

arte



Antonio Henrique Amaral

a cara do Brasil na arte brasileira

Simone Rocha de Abreu

O conjunto da produção plástica de Antonio Henrique Amaral é uma reelaboração simbólica da realidade percebida, revelando o lugar onde o artista viveu e as suas questões sociopolíticas, tornando a sua percepção dos problemas de seu lugar parte integrante da obra. Nesse caminho, todos os brasileiros se encontram em suas obras. Exemplos lapidares dessa afirmação se encontram nas duas grandes séries intituladas *Brasiliana* e *Campo de Batalha*. Nessas séries de obras a composição aparece em primeiro plano, tendo como tendência a interpretação simbólica da figura da banana como símbolo e não como representação, mas sim como forma alusiva a todos nós. Desse modo todos somos bananas e estamos representados na obra de Amaral.

Amaral realizou uma série de cerca de 200 pinturas em que explorou a figuração das bananas como tema-símbolo sob inúmeras configurações e diferentes contextos. Esse artista paulista pintou bananas durante quase uma década a partir de 1968, em duas grandes séries: na *Brasiliana*, 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.

Em *Brasiliana* várias bananas saem do talo cravado no centro da pintura, o talo sustenta os frutos, tal qual uma coluna vertebral sustenta o corpo. As bananas distribuem o olhar do espectador para diversos pontos, assim, pluralizam a atenção até os limites da pintura, e algumas bananas aparecem em imagens sangradas. Também chama a atenção o fundo cuidadosamente uniforme dessa pintura, de uma única cor, o amarelo. O fazer artístico não revela nenhuma marca de pincelada, portanto podemos dizer que é 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 pouca importância, e também citou o impacto da peça *O Rei da Vela* na montagem e direção de José Celso Martinez Corrêa do texto de Oswald de Andrade, a 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, o comum ou banal, pois assim ele definiu a banana. Além disso, ao se referir ao impacto causado por *O Rei da Vela*, novamente demonstra que o viés para o seu trabalho é denun-

SIMONE ROCHA DE ABREU é pesquisadora em arte, crítica membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e do Fórum Permanente de Arte e Cultura da América Latina e professora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da FMU-SP.



Brasiliãna, 170 x 112 cm, óleo sobre duratex, 1969. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 11



Bananas, 120 x 183 cm, óleo sobre tela, 1970. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 105

ciar 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 da personagem Chacrinha, por exemplo, e do teatro de agressão de Zé Celso.

Parece oportuno ouvir o 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 [...]”¹.

No fragmento de texto citado, é possível verificar o pensamento de Antonio Henrique Amaral sobre a relação entre arte, artista e sociedade, e

como ele percebia 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 do que se forma um vocabulário próprio com o qual se expressa.

A obra *Bananas* apresenta duas pencas da fruta, que se distribuem de maneira exuberante pelo espaço pictórico, lindas e sedutoras, sem manchas, em cores alternadas entre o amarelo e o verde, perfeitas, com a integridade preservada de suas cascas. É um belo exercício de pintura, articulação entre formas e cores, extremamente planejado, com forte contraste de cor entre o fundo e o verde/amarelo da fruta. O *close* na cena e a posição ascendente do talo conferem erotismo a essa sedutora pintura.

Na pintura intitulada *Campo de Batalha 22*, o metal fere, invade, perfurando o corpo, causa dor

1 Trecho do texto “Tradição e Ruptura. Pintura É o Cadáver que Mais Vive e Se Mexe”, de Antonio Henrique Amaral, publicado no encarte Especial Domingo, no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 24 de outubro de 1995.



Campo de Batalha 22, 127 x 172 cm, óleo sobre tela, 1974. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 123

imensa e viola esse 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 do garfo nesse corpo amarelo com manchas, portanto já apodrecido, é a analogia a um corpo maltratado. Esse corpo é um fragmento que somente revela seu todo a partir da observação dos outros quadros dessa 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?

