



HISTÓRIA E IMAGEM: JOÃO CÂMARA E A ERA VARGAS

Maria de Fátima Morethy Couto*

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

mfmcouto@iar.unicamp.br

RESUMO: Série composta por dez grandes painéis e cem litografias, as *Cenas da vida brasileira (1930-1954)* de João Câmara versam sobre eventos marcantes da história recente do país, relacionados à vida política de Getúlio Vargas, começando em 1930, com o assassinato de João Pessoa, em Recife, e terminando em 1954, com o suicídio do então presidente. Longe de querer apresentar um documento de época, o artista toma grande liberdade em relação ao tema, associando, em um espaço imaginário, personagens reais e fictícios a objetos insólitos, construindo uma narrativa singular, que intriga e inquieta o espectador. Este artigo tratará da relação de Câmara com a pintura de história, analisando em especial alguns de seus painéis.

ABSTRACT: In his *Scenes of Brazilian life (1930-1954)*, set formed of ten great panels and one hundred lithographies, João Câmara represents important episodes of Brazil's recent history, related to the political career of Getúlio Vargas, starting with the murder of João Pessoa, in 1930, in Recife, and finishing with the suicide of the President, in 1954. Far from trying to compose an official chronicle, the artist takes great freedom with the facts, associating, in an imaginary space, real and fictitious personages to uncommon objects, creating weird paintings that makes the spectator unease. This article will deal with Câmara's reading of historical painting, analyzing some of the panels of the Vargas' saga.

PALAVRAS-CHAVE: arte brasileira do século XX – João Câmara – pintura de história

KEYWORDS: brazilian modern art – João Câmara – historical painting

* Professora de História da Arte / Depto. de Artes Plásticas. Instituto de Artes/UNICAMP.

Doutora em História da Arte, Université de Paris I – Panthéon/Sorbonne.

Autora do livro **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**, São Paulo, Editora da Unicamp, 2004.

Co-autora do livro **ABCdaire Cézanne**, Paris: Flammarion, 1995.

Publicou diferentes artigos sobre arte brasileira do século XX e sobre a crítica de vanguarda no Brasil e no exterior, tais como:

Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, vol. 58, nov. 2000, p. 203-213;

Clement Greenberg e a afirmação da pintura abstrata norte-americana no cenário artístico mundial. **Cadernos da Pós-Graduação**, Instituto de Artes/Unicamp, ano 4, vol. 4, n° 2, 2000, p. 112-120;

Duas visões sobre a pop art: Clement Greenberg e Arthur Danto. **Revista Arte e Ensaios**, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano X, n° 10, 2003, p. 50-57.

Nascido em João Pessoa em 1944 mas radicado em Pernambuco desde os dez anos de idade, João Câmara inicia-se enquanto pintor no início dos anos 1960, participando do Curso

Livre da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Dono de grande domínio técnico, recebe seus primeiros prêmios ainda muito jovem, afirmando-se rapidamente como uma glória local. Em 1967, aos 23 anos de



Fig. 1. *Exposição e Motivos da Violência*, 1967, óleo s/compensado com elementos em relevo, 190 x 480 cm. Museu de Arte de Brasília.

idade, obtém o reconhecimento de alguns dos maiores críticos atuantes no país, que lhe concedem o Grande Prêmio do IV Salão de Arte Moderna de Brasília, com o tríptico *Exposição e Motivos da Violência* [fig. 1]. Participavam deste mesmo salão Hélio Oiticica, com suas *Propostas Suprasensoriais (Bólides)* e Nelson Leirner, com seu *Porco Empalhado*. O júri, composto por Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Mário Barata, Walter Zanini e Clarival do Prado Valladares, após hesitar entre Oiticica e Câmara, opta por premiar o segundo, um jovem e desconhecido artista do nordeste, devido ao “vigor descritivo do protesto social [...], [à] violência de agressividade de sua mensagem pictórica, em si mesma de autêntica plasticidade”¹. A Oiticica, um dos maiores nomes da vanguarda carioca de então, herdeiro do neoconcretismo e autor do texto do catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, apresentada no mesmo ano no Rio de Janeiro, a comissão julgadora concede uma referência especial. No ano anterior, Câmara recebera dois prêmios significativos: o prêmio aquisição na I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em Salvador e o prêmio instituído pela Bolsa de Comércio Municipal, na III Bienal Americana de Arte, em Córdoba, Argentina.

