ABSTRACT: *The main purpose of this essay is to ascertain the contemporaneity of the thought and camarian work opposite of some neobaroque principle as limits and excesses, details and fragments, knots labyrinths, disorders and caos, distortions and perversions, among others. The vision of the enigma elaborated by Mario Perniola is incorporated.*

The considered pictoric examples are not detained to a phasis or specific period of the artist production, they are in reality choices that are assumed to be representative of a larger conjunct in relation to the here handled subject.

KEY WORDS: Contemporary art, neobaroque, labyrinth, enigma, citation, João Câmara.

RESUMO: *O principal objetivo deste ensaio é constatar a contemporaneidade do pensamento e da obra camariana, frente a alguns princípios neobarrocos, tais como: limite e excesso, detalhe e fragmento, nó e labirinto, desordem e caos, distorção e perversão, entre outros. Incorpora-se também a visão de enigma elaborada por Mario Perniola.*

Os exemplos pictóricos considerados não se detêm a uma fase ou período específico da produção do artista, são na realidade escolhas que assumem-se representantes do conjunto maior, em relação ao assunto aqui tratado.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea, neobarroco, labirinto, enigma, citação, João Câmara.

SILVANA BRUNELLI

O gosto neobarroco na obra de João Câmara

As pinturas de João Câmara suscitam de imediato, além de uma experiência desconfortante e ininteligível, no mínimo os adjetivos estranho, esquisito, misterioso, enigmático e excêntrico. E é em função desse primeiro contato quase que instantâneo - o do sentir que abarca o das sensações - quando o racional ainda aquietado (pois foi tomado de um estranhamento súbito), não contaminando, e quando ainda não se pode verbalizar o sentido (devido a um estado de suspensão, ou perplexidade diante do visto) que, de certa forma, são fios que conduzem essa reflexão e que se ligam ao pensamento de Mário Perniola, sobre o enigma.

Paralelamente, a obra camariana também será analisada frente às teorias neobarrocas desenvolvidas por Omar Calabrese, o que vem a tornar contemporâneos o pensamento artístico e a obra de João Câmara.

ENIGMA E SEGREDO

Para Mário Perniola (1994) é fundamental diferenciar o segredo do enigma:

"Diferindo do segredo, que se dissolve na sua contaminação, o enigma tem a capacidade de se desenvolver simultaneamente em múltiplos registros de sentido, todos eles igual-

mente válidos, abrindo um espaço intermédio de suspensão que não se destina a ser colmatado. O segredo, no fundo baseia-se numa concepção simplista da realidade, e na intenção subjetiva de velar, disfarçar, ocultar a evidência desta; implica a existência de alguém que a detenha em seu poder e saiba manter um controle total da sua gestão, através de processos de comunicação dirigidos a um pequeno número de confidentes, e processos de sinalização para a grande maioria dos excluídos."

A obra camariana é de natureza complexa e rica em possibilidades, o que lhe permite ser sempre sondada, proporcionando o estender dos seus limites de representação e de significação, na procura de uma elucidação que pode não se efetivar. Obra que transcorre em vários níveis possíveis de leitura (sobreposição de planos de entendimento e por quê não de elipses?), o seu fruir denota a necessidade de ser penetrado e ser visto com plena disponibilidade, pois é nesse tempo contínuo que podemos lhe apreender algo.

Se, particularmente, a visão crítica do mundo por parte de Câmara parece querer estabelecer um jogo de adivinhações, confundindo, escondendo e camuflando, criando obstáculos para limitar o acesso à verdade, é preferível pensá-la em termos das ações enigmáticas (e não das secretas), que vão além do mero relato da própria realidade que se acredita existir.

Nem mesmo com o empréstimo de recursos óbvios e evidentes para narrar um fato, como a utilização dos instrumentos de tortura (garras, facas, revólver, e outros) e personagens políticos (Getúlio Vargas, João Pessoa, Plínio Salgado, e outros) respectivamente em **Exposição e Motivos da Violência** (1967) e na série **Cenas da Vida Brasileira**, o pintor permanece e nos deixa presos à significação aparente da superfície representada. Ele transfere o entendimento para outro(s) nível(is) que não mais pertence(m) à superfície pintada e do que ali se vê como um acontecimento real. Recriando e transportando-nos para outra realidade, de observadores passamos a ser espectadores, pois permanecemos envolvidos num sentir físico-mental-emocional que se mantém inexplicável, e a palavra que melhor pode traduzir esse estado tríplice e simultâneo é a palavra “suspensão”.

