

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes – EBA/ UFMG
Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias
Contemporâneas - CEEAV

AVELINO AUGUSTO DE RESENDE FILHO

A POÉTICA INQUIETANTE DO ARTISTA IBERÊ CAMARGO
e sua extensão no campo do ensino.

Polo: Contagem

2020

AVELINO AUGUSTO DE RESENDE FILHO

A POÉTICA INQUIETANTE DO ARTISTA IBERÊ CAMARGO

e sua extensão no campo do ensino.

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientadora: Giovanna Viana Martins

Polo: Contagem

2020

Resende Filho, Avelino Augusto de

A POÉTICA INQUIETANTE DO ARTISTA IBERÊ CAMARGO e sua
extensão no campo do ensino / Avelino Augusto de Resende Filho. – 2020
95 f., enc (95)

Orientadora: Giovanna Viana Martins.
Monografia (especialização) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Escola de Belas Artes.
Referências: f. 90-91

1. Artes visuais – Especialização. 2. Estudo e ensino –
Especialização. I. Título. II. Martins, Giovanna. III. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 707





Nome: **AVELINO AUGUSTO DE RESENDE FILHO**

A POÉTICA INQUIETANTE DO ARTISTA IBERÊ CAMARGO: E SUA EXTENSÃO NO CAMPO DO ENSINO.

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Pelas condições da Banca Examinadora a aluna foi considerada: **APROVADO.**

Professora Giovanna Viana Martins – CEEAV/ EBA/ UFMG - Orientadora

Professora Jussara Vitória de Freitas do Espírito Santo – CEEAV/ EBA/ UFMG – Membro da Banca Examinadora

Profa. Patrícia de Paula Pereira
Coordenadora do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV
Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes
Escola de Belas Artes/ EBA – UFMG

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2020.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força mística e coragem em minha caminhada.

Ao Guru espiritual Paramahansa Yogananda e à beleza imutável na alma.

À Escola de Belas Artes - EBA – UFMG, pela oportunidade e colaboração.

À minha mãe, ao meu pai e à minha irmã Marilu (in memoriam) pela educação e dignidade em minha essência, nos valores e na bela família.

Ao meu filho Tiago, com esperança e amor. Felicidades em sua belíssima existência.

Aos meus queridos amigos Carlos, Silvia e sua filha Eliza, com muita gratidão pelo carinho, honestidade e amizade ao longo de nossas vidas. Afinidade e presença em momentos adversos e outros de alegria para chegada em um porto seguro.

À minha orientadora Giovanna Viana Martins pela atenção e cuidado intelectual nas considerações e indicações para o fluir do texto.

À Fundação Iberê Camargo por disponibilizar e autorizar o uso de imagens e documentos do seu acervo. O contato foi realizado junto ao profissional Gustavo Possamai nas inúmeras mensagens de esclarecimento.

Às Professoras Lucia Gouvêa Pimentel, Patrícia Paula Pereira e Rosvita Kolb Bernardes pela atenção e dedicação em apontamentos durante o curso. Agradeço em especial à Profa. Jussara Vitória de Freitas do Espírito Santo – (Membro da banca). Enfim a todos os professores em suas disciplinas.

RESUMO

Essa pesquisa investiga a obra do artista Iberê Camargo a partir da aproximação de algumas de suas imagens, do seu processo criativo e dos encontros dele com alguns mestres nos quais baseou-se para o aperfeiçoamento de sua técnica e de sua linguagem. As fases primordiais deste estudo são os carretéis, os ciclistas e os manequins, que tomam por referência os argumentos de artistas e críticos e, também, a partir de minha própria visão particular. Os vestígios das obras buscam fazer um recorte e uma análise das memórias de Iberê no interior do Rio Grande do Sul até sua maturidade. A pesquisa procurou examinar também o setor educativo na Fundação Iberê Camargo, a difusão cultural e como se realiza o trabalho de arte-educação daquele espaço; e, ainda, o binômio artista-professor, tarefa na qual Iberê dedicou-se por longo tempo em cursos e no seu ateliê. Ao permear as obras, a vida, a memória desse artista e suas imagens, busco manter a chama e o vigor das imagens e da obra do artista, tido por muitos como um grande ícone das Artes Visuais brasileira.

Palavras-chave: Imagem. Arte. Ensino da Arte. Fundação Iberê Camargo.

ABSTRACT

This research investigates the work of the artist Iberê Camargo based on some of his images, his creative process and his meetings with some masters to help him improve his technique and language. The primary phases of this study are reels, cyclists and mannequins, which take the discussion between artists and critics as a reference, and also from my own particular point of view. The remains of the works seek to make clips and analyze Iberê's memories in the interior of Rio Grande do Sul until he became an adult. The research also tries to examine the educational sector at the Iberê Camargo Foundation (Fundação Iberê Camargo), the cultural diffusion and how the art-education work is carried out in that space, and also the binomial artist-teacher, a task in which Iberê has devoted himself his studio for a long time. In considering the works, the life, the memory of this artist and his images, I seek to maintain the flame and vigor of the artist's images and work, considered by many to be a great icon of Brazilian visual arts.

Keywords: Images. art. Art-education. Iberê Camargo Foundation.

LISTA DAS IMAGENS

Imagem 1 - Jaguari, 1941	17
Imagem 2 - Sivuca no meu ateliê, 1986.....	21
Imagem 3 - Estudo de figurino para o papel de feiticeira no balé Rudá, c. 1959.	23
Imagem 4 - Autorretrato, c.1943	27
Imagem 5 – Sem título. Estudo realizado no ateliê André Lhote em Paris, c. 1949	29
Imagem 6 – Mímica, 1987.....	32
Imagem 7 - Natureza morta 15, 1957.....	35
Imagem 8 – Carretéis 4, 1959.....	39
Imagem 9 – Conjunto de carretéis, 1960	41
Imagem 10 - Núcleo, 1963.....	43
Imagem 11 – Tudo te é falso e inútil IV, 1992	45
Imagem 12 – Sem título, 1989	48
Imagem 13 – Iberê produzindo o guache – “Andando contra o vento”, ateliê do bairro Nonoai, Porto Alegre, 1993.....	50
Imagem 14 – Estudo para pintura da série Ciclistas, 1990.	52
Imagem 15 – Série Ciclistas, 1990.....	54
Imagem 16 - Iberê desenhando um manequim diante de uma vitrine, Porto Alegre, 1986.....	56
Imagem 17 – Cris, Cláudia e Bebel, manequins de Porto Alegre,1986....	57
Imagem 18 – Figuras e manequins, 1985.....	58
Imagem 19 – Manequim, 1986.....	59
Imagem 20 – Fantasmagoria IV, 1987.....	61
Imagens 21 - Estudo para a pintura Fantasmagoria IV, 1987.....	63
Imagem 22 - Estudo para a pintura Fantasmagoria V, 1987.....	64
Imagem 23 - Vista externa da Fundação Iberê, 2018	68
Imagem 24 - Vista interna da Fundação Iberê, 2018	68
Imagem 25 - Ciclistas, 1991.....	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - IBERÊ E OS PROCESSOS CRIATIVOS.....	15
1.1 Os mestres e seus ensinamentos.....	26
1.2 Os caminhos da gravura	37
CAPÍTULO 2 – AS SÉRIES ENIGMÁTICAS DE IBERÊ.....	39
2.1 O personagem volátil carretel.....	39
2.2 O personagem ciclista e o eterno pedalar.....	47
2.3 Personagens em vitrines, manequins.....	56
CAPÍTULO 3 - A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO: formas e cores educativas...69	
3.1 Iberê: o artista-professor.....	77
3.2 Escola Brasil.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	90
ANEXO A – Termo de licença para reprodução e publicação de obra.....	92

INTRODUÇÃO

Quando eu estiver deitado na planície, indiferente às cores e formas, tu deves te lembrar de mim. Aí onde a planície ondula, a terra é mais fértil. Abre com a concha de tua mão uma pequenina cova e esconde nela a semente de uma árvore. Eu quero nascer nessa árvore, quero subir com seus galhos até o beijo da luz.

Iberê Camargo

Esta pesquisa e reflexão se constituem um relato da arte feita por um arte educador e analista cultural cujos argumentos enveredam pelo estudo e pela análise da obra do artista Iberê Camargo e sua trajetória no campo das artes. Tive a necessidade de desbravar a memória pictórica desse artista gaúcho e a expressão de sua pintura transgressora. Ao criar uma empatia com as formas, as cores e as imagens de sua poética, apodero-me desses aspectos ao redescobrir a plasticidade desse artista através do meu olhar que se encontra no tempo contemporâneo. Busco revelar o processo criativo e imagético, as obras e as inspirações que o artista materializou com a sua estética, objeto a enlaçar um fio condutor que apresenta o amadurecimento e o domínio incansável da técnica e a expressão pictórica da angústia humana.

Os temas abordados pelo artista são variados, como as paisagens, os charcos, as aflições existenciais, a solidão, a plenitude e, por fim, o fenecer. Minha escolha por Iberê Camargo se deu pela sua personalidade forte e por traçar seu próprio rumo, de certa maneira, independentemente das tendências do seu tempo.

Imagens me vêm à memória ao tecer essas palavras. Imagens do caminhar de Iberê pela Europa, principalmente por Roma, de homem do interior riograndense deparando-se com as esculturas em mármore de Bernini, com as pinturas e as esculturas renascentistas de Michelangelo e a arquitetura admirável que refletem a cultura do Velho Continente. De maneira semelhante, em um intercâmbio cultural que participei com a hoje Cia de Teatro Finzi Pasca, que enfatiza a dança e as técnicas de clown, pude desfrutar também da sensação em partilhar desse

patrimônio cultural. Penso o quanto esses momentos devem ter preenchido as retinas do mestre Iberê.

O estudo desenvolvido nesta monografia respalda-se na abordagem das experiências e das perspectivas da arte tomadas a partir da obra de Iberê Camargo em três vértices: o processo criativo e os mestres em seu percurso; as séries emblemáticas: carretéis, ciclistas e manequins; e por fim, o acervo educativo na Fundação Iberê Camargo além do artista-professor - tópico diferenciado no ensino da pintura e da gravura. A ideia dos vértices também pode ser entendida a partir de Restinga Seca, município próximo à cidade de Santa Maria, perto de Porto Alegre, e do Rio de Janeiro, territórios do circuito artístico de Iberê em sua brasilidade.

As linhas de pensamento fundamentaram a pesquisa que focou relações entre sua vida e sua obra, além do suporte de depoimentos e textos de artistas e críticos de arte. Isso possibilitou equilíbrio e conexão entre as partes desta pesquisa no sentido de abordar uma fração da extensa obra do pintor.

Na primeira etapa do trabalho, faço uma reflexão, a partir do pensamento de Jorge Coli, sobre o conceito de arte e as manifestações do ser humano neste campo. Apoio-me também em Fischer sobre sua busca significativa da plenitude. Nessa etapa, há uma pequena explanação de conceitos e reflexões acerca da arte na sociedade e o significado dela no percurso de nossas vidas. Desse modo, preparo o campo para iniciação no universo imagético de Iberê Camargo.

No Capítulo I, **“Iberê e os processos criativos”**, trato dos lugares e das cidades em que o artista habitou, as indagações do homem solitário na sociedade e no universo artístico, suas memórias e a visão contextualizada do espaço e lembranças em sua vida. A construção poética e as imagens de obras são analisadas a partir da leitura em um contexto pessoal e livre.

No tópico **“Os mestres e seus ensinamentos”**, a ênfase foi o relato do aprendizado e o aperfeiçoamento de Iberê a partir das aulas com Guignard e

mestres na Europa, como De Chirico e afins. Os territórios investigados contaram com as palavras de Maria Izabel Branco Ribeiro, Mônica Zielinsky, Carl Gustav Jung, Iberê Camargo, Icleia Borsa Cattani. Walter Zanini, na busca de palavras para tecer meus argumentos.

No Capítulo II, **“O personagem volátil carretel”**, **“O personagem ciclista e o eterno pedalar”**, **“Personagens em vitrines, manequins”**, retrato as fases emblemáticas das séries na trajetória do artista Iberê, nas quais o artista procurou contextualizar seu processo criativo a partir de personagens e de objetos retratados em sua obra. Nesse capítulo, identifico os carretéis figurativos e sua desconstrução e explosão em núcleos. Falo aqui também dos personagens ciclistas, que se locomovem sem rumo numa trajetória trágica ao sentimento de abandono, deixando de serem figuras e sendo criaturas. E no tópico Manequins, Iberê trava um diálogo com a personagem buscando dar vida à mesma e, assim, ampliar a conotação dessa figura com certa estranheza na expressão. Para tal, me apoiei nas palavras de Evelyn Berg, Ferreira Gullar, Sônia Salzstein, Vera Beatriz Siqueira.

E no Capítulo III, **“A Fundação Iberê Camargo: formas e cores educativas”**, apresento o escopo da Fundação Iberê Camargo com foco no setor das Artes Visuais e na reflexão da ação das atividades culturais e artísticas desenvolvidas ali. Em paralelo, inicio a investigação de Iberê enquanto artista–professor, pesquisa esta feita a partir de documentos, entrevistas e relatos do comportamento e formas de ensino empregadas por ele nos cursos em seu ateliê e em instituições. Na construção desse texto, inseri as citações de Daniela Vicentini e do próprio Iberê Camargo.

As obras escolhidas para ilustrar esse trabalho foram selecionadas de forma afetiva para contextualizar os textos e as fases pictóricas de sua vida. Tenho total ciência da impossibilidade de apresentar e analisar aqui uma gama maior dessa obra, pois a prerrogativa desse trabalho é fazer um recorte. A primazia foi a imagem, pois ela encadeia as falas e a narrativa. No fluir das imagens e na atenção ao trabalho de sua pintura, desenho e gravura, apresento a hipótese de como Iberê mesclou a arte do fazer com a arte do ensinar.

Parte desta pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação Iberê Camargo, tendo como interlocutor Gustavo Possamai, que intermediou a autorização do uso das imagens e facilitou o acesso a jornais e ao livro “Gravura”, auxiliando na solução de dúvidas, principalmente em relação à Fundação e ao ensino realizado por Iberê.

Penso, com esta monografia, possibilitar a reflexão e a investigação dessa obra que, por vezes, causa silêncio, interrogações, críticas, afetos, desafetos, mas mantém a poética e a inquietação naqueles que se defrontam com a obra de Iberê.

CAPÍTULO 1

IBERÊ E OS PROCESSOS CRIATIVOS

Neste primeiro capítulo, apresento, inicialmente, uma análise do termo “Arte” expondo algumas reflexões e concepções, olhares a partir da complexidade dos conceitos que ela envolve. Afinal, trata-se de um termo que pode ser objeto de muitas definições e acredito que elas se expandam a partir das inúmeras tentativas de uma delimitação teórica.