Segundo Almerinda da Silva Lopes, autora de um minucioso estudo dedicado ao artista, é no decorrer dos anos 1970, devido a uma série de exposições individuais

¹ LOPES, Almerinda da Silva. 1995. **João Câmara**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 36.

realizadas em duas galerias particulares do Rio de Janeiro e de São Paulo (Bonino e Ipanema, respectivamente), que seu nome firma-se definitivamente no cenário artístico nacional. A este respeito, escreve Lopes:

As exposições das galerias Bonino e Ipanema tiveram papel marcante não só na divulgação da obra e no reconhecimento do artista pernambucano no Rio e São Paulo (comprovados, inclusive, pelo sucesso de vendas e o número de colecionadores que continuariam a adquirir suas obras), como permitiram que ele se retirasse do circuito mercadológico. A partir daí, optou por expor em espaços públicos alternativos ou que possuísem função didática, como museus e pinacotecas das universidades públicas, brasileiras e estrangeiras. Só esporadicamente expõe em galerias comerciais².

Foi em uma das exposições mencionadas, realizada em 1974 na galeria Ipanema, que o artista revelou ao público os dois primeiros painéis de sua futura série sobre a era Vargas, juntamente com telas de pequenas dimensões e de títulos irônicos, como *Ambigüidade do Operário Padrão* ou *Um discurso supérfluo*. No catálogo desta exposição, escreve Olívio Tavares de Araújo “estar diante de uma *getuliana* – a primeira – nas artes visuais do Brasil”. Ele ressalta ainda que Câmara “emprega uma linguagem incisiva, mais seca e mais dura que a anterior”, mas que confere à obra uma “dramaticidade surda”. E conclui, afirmando ser este “um conjunto difícil e raro de pintura, do qual foi afastado todo o lírico, optando-se, em troca, pelo épico e o trágico”.

Câmara iniciara “casualmente” sua série em razão de um convite recebido em 1973 para integrar a representação brasileira na XII Bienal de Veneza. Acertada sua participação – que acabou não se concretizando –, realiza, em janeiro de 1974, o painel 1937 [fig. 2], o quarto na seqüência cronológica dos eventos históricos abordados. Dele, segundo o artista,

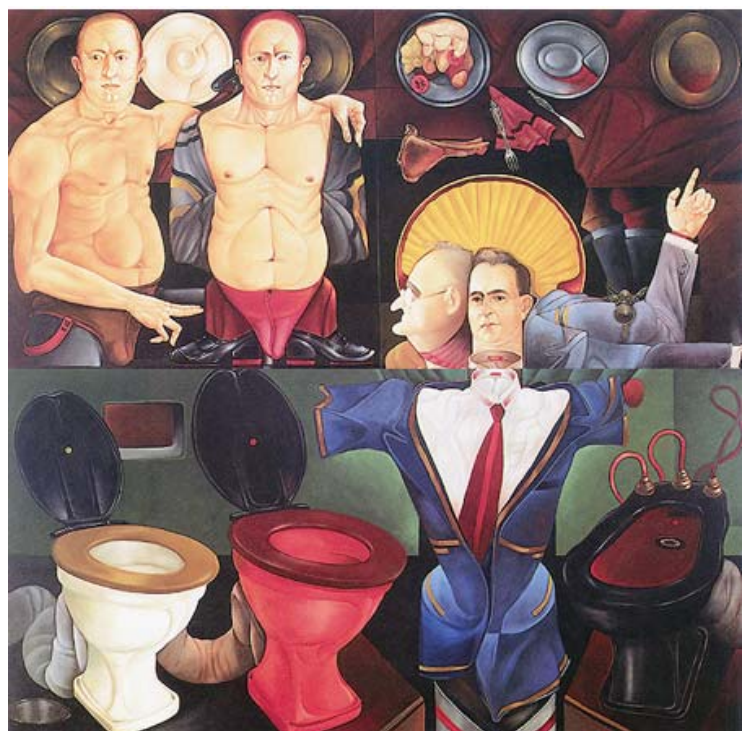


Fig. 2. 1937 (Série *Cenas da Vida Brasileira*), 1974, óleo s/tela colada em aglomerado, 240 x 240 cm. Recife, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães.

² Idem, p. 48.

“surgiu a idéia de circunscrever um conjunto de trabalhos sobre um determinado período da vida brasileira”. Pinta em seguida *1930* [fig. 3], composição inaugural do ciclo Vargas. Em julho do mesmo ano, Câmara decide ampliar a série – pensada até então como um *corpus* de dez painéis, todos de grandes dimensões –, com cem litografias sobre o mesmo tema. O artista encerra a série em 1976, expondo-a em seguida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (em abril) e no Museu de Arte de São Paulo (em setembro).

