SIMONE ROCHA DE ABREU

UM OLHAR SOBRE AS PRODUÇÕES DE
LUIS FELIPE NOÉ, ANTONIO BERNI,
RUBENS GERCHMAN e ANTONIO HENRIQUE AMARAL.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA
AMÉRICA LATINA, PROLAM.

SÃO PAULO

2013

SIMONE ROCHA DE ABREU

**UM OLHAR SOBRE AS PRODUÇÕES DE
LUIS FELIPE NOÉ, ANTONIO BERNI,
RUBENS GERCHMAN e ANTONIO HENRIQUE AMARAL.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Ciências da Integração da América Latina.

Linha de pesquisa: Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Dilma de Melo e Silva.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA
LATINA, PROLAM

SÃO PAULO

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA EM

_____ DE _____ DE _____

PERANTE BANCA EXAMINADORA

CONSTITUÍDA PELOS PROFESSORES

Profa. Dra. Dilma Melo e Silva

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

COM MUITO AMOR, DEDICO ESTE
TRABALHO AO MEU FILHO, LUIZ
FELIPE.

ESCREVO EM LETRAS MAIUSCULAS
PARA FACILITAR A LEITURA POR
ESSE FANTÁSTICO MENINO DE
CINCO ANOS.

AGRADECIMENTOS

Sou grata especialmente:

Aos artistas, em particular à Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral.

À minha orientadora, Profa. Dra. Dilma de Melo e Silva pela confiança e o acolhimento durante os anos de Mestrado e Doutorado;

À Profa. Dra. Mariza Bertoli pelas suas aulas e por ter concebido, fundado e permanecer na coordenação do Fórum Permanente de Arte e Cultura da América Latina, do qual faço parte;

À Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves e à Profa. Maria de Fátima Morethy Couto pelas observações e sugestões durante o exame de qualificação;

Aos companheiros do Fórum Permanente de Arte e Cultura da América Latina, pelas discussões que mantemos;

Aos amigos, em especial, Margarida Nepomuceno, Iara Machado e Maristela Sanches Rodrigues, pelo apoio de sempre;

Aos meus alunos do curso de licenciatura em Artes Visuais, pela oportunidade de construir em conjunto pensamento em arte;

À Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - pela concessão de bolsa de estudos, o que possibilitou a viagem de estudos à Argentina;

À minha família que segue ao meu lado nos caminhos da vida, especialmente agradeço à minha sobrinha Cecília de 8 anos, pois ela é a segunda mãe do Luiz Felipe.

SUMÁRIO

Resumo.....	vii
Abstract.....	viii
Resumen.....	ix
Introdução.....	01
 1. Utopia como resistência: Luis Felipe Noé.....	 07
 2. <i>Narrativas plásticas de resistência em Antonio Berni.....</i>	 66
 3. Protesto e Denúncia - Convocatória de Luta em Rubens Gerchman.....	 109
 4. <i>Todos somos bananas: Antonio Henrique Amaral....</i>	 146
 Caminhos para uma conclusão sem fim.....	190
 Referências Bibliográficas.....	200
Anexos.....	208

RESUMO

Essa tese de doutorado coloca as produções artísticas de Luis Felipe Noé (Argentina), Antonio Berni (Argentina), Antonio Henrique Amaral (Brasil) e de Rubens Gerchman (Brasil) realizadas entre 1960 e 1980 (inclusive) em paralelo com o objetivo de elucidar aspectos formais e questões pertinentes à produção artística latinoamericana do século XX. A abordagem busca ultrapassar os limites disciplinares, por entender que a história da arte deva ser caracterizada pela marca da interdisciplinaridade, uma vez que uma obra de arte tem a capacidade de sintetizar os debates de seu tempo.

Palavras-chave:

arte latinoamericana, interdisciplinaridade, Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Antonio Henrique Amaral, Rubens Gerchman.

ABSTRACT

This thesis establishes the artistic productions of Luis Felipe Noé (Argentina), Antonio Berni (Argentina), Antonio Henrique Amaral (Brasil) e de Rubens Gerchman (Brasil) in a parallel, trying to reach the goal of elucidating formal aspects and issues concerned to the Latin American productions from 20th century. The approach seeks to overcome disciplinary boundaries, understanding that the history of art should be characterized by the brand of interdisciplinarity, since a work of art has the ability to synthesize the debates of his time.

Key words:

Latin American art, interdisciplinarity, Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Antonio Henrique Amaral, Rubens Gerchman.

RESUMEN

Esta tesis de doctorado tiene como objetivo analizar en paralelo las producciones artísticas de Luis Felipe Noé (Argentina), Antonio Berni (Argentina), Antonio Henrique Amaral (Brasil) e de Rubens Gerchman (Brasil) realizada en el período comprendido entre las décadas de 1960 y 1980 (inclusive) desvendando aspectos formales y cuentiones pertinentes a la producción artística latino-americana del siglo XX. El enfoque busca superar los límites disciplinarios, por la comprensión de que la historia del arte debe ser caracterizado por la marca de la interdisciplinariedad, ya que una obra de arte tiene la tempoixdade de sintetizar los debates de su tempo.

Palabras-clave:

arte latino-americano, interdisciplinariedad, Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Antonio Henrique Amaral, Rubens Gerchman.

Introdução

Quero falar de arte, mas também de outros âmbitos da cultura. Para falar de arte, privilegiei a pintura, abordei em paralelo as produções realizadas pelos artistas argentinos Luis Felipe Noé e Antonio Berni e os brasileiros Antonio Henrique Amaral e Rubens Gerchman durante as décadas de 60, 70 e 80 do século XX, mas procurei tecer encontros e relações com diversos outros artistas ao longo do trabalho.

O meu foco foi destacar a produção artística de resistência à opressão, falo na opressão política diante dos regimes militares no Brasil e na Argentina, mas não somente desta. A pergunta inicial foi como esses artistas resistiram em suas produções e por que o fizeram.

O primeiro artista escolhido para compor este estudo foi o argentino Luis Felipe Noé. Os motivos para essa escolha foram muitos, primeiramente porque a pintura de Noé é exuberante e o contato com ela me deixou entusiasmada, extasiada e com muita vontade de voltar a pintar, vontade que tinha me deixado a mais de dez anos. Além disso, Noé foi o artista argentino que emergiu nos anos sessenta cuja produção mais tive acesso em número de obras, pude visitar uma retrospectiva de sua obra no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* com 55 obras (dezembro de 2010 a fevereiro de 2011), além de obras de sua autoria observadas nas coleções do *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*,

na *Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* e na *Galeria Rubbers* em Buenos Aires. Também influenciou nesta escolha o fato de Noé ter uma produção como teórico em arte, além da produção em pintura.

A partir da produção de Luis Felipe Noé estendi a minha abordagem ao campo de produção do seu trabalho e durante esse caminho encontrei o segundo artista argentino a ser focado: Antonio Berni. Escolhi Berni pela contundência de suas séries *Juanito Laguna* e *Ramona Montiel* realizadas na década de sessenta, encaradas aqui como personagens resistentes.

Nesse mesmo caminho também defini um nome brasileiro a ser estudado: Rubens Gerchman que afirmou ter ficado impressionado com as obras de Noé durante exposição no *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro em 1963¹. Gerchman por sua vez me levou a Antonio Henrique Amaral, pois os dois artistas estiveram juntos no exílio voluntário em Nova York e de lá pensaram no Brasil e na América Latina.

Busco ultrapassar os limites disciplinares, por entender que a história da arte deva ser caracterizada pela marca da interdisciplinaridade, uma vez que uma obra de arte tem a capacidade de sintetizar os debates de seu tempo. Ao fazer isso, de maneira alguma excluo as

¹ MORAIS, Frederico (org.) *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, agosto de 1985 (exposição comemorativa dos 20 anos de Opinião 65), sem paginação.

especificidades da produção artística, ao contrário valorizo essa produção como reveladora de sentido que desvela significados no contexto sócio - histórico de cada momento, alargando, em inúmeras leituras possíveis, o horizonte da vida.

O paralelo entre as produções desses quatro artistas não é uma mera comparação, mas um conjunto de associações feitas com o objetivo de elucidar aspectos formais e questões reveladas por esses artistas latinoamericanos do século XX. Aqui a pretensão me faz lembrar o primeiro ensaio do livro "Marcel Duchamp ou o castelo da pureza" de autoria de Octávio Paz, neste, o autor associa Picasso e Duchamp, para que esses dois artistas em conjunto revele mais sobre as particularidades do século XX, do que eles em separado poderiam contribuir, destaco algumas palavras de Octávio Paz

Este apressado paralelo [entre Duchamp e Picasso] não é uma mesquinha comparação. Ambos os artistas, como todos os que o são de verdade, sem excluir os chamados artistas menores, são incomparáveis. Associei esses nomes porque me parece que, cada um à sua maneira, define a nossa época: o primeiro por suas afirmações e seus achados; o segundo por sua negação e explorações².

² PAZ, Octávio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. São Paulo: editora Perspectiva, 2002, p.9.

Para construir a análise proposta, dediquei-me a leitura das obras, priorizando as leituras simbólicas e, portanto somente aludo à plástica, bem como às possíveis filiações estilísticas. Como estratégia para a construção do texto, adotei algumas obras dos artistas enfocados como as obras referenciais, ou seja, aquelas nas quais encontro com maior clareza a temática da resistência, em seguida apresentei um recorte sobre a trajetória de cada um dos quatro artistas. A minha análise buscou associar a obra plástica aos textos escritos ou fragmentos de entrevistas desses artistas, bem como a depoimentos de outros artistas contemporâneos, teóricos ou críticos de arte que ajudassem a esclarecer, de outro ponto de vista, a trajetória de Noé, Berni, Gerchman e Amaral.

Cada capítulo recebeu um nome segundo a tônica expressiva percebida no conjunto da obra do artista enfocado, tendo como parâmetro maior a resistência às opressões vivenciadas. Sendo assim os capítulos são: Capítulo 1. **Utopia como resistência: Luis Felipe Noé**, Capítulo 2. **Narrativas plásticas de resistência em Antonio Berni**, Capítulo 3. **Protesto e Denúncia - Convocatória de Luta em Rubens Gerchman** e Capítulo 4. **Todos somos bananas: Antonio Henrique Amaral**.

Em busca de uma conclusão, que não seja definitiva, mas que provoque diversos questionamentos destaco pontos

como as maneiras pelas quais as produções plásticas desses artistas enfrentaram o desafio de gerar uma opinião crítica sobre a situação social percebida. Como essas produções resistiram à opressão, falo na opressão política diante dos regimes militares no Brasil e na Argentina, mas não somente desta. Por fim, abordo a ideia da união latinoamericana, a ideia da soberania latinoamericana.

Capítulo 1. Utopía como resistência: *Luis Felipe Noé*.

Una Sociedad que prefiere no pensarse poderosa a pensarse como parte integrante de America Latina.

Una sociedad cuya principal institucion represiva es el miedo a la represion.

Una sociedad que por exceso de distancia com el resto del mundo ha convertido a este em um ideal imposible de alcanzar pero digno de vivirlo soñando.

Luis Felipe Noé¹

¹NOÉ, Luis Felipe. *Una Sociedad Colonial Avanzada*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2003.

O pensamento de Luis Felipe Noé² que coloco como epígrafe³ neste capítulo faz parte de um conjunto de aforismos reunidos sob o título "*Una Sociedad Colonial Avanzada*", livro publicado em 1971⁴, no momento do seu regresso a Buenos Aires, depois de um período em Nova York, onde pensou criticamente a Argentina e a Latinoamérica.

Fig. 1. Capa do livro "*Uma Sociedad Colonial Avanzada*", de Luis Felipe Noé, edição de 1971.

² Luis Felipe Noé é argentino, porteño nascido em 1933, atualmente vive e trabalha em Buenos Aires.

³ Tradução livre da autora dos aforismos de Noé que compõem a epígrafe: "Uma sociedade que prefere não se pensar poderosa a pensar-se parte da América Latina", "Uma sociedade cuja principal instituição repressiva é o medo da repressão", "uma sociedade que por excesso de distância com o resto do mundo converteu este em um ideal impossível de alcançar mas digno de viver sonhando".

⁴ O livro *Una Sociedad Colonial Avanzada* foi reeditado em 2003 pela Asunto Impreso Ediciones (a edição de 1971 foi feita pela Ediciones de la Flor).

Essa obra revela as preocupações do artista com este modo de viver a nossa própria cultura, que se convencionou chamar de "colonialidade"⁵, revela, entre outras coisas, que Noé define seu país pensando em dois tempos: o atual e o colonial. Mostra as preocupações e aponta soluções para esse estado de inadequação sociocultural que o artista observa em seu país e aponta para a extensão desses problemas em toda a América Latina.

É importante notar que os aforismos anunciam possibilidades de mudança por apontar a característica da sociedade que gera a situação conflituosa destacada pelo autor. Noé se mostrou lúcido, consciente do seu entorno e otimista. São lapidares estes aforismos presentes no livro:

UNA SOCIEDAD QUE SE ENORGULLECE DE FALSIFICAR EN SU SENO TODOS LOS FENOMENOS CULTURALES DEL MUNDO.

UNA SOCIEDAD CON UNA MAQUINA ADMINISTRATIVA PERFECTA QUE DESTRUYE LO QUE LA SOCIEDAD PRODUCE.

UNA SOCIEDAD QUE TRATA DE IMPEDIR TODO LO QUE ES POSIBLE HACER POR ELLA.

UNA SOCIEDAD QUE TRATA DE HACERSE FUERTE Y AFIRMARSE ANTE LOS PAISES CON LOS CUALES DEBERIA BUSCAR UN DESTINO COMUN Y TRATA DE BUSCAR UN DESTINO COMUN CON EL PAIS ANTE EL CUAL DEBERIA HACERSE FUERTE⁶.

⁵ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>, acesso em 22.08.2013.

⁶ Tradução livre da autora: uma sociedade que se orgulha de falsear em seu interior todos os fenômenos culturais do mundo/ uma sociedade com uma máquina administrativa perfeita que destrói o que a sociedade produz/ uma sociedade que trata de impedir tudo que é possível fazer por ela/ uma sociedade que trata de fazer-se forte e afirmar se frente aos países com os quais deveria almejar um destino comum e trata de

O prólogo deste livro foi escrito pelo crítico de arte Aldo Pellegrini, que assim define os aforismos de Noé:

Son verdaderos flashes que iluminan bruscamente una verdad; explosiones luminosas que nos sitúan mejor que cualquier desarrollo especulativo. Nos muestran la miseria moral y la confusión que nos rodean, pero al mismo tiempo sugieren un camino de esperanza. No son productos del mal humor y del resentimiento, sino de la indignación del amor. Sólo el que ama puede sentir con tanta agudeza el dolor de lo imperfecto⁷.

Ainda no prólogo Pellegrini também escreve sobre esta criação de Noé através da escrita e não da plástica, dizendo “[Noé] Hoy considera que la tarea del artista em el sentido tradicional del termino (...) és inútil(...)Por eso levanta ahora Noé su voz de protesta de un modo directo”⁸. De fato, Noé escreve “*Una Sociedad Colonial Avanzada*” durante o período de nove anos que permanece sem pintar.

Antes da edição deste livro, Noé já havia iniciado a sua constante reflexão sobre as artes e particularmente sobre a pintura, com este intuito escreveu em 1965 o livro

buscar um destino comum com o país frente ao qual deveria se fazer forte.

⁷ “São verdadeiros flashes que iluminam bruscamente uma verdade, explosões luminosas que nos situam melhor que qualquer desenvolvimento especulativo. Nos mostra a miséria moral e a confusão que nos rodeiam, mas ao mesmo tempo sugerem um caminho de esperança. Não são produtos do mal humor e de ressentimento, mas da indignação do amor. Somente aquele que ama pode sentir com tanta agudeza a dor do imperfeito”[tradução livre da autora]. PELLEGRINI, Aldo. Prólogo. In: NOÉ, Luis Felipe. *Una Sociedad Colonial Avanzada*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2003 (obra sem paginação).

⁸ Noé hoje considera que a tarefa do artista no sentido tradicional do termo é inútil (...). Por isso eleva agora a sua voz de protesto de uma maneira direta”[tradução livre da autora]. PELLEGRINI, Aldo. Prólogo. In: NOÉ, Luis Felipe. *Una Sociedad Colonial Avanzada*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2003 (obra sem paginação).

Antiestética, onde apresenta uma outra estética que não é a tradicional, entre os conceitos que o autor formula está o “caos” como valor estruturante da obra de arte, ideia que o artista já havia apresentado em textos anteriores, mas é neste livro que Noé apresentará mais longamente este conceito que o acompanha até hoje. O artista afirmou que não quer ordenar o mundo e sim assumir o caos, definido por ele como uma ordem que ainda não entendemos⁹ e através dessa pintura que assume o caos como valor, Noé almeja entender-se com o mundo.

Luis Felipe Noé pinta assumindo a vertigem do inconstante. O eterno movimento das coisas do mundo, o vórtice do antagônico, do múltiplo que se abre para diversas direções que aos olhos de muitos que possuem o que ele chama de “nostalgia da ordem” parece imperfeito. Noé defendeu que o artista não deve ter como pré-requisito para a pintura a ordenação do mundo. Pelo contrário é na vertigem da desordem que o artista deve pintar. É no choque, na luta, no embate com o caos que podem ser produzidas as reações criativas. Noé fala da ação do artista, mas o teor é absolutamente transponível a todas as ações dos homens. Precisamos enfrentar a desordem e no embate, na luta, agir. Sobre a necessidade de assumir o caos Noé afirmou, em seu livro *Antiestética*:

⁹ NOÉ, Luis Felipe. *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1965, p. 198.

¿Qué es asumir? Es "hacerse cargo de...", es hacerlo suyo. ¿Que és caos? Caos es desorden, o mejor dicho, ausencia de todo orden conocido como tal. ¿Qué es assumir el caos? Es hacerlo propio al desorden. Entenderlo em todas sus posibilidades¹⁰.

Neste livro Noé também afirma que caso o artista não assuma o caos, a arte "se aferra al tema palpable individual, perde todo significado simbólico y descende hasta el nivel de um mero entretenimento y diversión"¹¹. Por isto também pede a criação coletiva, para fugir do caos solitário que não é caos, porque para que exista o caos tem que existir o embate dos antagônicos, ou dos vários, ou os dos diferentes. Caos, para Noé, é a desordem, mas é uma desordem na qual está implícito o movimento, esse conceito de movimento é fundamental para o artista. É caos, porque está em movimento, por que não existe uma imagem congelada. Noé pensa o caos continuo. A descoberta do caos nunca acaba e cada um pode ter a sua concepção de caos, mas o individuo sozinho possivelmente tende à ordem, por isso Noé é tão enfático em relação à criação grupal.

¹⁰ "O que é assumir? É fazer-se responsável por.... é fazê-lo seu [é incorporar o caos]. O que é caos? Caos é desordem, ou melhor dito, ausência de toda ordem conhecida . O que é assumir o caos? É fazer mesmo na desordem. Entender o caos em todas as suas possibilidades. " (tradução livre da autora). NOÉ, Luis Felipe. *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1965, p. 199.

¹¹ Noé, op. cit., p. 199. Tradução livre da autora: se prende ao tema concreto individual, perde todo o significado simbólico e desce até o nível do mero entretenimento e diversão.

Fig. 2. Luis Felipe Noé, *Eh! Winckelmann ¿Donde estan los deuses griegos?* Técnica mista, cerca de 200 X 200 cm, 2004.

Luis Felipe Noé assume o caos como valor em suas obras como podemos observar em "*Eh Winckelmann ¿Donde estan los deuses griegos?*" (Fig.2, 2004). Com muito humor, o artista ironiza o modelo grego de ordenação e perfeição, representado pela beleza idealizada nas esculturas clássicas gregas ou na arquitetura de seus templos. Para que nos servem a ordem racional, geométrica e harmônica característica dos gregos? Onde estão esses conceitos no mundo atual? E o artista traz uma pintura bem distante de qualquer critério organizativo conhecido e introduz pela escrita a questão dos parâmetros difundidos por *Winckelmann* questionando sobre o paradeiro dos deuses gregos entre nós.

Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), foi o maior estudioso da cultura helênica, incentivando o estilo neoclássico no mundo ocidental. Noé é irônico ao interrogar *Winckelmann* sobre o paradeiro dos deuses gregos. O artista percebe que a ordem racional grega não cabe nas nossas culturas. Onde estão os deuses gregos para coibir os males? Ou provocá-los? Ou melhor, onde estão as forças superiores aos homens comuns e que conduziriam o mundo? É importante perceber as características desta pintura como gestual, multidirecional e que apresenta uma palheta ampla.

"Caos" é como Noé define o mundo que o cerca. Este "caos" circundante que o artista toma para si e o apreende em sua vida e em sua pintura. Pintar com o "caos", a partir do "caos" sem buscar ordená-lo, é evidenciar a complexidade das questões, é garantir à obra o seu poder de produzir contrastes, levantar questões sobre os padrões previamente aceitos.

Outro livro de sua autoria bastante relevante das suas ideias e preocupações é "*Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*"¹² (Fig.3), editado em

¹² Este livro gerou outro chamado "As Aventuras de Recontrapoder" (Ediciones de la Flor, 2003). Para este último Luis Felipe Noé trabalhou juntamente com Nahuel Rando (n. 1980). Personagens como a Terra, a infância idealizada, a razão, a loucura e a memória que acompanham a jornada espiritual do protagonista que almeja recriar o mundo.

1974, neste livro os mitos humanos ganham vida e Noé escreve na contracapa:

Código (una reunión de textos sagrados) Rompecabezas (porque son humanos) sobre Recontrapoder (el hombre que trata de dominar las cosas y los mecanismos de la creación hasta sentirse um dios hacedor de la Tierra) en Cajón Desastre (em um mundo pleno de contradicciones y datos variados).¹³

Fig.3. Noé, L.F. *Código rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1974. (capa)

Luis Felipe Noé recorre ao modelo dos "códices" fazendo referência aos livros sagrados dos povos pré-colombianos para elencar e discorrer sobre os mitos humanos. Na capa deste livro (Fig.3) Noé desenha um homem sem cabeça e com um rosto grande no peito, aqui o artista,

¹³ Código (uma reunião de textos sagrados) quebra-cabeça (porque são humanos) sobre "recontrapoder" (o homem que trata de dominar as coisas e os mecanismos da criação até se sentir fazedor da terra) na gaveta de desastres (um mundo cheio de contradições e fatos variados) (tradução livre da autora). Noé, L.F. *Código rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1974.

provavelmente dialoga com o imaginário dos viajantes medievais que esperaram maravilhas e novidades nas viagens para o novo mundo, expectativas regadas pelo medo. O mundo desconhecido foi objeto para muitas fantasias e projeções, entre os relatos de viagens, destaco o livro de *John Mandeville* de 1503, onde existe uma gravura de um homem sem cabeça com um rosto grande à frente do seu peito (Fig.4)¹⁴.

Fig.4. Gravura, edição de 1503 do livro de *John Mandeville* recontando as suas viagens marítimas. Fonte: CLAEYS, 2013, p.72.

Em "*Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*" o cenário é exatamente o homem e os personagens deste livro são os seus desejos e sentimentos, o que Noé criou forma um conjunto de embates do homem com os seus mitos. "*Recontrapoder*" se debate em dúvidas de como ser um homem plenamente. Transcrevo um trecho do livro onde "*Recontrapoder*" fala sobre a concepção da América Latina, Noé quer que a Argentina se aceite e encontre seu lugar, desejo que também revela nos aforismo de "*Una Sociedad Colonial Avanzada*".

¡Déjame en paz, intelectualoide! ¡No quiero ser más dios! Quiero ser parte de ese monstruo loco, (...).

¹⁴ CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: Edições SESC, 2013, p. 72.

Recontrapoder le grito, mientras era arrastado por el torrente multitudinario:

- ¡Deja de hincharme y ven aquí, que eso es muy delicioso! (...) gigantesco festín de la multitud, Recontrapoder com la Fuerza del Pueblo tomó a América por la punta de abajo, por el Cono Sur (...), y la invirtió por completo (...) Ya estamos em outra realidade. Y yo no fui quien la dio vuelta, sino tú, Pueblo. Yo simplemente estiré el brazo...¿Y por qué hemos hecho esto?¿Acaso quién há determinado que el mundo tiene un Norte y un Sur, que hay algo que está arriba y algo que está abajo, si la pelota del Mundo no tiene arriba? Pues nosotros lo hemos dado vuelta y por lo tanto el poder es nuestro. (...)Y lo hemos conseguido porque hemos unido todas muestras partes y nos hemos convertido en una sola voluntad de elección...Y de ahora en adelante lo que se llamaba Sur se llamará Norte y lo que se llamaba Norte se llamará Sur¹⁵.

Noé ao escrever o referido texto deixa transparecer a lição de Torres Garcia e o ideário socialista da igualdade e solidariedade entre as pessoas.

"Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre" foi apresentado na Galeria Carmen Waugh no final do ano de 1974 com uma pequena exposição dos desenhos feitos para ilustrá-lo. Noé afirmou a importância de estudar os códices míticos, declarou que para a conclusão

¹⁵ Apud p. 153. NASINI, M. C. V. *Aproximación a la obra plástica de un neofigurativo argentino*. Doutorado, Departamento de dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1992. Tradução livre da autora: Deixa-me em paz, intelectualoide! Não quero ser mais deus. Quero ser parte desse monstro louco, (...). Recontrapoder gritou, enquanto era arrastado pela torrente: - Pare, isso é muito delicioso! (...) Festa gigante, repleta da multidão, Recontrapoder com a força do povo tomaram a América pela ponta de baixo, pelo Cone Sul (...), e inverteu completamente (...) E já estamos em outra realidade. E eu não fui quem virou, mas você, povo. Eu simplesmente estiquei o braço...Por que fizemos isso? Por acaso alguém determinou que o mundo tem um Norte e um Sul, que algo está acima e algo que está abaixo, se a bola do Mundo não tem acima? Bem, nós já viramos e , portanto, o poder é nosso. (...) E nós conseguimos isso porque nós unimos a todos e nós nos tornamos uma só escolha... E a partir de agora o que foi chamado Sul se chamará Norte e o que foi chamado de Norte se chamará Sul.

desta obra fora importante a terapia psicanalítica onde realizava desenhos durante as sessões e a leitura do livro de Paul Westheim intitulado *Ideas Fundamentales del arte prehispánico em México*.

Paul Westheim (1885 - 1963) foi um historiador da arte de origem alemã que viveu muitos anos no México e se dedicou a estudar o homem de pensamento mágico precortesino, adotou a produção dos códices, relevos e esculturas como material para os seus estudos. Portanto, quando Noé afirma que a leitura de *Ideas Fundamentales del arte prehispánico em México* desse autor foi importante para o seu retorno à pintura, podemos inferir que o arquivo de mitos trazidos por esta leitura e a própria maneira de representação aparecerão nesta nova fase da obra pictórica de Noé.

De fato a forma de representação humana dos códices pré-colombianos fora incorporada em seus desenhos, como atesta o desenho intitulado "...Y así comenzó esta historia..." (Fig.5). Chamo atenção para a figura na parte inferior direita de perfil, fazendo direta alusão ao modo de representação pré-colombiana encontrada em códices e nas estelas, destaco também a imagem de Colombo entrando na mata onde voa um papagaio e não uma águia, o pecado em forma de serpente e a caveira, símbolos também recorrentes nos códices pré-colombinos.

Fig.5. Luis Felipe Noé....Y así comenzó esta historia..., Fonte: CASANEGRA, 1988, p.91.

Fig.6. A deusa Tlazolteotl. Faixa superior (centro). Códice Fejérváry-Mayer. Fonte: LEÓN-PORTILLA, 2012, p.185.

Pelas obras de Noé enfocadas até agora, ou seja, "*Una Sociedad Colonial Avanzada*", "*Antiestética*", "*Eh Winckelmann ¿Donde estan los deuses griegos?*" e "*Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*", pode-se perceber o núcleo central das preocupações do artista, entre essas: a situação atual da Argentina vista como devedora do processo de colonização, a utopia do processo de colonização, os mitos pessoais, os mitos pré-colombianos, o imaginário dos viajantes, a recriação do mundo, o caos como valor estruturante da obra, o embate com a complexidade do mundo como a única forma de fazer arte. É a partir dessas preocupações que Noé pinta.

Dentre esses assuntos emerge como presença incisiva a utopia. A nossa utopia, porém começa onde terminar a utopia do colonizador, a utopia do paraíso perdido e reencontrado, de um mundo natural, intocado. Cristóvão Colombo descreveu o encontro com "o novo mundo" sob o signo da utopia e afirmou que não havia povo ou solo melhor em lugar algum do mundo¹⁶.

¹⁶ CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: Edições SESC, 2013, p. 76 - 77.

Fig. 7. Luis Felipe Noé. *La cabalgata del conquistador*, 1981, técnica mista sobre tela, 130 X 195 cm. Fonte: CASANEGRA, 1988, p.107.

A pintura "*La cabalgata del conquistador*" (Fig. 7, 1981) alude a um deslumbramento frente a uma paisagem exuberante, um cavaleiro parece muito pequeno perante a paisagem, que por sua vez, alude a uma sobreposição. Parece que a paisagem natural se sobrepõem a uma estrutura de paisagem urbana atual. Estaria Noé pensando em dois tempos? O tempo atual e o tempo do "descobrimento". A estrutura formal desta e de outras obras do artista é um marcada por um elemento de ligação entre o céu e a terra ou a água, muitas vezes esse elemento é inclinado, na obra *La cabalgata del conquistador* (Fig.7, 1981) este elemento é uma faixa vertical que lembra uma cascata, um plano translúcido que

faz pensar na sua ultrapassagem. Essa aparente cortina não esconde o que está por trás.

A palheta do artista é bastante plural lembrando um arco-íris, que é novamente a imagem da utopia, pois no fim de um arco-íris sempre há um tesouro, um pote de ouro. O primeiro plano sugere um mistério, pois é menos nítido, porém tem um grafismo que lembra uma escritura, grafismo que tornou-se frequente nas obras mais recentes do artista. Dois planos, distanciados pela água, com tratamentos pictóricos bastante diferentes. Será isso uma menção a tempos diferentes?