Para Jorge Coli (1995), arte são certas manifestações representativas do ser humano que se dão através dos sentimentos e da apreciação. Podem ser corporais: teatro, dança, além de visuais: pintura, gravura, fotografia, etc. São formas de expressão subjetivas, e para abordá-las a estética busca se aproximar de uma conceituação, mas, pela própria materialidade artística, ela tende a uma indefinição. Geralmente, o espaço no qual a arte se dá são espaços cênicos e galerias, com telas, suportes e iluminação, ou ainda, em espaços abertos, delimitando-os e/ou alterando-os para a materialização de algo a acontecer para e diante do público. Desse modo, em nossa cultura, é frequente aos nossos olhos a transformação dos espaços e do comportamento solicitado para um diálogo estético.

Numa outra vertente, a fruição da arte é considerada um meio que possibilita ao homem estar em harmonia com a vida e com o mundo ao seu redor. E, para tanto, as prerrogativas da percepção estética permeiam cada linguagem e sua forma de expressividade, buscando, desse modo, sensibilizar. Segundo Fischer (2014), o anseio mais significativo está na busca pela plenitude em decorrência das limitações do ser humano. A relevância está em encontrar um mundo com maior significado para a existência, pois a arte cativa de forma diferente da realidade que estamos fadados a percorrer. O prazer e as linguagens artísticas nos tocam por vias sensíveis e são capazes de nos transformar efetivamente. Aprendi que as linguagens são essenciais e têm registro significativo na memória, no instante em que a obra se adéqua ao seu momento, às suas aspirações e ao prazer de desfrutar algo significativo esteticamente.

Em mim, a obra de Iberê Camargo proporciona esse momento único, assim como as obras de Willem de Kooning, a escultura de Auguste Rodin, o cinema de Ridley Scott e Glauber Rocha, e por que não dizer, as cenas do Grupo Corpo, as de Pina Bausch, as da Cia Finzi Pasca, as de Antunes Filho, de Bob Wilson, e as de tantos outros que transformaram meu modo de ver o mundo. A memória preserva as imagens que conseguem tocar mais os sentimentos e a emoção.

Para pensar sobre as imagens da arte, escolhi partir de algumas obras do artista Iberê Camargo e me aproximar, assim, de seu processo de trabalho numa tentativa de compreender e apreender um pouco de seu fazer artístico, de seu pensamento em arte e de suas metodologias de ensino desta. Pesquiso a força de sua obra, a modernidade pleiteada por Iberê Camargo, o mistério de seus personagens, a criação enigmática de seus temas, ancorado na maestria de sua técnica e em sua proposta pictórica. Essa monografia convida a um mergulho nas cores, nas linhas, nas figuras grotescas e plenas de pintura, em seu pensamento quando de encontro com minhas reflexões.

Tenho fixa na retina uma cena que se repete sem cessar, que passa e repassa interminavelmente. Uma imagem obsessiva, cruel, que reverte a marcha do tempo: um corpo enorme que se ergue e se abate com o vagar da árvore que tomba. Mostra um dorso flagelado, mãos enormes que se aproximam, ameaçam, suplicam. Essa cena se repete ao infinito, incrustada, indelével, no meu cérebro". (CAMARGO, 2009, p. 42).



Imagem 1 - Jaguari, 1941. Óleo sobre tela, 40 x 29,3 cm. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

A primeira impressão que tenho da paisagem *Jaguari* são seus galhos tortuosos a vagar pelo espaço, essa natureza pictórica impregnada, com diversas camadas de tinta com traços intensos, de uma força descomunal que prende meu olhar, a observar e contemplar insistentemente as cores, o movimento um tanto diverso do

usual. Há nela folhagens a soprar ao vento e uma complexa composição que me atrai e provoca um estranhamento prazeroso.

Num instante, a tela cisma em fracionar as imagens ou o meu olhar toma a iniciativa de assim o fazer, num diálogo obscuro. Seguem essas porções de traços riscando o espaço, preenchendo a tal natureza de forma serena e intempestiva. E no balanço desse frescor com imagens refletidas, a gestualidade me cativa sobremaneira, o silêncio paira no olhar. A reverberação em espelhos d'água dessas folhagens em tons esverdeados e claros expõe uma visão particular destoante do mundo *real*. Assim, obcecado pelo processo pictórico, o artista apresenta uma paisagem visceral, pulsante, pronta a explodir. A plasticidade, as cores, os traços em seu trabalho forjam sentimentos variados. As pinceladas ligeiras inserem na pintura *Jaguari*, uma técnica que me permite ver a exuberância e a ferocidade de um instante da natureza, em que formas sinuosas e dissonantes entram em conflito e quase saltam da tela, ruidosamente.

Iberê Camargo nasceu em Restinga Seca, Rio Grande do Sul, em 1914, e finda sua caminhada em 1994, em Porto Alegre. O interior é o cenário de sua infância, tendo na companhia dos pais, ambos ferroviários, a maestria e sutileza para seu aprendizado e ofício. Memórias das quais, *a posteriori*, a vida irá incumbir-se de revelar na sua aptidão pelas artes por meio do uso das cores e da intensidade de seu ofício. Sua vida adentra o mundo oito anos antes da Semana de Arte de 22. Desde muito pequeno, Iberê rascunhava desenhos, experimentava traços e já aprimorava sua vocação artística em família. Na década de 1920, ingressa na Escola de Artes e Ofícios em Santa Maria, e eis que o aprendizado acadêmico começa a se confrontar com as ideias do jovem artista.

Dessa forma, suas descobertas e experiências no campo da arte se dão a partir do traçado dos trens, dos trilhos, das locomotivas, das paisagens naturais, dos animais e de rabiscos que davam vazão ao seu imaginário infantil. Assim, ele arquiteta seu

universo, que começa a despertar nos vilarejos da cidade do interior e que ganharia voos sólidos ao longo de sua vida. Sim, o cotidiano interiorano e ingênuo contempla sua ficção, e nas suas memórias a construção inconsciente de jogos e brincadeiras é interrompida apenas pelo apito dos trens e pelo barulho das locomotivas num local despovoado. Iberê prenuncia uma personalidade forte, autônoma e predestinada à expressividade e ao gestual único.

Teve a infância marcada pelo ambiente das pequenas cidades e lugares ao longo da linha do trem, sua infância meticulosa surge com interesse em colher objetos esquecidos, vistoriar gavetas, carretéis ora utilizados no labor doméstico por sua mãe. Esmerava-se em esmiuçar depósitos e quinquilharias próximas à estação. Artefatos que construíam parte de seu universo irreal, criando seus personagens de brinquedo e histórias fictícias (RIBEIRO, 2013, p. 19).

A trajetória de Iberê recebe a reflexão da autora Maria Izabel Ribeiro, que narra sua fala de artista: “[...] tempo e solidão das paisagens da infância haviam deixado marcas profundas em sua alma, formas determinantes para o seu trabalho” (RIBEIRO, 2013, p. 32). A atmosfera presente nas paisagens locais acaba por impregnar no homem-artista seus relevos e a amplidão do céu. Há algo gravado em sua memória e enraizado em seus desenhos, pinturas e gravuras: idiossincrasias de uma infância alegre e significativa, riqueza de detalhes no meio cultural vivido, em que consegue captar o indivíduo local e a vastidão da sociedade em que fora criado. Até em seus escritos existe uma coerência, sobretudo na maturidade, entre a solidão e a existência, uma espécie de combate que irá permear toda sua obra.

Esse sentimento e a percepção do artista levarão o argumento da solidão às últimas consequências pictóricas, direcionando-o para a desolação humana. A figura dos indivíduos é distorcida, desconstruída, e os personagens parecem ser seres esquecidos e alienados pelo tempo. O fato é que seus personagens nos tocam como se conseguissem falar algo lá de dentro do silêncio da pintura; a fragilidade de suas formas nos observa, pulsam, a partir do olhar severo e crítico de Iberê diante do seu tempo e do mundo. Iberê demonstra – como intelectual na sociedade da época, bem como em sua obra e produção artística – um grito de repúdio contra variadas injustiças. Apodera-se de personagens decadentes e os torna

protagonistas de sua história pictórica: objetos, carretéis, manequins, ciclistas, formas fantasmagóricas apresentam certo estranhamento ao nosso olhar, mas carregam força e beleza na sua condição de trágico. A incomunicabilidade do homem com outro ser lhe causa temor e reflexão, e seus traços ponderam sobre um mundo, perdido, com pessoas isoladas e sem perspectiva. Mestre do gesto, o artista refletiu sobre a grandiosidade do homem no século XX, mas também sobre o vazio existencial. Os corpos em suas telas se diluem como espectros e mantêm a ótica na incredibilidade da comunicação humana. Diz Iberê:

Eu apenas reflito o que sinto. E talvez eu assim fazendo, esteja refletindo a solidão que existe num mundo superpovoado [...]. Mas nunca houve também tanta solidão a meu ver agora nessa grandeza toda. Então essa solidão eu acho inerente, é o halo, é o que acompanha. E eu sinto essa solidão do homem e ele é solitário na sociedade e é solitário no universo. (CAMARGO *apud* OSÓRIO, 2014, p. 199).



Imagem 2 - Sivuca no meu ateliê, 1986. Grafite e lápis Stabilotone sobre papel, 33,2 x 24,2 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Temos, nesta imagem, o modelo Sivuca, exímio instrumentista, músico polivalente e mago do acordeom aconchegado a seu instrumento, no movimento dos dedos riscados, nos traços fortes do teclado, e na negritude do fole em ziguezague em movimentos e contornos – retratado pelo gestual das cores de Iberê Camargo. Do

choro, das baladas, das modas nordestinas, os traços eletrizantes buscam captar os acordes da sanfona e da melodia. No atelier do artista agora o músico se faz em tons de grafite e lápis, em magenta, lilás e verde ele se cristaliza num tempo distante da memória. A sobreposição das cores e dos traços busca apreender o inapreensível, desse modo reter algo que possa se refazer em qualquer tempo futuro diante dos olhos do observado: O sorriso matreiro de Sivuca esboçado nas linhas inconstantes e nervosas na ação de pintor. O corpo encontra-se relaxado e extasiado pela música, agora fixado no fluxo ligeiro e frenético, na busca do pictórico em suas raízes. Sua sanfona e a *Asa Branca* estão, dessa maneira, guardadas na gaveta de memórias.

E as memórias são essenciais na criação. “O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural” (OSTROWER, 2002, p. 18). Assim, compreendo que as memórias são recordações latentes em nós a partir do ambiente físico, notadamente redimensionado em nossa vivência. As memórias podem ser conectadas e obter associações, interagindo com o universo vivido. A memória segue indissociável do ser humano e tem relação com a afetividade, com estados pertinentes, como sentimentos de alegria, de medo ou de tristeza, e nessas fontes, potencialidades de caráter são determinantes em cada ser, em cada situação. As memórias norteiam o processo criativo, assim como a narrativa das linguagens e as potenciais formas de expressão. Na obra de Iberê - assim como em toda imagem da arte – os objetos são significativos, e há uma apropriação destes na construção de sua busca pictórica incansável.



Imagem 3 - Estudo de figurino para o papel de feiticeira no balé Rudá, c. 1959. Grafite e guache sobre papel, 35 x 24,9 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Na imagem acima, meu olhar absorve o estudo de Iberê para o Balé Rudá, projeto do compositor Heitor Villa-Lobos, um sonho de confraternização marajoara que este nunca chegou a encenar. Iberê concebeu para ele os figurinos e os cenários. A série de guaches tem a imagem da personagem feiticeira-mulher sensual, de corpo

torneado, com exuberância no azul nas listras e grafismos indígenas no busto. No cabelo há um pequeno adereço cultural, assim como nos brincos, no colar e em um objeto musical na mão direita. Sua bela forma esguia navega como um ser etéreo em busca de se tornar matéria, deslizar por palcos e protagonizar situações inesperadas. E como uma equilibrista ela tateia na imensidão das cores e traços de seu criador, agora no infinito a saborear a constelação de seus personagens. A feiticeira expressa leveza em seu corpo, no pescoço alongado com formas geométricas, com equilíbrio no movimento das pernas. Seu rosto enigmático apresenta traços marcantes. Vê-se, na imagem, cores características do pintor, mas ele empresta ao projeto Balé Rudá figuras sensuais e repletas de amor.

Iberê entreolha a autora Evelyn Berg, que insere em seu livro a reação de Teresa Spinelli *in loco* ao realizar um audiovisual do artista. O olhar do artista caminha através de uma força criadora, busca caminhos com frescor e pujança incansáveis. Ele é consciente de que há um ponto a chegar, e a busca instaura labirintos intermináveis no seu processo. A rebeldia em traçar horizontes desconhecidos o atrai, Iberê é persistente em tocar mundos invisíveis e latentes.

O fluir de sua criação, feito a partir de movimentos ligeiros, o faz trabalhar por horas e horas seguidas, despertando nele a fadiga. Enveredo integralmente no seu fazer, fico impregnado de tal exaltação na construção e desconstrução de suas imagens, na criação de sua obra. Produção, aliás, que remete o espectador a um estranhamento pelo próprio ritual, mas, também, pela devoção e prática em que mantém a relação artista-matéria. Após findar a gravação, realizada por Teresa Spinelli o pintor destrói a obra que fora criada. Quando vemos seu corpo em movimento intenso, mesmo que seja num audiovisual, o que vemos parece nos mostrar que o artista, ao pintar, tira o melhor de si a partir de movimentos frenéticos, no trânsito entre pincéis, espátulas, tintas e tela, construindo, assim, a imagem derradeira. O impacto e a potência de sua pintura estão nos modos como ele constrói relações dentro da imagem e as potencializa para o observador atento.

Acompanhar o movimento de eus olhos frente à tela, ou o transe de suas feições em mutação, já é por si só algo que impressiona e espectador sensível. A tela, posta no cavalete, é o opositor com quem estabelece o diálogo, ou a luta. Como um embate corpo a corpo, durante vários rounds ele investe, risca, apaga, risca com firmeza (BERG, 1985, p. 31).

O “transe” mencionado acima é também analisado por Fayga Ostrower (2002). A partir do imaginário de Iberê sensível, parte do seu universo interior que está repleto de aspirações, sonhos e inquietações presentes e futuras. Óbvia a relação afetiva impregnada em sua alma! É fato que o desejo de criar está vinculado a essas necessidades anímicas em relação ao mundo: aspiramos e solicitamos esses devaneios em prol de nosso imaginário, criando símbolos, e o homem obtém uma realidade criativa, espontânea, e longe desse imaginário cotidiano, porém rude, busca, aliviar e acariciar o tempo vivido numa dimensão subjetiva. Encontro também, situações oníricas a serem construídas pelos artistas, a releitura de determinado fato a partir de sua ótica nesse universo; é o que nos destaca, diferencia-nos, torna-nos relevantes e atraentes. O imaginário criativo pode tornar visível e inimaginável.