No texto de apresentação da mostra no Rio de Janeiro, Frederico Moraes descreve o impacto causado pelo trabalho:

Somos colhidos pela obra, tomados por uma sensação de estranhamento. Estranheza que cresce à medida que vemos desfilar, quadro a quadro, como num palco, alguns conhecidos atores da cena política brasileira. Figuras que pareciam guardadas em algum compartimento escuro de nossa memória ou transformadas já em documentos, fotos, microfilmes, anais, mas que irrompem subitamente na tela/palco, como se estivessem vivos. Ou seriam fantasmas projetados no *écran* da tela?³

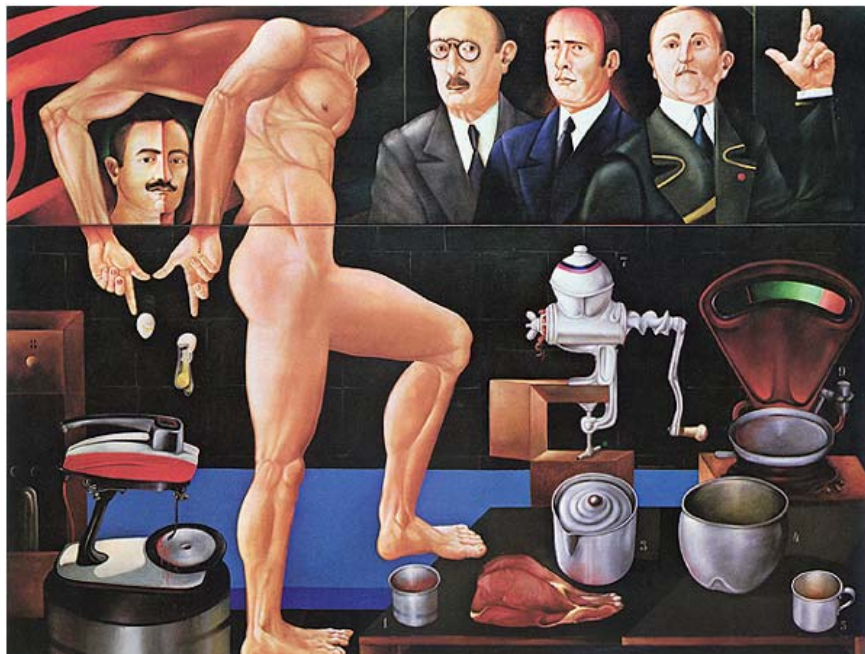


Fig. 3. *1930* (Série *Cenas da Vida Brasileira*), 1974, óleo s/tela colada em aglomerado, 180 x 240 cm. Recife, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães.

³ MORAIS, Frederico. (apres.). **João Câmara Filho:** *Cenas da vida brasileira: 1930/1954*, São Paulo: MASP, 1976.

Quatro anos mais tarde, quando da aquisição de toda a série pela Prefeitura de Recife, ele denunciaria a pouca reflexão crítica suscitada pelas *Cenas*, dando início a uma discussão até hoje não encerrada. Em sua opinião,

isto podia ser explicado pela própria surpresa (para não falar de um possível trauma que imobilizou temporariamente a crítica), que constituiu a inserção de uma série ostensivamente figurativa, tratando de um tema difícil, realizada com um fôlego raro, por um artista ainda jovem, obstinadamente disposto a permanecer em sua província⁴.

Avesso ao debate vanguardista da época, voltado para a reflexão sobre o processo de desmaterialização da obra e para a questão da transformação e integração das linguagens artísticas, Câmara afirmava-se então como um “representante do velho ofício de pintor”, preocupado em “fazer um quadro” e obcecado por “contar histórias que [tivessem] princípio, meio e fim”⁵. A tão propalada morte da pintura e do suporte artístico tradicional, discutida, por exemplo, por Hélio Oiticica desde o início dos anos 1960,⁶ não encontravam eco em sua prática cotidiana. Em 1973, o próprio artista afirmara, sem receio de ser considerado retrógrado, que “pintar um quadro (ou melhor, *fazer* um quadro, o que implica uma confecção de um objeto pintado com minha técnica que é o meu tema) [era] o seu trabalho. [...] Fazer o tal quadro é para mim uma coisa natural, independente de conceituações prévias sobre a sua necessidade ou sobre a existência de parede para ele”⁷.

Não é portanto de estranhar que críticos comprometidos com a investigação conceitual da função da arte e que declaravam, no mesmo período, que “a crise, a

⁴ MORAIS, Frederico et alii. **João Câmara – Trilogia**. São Paulo: Takano, 2003, vol. 1, 32. Em texto reproduzido nesta mesma publicação, Tadeu Chiarelli também se refere à “problemática acomodação a que teve que se submeter o sistema de arte brasileira para a recepção do trabalho de João Câmara”, chegando a questionar se as *Cenas* foram verdadeiramente assimiladas pela historiografia brasileira. CHIARELLI, Tadeu. “A estranheza de João Câmara”. In: Idem, p. XIV.

