

# A TRAJETÓRIA DE MARINA CARAM A PARTIR DA ANÁLISE DE SUA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DOS ANOS 60 E 70

*THE TRAJECTORY OF MARINA CARAM FROM HER ARTISTIC  
PRODUCTION OF THE 60'S AND 70'S*

**Vanessa Lúcia de Assis Rebesco**  
**UNICAMP**

**Resumo:** O objetivo desse artigo é construir um panorama sobre a trajetória de Marina Caram a partir da análise de sua produção artística dos anos 60 e 70 e estabelecer interlocuções entre o trabalho dessa artista e o de seus contemporâneos nessas mesmas décadas. Tendo em vista que a artista foi pouco estudada, para a elaboração de sua trajetória utilizamos informações obtidas nas bibliotecas do MAM/SP, do MASP, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Arquivo da Bienal/SP.

Palavras-chave: Marina Caram; Arte Brasileira; Anos 60-70.

**Abstract:** *The aim of this paper is to build a panorama about Marina Caram's trajectory from a analysis of her artistic production of years 60 and 70 and establish dialogues between the work of this artist and her contemporaries in those same decades. Given that was an artist little studied, for the elaboration of her trajectory were used information obtained from libraries of MAM/SP, of MASP, of the Pinacoteca do Estado de São Paulo and of the archive of the Bienal/SP.*

*Keywords: Marina Caram; Brazilian art; 60-70 years.*

Marina Caram nasceu em Sorocaba, no interior do estado de São Paulo, em 1925 e faleceu na cidade de São Paulo, em 2008. Caram era pintora, escultora, desenhista, gravadora e ilustradora. Na escola primária obteve destaque por seu talento com o desenho. Em alguns artigos que falam sobre a biografia da artista, os autores comentam que, ainda menina, decorava caixas com bombons e aventais para uma vizinha<sup>1</sup>. Sobre isto, é importante mencionarmos que o conhecimento que se tem dela é dessa natureza, isto é, atravessado por estereótipos de gênero.

No início de sua carreira, em 1939, a artista mudou-se para São Paulo, onde moravam alguns familiares. Em São Paulo, passou a pintar tecidos para garantir sua sobrevivência. Nessa época, chegou a vender as roupas novas que os pais lhe deram para comprar material de trabalho<sup>2</sup>. A artista contou, em uma entrevista concedida a Carlos Von Schmidt (1987) que, nesse período, fez mais de 100 desenhos.

Alguns anos depois, por intermédio do escritor Afonso Schmidt, a artista conheceu Di Cavalcanti<sup>3</sup>: “Quando conheci Di Cavalcanti ele ficou impressionado com meu trabalho e me perguntou se era capaz de pintar um modelo. Pinte. Só que, ao invés de começar pelo nariz, comecei pelos brinco” (SCHMIDT, 1987, p. 46). Após esse episódio, Caram ganhou a chave do ateliê de Di Cavalcanti e passou a frequentá-lo. Nesse período, produziu seus desenhos utilizando

nanquim, aguada e litografia à crayon. Somam nesse período<sup>4</sup> quase trinta imagens. Algumas obras são: *Mulheres abandonadas*, de 1948; *O cego*, de 1950; *Purgatório*, de 1950; *Libertação da Mulher*, de 1951; *Criança Morta*, de 1951. Não conseguimos ter acesso a essas obras e nem a suas reproduções fotográficas, pois os documentos que encontramos informam apenas seus nomes e em que ano foram produzidas.

Depois de conhecer Di Cavalcanti, Caram foi apresentada a Oswald de Andrade. Segundo a artista, “ele estava muito doente, mas, quando viu minhas pinturas, ele se levantou da cama e dois dias depois foi, ainda meio fraco, me levar para Bardi”. Após Pietro Maria Bardi entrar em contato com a produção da artista, Marina expôs no MASP em sua primeira mostra individual, em 1951. Foi por conta dessa exposição que o Governo francês pôde apreciar sua obra e, pouco tempo depois, conceder-lhe uma bolsa de estudos. Os quadros com que ela ganhou essa bolsa do Governo francês foram feitos no sótão da casa onde morava, em São Paulo (SCHMIDT, 1987, p. 46). As informações sobre a bolsa de estudos obtida por Caram são reduzidas, por este motivo, até este momento, não podemos informar mais detalhadamente os aspectos que envolveram esse acontecimento, incluindo os critérios de seleção para angariá-la.

Na França, Caram estudou gravura entre 1952 e 1953. Fez o curso na Escola Nacional de Belas Artes de Paris, onde recebeu um prêmio entre

1 Retirado do catálogo: MARINA CARAM: A ALMA PELO AVESSO. São Paulo, 2005. Catálogo de exposição, 30 de abril a 28 de agosto 2005. Museu Lasar Segall.

2 Idem.

3 Este documento encontra-se na pasta da artista no Arquivo da Bienal de São Paulo. Ele foi publicado em 26 de março de 1961. Nele não consta o local de publicação, o autor e o nome do jornal. O título da matéria é *Franceses aplaudiram uma filha de Sorocaba*.

4 Na pasta da artista disponível na Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo, encontramos documentos que fazem a divisão da produção da Marina Caram em fases. Estes documentos não mencionam quem criou essas divisões e nem quais foram os critérios utilizados. Assim, por precaução, neste momento, não utilizaremos o termo “fase”. Nesses documentos há somente os nomes das obras, o ano de criação e a técnica usada. Não existe reprodução fotográfica de nenhuma obra.

os demais alunos estrangeiros<sup>5</sup>.