O nosso mundo imaginário será povoado por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de “prioridades” interiores. Se é fácil deduzir-se a influência que exercem sobre a nossa mente, no sentido de encaminhar as associações para determinados rumos e renovar determinados vínculos com o passado [...] (OSTROWER, 2002, p. 20).

A partir das reflexões da curadora Mônica Zielinsky (2008) diante da obra de Iberê Camargo, proponho uma análise da sobreposição das camadas pictóricas como atmosfera e símbolo estético que marca a obra desse artista/pintor. Ao decompor suas figuras e propor uma releitura desse mundo perplexo, o artista alude também a uma atitude essencial como *persona* emblemática em nossa cultura. A meu ver, um dos argumentos para tal é a percepção e a sensibilidade do artista Iberê se revelam no seu gestual. O acúmulo das tintas produz camadas sucessivas em formas que causam sensações, alteram o olhar do expectador, tendem a buscar uma percepção diferenciada nesse diálogo entre obra e público. Essa experiência que foi vivenciada internamente é expressa e faz parte de um processo de investigação e uso de sua técnica apurada. Sendo assim, a pintura nas obras de Iberê proporciona uma formação visual, uma nova didática de como sentir e perceber, o mundo e a arte.

Essas pinceladas, as tintas raspadas, as alterações a partir dos sulcos. As espátulas que deslizam e definem formas, intensificam uma gestualidade absoluta e a dispõem aos olhares como um novo paradigma de arte em pintura.

Do âmago das tortuosas camadas de massa pictórica das primeiras telas de Iberê Camargo emana um presságio. O que anuncia a natureza tensa de uma obra que se constitui nas contradições da trágica decomposição da vida, pensada e manifestada de maneira bastante particular na concretude poética do artista e tornada aqui um fato essencial (ZIELINSKY, 2008, p. 7).

1.1 Os mestres e seus ensinamentos

Neste conteúdo discorro sobre as influências na obra de Iberê, desde a brasilidade pictórica com Guignard, até o estudo na Europa junto ao italiano Giorgio de Chirico, o francês André Lhote e Carlos Alberto Petrucci. Após essas experiências, há o retorno ao Brasil, com a reflexão sobre os conhecimentos metodológicos na pintura e na gravura, com aval e com obras selecionadas nas Bienais de Artes de São Paulo, Arte Hispano-Americana em Barcelona, Tóquio, Veneza etc., que possibilitam o reconhecimento e a notoriedade que chegam ao meio artístico. Isso corrobora o que foi apreendido pelo artista e quão benéfico são os ensinamentos no Velho Continente: a pesquisa nos museus europeus, os quadros dos grandes mestres clássicos revisitados, o estudo da pintura e a técnica sendo apurada, além da impressão em gravura. A busca por uma melhor expressão e o objetivo da excelência nas técnicas levaram Iberê Camargo, o operário, a complementar os estudos, aperfeiçoando e dominando os materiais. O conhecimento no seu métier, os desafios, seriam vivenciados com a convivência com os grandes mestres citados no decorrer do capítulo, e no processo de ensino.

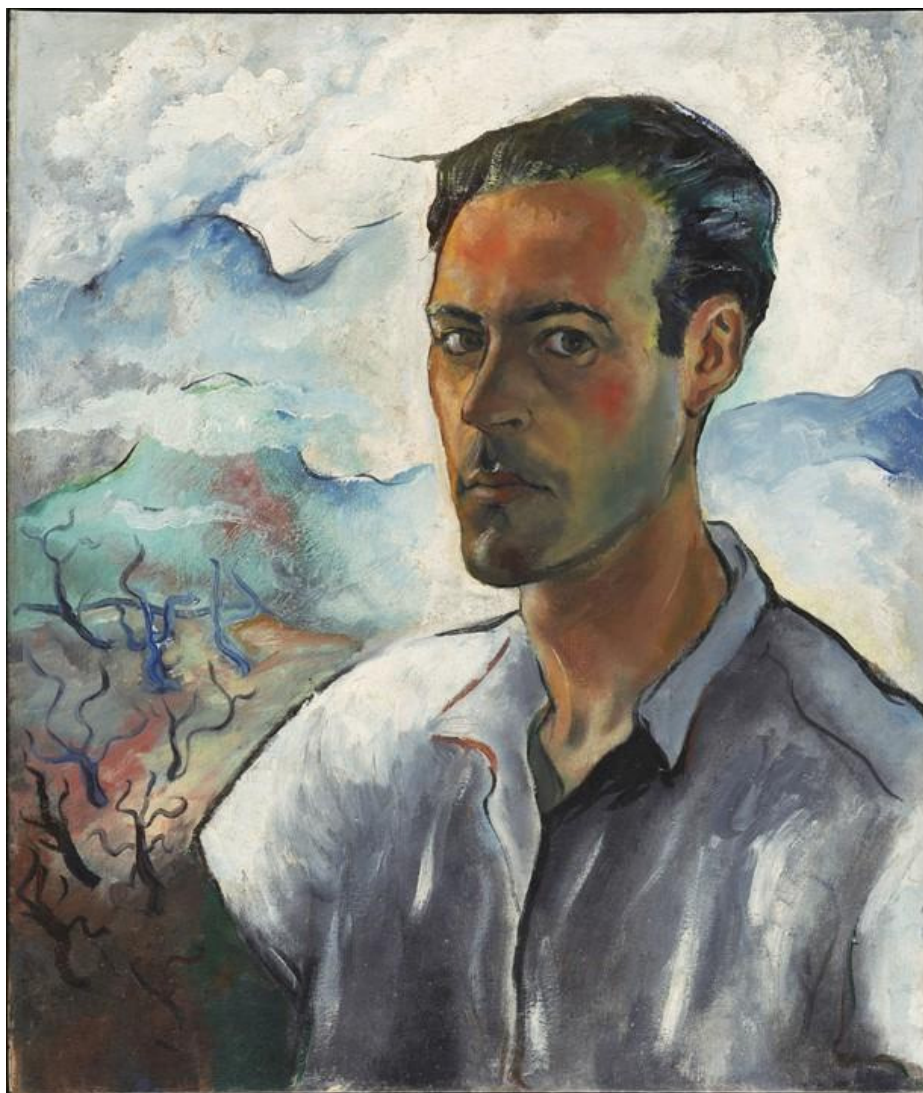


Imagem 4 - Autorretrato, c.1943. Óleo sobre tela, 69 x 59 cm. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Nesse olhar sobre o autorretrato de Iberê Camargo, atesto o itinerário deste pela pintura lírica do mestre Alberto da Veiga Guignard, artista nascido em Nova Friburgo, mas que teve sua formação na Alemanha, para onde se mudou com a mãe aos 11 anos de idade. A pintura expressa em suas pinceladas o homem alto, de pele morena, ar místico e solitário, e emprega cores diáfanas apreendidas do professor, assim como o sombreamento e a leveza em abordar, com harmonia, o tema. Além do rosto delineado, magro e sisudo do artista, os traços levam a um olhar penetrante; já o cabelo bem cuidado segue em descanso a linha natural; a camisa esboça em sua forma comportada o corpo esguio do jovem retratado. Mais uma vez o olhar pungente do modelo desafia o observador.

Guignard transformava a realidade em telas de grande poesia e atmosferas oníricas. Tal impressão levou Iberê e alguns de seus amigos – Geza Heller, Elisa Byington, Fayga Ostrower, Maria Campello, Ceschiatti – a participarem do Grupo Guignard e ter aulas com o pintor, no Rio de Janeiro. A instrução ocorria duas vezes por semana. Era uma organização informal que estava pronta para suprir a falta de instruções diante da arte moderna, pois nesse momento as influências acadêmicas persistiam nos grandes centros e havia necessidade de renovação dos paradigmas. Exponentes como Portinari, Goeldi, Milton da Costa, Lasar Segall, Di Cavalcanti eram respeitados e conceituados por aquela sociedade. O grupo dissolveu-se após Juscelino Kubitschek convidar Guignard para se mudar para Belo Horizonte, Minas Gerais – local em que Guignard iria cristalizar suas paisagens barrocas, com suas vilas, igrejas e singelas nuvens, principalmente tendo como palco a cidade de Ouro Preto. “Há um encantamento nas coisas que pinta; as brancas igrejinhas, as flores que colhe nos jardins imaginários, as nuvens que flutuam sobre cidades encantadas, onde caminhos serpenteiam e se cruzam nas encostas das montanhas, entre casarios, que evocam Sabará e Ouro Preto” (CAMARGO, 2009, p. 128).

Na década 1940, Iberê Camargo e Maria Coussirat Camargo mudam-se do Rio Grande do Sul para o Rio de Janeiro, quando o artista ganha uma bolsa de estudos. Logo, ao conhecer Portinari, este lhe pergunta o que achou de sua obra, e Iberê diz “não gostei”. Com certeza o mestre modernista reconheceu o caráter contestador do jovem e buscou auxiliá-lo no seu aprendizado na cidade do Rio de Janeiro. Logo depois da indicação do modernista Portinari, o jovem pintor gaúcho adentra a Escola Nacional de Belas Artes, mas a nova academia não o seduz, tendo rápida passagem por lá. Mas é predestinado a ser aluno de Guignard, o que o marcou sobremaneira pela pureza de espírito. Nesse ínterim, seus valores pictóricos estão sendo moldados, e em sua introspecção as figuras densas começam a evoluir. As naturezas-mortas e os nus dessa época fazem parte de estudos recorrentes, da lapidação de sua pintura, que começa a estruturar a base dos jogos da plasticidade de uma pintura a emergir. Posteriormente a sua identidade imagética começará a despontar, trazendo montanhas sem vegetação, personagens vazios como

espectros, caricaturas da natureza e das figuras humanas. Há a construção de texturas em excesso, e ao mesmo tempo raspagem e incisões, sulcos na tinta. Assim, sua temática tende a se afastar das imagens *reais*, e a cada fase ele se torna mais severo com a crítica social e existencial em sua expressão.

Seus autorretratos dessa época mostram ao fundo paisagens semelhantes às de Guignard, mas já trazendo uma especificidade: elas são nuas, colinas sem vegetação nem personagens, sem detalhes bucólicos, aproximando-se estilisticamente das que realizará ao final da vida (CATTANI, 2009-2010, p. 10).

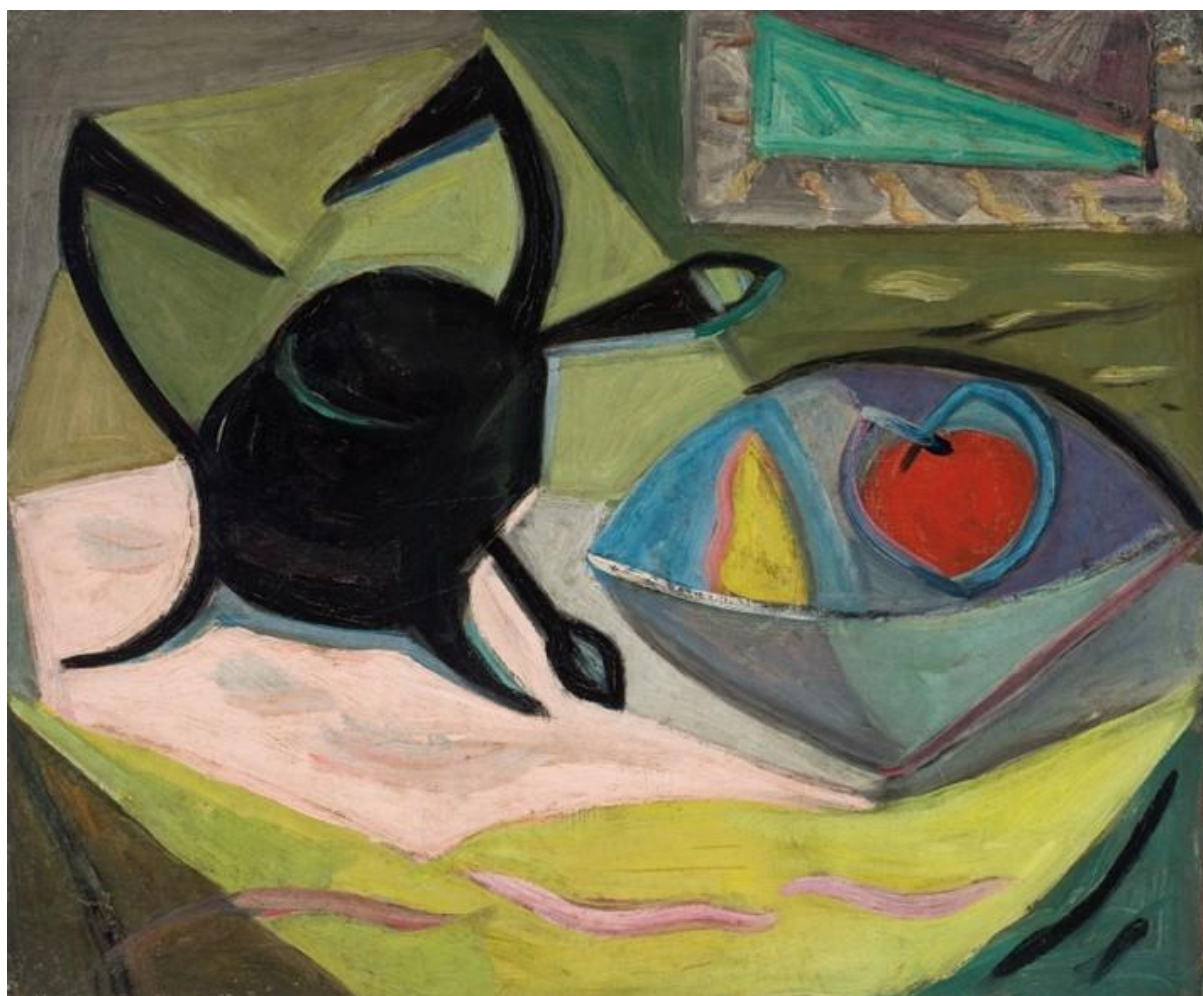


Imagem 5 – Sem Título. Estudo realizado no ateliê de André Lhote em Paris, 1949. Óleo sobre tela, 37,5 x 45,5 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

O olhar sobre a natureza-morta de Iberê deforma frutas e as fragmenta, não as deixando expor todo o seu volume. Contidas numa bandeja de mesa geométrica, ela

alude a um barco em movimento. A superfície, como uma manta móvel, distorce os ângulos, não se aquieta e não deixa o olhar se acomodar. A moldura entrecortada na parede espiona o cenário a sua frente, mas, por fim, esboça um triângulo esverdeado no espaço horizontal. Deixa um gosto de querer, de uma sequência, pois há algo escondido de nós dentro dessa moldura que só em parte se dá a ver. Percebo cores fortes e intensas nesse diagrama. Já os utensílios avizinham objetos que parecem frutas. Meu olhar se atém naquele vermelho guardado em uma maçã, no bojo também quem sabe uma pera cortada em seu traço. Persiste o utensílio, como aquele bule com pernas soltas e esvoaçantes, como um crustáceo em movimento. A deformação do *real* na natureza-morta inquieta, tal como o sentido da pintura de Iberê. O estudo supracitado surge em Paris, na academia de André Lhote (1885-1962) que tinha habilidades na escultura e gravura, mas que também atuava como crítico e teórico de arte. Destaca-se a compreensão dos valores pictóricos apreendidos por Iberê, e ele cita essa influência essencialmente no âmbito da academia. Nesta, é consolidada a construção a partir da lógica e da anatomia com ênfase na geometria. Ali, o ensino teve foco na pintura, e Iberê tinha consciência de que o professor e teórico podia ser preponderante no ensino da metodologia da pintura. O desejo em dominar a técnica e conseguir expressar sua arte com pleno controle da matéria fascinava Iberê. A sua gestualidade ganhava corpo e segurança. O professor Lhote auxilia na composição da cor na pintura, e é justamente a marca da linguagem que norteará Iberê. Há, também, outros aspectos ligados à harmonia no uso das cores que dará a Iberê a consciência dos verdadeiros valores da pintura e dos contrastes.