⁵ As expressões entre aspas são de autoria do próprio artista e foram reproduzidas em diferentes depoimentos.

⁶ “Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada”, escreve Oiticica em 1961. “Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento ‘dentro do quadro’, o quadro já se saturou”. OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 19; 26-27.

⁷ MORAIS et alii. Op. cit., p. 260.

contradição do estatuto das Belas-Artes, [era] o solo da produção contemporânea” tenham se mostrado refratários ao trabalho de João Câmara.⁸ Foi o caso, por exemplo, de Ronaldo Brito, que declarou que a “sua linguagem [era] a de um pintor tradicional e [tinha] uma orientação expressionista: o seu trabalho [estava] preso nos limites do espaço representacional pré-cubista”⁹. Câmara, contudo, não estava sozinho em sua franca adesão a uma linguagem figurativa, em sua escolha por temas político-sociais, em seu interesse pelo “fato técnico”. Antônio Henrique Amaral, Glauco Rodrigues e Humberto Espíndola são nomes sempre lembrados em estudos sobre o artista nordestino.

Para alguns, no entanto, a contemporaneidade de João Câmara residia exatamente em sua opção por tratar abertamente, de forma crítica e não laudatória, de eventos marcantes da história política brasileira recente em um momento particularmente difícil. Vivia-se ainda em um Estado de exceção, a abertura política não se completara de fato e a morte de Wladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI estava presente na memória de todos. Frederico Moraes evoca o clima de tensão reinante na véspera da inauguração da exposição da série no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1976, lembrando a silenciosa visita, na tarde do *vernissage*, de agentes do SNI ao museu¹⁰. Anos antes, em 1968, a II Bienal de Artes Plásticas da Bahia fora fechada no dia seguinte à sua abertura. Em 1969, a censura proibira a mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira para a IV Bienal de Paris, programada para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O artista queixa-se, porém, deste interesse excessivo da crítica pelo tema por ele escolhido, deste desejo de defini-lo como um novo “pintor de história”, afirmando que as *Cenas* não são o documento de uma época, uma “paródia de 64 ou de qualquer situação”, mas sim “uma projeção pessoal sobre um conjunto de ações, imagens e efígies mais ou menos atemporais, pois que se perpetuam e se transformam dentro da

⁸ RESENDE, José; BRITO, Ronaldo. “Mamãe Belas-Artes”, *O Beijo*, nº 2, 1977. Reproduzido in *Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de Textos 1*, Espaço ABC, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

⁹ BRITO, Ronaldo. “Verdades convencionais”, Rio de Janeiro: *Opinião*, 14 maio 1976.

¹⁰ MORAIS et alii. Op. cit., p. 41.

memória”¹¹. Sem negar uma interferência da história na estrutura compositiva, Câmara ressalta ainda que não é um repórter, mas “um interpretador e o interpretador conta histórias desarrumando os episódios”. Enquanto a maioria das pessoas, diante de sua série, preocupava-se apenas em identificar os personagens, ele importava-se mais com o arranjo das cenas, do cenário, procurando estimular ao máximo a curiosidade do espectador já que as imagens “têm que se validar pela capacidade de impregnação visual que tiveram”¹². Em entrevista concedida em 1978, foi ainda mais longe, declarando que

voltar ao passado não é uma investigação histórica, nesse caso, mas uma investigação psicanalítica. As *Cenas* são uma questão da infância política do autor. Essa é a nossa infância, Getúlio Vargas é a nossa infância, é uma espécie de pai, pai da Pátria, na expressão comum¹³.

Incomoda-lhe, além disso, a comparação constante de seu trabalho com o de Portinari, pintor escolhido pelo governo Vargas para decorar diversas obras públicas, como o prédio do antigo Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, e reverenciado pela maioria dos críticos modernistas. Em sua opinião, Portinari “não foi um pintor histórico, muito menos um pintor político. Ele é um pintor de gênero”¹⁴. E complementa, apontando diferenças significativas de tratamento formal:

Enquanto todos os temas históricos de Portinari são tratados em grandes espaços, meu grande problema são os pequenos espaços. É conflagrar dentro da caixa do cenário. Enquanto ele queria representar cenas de gênero ao ar livre, eu tratava de remontar figuras, situações, rearmar situações a fim de entendê-las. Para Portinari [...], uma cena de gênero lhe foi dada, e no meu caso não, me foram dadas coisas, fenômenos, situações às vezes conceitualizadas ou pré-conceitualizadas que eu reorganizo para extrair uma situação crítica, o que é muito diferente¹⁵.