Quando cheguei em Paris, com medo de me perder, matriculei-me na Escola de Belas Artes, no curso de gravura. Como temática, pintei as paisagens mais comuns de Paris, as que todo mundo pinta, mas com meu traço. Isso me valeu um prêmio de originalidade<sup>6</sup> (SCHMIDT, 1987, p.44).

Nos anos em que estive em Paris, produziu a obra *A Prostituta de Montparnasse* (1952)<sup>7</sup>, como também uma série de litografias<sup>8</sup>. Outros exemplos de obras desse período são: *O operário*, *O cego*, *Noiva*, *O pobre*, todas feitas em 1952<sup>9</sup>. Ainda em 1952, participou de uma exposição no *Musée Municipal D'Arte Moderne*, em Paris, acompanhada de nomes como Hamaguchi, Hasegawa, Severine, Survage, Waroquier, entre outros<sup>10</sup>.

Na obra *A Prostituta de Montparnasse*, observamos pinceladas agressivas, traços fortes e a construção de uma figura tosca. Nas demais imagens que analisaremos a seguir, notaremos que essas são algumas características recorrentes na produção de Caram. O interesse pela figu-

---

5 Idem.

6 Uma vez mais, assinalamos que não é possível confirmar essa informação.

7 Essa obra pode ser visualizada no site: <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&slitem=229>

8 Retirado do catálogo: MARINA CARAM: A ALMA PELO AVESSO. São Paulo, 2005. Catálogo de exposição, 30 de abril a 28 de agosto 2005. Museu Lasar Segall.

9 Do mesmo modo que algumas obras que mencionamos anteriormente, não conseguimos ter acesso a elas e nem a suas reproduções fotográficas, pois os documentos que encontramos informam apenas seus nomes e em que ano foram produzidas.

10 Não temos maiores informações sobre essa exposição. Retirado do catálogo: MARINA CARAM: O TRÁGICO E O LÍRICO. São Paulo, 1993. 19 de novembro a 19 de dezembro 1993. Galeria do Memorial da América Latina.

ra humana, aqui representada pela prostituta, é outra marca que se mantém no restante de sua carreira. Por outro lado, essa pintura é composta por cores contrastantes, e se compararmos com as demais obras da artista, perceberemos que ela é quase uma exceção, pois Caram costuma usar uma variação de cores menor.

Após regressar ao Brasil, em 1954 e 1955, Caram cria a série *Os Humilhados* e, do mesmo modo que a obra anterior, a artista mantém seu interesse em figuras humanas à margem da sociedade. São varredores, engraxates, mendigos, prostitutas, o menino brincando solitário, a menina rica ao lado da menina pobre. Nessa série, a artista utiliza técnicas variadas como litografia, nanquim, guache, óleo e aguada. Em visita ao Museu de Arte Brasileira da FAAP, tivemos acesso a uma das obras dessa série: *Lixeiros*, de 1954<sup>11</sup>.

Neste desenho em nanquim, há duas figuras centrais que ocupam praticamente toda a extensão da obra. As figuras parecem espelhadas, mas, uma possui roupa mais clara e a outra mais escura, inclusive, o tom da pele de uma é mais clara e da outra mais escura. Cada lixeiro segura uma vassoura com uma de suas mãos. A artista, uma vez mais, faz um desenho tosco com traços fortes.

Em 1955 e 1956, dando sequência a sua pintura de cunho social, em decorrência de suas viagens à Bahia, a artista produziu muitas xilogravuras e litografias em que abordou questões relacionadas aos preconceitos raciais, como *Menina Brincando*, de 1955; *Beco Baiano*, de 1955; *Pelourinho*, de 1956; *Preto operário*, de 1956<sup>12</sup>.

---

11 Essa obra pode ser visualizada no site: <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&slitem=229>

12 Essas informações foram obtidas através de documentos encontrados na pasta da artista na Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nesses documentos, há apenas os nomes das obras,

Por exemplo, na obra *Libertação de Preconceito Racial*, de 1956, Caram aborda essa temática criando figuras deformadas. A obra transmite uma certa sensação de caos, pois os limites dos corpos das figuras não estão definidos e seus rostos são inacabados e até desconfigurados. Se compararmos com as obras anteriores, vemos que a artista mantém um desenho grotesco, pinceladas agressivas e traços fortes, mas, nesta imagem, as figuras são menos definidas.

Ao longo desse artigo notaremos que as figuras humanas criadas por Caram são, no geral, grotescas. O estranhamento de gosto e a repulsa podem ser causados por obras/objetos não, necessariamente, feios, mas grotescos. Nestes há distorções expressivas capazes de provocar efeitos contraditórios em quem os visualiza. No entanto, o contemplador poderá encontrar beleza em outros aspectos desses objetos, como na força de expressão ou na vitalidade plena presente neles (SODRÉ, 2002, p. 19).

A palavra *grotesco* – “que vem de gruta, porão (*grota*, em italiano)” – aparece no final do século XV, posteriormente à descoberta de ornamentos exóticos encontrados em escavações feitas primeiramente no porão do palácio romano de Nero (em frente ao Coliseu), depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em locais diversos da Itália. Após essas descobertas, no século XVI, essas figurações vão se espalhando em variados suportes concomitantemente com o uso da palavra, mas permanecem “sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra “grotesco” presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos” (SODRÉ, 2002, p. 28).