A ideia de tempos diferentes coexistindo na Argentina, que segundo Noé é uma civilização colonial avançada, remete diretamente a outra sentença do artista do livro "*Una Sociedad Colonial Avanzada*". Assim se expressa o artista:

**UNA SOCIEDAD DE
SUPERESTRUCTURA
TECNOLOGICA Y DE
INFRAESTRUCTURA
NEOLITICA**

**Infraestructura neolítica
es la que corresponde a
toda sociedade arcaica,
o sea a la que se resiste a
toda modificación de su
estructura basada en la
agricultura y la
ganaderia.¹⁷**

¹⁷ NOÉ, L. F. *Una sociedade Colonial Avanzada*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2003 (obra sem paginação). Tradução livre da autora: "uma sociedade de superestrutura tecnológica e infraestrutura neolítica. Infraestrutura neolítica é a que corresponde a toda sociedade arcaica (a diagramação original do aforismo foi, dentro do possível, preservada)."

Fig.8. Luis Felipe Noé. *Es la maraña* , 1986, técnica mista sobre tela, c. 200 X 240 cm. Fonte: CASANEGRA,1988,p.135.

"*Es la maraña*" ("É o emaranhado", Fig.8, 1986) tudo está brotando como se fosse o alvorecer do mundo, brota-se do chão, é mais forte a vertente que brota da terra do que a figura do homem que desbrava o mundo novo. Brota-se para o alto, o sentido é da terra para o céu, a força da natureza é tamanha, que ao ver essa pintura quase é possível ouvir o barulho da força da natureza crescendo. O calango também é maior que o homem, além de melhor situado na exuberância da floresta crescente e desregrada. O homem primordial é pequeno e luta por espaço, ele parece preso nas tramas da floresta.

O espaço criado nessa obra é formado pela justaposição de linhas coloridas em oposições exatas¹⁸, as linhas são justapostas, tal como em um bordado onde o pincel do artista parece ter se transmutado em agulha e linha para criar uma tapeçaria.

Fig.9. Luis Felipe Noé. *La perdida del paraíso* (díptico), 1988. Técnica mista sobre tela, 224 X 380 cm. Fonte: Catálogo da exposição Noé no MNBA, 1995, p.75.

O impacto visual da pintura *La perdida del paraíso* é a violência. O espectador é tomado por essa violenta composição em diagonal, com cores fortes e contrastes gritantes. A sensação de movimento dada pelas variadas direções das amplas pinceladas é enorme. A espontaneidade das linhas curvas colocam o espectador em um vórtice, um turbilhão simbólico.

¹⁸Oposição exata são as cores complementares segundo o círculo cromático.

Existe uma inversão: as cores frias estão no primeiro plano, enquanto as cores quentes estão ao fundo. Esta inversão quebra padrões e é absolutamente condizente com este artista adepto do caos como valor estético da obra de arte. Esta inversão nítida aumenta a tensão aprofundando a expressividade da pintura.

A composição desta pintura faz-se em diagonal, o casal é a única figuração estruturada com o eixo vertical, mesmo assim, o artista lança recursos para abalar essa possível ordenação, como o cabelo revoltado da mulher, as pinceladas na figura masculina que o mesclam com o fundo da pintura e a serpente que parece um barco no mar revoltado.

Em "*La perdida del paraíso*" (Fig. 9, 1988) quase não há separação entre figura e o fundo, tudo parece apresentado em um plano dentro de um incrível movimento promovido pelas pinceladas coloridas de Noé. Uma figura em destaque é a serpente, o pecado que se enrola na figura feminina que já carrega a maçã na mão. A figura do homem é menos destacada, confunde-se com o movimento vertiginoso que pode ser entendido como a passagem de um mundo ao outro, do paraíso para o cotidiano. Essa figuração riquíssima parece sobrepor temas míticos e contemporâneos. Noé cita o pecado original, referindo-se ao texto bíblico e a opressão religiosa judaico-cristã.

No primeiro plano através de uma figuração forte, transparente que dá destaque ao contorno, o artista se coloca como um retrato da sua própria alma. Sabe-se que simbolicamente o inconsciente ou o momento da criação artística nos reporta ao abismo. Sugere-se que as incursões do artista pelo abismo do inconsciente sejam acompanhadas por um guardião ligado ao mundo da razão pelo cordão.

Uma figura simbólica de destaque na obra é o guardião, aqui presente pelo jaguar, nosso antepassado mítico conforme rezam as nossas escrituras ancestrais¹⁹.

A expulsão do paraíso leva o casal da região de cores frias para o incêndio sugerido pelas cores quentes que estão ao fundo, incêndio das paixões da vida. Será a expulsão uma libertação?

¹⁹ Falo dos códices da mesoamérica.

Fig. 10. Luis Felipe Noé. *La naturaleza del deseo*, 1978, técnica mista sobre tela, 130 X 195 cm. Fonte: CASANEIRA, 1988, p.97.

La naturaleza del deseo (Fig.10, 1978) é uma pintura que se revela como o desabrochar de uma flor.

A composição parece se iniciar na parte inferior da pintura, as enérgicas pinceladas formaram uma mata densa que se abre em seu centro e a partir desse ponto explode em várias direções, como se fossem as pétalas de uma flor. Na vertigem do entorno destacam-se diversas figuras contrastantes de forte densidade simbólica que poderiam sugerir diversas interpretações. A fera seria a presença do pecado? O gato representa a sedução? O foco da interpretação parece ser os três braços da figura lânguida e o pequeno homem-flor que se apresenta com a exuberância de um girassol.

Comentei com a crítica de arte Mariza Bertoli²⁰ a possível interpretação simbólica desta figuração que certamente é plena de projeções do inconsciente e chegamos a um debate cujo foco foi o título da obra.

Transcrevo:

Mariza (M) - *La naturaleza del deseo* une dois aspectos do erotismo atribuído ao mesmo impulso, envolve na mesma paixão o sexo e a luta política. Talvez queira dizer que sem paixão não há luta. Querer atingir o objetivo político é como desejar a pessoa amada.

S - O que seriam os três braços? As mãos fechadas são o signo de luta social, certo?

M- Você se refere à figura central que evidencia a lassidão do gozo sexual. Tem ainda o corpo de mulher como imagem erótica. A fera que você viu como o pecado, penso que não tem esta conotação, seria a imagem do desejo. Observe que o gato preto que é a sedução está perfeitamente a vontade ao lado do desejo. O gato preto, é o feminino, o animal da noite, o feitiço como sedução. Aí você tem razão de colocar a questão do pecado. Por conta das interdições, do medo do gato preto como animal das bruxas. É tão redundante essa imagem que nos coloca dentro do labirinto.

²⁰ Entrevista realizada em agosto de 2013, na transcrição de trechos da mesma M se refere à Mariza Bertoli e S é a autora desta tese.

S- Essa é uma característica da arte latino americana, um dos valores que nos distingue, não é mesmo? E o homenzinho - flor como te parece? A posição desta figura coloca-a no centro da interpretação.

M- Sim, o homenzinho é muito importante nessa figuração, é central para a interpretação, trata-se de um dos tipos iconográficos do Louco. O Louco do Tarô começa a ser frequente na nossa arte nestes momentos evocativos. Essa figura do vagabundo romântico estaria vagando em busca da sabedoria, da desenvoltura, da espontaneidade, enfim da liberdade absoluta com todos os seus riscos. O louco é deslumbrado e sonhador, não tem posição fixa porque não é numerado, a sua designação é zero e por isso é o mais poderoso de todos os Triunfos porque coloca a sabedoria intuitiva acima da lógica convencional. Liga o fim ao princípio. É o próprio retrato do artista. Os artistas se identificam com o Louco, mas nem sempre o retratam com tal destaque.

Fig.11. Luis Felipe Noé. *El descubrimiento del Amazonas*, 1984. Técnica mista sobre tela, 200 X 300 cm. Fonte: CASANEGRA, 1988,p.130.

Em "*El descubrimiento del Amazonas*" (Fig.11, 1984) a força animal sobrevoa a floresta em um cipó, essa fera esbraveja e pula saindo na mata. Esta força animal é o grande grito desta floresta virgem, intocada, mas ameaçada pelo voo também de uma águia branca. A fera indomada e a águia estão em posições opostas na tela, oposição marcada por uma diagonal que se cruza com o cipó a serviço da fera. Esse cruzamento delinea dois campos na pintura, um deles é preenchido pela mata exuberante e no outro campo aparece o barco à velas. Será a chegada do europeu descobridor de nossa América? O título atribuído pelo autor a esta obra reforça esta ideia.

A oposição entre a fera e a águia também é marcada pelo contraste absoluto entre o branco e preto, pigmentos empregados pelo artista para o desenho dessas figurações. Outra maneira pela qual Noé reforça o contraste é que a fera pula da terra para o céu enquanto a águia do céu mergulha em direção a terra.

Noé trabalha com antagonismos, com oposições, com ações em sentido contrário para evocar a descoberta da América, em especial da Amazônia. Estes antagonismos colocam a obra dentro do conceito formulado por ele de "caos".

Tudo é oposição nesta obra. A animalidade aparece com dois lados: a selva intocada e a fera solta que emerge da mata. A tensão desta obra é exacerbada pela aproximação das cores complementares no círculo cromático, pelo emprego de linhas diagonais na composição que contribui em muito para a sensação de um turbilhão nesta evocação da "descoberta" da América.

Trajetória do artista

Luis Felipe Noé é um artista-pintor por excelência, de uma pintura enérgica, mas que permaneceu nove anos sem pintar. Pintor argentino, que se identifica com a sua terra, pinta o homem em seu embate com o mundo tornando-se universal e declarou várias vezes *"pintar es una forma de*

enterderme con el mundo" ²¹. Pintor que moveu o chão do meio artístico argentino nos anos sessenta, mas que não se fixou nesta etapa e, portanto a crítica de arte também não pode fixá-lo. Pintor cujas obras dos anos sessenta podem adicionar argumentos sobre o debate acerca da ruptura nas artes plásticas deste período.

Pintor que vê em Alberto Greco²² o grande iniciador da ruptura dos anos sessenta, percebe em Greco a rebeldia necessária para romper, para fazer o diferente, para romper com o que a conservadora sociedade portenha legitimava como arte²³. São amigos, convivem, conversam, mas Greco se nega a participar do que Noé chamou de fusão entre figura e abstração, pois acreditava que a figuração seria um retorno, um passo atrás para as artes plásticas. Greco apresentava neste momento obras que se alinhavam às propostas informalistas, procurava o gesto, a matéria da pintura, agregavam-se outros materiais à tela, no estilo

²¹ Depoimento do artista durante entrevista, concedida a Susana Araujo, para a revista *Qué Hacemos. Panorama Cultural*, na ocasião da preparação da exposição *Luis Felipe Noé. Pinturas 60 - 95*, ocorrida no *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, entre julho e agosto de 1995. (Reportaje. Luis Felipe Noé. Pintar es una forma de enterderme con el mundo. In: *Qué Hacemos Panorama Cultural*. Año 16, número 170, maio de 1995, p. 42-45).

²² Alberto Greco é um artista argentino, porteño nascido em 1931 que faleceu em Barcelona em 1965.

²³ Noé muitas vezes atribuiu a Alberto Greco essa ideia de "iniciador" da ruptura dos paradigmas aceitos até então como arte, cito uma dessas referências: depoimento de Luis Felipe Noé In: SHAW, Edward (coord.) *Seis décadas de arte argentino*. Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1998, p.85-102. O crítico Jorge Glusberg também ressaltou o papel de importância de Greco para o movimento informalista no país e afirmou "el informalismo resultó el gran catalizador, el gran revulsivo, del arte en la Argentina". GLUSBERG, J. *Del Informalismo a la Figuración Crítica*. Centro de Arte y Comunicación, CAYC, 1986, p. 20.

das colagens, mas agora se chamavam *assemblagens*, o informalismo opôs-se às boas formas dos valores plásticos da pintura, usou e abusou das cores escuras e dos largos gestos na pintura.

Greco procurava os efeitos inesperados a partir da junção de diversos materiais, era rebelde e irreverente, do informalismo radical caminhou para o entendimento de obras somente apontadas por ele, pois, segundo o artista as obras já estavam lá, neste momento lançou os manifestos *La Pintura é Finita. Viva el Arte Vivo - Dito*, lançado em Roma no ano de 1962, e *El gran manifesto - Rollo Arte Vivo - Dito*, escrito em Ávila, Espanha, datado de 1963, acompanhando este raciocínio surgiu a série de obras intituladas *Vito - Dito*. Greco foi um artista radical que terminou com sua vida em 1965. Noé nunca o deixará morrer em sua memória e em seus depoimentos.

Fig.12. Alberto Greco, *Negro*, 1960. Óleo, alquitrán, tinta e lustre sobre tela, 147 X 115 cm. Fonte: CASANEGRA, 2000, p.227.

Fig.13. Greco, *Vivo- Dito*, 1962 (Greco circula o artista argentino Alberto Heredia). como parte da primeira exposição de Arte Vivo, Paris, 1962. Fonte: KATZENSTEIN, 2004, p.43.

A arte informalista representava o assombro em Buenos Aires, em 1959, duas exposições desta tendência balançaram o meio artístico da cidade e aqui devemos citar a exposição intitulada *Movimento Informalista* na *Galeria Van Riel*, que abriu em 13 de julho de 1959, esta foi a primeira exposição do *Movimento Informalista*, que reunia *Alberto Greco* e *Kenneth Kemble*²⁴ dentre outros. Nas obras predominava a matéria, as texturas complexas, o acúmulo e as misturas. O *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires* organizou uma exposição para este grupo que se apresentou em novembro de 1959 no *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*²⁵.

Fig. 14. Kenneth Kemble. Sin título, 1965, arpillera engessada e pintada sobre tela, 90 X 90 cm. Fonte: AMIGO, s/d, p.109.

²⁴ Kenneth Kemble é um artista argentino, porteño nascido em 1923 e falecido em 1988.

²⁵ O *Museo de Arte Moderno* não tinha edifício próprio, motivo pelo qual a mostrou se realizou no *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*, na Rua Paraguay, 1033 (edifício demolido para as obras da avenida 9 de julho).

Em novembro de 1961, foi inaugurada a mostra de *Arte Destructivo* (Arte Destrutiva) na *Galeria Lirolay* integrada por Kenneth Kemble, Luis Wells, Jorge López Anaya, Silvia Torras, Enrique Barilari, Antonio Seguí e Jorge Roiger. Para esta exposição os artistas propuseram, segundo Kemble, uma investigação sobre a violência destrutiva humana, argumentou-se que a destruição gera emoção, prazer e satisfação. Kemble escreveu no catálogo desta exposição que a ideia era:

"canalizar la tendencia destructiva del hombre, esa agresividad reprimida en la mayoría de los casos, pero siempre pronta a explotar nocivamente, en una experiencia artística totalmente inofensiva, y alcanzar así una catarsis real y verdadera a través de la obra de arte, o , si se quiere, a través de la no-obra de arte"²⁶

Além do informalismo, fazia parte do entorno de Noé nesses primeiros anos de ofício como pintor, uma forte consciência anti-peronista, um interesse pelas manifestações de massa, um desejo pela ruptura, era a vontade de fazer diferente, de agregar algo novo ao motor desenvolvimentista que se espalhou pela América Latina processo abortado pelas ditaduras.

²⁶ GLUSBERG, J. *Del Informalismo a la Figuración Crítica*. Centro de Arte y Comunicación, CAYC, 1986, p. 21. Tradução livre da autora: canalizar a tendência destrutiva do homem, reprimida na maioria dos casos, mas sempre pronta para explodir nocivamente, em uma experiência artística completamente inofensiva, e, assim, alcançar uma catarse real e verdadeira através da obra de arte, ou, se irá, através da não-arte.

Nesse contexto também é importante mencionar a produção de Antonio Berni²⁷. Neste momento Berni está gestando a série "Juanito Laguna", que foi exposta em 1961. Nessas obras Berni emprega diversos materiais expressivos, nesse sentido, o artista demonstra um diálogo com o ideário informalista ao empregar quaisquer materiais que colaborem com a expressão pretendida independentemente dos materiais padrões do exercício artístico.

O pai de Noé foi crítico de literatura, conhecedor profundo da história da Argentina, segundo o artista²⁸, um homem muito culto, diretor de uma revista culturalmente muito importante chamada *Nosotros*, publicou uma *Antologia de la Poesía Argentina*, foi secretário da *Asociación Amigos del Arte*, talvez a situação mais próxima às artes plásticas durante a infância de Noé.

Quando menino, Noé brincava de formar imagens a partir dos veios das peças de mármore na casa de sua família, uma brincadeira que antecipava a ação de figurar a partir da mancha, a partir do abstrato.

Noé nasceu em 1933, o ano em que Hitler subiu ao poder, logo veio a segunda guerra mundial. Na Argentina havia assumido o General Perón, época em que se restringem as relações com a Europa e se ataca à igreja e o partido

²⁷ Sobre a produção de Antonio Berni, ver o capítulo 2 desta tese.

²⁸ Entrevista concedida por Noé op cit. p. 45.

socialista, portanto o artista passa a sua infância percebendo um mundo onde as estruturas se moviam rapidamente e violentamente, Noé falou sobre essa percepção em entrevista, destaco o trecho abaixo.

El mundo se me fue presentado a través de imágenes múltiples y contradictorias ya que unas me hablaban de una permanente calma, paz, y otras me decían que ese mundo al cual yo había nacido se estaba muriendo, y violentamente. Sentía que todo se conmovía a mis pies y, sobre todo, la visión ideal del mundo de mis padres. La guerra mundial no sucedía para mí en otro mundo; sucedía en mi casa. Aún tengo muy presente el llanto de mi madre escuchando el anuncio de la entrada de los alemanes a París. Luego "la rebelión de las masas" estallada delante de mi ventana, y la palabra "descamisado" tengo la sensación que salió naturalmente de mi padre, (...). Luego, fui testigo ocular del incendio del Jockey Club y de las iglesias. ¿Es raro que haya pintado estos temas? ¿Es raro que haya reflejado en una serie de cuadros ese trozo de nuestra historia bañado de rojo punzó llamada "federal"? Es así que comenzó esto de ser pintor...²⁹

A primeira exposição de Noé no ambiente artístico de Buenos Aires aconteceu na *Galeria Witcomb* em Buenos Aires, mesmo ano da segunda exposição informalista no *Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori*. Na abertura da exposição de

²⁹ NOÉ, Luis Felipe. Documento de identidade e iniciación. In: CASANEIRA, M. *Luis Felipe Noé. El color y artes plásticas*. Buenos Aires: ALBA, 1988, p.16. Tradução livre da autora: O mundo me foi apresentado através de imagens múltiplas e contraditório já que me falavam de uma permanente calma, paz e outras evidenciavam esse mundo no qual eu nasci, e esse mundo estava morrendo, e violentamente. Eu senti que tudo movia abaixo de meus pés e, acima de tudo, a visão ideal do mundo dos meus pais. A guerra mundial para mim não estava acontecendo em outro mundo, mas acontecia em minha casa. Ainda tenho muito presente o choro do minha mãe ouvindo o anúncio da entrada dos alemães em Paris. Logo "La rebelión de las masas" explodiram em frente da minha janela, e a palavra "descamisados" tenho a sensação de que saiu naturalmente de meu pai (...). Logo, fui testemunha ocular do incêndio do Jockey Club e das igrejas. É estranho ter pintado estas questões? É estranho que tenha refletido em uma série de quadros esse pedaço de nossa história banhada em vermelho na série chamada de "Federal"? Assim começou isso de ser um pintor

Noé, seu professor de pintura durante um ano e meio, entre 1950 até 1952, o senhor Horacio Butler³⁰, importante pintor argentino, que em Paris havia sido discípulo de Othon Friesz e André Lothe, portanto um artista com formação cubista, o parabenizou, o que lhe trouxe grande alegria. O ex-professor disse "você me deu uma grande lição porque fazendo exatamente o contrário do que ensinei, você chegou a um grande resultado"³¹. Noé tinha 26 anos, trabalhava como crítico de arte para jornais e havia abandonado a faculdade de direito.

Nesta primeira exposição individual, Noé apresentou quadros escuros, repletos de matéria pictórica e as imagens apareciam somente sugeridas, quase fantasmas. É desse período a obra *Júpiter Tonante* (Júpiter Trovejante, 1960, Fig.12), obra que apresenta uma figura antropozoomórfica mergulhada em um ambiente bastante escuro com explosões de cor que abrem uma região de luminosidade, é através do contraste entre claro e escuro que os limites desse monstro se configuram na forma de um homem e bicho que emerge da densa escuridão.

Na superfície da tela, fundo e figura se confundem, se fundindo em vários momentos, até que um golpe de cor

³⁰ Horacio Butler é artista argentino, porteño que nasceu em 1897 e faleceu em 1983. Este artista completou os seus estudos sobre pintura em Paris, por isso é considerado, pela historiografia da arte argentina, um membro da escola de Paris.

³¹ NOÉ, Luis Felipe. *La llamada nueva figuración argentina*. Porto Arte, Porto Alegre, maio 1998, v. 9, n.16, p.42.

bastante diversa do preto define os limites de um membro da figura, que volta a se fundir com o fundo, é um jogo que prende o olhar do espectador e assim a figura se forma, entre a escuridão e a claridade, entre a altivez do mostro com a mão na cintura e perna levantada e a repugnância daquele quadro escuro, de um preto brilhante e repleto de matéria.

Fig.12. Luis Felipe Noé, *Júpiter Tonante*, 1960, técnica mista sobre tela, 200X150 cm.

Este monstro antropozoomórfico tem uma espada de luz em uma das mãos, que está levantada pronta para a luta, enquanto a outra mão repousa sobre a sua cintura. Posição ativa dessa figura monstro-homem-bicho com nome de deus da mitologia greco-romana, ele é Júpiter ou Zeus o deus dos deuses. Pai de todos os deuses, o mais poderoso dos deuses Greco-romanos mergulhado na escuridão de Noé. Para que me serve um deus nesta situação quase amalgamado, unido ou

fundido na escuridão? Será que ele explica o mundo? Sabemos que a mitologia nasceu para explicar o mundo, mas esse mostro-homem-bicho com nome de deus romano, explica o mundo? Ele explica o mundo da América Latina, especificamente o mundo portenho? Ele é o *Júpiter Tonante* de Noé ou trojevante em português, aquele que troveja, que é ruidoso, que tem uma espada de claridade na mão, pronto para bravar.

Noé volta à temática dos deuses gregos, citamos aqui uma obra bem mais recente de sua autoria chamada *Eh; Winckelmann ¿Donde estan los deuses griegos?* (Fig.4, 2004), anteriormente analisada neste trabalho.

Noé almejava unir a figuração e a abstração, essa união tomou fôlego em sua pintura desde 1959, nesta época ele começou a compartilhar ateliê com Jorge de la Vega³², Alberto Greco e Romulo Macció³³, que também buscavam a liberdade da figura. Esta ideia será o cerne da exposição chamada *Otra Figuración* que teve lugar na *Galeria Peuser* de Buenos Aires em 1961. A exposição reuniu Jorge de La Vega, Rómulo Macció, Ernesto Deira³⁴, Luis Felipe Noé como mentores e esses convidaram outros artistas para se associar as essas ideias, como já mencionei Greco se negou,

³² Jorge de la Vega: artista argentino, porteño, nasceu em 1930, faleceu em 1971.

³³ Romulo Macció: artista argentino, porteño, nasceu em 1931.

³⁴ Ernesto Deira: artista argentino, porteño, nascido em 1928, faleceu em Paris em 1987.

mas nesta procura encontram Sameer Makarius e Carolina Muchnik.

Luis Felipe Noé, antes de exposição *Otra Figuración*, fez três individuais em *Buenos Aires*, duas delas ocorreram no ano de 1960, uma na *Galeria Kala* (maio de 1960) e a outra na *Galeria Van Riel* (novembro de 1960). As obras desse período são devedoras da atitude informalista, como já foi mencionado na obra *Júpiter Tonante* (Fig.12), tão presente na cena artística portenha, tão condizente com a sua amizade e as proveitosas conversas com Alberto Greco, falo da pintura gestual, com muita tinta, formando grosas capas de tinta e às vezes, unindo outros materiais à tinta, outras vezes a tinta escorre denunciando a pintura que tem outras preocupações exceto o bem fazer, outro recurso ligado ao informalismo que aparece nessas telas, é a raspagem, a tela é agredida por um instrumento ponte-agudo, este recurso aparece somente em algumas áreas das obras. Predomínio de cores escuras, preto sujo, preto muitas vezes formado por cores, o que é denunciado pelo olhar atento.

Neste mesmo ano de 1960, Noé ganhou o seu primeiro prêmio com a obra *San Jorge y el Dragón*³⁵, o prêmio foi a "Faja de Honor de Ver y Estimar", oferecido pela associação³⁶ de mesmo nome. O artista recebeu convite para

³⁵ A obra *San Jorge y el Dragón* de a utoria de Noé não foi localizada.

³⁶ A associação Ver y Estimar foi fundada em 21 de abril de 1954, por alguns alunos de História da Arte de Romero Brest, essa associação

expor no *Instituto de Arte Contemporáneo de Lima* (Perú), o convite foi aceito e o artista partiu para a sua primeira viagem da carreira.

A última exposição de Noé antes da exposição *Otra Figuración*, ocorreu na *Galeria Bonino*, esta mostra de denominou "*Série Federal*" e foram expostas treze grandes pinturas que dialogam com um período histórico argentino pertencente ao século XIX, se trata da Guerra Civil entre *Unitarios* que queriam a concentração de poderes em *Buenos Aires* e os *Federais* que almejavam a descentralizavam do poder e assim, as províncias argentinas governadas com autonomia, guardariam certa independentemente de *Buenos Aires*, a antiga capital do vice-reinado do Rio da Prata.

Faz parte da "*Série federal*" a obra "*Imagen Agónica de Dorrego*" (Fig.13, 1961), onde uma figura, talvez uma caveira, emerge do escuro com a boca aberta, gritando, em um desespero sem fim. Em meio a muita escuridão aparecem áreas com predomínio de vermelho e amarelo, áreas logo interrompidas, por arranhões na tela, ou por golpes de cor preta. A obra expressa muita confusão, medo e violência, novamente a pintura foi feita com muita matéria, o artista usou muito preto, um preto brilhante e absolutamente forte

promoveu exposições anuais entre 1960 até 1968 onde se conferia o Premio de Honor Ver y Estimar, a associação também promoveu cursos sobre Arte, além da publicação homônima que é anterior à associação. Catálogo da mostra *Ver y Estimar previo ao Di Tella*. Del 2 ao 20 de junio de 1994. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, p. 25.

que parece aprisionar a figura. Novamente aparecem a pintura gestual e livre, a tinta que escore, parecendo ter sido atirada contra a tela, aparece também a agressão ao espaço pictórico através do arranhar da tela. É uma obra que transborda exacerbadas emoções.

O título da obra fala em *Dorrego* que foi personagem dessa guerra entre federalistas e unitaristas, mas Noé não faz um retrato da personagem, o artista somente alude a *Manuel Dorrego*, percebe que sabemos que se trata deste personagem somente pelo título, personagem deste embate civil que foi morto pelos unitaristas em 1828, após perder o poder sobre Buenos Aires, por apresentar uma postura governamental favorável à autonomia das províncias argentinas, esse fato reacendeu a *Guerra Civil* entre os unitaristas e federalistas.

Noé alude aos fatos, o artista não faz retrato, não narra a história, a obra é criada a partir da história. A *Serie Federal* é a reelaboração de fatos históricos a partir da imaginação do artista. Noé convoca a história, trabalha evidenciando a construção da história, e com grande violência cromática, excesso de matéria pictórica, obtém o resultado de grande expressividade, distanciando a *Serie Federal* do gênero de pintura histórica consagrado no século dezanove.

Fig.13. Luis Felipe Noé, *Imagen agónica de Dorrego* (Serie Federal), 1961. Técnica mista sobre tela, 130 X 97 cm. Coleção Particular, Buenos Aires.

Para o catálogo da exposição *Serie Federal*, Hugo Parpagnoli citou no texto de apresentação, uma frase de autoria de Noé: “Hay que invocar a los demonios, el federalismo los invoco. Yo quiero hacer outro tanto com mi obra” (é preciso invocar os demônios, o federalismo os invocou. Quero fazer outro tanto com a minha obra). Noé evocou os monstros, não exaltou a história oficial de seu país, não legitimou a história, faz o oposto propôs quadros de extrema violência, exacerbou as emoções e com isso provocou o espectador. Que história é essa que essas obras contam a você? Esta é provocação principal, a obra evidencia o processo de construção da história, é uma pintura que devolve seu tema ao espectador, em um momento significativo na Argentina, onde pensar em história e em

política é urgente, devido aos sucessivos eventos políticos importantes desde a queda de Perón em 1955.

Fig. 14. Luis Felipe Noé. *Convocatoria a la barbarie* (Serie Federal), 1961. Técnica mista sobre tela, 148X223 cm. Col. Partícula, Bs.As.

Outro quadro da *Serie Federal* é "*Convocatoria a la barbarie*" (Fig.14, 1960) novamente a obra apresenta uma carga extrema de violência expressa pelo alto contraste cromático, exacerbado pela tensão limítrofe entre figuração e abstração, pela tensão na relação figura e fundo e pelo contraste cromático. Um corpo partindo da direita corta a tela, esta figura parte de uma região bastante avermelhada da tela e se projeta para a parte negra. Com muita liberdade o artista opõe as duas áreas de contraste cromático, onde surgem rostos humanos e um corpo rompe violentamente o limite entre as áreas.

A pintura "*Viva La Santa Federación*" (Fig.15) é outra obra dessa série, onde aparece uma caveira quase abstrata e

novamente pode ser visto o ideário das propostas informalistas, falo da pintura realizada por grandes gestos, o uso de muita matéria pictórica, predominando o acúmulo na obra, o que resulta em uma ideia de desordem e caos.

Termino esta apresentação parcial da *Serie Federal* trazendo um relato do artista sobre este trabalho, onde cita a aceitação comercial atingida com esta exposição:

Mi cuarta exposición data de mayo de 1961, tiene ya un tema, y la realizo en la *Galeria Bonino*. Es mi *Serie Federal*. A través de trece grandes cuadros vuelvo al tema de la pasión humana, pero en relación a una época precisa de la historia argentina. Y lo hago con el método que yo creía válido para enfrentar lo pasional. O sea, no un método formal, sino precisamente pasional. Y esto, relacionado con el material con el que estaba pintando: la mancha. Los contempladores tuvieron de donde aferrarse, les pareció más entendible que otras cosas mías, vendí toda la exposición y me convertí en una especie de niño mimado³⁷.