¹¹ Idem, p. 261.

¹² LOPES, Almerinda da Silva. Op. cit., p. 195.

¹³ Apud MORAIS et alii. Op. cit., p. 92. Cabe lembrar que João Câmara formou-se em psicologia, pela Universidade Católica de Pernambuco, em 1968.

¹⁴ Idem, p. 101.

¹⁵ O artista relata ainda, na mesma entrevista, que deixou de colocar as cenas em circulação “porque havia o perigo do narcisismo, do fetiche pictórico, o exemplo de Portinari”.

Ele rejeita ainda o rótulo de “muralista”, ressaltando que “a linguagem do mural é institucional, apologética”, enquanto seu trabalho é contra-institucional. Se faz quadros grandes é “porque quer fazer uma obra no limbo da situação do mercado, [...] quer evitar pressão do mercado”¹⁶. Câmara concorda, porém, com aqueles que apontam a importância da caricatura liberal e antimonárquica do século XIX brasileiro em sua obra, em especial nas litografias da série Vargas:

A caricatura de Ângelo de Agostini na *Semana Ilustrada*, toda a gesta do Império, da luta republicana, essas coisas estão próximas. [...] A caricatura, como comédia *dell'arte*, é própria do teatro, então me serviu muito. E são situações armadas, como a caricatura é: *caricare*, colocar sobre, armar, criar situações, carregar na máscara. [...] [A caricatura] não me serviu como modelo plástico, mas como modelo de ordem crítica, de disposição crítica, de possibilidade de agudização crítica¹⁷.

Em outros depoimentos, Câmara também reitera seu controle sobre cada etapa de seu trabalho e reafirma o caráter teatral de suas composições - quando, por exemplo, se refere às suas obras como cenários -, demonstrando assim que, para ele, a arte não brota do inconsciente, como queriam os surrealistas, não se subordina ao real, como acreditavam os acadêmicos, nem tampouco reflete o subjetivismo do artista, como almejavam os pintores informais, como Iberê Camargo ou Flávio-Shiró. Para Câmara, toda pintura figurativa é uma pintura social e todo gesto provém de um desejo de ordenação e de intervenção crítica no mundo. Além disso, não há, em sua obra, qualquer intenção de seduzir o espectador, que talvez possa se impressionar pela mestria técnica do artista mas não pelos poucos efeitos decorativos presentes em suas composições.

A respeito da série Vargas, talvez possamos afirmar, em completo acordo com o artista, que seu aspecto mais intrigante seja a liberdade assumida em relação ao passado e à história. Câmara dilacera os corpos de alguns dos maiores representantes de nossa elite política assim como dilacera o caráter linear da narrativa oficial. A sobreposição constante do real e do imaginário faz-nos passar “do já visto ao jamais visto, do próximo ao distante, do comum ao incomum, da cena pública à cena privada, do passado ao presente e vice-versa”. Como observa Annateresa Fabris, Câmara, nos

¹⁶ LOPES, Almerinda da Silva. Op. cit., p. 198.

¹⁷ MORAIS et alii. Op. cit., p. 101.

quadros em questão, “ênfatiza a ficção, fazendo da realidade uma construção ideológica, um ato evocador dúbio e contraditório, no qual nada é significativo por si, mas tão somente pela inserção numa rede de relações que o artista articula quadro após quadro”¹⁸.

Nos painéis, Câmara submete suas imagens a uma representação detalhista, minuciosa. O traçado é conciso, seguro e a cor sujeita-se ao desenho. O artista cria, porém, uma trama de difícil compreensão, aparentemente desconexa, ao sobrepôr, em um espaço exíguo, personalidades importantes da política brasileira¹⁹ a objetos de uso diário, completamente deslocados de seu contexto habitual. Alguns objetos sequer pertencem de fato à época retratada, servindo mais como metáforas do que como referenciais históricos²⁰. Vemos máquinas de costura, ferros de passar roupa, batedeiras, panelas, animais, restos de alimentos e até mesmo vasos sanitários e bidês ao lado de figuras humanas impassíveis. A sensação de estranheza advém ainda da inexistência de qualquer interação entre os personagens ou entre estes e os objetos ao seu redor. Seus olhares não se cruzam, seus gestos, por vezes enfáticos, se perdem no vazio. Os títulos das obras, por sua vez, pouco favorecem a narrativa, já que se resumem a datas.