À suspensão se aplica a visão de enigma de Mário Perniola (1994):

“Desta forma, a suspensão não é apenas um artifício tático para envolver o comportamento no mistério, gerando veneração pelo caráter oculto do próprio agir. [...] A suspensão, o estar com o espírito cheio de trépida atenção e pronto a captar na sua primeira e mais pequena emergência o anúncio do que irá triunfar mundo, revela-se a atitude mais apropriada para o homem de ação.”

Desse modo a suspensão liga-se à continuidade da interrogação e à atenção interrogativa, e fundamenta-se na manutenção da experiência e ao observador só resta estar de prontidão.

Os recursos evidentes são esvaçados de seus significados por não serem usados e não permanecerem nas suas meras identidades, o que seria banal. Tudo é enigma enquanto essência inatingível de uma realidade. Não é com um simples ato da vontade do espectador que poderá entendê-la retirando um mesmo dispositivo oculto ou um disfarce. A chave, talvez, nem o pintor a detenha, mesmo porque faz referências e ligações diretas ao seu mundo fantástico e imaginário. O próprio João Câmara dá-nos um esclarecimento do seu pensamento, numa de suas crônicas, publicadas em 1965.

“Os novos trabalhos [...] são pinturas que prefiro classifiquem (se o caso é classificar) em Invenções com Figuras, porque possuem uma lógica própria, desvinculada, ao menos quase que completamente, da lógica das coisas ‘reais’: porque são criações e não deduções ou interferências do mundo ‘real’: porque comportam funções específicas e plasticamente racionais em suas peças. E, com figuras, porque existem figuras, porque existem ‘personagens’ que se parecem com as coisas do mundo real, porque apesar de eu compreendê-las totalmente abstratas ou abstraídas ou objetos plásticos

(com vida própria plasmada) não significa isto que eu não faça 'realismo'.

Procurei nestes trabalhos afastar-me da retórica cômoda do sentimento das coisas 'percebidas e sublimadas e ressublimadas' para restabelecer realidade própria às invenções [...]" (LOPES, 1995).

De certo modo, Câmara desenvolve em suas pinturas uma dupla e oposta coexistência, a do possível e do não possível. Referência àquela dualidade mencionada por Perniola quando da definição do princípio do enigma como a coincidência do irracional e do racional. Perniola cita o "oxímoro", que retoricamente significa reunir palavras contraditórias: paradoxismo.

Se o título e a presença das duas mulheres na obra **Conversação** (1994) sugerem um diálogo entre as personagens, o que ali vemos são figuras colagens enclausuradas em seus nichos corporais, com olhares que transitam em diferentes direções e que por não se encontrarem determinam uma incommunicabilidade. A obra reside e existe nesse paradoxo.

Outros exemplos dessa coexistência do possível e do impossível são as torções a que Câmara submete as partes do corpo físico - é o caso das mulheres contorcionistas em **Lições de Dança** (1989), ou ainda as deformações físicas pontiagudas em **Moloch** (1994). Nesses exemplos, bem como, em toda obra camariana, não existem indícios de

sofrimento. As contorções, que poderiam ser trágicas, tornam-se espetáculos que exemplificam a inconstância do ser e que se esgotam na sua representação.

Omar Calabrese ao desenvolver sua noção neobarroca de nó e labirinto, se aproxima da do enigma e da suspensão, proposta por Perniola:

"Por outras palavras, o que mais do que qualquer outra coisa preside ao nó e ao labirinto moderno é o claro prazer do perder-se e do vagabundear, renunciando, se possível, ao último princípio de conexão que é a chave da solução do enigma.

[...] O princípio estético da criação vagabunda não é a investigação do irracional, como em tantas estéticas idealistas, mas a suspensão e a indecidibilidade de toda a solução de um sistema de nós ou labirinto, que não constitui um horizonte final existente, mas que é adiado ou posto entre parênteses" (CALABRESE, 1988).

Duas são as características intelectuais da figura do labirinto, que também vêm-se ligadas à suspensão:

"[...] o prazer da obnubilação (perturbação da consciência, caracterizada por obscurecimento e lentidão do pensamento) perante a sua inextricabilidade (acompanhado de medo eventual) e o gosto de a vencer com as astúcias da razão" (CALABRESE, 1988).

Pelo apresentado, a obra de Câmara pode ser considerada enigmática

pela sua natureza complexa; por considerar a atenção prazerosa e interrogativa, que se verifica quando se cria uma tensão entre a narrativa e o que dela podemos apreender, nas muitas e nenhuma possibilidades de interpretação e de solução que por final determinam o afastamento do fato; quando privilegia os artifícios, permitindo a elaboração de um jogo lúdico; quando ele inventa o impossível de acontecer, e na elaboração de novas iconografias.