O garfo e a faca aparecem na obra *Campo de Batalha 18* e agridem o corpo, estando todos envolvidos em cordas, em um grande emaranhado. Será que o metal dessa vez somente agridem o corpo, como no quadro anteriormente observado? Não, aqui os metais também estão enrolados nessa trama, que sugere agressividade e irracionalidade, como se os metais não pudessem se negar a participar da agressão. Não há escolha.

Amaral iniciou nas artes plásticas 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, que guarda fortes semelhanças com a xilogravura, porém não traz na impressão as formas peculiares dos veios da madeira, possibilitando um resultado 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, com apresentação de Lívio Abramo.

Nesse momento decidiu trancar o curso de direito na Faculdade do Largo São Francisco, realizando viagem para Buenos Aires e Santiago do Chile, em que teve lugar a sua primeira exposição individual no exterior.



Campo de Batalha 18, 122 x 183 cm, óleo sobre duratex, 1974. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 119



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

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 e 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, publicou o álbum *O Meu e o Seu – Impressões de Nosso Tempo*², composto por sete xilogravuras em cores, que encerram uma fase dedicada especialmente à gravura. As bocas estão presentes também nas primeiras pinturas do artista.

Uma constante imagem nas gravuras produzidas no período entre 1964 e 1968 é a boca

² Apresentação de Ferreira Gullar, São Paulo, Mirante das Artes/Gráfica Pauliceia, 1967, exemplar n. 228.

aberta, com uma grande língua projetada para fora ocupando quase totalmente o espaço interno da boca, tornando de difícil compreensão qualquer som emitido. Essa boca vocifera, berra, mas o que 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.

A figura antropozoomórfica de *Brasil 68* está sobre um carreto enfeitado por inúmeras margaridas pequenas e grandes, preso a correntes que ultrapassam o campo da composição, sugerindo que existem outros carretos, todos conduzidos pelo primeiro deles, que está fora da obra. Essa ideia de continuidade 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 carreira 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



Brasil 68, xilogravura, 63,8 x 45,3 cm (mancha), 98 x 61,5 cm (papel), 1968. Coleção do artista

Latina já esteve presente na vida do artista, como foi relatado anteriormente.

Essa figura segura uma faixa que diz “Alegría, Alegria”. Nada há de mais falso do que a mensagem dessa bandeira sustentada por esses braços que conduzem a um tronco-cabeça de boca fechada, sustentado por patas de cavalo. A figura está sobre um carreto e não demonstra qualquer 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.

Ela nos apresenta uma imagem terrível, dolorosa e que 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 vãos
Eu vou
Por que não? Por que não?”

(Caetano Veloso, 1967).

“Alegria, Alegria” é uma canção que exprime um clima de despreendimento, de descompromisso, uma vez que o personagem 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 essa liberdade, aliada ao consolo da canção, gerará alegria.

Esse caráter de júbilo também aparece na composição de Amaral.

A década de 60 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 família convencional, além da oposição e imposição do indivíduo frente ao coletivo. Essa revolução cultural é o assunto de mais uma composição de Amaral, chamada *Realidades, Culpas?*. Nessa gravura, aparecem inúmeras mãos e todos os dedos apontando para o mesmo rosto acusando um homem que se apresenta formalmente, de terno e gravata. A parte superior da composição parece revelar em cinco quadros as culpas pelas quais esse homem é acusado, sendo diversos assuntos, portanto, 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 apresenta a ideia de submissão a um senhor autoritário e ao qual cabe à figura somente dizer



Realidades, Culpas?, xilogravura, 30,8 x 42,2 cm, 1967. Do álbum *O Meu e o Seu - Impressões de Nosso Tempo*



A Morte no Sábado - Homenagem a Vladimir Herzog, óleo sobre tela, 123 x 165 cm, 1975. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 133

“Sim, senhor”. O quarto quadro traz a inscrição “as outras”, e a imagem revela mulheres nuas, aludindo à questão da liberdade e à quase exploração sexual, característica da época.