Almerinda da Silva Lopes propõe quatro níveis diferentes de leitura para um melhor entendimento do conjunto das *Cenas* e da intenção do artista, a saber: 1. correspondência expressão/fato histórico; 2. constatação do caráter apócrifo ou inventado das cenas; 3. construção técnico-formal e 4. desvendamento da passagem do tempo cronológico para o factual, e deste para o tempo psíquico²¹. Se o primeiro nível corresponde ao “impacto emocional que as imagens tendem a provocar inicialmente no

¹⁸ LOPES, Almerinda da Silva. Op. cit., p. 11.

¹⁹ Além de Getúlio Vargas, vemos Carlos Lacerda, Eurico Gaspar Dutra, Luís Carlos Prestes, João Pessoa, e Filinto Müller, entre outros. Nos painéis, apenas duas mulheres, personagens anônimas, são retratadas.

²⁰ Em depoimento concedido em 1980, Câmara ressalta que a escolha dos objetos revela seu desejo de fugir do documental: “Todos os objetos contemporâneos que ali penetram são ferimentos na ordem natural da cronologia. São para ver que aqueles acontecimentos, tão verdadeiramente representados e convenientemente preparados, são vertidos para essa realidade imediata que é o aqui e o agora. São pontos de referência contemporâneos, incongruentes, perdidos na bruma do passado”. Apud MORAIS et alii. Op. cit., p. 97.

²¹ LOPES, Almerinda da Silva. Op. cit., p. 140.

observador”, o segundo se dá no momento em que este percebe a manipulação dos fatos pelo artista e vê frustrada sua expectativa de veracidade histórica. Entretanto, sentindo-se livre da obrigação de identificar os personagens e entender seus papéis, o espectador pode agora olhar mais atentamente para cada cena e descobrir outros elementos significativos aí presentes. O terceiro nível de leitura refere-se ao desejo de entender como o artista resolve certas questões formais, como ele se posiciona em relação à história da arte. E aqui Câmara desconcerta novamente o observador, pois emprega técnicas que remetem ao ensinamento acadêmico e apelam para o virtuosismo, mas coloca-as a serviço de uma estilização extremamente complexa e moderna de suas imagens²². O quarto nível de leitura é exigido pela convivência, em uma só composição, de diferentes efígies do mesmo personagem, pela compartimentação do suporte e pela justaposição de diferentes planos pictóricos, estratégias que sugerem, segundo Lopes, os vários tempos do cinema.

A sobreposição de imagens sem nenhuma conexão é marcante no painel *1937* [fig. 2], que, como vimos, foi o primeiro da série a ser realizado pelo artista. Câmara associa duas efígies distintas de Getúlio Vargas: a do retrato oficial, sempre presente nas repartições públicas, e a caricatural. Segundo depoimento do artista, a idéia de utilização simultânea dos dois ícones de Vargas veio-lhe quando estava fazendo o cenário de fundo da composição²³. Circunda a dupla-efígie uma “concha-auréola” que remete de forma inequívoca ao símbolo da Shell e, em conseqüência, à campanha iniciada por Getúlio em defesa do nosso petróleo. Estabelecendo um paralelo ao duplo clichê de Vargas, dois personagens masculinos (gêmeos), semi-nus e com músculos claramente delineados, encaram ostensivamente o espectador. Logo abaixo dos mesmos, em uma prancha de madeira distinta, encontram-se dois vasos sanitários. Enquanto isto, na parte superior da composição, vemos pratos e restos de alimentos. Em entrevista a Almerinda da Silva Lopes, Câmara refere-se a esta obra como um “painel digestivo de

²² Em artigo publicado em 1976, Aracy Amaral refere-se a João Câmara como uma “presença eloqüente e vigorosa” no cenário artístico de então pois conseguia aliar “toda a cultura de uma escola de Belas Artes, a habilidade e o treino [...] na manipulação dos instrumentos para fazer uma pintura de acordo com as regras” a “uma carga que o impelia a projetar de maneira contundente, pesada e com profundidade emocional, uma imagística relacionada com a realidade em que ele se desloca, através de simbologia de densa riqueza”. In: AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 235.

²³ MORAIS et alii. Op. cit., p. 100.

comer e descomer, mesmo porque em cima há comida e embaixo vasos sanitários. Existem, também, as roupas institucionais e os desvestidos. Os personagens estão nus, acólitos, gêmeos, enquanto a figura de baixo se sobrepõe em faixas e sinais”²⁴. Lopes, por sua vez, relaciona esta composição a obras imediatamente anteriores do artista, como *Vestir e Comer*, de 1973, demonstrando assim o encadeamento da poética de João Câmara.