Ainda dentro desse panorama, cabe observar o indeterminado ou o indefinido, em uma das suas possíveis manifestações - o que não se constrói no infinito da pintura (nas construções artificiais que criam um efeito de profundidade e que deslocam o olhar do observador para dentro da obra, lançando mão dos efeitos de massas, dos véus, do rompimento das linhas e do uso da perspectiva) - e sim na aparente desordem pictórica de sua superfície por soma, sobreposição ou subtração de formas. A profundidade, como o adentrar à obra, é exercício de simulação e de esquematização, um tipo de mapeamento, onde as representações não se apresentam com toda a clareza.

Em **Díptico para Marquesa de Santos** (1970) encontramos, à medida atenta de uma leitura horizontal e seqüencial da obra, pernas que se transformam em cadeiras por disputarem o mesmo espaço da pintura, ou ainda em **Vestir e Comer** (1973) braços que são

também pernas, e o ocultamento de partes dos corpos. Nessas estratégias, o artista prende o espectador e dele exige disponibilidade para a sua experiência estética, a qual pode se efetivar por dois caminhos: pelo acompanhamento de cada figura individualmente, ou ainda pela opção do conjunto, devido à dificuldade em dar conta das partes.

O artista é evidente e explícito em indefinir, confundir e tramar. As palavras encoberto, enevoadado, quase aquilo, vagueza, impreciso, seriam inapropriadas à sua obra.

Mário Perniola (1994) enumera uma grande variedade de operações engenhosas, que nos remetem diretamente à obra camariana:

"[...] descobrindo afinidades entre coisas afastadas ou, vice-versa, diferenças entre coisas próximas, transformando um objeto no contrário do que parece à primeira vista, arrastando-o até ao impossível, moderando um exagero depois de o ter enunciado, formulando paradoxos, comentando, interpretando, adivinhando, deformando as intenções dos outros, as razões e as motivações das suas ações de modo benevolente ou malicioso, dissimulando uma crítica por baixo de um elogio, criando jogos de palavras, inversão de termos, anagramas, equivocando, inventando, retirando de uma coisa o seu extremo oposto, provando pela argumentação o seu contrário, deduzindo conseqüências imprevisíveis e secretas,

colocando enigmas, criando expectativas, resolvendo repentinamente uma dificuldade, aludindo... Todas as infinitas operações do engenho podem ser realizadas a uma só: deslocar, mover, transformar o dado.”

NÓ E LABIRINTO

As presenças do nó e do labirinto podem ser vistas como figuras de superfície ou como estrutura. O perder-se, a ausência de mapa, a miopia teórica e o movimento são os seus requisitos.

Se por estrutura entendemos a disposição das partes de um todo, ordenação, distribuição, esqueleto, opto por pensar a pintura camariana dentro da problemática estrutural e não unicamente da sua representação direta - a figura de superfície, o que seria redutor por não dar conta da sua produção. Estruturalmente, às vezes as figuras do labirinto e do nó, podem ocorrer mescladas e inseparáveis.

Em alguns casos encontramos disposições de imagens que nos remetem à representação de um labirinto, pelo movimento, pelo percurso-jogo, pelo perder-se, pela interrupção, pela confusão, pelo emaranhado, pelo ofuscamento, pela perda da globalidade. O labirinto pode estar pronto como tal ou ser construído à medida da leitura da obra. Já o nó poderá ser apreendido

como ponto crítico de um assunto, o essencial, o vínculo, o empecilho, o embaraço, a união, o centro, o condensado, o concentrado, a suspensão.

Complexidade inteligente da obra, perda da visão global de um percurso racional e o contemporâneo exercício de uma inteligência aguda para encontrar a “resolução final” (descoberta de uma ordem e de significados) são algumas das idéias de Omar Calabrese possíveis de serem aplicadas nos exemplos que se seguem:

- **Sem Título** (1965): Câmara sugere um movimento circular, que lembra a rotação de uma suástica, onde os dedos indicadores que acusam são os agentes do movimento periférico. Esse movimento, ainda que primário, nos remete à idéia de labirinto. Os olhares das figuras geometrizadas e as suas cores escuras de certa forma geram uma atmosfera enigmática;

- **Exposição e Motivos da Violência** (1967): Câmara cria uma superpopulação de imagens, signos, números, partes naturais e artificiais de corpos. Estabelece um percurso de leitura confuso onde novamente aparecem os dedos como setas a indicar um caminho. Cada quadro remete ao outro, tentando estabelecer uma falsa ligação de continuidade pictórica e de conteúdo. A habilidade intelectual não encontra a saída, e é justamente no prazer de perder-se nesse jogo que se dá a nossa vivência estética;

• ***Uma Confissão*** (1971): Quase no centro da composição a figura de um livro, as folhas brancas - único elemento cromático a se destacar - e o símbolo masculino. Esse conjunto funciona como um nó, uma área geradora de tensão, um ponto crítico da obra. A estabilidade visual é transformada pela tensão - movimento da área, seja pelo uso das diagonais ou pelo jogo de movimentos das pernas. Aí, permanecemos amarrados perdendo a visão total da pintura;

• ***Vestir e Comer*** (1973): O labirinto ocorre por sobreposição e ocultamento de formas. Neste caso, temos um dorso masculino que também é braço e/ou perna, permitindo escolhas de percursos de leitura e de inteligibilidade da obra. O ocultar excita a imaginação do espectador.