Nesse sentido, Caram destaca-se pela forma

---

o ano de criação e a técnica utilizada. Não existe a reprodução fotográfica delas.

de criar figuras distorcidas e deformadas. Veremos que grande parte das obras de Caram que são centradas em pessoas, além de abordarem temáticas sociais, causam um estranhamento no espectador por serem grotescas. Neste sentido, Isaac Krasilchik (1993)<sup>13</sup> sustenta que no trágico encontramos a vertente principal da longa carreira de Marina Caram, em que sua angústia se extravasa na hora de criar figuras sinistras. As figuras de homens e mulheres elaboradas por essa artista causam asco e chocam por não seguirem padrões estéticos estabelecidos e, conseqüentemente, pelo fato de serem informes.

Em 1956 e 1957, Caram vai para Bolívia e elabora um grande número de desenhos e litografias em que a população pobre aparece sempre curvada sobre si mesma. Na Bolívia, a artista também manteve o seu olhar sobre os marginalizados, ela retratou a miséria dos índios, dos camponeses, da revolução. Algumas obras criadas pela artista nesse período são *Mulher de Luto*, de 1956; *Índia adolescente*, de 1956; *Revolução*, de 1957; *Mudança*, de 1957; *A Pedinte*, de 1957. Dessa série, conseguimos ter acesso apenas a 6 obras que se encontram no Museu de Arte Brasileira da FAAP. A maior parte das que estão neste museu, são estudos ou 1ª prova, no caso das litografias.

De volta ao Brasil, em 1959 e 1960, Marina Caram retornou a Bahia e fez uma enorme série sobre os deuses das religiões afrodescendentes. Há entre elas litografias e desenhos com nanquim, guache. No Museu de Arte Brasileira da FAAP, encontramos várias litografias dessa série. Caram trabalha em cada litografia com um orixá especificamente. No Museu de Arte

---

13 Retirado do catálogo: MARINA CARAM: O TRÁGICO E O LÍRICO. São Paulo, 1993. 19 de novembro a 19 de dezembro 1993. Galeria do Memorial da América Latina.

Moderna de São Paulo, também há duas obras desse período, uma litografia e um nanquim sobre papel.

Sergio Milliet comenta sobre uma exposição que a artista fez com as litografias sobre deuses das religiões afrodescendentes<sup>14</sup>:

Poucos jovens brasileiros se dedicaram à litografia. Entre os que fizeram, Marina Caram se destaca pela compreensão da matéria e pelo desenho sensual e fortemente ritmado de suas composições. Marina Caram aperfeiçoou sua técnica em Paris...a artista não se prende ao documentário, procede a uma transposição e ousada e consegue sempre comunicar uma emoção profunda de um modo original. A artista soube manter-se indiferente à sedução das escolas e fiel aos ditames de seu temperamento. Ei-la agora na posse plena de seu instrumento de trabalho e a transmitir uma mensagem de grande dramaticidade. As litografias aqui expostas fazem parte de um álbum inspirado na mitologia afro-brasileira.

Nessas litografias, o social não se faz tão presente, entretanto, devemos considerar que as religiões de matrizes africanas são marginalizadas no Brasil, por isso, em alguma medida, abordar essa temática é tocar em questões de cunho social sob um outro viés.

Em 1963, seguindo sua abordagem de crítica social, Caram fez obras de grandes dimensões, representando, segundo ela, o desejo de liberdade de todo ser humano. Algumas obras dessa fase são: *Desolação, Velha no jardim, Prostituta, Opressão dos Negros, Catadores de Lixo*. Seus temas continuam centrados em figuras humanas excluídas da sociedade com desenhos grandemente expressivos, traços fortes e pincelas

---

14 Esse documento encontra-se no acervo documental do Museu de Arte de São Paulo. Ele informa que a exposição ocorreu na *Pequena galeria de arte*, mas não há data.

marcantes.

Em 1966, o Museu de Arte Moderna da Bahia realizou uma exposição de Marina Caram. A mostra foi quase uma retrospectiva, pois contou com 140 trabalhos da artista, dando a dimensão geral de sua produção. No mesmo ano, Caram ilustrou um romance de José Fernandes publicado pela livraria e Editora José Olímpio<sup>15</sup>.

No final dos anos 1960, surgiram os trabalhos em técnica mista, unindo nanquim, aquarela ou guache. Nessas obras, a superfície do papel é totalmente trabalhada e são muitos os detalhes em torno do assunto principal, quase sempre centrado na figura humana. Na série *O homem e as profissões*, de 1967, ela denuncia a hipocrisia de políticos, juizes, diplomatas e outros poderosos insensíveis às injustiças que os cercam. Algumas obras criadas nesse período são *Selos e Carimbos, Conferências, O Capitalista, O Ditador, Mercado Amoroso*<sup>16</sup>. Nesta série, é possível verificarmos um interesse da artista sobre as profissões que estão diretamente ligadas às causas de problemas e injustiças sociais<sup>17</sup>.

Na obra *Mercado Amoroso* a artista retrata a exploração sexual. Essa obra representa o “mercado do sexo”, a prostituição. A figura masculina no centro da imagem é, assim, o proxeneta que alicia mulheres nesse “negócio” sexual. As mulheres ao redor dele são prostitutas que, por meio de suas expressões corporais, demonstram insatisfação, tristeza. Também na série *O*

---

15 Retirado do catálogo: MARINA CARAM: O TRÁGICO E O LÍRICO. São Paulo, 1993. 19 de novembro a 19 de dezembro 1993. Galeria do Memorial da América Latina.

16 Retirado do catálogo: MARINA CARAM: A ALMA PELO AVESSE. São Paulo, 2005. Catálogo de exposição, 30 de abril a 28 de agosto 2005. Museu Lasar Segall.

17 As obras “O Capitalista” e “Mercado Amoroso” podem ser vistas no site: <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sltem=229>

*homem e as profissões*, seguindo sua abordagem de crítica social, Marina Caram cria a obra *O Capitalista (cédulas cor de rosa)*. Nessa imagem, observamos uma denúncia à exploração do ser humano e a injustiça.