Dois outros painéis parecem, a primeira vista, mais próximos de um relato dos fatos históricos. Em *1954 – I* [fig. 4] Câmara reconstrói o atentado da Rua Toneleros. Não temos dificuldade em identificar Carlos Lacerda descendo do automóvel – um fusca amarelo aparentemente amassado – devido ao sangue que jorra de seu calcanhar.

Entretanto, o artista surpreende o espectador ao retratar uma vez mais Lacerda, agora dentro do carro, observando atentamente a cena que transcorre diante de seus

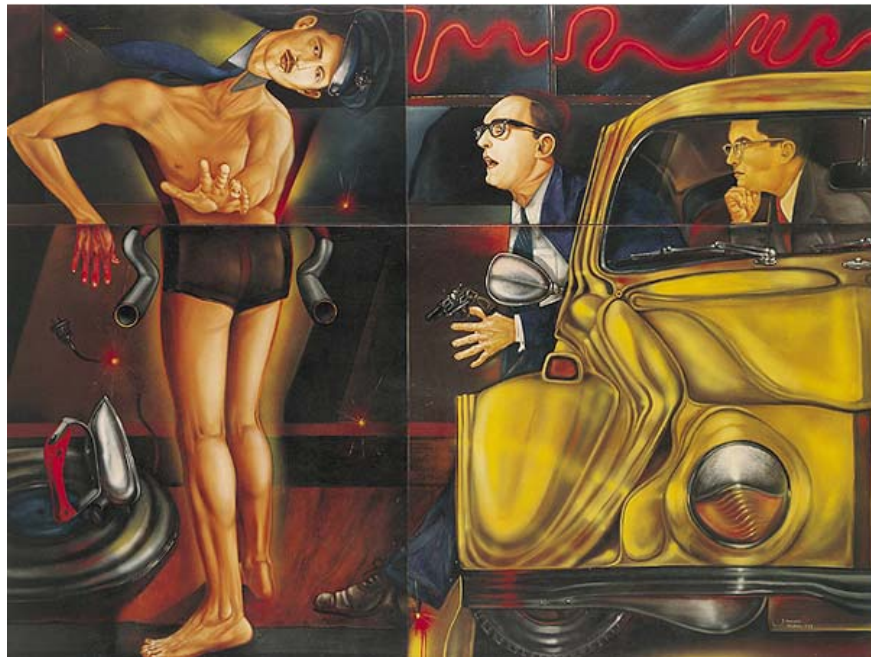


Fig. 4. *1954-I* (Série *Cenas da Vida Brasileira*), 1975/76, óleo s/tela colada em aglomerado, 180 x 240 cm. Recife, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães.

olhos. Identificamos ainda o major Vaz, morto no atentado, devido ao quepe que porta na cabeça. Esta, porém, parece prestes a sair de seu corpo, que por sua vez encontra-se submetido a uma estranha torsão. Para tornar a cena ainda menos compreensível, vemos faíscas saírem do fio de um ferro de passar roupa, que encontra-se ao lado do corpo semi-nu do major, evocando talvez a situação de um choque.

²⁴ LOPES, Almerinda da Silva. Op. cit., p. 197.

O suicídio de Vargas é reencenado no painel *1954 – II* [fig. 5]. O arranjo é novamente surpreendente. No centro da composição, vemos o então presidente, descalço, sentado em cima de uma mesa de bilhar. Diferentemente da versão oficial, porta terno e gravata. À sua frente encontra-se uma pia e a seus pés um peru, que parece prestes a bicá-lo. Com o olhar vago, perdido no infinito, e completamente alheio à ação, Getúlio aponta

para si o revólver.

Imediatamente, porém,

percebemos que suas mãos verdadeiras

foram

amputadas e

identificamos a presença de

braços-

próteses. O



Fig. 5. *1954-II (Série Cenas da Vida Brasileira)*, 1975/76, óleo s/tela colada em aglomerado, 180 x 240 cm. Recife, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães.

telefone, claramente visível no canto superior direito, tem seu fio cortado. Gregório Fortunato, capanga do presidente, assiste à cena, embora pareça impossibilitado de adentrar no espaço onde se encontra Getúlio. Como observa Lopes, “por intermédio desse processo crítico, Câmara ironiza a miséria, a corrupção, a corrosão e, sobretudo, *a profunda solidão do poder*”²⁵.

Diversos estudiosos consideram o último painel da série, *1954-III* [fig. 6], o mais instigante do conjunto. Nele vemos o artista, representado por um desenho conciso, olhar fixamente para o cadáver ainda insepulto de Getúlio Vargas, parecendo indagar “as razões dessa história que se apresentava frente aos seus olhos como mistério para sempre irresoluto”²⁶. Diferentemente de todas as outras *Cenas*, a composição foi

²⁵ LOPES, Almerinda da Silva. Op. cit., p. 148.