³⁷ Comentário de Noé sobre a *Serie Federal* In: Apud CASANEGRAS, Mercedes. *El color y las artes plásticas*. Luis Felipe Noé. Buenos Aires: ALBA, 1988, p. 32. Tradução livre da autora: Minha quarta exposição data de maio de 1961, e possui já um tema e a realizei na *Galeria Bonino*. É a minha *Serie Federal*. Através de treze grandes quadros voltei ao tema da paixão humana, mas em relação a uma época precisa da história da Argentina. Eu fiz com o método que acreditava válido para enfrentar o passional. Ou seja, não um método formal, mas sim um método passional. E isto, relacionando com o material com o qual estava pintando: a mancha. Os espectadores tiveram onde se agarrar, tudo lhes apareceu mais entendível que outras coisas minhas, vendi toda a exposição e me converti em uma espécie de criança mimada.

Fig. 15. Luis Felipe Noé. *¡Viva La Santa Federación! (Serie Federal)*, 1961. Técnica mista sobre tela, 130X97 cm. Coleção particular, Bs. As.

No mesmo ano em que a *Serie Federal* foi exposta, Noé, de La Vega, Deira e Macció decidiram pela exposição *Otra Figuración*. Esses artistas tinham como proposta promover, com muita liberdade, a união entre a figuração e a abstração e assim, acabar com a querela entre as duas tendências. Após esta exposição os quatro artistas viajaram a Paris. Noé viajou devido uma bolsa que recebeu do governo francês, foi de navio junto com de la Vega, uma viagem longa recheada por longas conversas. E ao chegar à Paris descobriram que todos falavam de Nova York. Deira y Macció

foram um pouco depois, como bolsistas do *Fondo Nacional de las Artes*.

Noé apresentou uma novidade em sua obra quando estava em Paris, e a novidade recebeu o nome de "*cuadro dividido*", o artista rompeu com a unidade dentro da pintura, apresentando múltiplas atmosferas em planos diferentes. É desse momento a pintura intitulada "*Mambo*" (Fig.16, 1962), onde existem três atmosferas, a superior onde uma grande cabeça surge na pintura de grandes gestos em tons de cinza, a parte inferior da obra que se constitui no verso de uma tela (o artista deixa ver a estrutura do bastidor da tela) e um corpo multicolorido recortado formando um terceiro plano desta pintura. Porque o artista almeja planos diferentes para a sua pintura?

Fig.16. Noé, *Mambo*, 1962. Técnica mista sobre tela, 190 X 192 cm. Fonte: CASANEGRA, 1988, p. 37.

Em 1963, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega e Rómulo Macció, expuseram suas obras na *Galeria Bonino* do Rio de Janeiro, de 4 a 28 de setembro, apresentados por *Geraldo Ferraz*³⁸ a exposição trazia somente o nome dos artistas como título da mostra e deixou forte impressão no ambiente cultural da cidade. No catálogo Ferraz contextualizou os quatro jovens artistas como já consagrados no país de origem por uma exposição no *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* (MNBA) no mesmo ano em que vieram ao Rio, neste texto Ferraz resgatou passagens do texto de *Jorge Romero Brest*³⁹ elaborado para o MNBA, dizendo:

Naquela oportunidade, Brest propôs o conceito de “neofiguração” com o propósito de resguardá-los de qualquer reacionarismo ou volta à formulação pretérita. “Ser neofigurativo é direcionar-se intencionalmente as formas humanas para extrair desta experiência o ser que pela obra existe, manifestando de maneira mais clara o real, com seu halo de tempo originário”⁴⁰.

³⁸ Geraldo Ferraz (1905-1979): escritor, jornalista e crítico de arte que atuou em São Paulo e Rio de Janeiro. Foi editor de uma coluna sobre artes plásticas do *Estado de S. Paulo*, através deste veículo publicou matérias sobre as primeiras Bienais de São Paulo, atuando com Sergio Milliet e Walter Zanini no processo de autonomia da Bienal em relação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³⁹ *Jorge Romero Brest* (1905 - 1989) foi professor de *Estética y de Historia del arte* nas Universidades de *Buenos Aires* e de *La Plata*. Fundou a revista *Ver y Estimar* (1948 - 1955). Dirigiu o *Museo Nacional de Bellas Artes* entre 1955 e 1963, a partir desta data, e até o seu fechamento em 1970, foi diretor do *Centro de Artes Visuales* do *Instituto Torcuato Di Tella*.

⁴⁰ FERRAZ, Geraldo. Pinturas de Deira, Macció, Noé e de la Vega. Catálogo *Galeria Bonino*, exposição nº33, Rio de Janeiro, 4 a 28 de setembro de 1963. Apud In: ALONSO, Guillermo. *Nueva Figuración 1961-1965. Deira Macció, Noé e de la Vega. El estalido de la pintura*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 225-226.

Esses mesmos artistas retornam ao ambiente carioca em 1965 e fizeram uma mostra no *Museu de Arte Moderna* (MAM-RJ) no mês de junho, portanto anteriormente à exposição *Opinião 65*, que abriu em 12 de agosto. Esta exposição também foi apresentada por *Geraldo Ferraz*, que com bastante firmeza e alegria, afirma ter visitados os artistas em seus ateliês porteños e que eles continuam trabalhando com coesão, mas cada um preserva a sua individualidade, Ferraz escreve:

Trata-se de uma pintura que confluem um expressionismo virulento aberto a toda polêmica e a toda crítica, uma acusação aos "donos da vida" e uma plena liberdade de execução... Recorrem esses argentinos à figura, quase sempre, mas utilizam com igual eficiência o abstrato. Nesse turbilhão de ideias e imagens em que os quatro artistas se movem com uma desenvoltura de forças vivas em liberdade destravada, apoiam-se ou desmoronam conceitos e afirmações, as "verdades eternas" e os conflitos permanentes do homem⁴¹.

Essa exposição no MAM-RJ reuniu quarenta e sete obras dos quatro artistas, portanto uma exposição que representava de modo amplo os jovens artistas⁴². A *Otra Figuración* de Deira, Macció, Noé e de la Vega novamente

⁴¹ FERRAZ, Geraldo. *Deira, Macció, Noé e de la Vega*. Catálogo de exposição Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a partir de 03 de junho de 1965.

⁴² Faz parte dos anexos desta tese uma tentativa de levantar as obras expostas na ocasião da exposição Deira, Macció, Noé e de la Vega no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O catálogo da referida mostra somente traz os nomes das obras, mediante a isso foi realizada busca pelo título no acervo desses artistas, chegando-se exatamente a obra exposta ou a uma obra da mesma série ou de mesmo título, fazendo alusão ao exposto em 1965. Esta busca não logrou êxito completo e o resultado final é bastante inferior aos 47 quadros listados no catálogo, porém o conjunto de obras encontradas comprova o caráter expressionista violento do exposto.

impactou o meio artístico; é o que confirmam alguns depoimentos de artistas destacados a seguir.

Sobre a exposição de Deira, Macció, Noé e de la Vega Rubens Gerchman declarou⁴³:

Ela influenciou muito nosso pensamento pela liberdade que eles colocavam em seus trabalhos. Luis Felipe Noé, a quem mais tarde conheceria durante um simpósio em Caracas, me impressionou muito. Eu gostei dele, pois era um pintor sujo e eu sempre fui acusado, até por meus colegas, de ser também um pintor sujo.

A expressão "pintor sujo" com a qual Gerchman se refere à Luis Felipe Noé foi por diversas vezes substituída por "caótico" quando verteu-se o texto ao espanhol⁴⁴, o que introduziu uma nova significância pois o caos é o tema primordial das obras de Noé, porém, a tradução me parece equivocada, defendo a ideia de que Gerchman estaria se referindo a uma característica plástica, ou seja o uso por ele e por Noé de cores escuras, em especial o preto. Remeto a obra datada de 1960 (Fig.17) de autoria de Gerchman para exemplificar a expressão "pintor sujo" como a utilização de

⁴³ *Opinião 65: 20 anos depois*. MORAIS, Frederico (org.) Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, agosto de 1985 (exposição comemorativa dos 20 anos de Opinião 65), sem paginação.

⁴⁴ As traduções do depoimento de Rubens Gerchman sobre Noé em espanhol foram feitas em diversas ocasiões, como em CASANEGRA, Mercedes. Noé. Buenos Aires, Alba, 1988, p.44-46. Apud in: *Nueva Figuración 1961-1965. Deira Macció, Noé e de la Vega. El estalido de la pintura*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 226.

preto sujo na pintura (por preto sujo quero dizer um preto formado pela mistura de diversas cores).

Fig. 17. Gerchman, Rubens. *Sem Título*, 1960, óleo sobre tela, 46 x 61 cm. Coleção Fernando Millan.

Antonio Dias declarou que "a exposição de *Bonino* foi mais que um choque. Foi uma alegria, Noé tinha um estilo primitivo e agressivo que admirei. ...Jorge de la Vega punha uma certa violência, juntava materiais, o que me interessava muito"⁴⁵.

Outro artista brasileiro com importante produção nos anos sessenta que emitiu opinião sobre o grupo argentino foi Carlos Zílio, que colocou a exposição *Otra Figuración* ocorrida no MAM-RJ em 1965 como determinante em sua carreira, dizendo "...a exposição *Nova Figuração* dos argentinos no *Museu de Arte Moderna*. Isso foi determinante.

⁴⁵ *Opinião 65: 20 anos depois*. MORAIS, Frederico (org.). Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, agosto de 1985 (exposição comemorativa dos 20 anos de Opinião 65), sem paginação.

Eu comecei a fazer um trabalho muito baseado no trabalho deles, que não tinha mais nada a ver com o Iberê ⁴⁶".

Fig.18. Jorge de la Veja, *El espejo al final de la escalera*, 1963. Óleo, tela encolada piezas de plástico y pedrería sobre tela 162 x 130 cm.

Fig.19. Ernesto Deira. "Adan y Eva" numero 2, 1963, óleo e esmalte sobre tela, 185 X 260 cm.

⁴⁶ Carlos Zílio em entrevista contida no catálogo *Carlo Zílio Arte e Política 1966 - 1976*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p.15. Zílio foi aluno da Iberê Camargo entre 63 e 64, no Instituto de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig.200000. Rómulo Macció, *Vivir un poco cada día*, 1963, Têmpera, grafite y acrílico sobre madeira. Diâmetro. 181,5cm.

Três dos membros desses artistas que ficaram conhecidos como *Otra Figuración Argentina* tinham sido mostrados anteriormente no MAM-RJ em uma exposição coletiva intitulada *Arte Argentina Contemporânea* em junho de 1961. Esta mostra foi concebida pelo *Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* (MNBA) e enviada ao MAM-RJ em uma série de acordos que as instituições mantinham naqueles anos, a mostra abrangia obras de artistas das seis primeiras décadas do século XX, estavam presentes os artistas do início do século vinte, já consagrados como velhos mestres, além de representantes da pintura abstrata, pintura informalista e como representantes das novas tendências algumas obras de Luis Felipe Noé, Jorge de la

Vega e Rómulo Macció. Essa aparição da *Nova Figuração* Argentina por aqui não recebeu a atenção e os comentários que obteve na exposição de 1963 na *Galeria Bonino* na mesma cidade, muito provavelmente porque seus quadros estavam diluídos em uma exposição de grandes proporções e em um total de cento e vinte duas obras⁴⁷.

Fig.21. Luis Felipe Noé. *Introducción a la esperanza*, 1963. Técnica mista sobre tela, 197 X 195 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

⁴⁷ GARCIA, Maria Amélia. La Brasilidade de la gestión de Romero Brest em el MNBA. In: Herrera, Maria José. *Exposiciones de arte argentino 1959-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones em la escritura de la historia*. Buenos Aires: Amigos do Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p.123-136.

Com a obra *Introducion a la esperanza* (Fig. 21, 1963), Noé ganhou *Premio Nacional do Instituto di Tella*, esta obra apresenta vários planos, várias atmosferas pictóricas, dialogando com a visão quebrada desenvolvida com *Mambo* (Fig.16). Na parte inferior aparecem inúmeras cabeças pintadas quase que exclusivamente em tons entre o preto e o branco, com as bocas abertas eles parecem estar em coro, marchando todos juntos, como se estivessem em procissão e as telas acima seriam os cartazes que a multidão ostenta.

Já os cartazes que carregam são coloridos, o artista sugere uma oposição entre a cinzenta multidão e os cartazes coloridos. Os cartazes trazem referências diversas, em um deles aparece Perón, outro alude a um time de futebol e a sua bandeira (Campeon), outro traz a informação escrita de que *Cristo habla em el luna park*, mencionando uma citação da mídia da época que ao mencionar um evento religioso no espaço chamado luna park, trouxe esse insólito slogan, outros cartazes aparecem, configurando a sociedade portenha como uma sociedade caótica e de interesses tão díspares como futebol, política de adoração cega (referência ao peronismo) e catolicismo extremado.

Como prêmio Noé escolhe a viagem para Nova York e lá sua pintura irá alterar novamente, primeiramente a "*vision quebrada*" fez a unidade da pintura se quebrar e parte da pintura se projetar em outro plano, uma ideia que foi

trabalhada pela primeira vez em *Mambo* (Fig.16, 1962), é desenvolvida, mais planos aparecem, além do bastidor, agora é a moldura que começa a fazer parte da obra e a pintura passa a ser uma instalação. É o que podemos ver em "*El ser nacional*" (Fig.22) apresentado em 1963.

Fig.22. Luis Felipe Noé, *El ser nacional*, tal como foi apresentado como instalação na mostra "Luis Felipe Noé, leitura conceptual de uma trajetória", realizada em 1963 no CAYC, Bs. As.

Outra mostra relevante na carreira de Noé ocorreu no *Museu de Arte Moderna de Buenos Aires* em 1965, esta foi intitulada "*Noé + experiencias coletivas*" (ver Fig.23, 1965), para esta exposição Noé redigiu o catálogo sob a forma de carta aos visitantes, portanto, convidando o espectador ao diálogo. Esta mostra apresentou teses importantes para Noé, como a crença no trabalho coletivo como forma de evitar o caos solitário, pois este não é o caos que Noé quer assumir, porque para que exista o caos

tem que existir o embate dos antagônicos, ou dos vários, ou os dos diferentes e a "vision quedrada"⁴⁸.

Fig.23. Noé + experiências colectivas. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1965. Catálogo-carta da mostra.

Noé passou a explorar as instalações, era a multiplicação dos planos da pintura, que ultrapassavam os limites da tela, invadindo o espaço do espectador. O artista parece ter entendido que a *vision quedrada* era uma maneira de aumentar a tensão, a desordem da pintura, o que refletiria o caos, a desordem circundante, a confusão do mundo percebida pelo artista. Suas obras parecem caminhar em um crescente aumento da tensão e desordem até culminar na instalação apresentada em 1966 na *Galeria Bonino*, filial de Nova York (Fig.24, 1966).

⁴⁸ NOÉ, Luis Felipe. *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones Van Riel, 1965, p. 193 - 202.

Fig.24. Luis Felipe Noé em sua exposição *Galeria Bonino* de Nova York (1966) entre obras que apresentavam a *visión quebrada*, na mesma exposição havia também uma ambientação.

Após esta exposição em Bonino de Nova York Noé passou nove anos sem pintar, durante esse período refletiu bastante sobre arte, escreveu e fez uma série de experimentações com espelhos côncavos, o que interessava ao artista era o reflexo no espelho, onde aparece somente uma parte duplicada de quem se postava na frente deste (Fig.25, 1967). Ao acabar a bolsa Guggenheim que permitiu a Noé viver com a sua família por mais de dois anos em Nova York, eles permaneceram por mais alguns meses e ao voltar a Buenos Aires, Noé fundou um bar com seus amigos, o Bar-Ba-

ro. O regresso a pintura ocorreu somente em 1975 (ver Fig.27) via natureza, o homem e seus mitos em uma explosão de cores.

Fig.25. Reflexo de Luis Felipe Noé em um de seus espelhos côncavos de sua autoria, 1967.

Fig. 26. Desenho de Noé para o livro *"Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre"*, publicado em 1974.

O desenho anteriormente reproduzido (Fig.26), que integra as ilustrações do livro *"Códice Rompecabezas sobre Recontrapoder en cajón desastre"*, aparece como imagem central na pintura *"La Naturaleza y los mitos N° 4"* (Fig.27,1975), recupero abaixo o trecho deste livro que antecede esse desenho.

Recontrapoder se vistió de ceremonia y se puso una serpiente en el cuello. La Tierra se vistió de mujer. El se siguió vistiendo. Tomó la tierra por la cintura y se la colocó en la cabeza, de tal modo que respiro dentro de sus vísceras y miró por sus ojos. Recontrapoder entonces pensó: -Lo importante es lo que a uno se le sube a la cabeza. Y se atrevió entonces a ofrecer su imagen ante el Mundo, amante senil de la Tierra⁴⁹.

Fig.27. Luis Felipe Noé. *Naturaleza y los mitos n° IV*, 1975. Técnica mista sobre papel e catão, 67,5 X 97,5 cm. Fonte: Catálogo da exposição Noé no MNBA, 1995, p.47.

⁴⁹ NOÉ, L. F. *Códice Rompecabezas sobre Recontrapoder en cajón desastre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1974. Tradução livre da autora: Recontrapoder vestido formalmente e colocou uma serpente no pescoço. A Terra se vestiu de mulher. Ele continuou vestindo. Ele tomou a terra pela cintura e a colocou na cabeça, de tal modo que respirou dentro de suas entranhas e olhou em seus olhos. Recontrapoder então pensou: O que é importante é o que se tem na cabeça. E então se atreveu a oferecer sua imagem no mundo, o amante senil da Terra.

Em 1994, Noé retornou aos aforismos no livro "*El Outro, La Otra, La Otredad*"⁵⁰, ao receber uma encomenda de unir frases de diversos autores acerca deste tema e ilustrar essas frases. O artista realizou este trabalho escolhendo frases sintéticas e bem humoradas, incluindo outras de sua autoria e as associando às suas ilustrações. O resultado foi uma coletânea de gotas que contem ideias completas e até paradoxais acerca da relação afetiva, que foram enriquecidas de significância na nova tessitura proposta pelo artista formada na união da linguagem textual e visual. No prólogo desta obra Noé afirmou que se colocou como um observador da comédia humana para pintar a mulher, o homem e o relacionamento entre eles, o fez com o humor e o otimismo já demonstrado em "*Una Sociedad Colonial Avanzada*".

⁵⁰ NOÉ, Luis Felipe. *El Outro, La Otra, La Otredad*. Buenos Aires: Ediciones IMPSAT, 1994.

Fig.28. NOÉ, Luis Felipe. *El Outro, La Otra, La Otredad*. Buenos Aires: Ediciones IMPSAT, 1994 (obra sem paginação), ca. 28 X 28cm.

Fig.29. NOÉ, Luis Felipe. *El Otro, La Otra, La Otredad*. Buenos Aires: Ediciones IMPSAT, 1994 (obra sem paginação), ca. 28 X 56cm.

Fig.30. NOÉ, Luis Felipe. *El Outro, La Outra, La Otredad*. Buenos Aires: Ediciones IMPSAT, 1994 (obra sem paginação), ca. 28 X 56 cm.

Capítulo 2: Narrativas plásticas de resistência em Antonio Berni

*Lo importante, por más graves que sean los
problemas de cada generación, es hacer cosas; si
uno no hace cosas, no resiste.*

Antonio Berni ¹

¹ trecho de entrevista concedida por Antonio Berni publicada pouco antes de sua morte. Reportaje. Revista Cultural nº2, Córdoba, set. 1981.

Berni² criou em sua obra plástica diversos personagens, os mais evidentes são *Juanito Laguna* e *Ramona Montiel*, ambos excluídos da sociedade moderna que crescia de maneira desenfreada na época da produção dessas obras, ou seja, a partir de 1956. Berni foi um observador atento dos subúrbios de Buenos Aires e de outras províncias, registrou em desenhos ou fotografias os trabalhadores e seus filhos, nesse caminhar, podemos dizer que muitos foram os seus personagens, mas para *Ramona Montiel* e *Juanito Laguna*, o artista dedicou-se a criar grandes séries de obras que representam a sua síntese das questões observadas durante essas incursões pelos subúrbios. Podemos seguir as peripécias desses personagens em tempos distintos, como em um relato narrativo pictórico.

Fig.1. Fotografia do arquivo Berni. Fonte: PACHECO, p. 103.

Fig.2. Fotografia do arquivo Berni. Fonte: PACHECO, p. 105.

² Antonio Berni: artista argentino, nascido em Rosario, província de Santa Fé em 1905, faleceu em Buenos Aires em 1981.

Fig.4. Berni. Caderno de anotações. Fonte: PACHECO, p. 106.

A partir de 1956, *Antonio Berni* iniciou a série *Juanito*, uma criança magra que aparece nas obras entre tarefas que refletem as necessidades cotidianas, como levar comida ao pai na fábrica (Fig.5, 1961), e as brincadeiras infantis como o pião ou a pipa (Fig.9,1973). Nas obras quase sempre *Juanito* está sozinho e alheio à sujeira do lugar, repleto das embalagens de diversos produtos, restos descartados pela sociedade de consumo que o exclui e o envolve.

Juanito é claramente socialmente marginalizado, ele está fora da cidade, pertence ao lugar dos restos e das sujeiras, mas o que isso realmente pode dizer sobre *Juanito*? Também cabe o questionamento sobre os demais aspectos da personalidade da personagem: será *Juanito* um menino triste? Será que os demais componentes da obra podem acrescentar outras camadas de leitura: vamos ver o que mais existe à margem nessas obras?

A ideia de marginalização pressupõe um centro e uma periferia, uma situação melhor e uma situação pior, supostamente vivida na periferia. De maneira pejorativa, supõe-se que a periferia seja o lugar não oficial, o lugar aonde não é seguido o conjunto de normas oficiais da sociedade central e, portanto, onde tudo pode acontecer.

Estar à margem não implica uma completa exterioridade do centro, os marginalizados habitam uma fronteira. É o lugar da articulação de dois mundos, duas posições culturalmente e socialmente diferentes, o centro estabelece modelos, mas recebe influências da periferia mesmo que não as aceite como tal.

Juanito é uma criança absolutamente incluída no universo infantil quando aparece brincando e também excluída deste universo quando deixa a brincadeira infantil para cumprir tarefas alheias a sua idade, como ir à fábrica levar comida para o pai e mais tarde para ir trabalhar. *Juanito* é, portanto, um incluído e excluído, vive na fronteira

articulando dois mundos. Ele é criança em um mundo de fábricas e, portanto novamente está à margem de uma idade conceituada como a "camada produtiva da população". Na obra *Juanito Laguna lleva la comida a su papá peón metalúrgico* (Fig.5, 1961) , essa inadequação de *Juanito* está clara na proporção entre o menino e as enormes, quase monstruosas fábricas.

Fig.5. BERNI, *Juanito lleva la comida a su padre peón metalúrgico*, 1961. Óleo e colagem de metais sobre tela, 211 X 153 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Envio a XXXI Bienal de Venecia. Fonte: BERNI, Centro Recoleta, 2002, p.46.

Mas a expressão à margem também pode ter como referência a composição plástica. Precisamos ver o que temos à margem na organização espacial da obra de *Berni*. Para isso vamos focar a obra *Juanito em la playa* (Fig. 6, 1973) como exemplo de construção pictórica desta série. Quase exatamente no centro do espaço figurativo está *Juanito*, a personagem-tipo da obra, e à margem estão os objetos secundários, que estariam ali somente para criar o ambiente. São os restos da sociedade de consumo - esses objetos adicionam complexidade à obra, uma vez que os restos de embalagens industriais estão cautelosamente prensados dispostos de uma maneira que possam ser reconhecidas em suas marcas e outros atributos. Esses itens são tão nítidos na obra de *Berni* que passo a perguntar se chamá-los de secundários é ou não apropriado? Será que esses restos da sociedade de consumo são o centro temático da obra? Para discutir, voltemos a obra *Juanito em la playa* (Fig. 6, 1973).

Nesta obra o artista não detalha o rosto de *Juanito*, o menino está quieto, posição estática que enfatiza a situação de contraste de um menino que leva a vida e a sua infância entre restos de uma sociedade a qual não pertence e provavelmente não pertencerá. Ele se mantém alheio a esses objetos descartados que não o atrapalham. O detalhamento que falta ao rosto da personagem é farto em referência às embalagens vazias e amassadas que aparecem nítidas. O artista, portanto, volta a turvar as fronteiras entre o que é o centro

e a margem, entre o tema-título da obra e os itens secundários, entre o que é principal e marginalizado.

Fig.6. Antonio BERNI, *Juanito em la playa*, 1973. Óleo, pintura acrílica, cartão, tela, chapa, latas, cola, plástico, partes de bicicleta, peças de metal, 162 X 102 cm. Fonte: MALBA, 2005, p. 127.

Berni caminhou em sua poética borrando as fronteiras da marginalidade, deu complexidade à noção do que é classificado como marginal e como central, do que é pior e melhor, com isso, o artista transformou em arte a sua percepção sensível frente aos problemas sociais de sua geração, tudo isso para resistir a uma leitura única e predominante dos valores da sociedade de consumo.

Berni assim definiu *Juanito Laguna*:

(...)Yo, a Juanito Laguna lo veo y lo siento como arquetipo que es; arquetipo de una realidad argentina y latinoamericana; lo siento como expresión de todos los Juanitos Laguna que existen. Para mí no es un individuo, una persona: es un personaje; y, (...), en él están fundidos muchos chicos y adolescentes que yo he conocido, que han sido mis amigos, con los que he mezclado, con los que he jugado en la calle. También es una parte de mí mismo; no me identifico ni puedo identificarme totalmente con él, porque yo no fui un niño de las villas miseria; aunque fuera pobre en mi persona real y concreta. Juanito es un símbolo que yo agito para sacudir la consciencia de la gente. Porque yo puedo salvar a una persona, puedo salvar a dos personas, puedo salvar a diez, pero no puedo salvar a todo el resto, y a mí me interesa que todo el resto se salve³.

E Berni advertiu:

(...)Laguna no pide limosna, reclama justicia, en consecuencia pone la gente ante esa disyuntiva, los cretinos

³ Berni em entrevista a José Viñals, editado por *Imagen Galeria de Arte*, Buenos Aires, 1986. In: PACHECO, M. E. *Berni escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, p.58 - 61. Tradução livre da autora: (...)Eu, a Juanito Laguna o vejo e o sinto como um arquétipo de uma realidade argentina e latino-americana, sinto que ele é a expressão de todos os Juanitos Lagunas que existem. Para mim não é um indivíduo, uma pessoa: é um personagem; e, (...), nele estão unidos muitas crianças e adolescentes que eu conheci, que foram meus amigos, com os quais convivi, com os quais brinquei na rua. Também é uma parte de mim, não me identifico nem posso me identificar totalmente com ele, porque eu não fui uma criança de favela, embora tenha sido pobre. Juanito é um símbolo que eu agito para sacudir a consciência das pessoas. Porque eu posso salvar uma pessoa, posso salvar duas pessoas, posso salvar dez, mas não posso salvar a todos, e interessa-me que todos se salvem.

compadecerán y harán beneficencia con los Juanitos Laguna;
los hombres e mujeres de bien, le harán justicia⁴.

A primeira exposição da série Juanito Laguna ocorreu na *Galeria Witcomb*, em Buenos Aires, em novembro de 1961, é significativo perceber que é o próprio personagem que faz o convite para o público, este é mais um capítulo da construção que o artista faz da persona de Juanito.

Fig.7. Convite para a exposição "Berni em el tema de Juanito laguna", Galeria Witcomb, Buenos Aires, 1961. Fonte: Fundación Espigas, pasta Berni.

⁴ Berni em entrevista a José Viñals, op. cit., p. 59. Tradução livre da autora: (...)Laguna não pede esmola, reclama justiça; em consequência coloca as pessoas frente ao dilema; os cretinos se compadecerão e farão beneficências com os Juanitos Laguna, os homens e mulheres de bem, lhes farão justiça.

Fig. 8. Capa e contracapa do catálogo da exposição "Berni em el tema de Juanito Laguna", Galeria Witcomb, Buenos Aires, 1961.

Em parágrafos anteriores, indaguei se Juanito é uma criança triste, com o objetivo de me aproximar de uma resposta é necessário observar mais obras da série, para isso, vamos enfocar a obra *Juanito Laguna remontando um barrilete* (Fig. 9, 1973).

Juanito é um menino que brinca, sonha, caminha, apesar da sujeira do ambiente onde vive. Durante esses sonhos Juanito fabula, cria. Na obra *Juanito Laguna remontando um barrilete* (Fig. 9, 1973), o primeiro impacto visual é dado por uma grande nuvem que apresenta um formato revoltoso. Essa nuvem chama atenção pela sua concretude e porque é a imagem especular da pipa (papagaio) e de sua rabiola com a qual

brinca o menino. A consistência da nuvem é o sonho de Juanito, menino que não perdeu a capacidade de fabular e assim mantém a sua capacidade de sonhar, mantém a sua humanidade. O sonho, a fabulação é importante para todos e para Juanito é talvez o único espaço possível para a sua existência saudável. A capacidade de sonhar representa um espaço possível, uma lagoa que cerca Juanito e o salva da crueza da realidade vivida. É a lagoa deste Juanito que se chama Laguna.

Fig. 9. Antonio Berni. *Juanito Laguna remontando um barrilete*, 1973. Óleo, latas, telas, plástico, madeira, corda e papel sobre madeira, 192 X 109 cm.

Fig.10. Berni. *Juanito pescando*, 1962. Xilocollage, 194 X 145 cm. Envio a XXXI Bienal de Veneza. Premio Oficial de Gravura e Desenho.

Fig.11. Berni. *Juanito pesca com red*, 1961. Xilocollage, 150 X 105 cm. Envio a XXXI Bienal de Veneza. Premio Oficial de Gravura e Desenho.

Fig. 12. Berni. *La familia de Juanito Laguna se salva de la inundación*, 1961. Óleo, metal y cartón sobre hardboard, 185 X 122 cm. Envío a la XXXI Bienal de Venecia. Fonte: Recoleta, 2002, p. 42.

La familia de Juanito Laguna se salva de la inundación (fig. 12, 1961) evidencia uma realidade das "villas miseria". A inundao como consequncia dos espaos ocupados sem urbanizao, que crescem ao sabor da necessidade das famlias marginalizadas pela sociedade dita "moderna". A inundao uma tragdia para a me que ao carregar um Juanito chora, ela est ao lado de um barco, comandado pelo pai da famlia e que leva seus dois outros filhos.