Dois anos mais tarde, em 1969, Caram cria a série *O homem e a máquina*. Nesta série, o interesse da artista ainda tem sua centralidade na figura humana, mas, dessa vez, a autora retrata os ganhos e as perdas que surgem a partir das relações que se estabelecem entre os homens e as tecnologias. Algumas obras dessa série são *Dois Mundos*, *Misticismo mutilado*, *Ascensão da Máquina*, *Família e Objetos*, *Técnica Evoluída*.

No centro da obra *Técnica Evoluída*<sup>18</sup>, há três figuras muito parecidas entre si. Seus corpos mostram-se mais ou menos da altura das pernas para cima. Em seus rostos observamos os olhos fechados, onde os narizes e bocas quase se confundem com as demais pinceladas que preenchem o fundo. Essas pessoas vestem roupas iguais. Tapando suas barrigas, tem um componente vermelho, no qual os três apoiam suas mãos.

Ao redor dessas três figuras, especialmente na parte superior de suas cabeças, vemos uma grande quantidade do que parecem ser bombas de tamanhos variados. O ambiente ao redor delas, representado pela artista com peças de máquinas e armamentos de guerra, provavelmente, se relacione com o fato de que, naquele momento, no mundo, o ser humano já havia produzido uma quantidade de bombas que poderia destruir o planeta inúmeras vezes. Assim, nessa obra, Caram parece retratar um dos malefícios gerado pelo uso inadequado da tecnologia.

<sup>18</sup> Essa obra pode ser vista no site: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/upload/acervoimagem/2410.jpg>

De modo semelhante, na obra *Dois Mundos*<sup>19</sup>, também da série *O Homem e a Máquina*, a artista aponta novamente para uma relação problemática entre o ser humano as tecnologias. No canto inferior direito, há uma figura magra e descalça e que, aparentemente, seja uma mulher pois está de vestido. Seu semblante é de abatimento. No restante da tela, há inúmeros elementos que aparentam ser máquinas e também formas como as da obra anterior que se assemelham a bombas. Possivelmente, Caram se refere ao uso inadequado dos armamentos de guerra.

No início da carreira, a artista representou os excluídos e, em seguida, os poderosos. Depois, ela retratou os ganhos e as perdas que surgem a partir das relações que se estabelecem entre os homens e as tecnologias e, nesse momento, apesar de manter seu foco em figuras humanas, observamos que a artista se voltou para outros interesses.

Em 1969 e 1970, Caram iniciou uma nova série chamada *Os Judeus*. Nesta série, seus trabalhos ainda eram em técnica mista, além de aquarela e sépia. Um exemplo de obra desse período é *A espera*. Sobre essa série, só temos essas informações. O título, porém, nos revela que seu interesse por temas ligados à guerra continua por mais tempo.

Já em 1971, a artista volta a trabalhar com xilogravura. As xilogravuras elaboradas por ela nesse ano, não fazem parte de um tema recorrente em sua obra, ao contrário, são bem diferentes do restante da sua produção. A única aproximação temática que podemos estabelecer é que essas gravuras são inspiradas na arquitetura de Salvador, isto é, uma região que foi considerada até recentemente como periférica, à margem do centro do país (São Paulo – Rio de

<sup>19</sup> Essa obra pode ser visualizada no site: <http://www.museusegall.org.br/mlsitem.asp?sSume=21&sltem=229>

Janeiro). Encontramos um documento no MASP que fala sobre esta série da artista. O autor (desconhecido) afirma que são gravuras que compõem a série “barroco-colonial-Bahia”, inspirada na arquitetura de Salvador dos séculos XVII e XVIII. Esse mesmo autor diz que essas obras foram expostas com sucesso de público e crítica, na galeria *Astréia*, em São Paulo, em 1971, e, em 1972, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Exposição Internacional de Gravura, onde recebeu o prêmio Troféu Novo Mundo, por conta da originalidade de técnica e concepção temática. Nesta série, a artista trabalha com fachadas de igrejas, dos casarios, com seus balcões, janelas de rótulas, portais de rótulas, sacadas de ferro batido, frontões, volutas<sup>20</sup>.

Esta é uma das únicas séries da artista onde a figura humana não aparece - a outra série é da década de 80 e falaremos dela mais adiante. No caso de Caram, é através da figura humana que seu posicionamento crítico é apresentado, por isso, nessas gravuras, não há crítica social.

Em 1972, Caram elabora duas obras a partir das imagens que apareciam na cabeça do teatrólogo Alfredo Mesquita que, aconselhado pelo amigo Arnaldo Pedrosa D’Horta, recorreu à artista para que ela pusesse essas “aparições” no papel. Assim, a artista fez *Solidão 1* e *Solidão 2*<sup>21</sup>. Provavelmente, pelas informações que colhemos até este momento, essas foram algumas das poucas obras que a inspiração e a ideia não partiram da própria artista, mas de uma outra pessoa. Em depoimento escrito pela artista, em 1978, ela afirma que por não “fazer concessão

à moda, ao público, ao comércio”<sup>22</sup> tinha que enfrentar os obstáculos financeiros, mas, ainda assim, escolhia manter-se fiel à sua ideologia.

Apesar disso, a artista mantém algumas de suas técnicas utilizadas nos demais trabalhos desse período e não deixa de imprimir elementos que são marcantes em suas criações. Nas obras *Solidão I* e *Solidão II*, a figura humana aparece e as cores utilizadas são rebaixadas. Só seu traço forte e as pinceladas agressivas que perdem a intensidade. Especialmente, na *Solidão II* onde podemos observar o uso de aguada e, em alguns momentos, não vemos pinceladas. Em *Solidão I*, ainda aparecem alguns traços e riscos, o que não ocorre na *II*.