Se o enigma é o caráter que permeia toda a produção camariana, tal afirmação não se aplica aos nós e aos labirintos.

Os retratos, expostos na Dan Galeria em 1995, apesar de serem estruturas complexas e inteligentes, não se apresentam diretamente ligados à problemática do labirinto e do nó como figura e nem como estrutura, porém ligam-se à noção de enigma.

As mulheres biótipos são os resultados das indagações que nós lhe fazemos. Permanecemos suspensos nesse jogo, onde elas nos olham indagando, querendo saber de nós e nós

delas. Intrigante, o fato dessas mulheres, estilizadas, não exibirem nenhuma emoção. Refletem somente o que nelas depositamos. Essa falta de identidade, a retirada do eu e a permanência da indiferença, constituem um sentir barroco.

Almerinda da Silva Lopes comenta em seu livro **João Câmara**, o uso explícito do nó e do labirinto nos tecidos e nas vestimentas, porém acredito que essas figuras funcionam mais como elementos decorativos do que como ponto crítico da obra.

ARQUEOLOGIA NEOBARROCA

Segundo Calabrese emerge na nossa cultura ocidental e contemporânea uma verdadeira arqueologia fantástica, como fruto do que se imagina que a arqueologia possa ser, ou melhor, da idéia que temos do passado.

Na série **Cenas da Vida Passada 1930-1954**, encontramos algumas referências de natureza narrativa a essa arqueologia fantástica, porém trata-se de uma arqueologia dos tempos próximos e não dos remotos, onde os seus personagens são antes uma consciência de um tempo, do que propriamente existências humanas.

O artista-arqueólogo recupera na sua fantasia instrumentos de tortura, inventa os processos de captação da memória, seleciona do passado alguns fatos e pessoas que prenderiam a aten-

ção do observador, como a representação realística de Getúlio Vargas, Oswaldo Aranha, entre outros. Associa a estes uma diversidade de objetos do seu mundo imaginário, chegando mesmo a alterar a data dos acontecimentos, tudo para estabelecer um jogo entre os personagens, a história e o espectador.

Reinventando outras realidades, narra uma história irônica e impossível, levando-nos a um distanciamento dos fatos e do seu significado. Além do que o seu alto grau de ficção impossibilita qualquer identificação com a realidade.

João Câmara, numa de suas entrevistas, confirma essa operação:

"Muitas coisas são inventadas. Mas nas cenas também precisa haver uma verossimilhança, porque se você quer reconstruir imagens é preciso reconstitui-las verazmente, mesmo que você possa mentir. Quando você quer pregar uma peça em alguém, o que é você faz? Tenta encontrar as imagens mais próximas da realidade que for possível. [...] Então quando uma situação é verossímil, cria tal determinação de eventos, sinais e ícones que indicam a veracidade. As cenas são baseadas, exatamente, na estimulação da curiosidade do espectador" (LOPES, 1995).

Dentro das possibilidades da arqueologia fantástica traçada por Calabrese, a valorização do objeto na obra camariana é trabalhada pelo oposto, ou seja, não existe semelhança arqueológica e não se produz o senso de desco-

berta do antigo. Em outra, a relação do objeto com o sujeito e a anulação da distância temporal, estabelece um proposital engano, mesmo que se produza a sensação do unir-se, num tempo contínuo, duas temporalidades descontínuas.

DISTORÇÃO E PERVERSÃO

A CITAÇÃO

As pinturas de Câmara, correspondem ao nosso gosto contemporâneo, denotam um gosto pelo paradoxo, pela perversão e distorção do conhecimento do mundo e de nós mesmos. Analogicamente à ciência atual, Câmara não produz modelos unificados. Ao contrário, elabora sistemas não lineares e complexos. Dispõe de uma fecunda imaginação que permite a associação de idéias e imagens que rompem com a lógica e a verdade histórica para mostrar os absurdos.

Certamente na obra camariana encontramos alterações de sentido, da intenção, o desvirtuar, o torcer, a perversão, a desrealização.