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

Na pintura *A Morte no Sábado – Homenagem a Vladimir Herzog*, 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 somente aparecem formas orgânicas, que guardam similitudes formais com vísceras e vasos sanguíneos, saindo do interior de uma forma maior, totalmente dilacerada. Essa forma maior, esguia e comprida, se assemelha a uma banana, figuração já consagrada no conjunto de suas obras. Aqui vemos a banana

metamorfoseada em corpo. São quatro enormes garfos que invadem e rompem o corpo com uma incrível violência. Os garfos perfuram a carne de baixo para cima, mas não há mais resistência por parte do 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 a Vladimir Herzog³, 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

3 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 foi exposta, entre 12 de outubro de 2013 e 6 de janeiro de 2014, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, integrando a exposição intitulada “Resistir É Preciso”, que é parte do projeto homônimo do Instituto Vladimir Herzog.

“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 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 grande reação popular⁴ contra a tortura, as prisões arbitrárias e 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, com cerca de 8 mil pessoas.

Os militares alegaram que Herzog havia se suicidado e construíram “provas” para tal, dentre elas uma foto na qual ele apareceria pendurado pelo pescoço numa tira de tecido presa à janela. Essa era a suposta cena de suicídio, mas as pernas do morto estavam dobradas, revelando que a janela era mais baixa que Herzog. 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 circulação⁵. Esse escândalo político de tamanha repercussão popular foi retratado por Antonio Henrique Amaral em quatro pinturas e cantado por Elis Regina em “O Bêbado e a Equilibrista”, canção de Aldyr Blanc e João Bosco, escrita em 1979, considerada hino da anistia do país. O trecho “Choram Marias e Clarices no Solo do Brasil” alude a Clarice Herzog, esposa do jornalista assassinato.

4 Para saber mais sobre a prisão e assassinato de Herzog e a repercussão desses fatos para a luta contra a ditadura, ver Dantas (2012) e Napolitano (2006, pp. 60-5).

5 O trabalho de Marcos Napolitano levanta as reportagens publicadas em *O Estado de S. Paulo* e na *Folha de S. Paulo* sobre a morte de Herzog e as suas repercussões imediatas, apresenta trechos dessas reportagens, tanto aquelas questionadoras da versão dos militares até as comunicações do Exército. Outro trabalho que resgata uma importante reportagem sobre esses fatos é o livro intitulado *10 Reportagens que Abalaram a Ditadura*. Organizado por Fernando Molica, esse trabalho apresenta na íntegra a edição especial do jornal alternativo *ex-*, de novembro de 1975, que detalha a prisão, o assassinato e a indignação frente à hipótese de suicídio e a mobilização para o questionamento da versão oficial da *causa mortis*.

Outro artista que realizou uma obra relacionada ao assassinato de Vlado é Cildo Meireles, em *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*, na qual há 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 investigação⁶.

SAEM AS BANANAS, A AMEAÇA CONTINUA

Em *A Casa de Macunaíma I*, 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. Sai 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.

Chama atenção a beleza harmônica da série de cinco pinturas intituladas *A Casa de Macunaíma*. Em *A Casa de Macunaíma* (1967), 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.

Em *A Ameaça: Fase I* a disputa é entre as árvores e as serras, facas e outros instrumentos metálicos de corte – a árvore como elemento

6 Vale mencionar que recentemente o artista estendeu o alcance dessa obra e carimbou em notas de 2 reais a questão “Cadê Amarildo?”, em referência ao caso do sumiço e assassinato de um rapaz em uma favela do Rio de Janeiro. Ao fazer isso, Cildo novamente fomenta para que a população se aproprie dessa questão. Saúdo esse artista que ousa revisitar um trabalho seu da década de 70 e o faz com a mesma contundência (ver “As Cédulas de Cildo Meireles e Outras Oito Indicações Culturais”, in *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3/nov./2013).