A gama de informações na práxis passa por ensinamentos clássicos e a adequação da linguagem moderna para o ensino o que amadurece como pintor. Com certeza estar na Europa, rodeado pela cultura clássica, e o que obteve através dos seus mestres, impactaram profundamente a vida e obra de Iberê. “Lhote, como nenhum outro, fez-me ver as identidades na solução de cor, de valor, de ritmo, enfim, de todos os elementos da linguagem pictórica no mundo da pintura, que abrange todas as épocas” (CAMARGO *apud* OSÓRIO, 2014, p. 185).

O professor Lhote também contou com a aluna Tarsila do Amaral, outra modernista em suas turmas anteriores. Analogamente, o artista gaúcho se esmerava no ateliê nas manhãs europeias, e à tarde devotava seus estudos no Museu do Louvre. O pensamento a seguir era a tradição artística, os clássicos, mantendo a síntese da linguagem pictórica. No ateliê, Iberê desenhava nus, paisagens com formas semigeométricas feitas com traços fortes, desse modo modernizando seus estudos a partir do olhar nos clássicos e na natureza. O rigor nas pinceladas e desenhos se firmavam com o tempo e a sua visão estava sendo materializada pela introspecção daquela lição tradicional. Iberê se aprofunda para extrair o melhor do seu modernismo. Nas aulas Lhote solicitava que o aluno enfrentasse a superfície, e a pintura posterior de Iberê foi justamente um enfrentamento, uma intensa luta de forças para sorver o melhor, o mais significativo de sua criação. Foi pungente a maestria com que transformou a superfície de suas obras em estandarte de sua existência. Ao buscar referências nos antigos mestres, Iberê se embrenhava com exaustão no estudo, e como mesmo afinco e quiçá em maior grau, dilacerava seu corpo e alma na concepção de um projeto pessoal. Esse procedimento mostra como em todas as etapas da vida a sua dedicação foi visceral. Mas, confrontado com a sua maturidade, extrapola limites. “Segui alguns conselhos plásticos, expostos nas aulas e nos livros que escrevia: concentrar-se na linguagem da pintura, olhar uma vez a natureza e duas para a tradição artística, escolher e modernizar os antigos mestres” (SIQUEIRA, 2009, p. 38).



Imagem 6 – Mímica, 1987. Lápis Stabilotone e nanquim sobre papel, 35,2 x 50 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

O olhar percorre figuras esqueléticas num bailar, num frenesi de linhas cambaleantes onde faces estão caricaturadas e corpos saltitam à procura de algo a decifrar, um viés grotesco, mas feito de leveza em suas formas. O nanquim escorre em alguns pontos do espaço criando uma névoa entre os personagens bizarros. Todos caminham sem rumo, de forma atabalhoada, com suas semimáscaras, os olhares petrificados e desprovidos de vida. O território do grotesco é irreverente como Iberê, ao gosto do artista, um sarcasmo e crítica a partir das cenas pictóricas. Investigo o olhar de Iberê sobre as superfícies líquidas, os reflexos que alteram as imagens em desenhos e em suas grandes telas, com o uso de tintas, das transparências, da matéria cor que acabou por fazer parte de sua linguagem. No andar de suas figuras grotescas que flutuam no espaço, Iberê decreta que seus personagens levitem em cena, assim emerge uma imagem impossível, algo que foge ao *real*, uma *antipaisagem como cenário*.

Iberê viaja, em 1948-1950, para a Europa, em razão da premiação de uma de suas obras, *Lapa* – óleo sobre tela – em que recorre a uma paisagem carioca. A tela inicia implacável distorção ao mesmo tempo que é motivo de sua também formação europeia. De Chirico (1888-1978), artista italiano, foi professor de Iberê em Roma, e o ensino era realizado a partir da obra dos grandes mestres da Renascença. O professor acreditava que o aprendizado se iniciava com boas cópias, e poderia ampliar o desempenho nas artes. De Chirico desenvolvia em seu curso uma arte fundamentada na exatidão, na precisão e na qualidade dos materiais que envolviam o ofício na pintura. Iberê conta como seu mestre sabia criar volume em uma tela, e essa era uma grande preocupação sua como pintor. Iberê tinha muita facilidade na conclusão de suas tarefas pelas salas do Louvre, lembremos aqui que o estudo e a facilidade com o desenho vinham desde sua infância. Como seus mestres renunciavam, Iberê teceria sua própria revolução em uma pintura a *posteriori* processual.

Iberê relata que, dentro de sua solidão, de suas raízes, da cultura gaúcha que ele soube tão bem expressar em suas obras, advém o gestual pulsante de sua obra. E enfatiza a tristeza recorrente do homem do interior, tristeza que permeia a paisagem local, cujo tema, aliás, é personificado em personagens aflitos. Desse modo, ele estabelece afinidades com a pintura metafísica, pois as figuras humanas, quando presentes em suas obras, são impregnadas também de solidão: os rostos apenas são silhuetas e sombras. Claro, enfatiza a atitude filosófica presente em De Chirico, pela leitura, quando jovem, da obra de Nietzsche. Creio que as paisagens e cenários austeros foram definidos por essa aproximação de sua solidão interior na busca de um mundo significativo. De uma linguagem moderna e trágica que coubesse na sua visão de mundo.

Talvez eu tenha procurado o De Chirico porque eu sou um homem que tenho dentro uma solidão. Sou um homem do Pampa. Você sabe o que é o Rio Grande? Se você morasse um tempo no interior sentiria muito isso, a tristeza que existe nas coisas (CAMARGO *apud* OSÓRIO, 2014, p. 185).

Sobre o olhar de De Chirico, nos disse Jung, “A sensação de que o objeto significa ‘mais do que o olhar pode perceber’, encontrou respaldo no trabalho do pintor Giorgio de Chirico” (JUNG, 2018, p. 254). Por causa dele, o psicanalista dedica um manifesto às imagens inconscientes e à solitária poesia. Jung pensa que os artistas expressam nas suas obras os anseios pessoais, o mistério que é materializado através dos símbolos. Apodero-me dessa reflexão para aproximar-me dos objetos mágicos de Iberê: das paisagens, dos carretéis, dos manequins, das formas fantasmagóricas, dos autorretratos, dos nus impregnados de significados. Formas essas lapidadas nos sonhos, no inconsciente e expressas numa realidade particular, processual. O aspecto fantasmagórico citado por Jung nas imagens das obras modernas seria observado por uma parcela ínfima dos indivíduos. Esses o vêem nos seus momentos de lucidez e clareza mental, e seria assim que a obra poderia conseguir expressar algo de forma não visível.



Imagem 7 - Natureza morta 15, 1957. Impressão póstuma, 2004. Água-tinta (a pincel, crayon litográfico e processo do açúcar) sobre papel, 29,8 x 39,7 cm. Foto © Gustavo Possamai. Fonte: Coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Aqui, meu olhar se coloca sobre uma natureza imersa em objetos dispostos de modo paralelo, em algum lugar, quiçá uma mesa imaginária. Trancado como os seus objetos, os elementos se aprisionam no espaço, empurrando e aproximando-se em uma coletiva de inanimados. O horizonte descaracteriza a paisagem convencional. Aqui a composição é fragmentada, com as garrafas, frutas, púcaros (vasos) e outros objetos corriqueiros compondo o cenário pictórico, sobriamente perfilados em sua verticalização, e em direção à geometrização estruturam objetos. Iberê teve como referência neste estudo o pintor italiano Giorgio Morandi, que tinha entre outras características a economia das cores, os detalhes e a organização simétrica dos objetos. Tais características motivaram Iberê Camargo, que se aventura nessa releitura dos elementos cotidianos, fadado a encontrar *a posteriori*, o objeto derradeiro, o carretel, na sua busca por uma linguagem autônoma.

O embate com a gravura em metal acontece quando Iberê chega ao Rio de Janeiro e se reconhece como um cidadão de Restinga Seca, mas, imerso na cultura pulsante da capital conhece o personagem Hans Steiner que lhe passará os primórdios da gravura, mesmo contando Iberê, simultaneamente, com a orientação de Guignard. Na sua pauta europeia, o artista objetivará o aperfeiçoamento e conhecimento da impressão na gravura. Seu profissional preferido em Roma é Carlo Alberto Petrucci (1881-1963), mestre na calcografia – gravura feita numa matriz de metal. Posteriormente, Iberê trará em sua bagagem o ensinamento da boa qualidade do material, e também a definição de qual o melhor instrumento para o ofício e sua impressão. Volta ao Brasil com uma paleta ainda influenciada pelos cânones da Europa, mas aos poucos retomará a percepção local e a brasilidade.

1.2 Os caminhos da gravura

Na visão do crítico Zanini, os meios expressivos da gravura inicialmente com naturezas mortas, e a composição com os carretéis, são os caminhos iberianos na expressão e influência do expressionismo nos desenhos, pinturas e gravuras, mesmo não filiando-se a correntes estéticas. Iberê propunha em seu trabalho uma lição estética e de muita energia em relação ao expressionismo. Do mesmo modo detinha uma concepção emotiva e particular presente em suas obras, a qual defendia com rigor. Esse contexto flui para o panorama artístico brasileiro, ganhando envergadura e se impondo na linguagem não convencional, a princípio geometrizada e posteriormente com uma composição mais orgânica. O artista gravador parece possuir contornos mais distantes do *real*, uma premissa que o acompanhará nessa técnica do que na pintura. Suas gravuras são reconhecidas também no exterior – o que auxilia na divulgação de sua arte. As tais figuras, por vezes, espreitam as cenas e mantêm uma forma inovadora. Sua obra, considerada por muitos como angustiante, é, sob a perspectiva do gravurista, sua própria compreensão da humanidade e da existência.

Iberê apegou-se sobretudo aos meios expressivos da gravura em metal, interdisciplinando seus processos nas séries de naturezas-mortas e os carretéis, trabalhados só em preto e branco, com resultados gráficos apreciáveis. O gravador é menos distanciado dos contornos do mundo real que o pintor. (ZANINI, 1983, p. 720).

A gravura, uma nova situação plástica dentro de sua obra, só fez Iberê perseverar, pesquisar, e descobrir sua técnica. Após essa experiência, seu processo criativo emergiu e conquistou espaço, tal como Goeldi, gravurista e um de seus poucos amigos. Considerado simples pelos meios aplicados à gravura, Goeldi, segundo Iberê, também possuía uma visão trágica dos homens. Mais uma afinidade entre ambos, mais uma fissura na madeira ou metal, mais essa atmosfera nas conversas, e imagens eternizadas entre amigos. O processo gravado em determinada superfície – metal, alumínio, ferro – gravaram também a história desses ícones na arte brasileira. Posteriormente ao aprendizado com Petrucci, seria organizado por Iberê o manual “A Gravura”, editado em Porto Alegre, com informações do também colaborador Mario Carneiro. O livro oferece informações sobre vernizes, utensílios e

materiais da gravura. Esse livro também foi apostilado para seus alunos, tema sobre o qual discorrerei no terceiro capítulo.

Observo em anotações de Iberê Camargo, reveladas por Ribeiro (2013), que o artista enfatiza sua fase criativa nas gravuras em metal. A diversidade prepondera na experimentação da água forte em superfícies por vezes em ferro, por vezes em zinco. Correlata às pinturas, suas gravuras iniciam também na fase dos carretéis, na qual a definição da imagem produz uma riqueza de texturas. A placa é ferida com ponta de aço para obtenção dos traços desejados. Aqui, o manuseio artesanal é enfatizado, a emoção e a simplicidade expressas por Iberê no escorrer do ácido sobre a placa. O carretel emprestava sua forma para as pilhas, colunas, e foi essencial na revolução da obra iberiana. Assim, sua função original foi suprimida, e o mesmo destaca-se como modelo exclusivo do artista.

O momento ou ato de gravar, o pacto entre o instrumento de trabalho e a chapa a ser revelada esconde imagens fortuitas. Como uma cena, um improviso, uma dança, a arte não surge completamente no decorrer do processo, mas depois da técnica e de infindáveis movimentos e repetições, aí ela desponta vigorosa e nítida em seu esplendor diante do observador. Tal como o corpo nas artes cênicas necessita ser apurado para obtenção de resultados críveis na cena, a gravura necessita de materiais no processo, tempo de trabalho para que a criação se faça obra.

Ele disse que as gravuras em água-forte e água tinta realizadas entre 1959 e 1973 pertencem a uma época significativa de sua obra gravada “Eu as fiz com as minhas mãos e o meu coração, corroendo e ferindo a matéria como fizeram os artistas que me antecederam. Eu as fiz com simplicidade, no vagar do ácido, com a paciência do oleiro que coze a terra (RIBEIRO, 2013, p. 46).