Apesar dessas conceituações se estenderem a toda a obra camariana, os exemplos mais interessantes seriam:

- convocação pela imagem, que remete a obra **Morte de Marat** de Jacques Louis David - **O Tango de Maracorday** (1989);

- utilização do nome de um artista consagrado e imagens do seu repertório - **O Banho da Sra. Pollock** (1991);

- nome da obra - **Embarque para Cítera** (1971), **A Doma de Mlle. Cor-day** (1988), **A Filha de Feininger** (1989) e **Olímpia** (1995);

- presença solta de imagens de um estilo histórico sem necessariamente menção textual, é o caso dos anjos barrocos, em vários dos seus quadros;

- autocitação.

Assimilar essas pinturas implica, pelo menos num primeiro momento, conhecer a história da arte e/ou arte, podendo ser uma atitude irônica ou provocadora do artista.

O artista as emprega barroca-mente, pervertendo o citado, trapaceando com o observador, citando de modo tortuoso para causar efeito, construindo tramas, causando espanto e surpresa.

Câmara assim procedendo, extrai do passado, da autoridade, idéias e não fórmulas, trazendo para dentro do seu discurso, lado a lado, imagens anacrônicas que se tornam contemporâneas, porém esvaziadas de significados. Assim, ao dispor fragmentos do passado e do presente, portanto sistemas diferentes, poderia dar vez ao confronto e à

competição, mas não é o que ocorre. Ele as subjugam à sua liberdade criativa, mantendo-se dentro do seu próprio estilo, são os convidados que se modificam para recebê-lo.

O artista não está preocupado em interpretar o presente a partir do passado, e nem vice-versa. Porém desestabilizando tanto o passado como o presente, substanciam-se dois mundos mentalmente separados que convivem ao mesmo tempo. A obra permanece

numa espécie de existência (região) de transição que não se define. A causa não está na obra e sim no conhecimento que o espectador tem dela, pois um leigo não sentiria dessa forma. Neste caso, a suspensão se dá por ser possível estar em

dois tempos distintos. Esse proceder remete à linguagem do computador, a qual possibilita trabalhar simultaneamente vários espaços mentais, através do uso das aberturas das "janelas".

Em relação à autocitação podemos exemplificá-la quando Câmara estabelece um jogo de remeter-nos de um quadro ao outro, não pela seqüência narrativa ou temporal e sim pela presença recorrente de alguns elementos da sua iconografia pessoal e pela reutilização de temas. Também quando o próprio artista participa como

As pinturas de Câmara, correspondem ao nosso gosto contemporâneo, denotam um gosto pelo paradoxo, pela perversão e distorção do conhecimento do mundo e de nós mesmos.

personagem das suas narrações, como em **Dez Casos de Amor** (1977/83).

O USO DOS TÍTULOS

Títulos são parte integrante de uma obra e em geral funcionam como indicação de seu conteúdo. Na obra camariana, em alguns casos como na série **Cenas da Vida Brasileira**, as datas não correspondem as dos acontecimentos, ou ainda, como exemplificado anteriormente, os títulos se contrapõem à obra, produzindo mentiras e segredos, ou então estabelecendo um jogo lúdico.

Utilizando-se da memória artificial, mais uma vez encontramos em Câmara, uma estética enigmática que privilegia a continuidade da interrogação e o caráter de suspensão. O prazer estético também se encontra nesse jogo barroco de decifrar e brincar com os significados.

De forma muito genérica, poderia me referir ao uso que Câmara faz da citação como um caos ordenado, oriundo da combinação de elementos de culturas diversas do passado histórico, articulados com elementos seja da sua memória, da sua fantasia, ou da sua vontade de escolha. Porém o pintor não realiza uma operação inocente, não é uma criação natural, é um caos construído e elaborado mentalmente.

Câmara esclarece a questão do pintor narrativo em uma de suas entrevistas:

“Mas de certa maneira, toda a interpretação é uma narração nova. Isso não quer dizer que eu seja apenas um repórter, mas eu sou um interpretador e o interpretador conta histórias desarrumando os episódios.

Estou interessado no enredo, no envolver e no evolver. Naquilo que é capaz de desenvolver o espectro formal, mas, também, naquilo que é capaz de enredar o aspecto temático no aspecto forma, ou seja, há uma interferência da história na estrutura composicional. É isso que deixa a tribo crítica irritada, porque este é um ângulo novo. Isso é um novo aspecto da vanguarda, não positivista. O pessoal fica pensando que a vanguarda começou com o cubismo e evoluiu dele. Então, é uma espécie de tubarão assassino que sai matando tudo o que está pela frente, como uma espécie de processo lógico, capaz de açambar até as cuecas de Deus. E, na verdade, é exatamente o contrário. O processo lógico não tem começo, meio, nem fim.