Como discutido anteriormente, Caram, ao longo de sua carreira, serviu-se de vários meios de expressão, como pintura, escultura, gravura (xilogravura e litografia) e desenhos. No Brasil, nesses mesmos anos, diferentes artistas experimentavam variados meios para se fazer arte. Nessa perspectiva, Ligia Canongia (2005, p. 55) afirma que, em um período condensado entre 1967 e 1972, houve uma transformação marcante na arte brasileira descrita por Mario Pedrosa como “experimentalidade livre”. “O termo ‘experimental’ servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo”. Artistas como Lygia Pape, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros, desviaram a arte do objeto para a experiência, dando ao corpo “estatuto de suporte da produção da arte” (CANONGIA, 2005, p. 55).

Além disso, é importante mencionar que, alguns anos antes, na Europa, no início dos anos 60, a figura reapareceu frequentemente nas ten-

---

20 No site da pinacoteca tem duas xilogravuras que não possuem título e são exemplos de trabalhos produzidos por Caram nesse período: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?m-n=545&c=acervo&letra=M&cd=2867>

21 Essas obras podem ser vistas no site: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?m-n=545&c=acervo&letra=M&cd=2867>

---

22 Este depoimento encontra-se no Arquivo da Bienal de São Paulo.

las, de modo não representativo, mas, sim, referencial, expressivo. Esta nova figuração poderia ter características fantásticas ou grotescas: “uma figuração ligada à imagem do significado proposto pelo artista, que se abria a uma percepção do mundo atual da paisagem urbana, das imagens que povoam o seu cotidiano” (PECCININI, 1999, p. 13).

Na década de 1960, a arte brasileira também recebe influência dessas recém-chegadas neo-figurações europeias e, mais indiretamente, da pop arte norte-americana (PECCININI, 1999, p. 15). Segundo Ligia Canongia (2005, p. 49), no que tange à repercussão da pop arte norte-americana no Brasil, não tivemos propriamente uma pop arte, mas a incorporação de “elementos formais semelhantes, à *la manière de*, assimilando a figuração típica da sociedade de massa e urbana”. Apesar de Caram não ter aderido a esses novos procedimentos, mantendo-se sempre fiel ao suporte bidimensional e às convenções pictóricas, alguns críticos assinalavam que novos elementos foram introduzidos sutilmente em seus trabalhos. Geraldo Ferraz (1968)<sup>23</sup> afirma que a arte de Marina Caram transita desde o neo-expressionismo à nova figuração, apesar disso, coloca que a figuração da artista não se filia a esses movimentos, além de se manter à margem de todo o abstracionismo e concretismo.

Luis Martins (1975)<sup>24</sup> diz concordar com essa afirmação de Geraldo Ferraz, porém, faz uma ressalva:

---

23 Este texto crítico do Geraldo Ferraz encontra-se na pasta da artista na biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ele foi publicado em 1968, em São Paulo, mas não há título.

24 Este documento encontra-se disponível na pasta da artista na Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O título do artigo é *Retrospectiva de Marina Caram*, o autor é o Luis Martins. O artigo foi publicado no Jornal o Estado de São Paulo, em 1975. Não consta a numeração da página.

Embora a personalidade da expositora, tão ciosa dela mesmo, a afaste de uma rigorosa classificação dentro dos preceitos e princípios de uma escola ou de uma corrente, na verdade não poderíamos compreendê-la se não a comparássemos assinalando as afinidades e as divergências, exatamente com os expoentes da nova figuração e (mais ainda, parece-me) com os neo-expressionistas. Ou mesmo com os do expressionismo, “tout court”. É sabido que os mestres primitivos dessa escola, hoje incorporada definitivamente à História das Artes Plásticas, tinham grande predileção pelo desenho e pela gravura. Toulouse Lautrec, Ensor Rouault foram pioneiros da arte gráfica moderna. Na obra de Munch, Kirchner e Nolde, os desenhos e as gravuras tem uma importância equivalente, ou mesmo superior à pintura. Ora, essa é também, em Marina Caram, uma tendência preponderante e visível: o que me parece uma coincidência não ocasional ou fortuita: motivada, pelo contrário, pela necessidade instintiva de se realizar, artisticamente, utilizando os meios de expressão, mais adequados a sua sensibilidade...expressionista<sup>25</sup>.

Desde o início de sua carreira, nos anos 40, Marina Caram se identifica com a visão de mundo expressionista, o que é perceptível tanto na sua linguagem pessoal, como na escolha dos temas. Estes são, na maioria das vezes, centrados no drama de personagens urbanos vivendo à margem da vida. A artista, porém, afirma:

Ser expressionista é pura causalidade. Eu não procurei ser expressionista, as raízes estão dentro de mim, o homem já nasce com tendências e tem afinidades com elas... o Expressionismo é muito complexo... Dizem que a arte Expressionista é de deformação, mas toda arte tem deformação, até mesmo no Renascimento. Ora mais livre, ora mais formal, mas é sempre deformado (SCHMIDT, 1987, p.44).

---

25 Idem.



Para Isaac Krasilchik (1993)<sup>26</sup>, a artista tem uma forte ligação com o expressionismo. Radha Abramo (2005)<sup>27</sup> corrobora com o ponto de vista de Krasilchik e afirma que o expressionismo é o movimento que a representa da melhor maneira. Abramo (2005) sustenta que, em suas imagens, Caram representa para provocar indignação e, assim, despertar o sentido antropofágico do espectador. “Diante da obra dessa violenta e crua desenhista, sentimos o prazer de devorar suas imagens”<sup>28</sup>.