CAPÍTULO 2

AS SÉRIES ENIGMÁTICAS DE IBERÊ

2.1 O personagem volátil carretel

Efetivamente o tema presente nas pinturas e gravuras da série “Carretéis”, remete-nos à identificação do universo lúdico da infância do pintor. Sendo assim, as imagens presentes em suas obras partem das suas memórias, da sua pesquisa sobre determinado objeto, investigação pictórica, nesse caso, a partir das formas geometrizadas. Aborda-se a figuração até a desmaterialização e abandono do espaço como sempre utilizado, e, assim, os símbolos inundam a linguagem de Iberê Camargo. Linguagem que recorre à pintura com uma paleta sombria, que pode nos remeter ao trágico, porém, com um certo tom de exaltação e esperança. Essa esperança, pode-se dizer, é sua notável paixão e êxtase, a sugestão de um momento “mágico” que, de certa forma une dramaticidade e técnica.



Imagem 08 – Carretéis 4, 1959. Serigrafia, 13,4 x 23,4 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Nessa tela aprecio os “carretéis” perfilados e dispostos de forma equilibrada no espaço retangular da composição iberiana. Aqui, os objetos estão delimitados em formas geométricas e com as silhuetas a estampar as cores preta e marrom, branco, magenta e azul. Esses corpos-figuras estão preenchidos com cores que não transbordam, e parecem prestes a iniciar um movimento no espaço gráfico da tela desconstruindo os objetos carretéis. Assim, soterrados num verde escuro, os objetos têm seu dorso inundado, o tom sombrio avança sobre o espaço criando uma aura crepuscular. Ah! Aqui os carretéis não rolam, seguem estáticos e são posicionados no espaço, sem perspectiva, chapados como pequenas esfinges. Mas a clareza das imagens é factual: Iberê deixa que vejamos seus objetos ofuscados pelas cores e ora materializados numa sequência gráfica.

Minha pesquisa busca um recorte sobre o tema desenvolvido na obra do artista, o significado mutável dos carretéis surgido a partir da década de 50 e que se desenvolveu ao longo de sua carreira. Acredito que o objeto tem origem em suas memórias a partir de sua infância e que foram capturados com maestria em suas telas e gravuras.

RIBEIRO (2013, p. 48) cita que “Para Iberê, a partir de determinado momento, o carretel deixou de ser objeto e transformou-se em imagem sempre em processo de mutação, embora ainda manifestasse sua forma”. No caso de suas gravuras ou pinturas, as indicações mostram que os carretéis seguiam ritmos constantes, mas nunca similares. A pintura existe na busca do equilíbrio, pensamento, proporções e, aqui, suas formas bidimensionais ainda seguem um padrão. A matéria, na pintura, possui um trabalho de veladura (camadas superpostas transparentes como um véu), em que estas eram sobrepostas até atingir determinada espessura. A imagem nesse processo é iniciada de forma figurativa até chegar à pintura no limite da abstração.



Imagem 09 – Conjunto de carretéis, 1960. Água tinta (processo do açúcar) sobre papel, 29,8 x 49,5 cm. Foto © Gustavo Possamai. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Ao apreciar essa massa de carretéis contorcidos, como um emaranhado de linhas imaginárias entre si, um nó é revelado, como uma fiandeira a tecer, suas linhas, cruzadas, erguidas e soltas no espaço; a superfície pictórica surge através das tintas de Iberê. Os objetos escalam sua própria matéria, um sobrepondo-se ao outro, interferindo no espaço, num caos assimétrico. Agora, os carretéis misturam-se entre si em uma nuvem escura, os objetos rodopiam e, num pulsar, rompem estrategicamente os limites. O carretel de madeira na sua infância tinha um movimento constante. O objeto carretel outrora tinha significado no labor da máquina de costura, ou na terra de chão batido numa simples brincadeira. Agora, são confiscados por um rodoinho de manchas tornando-os quase indecifráveis. As formas e a transgressão criativa são o registro das pinceladas de Iberê ao experimentar a dinâmica na tela bidimensional. A superfície é inexata, os carretéis voam, perdem a gravidade e são elevados a células que pululam e preenchem a tela. O objeto a que Iberê conferiu plasticidade em sua obra, deixa de ser apenas algo investigativo com novos contornos e significado, um signo livre entre seus

personagens, mas consegue obter uma densidade dramática que o torna uma expressão poética. A pesquisa de Iberê ultrapassou décadas, sempre com vigor e ímpeto. A mutabilidade em sua trajetória possibilitou a experimentação de cores, a marca do artista em empastamentos.

Pois é justamente o que pensa Ferreira Gullar, que deixa implícita a individualidade de cada objeto, cada designação e função na cadeia de utilidades. A matéria condensada pode transformar-se no brincar, num jogo, em uma cadeia criativa que levou Iberê a materializar e desmaterializar objetos transformados nesse conceito estético. O carretel que gira, rodopia, mas que também é matéria condensada em madeira agora repleto de significados em camadas sobrepostas de tintas e cores. Assim fez o artista, destituiu o caráter corriqueiro do objeto e o elevou à valorização plástica. Na reflexão do poeta e crítico de arte, nenhum artista brasileiro foi tão longe numa linguagem autoral e chegou tão próximo do cerne da matéria e, assim, da pulsão e espírito da pintura. O objeto desejado sendo um modelo inanimado da pintura, acontecendo entre o pensamento, a energia do movimento do braço, do gestual das mãos e do corpo, na fatura impregnada por tintas e cores diluídas pelo espaço. Digo que é o romper de suas referências e o instalar do caos, um caos de seres imaginários e de experimentações num verdadeiro duelo. Os traços tornam-se mais intensos e a ruptura é expressa pelo artista em múltiplas direções, desse modo o desequilíbrio na composição faz-se presente. Iberê reinventa formas em seu universo pictórico, e anuncia as cores dessa matéria intensa, ou melhor de uma linguagem. E no instante o pintor desfaz-se daquelas impressões naturalistas e absorve uma experiência significativa em sua obra, as formas explodem de modo visceral através do gestual. A inventividade nessa série atinge seu ápice, o objetivo máximo na pintura e na emoção centradas na representação e experiência dos signos. O painel projetado e concretizado por Iberê na Organização Mundial da Saúde (OMS), em Genebra, teve vários estudos pelo artista ao organizar a direção dos gestos e a distribuição das cores. A obra tem a proporção de 7m x 7m e materializa essa etapa em grande escala.

Na fase seguinte, essas massas em expansão revertem o seu movimento, convergem para um ponto e se concentram em um núcleo de enorme densidade. Esse "ponto" é quase todo o quadro. O fundo assim, quase desaparece confundido no acúmulo de formas concentradas. (GULLAR, 1986, p.6)

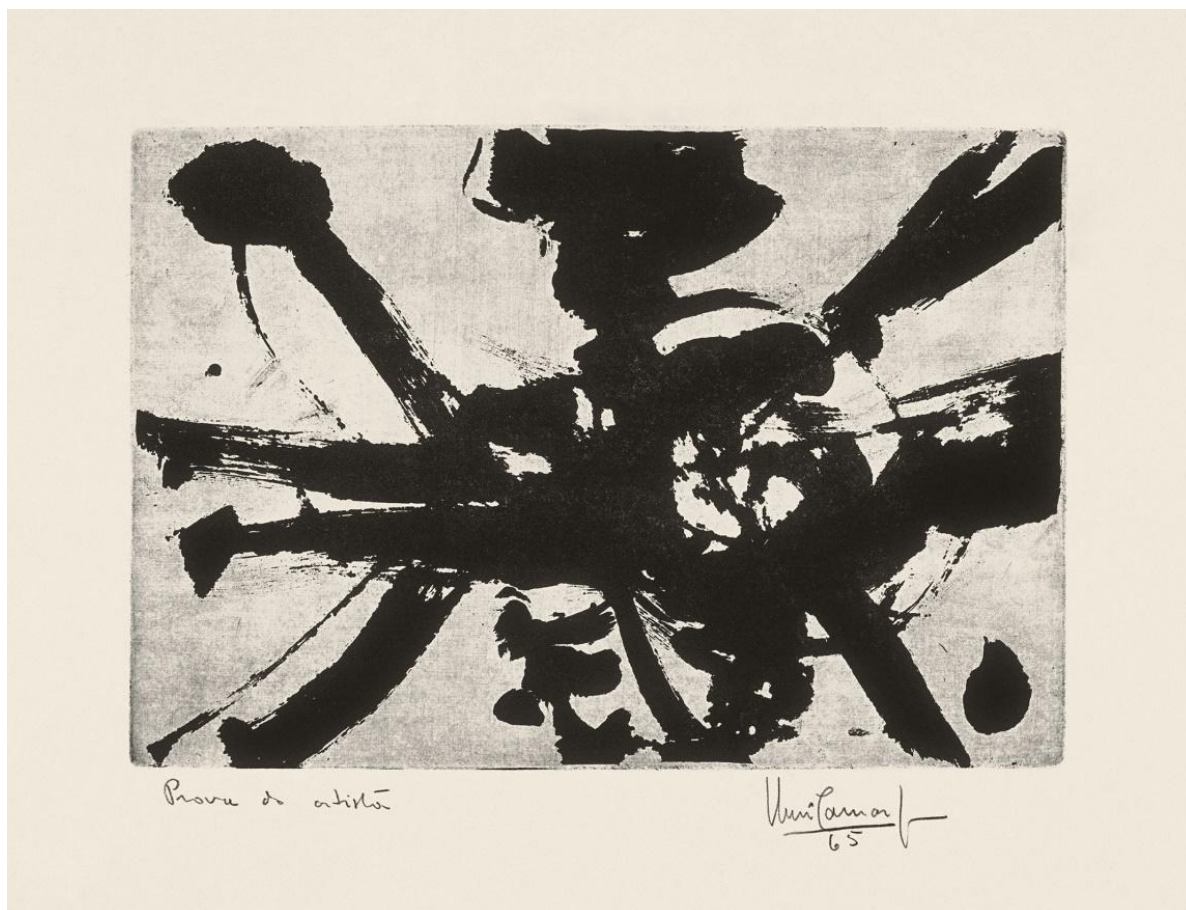


Imagem10 - Núcleo, 1963. Água-tinta (processo do açúcar) sobre papel 24,7 x 36,4 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Nessa imagem, atenho-me à desconstrução dos objetos numa tal explosão que desarticula a lógica. Iberê nos presenteia com a tela Núcleo em fragmentos, consolidando cacos de memórias expressas na sua gestualidade. Em seus trabalhos anteriores a imagem era delimitada e revelava o contorno nos aproximando da figura-objeto de referência. Agora, as imagens em pinceladas rápidas confundem-se num gestual inquieto. “As fiadas dos carretéis” eclodem em sua obra entre 1963 e 1966, momento em que as vanguardas fervilham na cena brasileira.

Mesmo em coalisão com os movimentos de contracultura, Iberê segue radicalmente destemido e predestinado a encontrar seu o próprio caminho, ainda que na contramão da modernidade. Aqui, a explosão gestual rompe com a leitura dos objetos de referência na superfície da tela e Iberê utiliza a desconstrução aproximando-se da linguagem abstrata. Diante dessa mutação os objetos tornam-se signos, formas dissociadas sem identificação reconhecível. Cria-se outra linguagem.

Em sua travessia Iberê encontrou percalços diante de uma lesão corporal à custa de uma hérnia de disco e voltou-se para o seu ateliê, ao contrário dos impressionistas que descobriram a luz natural e foram com seus cavaletes pintar os reflexos e as tonalidades da luz do dia. Ele fez a rota contrária, retomando o estudo a partir do tema natureza-morta: carretéis, garrafas, frutas sobre a mesa, num cenário intimista. Já as idas costumeiras ao Parque da Redenção e o contato com os transeuntes pelas ruas de Porto Alegre foram abolidos. Confinou-se o pintor, mas não sua pintura e, a partir desse episódio, surgem as cores, os tons sombrios, a aura crepuscular em sua arte. A natureza do seu corpo e a maturidade fazem com que o universo de seus personagens patéticos sejam materializados e ganhem autonomia. E, assim, Iberê arquitetava suas obras, seus personagens a partir de modelos em seu ateliê: de sua companheira inseparável, Maria Coussirat, de empregados ou de pessoas conhecidas que davam suporte para consolidar a inventividade do pintor gaúcho. Mesmo com o intenso trabalho no ateliê, vejo que desde a pintura *Jaguari* (com ilustração no capítulo 1), a sua linguagem se manifesta com características e estética singulares. Nesse momento têm início as reminiscências, as memórias da infância, e, quiçá, o drama vivido que impregnaram seus personagens com seus desfiles fantasmagóricos a povoar as telas em sua *fase trágica*.

No quadro de referências mais imediato de Iberê, um problema de saúde – uma hérnia de disco – força o seu “internamento” no estúdio em 1958, fazendo emergir daí a notável fase dos carretéis. Este tema, que iria absorvê-lo por mais de vinte anos”, revela estar Iberê impregnado das ideias abstracionistas (BERG, 1984, p. 22).



Imagem 11 – Tudo te é falso e inútil IV, 1992. Óleo sobre tela, 200 x 236 cm. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

A figura grotesca expressa um sorriso ameno. Sentada com as pernas simétricas, as panturrilhas fragilizadas, as coxas volumosas, mostra o instante no qual rola o carretel pelo espaço, desenrolando, despencando em direção ao solo, sob o olhar complacente do seu interlocutor. Boquiaberto não lhe resta nada a fazer, apenas contemplar o deslocamento daquele objeto pelo espaço. A figura também observa as cores em tons de azul, preto e magenta a escorrer pelas paredes, como um véu cobrindo a existência. A pintura me traz um sentimento de devaneio e de inutilidade da vida um algo derradeiro que vem do tratamento pictórico levado ao limite. A catarse homem-pintor exposta em “Tudo te é falso e inútil” é como uma procissão de seus personagens enigmáticos a desfilar tragicamente diante da incapacidade da própria vida. Essa série é tema de sua obra na década de 90 e a matéria escolhida possibilita um relevo úmido, fino e turvo. A névoa envolve a figura “A Idiota”, e cria

uma atmosfera transparente que acaricia as imagens. A tragédia vivida e a tragédia de seus personagens cruzam-se aqui como as linhas de seus desenhos.

A construção pictórica de seus personagens guiando bicicletas, os manequins, os fantasmas, as criaturas, os carretéis e os núcleos principalmente, determinam um ritual com a linguagem impregnada de símbolos: as criaturas fantásticas que povoam suas telas, a atmosfera de angústia e morte na sua fase derradeira e a névoa turva e mística de um adeus. Em ambas as celebrações temos a linguagem dos corpos expressando algo que lhes é caro, simbólico.

Iberê vivenciava essa celebração e dedicava-se a desvendar o mundo e a si mesmo. Isso parece estar nas fases de sua obra desde os primeiros desenhos de iniciação, passando pela pintura, gravura, personagens ora figurativos, ora abstratos até desencadear no seu maior ritual de símbolos e signos. O conjunto de atividades organizadas no qual as pessoas se expressam por meio de gestos, símbolos, linguagens, transmite uma certa coerência, como num ritual.