Aparece mais uma menina em p dentro da gua, ela tambm chora ao enfrentar essa dura situao levando um relgio na cabea, o bem que parece ter sobrado das perdas da famlia nesta inundao. No barco esto as crianas menores, com expresses faciais tensas, mas salvaguardadas no interior do barco. Fora, em p, com gua at a cintura, est uma jovem adolescente provavelmente tambm filha, enfrentando com mais crueza esta dura situao. O relgio, smbolo do tempo, carregado com certo esforo para no ser estragado nas guas turvas da inundao. Ser um smbolo de esperana? Smbolo de novos tempos? Ou o relgio est marcando o tempo para que esta situao ocorra novamente.

Tudo sujeira, desencanto e destruio na obra *La familia de Juanito Laguna se salva de la inundacin* (fig. 12, 1961). O nico elemento preservado desta destruio uma placa vermelha onde se l "se venden terrenos", mostrando que Berni est atento aos desmandos da ocupao imobiliria desregrada

que em nome do progresso empurra a população mais pobre para os espaços com menor infraestrutura e causa desequilíbrios ecológicos durante este processo de ocupação determinado pela necessidade.

Plasticamente, a obra *La familia de Juanito Laguna se salva de la inundación* (fig. 12, 1961) guarda relação com a construção informalista e com o que se convencionou chamar de Arte Bruta, com Jean Dubuffet (1901 - 1985), evidenciado pela colagem de vários materiais na tela e pelas manchas de uma palheta suja. Nesta época as cores sujas constituíam um valor plástico que se aproximava das formas expressionistas. Faço lembrar que nesta época Rubens Gerchman⁵ e Luis Felipe Noé⁶ valiam-se desta diferença plástica. Voltando a obra de Berni (Fig.12), diversas texturas são unificadas por uma veladura que as integra e que tem o mesmo valor cromático das poucas figuras que detêm a narrativa da obra segundo a indicação do título. A seguir destaco uma obra informalista de Kenneth Kemble (1923 - 1998) para exemplificar a aproximação sugerida desses artistas.

⁵ O capítulo 3 desta tese é dedicado à obra de Rubens Gerchman.

⁶ Sobre este assunto verificar o capítulo 1 desta tese.

Fig.13. Kenneth Kemble.
Paisagem suburbano II,
1958. Chapa, madeira,
óleo sobre cartão. 100 X
120 cm.

Fig.14. Antonio Berni. Retrato de
Juanito Laguna, 1961. Óleo, madeira,
metais, recortes de chapa, arpillera,
sisal, cartão e papel sobre madeira.
147 X 109 cm.

A outra personagem criada por Berni que mereceu uma série de obras é Ramona Montiel, uma mulher que encontra na prostituição a possibilidade de vida nesta sociedade dita moderna. A personagem foi tema desta série de obras, que incluíram pintura, xilocolagens (xilogravuras com colagens na matriz de madeira) e instalações. Quanto aos temas, a série Ramona Montiel inclui o início de sua vida, seus amigos e clientes, os sonhos e medos de Ramona, a série inclui também os monstros da sociedade moderna.

Sobre Ramona Berni declarou:

(...) [Ramona] es el símbolo de otra realidad social cargada de miseria, ya no en el exclusivo plano material, como en el caso de Juanito, sino también en el otro, en el de espíritu, con sus desequilibrios neuróticos propios de una mujer de su condición social, atrapada por la telaraña de la sociedad de consumo. Ramona debe jugar un rol social y hacer publicamente lo que a escondidas practicaban muchas princesas, niñas del gran mundo y del submundo. Debe llenar el vacío dejado por éstas en el ámbito del erotismo⁷.

Berni declarou em entrevista⁸ que a série Ramona Montiel tem como antecedente parcial uma documentação fotográfica que ele realizou em prostíbulos da cidade de Rosario no início da década de trinta, outro possível antecedente é a série

⁷ Berni em entrevista a José Viñals, op. cit., p. 59. Tradução livre da autora: (...) [Ramona] é símbolo de outra realidade social carregada de miséria, já não exclusivamente no plano material, como no caso de Juanito, mas também em outro, o do espírito, com seus desequilíbrios neuróticos próprios de uma mulher em sua condição social, apanhada na teia da sociedade de consumo. Ramona deve jogar um papel social e fazer publicamente o que praticam às escondidas muitas princesas, meninas do grande mundo e submundo. Deve encher o vazio deixado por essas no âmbito do erotismo.

⁸ Berni em entrevista a José Viñals, op. cit., p. 54.

intitulada a *Breve história de Emma* de Lino Enea Spilimbergo (1896 - 1964) realizada na década de trinta, ou seja, cerca de três décadas antes de Ramona Montriél. Segundo a historiadora da arte argentina Adriana Lauria⁹ existe relação entre a série Ramona e a *Breve história de Emma*, mas os artistas criaram personagens que veem a prostituição diferentemente, enquanto Emma vê a prostituição como um eterno pesar, Ramona chega a estar acomodada com a circunstância e, na medida do possível, percebe vantagens em seu ofício.

Fig.15. Berni. *Ramona pupila*, 1963. Xilocolagem sobre papel, 157 X 65 cm.

Fig. 16. Lino Enea Spilimbergo. *Breve história de Emma XXIV*, 1935. Monocopia sobre papel, 27,5 X 47 cm.

Fig. 17. Lino Enea Spilimbergo. *Breve história de Emma XXI*, 1935. Monocopia sobre papel, 27,5 X 47 cm.

⁹ LAURIA, Adriana. *Correlatos entre Berni y sus contemporâneos. Diálogos argentinos*. In: BERNI y sus contemporâneos correlatos. Homenaje a 100 años de su nacimiento. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2005.p.17-32.

Fig. 18. Antonio Berni. *La comunión de Ramona*, 1962. Óleo sobre madeira, 122,5 X 95 cm. Fonte: CASANEGRA, 2000, p.195.

La comunión de Ramona (Fig.18, 1962) é representação de um rito de passagem católico, a devoção ao Deus cristão do jovem que é consagrado a ele, a união desse jovem com Deus. Esta obra de Berni é construída com a adição do real intacto, o vestido é colado à tela. A presença do véu, da renda desse traje ritual sugere uma ideia de inocência. Sobre o vestido branco destacam-se sugestões alegóricas como a cruz e a imagem de Cristo que Ramona segura - o dourado sobre a brancura da renda. Não há leveza nessa cena, ao contrário tudo é denso o que sugere uma estranheza, pois da inocência se espera leveza

e doçura. O rosto de Ramona parece poroso, extremamente pintado, o que novamente não condiz com a imagem da inocência. Essa imagem que representa um ritual importante do catolicismo, nos é apresentado por Antonio Berni, de maneira estranha e até mesmo patética.

Na obra *El casamento de Ramona* (Fig. 19, 1959) o artista conduz Ramona através de outro rito do cristianismo representado pelo casamento (fig.19). Nesta obra aparecem os noivos e um casal de padrinhos, todos os personagens estão com as roupas convencionadas para este tipo de celebração. A noiva veste branco, um vestido rendado, com véu comprido e a madrinha está excessivamente arrumada. Excesso é realmente a palavra, tudo é representado ou agregado à tela em excesso: a noiva parece ter renda demais, o espaço também foi decorado com renda, a madrinha arrumada demais e os homens com os convencionais ternos.

Fig.19. Antonio Berni. *El casamento de Ramona*, 1959, óleo e colagem sobre tela, 254 X 176 cm. Fonte: PACHECO, 1999, p.157.

Fig.20. Antonio Berni. *El exame*, 1976. Colagem sobre madeira, 250,5 X 140 cm. CASANEGRA, 2000, p. 196.

Na obra *El exame* (Fig.20) o artista se vale ainda mais da colagem que vinha sendo um recurso da plástica na narrativa da personagem Ramona. Tanto a colagem como a pintura confere forma ao fundo e criam o ambiente, compõem a força alusiva do tema. As figuras das mulheres são irônicas e o uso dos clichês que já se tornaram signos indiciais, como as cintas-ligas, os sapatos de salto e as presilhas douradas, não constroem as sugestões de um enredo que pode ser pleno de surpresas e crueldades.

Berni formula uma cafetina monstruosa, tão demoníaca como é cruel o exame que realiza. Ao examinar os dotes da prostituta, a cafetina mostra uma expressão de inveja. O artista coloca-se como narrador romântico, exagerando as expressões dramáticas. Sua expressividade pictórica se concentra nas cabeças, a demoníaca cafetina e a cabeça de Ramona, também fantasmagórica, mas quase encoberta pela roupa que vestia e precisou retirar para o ato do exame.

Trajetória do artista

Antonio Berni nasceu em 1905 em Rosario, província de Santa Fé, começou a desenhar ainda criança. Em 1920, aos quinze anos, expôs óleos e desenhos no *Salón Mary e Cia.* (Rosario),

esta mostra foi bem recebida pela crítica local que conferiu a Berni o título de "*niño prodígio*"¹⁰.

Berni também apresentou a sua produção no *Salón Witcomb* de Rosario. Em 1923, realizou a sua primeira exposição em Buenos Aires em salão homônimo, nesta ocasião, também alcançou críticas positivas ao seu trabalho.

O professor de *Estética da Universidade de Buenos Aires* e crítico de arte José Leon Págeno teceu críticas bastante positivas sobre o jovem artista na ocasião desta mostra, advertiu que "*hay en Antonio Berni un pintor, y un pintor de retina sensible a los efectos de la luz y la atmósfera*"¹¹. Através desta crítica, percebemos como ainda presentes no ambiente porteño a valorização das questões levantadas pelos artistas impressionistas franceses no último quartel do século vinte referentes à luz. De fato essas questões estão presentes na produção de Berni deste período, como podemos verificar na obra *Alamos* (Fig. 21, 1922).

¹⁰ RABOSSI, C. Antonio Berni: los périplos hacia la realidad. In: BERNI y sus contemporáneos correlatos. Homenaje a 100 años de su nacimiento. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2005.p. 33.

¹¹ Apud Rabossi, op. Cit. p. 33. Tradução livre da autora: "existe em Antonio Berni um pintor, e um pintor de olhar sensível aos efeitos da luz e da atmosfera".

Fig.21. Antonio Berni. *Alamos*, 1922, óleo sobre tela 58,8 X 47 cm.

Fonte: MALBA, 2005, p.39.

Mediante tantas críticas positivas ao trabalho de Berni o *Jockey Club* de Rosario outorgou-lhe uma bolsa de estudo em 1925, para que o jovem artista completasse os seus estudos sobre arte na Europa. Berni esteve na Espanha, Itália e França, graças a uma renovação de sua bolsa pelo governo de Santa Fé, pôde permanecer na Europa até 1931.

Na Itália, descobriu *Giotto di Bondone*, *Piero della Francesca* e se encantou com a concretude da figuração na produção desses artistas. Durante esta viagem dedicou-se ao

estudo dos afrescos considerados pré-renascentistas e também os renascentistas.

Durante a estadia na capital francesa descobriu a arte moderna, descobriu o fauvismo, o cubismo e entrou em contato com o grupo dos artistas surrealistas, este último contato será o mais duradouro e que mais reflexo teve na obra de Berni do período parisiense e também posterior.

Logo que Berni chegou à Paris, seguiu o conselho de estudar no ateliê de Othon Friesz e André Lothe, conselho dado pelos artistas argentinos Horacio Butler (1897 - 1983) e Héctor Basaldúa (1895 - 1976) que por lá já se encontravam. Portanto, neste momento, Berni entrou em contato com lições cubistas e sobre essa experiência declarou:

Aprendí, sí, una serie de leyes que ya estaban en el libro de Lothe, *El Tratado de la Pintura*, pero fue mi curiosidade la que [me] llevó a experimentar en muchas direcciones; hasta tuve una etapa cubista de la que queda un solo cuadro¹².

Berni conheceu André Breton, Marcel Duchamp e o poeta Louis Aragon, com este último estabeleceu uma amizade duradoura que muito o influenciou no tocante às ideias comunistas. O artista argentino participou efetivamente do movimento anti-imperialista na capital francesa, do qual Louis Aragon teve um

¹²Declaração de Antonio Berni em entrevista em 1974. PACHECO, Marcelo E. [et.al.]. *Berni escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, p. 45. Tradução livre da autora: Aprendi, sim, uma série de leis que já estavam no livro de Lothe, O tratado da pintura, mas foi a minha curiosidade que me levou a experimentar em muitas direções, até tive uma etapa cubista e desta somente resta um quadro.

papel efetivo¹³. Durante esses encontros desenvolveu um crítico olhar sobre a figura do outro e, por consequência, a luta contra o imperialismo.

Após o seu retorno à Argentina, continuou a sua amizade com Louis Aragon por cartas, aonde discutiram a relação entre política e cultura, a responsabilidade do artista e do intelectual na sociedade, as questões culturais nos países que foram colonizados e o tema da liberdade. De fato, todo esse aporte intelectual foi fundamental para a leitura que Berni fez dos problemas sociais da Argentina, fazendo-o sentir partícipe da problemática, responsável por integrar o debate o que efetivou através das suas ferramentas de artista e assim convocou os espectadores de sua obra ao debate das questões por ele tratadas.

Sobre a sua estada em Paris Berni afirmou como foi impactante a descoberta das vanguardas históricas da arte moderna. Como foram reveladoras o seu encontro com as novas concepções de arte e as novas soluções artísticas formuladas pelos artistas vanguardistas. Afirmou ainda, que esses encontros lhe trouxeram a percepção da necessidade de mudanças e o desejo de efetivá-las. Transcrevo um trecho dessas

¹³ PLANTE, Isabel. La Torre Eiffel en la pampa o los impactos de París. In: ROSSI, C.(comp.). *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires: Eudeba, 2010, p. 32 - 49.

declarações de Berni sobre as suas experiências na capital francesa:

(...) cuando llegué [en Paris] y me enfrenté con las nuevas tendencias del arte, con el fauvismo, por ejemplo, me di cuenta de que era un nuevo lenguaje del arte que revolucionaba toda una manera de ver anterior; me revolucionaba a mí. La concepción de la forma, la concepción del color, de la composición y todos esos elementos con los cuales se estructura un cuadro, eran completamente nuevos y desconocidos para mí. Al verlos poco a poco, no de golpe, tomé conciencia de que todo lo anterior ya no me servía, que era una herramienta vieja para mí, completamente inútil. (...)Era la etapa de formación, y así sucede siempre. Después viene la etapa de elaboración personal y de afirmación, a partir de todos esos conocimientos, de todas esas experiencias¹⁴.

Desta etapa de formação a que se refere Berni as experiências com o surrealismo parecem ter sido as mais duradoras e que geraram reflexos em sua obra posterior. Desta etapa é bastante relevante a obra intitulada *La metamorfoses del pájaro azul* (Fig.22,1932).

Segundo Guillermo Fantoni, um dos críticos de arte argentinos que se debruçou sobre a obra de Berni, a sua fase surrealista fecundou em uma das experiências estéticas mais radicais politicamente. Fantoni se refere à formulação da teoria do "nuevo realismo", que confluíu os valores da

¹⁴ Declaração de Antonio Berni em entrevista em 1974. PACHECO, Marcelo E. [et.al.]. *Berni escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial,1999,p. 46. Tradução livre da autora: Quando cheguei a Paris e me deparei com as novas tendências da arte, com o fovismo, por exemplo, me dei conta de que era uma nova linguagem da arte que revolucionava toda uma maneira anterior de ver, que revolucionava a mim. A concepção da forma, concepção da cor, a concepção de todos esses elementos com os quais se estrutura um quadro, eram completamente novos e desconhecidos para mim. Ao vê-los pouco a pouco, e não de uma só vez, tomei consciência de que todas as concepções anteriores já não me serviam, que eram ferramentas velhas para mim, completamente inúteis. (...) Era uma etapa de elaboração pessoal e de afirmação, a partir desses conhecimentos, de todas essas experiências.

modernidade pela experimentação e pela busca por novas propostas estéticas à utopia da revolução¹⁵".

Fig.22. Antonio Berni. *La metamorfosis del pájaro azul*, 1932. Óleo sobre tela, 89,7 X 70,4 cm. Fonte: PACHECO, 1999, p. 146.

A pintura intitulada *La metamorfosis del pájaro azul* (Fig.22, 1932) nos apresenta em primeiro plano um elemento que se assemelha ao formato de pássaro, mas também se assemelha a um conjunto de peças mecânicas engatadas, algo mecânico como a maçaneta ao lado ou o parafuso ao fundo. Este objeto-pássaro é amarelo e não azul como o título faz presumir. Destaco esse ambiente maquinista, a fantasia presente na obra e a cena silenciosa e desabitada como características dessa pintura que permitem afirmar o diálogo com o ideário surrealista e da pintura metafísica.

¹⁵ FANTONI, Guillermo A. Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo. *Estudios Sociales*, Santa Fé, n° 4, Primer semestre de 1993, p. 175-185.

Ao regressar a Argentina, especificamente a Rosario, Berni continuou o diálogo com o ideário surrealista até 1932, neste ano realizou uma exposição na sede dos *Amigos del Arte* em Buenos Aires. Esta mostra foi mal recebida pelo tradicional meio cultural porteño que não acolheu a proposta de Berni.

Além de *La metamorfoses del pájaro azul* (Fig.22, 1932), outra obra exposta nessa ocasião foi "*Susana y el viejo*" (Fig.23,1931). Berni criou um ambiente não verossimilhante ao infringir regras de uma pintura acadêmica como perspectiva, harmonia e proporção. Em destaque vemos uma mulher nua, cujo rosto não é pintado, se trata de uma fotografia colada à tela. O rosto parece um elemento intruso que não harmoniza em cor ou forma com o corpo de mulher pintado. Ao fundo aparece o personagem masculino, também uma fotografia colada.

Fig.23. Antonio Berni. *Susana y el viejo* o *Susana y el anciano*, 1931. Óleo e colagem sobre tela, 72 X 115,5 cm. Acervo do MALBA - Fundación Constantini, Buenos Aires. Fonte: ROSSI, 2010, p.7.

O professor de *Estética da Universidade de Buenos Aires* e crítico de arte José Leon Págeno, o mesmo que na ocasião da exposição do artista no *Salón Witcomb* em 1923 elogiou o olhar sensível de Berni, atacou sem rodeios, nove anos mais tarde, a exposição na sede dos *Amigos del Arte* (Buenos Aires). Págeno atacou algumas obras e sobre essas colagens de fotos na pintura chamou pejorativamente de “empapelamento”¹⁶, disse que desta maneira Berni se coloca fora da pintura, algumas vezes, e fora da arte, outras vezes.

“*Susana y el viejo*” é um tema bíblico, Berni alude a uma passagem narrativa da Bíblia Sagrada¹⁷ Católica e subverte esta narrativa. Segundo a bíblia, Susana é uma mulher casada e fiel, que foi assediada sexualmente por dois anciões, ela se negou a atender os desejos dos senhores que, como represália, a acusaram de adultério com um jovem. Na passagem bíblica a falsa denúncia dos anciões é descoberta e Susana salva da morte. A Susana da bíblica é, portanto, fiel e casta.

Será casta e fiel a Susana pintada por Berni? A Susana de Berni parece bastante ciente de seus encantos sedutores, se distanciando da narrativa bíblica e se aproximando de “*Olympia*” (1863) de Édouard Manet (1832 - 1883), como mulher real, ciente de seu poder de sedução e sabedora de como usufruir disso se quiser.

¹⁶ Apud FABRIS, A. *Antonio Berni e a imagem técnica: O Momento Surrealista. ARS (São Paulo)* [online]. 2006, vol.4, n.7, p.29.

¹⁷ Daniel, 13, 1-53. In: Bíblia Sagrada. São Paulo: Edições Paulinas.

A crítica Patrícia Arturo¹⁸ aponta para a possibilidade de uma leitura política dessa obra. O velho de grandes bigodes poderia ser José Felix Uriburu envolvido em escândalos conjugais. Nesta leitura a introdução da fotografia na obra é um recurso que permite o artista introduzir elementos da atualidade na obra, traço da obra de Berni que será acentuado na sua produção após 1933.

Berni relativizou o caráter surrealista das suas obras produzidas entre 1928 - 1932 em uma entrevista concedida em 1974 e declarou

(...) Hace treinta y siete años el público no estaba preparado para aceptar la forma y el espíritu de esas obras [surrealistas], ni tampoco la crítica oficial que las rechazó rotundamente. (...) Las obras de los años 1928/29, aunque no son específicamente surrealistas, valen por esa insinuación de lo extraño e insólito que más tarde se incorpora a todo lo significativo de mi obra.”¹⁹

O retorno à Argentina foi marcado pelo contato com a realidade político-social do seu país na chamada “Década Infame”²⁰, também foram importantes o contato com o artista

¹⁸ Arturo, Patrícia. Las trampas de la memoria: itinerario plástico y político del joven Berni (1925-1932). Inédito, 2004 In: FABRIS, A. op.cit.

¹⁹ Declaração de Antonio Berni em entrevista em 1974. PACHECO, Marcelo E. [et.al.]. *Berni escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, p. 56. Tradução livre da autora: (...) Trinta e sete anos atrás, o público não estava preparado para aceitar a forma e o espírito de essas obras [surrealista] nem a crítica oficial que categoricamente as recusou. (...) As obras dos anos 1928-1929, embora não especificamente surreal, valem por essa sugestão do estranho e incomum que mais tarde se incorpora em todo o meu trabalho.

²⁰ “Década Infame” é o nome atribuído ao período argentino entre 1930 e 1943, caracterizado por autoritarismo na política e crises sociais. Esse período na Argentina deve ser visto em diálogo com a crise econômica relacionada à quebra da bolsa de Nova York (1929), a chegada de Hitler ao poder na Alemanha (1933) e de Mussolini na Itália. DOLGOPOL, D. G. La década infame en la Argentina: 1930 - 1943. In: Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales, 15/07/2012. Disponível

argentino Lino Enea Spilimbergo (1896 - 1964) e com o mexicano David Alfaro Siqueiros (1896 -1974) para a aceleração das mudanças ocorridas na produção artística de Berni a partir de 1933.

O artista mexicano Siqueiros visitou Buenos Aires em 1933 para ministrar uma série de conferências sobre a experiência do muralismo mexicano na *Sociedad de Amigos del Arte*. Nesta ocasião Berni, Lino Enea Spillimbergo, Juan Carlos Castagnimo, Enrique Lázaro e Siqueiros realizam um pintura mural intitulada "*Ejercicio Plástico*" em uma propriedade chamada "*Quinta Don Torcuato*"²¹ de propriedade de Natalio Botana, proprietário do jornal *Crítica* (Fig. 24).

Fig.24. Fotografia do mural "*Ejercicio Plástico*", realizado na propriedade de Natalio Botana (Buenos Aires).

em <http://www.claseshistoria.com/revista/2012/articulos/dolgopol-decada-argentina.pdf>, acesso 20/06/2013.

²¹ Essa pintura encontra-se desmontada em péssimas condições de conservação. RABOSI, C. Antonio Berni: los pèríplos hacia la realidad. In: BERNI y sus contemporâneos correlatos. Homenaje a 100 años de su nacimiento. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2005.p. 33-44.

Berni acabou divergindo de Siqueiros anos mais tarde. Para o artista mexicano o muralismo era a única possibilidade de arte revolucionária em uma sociedade burguesa. Berni afirmou que essa não era a única forma em um polêmico artigo intitulado "Siqueiros y a arte de masas", publicado pela *Nueva Revista* em janeiro de 1935²². Berni salientou que para o seu país, onde não houve um processo revolucionário como a Revolução Mexicana, as possibilidades de arte para atingir a todos eram muitas, como o quadro de cavalete, a gravura, a pintura mural. Defendeu o emprego do que chamou de "murais móveis", telas de grandes formatos com temática social, com este espírito nasceram as telas *Desocupados o desocupación* (fig. 25, 1934) e *Manifestación* (Fig.26, 1934).

²² LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del arte argentino*. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 167 - 168.

Fig.25. Antonio Berni. *Desocupados o desocupación*, 1934. Têmpera sobre arpillera, 218 X 300 cm. Fonte: ROSSI, 2010, p. 21.

Desocupados é uma pintura impactante pelo tema e pela qualidade técnica de sua composição e de pintura. Berni transmite a opressão das pessoas retratadas na situação de desalento. As pessoas estão fartas, cansadas de procurar trabalho. O torpor do corpo ou faz as pessoas dormirem ou inclinar o corpo a procura de uma posição mais confortável. É interessante perceber como a paisagem irreal e silenciosa ao fundo guarda semelhança com a sua produção identificada como surrealista (período entre 1928 a 1932).

Essa pintura nos apresenta uma longa fila de homens e apenas uma mulher que dormem ou descansam em

diversas posições, exaustos pela busca por uma ocupação. Berni emprega recursos compositivos com maestria para aumentar o impacto causado pela pintura, como perspectivas forçadas em diversas direções e dispôs a fila em ziguezague, o que resultou na ampliação a ideia de que ela é maior do que a pintura pôde abarcar.

Uma longa fila também aparece em outra pintura desta época, trata-se de *Manifestación* (Fig.26,1934), novamente Berni se utilizou de recursos compositivos e pictóricos para aumentar o impacto da obra.

Fig.26. Antonio Berni. *Manifestación*, 1934. Têmpera sobre arpillera, 180 X 249 cm. Acervo do MALBA - Fundación Constantini, Buenos Aires. Fonte: ROSSI, 2010, p.29.

Em *Manifestación* (Fig. 26) a figura masculina com boina vermelha na cabeça em primeiro plano nos olha e nos intima a fazer parte desta manifestação popular que clama por pão e trabalho. Esta imagem masculina não tem seu rosto completo na obra, este recurso é usado por Berni em outras figuras da mesma composição e exacerba a ideia de que esta volumosa manifestação irá transbordar da obra e se fazer realmente presente entre os espectadores, e conseqüentemente, aumenta a impressão de que o observador da pintura faz parte da manifestação, ele faz parte do problema.

Berni se autodenominou "*Nuevo Realista*" e conferiu um significado próprio a este termo. O artista formulou sua teoria do "*Nuevo Realismo*" em 1933 e esta foi publicada pela *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* em 1936, no primeiro número da *Revista Forma*.

Desde fines del siglo pasado, el pintor se va encastillando en su propio arte, apartándose, deliberadamente, de todos los problemas sociales y psicológicos del momento.[...] La vida en la torre de la pura estética resulta incómoda e insostenible(...) ²³.

No trecho acima, retirado desta publicação, Berni afirmou que o artista se distanciou do público ao se preocupar somente com questões formais da obra e chamou esta situação de

²³ "El nuevo realismo". *Revista Forma*, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires, N° 1, agosto de 1936, p. 8 - 14. Tradução livre da autora: Desde o final do século passado, o pintor foi se isolando em sua própria produção artística, afastando-se deliberadamente de todos os problemas sociais e psicológicos do momento. [...] A Vida na torre da estética pura é desconfortável e insustentável.

insustentável. Berni prosseguiu afirmando que o “*Nuevo Realismo*” é uma linguagem nova que pode modificar o estado em que se encontra a arte, afirmou que é impossível “anteponer ni establecer la supremacia del sujeto a el drama sobre la técnica y la plástica, porque ambas cosas forman una unidad indivisible”²⁴.

Fig.27. Antonio Berni. *Medianoche em el mundo*, 1936 - 7. Óleo sobre arpillera, 195X 289 cm. Fonte: ROSSI, 2010, p.61.

Na pintura *Medianoche em el mundo* (1936 - 37) o cadáver de um homem está na mesma posição de cristo morto na iconografia da *Pietá*. Como salienta a historiadora da arte argentina

²⁴ Tradução livre da autora: antepor (ou preferir) ou estabelecer a supremacia do sujeito ou o drama sobrea técnica ou a plástica, porque ambos formam uma unidade indivisível.

Cristina Rossi²⁵, a composição de Berni tem como ponto de partida a composição de Giotto di Bondone intitulada "Compianto sul Cristo morto" (Lamentação sobre o Cristo morto), afresco realizado na capela Scrovegni inferior, em Pádua, cerca de 1303 - 1305. Não é a primeira vez que Berni utiliza em suas obras a iconografia cristã nas suas composições, como visto na obra "Susana y el viejo".

Fig.28. Giotto di Bondone. *Compianto sul Cristo morto*, afresco, capela Scrovegni inferior, c. 1303 - 1305.

É importante perceber as semelhanças formais entre *Medianoche em el mundo* de Berni e *Compianto sul Cristo morto* de Giotto, quanto à estrutura da composição e também quanto à solidez das figuras. Além disso, chamo atenção para a

²⁵ ROSSI, Cristina. Hacer para resistir, La SAAP em la dinámica de confrontación. In:____.op.cit.

utilização por Berni da iconografia cristiana para trabalhar os temas sociais contemporâneos ao artista, nesse caso, associando a morte do homem contemporâneo ao martírio do herói cristão que deu sua vida para salvar a todos que nele creem segundo o livro sagrado do cristianismo.

Em 1977, Berni apresenta uma série de obras sob o título *La magia de la vida cotidiana*, onde o artista evidencia através de diferente tratamentos pictóricos as diferentes camadas sociais, integra essa exposições a obra *Contraste* (Fig.29, 1977).

Fig.29. Antonio Berni. *Contraste*, 1977. Tinta acrílica e papel sobre tela, 197,5 X 192 cm.

Em *Contraste* (Fig.29), Berni evidencia a diferença brutal entre as classes sociais. Na parte inferior aparece um anônimo dormindo, deitado no chão ele é pintado em tons de cinza em absoluto contraste com o casal conversando em uma mesa de refeição. Os índices de sofisticação desta refeição são muitos, como a champanhe no gelo, pronta para ser aberta. Outro índice é o local aonde se dá esta refeição, onde o artista coloca um lustre de cristais, colunas decorativas, capiteis dourados, uma decoração do ambiente que podemos aproximar ao gosto neoclássico. Outro índice de sofisticação desta refeição é a presença de um garçom em pé, sempre pronto para servir é importante perceber que o garçom tem seu rosto e mão em tons de cinza e a sua feição não é revelada pelo artista que, desta forma, o aproxima mais do anônimo que dorme no primeiro plano da obra do que do casal.

Capítulo 3: Protesto e Denúncia - Convocatória de Luta em

Rubens Gerchman.

A realidade coletiva, a solidão individual, isso me preocupa. Leio muito jornal, é onde eu recolho a maior parte de meu material de trabalho. Gerchman²

Como estudantes éramos muito próximos disso [questão ideológica, política] e mexia muito com a gente tudo o que acontecia a nossa volta. Nós participávamos como artistas contra a ditadura e, de certa forma, de todos os acontecimentos políticos, daquela época. - Gerchman³ falando sobre a sua geração.