Olney Kruze (1971)<sup>29</sup> destaca a existência de uma incógnita que perpassa a discussão dos críticos em relação ao enquadramento de Caram a um movimento artístico: seria ela Expressionista, Surrealista, Neo-realista? Ou será ela pioneira da Nova Figuração? Enquanto a crítica discute sobre esse assunto, a própria artista diz “Pinto ou gravo a insegurança e a injustiça do homem”<sup>30</sup>.

Essas questões não podem ser abordadas de forma excludente, talvez a artista apenas transite entre vários movimentos sem se filiar unicamente a nenhum, por isso, para nós, as obras da artista têm esse caráter heterogêneo, mesclado e complexo. Acreditamos que Marina Caram tenha sido influenciada pela nova figuração, mantendo-se certamente distante do abstracionis-

---

26 Retirado do catálogo: MARINA CARAM: O TRÁGICO E O LÍRICO. São Paulo, 1993. 19 de novembro a 19 de dezembro 1993. Galeria do Memorial da América Latina.

27 Este documento encontra-se na pasta da artista na Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O título do artigo é *Três artistas e o rosto humano* e ele foi escrito por Radha Abramo, em 1985, na Folha de São Paulo. Não consta o número da página.

28 Idem.

29 Este artigo foi extraído da pasta da artista da Biblioteca do Museu de Arte de Moderna de São Paulo. Ele foi escrito por Olney Kruze, em 1971, no Jornal Artes. O título da matéria é: *Caram, uma artista*.

30 Idem.

mo e do concretismo que predominou no Brasil nos anos 1950.

Nesse mesmo período, percebe-se os reflexos da movimentação política e artística de seus contemporâneos, nos anos da ditadura militar. No período de 64 a 68, de acordo com Pecini (1999), a mistura dos movimentos neofigurativos internacionais com o interesse dos artistas em trabalhar com as novas linguagens, possibilitavam uma abertura nova para a realidade. Por isso, artistas que anteriormente não se envolviam com questões de crítica política, como Wesley Duke Lee, após 1964, passaram a se posicionar através de sua arte criticamente. Dentro dessa perspectiva, Paulo Reis (p.1)<sup>31</sup> sustenta que, por conta do Golpe Militar de 1964 e do Ato Institucional nº 5, surge no Brasil uma arte experimental e envolvida com as questões políticas. Nas artes visuais, “a presença do corpo ganhou papel fundamental na poética de alguns artistas e encaminhou algumas das proposições mais radicais da arte de final dos anos 60 e dos anos 70”<sup>32</sup>.

Nesse ambiente, fazer oposição significava realizar inúmeras atividades, como assinar manifestos, participar de manifestações públicas, escrever artigos, músicas, peças teatrais (ALMEIDA & WEIS; 1998). As artes plásticas também ocupavam um lugar de resistência, embora tenham tido um alcance menor. E, Marina Caram que desde o início de sua carreira trabalhou com forte crítica social, foi uma artista que nesses anos de ditadura se posicionou politicamente. Sua primeira obra a abordar essas questões foi

---

31 Este texto de Paulo Roberto de Oliveira Reis tem como título *O corpo político na arte brasileira – anos 60 e 70*. Ele foi apresentado no III Congresso Cuerpo Descifrado. Nele, não constam nem a data e nem o local da publicação. Disponível no site: [http://www.generos.ufpr.br/files/b88c-producao-academica\\_paulo-reis.pdf](http://www.generos.ufpr.br/files/b88c-producao-academica_paulo-reis.pdf)

32 Idem.

*Homem de Verde*, de 1967, que compõe a já mencionada série *O Homem e as Profissões*.

Na obra *Homem de Verde*, observamos a presença de traços fortes e desenho profundamente expressivo. A figura masculina que ocupa o centro da imagem é, predominantemente, da cor verde. Este homem possui inúmeras medalhas penduradas em sua roupa e, dentro delas, há pequenas imagens de outras pessoas. A partir desses elementos, percebemos que a artista faz referência a um militar. Atrás dessa figura, há inúmeras outras que se apresentam distorcidas e com expressões de medo. Existe um clima de tensão instaurado na imagem, essa figura central bem maior que as demais ocupam uma posição de destaque que, simbolicamente, lhe confere poder para oprimir o restante das figuras.

Entre os anos 1964 e 1968, apesar de uma repressão crescente ainda havia espaço para contestação, o que mudará após 1968. Por isso, especialmente, a classe média criou um circuito atuante, que incluía a atuação na imprensa e na área cultural (ALMEIDA & WEIS; 1998). Então, observamos que a artista, em 1967, já demonstrava seu posicionamento de oposição à ditadura em sua obra.

Do mesmo modo, o artista Antônio Henrique Amaral (Brasil, 1953), em 1966, dois anos após o golpe militar, começou a trabalhar em suas xilogravuras com críticas à ditadura, através da emblemática militar. Em 1967, essa ênfase no tema de crítica política é vista em seus personagens investidos de poder (AMARAL, 2003). Na *Gênese do ditador*, de 1967<sup>33</sup>, vemos a figura de um militar, fardado, com patas de cavalo e uma perna e um pé humano.

Dentro dessa mesma linha temática, notamos

que Antônio Manuel (Portugal, 1947) também denunciava a miséria e a repressão (CANEJO, 2006). Na obra<sup>34</sup> *Sem título*, de 1966 vemos semelhanças entre seu trabalho e o de Caram, não só pelo tema, mas também pela forma de compor a imagem – evidentemente, a técnica e os materiais utilizados são outros, mas, independentemente disso, ambos os artistas utilizam cores contrastantes e criam figuras deformadas e distorcidas que preenchem quase toda a obra.