A obstinação de Iberê por décadas com os carretéis está registrada em relatos e vídeos que mostram sua performance, e através deles me parece nítido o prazer do pintor em exercer o contato com as tintas.

É a repetição do gesto em Os carretéis de Iberê que nos permite falar deles como um ritual ao invés de uma retórica emotivo-subjetiva ao informalismo ou expressionismo. Conscientemente compostas, estas figuras, pelo próprio fato de aparecerem obsessivamente repetidas, aproximam-se das teorias simbólicas de Langer, ao se aproximarem, estabelecem uma distinção crítica ao gesto que nelas dá origem. (ASBURY, p.42).

2.2 O personagem ciclista e o eterno pedalar

Analisando a série *Os ciclistas*, que fizeram parte do cotidiano do artista Iberê Camargo, no período entre 1988 e 1991. Essa série surge a partir de suas andanças pelo Parque da Redenção, em Porto Alegre, tema que voltou a ser por ele trabalhado no final de sua vida, a partir de modelos vivos, em seu ateliê. As cores predominantes nessa fase são moderadas: tons de vermelho, azul escuro e preto e convivem com figuras sem horizonte. A característica do vazio acaba por impregnar a atmosfera de suas telas. Há, para mim, uma impossibilidade e uma incomunicabilidade das personagens/figuras antagonistas dessa história pictórica de Iberê.

Desenhar é um trabalho intenso do artista, que, a partir de seus rascunhos de uma construção, documentam suas ideias e pensamentos, criando a partir dos espaços ociosos, personagens e imagens que perfilam sua obra pictórica. São essas formas e desenhos que espelham e pontuam o cerne da expressão e da sua criação. Desde a essência do trabalho até a proposta de um recorte sobre essa técnica na obra de Iberê, o desenho é a marca do registro do tempo. No ato criativo e meticuloso o artista contempla o espectador com o desenho e sua trajetória com começo, meio e fim. Seus traços como uma proposta estética, sendo memória, mas também memória do gesto do artista em uma reflexão fixa na angústia do tempo. O desenho aglutina o tempo dos mortais, o desenho em ação, e a contemplação, com objetivo agora de observar se o que fora mentalmente memória conseguiu ser expresso, e pode ser apreciado, o prazer em olhar a criação intocável de uma memória. Desse modo a continuidade das linhas, a sua interligação, os pontos que conduzem a uma forma, representam também o processo de criação do artista, num ato. Aquela ideia atemporal, aquelas linhas que tecem tal figura, compondo o corpo, a face, nos impele a seguir seu rastro e dissecarmos a imagem dos desejos do artista, partilharmos e somos cúmplices daquela provocação pictórica!

A linha apresenta-se então com um duplo aspecto: ao mesmo tempo em que é traçada pelo tempo, traça o próprio tempo – tal como os ponteiros do relógio, que giram dentro do tempo e simultaneamente são o sinal de sua passagem. (GODOY, 2009, p.160-161).



Imagem 12 – Sem título, 1989. Guache sobre papel, 35,4 x 27,5 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Acima, a figura do ciclista utiliza o veículo de duas rodas não motorizado, tanto como meio de transporte, lazer, ou competições esportivas. Mas, no Parque da Redenção, o condutor traz os braços estendidos num guidão sombreado, quase em névoa. Ao fundo, a bike contrasta com postes de luz; Iberê contribui com pinceladas largas, a

partir das quais, a figura ganha corpo e densidade. O velocista mantém seus olhos fitos no horizonte, mas a expressão é estática, centrada num ponto longínquo e intocável. O resgate de suas histórias através seus personagens acontecem, pois o artista não tem como tocar sua infância com as mãos, agora ele a toca com a arte. Imóvel, petrificado, ou assoreado pelas tintas em sua silhueta, o personagem enigmático pedala sem cessar. Os ciclistas representados buscam um sentido para a vida no vazio desenhado por Iberê em sua condição de finitude. O tempo o arrasta para um diálogo mais intenso com seus personagens, como se decretasse o fim da existência em vida, e o reflexo da dor em sua criação.

Vejo a descrição de Mônica Zielinsky apontando os ciclistas como seres desordenados e sem paradeiro, hóspedes de um mundo aniquilado pelos humanos em que figuras estranhas promovem um ritual pictórico. A performance dessa repetição do pedalar é a regra em que a trajetória significa o pulsar do ser vivente. Para mim, essa locomoção causa perplexidade nas figuras talhadas; é a visão do artista percebendo os seres humanos sem parâmetros, incomunicáveis diante da vida. Iberê acaba por nos colocar no guidão, assumindo o lugar de seus personagens, vemo-nos atordoados com o espelho que persiste em refletir nossas imagens em sua obra. Belos ou feios, somos as caricaturas impressas em busca de um tempo perdido, sob a lógica e a intuição do pintor. “Ser ou não ser, eis a questão”. Como Hamlet, o dilema existencial, as dúvidas numa superfície feita de gestos e pigmentos, parece ser a sugestão de Iberê ao mundo. As indagações no questionamento em saber quem somos, qual o sentido e a problematização da existência, encontrou concretude nas ideias lidas, pelo artista, na filosofia de Kierkegaard – na busca de uma verdade objetiva, o indivíduo e sua existência; também em Albert Camus, nas inquietações quanto ao absurdo de viver, na revolta do homem. E por fim Heidegger, na angústia diante da vida.

É uma pergunta de fundo existencial. É inegável. Eles dizem que os ciclistas são os que se locomovem sem rumo. É essa questão o tempo todo. [...] Nos ciclistas ele até faz uma referência: são seres que se movimentam sem setas. Ele mostra a sensação de perda de referência”. (PEIXOTO, 2014, p. 182).

Iberê busca essa unidade, o equilíbrio entre o homem e a coisa, o pedalante e a bicicleta de um modo transgressor, na janela da sua imaginação. Só cabem nesse momento os personagens ciclistas num único universo, agarrados à solidão. Ao despir as formas da precisão humana, insere uma afetividade com a máquina de duas rodas, uma visão de oposição ou contrastes, uma lágrima que quer escorrer, mas, é vetada pela existência.



Imagem 13 – Iberê produzindo o guache “Andando contra o vento”, ateliê do bairro Nonoai, Porto Alegre, 1993. Foto © Cristine de Bem e Canto. Fonte: Acervo Documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Observo Iberê manusear em seu ateliê um lápis da marca Stabilo, normalmente o lápis Stabilotone. A ferramenta de trabalho é semelhante a um giz de cera aquarelável, possui cores intensas, como a intensidade do seu pintor. O lápis risca a anatomia daquele ser sempre em construção, a sua figura grotesca com braços alongados. Criador e criatura, pintor e personagem se entreolham e no silêncio do processo, no fragmento da tela, o traçado agora é perpetuado. A figura esquelética esboçada por Iberê se apoia no guidão do seu veículo corriqueiro. É emblemática a

conspiração entre ambos: as rodas em movimento, as duas faces em rotação carregando no seu bojo uma triste e bisonha espécie conturbada.

O artista extrai num gesto o símbolo que povoa suas memórias, o anti-humano, o anti-herói, o bastardo que semeia e espelha esse mundo apocalíptico, a incerteza nessa frágil e inóspita civilização. Iberê abstrai o condutor do trânsito urbano, o ciclista do parque, e o transfere para a imagem pictórica. Agora o ciclista é inundado por tintas, cores e sensações que consolidam a sua imagem em movimento. Iberê faz uma reparação, ao destituir o ser humano do mundo urbano, e o inserir em seu universo plástico. Como uma apoteose os seus personagens desfilam com corpos inseguros, agarrados ao metal em ruas fictícias, espaços descaracterizados, certos que suas pedaladas são necessárias, mas não irão alcançar nenhum lugar.

Nessa retomada trágica da figuração, há algo em comum entre Iberê e Giacometti. Em ambos a figura humana vinha como resposta trágica ao sentimento de abandono, de perda de um mundo compartilhável. São seres absurdos, assexuados, aquém de toda distinção humana” (SALZSTEIN, 2003, p.75).



Imagem 14 – Estudo para pintura da série Ciclistas, 1990. Tinta de esferográfica e nanquim sobre papel 32,5 x 23,5 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Ao olhar o estudo acima, são nítidas as linhas que sugerem movimento, o ciclista e a bicicleta conduzem a um caminho, a um destino indiferente, mas a tração é

essencial: não parar, prosseguir de forma ininterrupta, como se o cessar do movimento determinasse o fim da existência do personagem. O corpo frágil da figura ciclista estampa uma anatomia envelhecida, os ossos salientes, a protuberância do abdômen, a cabeça desproporcional e a pele flácida. Iberê não tem a preocupação em representar uma estética perfeita, o ser humano exuberante, mas, ao contrário, abusa da deformação e dos corpos desgastados. Sem a intenção de detalhar os membros, os dedos, mas apenas contornar e expressar a força do usuário de duas rodas a pedalar e pedalar. A fixação robótica do olhar atento ao movimento, ao instrumento que o guia para algum lugar que o tire da insana monotonia do viver. O desenho é o esboço primitivo de uma concepção pictórica. A necessidade de plasmar, de impor linhas sob um papel para gravar seu objeto, antecipa o processo com as paletas e pincéis. Aqui, o desenho representa o passeio de um determinado ciclista, com linhas sequenciais, com leveza, com o nanquim derramado quase ao acaso e provocando borrões como nuvens a sustentar o firmamento.

Apresento uma leitura possível na qual as figuras ciclistas parecem ser criaturas, desprovidas de outro atributo. Aqui, as criaturas franzinas, esguias, mórbidas, carregam uma estrutura fora dos parâmetros cotidianos. Afirmo, que estamos frente a uma das últimas concepções da noção de figura pictórica. As criaturas às vezes assumem aspectos de uma pintura rupestre, em que as cavernas se tornam superfícies impregnadas de tinta ou impressas em gravuras. O cunho ritualístico e mágico é mantido por Iberê, mas a linguagem em questão tem outra simbologia. A arte, para Iberê, tem o propósito de relatar a perplexidade humana, mas a sua destreza foi de tal competência, em seu ofício no acervo artístico, que para nós leigos, público ou mesmo críticos é sempre revelador. Possui uma legitimidade e identidade únicas como representação e intensidade estética, uma mistura adequada de Dionísio e Apolo, deuses da mitologia grega. Do primeiro, a ruptura das fronteiras, o êxtase; do segundo, a ponderação, o autodomínio. Forças que combinaram, nesse artista, a busca do conhecimento e a experimentação forjadas na brasilidade, na arte pictórica e escrita, legadas ao nosso tempo.

Nem símbolos, muito menos caricaturas, nem mesmo personagens, os ciclistas de Iberê Camargo talvez sejam finalmente criaturas, na acepção básica e elementar do termo. É legítimo até especular se não estaríamos frente a uma das últimas grandes formulações plásticas da noção de figura. (SIQUEIRA, p. 94, 2009).



Imagem 15 – Série Ciclistas, 1990. Óleo sobre tela, 159 x185 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Eis mais um ciclista no equilíbrio de seu instrumento de lazer: na imagem acima a massa de tinta ao fundo se confunde com o protagonista da série. Sem definição o cenário impede a localização, não traz referências ou alude a um lugar específico. Perdido no seu próprio tempo, não há expectativas e nem ilusões a compor a sua história. A tinta pastosa inunda a tela e Iberê deixa apenas um clarão para não obscurecer totalmente o evento. Esse indefinido ser humano tem um pedalar suspenso; figura e paisagem não têm a quem pedir socorro, ou mesmo fugir. As camadas de tinta sobrepostas em uma sucessão de cores embriagam o nosso olhar,

a poética de Iberê sentencia seus personagens a um fim trágico e sem volta. A marionete tornada ciclista transforma-se num signo atemporal; as cores banham a forma, a massa espessa deixa as rodas enlameadas, a rotação se confunde com o fundo, cores escorrem pela face, pelo corpo da figura, da bike e por todo o cenário. A poética de Iberê compõe essa tela com a figura quase humana - indispensável na trajetória do artista - partilhando o mesmo espaço com a paisagem inóspita, também característica de Iberê. É importante relatar aqui que a protagonista “A Idiota”, em algumas telas abandona a bicicleta e permanece solitária em seu dilema.

O mecanismo das rodas dos ciclistas possui um paralelo com as locomotivas da infância de Iberê. A partir delas podemos lembrar a propulsão de um trem, a fumaça de caldeiras formando nuvens, como as manchas aéreas das telas iberianas, as névoas. As rodas acionadas por uma força motriz produzem movimento, assim como o condutor do trem controla sua engrenagem solitária. O comando e o rumo são definidos pelo condutor, numa sequência de movimentos giratórios e compassados das rodas e dentro ou em cima desse veículo de transporte o maquinista e Iberê definem o trajeto. A locomotiva seguindo as bitolas e Iberê sua linguagem, seu processo criativo. Mas Iberê definiu trabalhar com pequenos monólogos, para falar ao seu público de uma forma mais intimista na superfície de suas telas. Como a negritude do combustível, o carvão, ele pulveriza o céu e compõe manchas de fumaça desenhando formas e formas na imensidão. Bicicleta e locomotiva dependem da estabilidade da composição para seguir em frente.

As rodas das bicicletas são em verdade rodas de locomotivas. As pernas dos ciclistas são braçadeiras que sugerem o movimento da máquina. O vermelho se refere ao vagão; o negro do carvão de pedra e a cinza do leito da estrada de ferro estão aqui. Veja a graxa do leito da linha, o negro de suas formas. (RIBEIRO, 1996, p. 25)

2.3 Personagens em vitrines, manequins

Esse capítulo trata da série que contempla os registros de Iberê Camargo no cotidiano em meio aos transeuntes na Rua da Praia - Porto Alegre. Os manequins em vitrines levaram o artista a desenhar situações com criaturas inertes e confinadas em caixas de vidro. Por vezes, em alguns trabalhos, figuras-objeto são desprovidas de cabeça e membros. As imagens construídas por Iberê lembram a figura humana, mas calcadas na expressão das cores e na desumanização.



Imagem 16 - Iberê desenhando um manequim diante de uma vitrine, Porto Alegre, 1986. Foto © Ruy Varela. Acervo Documental Fundação Iberê Camargo.

Caminhar pelas ruas de Porto Alegre, encontrar uma vitrine com aquela espécie de manequim desejado era motivo suficiente para levar Iberê a debruçar-se sobre sua prancheta, lápis e papel e, altivo, iniciar seu desenho, tamanha fascinação o boneco da figura humana lhe causava. Aquele objeto, o manequim, num instante faz-me recordar a infância, minha mãe perdida em meio a linhas e carretéis, aqueles que também o inspiraram. E é inquestionável a linha dos desenhos, a precisão, um dos ensinamentos do professor Guignard.