¹ Gerchman em 1966, no MAM-RJ. Fone: MAGALHÃES, 2006,p.6.

² GERCHMAN, Rubens apud VER OUVIR. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Brasil. 1966, filme (20min), son.,color.

³ MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. Coleção Arte de Bolso. São Paulo: Lazuli Editora, 2006, p.29.

A palavra fez muitas vezes parte da obra de Gerchman⁴. É nos trabalhos reunidos sob o título "*Cartilha no Superlativo*", que as palavras apareceram como potência central dentro da sua obra. Esta "cartilha" reúne as obras *LUTE*, *Ar*, *Terra*, *Sol*, *SOS*. Em "*LUTE*" (Fig.1, 1967), Gerchman, impõe ao espectador a sua palavra-objeto-cor, para a construção de uma ideia a ser difundida em espaço de grande circulação. O artista pretendia que esta obra fosse exposta na rua, a palavra-objeto-cor atravessaria a Avenida Rio Branco, impondo fisicamente a mensagem a quem por ali passasse.

A ideia é revitalizar o significado das palavras, o artista afirmava que as palavras estavam desgastadas naquele momento de um regime autoritário e com esta "nova cartilha" queria revigorá-las, devolver o significado original às palavras. Percebe-se a intenção de promover o senso crítico sobre a situação política do país e suas consequências para o indivíduo.

Fig. 1. GERCHMAN, *LUTE*, da série "*Cartilha no Superlativo*", 1967. Fonte: imagem fornecida de MAM-RJ.

⁴ Rubens Gerchman nasceu no Rio de Janeiro em 1942, faleceu em São Paulo em 2008.

LUTE, não chegou às ruas, mas chegou ao museu como relatou o autor:

O *LUTE* é a *Cartilha no Superlativo*. Eu fiz para bloquear a Avenida Rio Branco, claro que eu não iria bloquear nada, mas tinha 8 metros de comprimento e 2,40 metros de altura. Foi o tamanho máximo que consegui construir. Você imagina como era fazer uma obra desse tamanho naquela época, além da inutilidade daquilo? Ela ficou muitos anos em frente à Cinemateca, até o dia em que pegou fogo lá. O *LUTE* estava na frente de uma parede e o fogo imprimiu essa palavra nela. O Walter Carvalho foi o único que conseguiu entrar e filmou a palavra impressa na parede. O Lute foi restaurado e está no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* até hoje. Criou vida própria e ganhou um significado que não tinha.”⁵

No depoimento acima, retirado de entrevista concedida a Fábio Magalhães no final de 2005, Gerchman cita a cinemateca do MAM-RJ e o episódio do incêndio desse museu em julho de 1978. Nesse depoimento chama atenção o questionamento que o artista faz quanto a eficácia da obra, ele a concebeu como uma convocatória para a luta contra a opressão, mas é ciente quanto aos limites de alcance da proposta, limites ainda mais exacerbados considerando o contexto do regime autoritário. A consciência do artista não coíbe a criação e o faz permanecer na LUTA.

Também chama a atenção neste depoimento a percepção do artista expressa no último trecho da sua fala, quando diz “Criou vida própria e ganhou um significado que não tinha”, esta frase demonstra a consciência do artista de que a obra

⁵ MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. Coleção Arte de Bolso. São Paulo: Lazuli Editora, 2006, p.30.

tornou-se uma convocatória atemporal, troca-se o motivo que leva à luta, mas precisa-se continuar em estado de luta. A obra foi feita em um momento de um regime de exceção, passa a ser a luta pela restauração do museu após o incêndio e continua a ser a LUTA contra outras formas de violência.

Outro artista que também realizou uma convocatória de luta é Carlos Zílio que no mesmo ano (1967) realizou a obra intitulada "*Lute*" (Fig.2), esta obra foi concebida para ser um múltiplo, a ser entregue, tal qual um panfleto, aos operários na saída de uma fábrica. Esta obra consiste em uma marmita que encerra, prende, aprisiona, priva da liberdade uma face amarela, vazia de expressões e anônima, podendo ser o artista, o operário e ao mesmo tempo todos os brasileiros, a face ocupa todo o interior da marmita, reforçando a ideia de falta de liberdade. Sobre a boca emudecida desta face uma palavra em vermelho que de modo imperativo convoca para a tomada de posição, ordenando que se LUTE.

Fig.2. **Carlos Zílio**, *Lute*, 1967, serigrafia sobre filme plástico e resina acondicionados em marmita de alumínio [apropriação], 5,8 x 10,5 x 17,5 cm

Na obra "*Os Desaparecidos*" (Fig.3.1966) Gerchman volta a se utilizar da palavra, agora aliada à pintura. O artista formou uma composição que lembra a xilogravura, por se tratar de um desenho sintético cuja representação é como uma face vazada. Tal qual, a goiva cria os vazios que são os claros da figuração como em uma matriz de xilogravura. Esta solução técnica, aludindo ao caráter popular da xilo, é bastante significativa em um momento em que os artistas de vanguarda buscam fundamentar uma visão de arte e cultura nacionais. Nos anos 60, debateu-se o nacionalismo ou internacionalismo da vanguarda, arte engajada, figurativismo ou abstração, caminhando-se para a ideia de um projeto de cultura em direção à tradição, ao popular, procurando o realismo e buscando se afastar da pintura abstrata⁶.

Em "*Os Desaparecidos*" (Fig.3, 1966) as faces embranquecidas conferem um caráter esvaziado para essas pessoas, faltando quaisquer características pessoais que poderiam denunciar a personalidade de cada uma. Elas parecem ser fantasmas intimados pelo artista, que deste modo propicia as reaparições dessas figuras. Além desses

⁶ O debate entre arte engajada, nacional, internacional ou de vanguarda dos anos 60 está presente em dois textos associados à União Nacional de Estudantes (UNE) são eles: "Notas para uma teoria da arte empenhada" de autoria de José Guilherme Merquior (1963) e "Cultura Posta em questão" de Ferreira Gullar, escrito enquanto Gullar era presidente do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, mas publicado somente em 1965. Uma análise desses textos pode ser lida na tese de Paulo Reis. REIS, P.R.O. *Exposições de Arte - Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal do Paraná, 2005.

rostos na obra aparecem nomes, a mulher é Teresinha Maria, o homem é Paulo da Silva, rostos perdidos na multidão, pois somente o nome nessas faces não os especifica, não os revela.

Fig. 3. **Rubens GERCHMAN.** "Os desaparecidos". 1966. Acrílico sobre madeira, 120 X 40 cm. Fonte: Magalhães, 2006, p.53.

Fig.4. Fotografia mostrando Gerchman entre manequins. Fotografia de Walter Firmo. Fonte: FERNANDES, 1989, p.33.

A fotografia do artista entre manequins (Fig. 4, c.1965) revela a preocupação de Gerchman pela condição de anonimato imposta às pessoas nas aglomerações humanas, como as grandes cidades. É a preocupação com relação ao homem massificado e a consequente perda das suas características específicas que foi analisada a partir da pintura "Os desaparecidos" (Fig.3, 1966), questão presente em várias obras do artista.

Fig.5. **Rubens GERCHMAN**. "Os desaparecidos, João da Silva nº 1 e João da Silva nº2". 1965. Acrílico sobre madeira, 120 X 40cm. Fonte: Magalhães, 2006, p.51.

Na obra "*Os Desaparecidos João da Silva nº 1 e João da Silva nº2*" (Fig.5, 1965), novamente o artista reforça a ausência desses rostos pelo vazio representado pela não coloração adicionada à tela na face e também por um grau de esvanecimento da imagem. Parecem dois homens fantasmas ou vultos de pessoas que poderiam estar realmente ali. São ausentes de especificidade, essa condição de ser parte de um todo muito maior é reforçada pelas descrições junto às personagens, pois trata-se de João da Silva 1 e 2, e prossegue uma descrição dessas pessoas de maneira basicamente igual.

Com o mesmo tratamento visual, Gerchman denunciou outro tipo de opressão fruto da exploração dos desejos, o que pode ser visto na obra "*Carnet Fartura*" (obra também chamada de *Casal Fartura* 1965, Fig.6), obra exposta em *Opinião 65* (no MAM-RJ). O desejo enfocado é o de ganhar facilidades e assim "comer e morar um ano de graça com toda a família", como está escrito na obra. Algo tão trivial que representa o sonho de homens e mulheres como os personagens da obra, alvos desta ideia vendida por uma sociedade voraz pelo consumo.

Fig. 6. Rubens GERCHMAN. "Carnet Fartura", 1965. Acrílico sobre tela, 210 X 120 cm. Fonte: Magalhães, 2006, p.50.

A obra a seguir, também denominada "Os Desaparecidos 1970/79" (Fig. 7, 1979), reúne nove quadros e estabelece uma associação dois a dois com fatos ocorridos no futebol e na situação política do Brasil. Uma foto de presos políticos libertados na frente do avião que os levariam ao exílio é comparada à foto de um time de futebol em posição usual, no outro par comparativo, aparecem as silhuetas dos personagens dessas fotos como se costuma fazer identificar as pessoas em uma foto documental, mas os nomes não estão colocados. No último par de imagens o artista comparou uma foto de um anistiado sendo carregado e recebido de maneira festiva à comemoração da vitória alcançada pelo time de

futebol representado por um jogador, em ambos os retratados se destaca a atitude de júbilo.

Fig. 7. Rubens GERCHMAN. "Os desaparecidos", 1970/79. Fonte: Magalhães, 2006, p.90.

Fig. 8. Fotografia de 1969 dos prisioneiros políticos prontos para serem banidos do Brasil, em troca do embaixador sequestrado dos EUA (Evandro Teixeira, Agência JB). Fonte: DUARTE, 1999, p.287.

O tema do desaparecido é um tema tratado também por outros artistas neste período de ditadura militar, como exemplo, citamos "*Fumaça do Prisioneiro*" (Fig. 9, 1964) de autoria de Antonio Dias e Carlos Zílio em "*Identidade Ignorada*" (Fig.10, 1974).

Fig. 9. Antonio Dias. *Fumaça do Prisioneiro*, 1964. Óleo e látex sobre madeira com relevo.
www.itaucultural.org.br

Fig. 10. ZÍLIO, Carlos. *Identidade Ignorada*, 1974, fotografia p&B, 18X24cm.

Fonte: www.itaucultural.org.br

Trajetória do artista

Meu nome é Rubens Gerchman, tenho um metro e setenta de altura, minha carteira de identidade é 1566166, sou pintor. Tenho 24 anos, pinto desde os 14. No começo, eu achava que me fechando no meu ateliê, rodeado de todos os objetos que me impressionavam, eu poderia trabalhar na mais total solidão. Percebi depois que meu trabalho chegava aos outros, que um monte de coisas que me preocupavam diziam respeito a muito mais gente. A realidade coletiva, a solidão individual, isso me preocupa. Leio muito jornal, é onde eu recolho a maior parte de meu trabalho. Abro o jornal e dou de cara com a história do João que fez o impossível para virar manchete, para deixar de ser um desconhecido com apenas, número de carteira de identidade. Sinto suas aflições, ódios e paixões, sua imensa solidão.

Rubens Gerchman⁷

A identidade sempre foi uma importante questão para Gerchman. Filho de imigrante russo que ao entrar no Brasil, teve a grafia de seu sobrenome alterada de *Hershmann* para Gerchman, Rubens, que era originalmente *Reuben*, viveu em

⁷ GERCHMAN, Rubens apud VER OUVIR. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Brasil. 1966, filme (20min), son.,color.

uma família que encontrou na tipologia um ofício, o pai e tio do artista trabalhavam com as letras, a impressão e a publicidade. Desde cedo, povoou a imaginação do artista a duplicidade do seu nome, do nome da família, a multiplicidade de culturas. A cultura judia russa do seu ambiente familiar e a carioca teriam feito o artista assumir a versatilidade dos diferentes olhares e a simultaneidade de situações. O artista refletiu sobre essa multiplicidade, este olhar para a diferença das situações, para o todo, mas também para o particular. E isso está presente na sua obra. Refletindo sobre a sua identidade, ele realizou as obras: "*Sou 1 566 166 logo existo*" (Fig.11, 1967) e "*Dupla identidade*" (Fig.12, 1992).

Fig. 11. Rubens GERCHMAN. "*Sou 1566 166 logo existo*". 1966, serigrafia. Serigrafia pertencente ao álbum Felix Pacheco, realizado com Carlos Scliar. Fonte: ESCALLÓN, 1994, p.22.

"*Dupla identidade*" é o título de um álbum litográfico, no qual Gerchman revisita a história da família e dos seus antecedentes. O mote para esta produção é uma coleção de documentos da família que ele recebeu de uma tia e investigou a dupla personalidade dessas pessoas que deixaram seus lugares e assumiram novas vidas, novas relações de amizade, novos nomes, novas identidades, novos números e carimbos, se casaram nesta nova realidade e formaram família.

Fig. 12. Rubens GERCHMAN. *Dupla Identidade*, 1992. Álbum litográfico com poemas de Armando Freitas Filho. Fonte: Magalhães, 2006, p.42.

Além da sua identidade, o artista também investigou a identidade do homem massificado na cidade grande, caótica e fragmentada. Enquanto Hélio Oiticica faz os *Parangolés*, Glauber Rocha realiza *Terra em Transe*, Lygia Clark as

Máscaras sensoriais, Antônio Dias realiza as suas pinturas com bastante violência em branco, preto e vermelho contando uma história por uma sucessão de quadros aparentemente desconexa, Gerchman pinta a realidade que percebe, a multidão, seus sentimentos, explora os pares complementares, o homem e a mulher, a imagem positiva e negativa o que no caminhar de sua pesquisa plástica irá culminar nos intensos beijos, expressão da fusão entre contrários.

Fig. 13. Rubens GERCHMAN. *Noctum Couple*, 1993. Acrílico e óleo s/tela, 140X 112 cm. Fonte: ESCALLÓN, 1994, p.150.

Fig. 14. GERCHMAN. *Casal Iridiscente*, 1989. Acrílico sobre tela, 120 X 60 cm. Fonte: ESCALLÓN, 1994, p.143.

Entre 1962 e 1963, Rubens Gerchman trabalhou como diagramador da revista *Sétimo Céu* da editora Manchete. Neste trabalho teve acesso a uma grande quantidade de material gráfico a ser divulgado nesta revista de grande circulação, como horóscopo, correios sentimentais, fotonovelas, etc. Dessa experiência formou-se o gosto pelo caráter gráfico que é observável na obra do artista através do contorno bem definido e o preenchimento das formas com cores uniformes, o tratamento gráfico que o artista emprega nas obras é uma metáfora do homem urbano que consome a cultura de massa e se mantém alheio aos problemas do país.

A realidade brasileira não escapou à produção artística de Rubens Gerchman, o artista pintou a solidão em meio à multidão desorientada acotovelando-se nos estádios durante um jogo de futebol do Flamengo (Fig.15) como uma síntese da diversão popular de sua cidade. Pintou o sonho de riqueza em "*Carnet Fartura*" (1965, Fig.5) e assim a possibilidade de se isentar de preocupações diárias de suprir necessidades básicas, pintou também o sonho de muitas meninas de saírem do anonimato ao serem eleitas misses e mias os sonhos com os casos de amor. Pintou também as Marias como "as virgens de lábios de mel", para depois que os sonhos acabassem.

Fig. 15. **Rubens GERCHMAN.**
O Futebol: Flamengo Campeão,
 1965. Tinta acrílica sobre
 Eucatex, 244 X 122 cm.
 Fonte: www.itaucultural.org.br

Fig.16. **GERCHMAN.** "Lou,
 Virgem dos Lábios de
 Mel", 1975. Fonte:
 Magalhães, 2006, p. 58.

A preocupação de Gerchman pela realidade é convertida em poesia por Armando Freitas Filho no poema intitulado "Cidade Maravilhosa" em homenagem à pintura do artista, o trecho que destaco abaixo Freitas Filho cita as obras

"Lute", "Ar", ambas pertencentes ao que o artista chamou de "cartilha do superlativo". Também menciona as "caixas de morar", "O homem da estrela solitária".

CIDADE MARAVILHOSA⁸

Armando Freitas Filho

A cidade se abre como um jornal:

flash flã flagrante

na folha que o vento leva

no grito impresso que voa

na voz

com a manchete:

LUTE NO AR

No ar

ou no exíguo espaço

que nos resta

no chão

das casas

das caixas de morar,

nos ônibus superlotados,

nos estádios cheios,

o homem que

- todo o dia -

veste a camisa da estrela solitária

e desaparece

- para sempre -

luta

SOS - S.A.

contra o esquecimento.

⁸ Trecho do poema "Cidade Maravilhosa" escrito por Armando Freitas Filho em homenagem à pintura de Gerchman publicado no catálogo "O rei do mau gosto" editado pela Funarte em 1978 (a íntegra deste poema faz parte dos anexos deste trabalho).

Gerchman denunciou em suas pinturas diversas formas de violência ao homem urbano massificado e torturado pelas tiranias da propaganda que geram desejos por itens de consumo, desejos por sair do anonimato, por sair da caixa de morar que o aprisiona.

O depoimento de Gerchman, que abre este item chamado "Trajetória do artista", integra o curta intitulado "Ver Ouvir", realizado em 1966 e dirigido por Antonio Carlos da Fontoura. O filme é dividido em três partes, sobre os artistas Roberto Magalhães, Antonio Dias e Rubens Gerchman. Fontoura relata⁹ que o teor narrado pelos artistas já havia sido escrito por eles para acompanharem os seus trabalhos na exposição "PARE" na galeria G4. Sobre o happening na Galeria G4 em 1966 Gerchman declarou:

A ideia da G4 que reuniu Roberto Magalhães, Antonio Dias, Vergara, Pedro Escoteguy e eu, foi a de uma exposição de obras, vamos dizer, especiais, obras muito mais voltadas para o espaço, obras de grandes proporções. Então, por minha iniciativa pensei em envolver os espectadores. Eu achava que eles estavam em uma posição ainda passiva em relação às coisas. Então começou-se a criar uma série de ambientes que envolveriam e até mesmo agrediriam os espectadores. Era mais uma forma de conscientizar o espectador em relação à proposta que a gente estava fazendo.¹⁰

⁹ Informação retirada de depoimento de Antonio Carlos Fontoura no livro-depoimento de autoria de Rodrigo Murat. Ver. MURAT, Rodrigo. *Antonio Carlos Fontoura. Espelho da Alma*. Coleção Aplauso, Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

¹⁰ GERCHMAN, R. *O Rei do mau gosto*. Textos de Armando Freitas Filho, Sergio Santeiro e Frederico Moraes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p.43.

Fig. 17. Antonio Dias e Gerchman durante a *performance* na Galeria G-4, durante a abertura da exposição "PARE" em 1966. Ao fundo, vemos a imagem de Chacrinha, assunto do *happening* de Gerchman, aludindo ao comunicador para as massas Chacrinha, agressivo e provocador durante os seus programas.

Em "*Rubens Gerchman: os Desconhecidos*", a parte de Ver Ouvir dedicada a este artista, o narrador é o próprio artista abordando a sua produção e as motivações para tal, enquanto as câmeras captam primeiramente seu ateliê, nessas cenas aparecem obras como "*Lindonéia*" (1966) e "*Baleira, caixa de morar 2*" (Fig. 18, 1966).

Fig.18. Rubens GERCHMAN. "*Baleira, caixa de morar 2*" (1966, objeto em vidro, madeira e PVC. 150 X 60 X 60 cm). Fonte: ESCALLÓN, 1994, p.36.

A câmera prossegue para registrar o impacto das obras do artista nas ruas, é o homem comum, massificado, sujeito das suas preocupações, que é interpelado sobre o que acha das obras, outras cenas mostram as obras na rua no meio da cidade, devolvida à cena urbana que as gerou. Ainda outras cenas mostram sínteses importantes da produção artística de Gerchman, tais como o artista ao lado de uma banca de jornal, uma vitrine focando os inúmeros manequins, todos iguais e sem expressão facial, também aparecem em cena vários anônimos levantando na mão os seus documentos de identidades. Entre outros itens que compõem a trilha

sonora, aparece a música "Sentimental demais" de Altemar Dutra para reforçar o ambiente do homem comum e massificado que preocupa o artista.

Fig. 19. Alguns frames do filme "Ver ouvir", direção de Antonio Carlos da Fontoura, 1966.

Outro depoimento importante dado por Gerchman neste filme é sobre a série que produz chamada de "Caixa de Morar", segundo o artista, o mundo é uma caixa na qual mora o homem e a caixa é o seu limite, o artista prossegue: "Esse homem limitado pelas grandes verdades fabricadas, homem a quem a realidade assusta tanto que como solução só resta desaparecer". Enquadrado, dentro dos limites impostos, por outros, alienado.

Fig.20. Rubens GERCHMAN. Caixas de morar, 1966, relevos de madeira pintados com tinta acrílica, 120 X 120 cm. Fonte: www.itaucultural.org.br

Fig.21. Rubens GERCHMAN. Caixas de morar, 1966, relevos de madeira pintados com tinta acrílica, 120 X 120 cm. Fonte: www.itaucultural.org.br

As obras caixa de morar, apresentam o signo da multidão, os desenhos negativos das faces de homens e mulheres, bem como uma síntese do rosto na multidão que vai se repetir muitas vezes na obra deste artista que lembra a letra c. Aparece este signo em positivo e negativo, é relevante perceber que a síntese da face na multidão é feita mencionando a boca que toma proporções enormes, causando o barulho nessa caixa-mundo que o artista elabora. Outro destaque são os símbolos do "mau gosto" presentes nessas obras, tais como o símbolo do time de futebol, um porta retrato com a "expressão amo-te" e a pintura no centro com araras e a paisagem padronizada ao fundo.

Outro artista que empregou uma paisagem padronizada para criar uma imagem de nação brasileira foi Glauco Rodrigues (1929-2004), sintetizada pela paisagem com papagaio, isto pode ser conferido na ilustração feita pelo artista para um dos discos de João Bosco (Fig.22, 1975).

Fig.22. Capa do disco de João Bosco, com ilustração de Glauco Rodrigues, 1975.

Gerchman alude ao mau gosto como alegoria do homem anônimo suburbano, nesse sentido, está bastante sintonizado com o pensamento de Hélio Oiticica que ao falar da Tropicália, nos fala do "nascimento da imagem de uma nação" e da "descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas cafonas".

Tropicália = nascimento da imagem de uma nação: "na verdade quis eu com TROPICÁLIA criar o " mito da miscigenação"- somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo...". Quebra decisiva da ideia de "bom gosto" e a "descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas cafonas" ¹¹.

Rubens Gerchman teve relação intensa com os músicos do Tropicalismo, em referência a isso deve ser lembrada a composição de Caetano Veloso sobre "Lindonéia" inspirada no quadro homônimo de Gerchman e cantada por Nara Leão no disco "Tropicália ou panis et circencis". O artista realiza a capa do disco, sobre isso vamos nos ater a um depoimento seu.

A Lindonéia levou 25 anos para ser capa e musa do tropicalismo. A capa do disco do tropicalismo foi feita por mim: todos os artistas dentro de uma caixa de morar com uma fita verde e amarela. Escrito em letras também verde e amarelo lê-se: Panis et circencis. [...] A Lindonéia ganhou vida própria, virou música. Mário Pedrosa disse que ela era a Monalisa do subúrbio.¹²

¹¹ Declaração e Hélio Oiticica no texto "Qual é o parangolé?", publicado em SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E outros ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.69.

¹² MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. Coleção Arte de Bolso. São Paulo: Lazuli Editora, 2006, p.35.

Fig. 23. Rubens GERCHMAN. Capa do disco Tropicália ou Panis et Circenses, 1966.

Fig. 24. Rubens GERCHMAN. Capa do disco "25 anos de Tropicália".

Os outros três segmentos do filme "Ver ouvir" eram: "Roberto Magalhães: um jogo de espelhos", onde Magalhães é o narrador que aborda a sua infância e produção artística em um cenário de parque de diversões, outro segmento é

"Antônio Dias: preparação para o contra-ataque", onde o próprio artista apresenta as suas obras plásticas, apresenta também performances na rua e em uma exposição de arte.

O terceiro segmento é sobre *Gerchman* e em "Ferreira Gullar: a pintura fala", Gullar faz a síntese dos temas dos artistas enfocados no curta-metragem e da arte da época, desta reflexão destaca:

"No tumulto de vozes e barulhos, slogans, casas de disco, invisíveis circuitos elétricos, a **cidade simultânea se cria e se decifra**, sua realidade é um alarido. **A fala da cidade unânime e fragmentária se faz ouvir por toda a parte, dentro desse tumulto a pintura.** Um homem que pinta fala, os espelhos da infância, as marcas da violência, **as caixas da solidão**, mercadorias que a cidade consome, disfarçadas em refrigerantes e em notícia de guerra, baterias de cozinha, a pintura fala e o mesmo **alarido que lhe sufoca a voz a faz gritar** com slogans o sonho, o amor, a solidão, a linguagem se rompe".¹³

Outra obra de Gerchman que também trabalha a questão da violência pela imposição ao homem massificado de ideias prontas, ditadas por outrem e, portanto não tem origem no anseio próprio é "*Assegure seu Futuro - Ganhar mais e viver melhor*" (Fig.25,1967). Nessa obra, o artista trabalha a imposição de ideias que homogeneiza a todos, somente

¹³ Ferreira Gullar apud VER OUVIR. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Brasil. 1966, filme (20min), son.,color (grifo nosso).

resguardando a diferença ente homens e mulheres quando estabelece as diferenças entre profissões para o homem e para a mulher.

Fig.25. GERCHMAN. "Assegure seu Futuro - Ganhar mais e viver melhor" de 1967. Fonte: Magalhães, 2006, p. 54.

Carlos Zílio também realizou trabalhos na direção de denunciar a imposição de ideias prontas para se tornar uma pessoa de futuro, essa é referência da performance intitulada "Para um jovem de brilhante futuro" (Fig.25, 1974), cabe lembrar que essa performance envolveu também um objeto, hoje pertencente ao acervo do MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), se trata

de uma mala de executivo onde pregos substituem os documentos e papéis no interior da mala, evidenciando a ineficiência e agressão da imposição. Zílio traduz em termos plásticos as contradições da sociedade, mostrando o perfil esperado para compor um jovem ascendente na sociedade e, portanto bem aceito por esta. É importante resgatar o contexto vivido no Brasil no momento da elaboração desta obra: o chamado "milagre econômico", em entrevista, Zílio chama este momento vivido no Brasil de uma prisão, é o que na obra (Fig.26) que impõe uma maneira de agir. Destaco abaixo um trecho da entrevista mencionada, no qual o artista reflete sobre os primeiros anos após a sua prisão pelo regime militar, portanto uma retomada do seu trabalho em liberdade, a partir de 1973¹⁴.

Eu estava buscando transmitir uma determinada sensação, uma determinada sensação de mundo que estava vivendo ali, muito imediata, de você ser abruptamente jogado no milagre brasileiro. E isso é um fato muito particular, quer dizer, eu não saio da cadeia para um país em guerra, para um Vietnã, como eu sonhava. Eu saio para a cadeia para o milagre brasileiro!¹⁵

¹⁴ É importante mencionar que Zílio produziu desenhos e pinturas nas prisões por onde passou, portanto, quando menciono a ideia de "retomada de seu trabalho", falo especificamente da retomada da produção de arte fora do regime carcerário, sem portanto, as inúmeras restrições que a prisão oferecia. Para ver os trabalhos do artista durante a cadeia recomendo o catálogo da exposição Carlos Zílio, organizado por Paulo Venancio Filho. Ver: VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Carlos Zílio*. São Paulo, Cosac & Naif, 2006.

¹⁵ VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Carlos Zílio*. São Paulo, Cosac & Naif, 2006, p. 40.

Fig. 26. ZÍLIO, Carlos. *Para um Jovem de Brilhante Futuro*, 1973 - 1974, valise com pregos, 36X 36,7X 405 cm (aberta)/ 10X40,8X31,5 cm (fechada). Fonte: www.itaucultural.org.br

Fig. 27. Registros fotográficos da *performance*. *Para um Jovem de Brilhante Futuro*, de Carlos Zílio (1973 - 1974). Fonte: VENANCIO FILHO, 2006, p.51.

Zílio e Gerchman trabalharam juntos na produção da revista *Malasartes*, este projeto também envolveu outros artistas, a saber: Carlos Vergara, Waltercio Caldas, Ronaldo Brito, Cildo Meirelles, José Resende, Bernardo de Vilhema e Luiz Paulo Bavarelli. Somente foram editados três números desta revista entre 1975 e 1976 que cumpriu um importante papel de análise crítica¹⁶ durante o início do *boom* do mercado de arte no país.

Na trajetória de Gerchman é importante mencionar a participação em importantes exposições no Brasil, como na *Opinião 65*, nesta ocasião expôs: "*Misses*" , "*Futebol*" (Fig. 15) e "*Carnet Fortuna*"(Fig.5). Também participou em edições da Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 1967 (IX edição), expôs "*O altar*" (Fig.28), "*Banco de*

¹⁶ Para ler uma análise dos temas focado ver: MACHADO, V. R.; SANTOS, F.L.S. A Revista *Malasartes*, a crítica ao projeto político - cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970. Encontro de História da Arte, Unicamp, 2012.

namorados" (Fig. 29) e as "Casas Abrigo" (Fig. 30, mostrando uma produção que dialogava com a ideia participativa do espectador, ideias tão presentes nas produções de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Fig. 28. Gerchman. *O altar*, 200 X 14 X 144 cm.

Fig. 29. Gerchman. *Banco de namorados*, fôrmica sobre madeira e plástico, 200 X 160 cm.

Fig. 30. Gerchman. *Casas abrigo*. Vista da proposta artística exposta na Bienal de São Paulo de 1967.

Além da interatividade, as obras expostas na Bienal Internacional de São Paulo em 1967 revelam outras questões, tais como: a adoração da imagem em "O altar", a complementaridade entre o casal na obra "Banco de namorados", onde aparecem dois bancos diferentes pela coloração em frente a quatros painéis que formam a silhueta de um homem e possui um coração tridimensional escrito "sempre perto de ti", evidenciando a solução encontrada pelo artista para o anonimato do homem massificado, que se dá pela afetividade do casal (ver fig. 13, 14 e 31). A preocupação de Gerchman pela afetividade também foi convertida em poesia por Armando Freitas Filho em um trecho¹⁷ do poema intitulado "Cidade Maravilhosa" em homenagem à pintura do artista.

Aqui estamos nós.