A Casa de Macunaíma I, 130 x 175 cm, óleo sobre tela, 1975. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 140



A Casa de Macunaíma, 90 x 120 cm, óleo sobre tela, 1967. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 22



A Ameça: Fase I, 250 x 185 cm, óleo sobre tela, 1990. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 54

da natureza, e os instrumentos metálicos como a violência humana. Assim como nas séries *Brasiliãna*, *Campo de Batalha* e *A 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 com outras formas de agir, e é preciso denunciá-la. É interessante perceber que o artista continua com elevada consistência plástica, sabendo muito bem articular formas, ritmos, volumes e os demais elementos da linguagem visual para compor a sua obra.

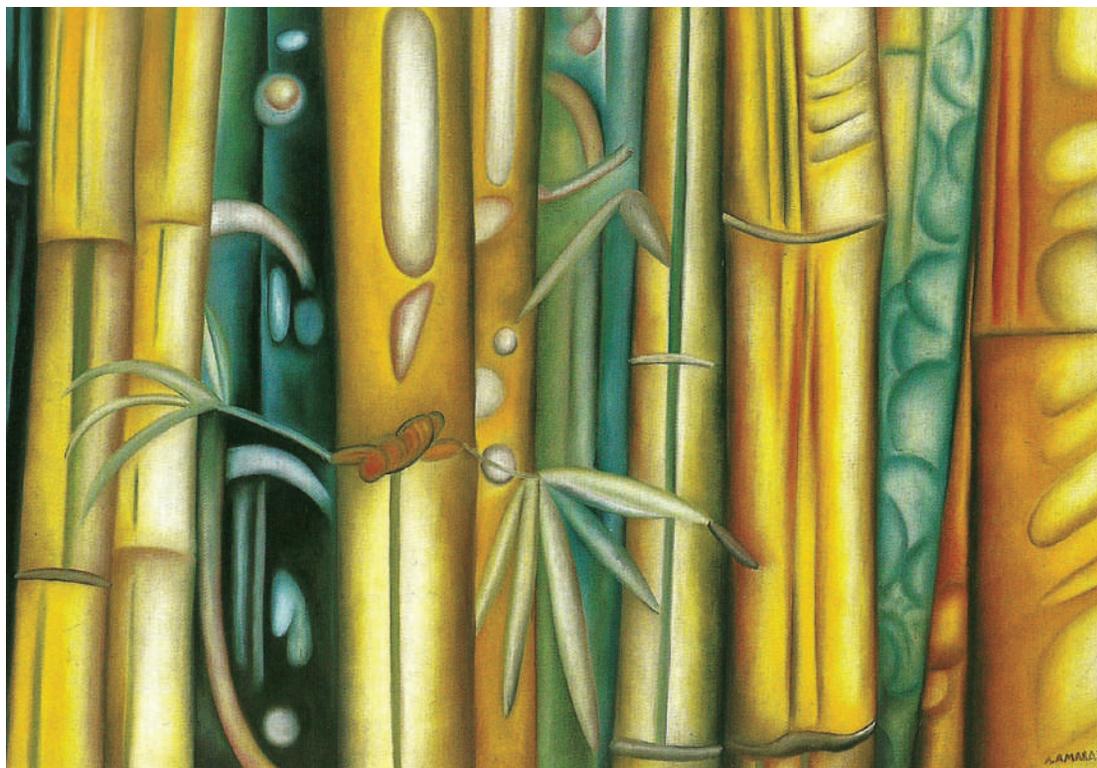
Em outra série a que se dedicou, Amaral utilizou o bambu como elemento figurativo principal. Na pintura intitulada *Bambu*, de 1978, encontramos referência à brasilidade no predomínio do verde e do amarelo, sendo que a agressividade das telas das séries *Brasiliãna* e *Campo de Batalha* não está totalmente

ausente dessa obra, pois há imagens de pontas de garfos e 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, indicando a experiência da pequenez humana e da responsabilidade com a natureza que nos envolve.