Imagem 17 – Cris, Cláudia e Bebel, manequins de Porto Alegre, 1986. Óleo sobre tela, 180 x 213 cm. Fonte: Col. Particular. Acervo Documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Um estilista pictórico, Iberê assim constrói sua coleção com manequins diferenciados, como as três figuras na imagem, prontas para serem fotografadas; com a moda exclusiva e os figurinos a exibirem-se nas passarelas de suas telas. Podemos emprestar-lhes os nomes de Maria, Geri e Coussirat. Iberê novamente não busca inspiração no estilo Chanel, Yves Saint-Laurent, costureiros que se apropriaram de estéticas modernistas para suas coleções, como a inspirada em Mondrian, por exemplo. O artista faz o contrário, busca inspiração tão somente nos seus manequins, isso lhe basta. Seus manequins possuem estampas expressivas e, naquela época um grupo de artistas brasileiros – Tomie Ohtake, Milton Dacosta, Nelson Leirner, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Alfredo Volpi e, entre eles Iberê, foi convidado pelo publicitário italiano Livio Rangan, radicado em São Paulo para

desenhar sua coleção. Outra vertente de sua criatividade foi a dos figurinos que desenhou para o Balé Ruda.



Imagem 18 – Figuras e manequins, 1985. Serigrafia sobre papel, 31,3 x 45,1 cm. Foto © Gustavo Possamai. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

A técnica de serigrafia presente na obra acima e popularmente conhecida como *silk screen*, faz a transferência de imagens sobre tecidos e/ou outros materiais utilizando-os como suporte e base. Um dos condicionantes da qualidade da serigrafia é sua impressão. Com o emprego correto da espátula no suporte das telas e uma tinta de qualidade, obtém-se a longevidade do produto.

A imagem serigráfica sobre papel na obra de Iberê, inicia-se em 1985 na série Manequins. Aqui, a cor intervém nos desenhos, de modo que as linhas das silhuetas sejam incompletas. Isso provoca uma espécie de reflexo, cria um espelhamento das partes do corpo. Mais uma vez, a simplicidade e poder de síntese de Iberê produzem

uma espécie de leveza na imagem. As manchas ora marcam fragmentos, ora deixam descobertas as imagens, como um mosaico a ser completado por nossos olhos.

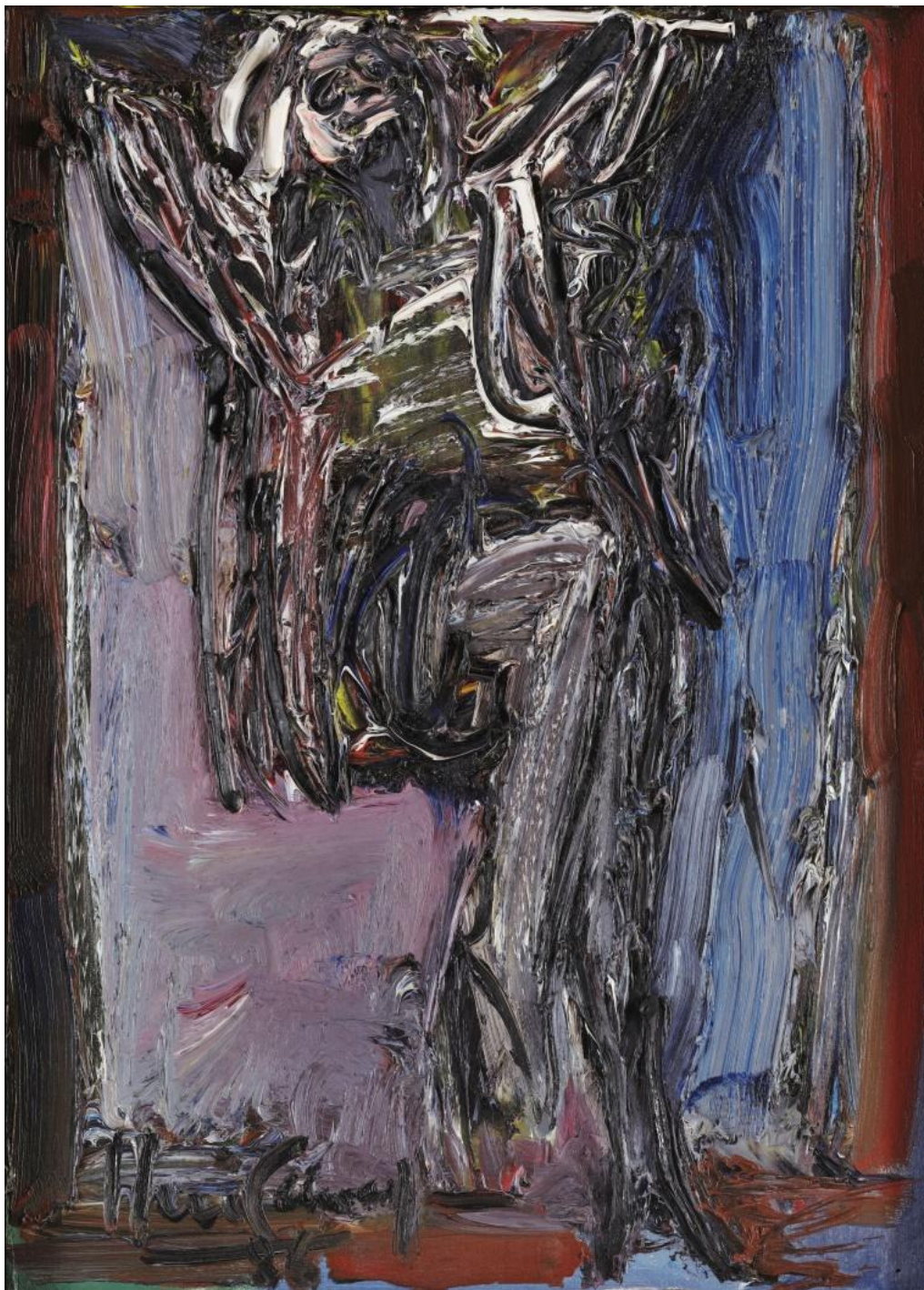


Figura 19 – Manequim, 1986. Óleo sobre madeira, 42 x 30 cm. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Na tela *Manequim*, óleo sobre tela, a figura eleva os braços para trás como se relaxasse, mas com as pernas contraídas, recostada num lençol colorido como à espera de ser fotografada do alto. Os rasgos de tintas e as inserções traçam linhas brancas que percorrem seu corpo. Iberê trava um diálogo com a personagem buscando dar vida à mesma e, assim, ampliar a conotação dessa figura com certa estranheza na expressão. As manequins das lojas envidraçadas transformam-se em objeto-desejo que saltam para dentro das telas e sofrem uma metamorfose na arte de Iberê. O artista é contaminado por esses seres inanimados que trocam de figurino, do nu às vestes, das vestes ao nu, e faz, me parece, uma crítica contundente aos meios da publicidade, ao consumismo. Os traços esboçam e delineiam o corpo frágil com a intenção de explorar as cores, a matéria. Aos meus olhos uma mulher estilizada rompe de dentro desta pintura. A *Manequim* é destronada de sua vitrine e passa a desfilas com elegância incomum sobre a superfície da pintura, agora passa a ser vista como modelo de uma gestualidade específica. Como dizia Iberê quando ele via essas figuras, que o seu objetivo era interiorizar, descobrir o que estava dentro delas, apoderar-se de suas almas, e a paleta sensível faria o resto. Restabelecer a conexão e dar vida aos personagens enigmáticos.



Imagem 20 – Fantasmagoria IV, 1987. Óleo sobre tela, 200 x 236 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

A pintura em tom azulado ambienta três figuras, seres para mim horripilantes com seus corpos esguios e chamuscados, com traços e cores irregulares. Sem diálogos, cada qual parece estar no seu canto, mas, ao nos aproximarmos da imagem, vemos os pigmentos expandirem-se como seres vivos em corpos estáticos, como átomos a riscar suas cabeças e desnudar os crânios/caveiras. Os olhos tornam-se faróis esbugalhados, inertes, ocos, com a cor azul a escorrer pelas faces. Entre corpos e fundo há uma aproximação ou uma conexão. Perdemos qualquer noção de profundidade.

Para mim, Iberê literalmente retira o chão dos seus personagens. Os fantasmas, espectros, servem de sentinela numa eterna prontidão, encarando e desafiando os espectadores mas, também, solicitando serem observados. Os movimentos pontuais

dos braços em descanso ou simplesmente apoiados no próprio quadril; as camadas de tinta provocam um relevo, uma textura nas figuras, como esculturas de tinta. Esses modelos vivos parecem assustar e impor um drama coletivo. Alíás, Iberê parecia esculpir tintas: sempre a raspar, a limpar os excessos, a procurar uma camada *ideal*, como num pacto, e, no momento exato, cessar e contemplar a tela.

“A vida dói ...Para mim o tempo de fazer perguntas passou. Penso numa grande tela que se abre, que se me oferece intocada, virgem. A matéria também sonha. Procuro a alma das coisas”¹.

¹CAMARGO, Iberê. Gaveta dos guardados. Cosac Naify, 2009, p.36.



Imagem 21 - Estudo para a pintura Fantasmagoria IV, 1987. Tinta de esferográfica sobre papel, 31,8 x 21,2 cm. Foto © Leonid Streliaev. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.



Imagem 22 - Estudo para a pintura Fantasmagoria V, 1987. Tinta de esferográfica sobre papel, 32 x 22,4 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Ao final de minha exposição e análise de imagens do artista Iberê Camargo e com o suporte de citações na pesquisa de sua obra, ousei fazer um paralelo com um dramaturgo do século XX. Por apreciar e ser estudioso das Artes Cênicas, escolhi

fazer um recorte de textos e personagens dessa dramaturgia para aproximá-los da linguagem de Iberê Camargo, mote dessa monografia. Eis as aproximações, todas tomadas a partir de textos de Samuel Beckett:

Em “*Fim de jogo*”, o personagem Hamm, carrasco cego e paralítico, um monstro que não possui nada mais de humano, busca conforto no sofrimento de suas vítimas: os pais, Nagg e Nell, enterrados em latas de lixo, mutilados pela guerra; o submisso, Clov, que não pode se sentar. Discute-se, nos diálogos, o fim da vida, a cegueira, a solidão, o interior cadavérico com cenário cinzento e austero. Mais um texto desumano².

No texto “*Esperando Godot*”, dois viajantes, Vladimir e Estragon, vagabundos ou marionetes, em um cenário composto por uma árvore seca, teimam em esperar Godot. Num diálogo silencioso, permeado de frases desconexas, palhaçadas, ternura, além do sofrimento, o desejo de restituir e recuperar a humanidade perdida. Mas, ao fim do texto, Godot nunca aparece.³

Já “*Molloy*”, encontra sua bicicleta, em certo momento, o personagem, ganha movimento nas pernas e pode ser visto numa bicicleta velha, encontrada num fosso, como anjo provisório: “Amarrava as minhas muletas na barra superior do guidom, uma de cada lado, enganchava o pé de minha perna dura (esqueci qual delas, ambas atualmente estão duras) na saliência do eixo da roda dianteira e pedalava com a outra. Era uma bicicleta sem a corrente, se é que isso existe”⁴.

Em “*O Inominável*”, não mais todo o corpo, mas apenas a presença de uma cabeça com foco de luz elipsoidal e dirigida, questiona, em seu monólogo, ter esquecido a ortografia, a metade das palavras “...não mais eu, nem ter, nem ser, nem verbo. Não há maneira de continuar, no fim da obra só resta poeira: o nominável”. E assim finda sua desintegração com o ambiente totalmente sem a luz de cena⁵.

² BERRETINI, Célia. Samuel Beckett: escritor plural. Perspectiva, 2004, p.171 - 172.

³ Ibidem. p.163 -164.

⁴ JANVIER, Ludovic, tradução Léo Schlafman. José Olímpio, 1988, p. 40-41

⁵ Idem. p 134-135

Em “*Oh! os belos dias*”, num cenário vazio o personagem Winnie é enterrado até o pescoço e faz um monólogo com os restos, melhor, com o tronco de seu marido, o personagem Willie. Assim, canta, reza, conta os seus males, sua infelicidade, desesperada. Até o fim da peça tenta conversar com Willie, mas, durante os atos, os restos do personagem lentamente desaparecem.⁶

Ainda cito “*Katastrofe*”, em que no texto “Cadeira de Balanço” que em uma das cenas num palco vazio, uma atriz-personagem sentada numa poltrona ao centro, a luz elipsoidal com foco no rosto da personagem, frontal ao seu corpo, escuta sua própria voz gravada, monótona e repetitiva: “E até fim de longa jornada na qual ela se diga, o tempo chegou, tempo de se decidir a não mais errar, a espera de outra alma vivente, iludida como ela, toda olhos como ela, um pouco como ela, ao fim de longa jornada diga que o tempo chegou [...]”⁷

Escolhi os seis textos acima do dramaturgo Samuel Beckett, ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 1969, e considerado pela crítica um mestre do Teatro do Absurdo, pois a temática explorada seja por ele ou por Iberê Camargo, mantém uma conexão de fundo existencial e do absurdo de viver. Sua linguagem se identifica com uma dramaturgia oculta nas palavras as quais representam um véu que a arte tenta suprir. Desse modo, ele cria anti-personagens, outra cena, outra interpretação, pois também faz questão de acompanhar e dirigir os atores e atrizes. Em seus textos o homem sempre nasce, sofre e morre. Beckett, o trágico do século XX fala, através de seus personagens, da incomunicabilidade, do fim do amor, da impossibilidade de extinguir a angústia. A totalidade da condição humana entra em jogo, com evidência na cena em que a pantomima, o palhaço (o *clown*), e o drama têm significado na sua dramaturgia. Não há nada a dizer, embora nada tenha sido dito. Os temas em ambas as obras evidenciam a problemática angustiante do Ser, vista por Iberê Camargo nas Artes Visuais, e por Samuel Beckett na dramaturgia do silêncio e do caos.

⁶ VASCONCELOS, Claudia Maria de. Figuras Infernais no Teatro de Beckett, USP – Filosofia e Letras, 2009

⁷ BERRETINI, Célia. Samuel Beckett: escritor plural. Perspectiva, 2004, p.171- 172 e p. 219-220.