Enfim,

João e Maria

Feitos um para o outro

No acaso das calçadas:

Neste banco nos beijamos,

Neste jardim nos devoramos,

Nesta rua nos deixaram

joão

e maria

nos perdemos

¹⁷ Trecho do poema "Cidade Maravilhosa" escrito por Armando Freitas Filho em homenagem à pintura de Gerchman publicado no catálogo "O rei do mau gosto" editado pela Funarte em 1978 (a íntegra deste poema faz parte dos anexos deste trabalho).

com a roupa do corpo
 com a casa nas costas
 nas florestas
 dos dias.

Fig. 31. Gerchman. "O Sr. está intimado a deixar de ser triste",
 acrílico sobre tela, 120 X 120 cm.

Em dezembro de 1968, Rubens Gerchman viajou para Nova York e sobre esta experiência afirma:

"Aqui no Brasil diziam que eu era pop. Fui checar as fontes e nada vi que igual ao que fazia, a não ser alguma semelhança temática em murais realizados em comunidades marginais, de porto-riquenhos e chicanos"¹⁸.

¹⁸ GERCHMAN, R. *O Rei do mau gosto*. Textos de Armando Freitas Filho, Sergio Santeiro e Frederico Moraes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p.20-21.

Na trajetória de Gerchman são importantes os quatro anos, entre 1975 e 1979, de gestão na *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* (EAV), o artista reestruturou a orientação pedagógica da escola atribuindo foco na formação gerada pelas experiências e na multidisciplinaridade. Gerchman se referia à escola como um “espaço de emergência e de resistência”, emergência porque era o local para produções emergentes e de resistência, pois se resistia a todas formas de boicotes oficiais ou de professores conservadores.

Nenhuma escola, em lugar algum do mundo, forma artistas, porque essa formação é um processo muito lento e interior. O que se pode fazer é dar o instrumental e apontar os caminhos, ou os atalhos, facilitando a informação: aos alunos. [...] A estrutura da EAV, montada após muita reflexão, obedece ao seguinte tripé: curso básico, oficinas e a promoção de eventos, além de um Centro de Lazer, que pode ser frequentado “sem qualquer compromisso”.¹⁹

Fig. 32. Gerchman durante a “Oficina do Cotidiano: desenho do corpo em movimento”, *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*.

¹⁹ GOMES, C. Gerchman. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 24 ago. 1976. LOBACHEFF, Georgia. Pinturas explícitas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 nov. 1993.

Fig.33. Fotografias de Lóris Machado do espetáculo "No Verão de 1966...".

As fotografias acima são imagens da peça de teatro "No Verão de 1966", dirigida por Aderbal Freire-Filho e inspirada nos quadros de Gerchman, este artista também

realizou os cenários da peça. Sobre essa peça o diretor declarou²⁰:

Está é uma peça de teatro inspirada em quadros do pintor carioca Rubens Gerchman. A inspiração é, antes de tudo, temática e teatral: há uma expressão dramática na pintura de Gerchman e meu principal objetivo foi desenvolver essa expressão dramática através do próprio drama. O material dramático da pintura de Gerchman foi explorado a partir das situações e personagens dos quadros. E eu quis trazer dos quadros de Gerchman, junto com os personagens e situações, outros valores complementares que contribuem pra seu potencial dramático: o humor, o colorido, a sensualidade e , especialmente, o caráter urbano e a atualidade dessa pintura.

Não posso ter o cinismo de dizer que a semelhança com personagens reais é mera coincidência, mas tenho que dizer, no entanto, que os personagens da peça, apesar de inspirados nos quadros de Gerchman, são produto da minha fantasia e que Gerchman, também cenógrafo e companheiro de montagem do espetáculo, teve a generosidade de reconhecê-los, apesar de, em muitos casos, eles serem bastante diferentes dos que imaginou quando pintou seus quadros.

No trecho acima que abre a apresentação da peça "No Verão de 1996...", o diretor deixa clara a intertextualidade com as pinturas de Gerchman e também como este se tornou um "companheiro" durante o trabalho.

²⁰ FREIRE-FILHO, Aderbal. Texto Completo do espetáculo "No Verão de 1966...". *Cadernos de Espetáculos* 3. Rio de Janeiro, dez. 1966, p.50.

1

Capítulo 4. Todos somos bananas: Antonio Henrique Amaral.

...Aqui [no Brasil, a banana] tem conotação de barato, sem importância, o ser humano, a população, uma coisa micha, sem valor, que não era respeitada².

O artista precisa mostrar as preocupações de sua época. Quero que meu trabalho revele isso. Sou explícito como pintor³.

Antonio Henrique Amaral

¹ Fotos de Antonio Henrique Amaral no seu ateliê em Nova York, respectivamente, em 1974 e 1978. Fonte: SULLIVAN, 1996, p. 257-259.

² Amaral em entrevista publicada na íntegra em QUEIROZ, S.S. *Arte Brasil Anos 60: Antonio Henrique Amaral*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2001.

³ AMARAL, A. H. in LOBACHEF, 1993.

Fig.1. Antonio Henrique Amaral. *Campo de batalha 27*, óleo sobre tela, 152 X 152 cm, 1974. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.

Estamos dilacerados. O metal pontiagudo se impõe e perfura o corpo já em estado de putrefação, o estrago é claro, ardente e doloroso. O metal viola o corpo de baixo para cima, carrega consigo partes do todo, em um estrago indelével, a porção mais ferida é a superior, lembrando que, talvez, o corpo ainda sare, mas os estragos na cabeça, na psique, são muito mais difíceis de serem curados e talvez impossível. O que fazer? Impera o silêncio da

perplexidade frente à obra “*Campo de batalha 27*” (Fig.1, 1974). Aliada ao silêncio aparece a dor dilacerante de nos sentirmos sob o jugo dessas grandes pontas de metal que impiedosamente ferem a quem não se submete a elas. Parece oportuno dar voz ao artista:

[...] a arte deste século, como a de qualquer outro século, reflete sempre as transformações que se operam no homem e nas culturas em que vive o artista. Essas transformações ocorrem em dois tempos distintos, no tempo interior do homem e no tempo do mundo à sua volta [...] Consciente ou não, o artista se defronta com o desafio de lidar com esses dois tempos e, através deles, criar seu trabalho, desenvolver sua linguagem refletindo seu estar no mundo[...]⁴

No trecho acima, é possível verificar o pensamento de Antonio Henrique Amaral⁵ sobre a relação entre arte, artista e sociedade, verificamos como este artista percebe que essas relações são imbricadas, afirmando que o artista reflete seu estar no mundo, articulando a sua individualidade e as contingências do mundo que o cerca, a partir dessa articulação forma-se um vocabulário próprio com o qual ele se expressa.

A linguagem poética do artista é a articulação desse vocabulário próprio, no qual devemos mergulhar, submergir e novamente mergulhar, buscando um convívio com a proposta

⁴ Trecho do texto *Tradição e Ruptura. Pintura é o cadáver que mais vive e se mexe* de autoria de Antonio Henrique Amaral, publicado no encarte *Especial Domingo*, no jornal *O Estado de S.Paulo*, no dia 24 de outubro de 1995.

⁵ Amaral é paulista nasceu em 1935, trabalha em São Paulo.

artística que nos convida à reflexão. Esta é a experiência estética geradora de conhecimento sensível.

No caso de Amaral, esse vocabulário inclui banana, boca, língua, árvore, folha, seio, mar, faca, garfo, corda, bambu, sempre oprimidos pelos limites das obras, sufocados, sem espaço. Vocábulos sempre divididos pelo jogo entre oprimidos e opressores, ora esse jogo está entre a banana e o garfo, faca ou corda, ora esse jogo está entre árvore, instrumentos de corte e a fumaça sufocante, ora esse jogo está colocado entre o homem e a mulher. A completude da imagem é negada e o artista apresenta fragmentos, a banana e o bambu vão se metamorfoseando em analogias corpóreas onde o aspecto erótico é notável, muitas vezes um erotismo perverso.

Fig. 2. Antonio Henrique Amaral. *Campo de Batalha 22*, 1974. Óleo sobre tela, 127 x 172 cm. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.123.

Na pintura intitulada "*Campo de Batalha 22*" (Fig.2), o metal fere, invade, perfurando o corpo, causa dor imensa e viola este corpo já apodrecido. O artista reforça o já alto grau de agressividade e brutalidade da cena pela compressão no espaço pictórico, a pintura possui grandes dimensões, mas a cena está em *close*. São apenas visíveis os detalhes mais próximos. A penetração pelo garfo neste corpo amarelo com manchas, portanto já, apodrecido é a analogia à um corpo maltratado. Esse corpo é um fragmento que somente revela seu todo a partir da observação dos outros quadros desta série. A composição ao mesmo tempo em que suscita dor, angústia e uma imposição do poder repressor, também apresenta forte poder erótico. A cor da fruta revela marcas tal como o corpo humano maltratado, quando essa violência terá fim?

"*Brasiliiana*" (Fig.3, 1969) é uma das primeiras de sua obra. O artista realizou uma série de cerca de duzentas pinturas em que explorou este tema-símbolo sob inúmeras configurações e diferentes contextos. Este artista paulista pintou bananas durante quase uma década a partir de 1968, em duas grandes séries: na *Brasiliiana*, elas aparecem no cacho; em pencas; verdes; maduras e apodrecidas; na série intitulada *Campo de Batalha* (a partir de 1973), aparecem símbolos fortes da repressão. A corda amarra e enforca, imobilizando a banana; cortada, perfurada, pelos metais da

repressão. Em outras obras evidenciam-se somente os metais e toda a composição aparece em primeiro plano, tendo duas consequências, o aumento do terror da cena e o favorecimento da abstração da figura da banana.

Fig. 3. Antonio Henrique Amaral. *Brasiliana*, 170 X 112 cm, óleo sobre Duratex, 1969. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.11.

Em "*Brasiliana*" (Fig.3, 1969) várias bananas saem do talo cravado no centro da pintura, as bananas distribuem

o olhar do espectador para diversos pontos, assim, pluralizam a atenção até os limites da pintura, algumas bananas aparecem em imagens sangradas. Também chama a atenção o fundo cuidadosamente uniforme desta pintura, de uma única cor, o amarelo, e sem marcas do fazer artístico, portanto um fundo impessoal. É uma pintura vigorosa, sedutora, ereta, firme e contundente, a partir de um tema banal, é assim que o artista constrói a sua crítica política.

Indagado sobre a escolha do tema banana, Amaral respondeu que a banana é algo comum e de pouco importância, o artista também citou o impacto da peça *O rei da vela* de Oswald de Andrade na montagem e direção de José Celso Martinez Correa, que assistiu em 1968 (SULLIVAN, 1996, p.45). Portanto é relevante que para falar das contingências do mundo o viés escolhido tenha sido o corriqueiro, comum ou banal, pois assim ele definiu a banana, além disso, ao se referir ao impacto causado pelo *Rei da Vela*, novamente demonstra que o viés para o seu trabalho é denunciar a situação de opressão intelectual e física pela ironia e assim, construir a crítica política. O deboche, a ironia e o sarcasmo não foram escolhas exclusivas de Amaral como modo de resistência ao estado de exceção vivido, devemos aqui

falar do personagem *Chacrinha*, por exemplo, e o teatro agressão de Sé Celso.

Fig. 4. Antonio Henrique Amaral. *Bananas*, 120 X 183 cm, óleo s/tela, 1970. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.105.

A obra "*Bananas*"(Fig.4), apresenta duas pencas da fruta, exuberantemente elas se distribuem pelo espaço pictórico, lindas e sedutoras, aparecem sem manchas, em cores alternadas entre o amarelo e o verde, aparecem perfeitas, com a integridade preservadas de suas cascas. É um belo exercício de pintura, articulação entre formas e cores, extremamente planejado, forte é o contraste de cor entre fundo e o verde/amarelo da fruta. O close na cena e

a posição ascendente do talo conferem erotismo a esta sedutora pintura.

Fig.5. Antonio Henrique Amaral. *Campo de Batalha 18*, 122 X 183 cm, óleo sobre Duratex, 1974. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.119.

O garfo e a faca aparecem na obra "*Campo de batalha 18*" (Fig. 5, 1974) e novamente agridem o corpo, todos estão envoltos em cordas, em um grande emaranhado. Será que o metal dessa vez somente agridem o corpo como nos dois quadros anteriormente observados? Não, aqui os metais também estão enrolados nesta trama que sugere agressividade e irracionalidade.

Fig. 6. Amaral, Antonio Henrique. *O primeiro de N...*, 142 X 99 cm, óleo s/tela, 1973. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.113.

Na pintura "*O primeiro de N...*" os fragmentos de bananas-corpos aparecem enrolados, manchados, maltratados, o ambiente é estreito e escuro, tudo na obra contribui para afirmar que neste jogo as bananas sempre perdem.

Fig.7. Antonio Henrique Amaral. *A Morte no Sábado - Homenagem a Vladimir Herzog*, 1975. Óleo sobre tela, c.i.d. 123 x 165 cm. SULLIVAN, 1996, p.133.

Na pintura "*A Morte no Sábado - Homenagem a Vladimir Herzog*" (Fig.7, 1975), o artista novamente nos introduz em um jogo de opostos, de um lado estão os contundentes garfos, pontiagudos, firmes, ferozes e violentos, enquanto do outro lado somente aparecem formas orgânicas que guardam similitudes formais com vísceras e vasos sanguíneos, que saem do interior de uma forma maior, totalmente dilacerada. Esta forma maior, esguia e comprida se assemelha a forma de uma banana, figuração já consagrada no conjunto de obras de Antônio Henrique Amaral no momento em que o artista realiza essa obra. Aqui vemos, a banana metamorfoseada em corpo. São quatro enormes garfos que invadem e rompem o corpo em

uma incrível violência. Os garfos perfuram a carne de baixo para cima, mas não há mais resistência por parte deste corpo, não há mais vida e as vísceras caem, a morte é reiterada pelo título da obra.

Essa pintura faz parte do tributo do artista para Vladimir Herzog⁶, morto sob tortura pelo regime militar em 25 de outubro de 1975. Herzog foi jornalista e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, além de dirigir o Departamento de Telejornalismo da TV Cultura a partir de 1975. Acusado de “subversivo” pelo regime e considerado responsável pela chamada “infiltração comunista” na TV Cultura, recebeu a visita de agentes do DOI (Departamento de Operações Internas) do II Exército, na noite do dia 24 de outubro com ordens para levá-lo ao DOI para averiguações. De fato, Herzog se apresentou ao DOI do II Exército na manhã do dia seguinte.

A morte de Herzog não foi a primeira dentro de um órgão de repressão militar, mas a primeira que provocou a grande reação popular⁷ contra a tortura, as prisões arbitrárias e

⁶ Antonio Henrique Amaral realizou cinco pinturas em homenagem a Vlado, todas com os índices dos elementos cortantes e as vísceras, uma delas faz parte do acervo do sindicato dos jornalistas, a qual está exposta, enquanto escrevo este trabalho, no *Centro Cultural Banco do Brasil* em São Paulo, a obra integra a exposição intitulada *Resistir é Preciso*, que é parte do projeto homônimo do *Instituto Vladimir Herzog* (período da exposição 12 de outubro de 2013 a 06 de janeiro de 2014).

⁷ Para saber mais sobre a prisão, assassinato de Herzog pela ditadura e a repercussão destes fatos para a luta contra a ditadura ver DANTAS, Audálio. *As duas guerras de Vlado Herzog: da perseguição nazista na Europa à morte sob tortura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba: Juruá, 2006, p.60-65.

a violação dos direitos humanos, gerando o primeiro grande ato público depois do AI-5 que se constituiu no ato ecumênico em memória de Herzog, realizado na Catedral da Sé em São Paulo. Este reuniu cerca de oito mil pessoas que participaram de um protesto silencioso, deixaram a praça em pequenos grupos, sem barulhos ou qualquer outra atitude que pudesse servir de pretexto para os policiais iniciarem uma ação repressiva.

Os militares alegaram que Herzog havia se suicidado e construíram “provas” para tal, dentre elas uma foto na qual Vladimir apareceria pendurado pelo pescoço numa tira de tecido presa à janela, esta era a suposta cena de suicídio, mas as pernas do morto estavam dobradas, revelando que a janela era mais baixa que Herzog, demonstrando o tamanho da audácia da repressão. Nem a família, nem os companheiros de profissão de Herzog, nem a Sociedade Civil aceitaram a versão de suicídio.

É importante ressaltar a comoção popular e o questionamento dessa morte em jornais de grande circulação⁸. Esse escândalo político de tamanha repercussão

⁸ O trabalho de Marcos Napolitano levanta as reportagens publicadas no Estado de S. Paulo e na Folha de São Paulo sobre a morte de Herzog e as suas repercussões imediatas, apresenta trechos dessas reportagens tanto àquelas questionadoras da versão dos militares até as comunicações do Exército. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba: Juruá, 2006, p.60-65. Outro trabalho que resgata uma importante reportagem sobre esses fatos é o livro intitulado *10 reportagens que abalaram a ditadura*, livro organizado por Fernando Molica, este trabalho apresenta na íntegra a edição especial do jornal alternativo ex- de novembro de 1975 que detalha a

popular foi retratado por Antonio Henrique Amaral em quatro pinturas e cantado por Elis Regina no seguinte trecho de "*Bêbado e a Equilibrista*", música considerada hino da anistia do país, "**Choram Marias e Clarices no Solo do Brasil**"⁹, neste trecho a letra alude a Clarice Herzog, esposa do jornalista assassinato.

Outro artista que realizou uma obra relacionada ao assassinato de Vlado é Cildo Meireles em "*Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula*" (Fig.8) nesta obra Meireles carimbou a seguinte indagação: *Quem matou Herzog?* em notas de um cruzeiro para serem devolvidas à circulação, portanto, inserindo em um circuito já existente a pergunta sobre o assassinato, em uma forma de denúncia e fomento para que a população se apropriasse da dúvida e da investigação¹⁰.

prisão, assassinato, a indignação frente a hipótese de suicídio e a mobilização para o questionamento da versão oficial da *causa mortis*. MOLICA, Fernando (org.) *10 reportagens que abalaram a ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.91- 140.

⁹ "**Choram Marias e Clarices no Solo do Brasil**" é um trecho da música ***Bêbado e a Equilibrista***, letra de Aldyr Blanc e João Bosco, escrita em 1979.

¹⁰ Vale mencionar que recentemente o artista estendeu o alcance desta obra e carimbou em notas de dois reais a questão: "Cadê Amarildo?", em referência ao caso do sumiço e assassinato de Amarildo em uma favela do Rio de Janeiro, ao fazer isso, Cildo novamente fomenta para que a população se aproprie desta questão. Saúdo este artista que ousa revisitar um trabalho seu da década de 70 e o faz com a mesma contundência. As cédulas de Cildo Meireles e outras oito indicações culturais. ILUSTRÍSSIMA. FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo, 03 nov.2013.

Fig.8. Cildo Meireles. Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula.

Saem as bananas, a ameaça continua.

Fig. 9. Antonio Henrique Amaral. "A casa de Macunaíma I", 130 X 175 cm, óleo sobre tela, 1975. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.140.

O jogo entre os opostos agora é entre a floresta verde, a casa de Macunaíma, como o título informa e o perigo das formas pontiagudas de metal que emergem entre as folhas e representam a violência iminente.

Saiu a banana como metáfora dos brasileiros e entra em cena a alusão ao Brasil de Macunaíma do texto de Mário de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicado originalmente em 1928. Amaral pinta a floresta, intocada, natural, o Brasil utópico que é a casa do herói sem nenhum caráter. Apenas algumas formas pontiagudas, talvez espinhos, talvez pontas de garfos, quebram a utopia de um país intocado e lembram o Brasil da ditadura militar.

Fig. 10. Antonio Henrique Amaral. "A casa de Macunaíma", óleo sobre tela, 90 X 120 cm 1967. **Fonte:** SULLIVAN, 1996, p.22.

Chama atenção a beleza harmônica da série de cinco pinturas intituladas "A casa de Macunaíma", na obra acima a sucessão de planos cromáticos entre vários nuances de verde, branco e rosa, nos capta pela sedução, a cena é tão bela, que até minimiza a percepção das quatro pontas do garfo em primeiro plano (Fig. 10).

Fig.11. Antonio Henrique Amaral. *A ameaça: fase I*, 1990. Óleo sobre tela, 250 x 185 cm. SULLIVAN, 1996, p.54.

Em "*A ameaça: fase I*" (Fig.11, 1990) a disputa é entre as árvores e as serras, facas e outros instrumentos metálicos de corte, a árvore como elemento da natureza e os

instrumentos metálicos como a violência humana. Assim, como nas séries "*Brasiliiana*", "*Campo de Batalha*", "*Casa de Macunaína*", o artista cria uma composição vigorosa e se posiciona frente ao embate social de maneira contundente, em todas as séries de pinturas mencionadas a natureza é torturada, a morte iminente, sugerindo o massacre. Amaral introduz novos temas na sua produção plástica, como o desmatamento e a poluição, saíram as bananas, mas a ameaça persiste, agora ela tem outras formas de agir e é preciso denunciá-las. É interessante perceber que o artista continua com elevada consistência plástica, Amaral é um pintor e como tal sabe muito bem articular formas, ritmos, volumes e os demais elementos da linguagem visual para compor a sua obra.

Fig. 12. Antonio Henrique Amaral. *A ameaça: fase II*, 1990. Óleo sobre tela, 50 x 185 cm. SULLIVAN, 1990, p.55.

Fig.13. Krajcberg, Esculturas, c.1988, raízes, cipós e caules de palmeiras extraídos de queimadas em Mato Grosso, pigmentos naturais, 3m X 1,20 m cada.

Fig.14. Frans Krajcberg. Conjunto de Esculturas, 1989 - 90, árvores destruídas pelo fogo em diferentes regiões brasileiras, raízes, fibras e minerais - aprox.. 3m de altura cada.

A mesma denúncia das ameaças ao meio ambiente que acabamos de verificar em Amaral é também realizada por Frans Krajcberg (Fig 13 e 14), a mesma denúncia, mas efetivada de formas muito diferentes. Krajcberg abordou o tema não o representando em pintura como o fez Amaral, mas parte dos materiais resultantes desta tragédia, utilizando materiais carregados pelo signo da ameaça, ou seja, as árvores destruídas pelo fogo e outros materiais da natureza

que já passaram por este tipo de desastre ecológico. Abaixo reproduzo uma declaração de Krajcberg, o faço pelo teor contundente e significativo desta.

Minha obra é um manifesto [...] a mensagem é trágica. Eu mostro o crime, a outra face da tecnologia sem controle, sem abismo. [...] Eu quero dar à minha revolta o aspecto mais dramático e violento. Não faço esculturas: procuro formas para o meu grito.¹¹

Fig. 15. Antonio Henrique Amaral. *O corte e o fogo*, óleo sobre tela, 170 x 236 cm. SULLIVAN, 1992, p.200.

¹¹ Fans Krajcberg apud MORAIS, Frederico. *O Brasil na Visão do Artista. A Natureza e as Artes Plásticas*. São Paulo: Prêmio Editorial, 2001, p. 122.

Trajetória do artista.

Antonio Henrique Amaral é conhecido como o artista das "bananas" pela série de cerca de duzentas pinturas em que explorou este tema-símbolo sob inúmeras configurações e diferentes contextos, criando um personagem-tipo¹². Este artista paulista, nascido em 1935, pintou bananas durante quase uma década a partir de 1968, em duas grandes séries: na "*Brasiliiana*" e no "*Campo de Batalha*". Na série "*Brasiliiana*" elas aparecem no cacho, em pencas, verdes ou maduras e apodrecidas. Na série intitulada "*Campo de Batalha*", iniciada a partir de 1973, aparecem signos fortes da repressão. A corda amarra e enforca, imobilizando a banana, cortada, perfurada, pelos metais. Em outras obras evidenciam-se somente os metais e toda a composição aparece em primeiro plano, tendo duas consequências simbólicas, que resultam na interpretação de aumento do terror na cena e na tendência para ver a banana não como representação, mas como forma alusiva a todos nós.

Para além dessas séries, o artista abordou outras temáticas, assim como experimentou outros meios de expressão além da pintura. Faz-se necessário esclarecer

¹² Emprego o termo personagem-tipo na acepção que lhe confere Mariza Bertoli na sua dissertação de Mestrado em referência aos Bois de Humberto Espíndola. BERTOLI, MARIZA. *O Mítico e o Político na Arte no Cone Sul. Análise comparada da obra plástica de Antonio Seguí - Córdoba, Argentina e Humberto Espíndola - Mato Grosso do Sul, Brasil*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

alguns pontos da biografia do artista que refletem na sua obra, sendo relevantes para as leituras aqui propostas.

Antonio Henrique Amaral passou parte da infância na Argentina, entre os quatro e seis anos de idade, esta é a primeira vez que o menino tem uma vivência cultural em outro país da América Latina. Depois a família foi para Santos, onde ele fez o primário e o ginásio - esses deslocamentos foram consequências do trabalho do seu pai. Aos quinze anos está de volta à capital paulista e aos 18 anos já afirmava que sua vida iria se desenvolver ligada a arte. Estímulos não lhe faltaram, pois é primo em segundo grau de Tarsila do Amaral, sua mãe declamava poesias, suas três irmãs também desenvolveram profissões na área artística, dentre elas, a crítica de arte e ensaísta Aracy Amaral.

Começou desenhando, compulsivamente. Em 1957, ingressou na escola de gravura do *Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM - SP)*, sob orientação de Lívio Abramo, trabalhou primeiramente com a técnica da linoleogravura, técnica que guarda fortes semelhanças com a xilogravura, porém não traz na impressão as formas peculiares dos veios da madeira, possibilitando um resultado final de maior contraste entre a cor da tinta (quase sempre o preto) e a cor do papel (quase sempre branco), portanto, um contraste absoluto entre as áreas de claro-escuro. Também resulta em traços

mais soltos porque a goiva e o estilete encontram resistência menor do que a encontrada durante o corte da madeira na xilogravura. Em 1958, foi convidado por Wolfgang Pfeiffer a expor as suas gravuras no *MAM - SP* (Fig.16), com apresentação de Lívio Abramo.

Fig. 16. Capa do material de divulgação da exposição de Antonio Henrique no Museu de Arte Moderna - São Paulo em 1958.

Nesse momento decide trancar a Faculdade de Direito do largo São Francisco da Universidade de São Paulo, realiza viagem para Buenos Aires e Santiago do Chile, aonde tem lugar a sua primeira exposição individual no exterior. Novamente a vivência latino-americana torna-se significativa em sua vida.

Em 1959, ganhou uma bolsa de estudos para o *Pratt Graphic Institute* de Nova York, onde permaneceu um ano,

cursando xilogravura com Shiko Munakata e litogravura, assim como gravura em metal, com W. Rogalsky e Arnold Singer. Ao retornar ao Brasil dividiu-se entre o trabalho de redator publicitário e a produção de gravuras. As deformações expressivas das figuras na gravura do final dos anos 50 e início da década de 60, mostram uma agressividade profunda, reforçada pela técnica na qual o contraste do branco com o preto enfatiza e exacerba a expressividade da obra.

A xilogravura é trabalhada de 1963 a 1967, com destaques para bocas e línguas. Em 1967, publica o álbum *O meu e o seu - Impressões de nosso Tempo*¹³, composto por sete xilogravuras em cores, que encerram uma fase dedicada especialmente à gravura. As bocas estão presentes também nas primeiras pinturas do artista.

Obra gráfica de Antonio Henrique Amaral 1964 / 1968.

Uma constante imagem nas gravuras produzidas no período entre 1964 e 1968 é a boca aberta e com uma grande língua projetada para fora ocupando quase totalmente o espaço interno da boca, tornando de difícil compreensão qualquer som emitido. Esta boca vocífera, berra, mas o que

¹³ *O Meu e o Seu - Impressões de Nosso Tempo* [álbum]. Contém sete xilogravuras originais, apresentação Ferreira Gullar. São Paulo: Mirante das Artes, Gráfica Paulicéia, 1967, exemplar nº 228, dimensões: 37 x 54 x 1 cm [fechado].

e para quem? Em uma mesma cabeça aparecem uma ou duas ou várias dessas bocas, colocando a comunicação como eixo temático central desses trabalhos. Comunicação pressupõe um emissor e um receptor, quem são eles? É o que discutiremos nas imagens.

Fig.17. Antonio Henrique Amaral, *Brasil 68*, 1968, xilogravura, 63,8 x 45,3 cm [mancha], 98 x 61,5 cm [papel], Coleção do Artista.

A figura antropozoomórfica de "*Brasil 68*" (Fig.17 1968) está sobre um carroto enfeitado por inúmeras margaridas pequenas e grandes, preso a correntes que ultrapassam o campo da composição, sugerindo que existem outros carros, todos conduzidos pelo primeiro deles que está fora da obra. Esta ideia de continuísmo é reiterada pela frase "País da Margarida no Festival da AL" talhada na parte inferior da gravura; uma vez que se trata de um festival, pressupõe-se uma carreata de países da AL. O que seria AL? Uma leitura possível seria América Latina, pois pensar nos vizinhos que viviam sob regimes autoritários como o nosso era uma importante questão nos anos 60. Além disso, a América Latina já esteve presente na vida do artista como foi relatado no início deste capítulo.

Esta figura segura uma faixa que diz "Alegria, Alegria", nada há nada mais falso do que a mensagem desta bandeira sustentada por esses braços que conduzem a um tronco-cabeça de boca fechada, sustentado por patas de cavalo. A figura está sobre um carroto e não demonstra qualquer ação que ofereça alguma resistência à situação de outrem definir o seu caminhar, mas ela levanta a bandeira da alegria, está representando um papel dentro da realidade vivida, onde não há o controle do seu destino.

Na opinião de Mariza Bertoli esta imagem é terrível, dolorosa e, tem uma enorme densidade simbólica. Trata-se de

uma representação carnavalesca da alegria, um desfile. O carrinho é parte de um comboio e a cabeça é como um boneco mecânico de cordas em que as chaves são as orelhas. A boca está fechada - o grito está sufocado no peito.

"Alegria, Alegria"

Caminhando contra o vento
Sem lenço, sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou
O sol se reparte em crimes,
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores, amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não."

Caetano Veloso, 1967.