Ele é capaz de interferir no princípio. É um processo e, sendo processo, não é a galinha que se originou do ovo, mas é o ovo que tornou possível a galinha. O ovo é o que a galinha faz para se reproduzir, que são dois princípios. Então, o processo temático é um processo que desarruma a veia formal,

enquanto a veia formal é um processo que desarruma a veia temática. Isso é incômodo para o ponto de vista do circuito crítico-mercadológico” (LOPES, 1995).

A DEFORMAÇÃO

Em Câmara encontramos o natural sendo substituído pelo artifício. O corpo humano sendo violado em suas proporções e leis, muitas vezes oscilando entre uma organicidade natural e uma artificialidade humanizada.

Nesses corpos inconscientes e que encerram enigmas, encontramos inúmeros casos de contorções alucinatórias, amputações, rotações, posturas desconfortáveis, figuras grotescas, torturas, musculaturas retesadas, gestos agressivos, espaços opressivos que deformam as figuras.

A impiedade com que Câmara compõe e com a qual submete seus personagens é no mínimo torturante, porém estes não demonstram nenhum sinal de desaprovação, e muitas vezes esboçam prazer e indiferença. É como se o corpo humano fosse só matéria desprovida de alma e de sentimentos, fosse a aceitação de tudo, um laboratório de experiências.

Exemplos de deformações já foram apontados em outros momentos do texto, porém as sinuosidades dos braços da figura feminina em **Espelho**

Finlandês (1995) evidenciam o impossível pelo tratamento extranatural. Este tipo de tratamento em outras obras de Câmara é feito de maneira sutil e disfarçada, o que exige do observador maior perspicácia para apreender as variantes deformatórias.

DETALHE E FRAGMENTO

A questão do detalhe e do fragmento participa do espírito do nosso tempo pela perda da totalidade e do declínio da inteireza, de acordo com Omar Calabrese (1988):

“[...] o fato é o que o pormenor dos sistemas, ou a sua fragmentação, se tornam fatos autônomos, com as suas valorizações próprias, e fazem, literalmente, ‘perder de vista’ os grandes quadros de referência geral.”

O detalhe pode ser entendido como a representação de um microsistema selecionado do sistema inteiro, implicando uma operação que quer mostrar o máximo possível dos seus pormenores (na presença do inteiro); o fragmento, ao contrário, que como forma estética é o deixar-se ver como é, não se preocupa em reconstruir o inteiro.

Em **Vestir e Comer** (1973), além dos fragmentos corporais, encontramos várias cenas simultâneas fragmentadas que se associam pela continuidade do movimento das figuras para a esquerda

do quadro. Estes fragmentos são interrompidos mediante a superposição de planos, pelo uso das linhas verticais (um incidente que o isolou), e no caso do dorso-pernas existe a intenção de camuflar a passagem do braço para a perna como se fosse uma coisa só, um outro modo de representar um fragmento (encaixes que não correspondem).

A utilização do fragmento remete-nos a um exercício de argúcia, de estratégia criativa e continuidade imaginativa. Câmara manipula os fragmentos (formas e narrações) de modo que o observador deseje reconstruir os inteiros, mas o sentido de integridade da obra continua a ser fragmentário, pois é impossível reunificá-la, não existe o restante da forma e tampouco, conforme já visto, uma continuidade narrativa das histórias.

INSTABILIDADE E METAMORFOSES

A obra camariana pode se ligar aos conceitos de instabilidade e metamorfoses de Calabrese por:

- ocultamento parcial: **Enigma para Patrícia** (s/d), a presença de um braço humano no canto inferior direito do quadro determina a instabilidade, seja pela interrogação da sua presença, ou pelo sentimento de morte que desperta;

- presença do andrógono: em **Preferes Desta Serenidade** (1981), fi-

gura feminina de rosto delicado, com ombros largos e sem seios (LOPES, 1995);

- metamorfoses humanas, algumas propositadamente evidentes e outras sutilmente indicadas: na gravura **Sem Título** (1970 - a presença do monstro com seios), **Homenagem a Sheldon** (1967 - homem numa postura típica dos animais), **Triton** (1993/94 - a extremidade inferior da vestimenta da mulher decorada com efeitos de pele de animal culmina num rabo), **Concerto Privado** (1992 - a parte inferior do homem de certo modo nos induz a ver uma estrutura caudal), **Oficiante II** (1970 - encontramos o monstro, o masculino e o feminino, reconhecido pelas unhas pintadas), **Uma Confissão** (1971 - o corpo masculino com cabeça de cavalo) e, ainda conforme menciona Almerinda da Silva Lopes (1995) em seu livro sobre o artista:

“Entre 1964 e 1967, salvo raríssimas exceções, a figuração humana do pintor é assexuada, não havendo qualquer atributo físico que diferencie homens e mulheres. Identificam-se apenas cabeças e mãos, semelhantes entre si, enquanto o corpo é tratado de forma abstrata. Aparece também metamorfoseada (homem/animal) ou confundindo-se com planos geométricos: **Vietnoses Perfil III** (1966), **Para a Direita em Dois Planos** (1966) e **Mesa e Gafanhoto** (1967).”;

- andrógino (hermafrodita): **Tentativa de Retratar um Pelotiqueiro** (1973 - onde a divisão de rostos indica uma co-presença do masculino e do feminino), **Midas** (1969 - figura masculina com seios);

- animal/coisa: **A Doma de Mlle. Corday** (1988 - o animal vivo como um tapete);

- aspecto robotizado e animalizado: **Exposição e Motivos da Violência** (1967 - onde a figura humana é decomposta e/ou recomposta em peças, ora assume uma face monstruosa);

- humano/manequim: **Inconfidência Mineira** (1986 - Tiradentes representado como um manequim articulado).

As metamorfoses podem ser reconhecíveis pela união entre o fantástico e a banalidade, o trivial. Podem porém ser consideradas como pseudometamorfoses já que a transformação se apóia e mantém os elementos familiares.

Fazendo uma analogia entre algumas dessas representações mencionadas com o caráter usual barroco da figura do “monstro”, podemos entendê-los como espetáculo, como fantástico, como maravilhoso, principalmente se incorporado pelos efeitos especiais.

Essas figurações de Câmara instabilizam as noções que temos do real, enquanto forma e conhecimento, pois não as entendemos com os códigos de que dispomos. Assim, a ausência de

estabilidade estrutural aproxima a obra da noção de enigma: pelo seu aspecto instável, mutável, além de criar um clima misterioso, abala nossas certezas, é como se sempre fosse necessário atualizar nosso repertório do possível.

Essa capacidade de converter-se em outro(s) (física e psíquica) e em coisa, envolve um processo de desumanização, desorientação e desestruturação; são metáforas da perda de identidade.

LIMITE E EXCESSO

O limite, pode ser entendido como um ponto de máxima tensão, um instante que ainda permanece na “realidade”, uma fronteira - o limite do possível. Poucos momentos na obra camariana, no entanto, podem assim ser analisados e talvez sejam por demais subjetivos. Seria o caso de algumas figuras femininas que permanecem num limite máximo entre o humano e o animal, entre as posturas físicas aparentemente bem colocadas e não tensionadas.

Em **Espelho de Memória** (1993), Câmara utiliza-se da construção em *trompe-l'oeil*. A figura feminina central está sentada numa cadeira de uma só perna (limite impossível), só que não a percebemos de imediato, pois virtualmente ele criou um artifício para nos confundir. Também, nessa obra Câmara faz um trocadilho com a falha do último

dedo do pé da figura feminina com a ausência da perna da cadeira.

O artista joga com o nosso automatismo comportamental, nossa dificuldade em ver mais e em adentrar uma obra de arte, devido à apreensão rápida e imediata que exercemos na vida e pelo excesso de informação que devemos absorver.

Câmara cria dentro de algumas obras outras realidades, isto é, sistemas aparentemente ordenados que empregam as distorções de modo que estas sejam diluídas e incorporadas no conjunto de modo imperceptível. No novo mundo só é possível encontrar esses limites, ao contrário do nosso mundo real, que quando adquire consciência do limite máximo, automaticamente se torna excesso por destruir a ordem. Trata-se de um equilíbrio instável e cabe ao nosso olhar revelá-lo como impossível. O mesmo não ocorre com o excesso, que mesmo dentro de um novo mundo real, é apreendido como excesso, pois este rompe claramente os seus confins, rompe com a própria idéia de sistema e ordenação.

Em **Faustine** (1989), uma imagem feminina com seu corpo anamorfizado pelo espelho d'água, encontramos um exemplo desse limite máximo, onde a deformação da imagem parece atingir o mais alto grau, garantindo ainda o seu reconhecimento.

O excesso como superação de um limite é desestabilizante. Inúmeros

são os casos e podem ser vistos nas deformações humanas, nos vários tipos de mutilações, nos excessos de imagens, nas longas séries (**Dez Casos de Amor e Cenas da Vida Brasileira**), no excesso de fantasia, na impossibilidade de ser real, nas posições a que são submetidos os corpos, nos excessos de fruição da obra, nas suas dimensões e outros. Esse caráter do excesso, da ultrapassagem do limite fica evidente pelo fato do artista pintar o corpo humano, referencial de comparação.

A REPETIÇÃO

Omar Calabrese (1988) define, um seu segundo conceito de repetição, àquele ligado à estrutura do produto.