Caram, em 1971, retoma esse assunto e cria *Todo Poderoso* e, de novo, vemos sua postura crítica em relação ao regime militar. A figura central é retratada com uma cabeça grande, desproporcional em relação ao seu próprio corpo e aos demais elementos da imagem. Seu nariz e boca encontram-se retorcidos, embora quase não podemos notá-los com nitidez, visto que seus contornos misturam-se com as demais pinceladas de seu rosto. Seu corpo aparece somente da cintura para cima e, na posição em que se encontra, parece estar sentado. Suas duas mãos estão visíveis também. Na sua roupa, predominantemente verde, estão fixadas inúmeras medalhas. As cores misturam-se por toda a imagem. Outro elemento que se destaca é a pincelada. Há traços fortes que contemplam toda sua superfície.

Assim como na obra anterior, a cor verde predominantemente utilizada na roupa da figura principal e as medalhas nela penduradas, se relacionam com a representação de um militar. Seu tamanho maior, possivelmente, indica a desigualdade de poder entre ele e as demais figuras. Estas, além de serem bem menores, estão com uma fisionomia de medo e espanto. Aqui a figura está mais deformada e a relação com os militares se faz mais diluída.

<sup>33</sup> Essa obra pode ser vista através do link: <http://mam.org.br/acervo/2004-104-amaral-antonio-henrique/>

<sup>34</sup> Essa obra pode ser vista no site: [http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/antonio\\_manuel03.htm](http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/antonio_manuel03.htm)

Entre os anos 1969 e 74, a situação piora no Brasil. Nesse período, o congresso é fechado, há uma segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões na universidade, a exacerbção da violência repressiva contra os grupos oposicionistas. É o momento em que mais ocorrem torturas, desaparecimentos e as supostas mortes acidentais. Por outro lado, a classe média melhora de vida. Havia uma dualidade entre o autoritarismo e “crescimento” econômico. De um lado a rejeição da ordem ditatorial, de outro, a proliferação de novas profissões e atividades bem remuneradas para quem tivesse um mínimo de formação (ALMEIDA & WEIS; 1998). Mas, na obra de Caram observamos somente a representação desse período de forma crítica e negativa, evidenciado os malefícios da ditadura.

A partir de 1969, os artistas tornam-se mais cuidadosos em seus projetos criativos, recorrendo à metáfora ou a uma linguagem conceitual, a fim de expressar seus pensamentos e posições (AMARAL, 2003). Caram, porém, não utilizou metáforas em suas obras, ao contrário, tanto seus títulos quanto as imagens em si deixavam evidente seu posicionamento.

Já o citado Antônio Henrique Amaral utilizou desse recurso para continuar criando obras de caráter político, com o intuito de criticar a ditadura de forma simbólica. Em uma entrevista<sup>35</sup> dada pelo artista em 2009, questionado se seu interesse com as bananas era comentar a ditadura, o artista assim se expressa:

Sim, comentar a Banana Republic que os militares estavam construindo aqui no Brasil,

---

35 Disponível no site: [http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=41&titulo=Antonio\\_Henrique\\_Amaral](http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=41&titulo=Antonio_Henrique_Amaral)

e também aprender a pintar, sempre aprendendo a pintar, desenhar... Essa ideia da banana me surgiu depois das bocas e das xilogravuras dos *Generais* de 1964, 65... Eu pintava as bocas antes. Os *Generais* já tinham uma abordagem sarcástica com as línguas, com os generais montados em burros ao contrário, tudo isso com as xilogravuras... os militares achavam que a gente era idiota, que todos nós éramos idiotas e que eles é que tinham a verdade e sabiam o que fazer, e os civis, os trabalhadores, estudantes e os artistas eram todos inúteis e babacas, pessoas que deveriam ser silenciadas, amordaçadas, controladas e, se necessário, torturadas para não atrapalhar a marcha da ditadura<sup>36</sup>.

Como mencionamos acima, nos anos de ditadura, a produção da artista foi, a nosso ver, certamente influenciada pelos acontecimentos históricos e políticos e pela própria movimentação artística daquele momento e, paralelamente a esses acontecimentos, Caram continuou com suas antigas temáticas sociais, como nas obras *Menina com Pássaro Morto*, de 1976 e *Cordão do Zé Córdea*, de 1974.

Na obra *Menina com pássaro morto*<sup>37</sup>, criada em 1976, a artista apresenta exatamente o que o título da obra descreve: uma criança segurando um pássaro morto. A expressão dessa figura é de tristeza e há uma carga dramática grande na obra. Ao lado dessa figura, existe um vaso com flor. As partes da obra que são mais escuras são compostas por muitas linhas e traços. Semelhantemente à maior parte das obras de Caram, nesta imagem, a figura criada por ela é extremamente expressiva, grotesca e possui inúmeros traços marcantes que preenchem toda a sua extensão.

Além disso, nessa mesma época, a artista

---

36 Idem.

37 Essa obra pode ser vista no site: <http://mam.org.br/acervo/2007-153-caram-marina/>

trabalhou em uma série de pinturas, desenhos e esculturas sobre o carnaval como, por exemplo, *Favelado Rei do Carnaval*, de 1974; *Euforia de carnaval*, 1976/1978; *Fim de Carnaval*, 1975. Em *Euforia, preto e branco*<sup>38</sup>, apesar de retratar o carnaval (um tema distinto do que ela costuma abordar em suas obras), também possui traços fortes e desenhos expressivos. Carlos Von Schmidt<sup>39</sup> fala que essa série não se parece em nada com o que era mostrado nos canais de televisão daquela época, que insistiam em criar uma imagem das cidades onde as favelas não existiam. Para Schmidt, esses trabalhos são registros artísticos sensíveis, que contam histórias que as máscaras e fantasias não escondem. “A dura realidade das favelas não importa se a da Rocinha ou a do Buraco Quente, surge entre serpentinas e confetes. O traço firme e acusador revela sob véus diáfanos, a subnutrição”<sup>40</sup>.