²⁶ CHIARELLI, Tadeu. “A estranheza de João Câmara”. In: MORAIS et alii. Op. cit., p. XXII.

deixada deliberadamente inacabada, embora algumas partes do corpo de Getúlio, assim como uma mão “suplementar”, que paira sobre a mão do artista, tenham sido tratadas de forma naturalista. Câmara entende este último painel como “um confronto de um autor de uma fantasia sobre um período verdadeiro”, declarando que o fato de “estar presente no último quadro indica que é uma coisa pessoal, o que tem sido esquecido, porque Vargas é um ídolo muito mais importante. Talvez seja por isso que eu apareça com ele morto, ou que eu o mate na hora: o artista destruindo ou devorando o seu mito. Há aí um sentido antropofágico, porque delimita a consumação do ciclo histórico e guarda esse nutriente no “corpo” do autor²⁷.

No ano seguinte ao da exposição das *Cenas*, Câmara deu início a uma nova série, de caráter mais intimista, intitulada *Dez Casos de Amor*. Em 2001, concluiu uma terceira série, *Dois Cidades*, na qual vinha trabalhando desde 1987. Entretanto,

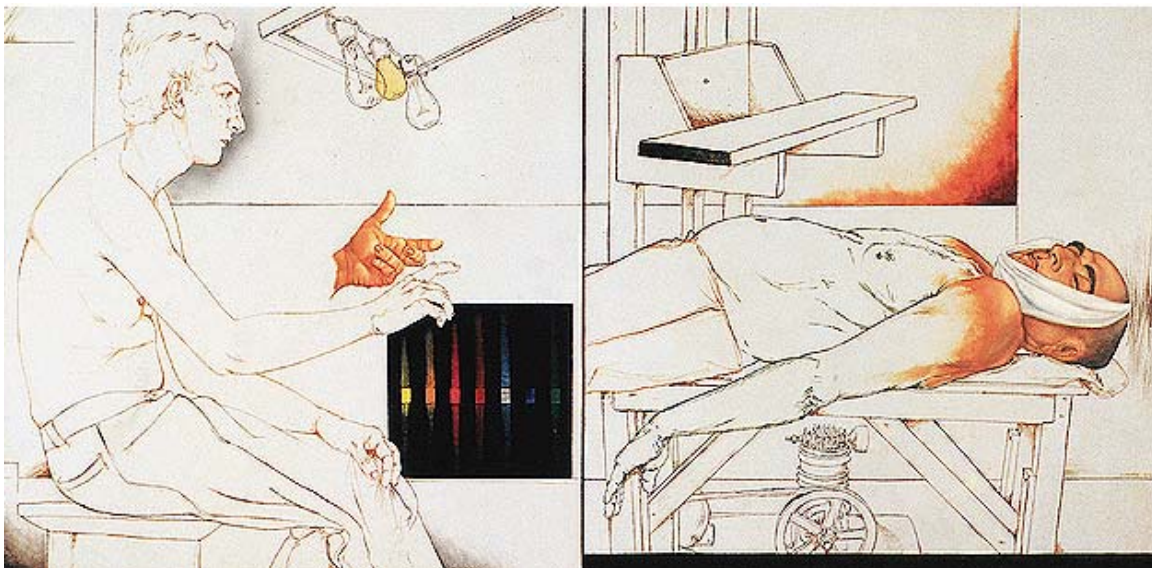


Fig. 6. 1954-III (Série *Cenas da Vida Brasileira*), 1976, óleo s/tela colada em aglomerado, 120 x 240 cm. Recife, Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães.

passados quase trinta anos de sua primeira apresentação, e apesar de todas as transformações ocorridas no cenário artístico nacional, as *Cenas da Vida Brasileira* continuam a suscitar novas leituras e interpretações. Nesse sentido, concordamos com Tadeu Chiarelli quando ele afirma que

passados [...] todo esse tempo, *Cenas* se mantém problemática e problematizadora dentro do quadro da arte brasileira do século XX, com seu condensar abrupto de vários tempos e espaços, demonstrando

²⁷ MORAIS et alii. Op. cit., p. 94.

[...] que as permanências, no campo da história das culturas visuais, podem ser tão oportunas e questionadoras como, em tese, as rupturas o são²⁸.



www.revistafenix.pro.br

²⁸ CHIARELLI, Tadeu. “A estranheza de João Câmara”. Op. cit., p. XXI.