As florestas de bambu foram metamorfoseadas em analogias corpóreas com forte aspecto erótico: são homens e mulheres, ora aproximados como na pintura *Torsos*, 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 dos brotos ou folhas nas florestas de bambu (ver *Bambu*, 1978). 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.



Bambu, 122 x 180 cm, óleo sobre tela, 1978. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 23



Torsos, 122 x 182 cm, óleo sobre tela, 1994. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 221



O Corte e o Fogo, óleo sobre tela, 170 x 236 cm. Fonte: Sullivan, Morais & Milliet, 1996, p. 200

Como vimos ao longo deste artigo, Amaral é um artista que se expressou através da linguagem da pintura, gravura ou desenho e assim permaneceu durante as décadas de 60 e 70, enquanto se discutia a crise dessas linguagens artísticas tradicionais e se defenderam novas linguagens para a arte⁷, tanto no Brasil como no exterior. O artista comentou essa ideia da “morte da pintura” em artigo de jornal por ocasião da Bienal de Veneza de 1995, alegando que não existem “hegemonias” ou direcionamentos ou tendências para a produção artística. “As vanguardas pós-modernistas estão sempre decretando a morte da pintura, que é o cadáver que mais vive e se mexe que conheço” (Amaral, 1995). 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 que “as direções são múltiplas e não existe isso de estar na frente ou atrás”.

Ainda no mesmo artigo, defendeu que o ato criativo é dual e dialético e, sendo assim, é objetivo e subjetivo, individual e coletivo. Apoiado em Charles Baudelaire (1996), 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 a paixão), e outro elemento eterno, que chamou de elemento

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

Amaral denunciou as situações de opressão tanto na sua produção gráfica como em suas pinturas. Através de uma figuração extremamente sedutora introduziu a denúncia social enfrentando o desafio de gerar opinião crítica sobre a situação social vivida.

O espectador é cooptado pela beleza das figurações criadas por Amaral, sejam as bananas ou as matas, e 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 literal. 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. A denúncia se faz contundente e solidária.

Amaral evidenciou o emprego da plástica como expressão de um sentimento de solidariedade em relação a situações que percebeu como aflitivas aos outros e também a ele, pois se sentiu partícipe das questões, colocando-se no lugar do outro e, desse modo, sendo solidário com os oprimidos. Ao fazer isso o artista contou 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, as 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.

7 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 (2010), López Anaya (2000) e Zanini (1983).

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Simone Rocha de. *Um Olhar sobre as Produções de Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral*. Tese de doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2014.
- 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.
- AMARAL, A. H. "Tradição e Ruptura. Pintura é o Cadáver que Mais Vive e Se Mexe", in *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24/out./1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- 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.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. "Arte Contemporânea e Crítica de Arte", in A. Fabris; L. R. Gonçalves (orgs.). *Os Lugares da Crítica de Arte*. São Paulo, ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2005, pp. 35-46.
- HOLLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del Arte Argentino*. 3ª ed. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- MOLICA, Fernando (org.). *10 Reportagens que Abalaram a Ditadura*. Rio de Janeiro, Record, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba, Juruá, 2006.
- REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil: os Anos 60*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neosurrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade*. São Paulo, Itaú Cultural/Edusp, 1999.
- _____. *ARTE Novos Meios e Multimeios – Brasil 70/80*. 2ª ed. São Paulo, Fundação Alvares Penteado, 2010.
- SULLIVAN, E. J.; MORAIS, F.; MILLIET, M. A. *Antonio Henrique Amaral: Obra em Processo*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1996.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o Ano que Não Terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- ZANINI, Walter. "As Variáveis Artísticas nas Últimas Duas Décadas", in Walter Zanini (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2v.