Nesse mesmo período, fugindo de suas temáticas sociais, a artista apresentou obras mais líricas como *Paisagem de Outono*, de 1976; *Paisagem da Primavera*, de 1976; *Paisagem de Verão*, de 1976; *Floral*, de 1983. Trabalhou ainda, na década de 80, com a temática Circo. De acordo com Carlos Von Schmidt, em 1987, quando entrevistou Caram, a artista já tinha 100 obras e 60 monotipias desta série. Nela a artista apresenta o circo de forma crítica. Ela não trabalha com o imaginário social de que esse é o local da alegria e de pessoas felizes, ao contrário, ela mostra seu outro lado.

A obra *Fim do Espetáculo*, criada em 1985, faz parte de sua série *Circo*. A obra possui uma única figura central: o palhaço. Essa figura segura um

instrumento musical em suas mãos que aparenta ser um violino. O rosto desse palhaço é, em alguma medida, inacabado, mas, podemos ver que sua expressão é de abatimento. Como o título da obra é o *Fim do Espetáculo*, acreditamos que a artista representa o estado de infelicidade que essa figura se encontra após sua apresentação para o público. Nesta obra, a artista mantém suas pincelas agressivas e traços fortes, porém, ao contrário de grande parte de suas obras, nela a autora não preenche toda sua extensão.

No início da década de 90, Caram voltou a abordar questões raciais, um tema já discutido por ela no final dos anos 50. Mais tarde, em 1993, Isaak Krasilchik<sup>41</sup> afirma que a artista trabalhou numa série de “poderosos” e “ditadores”.

Em mais de cinquenta anos de carreira, Marina Caram realizou algumas mostras individuais em São Paulo, Salvador, Saint-Amand Montfond, na França. Participou de várias mostras coletivas no Brasil, na França, Bélgica, Estados Unidos e Iugoslávia. Figurou também em sete Bienais Internacionais de São Paulo: a primeira em 1953, com 5 obras; a segunda em 1955, com 3 obras; a terceira em 1965, com 8 obras; a quarta em 1967, com 5 obras; a quinta em 1969, com 3 obras; a sexta em 1985, com 6 obras; e, por último, a sétima em 1994, com 2 obras<sup>42</sup>. Em 1968, em comemoração aos 20 anos de sua carreira, a artista realizou uma exposição com mais de 200 trabalhos no Museu de Arte Brasileira da FAAP (LEITE, 1988). Em 1985, o Museu de Arte de São Paulo fez uma retrospectiva de sua produção; em 1993, na Galeria do Memorial (Arte Latino-A-

38 Essa obra pode ser vista no site: <http://mam.org.br/acervo/2000-031-caram-marina/>

39 Esse texto está disponível em um documento que encontra-se na Biblioteca do MAM/SP. Ele foi publicado no Jornal Folha de São Paulo, em 1983.

40 Idem.

41 Retirado do catálogo: MARINA CARAM: O TRÁGICO E O LÍRICO. São Paulo, 1993. 19 de novembro a 19 de dezembro 1993. Galeria do Memorial da América Latina.

42 Esta informação foi obtida no Banco de dados de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

mericana), houve a exposição *Marina Caram O Trágico e o Lírico*; e, em 2005, o Museu Lasar Segall organizou uma exposição com 44 obras de sua autoria entre gravuras, desenhos, pinturas e esculturas.

Seu extenso trabalho possui apresentações de renomados artistas como Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e outros que ainda lhe dedicam críticas como Sergio Milliet, Geraldo Ferraz, Osório César, Mário Schenberg, Pietro Maria Bardi, Olney Kruse, Paulo de Tarso Santos, entre outros, que se detiveram e analisaram a produção da artista. Marina Caram foi considerada original pela maioria dos críticos que escreveram sobre sua obra. o que prova, em alguma medida, a aceitação da obra de Caram em determinados períodos. Certamente a artista deixou sua marca não apenas por conta de sua temática social, política, grandemente expressiva, mas do tratamento intenso de suas linhas e traços, da força de sua pintura. Suas obras criadas, predominantemente, com tons acromáticos, com figuras distorcidas e grotescas, apresentam, na maioria das vezes, cenas sobre injustiças sociais e esse fato não limitou sua forte expressividade formal.

## Referências

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição da classe média ao regime militar. IN: **História da vida privada no Brasil**. SCWARCZ, Lília (org.). v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídio para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Nobel, 2003.

CANEJO, Cynthia Marie. Gestos efêmeros e obras tangíveis a trajetória de Antônio Manuel. **Revista novos Estudos**, n. 76. São Paulo, 2006.

Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000300015&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000300015&script=sci_arttext)>. Acesso em: 07 out. 2014.

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

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico de pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1988.

SCHMIDT, Carlos Von. Marina Caram: visão crítica. **Artes**. São Paulo, v. 22, n. 63, p. 48, abr. / jun. 1987.

SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. **O Império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. Isaac

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira**. São Paulo: Edusp, 1999.

**Vanessa Lúcia de Assis Rebesco** - doutoranda em Artes Visuais e mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas.