

Relação entre arte e política nas obras expostas nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas de 1968 e 69

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Resumo:

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas aconteceram no Museu de Arte Contemporânea de Campinas de 1965 a 1977, sendo posteriormente retomados, em duas edições, nos anos 1980¹. Neste artigo selecionamos obras apresentadas em apenas duas edições dos Salões: a quarta e a quinta, respectivamente realizadas em 1968 e 69.

É importante analisar as obras premiadas ou ainda apresentadas nestas mostras, pois desta maneira podemos avaliar a participação de cada júri, além de compreender o papel dos Salões e a sua relação com a arte produzida no período.

A produção artística brasileira de vanguarda da década de 1960 foi marcada por uma mudança de linguagem, antes concentrada no abstracionismo dos concretos, neoconcretos e informais. A movimentação rumo à figuração, passada pelas experimentações das vanguardas internacionais, estava sensivelmente ligada ao momento político brasileiro. A necessidade de um posicionamento decisivo dos artistas frente ao golpe militar aliada à postura engajada da crítica formaram a conjuntura da nova figuração no Brasil. Nesses anos, os debates da arte como transformação social e como vanguarda artística experimental estiveram muito próximos, em grande parte das vezes entrelaçados, devido ao contexto político do país e à efervescência da produção artística.

Nesse contexto histórico podemos destacar diversas mostras importantes do período, como *Opinião 65* e *Propostas 65*, sediadas no MAM-RJ e na FAAP-SP, respectivamente, e suas edições posteriores em 1966; em 1967, no MAM-RJ a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, eventos que serviram também como paradigma para outras manifestações das *neovanguardas* no Brasil. Nesse período, os júris de Salões passam a ser largamente questionados pelos artistas. A participação de Nelson Leirner no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967) com a obra

¹ Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas das décadas de 1960 e 70 foram o objeto de pesquisa do mestrado realizado entre 2005 e 2007 no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP.

Porco, inscreveu sua poética de crítica institucional nos certames de arte. A estratégia de Leirner fundamentou-se na crítica do circuito artístico e da instituição de arte. Se o trabalho fosse recusado, o artista questionaria os critérios estéticos dos jurados e, se aceito, o artista sairia com nota na imprensa questionando a aceitação de tal obra (um porco empalhado).

O IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal trouxe ainda outros elementos de discussão crítica do circuito artístico. Primeiramente por ter sido o primeiro salão a incluir em seu regulamento a presença do objeto, por ter pensado seus critérios éticos e artísticos de premiação ao agraciar com o primeiro lugar João Câmara, Hélio Oiticica e Anchises Azevedo e divulgar publicamente a “Declaração dos Princípios do Júri”². Ainda nesse Salão, Cláudio Tozzi tem seu painel *Guevara vivo ou morto* danificado por um grupo de extrema direita.

E será neste contexto que analisaremos algumas obras expostas nos Salões de Arte Contemporânea de Campinas desse período.

As obras expostas nos Salões de 1968 e 69: arte e política

O IV SACC foi realizado em 1968, nos mesmos moldes do certame tradicional, ou seja, ainda reunindo as categorias pintura, escultura, desenho e gravura. O júri, formado por Mario Schenberg, José Geraldo Vieira, Jayme Maurício, Aracy Amaral e Frederico Moraes trabalhou dentro de uma estrutura tradicional de salão, porém, destacando obras fundamentais para o contexto artístico e histórico da época, ao distribuírem prêmios aquisição de pintura entre os artistas Antonio Henrique Amaral e Humberto Espíndola, que utilizaram temáticas vinculadas à realidade brasileira desse período, não para representá-la, mas sim como uma forma de comunicação imediata do artista com o público.

É fundamental o papel do artista nesse contexto que muitas vezes se coloca como um revolucionário e desempenha um papel conscientizador da massa populacional. Antonio Henrique Amaral apresenta *Brasiliiana I* (figura 1), que pertence

² Ver RIBEIRO, Marília Andrés, **Neovanguardas – Belo Horizonte anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.166 e pelo artigo de Mário Pedrosa, um dos membros do júri, comentando produtivamente o caso da obra de Leirner ver: *Do porco empalhado ou dos critérios da crítica*. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 235.

à série *Brasilianas*. Para o artista a fruta era um símbolo nacional, segundo sua afirmação:

“(…) cheguei a elas por via racional, por uma necessidade de refutar os movimentos de vanguarda europeu e norte-americano, importados e copiados aqui (...). As bananas são, pois, uma saída brasileira para a nossa arte melhor, e não aquela elitista, “uma linguagem cifrada para um grupo muito secreto de pessoas”, como já denunciou, com propriedade, o escritor americano Henry Miller”.³

Executadas entre 1968 e 1975, as bananas não deixam de ser um dos pontos altos da crítica política ao regime militar. Podemos dividir essas obras em duas fases preponderantes: a primeira que durou até 1973, em que as bananas surgem em todas as posições e tamanhos possíveis, cuja predominância dos azuis, amarelos e verdes endossa um patriotismo às avessas. Na segunda temos os *Campos de Batalha*, uma série de bananas hiper-realistas, amarradas, espetadas por garfos, amassadas ou cortadas por facas e deixadas apodrecer, em que se destacam os tons de cinzas, marrons e o preto, podem ser comparadas à população brasileira, que sofreria a violência vivida naquele período, com clara menção à tortura. Segundo Frederico Moraes:

“Na primeira subfase os verdes e os amarelos dominam, dando à sua pintura um caráter luminoso, solar; a ousadia dos cortes e dos enquadramentos indica uma vontade de superar as armadilhas do naturalismo. As mudanças de colorido com a entrada dos cinzas e pretos, baixando os tons, coincidem com os momentos mais sóbrios da repressão política no Brasil. A banana abandona o seu habitat natural, passando a freqüentar, agora sozinha, os espaços confinados da repressão e da tortura.”⁴

A obra do MACC (figura 1) pertencente ao momento inicial, é uma das primeiras pinturas e mantém um grande distanciamento das últimas obras dos anos 1970. Neste óleo sobre tela, Amaral pinta três bananas realistas com amarelos, verdes, azuis e marrom, deslocadas do centro para o lado esquerdo sobre um fundo branco. Encontramos uma leve predominância do azul, típica dessa técnica de “inflar” ou “inchar” os objetos, recurso amplamente utilizado por artistas da *pop art*. Embora todas essas referências sejam importantes, segundo o artista, em depoimento para o MACC,

³ LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. P.24.

⁴ MORAIS, Frederico. **Antônio Henrique Amaral**: Obra em processo. São Paulo: DBA, 1997.

as bananas não teriam sido um eco em sua carreira se este não tivesse assistido a polêmica – e igualmente política – montagem da peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, sob direção de José Celso Martinez Corrêa com o Teatro Oficina, em 1967. Foi desta peça que Amaral retirou toda a junção de formas para construir umas das mais severas críticas à identidade brasileira, naquilo que possui de mais estereotipada e alienada⁵.

A outra aquisição na mesma linguagem é o óleo sobre tela *Peito do Sr. Bovino II* de Humberto Espíndola (figura 2). Na obra a figura do boi em primeiro plano ocupa quase toda a dimensão da tela e a cabeça do boi está centralizada, quase como um retrato ou um importante personagem. É representado por fora e por dentro, de frente e de perfil. Há outros elementos na composição, ao lado esquerdo, que parecem estar inseridos dentro da parte traseira do corpo de um segundo boi. Podemos identificar um animal e bem acima do rabo do bovino um cifrão (\$). Dialogando com a estética *pop*, o artista utiliza cores fortes e vibrantes – vermelho, amarelo e azul intensos – e um marcado contorno preto. O desenho e as cores aparecem bem entrosados e abaixo da cabeça, de volume acentuado, há certo dinamismo provocado por um grafismo onde se destaca uma mão humana.

Espíndola também chama a atenção para o momento histórico brasileiro, porém mais voltado para sua região de origem: o centro-oeste. Segundo Frederico Morais:

“A pintura de Humberto Espíndola é uma reflexão em torno de uma realidade concreta: o boi. Essência e existência do Mato Grosso, terra do artista e onde ainda reside. Um retrato inteligente e sarcástico da sociedade do boi. Com muito humor e agudo sentido crítico, relacionou o boi (pecus) com o dinheiro (pecúnia) e, a partir dessa relação rica de significados e implicações, criou o seu universo temático/formal. O boi é moeda (“status” econômico e social), cultura (a “bovinocultura”), diversão (vale o trocadilho: “boite”), é o todo (a boiada, que expulsa o homem) e o um (o boiadeiro, e sua particular visão do mundo). O boi é o dia e a noite, a realidade e o sonho, a história e o mito, a miséria e a riqueza. Este é o assunto que Espíndola vem tratando exaustivamente, mas sem repetir-se. Sua constância e coerência temática, surpreendente num jovem, têm-lhe permitido rápidos progressos no desenho e na cor e uma pesquisa continuada do suporte da representação.”⁶

⁵ OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. **Material Educativo: Acervo em Evidência**. Campinas: MACC, 2004.

⁶ MORAIS, Frederico. “Bovinocultura” – Sociedade do Boi. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1969.

A figura do boi aparece desde seus primeiros trabalhos envolta numa penumbra, numa espécie de *sfumatto*, em que o artista usa cores mais claras e pálidas. Posteriormente, em suas obras da série *Bovinocultura*, em que se insere a obra do MACC, de acordo com essa relação proposta por Frederico Moraes, em que o dinheiro se conta por cabeças de boi (binômio pecus/pecúnia), se impunha também uma realidade além de crítica, pictórica do contexto histórico-cultural. A imagem do boi é repetida em primeiro plano e, ao mesmo tempo em que o artista a decompõe, ele busca um sentido simbólico nas novas cores fortes que utiliza – inclusive o verde e o amarelo da bandeira brasileira – e é dessa maneira que sua obra ganha amplitude nacional.

A primeira participação realmente significativa de Humberto Espíndola deu-se no IV Salão de Brasília, quando encontrou boa acolhida da crítica brasileira reunida em júri. Logo depois seus trabalhos eram vistos no Rio, no II Salão Esso e no Salão Nacional, enquanto em São Paulo, em todo o ano de 68, participou de salões recebendo prêmios (Campinas, Santo André e Santos entre outros).

Ainda destacamos que no ano seguinte, em 1969, os dois artistas ganhadores do prêmio de pintura no IV SACC tiveram suas obras adquiridas na III JAC. Portanto, no acervo do MAC-USP encontram-se *Brasiliana* de Antonio Henrique Amaral e *Bovinocultura* e Humberto Espíndola, ambas das mesmas séries destas que figuram no acervo do MACC.

É importante mencionar que neste mesmo ano, em dezembro de 1968, houve a proclamação do Ato Institucional número 5 (AI - 5) pelo General Costa e Silva, fato que foi antecedido pela organização clandestina do Congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes), onde mais de 1200 estudantes, inclusive sua liderança, foram descobertos e presos. Os protestos contra a ditadura tinham o apoio de artistas e intelectuais, o que já mencionamos anteriormente.

Os trabalhos do jovem Antonio Manuel se inserem nesse contexto. Neste Salão ele conquista o Prêmio Aquisição de Desenho com uma série intitulada *Movimento Estudantil 68* (figuras 3, 4 e 5). Além da referência brasileira, no mesmo ano houve o Movimento Estudantil francês, que rapidamente passou de uma contestação do autoritarismo e do anacronismo das academias para um protesto contra a política do regime *gaulista*, com o apoio de diversos setores sociais.