“Chamam-se repetições, de fato, não só as continuações das aventuras de um personagem, mas também os recursos semelhantes da história, como os temas ou os cenários-tipo. Tanto os decalques, como os Westerns da série B, como as citações ou reaparições de fragmentos standart, como ‘velha cidade texana’ ou a ‘astronave em órbita terrestre’.”

De alguma maneira, a obra camariana faz constantemente uso da repetição:

- pela recorrência em representar objetos ou formas, tais como ferros de passar roupas, luvas, abajures, privadas, peças do mobiliário, medidores, ovos

(o que poderia ser um uso simbólico) como também a lamparina (como a luz que transita em **Cenas da Vida Brasileira** - que liga um painel a outro e indica o curso dos anos do episódio);

- pelos gestos (das mãos que acenam, ou que estão voltadas para o alto), posturas, a mesma figura humana sendo representada duas vezes no mesmo quadro, a presença dos anjos barrocos em obras diversas, a mesma fisionomia das figuras femininas em vários quadros;

- pela autocitação, já comentada anteriormente.

Esses empréstimos circulam em várias obras que não necessariamente constituem séries.

Repetição leva-nos a pensar em identidade e diferença. Uma obsessiva repetição necessita de variações. Na obra camariana aproximamo-nos dessa “diferença” quando do uso recorrente e da multiplicação das figuras femininas em situações diversas. Basta lembrar da série **Dez Casos de Amor** e dos retratos, que são invenções, segundo declaração do próprio Câmara:

“Os retratos são todos inventados. [...] Um dia poderão formar uma espécie de falsidade fisionômica. É uma espécie de catálogo de pessoas encontradas. Muitas são pessoas vistas uma única vez, vista no meio da rua ou vistas reiteradamente. São pessoas que eu imagino, depois de três ou quatro anos, refazer. São coisas de memória” (LOPES, 1995).

OUTROS

Caberia ainda citar algumas características do barroco que se verificam na obra camariana:

- o artifício: busca do ornamento, o excêntrico, a cultura física das suas figuras femininas, a elegância, os trajes luxuosos, as poses ensaiadas, os retratos em *close-up*, o *kitsch* (a desordem do gosto), os mecanismos de fascinação, ausência de referencial, jogo de máscaras e teatralização da vida;

Os retratos **Márcia Molde** (1995), **Papel de Parede** (1993), **Triton** (1993/94) e **Ao Modo de Mondrian** (1994), exemplificam essas características, pelo físico atlético de suas personagens, pelas poses sedutoras, pela elegância frívola, entre outras. As mulheres são simulações de comportamentos e atitudes “adequadas”, privilegiam o que hoje chamamos de cultura da performance. Por outro lado, isso determina uma perda de individualidade que também vem culminar na cultura do narcisismo, assim como é conhecida desde meados dos anos 80;

- o monumental: o suporte (índice qualitativo), as séries e a multiplicidade das imagens (índice quantitativo);

- o virtuosismo teórico, o neo-artesanal, o prazer da variante sutilíssima.

Assim sendo, a obra camariana pode ser compreendida como representante dos valores dominantes do nosso tempo: as excitações que de-

sestabilizam a ordenação do sistema ou de suas partes, as turbulências e flutuações, os enigmas, a suspensão de valores e significados, o excesso, a solenização, o paradoxo, o hedonismo do corpo

e das imagens, as maneiras de trajar, os mimetismos corporais e gestuais, entre outros. E é dentro desse quadro que liga-se ao neobarroco, como estilo ou expressão de uma época.

Marianita *Stá. Cruz* (1994). Óleo sobre madeira, 110x80cm.

Triton (1993/94). Óleo sobre madeira, 110x80cm.

***O Tango de Maracorday** (1989) – Detalhe. Óleo sobre tela, 200x440cm (tríptico).
Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.*

Vestir e Comer (1973). Óleo sobre tela aplicada em madeira, 85x129cm.
Coleção Aluísio Didier, Rio de Janeiro.

Boneco Econômico (1966).
Óleo e engáustica sobre madeira,
160x110cm.
Acervo do Artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *Caos e bellezza*. Milano: Domus Academy, 1991.

_____. *Mille di questi anni*. Roma-Bari: Laterza, 1991.

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

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

PERNIOLA, Mário. *Del sentire*. Torino: Giulio Einaudi, 1991.

_____. *Enigmas*. Lisboa: Bertrand, 1994.

CATÁLOGOS

JOÃO Câmara. São Paulo: Dan Galeria, 1995.

KLINTOWITZ, Jacob. *João Câmara - Além das circunstâncias*. São Paulo, 1994.

SILVANA BRUNELLI (Brasil): Formada em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Atualmente faz pós-graduação em História da Arte nessa mesma instituição e vem participando de alguns projetos de pesquisa, entre eles *O artista como teórico*.