"Alegria, Alegria" é uma canção que exprime um clima de desprendimento, de descompromisso, uma vez que o personagem desta canção anda pela cidade deixando-se fascinar pelo que vê diante de si, sejam os apelos publicitários ou as fotos das bancas de revistas, aberto às experiências urbanas e modernas. Essas referências, encontradas aleatoriamente

pela rua, se misturam aos dilemas do momento (guerrilha, fome, crimes) e tudo se iguala no panorama da cidade moderna. Em "Alegria, alegria" existe um caráter de júbilo expresso na estrofe "uma canção me consola" e reforçado pelo personagem que revela liberdade: "Eu vou/ Por que não? Por que não?". A mensagem parece ser de que esta liberdade aliada ao consolo da canção gerará alegria.

Este caráter de júbilo também aparece na composição de Amaral intitulada *Brasil 68*. A figura está sobre o carroto sem querer descer ou demonstrar qualquer outra ação que ofereça alguma resistência à situação de outrem definir o seu caminhar, mas ela levanta a bandeira da alegria, clamando pela alegria possível dentro da realidade vivida, onde não há o controle do seu destino.

Formalmente a obra *O Idolatrado* (Fig.18, 1967) deixa claro dois espaços, um deles é a região do povo na parte inferior da obra, ocupando cerca de cinco por cento da composição, formado por rostos iguais, em igual expressão. O restante da obra é destinada ao grupo opressor, dois enormes rostos com três bocas cada, que falam o que? O discurso dos maiores, dos poderosos.

Fig. 18. Antonio Henrique Amaral, *O Idolatrado*, 1967. Do álbum *O Meu e Seu - Impressões de Nosso Tempo*, Xilogravura, c.i.d. 54 x 37 cm Acervo Banco Itaú S.A. (São Paulo, SP).

"O Idolatrado" (Fig.18) é totalmente simétrica o que reforça a ideia de um discurso único, indiferente às especificidades das pessoas; no centro está um enorme microfone - troféu, com pés e mãos que leva o discurso do poder às massas. Microfone de pés e mãos que aplaudem os discursantes, mas sem cabeça, aludindo a aqueles que reproduzem o discurso sem refletir, somente aumentando-o e reforçando-o, assim constituem uma força de sustentação que

não oferece resistência às ideias do opressor, ao contrário somente colabora com ele.

Na gravura "*O Idolatrado*" (Fig.18) é uma obra através da qual o artista comenta características que percebe do contexto em que vive, ou seja, o discurso único, autoritário e opressor do regime militar, reproduzido por uns, alude também à questão da perda de identidade das pessoas na cultura de massas. Neste trabalho Amaral denuncia uma questão dura e cruel, mas o faz através de uma composição harmônica, equilibrada em formas e cores, feito desta maneira, o artista disfarça a crueza do assunto trabalhado, o que é mais uma crítica à realidade vivida, que constantemente disfarçava as crueldades intrínsecas do regime militar.

As duas enormes figuras opressoras da obra *O "Idolatrado"* (fig.18) também podem ser lidas como os representantes da "jovem guarda", uma vez que de um dos alto-falantes ligados ao microfone aparece a expressão "yê, yê, yê". Nesta segunda leitura Amaral também alude a uma situação de domínio, agora, o domínio do cantor sobre o público, como na leitura anterior, Amaral está atento às questões da época, pois Roberto Carlos e outros artistas da "jovem guarda" dominavam as paradas de sucesso, em comparação com os ouvintes da música engajada e assim, se estabeleciam dois polos musicais. Sabemos que no ano em que

foi feita essa obra (1967), este estilo musical já era bastante criticado pela adoção de modelos estrangeiros, como o grupo inglês *Beatles* ou a guitarra elétrica, portanto, a acusação à jovem guarda era somente a falta de "brasilidade". Afinal eles ocuparam um espaço que era só da música norte americana, não a boa, mas aquela medíocre.

Neste panorama polarizado entre jovem guarda e música engajada é que Gilberto Gil e Caetano Veloso apresentaram, no festival da TV Record, no final de 1967, "Domingo no parque" e "Alegria, Alegria", músicas que representaram uma saída para este impasse cultural, esta última música foi citada na obra "*Brasil 68*" (Fig.17, 1968) analisada anteriormente.

Fig. 19. Antonio Henrique Amaral. *Consensus*, 1968 , xilogravura, 45,3 x 63,9 cm [mancha], 61,5 x 96,2 cm [papel] , Coleção do Artista

No trabalho "Consensus" (Fig.19, 1968) a boca parece falar, a mensagem está clara em um balão "Acho que...", o que diz creio é aquele que assume o "nacionalismo", o artista alude a mão aberta do ANAUÊ, o pé pensa em algo, mas o único que decide é a besta (pata de animal), este é o único balão que carrega um verbo afirmativo, a pata do burro afirma: eu decido!", usando o recurso do sinal de exclamação para enfatizar a sua ação em oposição às reticências dos demais balões. Todos esses signos-indiciais dos brasileiros estão sobre o país, distorcendo a imagem da bandeira, destacando o pensamento positivista do qual os militares se apropriaram. Novamente Amaral cria uma composição fortíssima que com agressividade ímpar denuncia a sua percepção sobre Brasil contemporâneo.

Na obra "Apetite" (Fig. 20, 1967) Amaral novamente nos propõe uma dualidade bem definida, de um lado um ser enorme que apresenta uma boca com símbolos da bandeira dos Estados Unidos, esta figura tem em suas mãos o chapéu norte-americano, como um hambúrguer, outro símbolo vinculado à América do norte, que está cheio de pessoas minúsculas, em comparação ao tamanho do representante do *Tio Sam*, que está prestes a devorá-las. O artista está denunciando a presença norte-americana, e a imposição desta, em nosso contexto naqueles anos 60.

Fig. 20. Antonio Henrique Amaral, *O Appetite*, 1967.
Xilogravura, 70,5 x 45 cm.

Na gravura "*Appetite*" (Fig. 20, 1967) Amaral novamente faz uma denúncia cruel através de uma composição esteticamente bem resolvida, isto é, se trata de uma composição harmônica, equilibrada, ocupando totalmente o campo visual, ora, este nível de acabamento embeleza e assim disfarça a crueldade do assunto. Mais uma vez, acredito que a ideia de disfarçar a crueldade do assunto do trabalho se constitui em mais um requinte da denúncia, pois evidencia que a imposição dos Estados Unidos é disfarçada e, algumas vezes, bem sutil.

Fig. 21. Antonio Henrique Amaral. *Realidades, Culpas?* , 1967.
Xilogravura, c.i.d. 30,8 x 42,2 cm. Do álbum *O Meu e o Seu -*
Impressões de Nosso Tempo

A década de sessenta viu uma revolução cultural acontecer no Brasil, juntamente com a participação política dos estudantes contra o regime militar, havia uma iminência de se discutir e se praticar o sexo livre, uma pressão para se repensar a instituição chamada família, colocando em crítica a família convencional, além da oposição e imposição do indivíduo frente ao coletivo. Esta revolução cultural é o assunto de mais uma composição de Amaral chamada "*Realidades, Culpas?*" (Fig.21, 1967), nesta gravura aparecem inúmeras mãos e todos os dedos apontando para o

mesmo rosto acusando este homem que se apresenta formalmente em terno e gravata. A parte superior da composição parece revelar em cinco quadros as culpas pelas quais este homem é acusado, são diversos assuntos que aparentam ser as preocupações da figura. Nos dois extremos estão as autoridades entendidas como repressivas: de um lado o pai e a mãe, ou seja, a família tradicional, do outro lado o general com o seu quepe e a boca vociferando impondo o discurso do poder, que pretendia ser uma figura paternal. O quadro do meio traz a ideia de submissão a um senhor autoritário cabendo a figura somente dizer: "Sim, senhor"; o quarto quadro traz a inscrição "as outras" e a imagem revela mulheres nuas, aludindo a questão da liberdade e quase explosão sexual característica da época.

Mais uma vez vemos Antonio Henrique Amaral comentando as questões de época e reiterando esta ideia o artista intitula sua obra de "*Realidades, Culpas?*", questões da realidade vivida que provocam autocensura ou sensação de culpa em quem permanece sem posicionamento.

"...As opções no trabalho não são fáceis; pelo contrário, são muitas vezes penosas e carregadas de ansiedade. Alguns desses passos, aparentemente abruptos, são fruto de amadurecimento e de trabalho constante, muito exercício muscular e visual...As bananas que começaram em 1968 foram decorrência natural do meu olhar para fora, minha resposta pessoal à realidade que me cercava e como um

prolongamento do meu "discurso" das "Bocas"...Esse o tema, essa a alegoria."¹⁴

No trecho acima Amaral comenta que pela insistência no tema das bananas fez a alegorização do símbolo. Quanto às bocas eram já signos indiciais que assumiram um status simbólico pela redundância.

Fig. 22. Antonio Henrique Amaral. *Navegante*, óleo sobre tela, 130 x 130 cm, 1984. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.27.

Na pintura intitulada "Navegante" (Fig.22, 1984), Amaral situa o Brasil no mar, como um barco a deriva, não há terra firme nem a frente, nem atrás desse barco, mas este se sobrepõe a montanhas-seios, são muitas montanhas

¹⁴ Depoimento de Antonio Henrique Amaral para o catálogo da exposição "Novos Caminhos", Galeria Bonfiglioli, São Paulo, outubro de 1976.

alimentando com o seu leite toda a paisagem. O signo do seio, como a mulher, mãe, protetora e provedora retorna na obra intitulada "*Terra*" (fig.23,1984), novamente o seio está imerso no mar, sendo o único porto seguro no vai e vem das águas. Deste seio jorra alimento, é a fartura, mãe que tudo dá, é a mãe protetora. É a visão do paraíso, do lugar utópico.

Fig. 23. Amaral, Antonio Henrique. *Terra*, óleo sobre tela, 152 x 152 cm, 1984. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.177.

Outra série de obras a que se dedicou Amaral, utilizou o bambu como elemento figurativo principal, na pintura intitulada "*Bambu*" de 1978 (Fig.24), encontramos referência

à brasilidade no predomínio do verde e amarelo, a agressividade das telas das séries *Brasiliiana* e *Campo de Batalha* não está totalmente ausente dessa obra, pois imagens de pontas de garfos estão presentes, também aparecem outras formas pontiagudas que talvez possam ser folhas ou plantas espinhosas em meio à floresta de bambu. Importante notar que novamente o artista apresenta um *close*, fragmentando o bambu, assim como fez com as bananas ou os seios, além disso, o artista colocou o espectador na escala de um inseto frente a essa floresta, a experiência da pequenez humana e da responsabilidade com a natureza que nos envolve.

Fig. 24. Antonio Henrique Amaral. *Bambu*, óleo sobre tela, 122 x 180 cm, 1978. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.23.

Fig. 25. Amaral, Antonio Henrique. **Torsos**, óleo sobre tela, 122 x 182 cm, 1994. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.221.

As florestas de bambu foram metamorfoseadas em analogias corpóreas com forte aspecto erótico, são homens e mulheres, ora aproximados como na pintura "Torsos" (Fig.25, 1984), em que a distância entre os corpos está bem marcada por ondas sinuosas que conferem ritmo à composição, mas poderiam sugerir a interdição ao desejo. O gênero desses corpos é apenas sugerido por protuberâncias que pouco diferem das protuberâncias pintados brotos ou folhas nas florestas de bambu (para exemplo, verificar a Fig.23), a intenção do artista parece ser demonstrar que na relação sexual possível e até iminente entre esses corpos a completude entre eles é superior à diferença. Em outra pintura os corpos aparecem unidos como no "Casal" (Fig.26,

1985), ora distanciados, marcando os caracteres de oposição como homem e mulher, como em *Fim de jogo...?* (Fig.27,1994).

A analogia entre corpos e bambus não é somente formal, de fato o artista emprega a arcabouço de formas desenvolvido na série das florestas de bambú pintada anteriormente, mas a analogia se amplia, pois em ambos é abundante o fluxo de vigor da vida. "*Torsos*" apresenta os corpos rígidos e com volume suficiente para fluir o fluxo vital. Esse fluxo parece ainda mais intenso na obra "*Casal*" (Fig.26), não por acaso as ondas rítmicas entre os corpos desapareceram, assim como parecem ter desaparecidos as interdições ao desejo.

Fig. 26. Antonio Henrique Amaral. *Casal*, óleo sobre tela, 130 x 130 cm, 1995. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.94.

Fig. 27. Antonio Henrique Amaral. *Fim de jogo...?* Óleo sobre tela, 122 x 182 cm, 1994. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.223.

Se a pintura *Fim de jogo...?* demonstra corpos em oposição marcando, o fim do desejo, mesmo que por hipótese salientada pela interrogação do título da obra, "*O início*" (fig.28) representa a fome erótica, o artista une a síntese da relação sexual à uma sequência de bocas abertas que projetam a língua, essas bocas não falam, mas atacam, disparam a língua em direção ao outro. Invadem o outro, devoram. Novamente Amaral pinta o embate entre dois lados, pinta a devoração. Devemos lembrar que essas bocas são as mesmas já gravadas e pintadas no álbum "*O meu e o seu - Impressões do Nosso Tempo*" (Fig.18 e Fig.20) e na série "*Bocas*".

Fig. 28. Antonio Henrique Amaral. *"O início"*, 130 X 130 cm, óleo s/ tela, 1995. Fonte: SULLIVAN, 1996, p.94

Como vimos, ao longo desse capítulo, Amaral é um artista que se expressou e ainda o faz através da linguagem da pintura, gravura ou desenho e assim permaneceu durante as décadas de 60 e 70, enquanto se discutiu a crise destas linguagens artísticas tradicionais e se defendeu novas linguagens para a arte¹⁵, essa discussão ocorreu no Brasil,

¹⁵ Entre as novas linguagens, que apareceram a partir dos anos 60, podemos citar os novos meios e suportes, como *happenings*, arte-xerox, arte-postal, videoarte, entre outros. Sem dúvida as colagens cubistas, a *performance* futurista, os eventos dadaístas, bem como o *ready-made* de Marcel Duchamp já haviam começado a tensionar as categorias tradicionais da arte, mas é a partir dos anos 60 que se multiplicam as linguagens artísticas. Para um cenário mais abrangente desses novos meios ver: PECCININI, Daisy. *ARTE novos meios e multimeiros - Brasil 70/80*. 2ª edição. São Paulo: Fundação Alvares Penteado, 2010. LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del arte argentino*. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. ZANINI, Walter. As variáveis artísticas nas últimas duas décadas. In: _____ (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2v.

bem como no exterior. O artista comentou essa ideia da "morte da pintura" em artigo de jornal por ocasião da *Bienal de Veneza* de 1995, neste artigo, Amaral defendeu que não existem "hegemonias" ou direcionamentos ou tendências para a produção artística e afirmou "As vanguardas pós-modernistas estão sempre decretando a morte da pintura que é o cadáver que mais vive e se mexe que conheço¹⁶". Criticando o caráter unitário, baseado em uma cronologia das obras que as separa em diversos "ismos", sendo uns mais "evoluídos" do que outros, o que serve aos críticos ou historiadores da arte na busca por um sentido de progresso para as artes, Amaral afirmou "As direções são múltiplas e não existe isso de estar na frente ou atrás".

No mesmo artigo, o artista defendeu que o ato criativo é dual e dialético e sendo assim, é objetivo e subjetivo, individual e coletivo, apoiado em Charles Baudelaire¹⁷, Amaral afirmou que a produção artística é resultado da confluência de um elemento circunstancial que é o espírito da época (a moda, a moral e paixão) e outro elemento eterno, o que Amaral chama de elemento constante, "que

¹⁶ AMARAL, A.H. Tradição e Ruptura. Pintura é o cadáver que mais vive e se mexe. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 24 out. 1995. Este artigo está reproduzido na íntegra nos anexos deste trabalho.

¹⁷ Baudelaire, C. *Sobre a Modernidade*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

transcende a contingência temporal, feito de antigas inquietações diante dos mistérios de nossa existência”.

Caminhos para uma conclusão sem fim...

Esta tese foi construída colocando em paralelo as produções de quatro artistas - Luis Felipe Noé (1933), Antonio Berni (1905 - 1981), Rubens Gerchman (1942 - 2008) e Antonio Henrique Amaral (1935) - com o objetivo de que esta aproximação pudesse elucidar mais questões sobre a produção artística desses artistas e sobre a arte latinoamericana do século XX do que a leitura de suas obras em separado poderia revelar.

Durante a pesquisa me empenhei na leitura de parte da trajetória artística de cada um deles, procurei buscar os seus contemporâneos, artistas plásticos ou não, bem como narrativas de outra ordem, para criar relações possíveis e enriquecer o debate.

Tenho consciência de que a interpretação de uma obra de arte é sempre uma possibilidade entre outras. As associações feitas no momento da construção desta tese foram escolhidas por mim, assim outros leitores poderiam ter outras formas de aproximação com as obras. A análise realizada priorizou as leituras simbólicas e, portanto, fiz somente alusões à construção plástica e às possíveis filiações estilísticas dos artistas, sempre visando o campo de produção simbólica.

Os quatro artistas enfocados se utilizaram dos recursos pertinentes ao exercício plástico, tanto os modos criados

por eles como os mais tradicionais dependendo da obra, para expressar suas formas de resistência à opressão.

Ao longo do trabalho pontuei resistências de diversas naturezas, resistência à opressão política, à opressão social. Essa forma de resistência que se mostra como convocatória à luta social, como uma recorrência necessária à utopia, ou seja, ao sonho de um renascimento, de um mundo melhor o que sempre se mostra em momentos evocativos da nossa história.

Neste percurso, percebi também que ao longo do século XX foi sendo construída a consciência da soberania latino-americana nas artes. Digo isso, pois o paralelo proposto nesta tese me fez perceber que somente para os anos iniciais da produção artística de Antonio Berni, até 1932, fez sentido o emprego aberto dos termos da historiografia da arte europeia, falo da sua chamada fase surrealista e os anos iniciais de seu trabalho em Rosario. O diálogo com a Europa e Estados Unidos sempre existiu, mas para os artistas que emergiram nos anos 60 - caso de Noé, Amaral e Gerchman, a consciência de um ponto de vista latino-americano já estava dada e esta consciência foi legada, em parte, por Torres Garcia com todo o seu escopo teórico sobre o tema e a sugestiva imagem do continente virado, que o fez fundar "La Escuela del Sur" em 1932.

Torres-Garcia virou o mapa do continente americano ao contrário para que a América do Sul ficasse em cima e a América do Norte embaixo, e disse: "O nosso norte é o Sul [...] Viremos o mapa de cabeça para baixo para ter uma ideia exata de nossa posição, sem nos incomodar com o que pensa o resto do mundo¹".

É digno de nota que Noé, Amaral e Gerchman fizessem menção em suas narrativas plásticas ou de outra natureza à Joaquim Torres Garcia. Como demonstramos no corpo da tese, Noé mencionou o ideário de Torres-Garcia quando escreveu "*Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*"². Amaral e Gerchman também dialogaram com o ideário de Torres-Garcia e a construção de uma consciência sobre a arte latino-americana principalmente quando estavam fora do Brasil, em Nova Iorque, e integraram a campanha de boicote à Bienal Internacional de São Paulo de 1969, a chamada Bienal da ditadura e a participação na comunidade latina instalada na época em Nova Iorque³.

¹ J. Torres-García, "La Escuela del Sur" , de 1935. ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 320 - 322.

² Trechos desta obra foram transcritos nas páginas 16 e 17 desta tese.

³ JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 70. *Revista ARS*, Departamento de Artes Plásticas da ECA USP, Ano 6, v.12, 2008, p.104 - 113.

Juan Acha⁴, crítico de arte e teórico peruano, nos alertou⁵ sobre a urgência em redefinir os critérios para artes visuais na América Latina. O crítico foi além afirmando que se trata da primeira definição, pois o que tivemos de início foi somente a imposição de modelos fincados no eurocentrismo. Transcrevo:

En sentido estricto, sin embargo, nos resulta imposible redefinir lo que nunca antes definimos de modo propio. En verdad, solamente contamos con la ilusión de haber definido las artes, tocándonos hoy, por consiguiente, realizar nosotros mismos y por primera vez aquellas operaciones definidoras que otros antes llevaron a cabo en nuestro nombre, agenciándoselas para imponernos sus resultados como si fuesen de nuestra propia cosecha y conveniencia⁶.

No mesmo texto, Acha se mostra otimista ao afirmar que “nuestros países comienzan a percatarse de la urgencia de conocer, con ojos propios y mente crítica, su realidad nacional y la latinoamericanidad⁷” e dessa forma, vislumbra a possibilidade de mudança ou do fim de uma “arte colonial”.

⁴ Juan Acha é um importante teórico e crítico latinoamericano, nasceu no Peru e morreu no México em 1995. Nos anos cinquenta iniciou seu trabalho crítico de arte no Peru e em 1971 se transferiu definitivamente para o México.

⁵ ACHA, Juan. Definición Latinoamericana de las Artes. In: *Revista Arte e Cultura da América Latina*. Sociedade Científica de Estudos de Arte. São Paulo, Vol.XII, 2004, p.49.

⁶ Op. Cit., p.49. Tradução livre da autora: Em sentido estrito, no entanto, é impossível redefinir o que nunca definimos. Na verdade, somente contamos com a ilusão de ter definido as artes, cabendo a nós hoje, por consequência, realizar nós mesmos e pela primeira vez as operações que definem o que outros fizeram em nosso nome, para impor os seus resultados como se fossem nossos.

⁷ Op.cit., p.54.

As ideias expostas acima através da linguagem verbal por críticos e por artistas, também foram abordadas pela plástica, como por exemplo, em "*Eh Winckelmann ¿Donde estan los deuses griegos?*"⁸ de autoria de Luis Felipe Noé. Nesta pintura o artista ironizou, com muito humor, o modelo grego de ordenação e perfeição, representado pela beleza idealizada nas esculturas clássicas gregas ou na arquitetura de seus templos. Para que nos serve a ordem racional, geométrica e harmônica característica dos gregos? Onde estão esses conceitos no mundo atual? Qual o sentido desses conceitos na Latinoamérica? Foram as questões levantadas pelo artista. Noé percebe a realidade porteña e latinoamericana diferente daquela dos gregos, porque então deveríamos ter como modelo as mesmas ideias, a mesma ordenação estética?

"Caos" é como Noé define o mundo que o cerca. Este caos circundante que o artista toma para si e o apreende em sua vida e em sua pintura. Pintar com o caos, assumindo o caos sem buscar ordená-lo, é evidenciar a complexidade das questões, é garantir à obra o seu poder de produzir contrastes, levantar questões sobre os padrões previamente aceitos.

Noé recorre ao passado pré-colombiano na sua obra plástica e também ao escrever, em seu livro intitulado

⁸ Obra reproduzida e analisada na página 13 desta tese.

"Códice rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre"⁹, editado em 1974, o artista recorreu ao modelo dos códices mesoamericanos fazendo referência aos livros sagrados desses povos pré-colombianos para elencar e discorrer sobre os mitos humanos. O cenário é exatamente o homem e os personagens deste livro são seus desejos e sentimentos. O que Noé criou forma um conjunto de embates do homem com os seus mitos. "Recontrapoder" discute questões de como ser um homem plenamente, entre elas a concepção da América Latina. Noé quer que a Argentina se aceite e encontre seu lugar, desejo que também revela nos aforismos do livro intitulado "*Una Sociedad Colonial Avanzada*".

Outra forma de diálogo com o ideário de Torres-Garcia foi o artista que passou a buscar na realidade do seu entorno o seu tema para a produção artística, é o caso da figuração contundente de Antonio Berni. Negou o colonialismo na sua produção artística, ao trazer a realidade de seu país para a obra. Sobre *Juanito Laguna*, Berni afirmou:

"Entró em mi narración simplemente a causa de mi deseo de buscar y registrar la realidad viva y características de los países subdesarrollados, y de

⁹ Este livro gerou outro chamado "As Aventuras de Recontrapoder" (Ediciones de la Flor, 2003). Para este último Luis Felipe Noé trabalhou juntamente com Nahuel Rando (n. 1980). Personagens como a Terra, a infância idealizada, a razão, a loucura e a memória que acompanham a jornada espiritual do protagonista que almeja recriar o mundo.

testimoniar sobre la terrible apropiación del neo-colonialismo, com la pobreza y el retardo económico que implica, com respecto a poblaciones animadas por una voluntad encarnizada de progreso, de trabajo y de lucha¹⁰".

Neste mesmo viés, da captura da realidade local e da sua expressão metafórica através da plástica, destacamos a figuração de Antonio Henrique Amaral¹¹. Este artista paulista pintou bananas durante quase uma década a partir de 1968, em duas grandes séries - na "*Brasíliana*" e no "*Campo de Batalha*". Na série "*Brasíliana*" elas aparecem no cacho, em pencas, verdes ou maduras e apodrecidas. Na série intitulada "*Campo de Batalha*", iniciada a partir de 1973, aparecem signos fortes da repressão. A corda amarra e enforca, imobilizando a banana, cortada, perfurada, pelos metais. A composição aparece em primeiro plano, tendo duas consequências de interpretação simbólica, que resultam no aumento do terror na cena e na tendência para ver a banana como símbolo e não como representação, mas como forma alusiva a todos nós.

[...] a arte deste século, como a de qualquer outro século, reflete sempre as transformações que se operam no homem e nas culturas em que vive o artista. Essas transformações ocorrem em

¹⁰ GLUSBERG, Jorge. Del Informalismo a la Figuración Crítica. Centro de Arte y Comunicación, CAYC, p.52. Tradução livre da autora: [Juanito] Entrou em minha narração simplesmente pelo meu desejo de buscar e registrar a realidade viva e característica dos países subdesenvolvidos e de testemunhar sobre a terrível apropriação do neo-colonialismo, a pobreza e o atraso econômico que afetam populações animadas por uma vontade feroz de progresso, trabalho e luta.

¹¹ Antonio Henrique Amaral é um artista paulista nasceu em 1935, trabalha em São Paulo.

dois tempos distintos, no tempo interior do homem e no tempo do mundo à sua volta [...] Consciente ou não, o artista se defronta com o desafio de lidar com esses dois tempos e, através deles, criar seu trabalho, desenvolver sua linguagem refletindo seu estar no mundo[...]¹²

No fragmento de texto citado, é possível verificar o pensamento de Antonio Henrique Amaral¹³ sobre a relação entre arte, artista e sociedade, verificamos como este artista percebe que essas relações são imbricadas, afirmando que o artista reflete seu estar no mundo, articulando a sua individualidade e as contingências do mundo que o cerca, a partir dessa articulação forma-se um vocabulário próprio com o qual ele se expressa.

Noé, Berni, Gerchman e Amaral, cada um à sua maneira, enfrentaram o desafio de gerar opinião crítica sobre a situação social vivida. Berni (1905 - 1981) é o artista mais velho entre esses quatro e iniciou em idade precoce o seu exercício artístico. No início da década de 1930 integra na Argentina o debate por uma arte com função social, portanto, é o primeiro entre os quatro artistas enfocados nesta tese a se empenhar em fazer com que a sua produção artística se torne algo que informe e forme os espectadores. Refiro-me à teoria por ele formulada, chamada "Nuevo Realismo", com esta teoria publicada em 1936, Berni

¹² Trecho do texto *Tradição e Ruptura. Pintura é o cadáver que mais vive e se mexe*, de autoria de Antonio Henrique Amaral, publicado no encarte *Especial Domingo*, no jornal *O Estado de S.Paulo*, no dia 24 de outubro de 1995.

¹³ Amaral é paulista nasceu em 1935, trabalha em São Paulo.

se tornou o protagonista de um novo discurso sobre a capacidade política e social da pintura.

É certo que o "Nuevo Realismo", encontra antecedentes, como foi mencionado, referentes ao pensamento desenvolvido em conjunto com Aragon. A tomada de consciência crescente sobre a realidade latino-americana e o testemunho do Muralismo Mexicano, principalmente via um de seus protagonistas, o artista David Alfaro Siqueiros. Sobre isso transcrevo um trecho de entrevista de Berni:

(...)El Nuevo Realismo es nuestro y pertenece concretamente a América Latina. El primer movimiento que podría considerarse nuevorealista, sin que se llame así, fue el muralismo mexicano. Nosotros calificamos a nuestra corriente artística como Nuevo Realismo, pero era certamente abarcante de preocupaciones semejantes em muchos artistas de otros países de Latinoamérica¹⁴.

O capítulo dedicado à obra de Antonio Berni, teve como foco principal as séries Juanito Laguna e Ramona Montiel, personagens resistentes ao massacrante contexto social em que vivem. No momento desta produção Antonio Berni sintetizava as experiências pictóricas anteriores em sua obra, ou seja, o insólito, o incomum, o estranho, que foram características desenvolvidas em sua plástica nos anos de diálogo com os artistas ligados aos movimentos surrealista

¹⁴ Declaração de Antonio Berni em entrevista em 1974. PACHECO, Marcelo E. [et.al.]. *Berni escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, p. 76. Tradução livre da autora: (...) o novo realismo é nosso e pertence concretamente à América Latina. O primeiro movimento que poderia considerar-se novo realista, sem que se denomine assim, foi o muralismo mexicano. Nós classificamos a nossa corrente artística como novo realismo, mas certamente abarcava preocupações semelhantes em muitos artistas de outros países da Latinoamérica.

e da pintura metafísica. Sintetizava também questões relacionadas com o informalismo, do qual aproveitou as características ligadas ao emprego de diversos materiais na obra, bem como o excesso de tinta e a palheta escura ou suja. A sua síntese também abarcou a procura pela denúncia, pela consciência de seu lugar e a tomada de posição do artista, como aquele que precisa tomar partido frente às questões sociais.

Noé resistiu diferentemente. Noé pinta o "caos" circundante e no embate com o "caos" nos propõem a utopia, a ideia do renascimento. Este artista nasceu e cresceu em um período repleto de rupturas, de contradições, de um mundo com valores que estavam sendo derrubados para surgirem outros, ou seja, o mundo percebido é aquele da experiência do vórtice, do movimento, da inconstância que é o "caos eterno". Luis Felipe Noé expressou em sua plástica, e também em seu trabalho como teórico, a percepção deste conjunto de contradições, de rupturas e de valores em constante mudança que ele identificava na realidade da Argentina e da Latinoamérica.

Já Rubens Gerchman resiste nos convocando à luta, ele evidenciou, através de sua plástica, as questões políticas que lhe parecem prementes e nos chamou à luta. Para este artista foi central a preocupação com a identidade do homem contemporâneo, do homem nas grandes cidades, oprimido pelas

multidões, pela exposição exacerbada à propaganda, pela imposição de condutas a serem seguidas e pelo regime político.

Antonio Henrique Amaral resiste denunciando as situações de opressão tanto na produção gráfica como também através da pintura. Através de uma figuração extremamente sedutora introduziu a denúncia social.

Luis Felipe Noé enfrenta o espectador com uma plástica transbordante de cores exuberantes, com figuração farta, onde os símbolos, a serpente, o homem primordial e o jaguar, percorrem os caminhos da utopia, da contestação da ideia de pecado. A exuberância das cores, a densidade das pinceladas e a figuração farta garantem a sedução do espectador, a aparência envolvente capta o espectador, que uma vez envolvido pelo fenômeno estético, adentra às demais camadas da obra que possibilitam encontrar seu verdadeiro sentido.

Extremamente sedutoras também são as pinturas de Antonio Henrique Amaral, o espectador cooptado pela beleza das bananas ou das matas, logo percebe que as bananas são amargas e as matas estão violadas ou iminentemente violentadas. Mesmo quando sugestivamente maduras, as bananas são fruto de uma simbolização refinada e sua elaboração plástica desvia o espectador do sentido. Quando ela passa a ser cortada, espetada, a plástica assume cunho

dramático que começa a desviar o sentido do tema banana para o tema tortura, opressão.

Berni, por sua vez apresenta uma plástica que vai do realismo expressivo, que ele denominou de "Nuevo Realismo", como em *Desocupados o Desocupación* (fig.25, p.102, 1934) e *Manifestación* (Fig.26, p.103, 1934) à nova figuração, como em *El casamento de Ramona* (Fig. 19, 1959, p. 87) ou *El exame* (Fig.20, 1976, p. 89) ou *Contraste* (Fig.29, 1977, p. 107). Nesse caminhar o artista conduz a nossa imaginação para a crônica social ou para o anedótico, com figuras fortes, irônicas, que desafiam o espectador a pensar além do tema imediato.

A trajetória da obra de Berni, sua construção plástica e sua definição temática evoluem de forma diversa dos outros artistas comentados nesta tese, já que ele vai concentrar a expressividade plástica em narrativas que têm nas máscaras um ponto forte. Esse desejo da nova narrativa figurada com personagens coladas no seu tempo e na sua condição social, exigem que se revise a obra, pensando tema e título em associações de memória recorrente.

Gerchman afirmou que sentia as aflições do outro, do anônimo na cidade grande¹⁵, daquele que é somente número de

¹⁵ GERCHMAN, Rubens apud VER OUVIR. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Brasil. 1966, filme (20min), son.,color.

identidade, revelando que a identidade dele e dos outros era o foco principal do seu trabalho como artista.

O paralelismo entre as produções de Noé, Berni, Gerchman e Amaral evidenciou como característica comum o emprego da plástica como expressão de um sentimento de solidariedade. Cada artista a seu modo se mostrou solidário com as situações que perceberam como aflitivas aos outros e também a eles, pois se sentem partícipes das questões, porque se colocam no lugar do outro e desse modo são solidários com os oprimidos. Ao fazerem isso os artistas contam as situações percebidas de maneira contundente nas suas obras que têm os elementos formais capazes de provocar sensações no espectador. Sensações de impacto, revolta, horror, ternura, ou o desejo de um ato solidário.

O tema, a figuração, a desfiguração, a prestidigitação de formas, figuras e cores, constituem a armadilha visual que capta o espectador. Quando o espectador se envolve no complexo dessas sensações possíveis dá-se o sentimento estético e o fruto possível dessa experiência sensível é o despertar do sentimento de solidariedade.

Referências bibliográficas

Referências Bibliográficas

ACHA, Juan. Definición Latinoamericana de las Artes. In: *Revista Arte e Cultura da América Latina*. Sociedade Científica de Estudos de Arte. São Paulo, Vol.XII, 2004, p. 47 - 64.

/ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AMARAL, Aracy. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. In: _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

AMIGO, Roberto et al. *Pintura Argentina: Breve Panorama del Período 1830-1970*. Buenos Aires: Editado por Banco Velox, s/d.

ANAYA, Jorge López. *Historia Del arte argenino*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

ARAÚJO, Marco de. Reflexões sobre a prática artística pós-moderna brasileira. In: GIUNSBURG, JACOB; BARBOSA, Ana Mae (orgs). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARAUJO, Susana. Luis Felipe Noé. Pintar es una forma de enterderme con el mundo. In: *Qué Hacemos Panorama Cultural*. Año 16, número 170, maio de 1995, p. 42-45.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea. Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *O Pintor da Vida Moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial / Unesp, 1990.

BERTOLI, MARIZA. *O Mítico e o Político na Arte no Cone Sul. Análise comparada da obra plástica de Antonio Seguí - Córdoba, Argentina e Humberto Espíndola - Mato Grosso do Sul, Brasil*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

_____. *A sedução dos contrários na Arte da América Latina: através da análise comparada da produção artística de Francisco Brenand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai)*. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. Contribuição para uma estética simbólica. In: BERTOLI, M. e STIGGER, V. (orgs.). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 157 - 172.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes plásticas: participação e distinção - Brasil, anos 60-70*. São Paulo, 1990. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. *Artes plásticas no Brasil: vanguarda e internacionalização nos anos 60*. *Porto Arte*, Revista de Artes Visuais, vol. 4, nº07, Porto Alegre, maio 1993.

BÜRGER, Peter. *Teoria das vanguardas*. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.

BURUCÚA, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volume II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 1999.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARLOS, Newton. *Camelot, uma guerra americana. 30 anos de Histórias de Contra-Insurgência e Repressão*. Da guerrilha à Coca. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1991.

CASANEGRA, Mercedes. *Noé - El color y las artes plásticas*. Luis Felipe Noé. Buenos Aires: ALBA, 1988.

CASANEGRA, M. et al. *Pintura del MERCOSUL: Uma selección del Período 1950 - 1980*. Buenos Aires: Editado por Fundação Finimbrás e Grupo Velox, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLAEYS, Gregory. *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: Edições SESC, 2013.

COELHO, Teixeira (org.). *A modernidade em Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 - 1960)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

DANTAS, Audálio. *As duas guerras de Vlado Herzog: da perseguição nazista na Europa à morte sob tortura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999.

ESCALLÓN, Ana Maria (org.). *Gerchman*. Rio de Janeiro: Distribuído por Gabinete de Arte do Rio de Janeiro, 1994.

FABRIS, Annateresa (org.) *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: Fapesp; Belo Horizonte: C/Arte editora, 1998.

_____. *Antonio Berni e a imagem técnica: O Momento Surrealista. ARS (São Paulo)* [online]. 2006, vol.4, n.7, p. 28-37.

FANTONI, Guillermo A. Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulacion del nuevo realismo. *Estudios Sociales*, Santa Fé, nº 4, Primer semestre de 1993, p. 175-185.

FAVARETTO, Celso. Das novas figurações à arte conceitual. In: RIBENBOIN, R. (org.). *Tridimensionalidade*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997, p. 109 - 115.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FREIRE-FILHO, Aderbal. Texto Completo do espetáculo "No Verão de 1966...". *Cadernos de Espetáculos 3*. Rio de Janeiro, dez. 1966.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem triplíce. *Estudos Históricos - Revista da Fundação Getúlio Vargas* ("Dossiê "História e Imagem"), Rio de Janeiro, nº 34, julho - dezembro de 2004.

_____. O sensível partilhado: estética e política em Jacques Rancière. *História: Questões e Debates*, Curitiba, nº 43, 2007.

_____. CONTRA-ARTE: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969 - 1973. Curitiba, 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná.

_____. Apontamentos sobre a autonomia social da arte. *História Social*. Campinas, São Paulo, nº 11, 2005.

_____. Poéticas Políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. *História: Questões e Debates*, Curitiba, nº 40, 2004.

FUENTES, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GARCIA, Maria Amélia. La Brasilidade de la gestión de Romero Brest em el MNBA. In: Herrera, Maria José. *Exposiciones de arte argentino 1959-2006: la confluência de historiadores, curadores e instituciones em la escritura de la historia*. Buenos Aires: Amigos do Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

GERCHMAN, R. *Gerchman*. São Paulo: J.J. Carol. Editora, 2007.

GLUSBERG, J. *Del Informalismo a la Figuración Crítica*. Centro de Arte y Comunicación, CAYC, 1986.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte Contemporânea e Crítica de Arte. In: FABRIS, A.; GONÇALVES, L. R. (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo; ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p.35 - 46.

_____.Modernização e Modernidade na Arte Brasileira do século XX. In:_____(org.) *Arte Brasileira no século XX*. São Paulo; ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2007, p.17 - 32.

GUIDALEVICH, Vali. *Luis Felipe Noé*. Buenos Aires: Albatros, 2010.

HOBBSAWN, Eric. Morre a Vanguarda: as artes após 1950. In: _____ *Era dos extremos: o breve século XX - 1914 - 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa B.de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloisa B. de. A participação engajada no calor dos anos 60. In:_____ *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAREMTCHUK, D. Experiências em Nova Iorque na década de 70. Revista ARS, Departamento de Artes Plásticas da ECA USP, Ano 6, v.12, 2008, p.104 - 113.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Códices: os antigos livros do Novo Mundo*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del arte argentino*. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2000.

KATZENSTEIN, Inés (ed.). *Listen, Here, Now! Argentine Art of the Sixties: Writings of the Avant-Garde*, Nueva York: MoMA, 2004.

MACHADO, V. R.; SANTOS, F.L.S. A Revista *Malasartes*, a crítica ao projeto político - cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970. Encontro de História da Arte, Unicamp, 2012.

MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. Coleção Arte de Bolso. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.

MENDES OLIVEIRA, Liliana. *A Bienal pop: a pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal de São Paulo em 1967*. Campinas, 1993. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Universidade de Campinas.

MILLET, Catherine. *A arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget editora, 1997.

MOLICA, Fernando (org.) *10 reportagens que abalaram a ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____.*Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816 - 1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *O Brasil na Visão do Artista. A Natureza e as Artes Plásticas*. São Paulo: Prêmio Editorial, 2001.

MURA, Cristina. *Brasil dos anos 60 e 70: Rubens Gerchman em contexto*. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 2003.

MURAT, Rodrigo. *Antonio Carlos Fontoura. Espelho da Alma*. Coleção Aplauso, Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História, ANPUH, 35, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba: Juruá, 2006.

NASINI, M. C. V. *Aproximación a la obra plástica de um neofigurativo argentino*. Doutorado, Departamento de dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

NOÉ, Luis Felipe. *Noescritos - sobre eso que se llama arte: 1966 - 2006*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

_____. *Una Sociedad Colonial Avanzada*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2003.

_____. *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988.

_____. *El Outro La Outra La Otredad*. Buenos Aires: Ediciones IMPSAT, 1994.

_____. *La llamada nueva figuración argentina*. Porto Arte, Porto Alegre, maio 1998, v. 9, n.16, p.41-60.

PACHECO, Marcelo E. [et.al.]. *Berni escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: editora Perspectiva, 2002.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, E. (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>, acesso em 22.08.2013

QUEIROZ, S.S. *Arte Brasil Anos 60: Antonio Henrique Amaral*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed. 34, 2005.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

REIS, Paulo. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. Curitiba, 2005. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: as neovanguardas artísticas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte; Fapesp, 1998.

_____. *Neovanguardas: Belo Horizonte anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIZZO, Patricia (ed.). *Instituto Di Tella. Experiencias'68*, Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.

ROSSI, Cristina (comp.). *Antonio Berni. Lecturas em tempo presente*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

PECCININI DE ALVARADO, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaúcultural; Edusp, 1999.

_____. *ARTE novos meios e multimeios - Brasil 70/80*. 2ª edição. São Paulo: Fundação Alvares Penteado, 2010.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte editora, 1997.

RIDENTI, Marcelo. Artistas Guerrilheiros: Sérgio Ferro, arquitetos e outros. In: _____ *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E outros ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SHAW, Edward (coord.) *Seis décadas de arte argentino*. Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1998.

SULLIVAN, E. J.; MORAIS, F.; MILLIET, M. A. *Antonio Henrique Amaral: obra em processo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1996.

VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Carlos Zílio*. São Paulo, Cosac & Naif, 2006.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WESTHEIM, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico em México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

ZANINI, Walter. As variáveis artísticas nas últimas duas décadas. In: _____ (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2v.

Catálogos

Antonio Berni - A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962 - 2002. Buenos Aires: Asoc. Amigos del Centro Cultural Recoleta, 2002.

Antonio Berni - Obra Gráfica. Porto Alegre: Museo de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2001.

ANTONIO Dias trabalhos/works 1965-1999. Lisboa e São Paulo: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão e Ed. Cosac e Naify, 1999.

APROXIMAÇÕES do Espírito Pop: 1963-1968. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil - Argentina 1960. Curadores: Paulo Herkenhff, Rodrigo Alonso e Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

BERNI y sus contemporâneos correlatos. Homenaje a 100 años de su nacimiento. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2005.

BERNI: narrativas argentinas. Curador Roberto Amigo. Buenos Aires: Asoc. Amigos del Museo de Bellas Artes, 2010.

CARLOS ZÍLIO - arte e política/1966-1976. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996.

DO CORPO à Terra - um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.

FERRAZ, Geraldo. *Deira, Macció, Noé e de la Vega*. Catálogo de exposição Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a partir de 03 de junho de 1965.

GERCHMAN, R. Tempo: Rubens Gerchman. São Paulo: Ricardo Camargo Galeria, 2000.

GERCHMAN, R. *O Rei do mau gosto*. Textos de Armando Freitas Filho, Sergio Santeiro e Frederico Moraes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

LEÓN FERRARI. *Retrospectiva, obras 1954-2006*. Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 07 de outubro a 26 de novembro de 2006. São Paulo: Cosac & Naif, Imprensa Oficial, 2006.

LOS SUEÑOS de BERNI. Obra surrealista. Montevideo: Galeria SUR, 2007.

Luis Felipe Noé: *Pinturas 60 - 95*. Buenos Aires: Museu Nacional de Bellas Artes, julho - agosto de 1995.

"Novos Caminhos", Galeria Bonfiglioli, São Paulo, outubro de 1976.

Nueva Figuración 1961 - 1965: Deira, Macció, Noé, De la Vega. El estalido de la pintura. Buenos Aires: Museu Nacional de Bellas Artes, 2010.

Opinião 65: 20 anos depois. MORAIS, Frederico (org.) Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, agosto de 1985.

RUBENS GERCHMAN: caixa de fumaça. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 04 dez. 2001 a 03 fev. 2002.

Ver y Estimar previo ao Di Tella. Del 2 ao 20 de junio de 1994. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Filmografia

VER OUVIR. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Brasil. 1966, filme (20min), son., color.

Artigos de periódicos diários

AMARAL, A.H. Tradição e Ruptura. Pintura é o cadáver que mais vive e se mexe. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 24 out. 1995.

As cédulas de Cildo Meireles e outras oito indicações culturais. *ILUSTRÍSSIMA. FOLHA DE SÃO PAULO*, São Paulo, 03 nov. 2013.

Berni, Antonio. "El nuevo realismo." *Forma* (Buenos Aires), August 1936, p. 8 - 14.

BITTENCOURT, F. Escola de Artes Visuais - O Ensino Renovado. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1976.

BITTENCOURT, F. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1979.

FASSONI. Curta-metragem sobre três pintores da nova figuração. *Folha Ilustrada*, São Paulo, 28 ago. 1966.

GOMES, C. Gerchman. *Diário do Paraná. Anexo*. Curitiba, 24 ago. 1976.

LOBACHEFF, Georgia. Pinturas explícitas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 nov. 1993.

KLINTOWITZ, J. Na Global, a noite dos anos 50. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 jun. 1977.

ANEXOS

Sumário dos anexos

1 - Poema "Cidade Maravilhosa", escrito por Armando Freitas Filho em homenagem à pintura de Gerchman. Publicado no catálogo "O rei do mau gosto" editado pela Funarte em 1978.

2 - Transcrição na íntegra de artigo escrito por Antônio Henrique Amaral publicado no *Estado de S. Paulo* em 24 de outubro de 1995, intitulado "*Tradição e Ruptura. Pintura é o cadáver que mais vive e se mexe*".

3- **Exposição: Deira, Macció, Noé e de la Vega.** Imagens aproximadas das obras expostas nesta ocasião.

- Data de abertura: 03 de junho de 1965
- Local: **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.**
- Texto do Catálogo: Geraldo Ferraz
- Lista das obras que foram expostas no Museu de Arte Moderna do Rio (catálogo sem imagens)

Anexo 1

CIDADE MARAVILHOSA¹

A cidade se abre como um jornal

Flash fla flagrante

na folha que o vento leva

no grito impresso que voa

na voz

com a manchete

LUTE NO AR

No ar

ou exíguo espaço

que nos resta

no chão

das casas

das caixas de morar,

nos ônibus superlotados,

nos estádios cheios,

o homem que

-todo o dia-

veste a camisa da estrela solitária

e desaparece

-para sempre-

luta

SOS ____ S.A.

Contra o esquecimento

Como um jornal que escreve

¹ GERCHMAN, R. *O Rei do mau gosto*. Textos de Armando Freitas Filho, Sergio Santeiro e Frederico Moraes. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p.20-21.

Em cada pagina
a crise e o nome de toda hora:
como um jornal que embrulha
o que
 diariamente
esquecemos,
 como um jornal,
como os espelhos perplexos
do Parque de Diversões
se fazem os quadros intantaneos
de Gerchman

Ali estão todos,
 estamos nos,
em pré-estreia,
 a sos,
na beira do mundo
com todas as nossas caras:

a miss o Kiss elétrico
o kitsch o cliché
o beijo borrado de Monalou
me alcança
 no banco de trás
a Moreninha
 me enlaça
na janela furta-cor
que pisca,
 pór de trás da paramout,
O amor se acende:
 Boa Noite,

Lindoneia

Ali esta todos
na primeira pagina quebrada
dos espelhos:
aqui, perdido, me acho
em cada qual
me vejo
na multidão espatifada

Ai encontro a linha
o começo do desenho,
o rascunho do meu corpo
de carvão,
superposto,
na paisagem amarrotada
da cidade.
aqui estão os rótulos
rasgados do meu rosto,
as mascaras,
as marcas,
as letras do meu nome,
com todos os erre,
com todos os erros,
em garranchos
pixados no cimento
nos cartazes,
e nas caligrafias de neon:
Motel de Mel Não Ha Vagas
Os Desaparecidos
Homens trabalhando

Na frente de todos
O Rei do Mau Gosto
 usa o seu rosto
A Stripper sem script
 Se incendeia
Sob o sol do Manguê
Assegure Sua Fartura
No Carne Futuro
 De Baby Doll
Aqui estamos nos,
 enfim
João e Maria
Feitos um para o outro
no acaso das calcadas:
neste banco nos beijamos,
neste, jardim nos devoramos,
nesta rua nos deixaram
João
 e Maria
nos perdemos
 com a roupa do corpo
 com a casa nas costas
na floresta
 dos dias,
(índios) e (indigentes)
atravessando as veredas da avenida
sob a paixão do sol.

Armando Freitas Filho, abril 1978.

Anexo 2

O ESTADO DE S. PAULO.

Domingo, 24 de setembro de 1995.

Especial - Domingo.

Tradição e Ruptura

PINTURA É CADAVER QUE MAIS VIVE E SE MEXE

Antonio Henrique Amaral (especial para o Estado)

"Minimalistas e conceituais enriqueceram o acervo artístico da humanidade, mas não excluem outras vertentes da técnica, como figurativismo que não está voltando, porque nunca foi embora"

Sabe-se que há certa perplexidade quanto à curadoria da atual Bienal de Veneza que estaria na "contramão das tendências hegemônicas da historiografia" abordando radicalmente a arte figurativa. Eu gostaria de refletir sobre o seguinte: a arte deste século, como a de qualquer outro século, reflete sempre as transformações que se operam no homem e nas culturas em que vive o artista. Essas transformações ocorrem em dois tempos distintos: no tempo interior do homem e no tempo do mundo a sua volta que parece mais veloz e vertiginoso por causa das mudanças tecnológicas.

Internets, computadores, a informação global nos fazem crer que a nossa vida vai a mil por hora. Cria-se a ilusão do conhecimento imediato e "parece" que a informação é experiência assimilada por mágica eletrônica. No entanto o acesso à informação não deve ser confundido com o conhecimento que é fruto da experiência assimilada, processada lentamente por nossos mecanismos interiores.

Consciente ou não, o artista se defronta com o desafio de lidar com esses dois tempos e através deles criar seu trabalho, desenvolver sua linguagem refletindo seu estar no mundo. Convergir essa dupla visão objetiva-subjetiva (a obra de Kafka). Nesse percurso não existe "mão" nem "contramão". O desenvolvimento do ser humano e de suas linguagens artísticas não são e nunca foram lineares e aqui

é que as "vanguardas" iludem. As direções são múltiplas e não existe isso de estar na frente ou atrás.

Baudelaire dizia que a obra de arte é fruto de dois elementos básicos: um elemento constante, que transcende a contingência temporal, feito de antigas inquietações diante dos mistérios de nossa existência e um segundo elemento, circunstancial, que é a época, a moda a moral e a paixão. As obras de arte buscam a integração desta nossa quase esquizofrênica condição humana.

Não acredito em "hegemonias" e muito menos que se possam "recolocar as coisas no lugar" porque as "coisas" e o artista estão sempre mudando de lugar. Como diz Anthony Storr, "o único dogma aceitável é o de que todos os dogmas são suspeitos".

Princípios estéticos, dogmas religiosos ou políticos sempre desaguam em atitudes sectárias e trágicos componentes autoritários, pretensiosas afirmações de que isto é vanguarda e aquilo é passado, de que é por aqui e não por ali, todas essas "verdades" se desmancham como incertas e frágeis. Somos testemunhas neste século de como são passageiras as verdades éticas, estéticas e políticas que se proclamam lógicas e irrefutáveis.

No mundo das artes, os sistemas conceituais de vanguarda são sistematicamente desmontados pelo imprevisível, contraditório e complexo comportamento humano. As vanguardas pós-modernistas estão sempre decretando a morte da pintura que é o cadáver que mais vive e se mexe que conheço. Os dois tempos conflitantes se encontram, desencontram e a pintura continua.

Sobre a discutível "supremacia da arte minimalista e abstrata" e uma possível volta da figura, não acredito que a pintura figurativa esteja voltando porque nunca me ocorreu que ela tivesse ido embora e só agora estivesse voltando... Como nunca engoli "supremacias" de quaisquer tendências. O minimalismo e o abstracionismo são correntes da maior importância, mas no meu entender, nunca foram "supremas" porque nenhuma tendência o é. O pintor Francis Bacon detestava a arte abstrata que acusava de decorativa, inconsequente e instrumento de mistificação, apenas para citar a opinião de um grande artista.

Respeito e amo a obra de muitos artistas abstratos, mas se não acredito no "progresso" da arte, como posso acreditar em "supremacias" e "hegemonias"? Não são elas que geram dogmáticas teorias excludentes, inquisições,

fundamentalismos, intolerâncias e racismos? Minimalistas, abstratos e conceituais enriqueceram o acervo artístico da humanidade, mas não excluem outras vertentes do trabalho artístico.

O absurdo, a fantasia, o desejo e o animal se misturam no homem de maneira muito mais complicada do que suspeitam intelectuais portadores do perigoso vírus do raciocínio lógico. A arte é feita sempre com as mãos, os corações e as mentes em poética intimidade. Os caminhos da arte são traçados pelos artistas e não por revistas especializadas ou Bienais. O mundo a nossa volta "parece" apenas que anda muito depressa, mas lá dentro da gente o tempo é bem outro. Há muito mais confusão, mistério e alternativas do que nos fazem crer os sacerdotes do Pós-Modernismo e de outros ismos recentes...

Aos que pensam que a arte figurativa refluíu nestas últimas décadas ou ficou pouco visível, eu faria um paralelo com certo panorama político. Se eu morasse em Moscou nos anos 70 e me perguntassem - "Você acha que as liberdades democráticas refluíram nas últimas décadas ou apenas ficaram menos visíveis?" No Brasil, onde um arraigado provincianismo infesta uma certa elite intelectual ansiosa em estar ao dia com certas "tendências hegemônicas", aceitar sem discussão as "verdades" ditadas por instituições e artistas mais em evidência nas metrópoles-modelo, deixa a impressão de que há leis que dizem o que é certo ou errado.

De repente tudo tem que ser abstrato ou conceitual ou figurativo ou construtivo ou expressionista ou sabe-se lá o que determinou o teórico alemão ou americano ou italiano em voga no momento. Dá a impressão de que se instalam regimes culturais de "franchising" concedidas por instituições ou críticos de renome internacional. A remuneração dessa "franchising" é a participação neste ou naquele evento, uma migalha no mercado X ou Y, um que outro artigo na revista B ou C. Para alguns a pintura figurativa está invisível, para outros nunca deixou de ser visível. Só vê quem tem os olhos abertos e cabeças sem pré-conceitos.

No Brasil, uma parcela da mídia e de certo público, acredita que a hegemonia abstrata e conceitual "domina" a cena artística local. Como pintor, gravador e desenhista não me preocupo em ser coerente, pois se trabalho com a figura, às vezes, meu trabalho é francamente não objetivo. O pintor americano Barnett Newman dizia que ele estava para a estética assim como os pássaros estavam para a ornitologia...Assino embaixo e entendo que o desejo, a

paixão, desordenam quaisquer princípios éticos e teorias estéticas.

Quanto à hegemonia abstrata e conceitual que pretensamente "domina" a cena artística brasileira é mais um jogo de cena do que uma verdade. Jogos de grupos interessados em emular modelos em voga. Insegurança cultural? Acredito que o desafio do artista é criar no meio da confusão de informações e hegemonias dominantes. Nossa realidade é complexa e múltipla demais e precisa de toda a informação e experiência dos que refletem essa diversidade. Obstruir esse processo é equívoco histórico da maior gravidade.

Em face de tais grupos dominantes temos que ser sempre esteticamente incorretos e assumir de uma vez por todas as complexidades envolvidas e o risco de sermos diferentes. Criar nossos valores num processo sociocultural de individuação junguiana em todas as áreas de nossa vida social, cultural, econômica, política e artística. Trabalhar com mais poesia e independência intelectual, mais próximos da criação e menos envolvidos com os procedimentos burocráticos das "tendências hegemônicas da historiografia".

O desejo é a força criadora e excluí-lo da obra de arte é fatal para esta última. Em arte, conceitos racionais, intelectuais, têm vida curta. Artistas conceituais apaixonados como um Joseph Beuys deixam um inequívoco registro (sociológico? estético?) com a integridade de sua fé. O esperto Andy Warhol com seu absoluto cinismo, marca presença intensa em seus cenários culturais. A meu ver, eles não são tendências universais e sim artistas únicos.

Neste final de milênio a invenção e a experimentação vão continuar porque os artistas sempre encontram as saídas dos becos. O homem pinta, esculpe e desenvolve linguagens há vários milênios (20 mil, 40 mil?) e continuará a fazer isso. Quem sabe as artes visuais estejam procurando um terreno mais firme, um diálogo mais simples com seu público, uma reaproximação poética mais densa com o homem, suas fantasias, sonhos e desejos. Com gestos mais possíveis que o ajudem nesta caminhada sabe-se lá para onde.

ANEXO 3 -

Exposição: Deira, Macció, Noé e de la Vega.

- Data de abertura: 03 de junho de 1965
- Local: **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.**
- Texto do Catálogo: Geraldo Ferraz
- Lista das obras que foram expostas no Museu de Arte Moderna do Rio (catálogo sem imagens)

1. Ernesto Deira:

- A. "desde Adan y Eva n°3";
- B. "Desde Adan Y Eva n° 10";
- C. "los prêmios";
- D. "desde Adan y Eva n°5";
- E. " la memoriosa";
- F. " el remolacho";
- G. "gules";
- H. "el torno al pensamento A n° 7";
- I. "el torno al pensamento A n° 8";
- J. "desde Adan y Eva n°21;
- K. "desde Adan y Eva n°32".

2. Romulo Macció

- A. "la carcel";
- B. " lallave";
- C. "viver despues"
- D. " el cabeza";
- E. " vivir el riguroso turno";
- F. "vivir de outra manera"
- G. "vivir com qualquer cosa";
- H. "eletrolisis";
- I. " colección de mi mesma";
- J. "yo mismo";
- K. " um dia pesado".
- L. " ele homen y su infierno".

3. Luis Felipe Noé

- A. "dos mujeres";
- B. "lo que hace falta";
- C. "historia de uma pasion argentina";
- E. " Cristo del pecado";
- F. "nada es demasiado";
- G. "homenaje a la vida familiar";

- H. "algun dia de estos";
- I. "ensaio sobre la incongruência del cuepo místico";
- J. "alegria em TV";
- K. " introducción a la esperanza";
- L. "nuestros señor de cada dia".

4. Jorge de la Vega.

- A. "recuerdo del colégio";
- B. " intimidad de um tímido";
- C. "buena vecindad";
- D. "el espejo al final de la escalera";
- E. "ciudad respiratória";
- F. "oveja Feroz";
- G. "doble o triple salto";
- H. "conflicto anamórfico nº5";
- I. "conflicto anamórfico nº6";
- J. "conflicto anamórfico nº4";
- K. "gusanito del reves".

- Imagens aproximadas das obras expostas nesta

ocasião, critérios para a escolha das imagens: título igual, obra pertencente a mesma série, porém de número diferente, ano de produção da obra.

Ernesto Deira. "Adan y Eva" numero 2, 1963, óleo e esmalte sobre tela, 185 X 260cm.

Ernesto Deira. "Desde Adan Y Eva", 1963 , Técnica mixta con esmalte sobre tela
189,2 x 188,5cm, Colección privada.

Ernesto Deira, da série *Em torno al pensamento A*, 1964, óleo sobre tela, 160 X 195 cm. Col. Família Deira.

Rómulo Macció, *Vivir un poco cada día*, 1963, Témpera, grafito y acrílico sobre madeira. Diámetro. 181,5cm.

Luis Felipe Noé, *Nada es demasiado*, 1962. Técnica mista sobre tela, 188 X 126 cm.

Luis Felipe Noé. *Dos mujeres*, 1963. Técnica mista sobre tela, 195X 130 cm.

Luis Felipe Noé. *Nuestro Señor de cada día*, 1964.

Jorge de la Vega

El espejo al final de la escalera, 1963

Óleo, tela encolada piezas de plástico y pedrería sobre
tela

162 x 130cm

Jorge de la Vega. *Conflicto anamórfico nº2*, 1964. Colección particular.

Jorge de la Veja. *Intimida de um tímido*, 1963. Colección
Museo Nacional de Bellas Artes.