Nessa série, e em outros trabalhos do mesmo período, o artista deixa evidente o interesse pelo jornal. Seus desenhos aspiram a um flagrante jornalístico e há uma urgência comunicativa. Neste caso, os materiais utilizados são nanquim e folha de flandres, porém, em outras séries, faz uso também do papel jornal ou do próprio jornal como suporte onde desenha com tinta ou *crayon*. Entre as imagens são inseridas frases que remetem a manchetes de jornal.

No primeiro desenho pertencente ao MACC (figura 3) há cinco imagens distintas que narram a prisão dos estudantes e a polícia militar realizando a operação e entre elas há a frase “O diálogo é a violência”. No segundo desenho, novamente são cinco blocos de imagens distintas da polícia intervindo no movimento e canto esquerdo superior o artista escreveu “Eram mil a atacar o mesmo objetivo” (figura 4). Porém, na primeira obra, os estudantes estão em evidência enquanto nesta há mais exploração da figura do militar com armas e cassetetes nas mãos. Antonio Manuel faz clara menção à prisão dos estudantes no Congresso Nacional. No último desenho desta série há a manchete “A Guerra contra os estudantes” (figura 5) e abaixo dela aparece um bloco de palavras ilegíveis, como uma notícia desfocada. Há dois grandes desenhos: acima da frase uma imagem que traz uma imensa fila de pessoas com as mãos nas cabeças e abaixo do “artigo” aparecem pessoas deitadas no chão de um local, em posição de rendimento e alguns militares identificados pelas botas e bastões. No primeiro desenho, Antonio Manuel utiliza uma linguagem bastante semelhante àquela vista em histórias em quadrinhos e em obras de diversos artistas da Nova Figuração, com contornos pretos e bem acentuados e o volume insinuado pelos próprios traços do desenho, já que a cor é chapada. Nos outros dois desenhos o artista explora e evidencia o efeito plástico de positivo/negativo e claro/escuro proporcionado pelas fotos preto e branco que aparecem nos jornais. Porém, no terceiro trabalho essa característica aparece invertida, ou seja, como se fosse a matriz da tipografia que após ser entintada e impressa, o resultado é o seu oposto: os espaços brancos se tornam pretos e vice-versa.

Segundo Ronaldo Brito, Antonio Manuel tem uma identificação com os meios de informação de massa, o que revela bastante acerca de sua vocação comunicativa. Nas palavras do crítico:

“Ao longo de muitos anos, o jornal foi realmente a sua musa, no sentido originário da expressão. As musas ditavam aos poetas as suas composições, no mesmo estilo, a diagramação do jornal ditava ao artista a sua composição. O que o inspirava, e de pronto acionava a sua verve poética, era o fato do mundo lhe aparecer como uma montagem de linguagem aberta a uma combinatória virtualmente infinita. (...) Nada mais eloqüente, em termos de anseio de contato público, do que essa afinidade eletiva precoce com a matéria-prima mesma dos tempos modernos – a imprensa. A rigor, mais do que estréia, era uma carta de intenções: não quero representar, quero atuar”⁷.

No mesmo período em que produziu essa série de desenhos sobre folha de flandres a partir dos desenhos sobre jornal, Antonio Manuel desenvolveu seus *flans*. *Flan*, termo francês usado para designar a matriz do jornal, é um molde impresso com a imagem e o texto para a página de notícia. Esses *flans* eram encontrados nas cestas de dejetos de vários jornais depois que a edição matutina tinha sido impressa. O texto era enegrecido e, portanto, ilegível. O artista trabalhava sobre esses “objetos encontrados”, redesenhando sobre as fotos e muitas vezes apagando completamente os blocos de letras.

Na edição seguinte do Salão de Arte Contemporânea de Campinas, de 1969, percebemos uma mudança fundamental: o certame não se encontra mais dividido em categorias artísticas tradicionais, visto que nesta edição foram levadas a cabo as discussões que se iniciaram nos SACCs anteriores. Os artistas tiveram a liberdade de inscreverem seus trabalhos independentes da linguagem, o que possibilitou ao júri admitir obras de diversas tendências atuantes no panorama do período, baseando-se na qualidade ou na problemática das obras. A comissão julgadora era composta novamente por Aracy Amaral e José Geraldo Vieira e outros três novos integrantes: Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Walmir Ayala.

Porem, nosso interesse neste artigo serão ainda as pinturas premiadas no Salão. obras realizadas em linguagens tradicionais, apresentadas neste evento, podemos destacar a pintura de Pedro Moacyr Campos (figura 6), *El Salvador 0 X Honduras 0*, com clara conotação política. O grande painel dividido em duas partes é fruto da influência das novas figurações, poética e esteticamente.

No início de sua carreira artística, Cláudio Tozzi, adepto da Nova Figuração, também utilizou uma temática relacionada ao momento político. Em 1967, seu painel

⁷ BRITO, Ronaldo. **Antonio Manuel**. Centro de Arte Hélio Oiticica: Rio de Janeiro, 1997. Catálogo de exposição, p.13.

Guevara Vivo ou Morto, exposto no Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, foi destruído a machadadas por um grupo radical de extrema direita, sendo posteriormente restaurado pelo artista.

Mas no final da década de 1960 busca inspiração em episódios do cotidiano, faz alusão à cultura de massa, às fotonovelas e aborda aspectos concernentes à *Pop art*. Utiliza sinais de trânsito, bandeiras, letreiros, histórias em quadrinhos, retirando-os de seus contextos e atribuindo-lhes novos sentidos.

Fotonovela Crescendo 1, 2 e 3, (figura 6), obra com a qual o artista ganha o prêmio aquisição neste V SACC, é uma série de três pinturas nas cores amarelo, azul e vermelho e cinza, em que Tozzi utiliza epóxi e esmalte sintético sobre eucatex. É um tríptico com tamanhos diferentes em que, apesar da repetição das formas, não existe nenhum padrão aparente. Cada pintura é formada por nove subdivisões. Há um vermelho que preenche o fundo de todo o quadro e contrasta com o cinza empregado no fundo das pequenas divisões. As figuras isoladas são preenchidas com um amarelo intenso, com exceção da imagem central. Essas figuras parecem sombras de pessoas e produzem uma sensação de movimento. Ao selecionar tais aspectos formais para produzir essa obra, Tozzi alcança com a pintura algo semelhante àquilo conseguido com colagens, em que o plano bidimensional produz um efeito tridimensional. Além disso, o observador tende a produzir uma narrativa, o que é impossível, pois não há uma seqüência. A repetição da forma central nas três partes e a utilização da cor azul faz com que ela se sobressaia do suporte, quebrando a tentativa dos olhos do público de produzir uma história.

Nas edições dos Salões de 1968 e 1969, as mostras foram sensíveis às produções de vanguarda dos artistas dos anos 1960. Porém, os trabalhos em geral pouco romperam com as formas estéticas tradicionais. Houve a aceitação de trabalhos que dialogavam com o momento artístico e histórico do período e a introdução de novas formas de expressão, como objetos artísticos e instalações ou ambientais.

Bibliografia:

AMARAL, Aracy (org.). **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1982.

COSTA, Marcos Lontra e ROELS Jr., Reynaldo. **Coleção Gilberto Chateaubriand. Anos 60/70**. Galeria de Arte do SESI: São Paulo, 1992 (Catálogo de exposição).

JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. 1999. 166p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MORAIS, Frederico. **Antônio Henrique Amaral, Obra em processo**. São Paulo: DBA editora, 1997.

_____ (org.). **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

PECCININI, Daisy. **Objeto na arte**. Brasil anos 60. São Paulo, Museu de arte brasileira da FAAP (Catálogo de exposição).

_____, **Figurações. Brasil anos 60**. São Paulo: Itaú Cultural e Edusp, 1999.

IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1968, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

V Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, 1969, Museu de Arte Contemporânea de Campinas.