E por fim, “Não Eu” (Not I), em um desabafo solitário em que a presença de uma boca feminina e original apresenta seu mundo enigmático aos espectadores. A único elemento que resta é a boca falante, inexistente seu corpo, ocorre deste modo o despojamento essencial no teatro, o ator em cena, ocorre uma outra proposta dramatúrgica que transformará a cena do século XX com o teatro do absurdo. “pedacinho de nada...no mundo antes da hora...longe de tudo... nenhum amor...ao menos isso...muda toda sua vida...praticamente muda...mesmo para consigo mesma...nunca a voz alta...mas não inteiramente...vezes brusca vontade...uma duas vezes por ano...sempre no inverno vá saber porque...as longas noites...horas de obscuridade...brusca vontade...de...contar...então sair como uma boca louca...”⁸

⁸ BERRETINI, Célia, Samuel Beckett: escritor plural, Perspectiva. p. 206 -207, 2004



Imagem 23 - Vista externa da Fundação Iberê, 2018. Foto © Nilton Santolin.



Imagem 24 - Vista interna da Fundação Iberê, 2018. Foto © Ronaldo Azambuja.

CAPÍTULO 3

A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO:

formas e cores educativas

Com este capítulo busco analisar a Fundação Iberê Camargo, espaço cultural imaginado a partir dos anseios do próprio Iberê, materializado após sua morte por sua esposa Maria Coussirat Camargo e empresários patrocinadores. O projeto arquitetônico ficou a cargo do português Álvaro Siza. A construção possui reserva técnica que salvaguarda pinturas, gravuras, desenhos e demais obras e um setor educativo que apresenta a obra do artista. A atitude persistente do artista Iberê em cuidar de sua obra não foi algo fortuito, mas preponderante em sua trajetória: fazendo anotações em seus cadernos, fotografando obras ou fazendo slides, mesmo daquelas já comercializadas, cadastrando ininterruptamente o seu acervo. O detalhamento nas especificações das obras possibilitou o registro fiel do seu material artístico. Essa documentação, fundamentada por Maria Coussirat, sua mulher, conseguiu delinear a análise de sua vida e obra. A construção desse espaço arquitetônico comporta todos os anseios, a criatividade e os sonhos materializados de Iberê, e foi mensurada milimetricamente na busca de ser uma instituição mantenedora dos seus trabalhos e para a perpetuação de sua memória artística. O persistente trabalho de mãos cuidadosas e almas dedicadas catalogou textos e imagens capazes de fomentar um equipamento de cultura, uma gestão democrática das artes, e a essência do universo visual do artista. Durante mais de uma década a sede manteve-se no ateliê do artista no bairro Nonoai, na cidade Porto Alegre. A Fundação, instituída em 1995, e inaugurada em 2008, tem sua nova sede com área de 8.250m². O acervo também foi contemplado com setores de preservação e armazenamento com qualidades necessárias ao usuário, às obras e ao material catalogado.

Por fim, é possível comprovar esta intenção de construção da memória através da vontade declarada do artista de haver um museu onde fosse possível guardar suas obras e suas memórias. E a real construção deste lugar que leva o nome do artista. (PERLOTT, 2015, p. 75)

O espaço foi projetado pelo eminente arquiteto contemporâneo português Álvaro Siza, premiado e reconhecido de terras lusitanas, um dos mais importantes do séc. XX. Seu trabalho transita entre a simplicidade e a sofisticação priorizando também a junção entre o projeto e a natureza, fato que torna sua obra singular. Alguns de seus projetos são: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Casa em Maiorca, Museu Mimeses, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso e a exemplar Fundação Iberê Camargo. O projeto arquitetônico sofre grandes desafios pelo local do terreno ser íngreme, as margens do rio Guaíba, e fincado numa encosta. Finda a problematização e com as soluções criativas, a Fundação surge como difusão e preservação que contempla um parque ambiental. A construção destaca-se por estar no extremo do rio Guaíba e concentrar concreto branco sem utilizar tijolos aparentes. A estrutura conta com três andares destinados à exposição e, no térreo, encontram-se a recepção e a livraria. O espaço não possui lajes, vigas ou pilares. Além do ateliê educativo e de gravura, há também espaços definidos para reserva técnica: salas expositivas, centro de documentação, auditório, loja, cafeteria e estacionamento. Por determinado ângulo do prédio pode-se visualizar a cidade de Porto Alegre através de aberturas irregulares que contemplam o projeto de Siza. Assim, concentra todos os esforços arquitetônicos e de funcionalidade para a dinâmica de um espaço cultural em que a gestão possa estimular a reflexão sobre a arte, a cultura e a educação, parâmetros essenciais na mediação entre espectadores, alunos e artistas no diálogo a partir das diversas estéticas.

Inserem-se também nessa logística outras manifestações artísticas, compondo a Fundação: o cinema, a música, o teatro e a literatura abrangendo vários tópicos do conhecimento, o que também é meio e referência para o acesso e a fomentação da arte moderna e contemporânea. O espaço de excelência atua consideravelmente nos segmentos sociais e culturais, na atuação do público em geral e com foco norteador da cultura. Cabe aqui apresentar o propósito, ou seja, o objetivo do acervo, aspecto relevante para a existência de um espaço em que se estimula a pesquisa e a divulgação da obra do artista Iberê Camargo, memória viva e diálogo aberto entre a cultura e conhecimentos afins.

O prédio é um projeto do arquiteto português Álvaro Siza, que também projetou espaços como o museu de Serralves e a Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, ambos em Portugal, e, no caso da FIC, foi selecionado através de um concurso realizado para escolha do projeto desse novo espaço". (MENDOZA, 2013, p. 22).

O acervo da Fundação tem como princípio preservar, estudar e divulgar a obra do artista brasileiro, Iberê Camargo. A apreciação está nas exposições e documentos atraentes e investigativos para compreensão e inserção de Iberê no plano contemporâneo das artes. As obras são compiladas em acervos e expostas à população, bem como as técnicas e materiais utilizados por ele. O acervo contém 3.246 guaches e desenhos; pinturas que somam 216 telas; 366 gravuras em 1.570 exemplares, e mais de 20 mil documentos pertinentes ao artista.

Há um incessante entrelaçamento entre o acervo da fundação e a arte-educação, pois, quando exposto, ele pode conduzir o público em direção a uma interpretação e estimular sua leitura do objeto-estético, além de fomentar o ato do ver e desenvolver o senso crítico. A tarefa do arte-educador é investigar, em parceria com o público, a criação e o imaginário no processo do trabalho-obra. Aqui, o lúdico consolida-se na descoberta e na criatividade e, ao intensificarmos a leitura das obras de arte, há a possibilidade do observador iniciar, a seu modo e a seu tempo, a decodificação da imagem, o que provoca interatividade com o mundo que o rodeia. Dando continuidade ao ato de ver, há observação, análise e interpretação acerca do objeto arte e, dessas, julgamentos que acarretam em princípios estéticos. Para consolidar a proposta de alfabetização estética é essencial refletir sobre a abordagem triangular concebida por Ana Mae Barbosa, e na postura de reconstrução do ensino das Artes Visuais: quando a criação artística, a leitura e a contextualização do objeto artístico coexistem. É aí, nesse cruzamento, que podemos pensar as imagens da arte, como elas se apresentam.

O território das Artes Visuais, com a proposta educativa da Fundação Iberê Camargo, amplia o segmento do público espontâneo, dos futuros jovens e adultos capazes de interagir com o pensamento e a reflexão propostas pelas obras de arte.

Temos que alfabetizar para a leitura da imagem. Através da leitura das obras de artes plásticas estaremos preparando a criança para a decodificação da gramática visual, da imagem fixa e, através da leitura do cinema e da televisão, a prepararemos para aprender a gramática da imagem em movimento. (BARBOSA, 2014, p.34)

Essa educação não formal aponta para a instabilidade na educação formal devido a críticas à instituição escolar. Novos conceitos afirmam que o modelo escolar tradicional não tem condições de responder à gestão de qualidade na educação. Assim, o ensino não formal das artes visuais começa a ganhar mais e mais espaço, e esse segmento passou a ser reconhecido efetivamente por incluir mudanças em um novo campo de investigação. Essas diversas possibilidades educativas não formais de arte formam um novo público que busca pensar e refletir sobre o mundo. O sistema não formal compartilha o conhecimento de modo aberto, dinâmico e interativo, levando os cidadãos a serem capazes de solucionar problemas de caráter social e de inclusão.

Esse novo olhar das instituições e fundações de cultura, faz com que ocorra, também, um ganho tecnológico e de qualidade nos instrumentos que norteiam o espaço. As salas expositivas são melhor equipadas e em condições de acolher o público diante das obras, interligando-o com esferas até então longínquas e estranhas ao grande público. Com esse formato, o educador amplia sua ação e o educando passa a compor um maior território, ambos partícipes fundamentais no processo de ensino-aprendizado através da cultura. A partir de uma postura multidisciplinar, a Fundação Iberê Camargo propõe a difusão e reflexão sobre a arte moderna e contemporânea, tendo como mote a obra do artista Iberê. A ligação, a mediação se realizam através do arte-educador, o museu e seu público escolar e é deflagrada com atividades, no espaço da Fundação. Para compor essa manifestação, lembro-me das Fundações, Institutos, Sistema “S” – SESC – Sesi - SENAC, ONGs como algumas parceiras no trabalho da educação, arte e cultura em nosso território. A Fundação Iberê ocupa um espaço norteador, fomentador da educação não-formal nas Artes Visuais.

[...] a expressão educação não formal começa a aparecer relacionada ao campo pedagógico concomitantemente a uma série de críticas ao sistema formalizado de ensino, em um momento histórico em que diferentes setores da sociedade não só o pedagógico, como também o serviço social, a área da saúde, cultura e outros). (GARCIA, 2008, p.01)

Apresento, agora, o programa educativo de caráter informal, mas com muita efervescência junto à população, assim como o intercâmbio no espaço cultural. Há muito tempo utilizo o encontro de alunos com as artes fazendo a aproximação deles com esculturas, exposições de obras modernas e contemporâneas, e provocando o olhar, possibilitando-lhes defrontar com a obra, estar no mesmo habitat que elas, e, assim, efetuarem reflexões e a estética diante de um artefato criativo.

Acredito que a sensibilidade e a *alfabetização estética* – citação de Ana Mae Barbosa – podem ser valorizadas e estarem a serviço do pensamento ao incluir jovens em salas de cinema e compartilhar a arte de forma educativa. Ao conectar grupos junto ao teatro ou ao circo, que podem enriquecer nossas almas, estes adentram na categoria subjetiva, um território movediço, mas atraente. É possível alcançar relatos, diálogos, discussões e questionamentos a partir de obras de arte, estejam estas em qualquer ambiente, fechado ou aberto. Num território habitado pela arte, o público pode pactuar com inúmeras linguagens, aceitando-as, negando-as, interferindo ou atuando nelas como coautor, numa experiência de vida e estética.

São representativos os espaços dessa magnitude – tal qual a Fundação Iberê Camargo – estarem inseridos nos grandes centros urbanos, nos polos socioculturais e políticos de nossa brasilidade. Socialmente a ação educativa inclui e resgata personas, mobiliza e democratiza, torna o indivíduo coletivo por uma causa reflexiva de nossa cultura. Nesse ínterim, propagam-se e catalisam-se eixos sociais díspares, não limitadores, não construindo fronteiras, ao contrário, a arte tende a descentralizar, a destruir guetos, e a aglutinar, criar encontros e romper barreiras. A arte como linguagem pode soterrar a discriminação e o preconceito colossal! A mediação se faz presente no campo educativo, nas propostas e atividades de

formação, na mobilização dos encontros, em passagens fortuitas, nos catálogos e publicações, ou seja, na integração e inserção da temática cultural e sua gênese.

Mediação: ação em que o setor educativo busca entendimento e a compreensão de determinada situação a ser abordada; instrumento facilitador entre os conceitos a serem interpelados. As visitas a espaços culturais possibilitam essa mediação que pode ocorrer em exposições para grupos escolares, nas diversas faixas etárias de ensino. Essa atividade na Fundação Iberê Camargo conta com a presença de dois mediadores responsáveis pela condução de cada grupo. No decorrer do acompanhamento é possível inserir atividades práticas como oficinas, manuseio e projeção de vídeos ilustrativos ao roteiro. Já os grupos especializados de estudantes da área de Artes Visuais, arquitetura, coletivo de artistas, podem também usufruir do setor educativo com visitas técnicas do mesmo alcance.

Formativo: A formação sensível acrescenta oportunidades no âmbito sensorial e cognitivo, atrelando-se ao conhecimento, à aprendizagem e ao direito à subjetividade e acesso à arte. Ancorado na sensibilidade estética, o público tem o educativo como processo individual e coletivo em prol da cultura da humanidade. Dando continuidade a essas atividades, a ação cultural propicia ao público espontâneo o contato e intermediação com valores e experimentos simbólicos. Nessa etapa são oferecidas atividades tais como:

Cursos e Oficinas

Os cursos na Fundação Iberê Camargo podem ter duração curta, média ou até de uma semana, com opção de aprendizagem em conteúdos programáticos na área de arte e cultura, visando à formação e capacitação de determinado público.

Oficina é um termo ligado à palavra workshop e designa a prática de uma atividade artística em sua especificidade. Desse modo o profissional da área artística desenvolve atividades ligadas ao mundo da arte e da cultura, tendo como objetivo o intercâmbio de ideias e a democratização do tema. O espaço em grupos propicia que os participantes troquem experiências e absorvam conhecimento, inclusive com formação de mediadores, oficinas de gravura e outras linguagens. Creio que

também é uma maneira de se aproximar a obra da curadoria e do museu. A tríade tem como fonte e essência o próprio artista a ser pesquisado.

Palestras e debates

A palestra permite aos participantes ter contato com profissionais especialistas no tema exposto. Normalmente é realizada nas aberturas de exposições ou vernissages. Do mesmo modo, a palestra tem tempo pré-determinado e busca, dentro da apresentação, fazer um apanhado da temática a ser abordada. O debate tem como designação o encontro de duas ou mais pessoas diante de um tema e pontos de vistas diferenciados, é a oportunidade de as palavras serem expressas e a posterior abrirem para debate com o público participante, se for conveniente.

Enfatizo a informação de que a Fundação Iberê Camargo realiza mostras em parceria com outras instituições, associando-se e frequentemente mantendo um intercâmbio cultural. A parceria acontece com o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), MASP, Museu Oscar Niemeyer, Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre outras. A ação educativa abrange também saraus literários, encontro com autores, ilustradores, exibição de filmes, apresentação musicais e teatrais. O Programa educativo possui uma equipe de mediadores, coordenação e agendamento de atividades centradas numa curadoria pedagógica, o que valoriza a ação e amplia o espaço dessa equipe diante da estrutura cultural.



Imagem 25 - Ciclistas, 1991. Água-forte sobre papel, 19,7 x 14,5 cm. Foto © Fabio Del Re. Fonte: Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

3.1 Iberê: o artista-professor

Neste tópico discuto a trajetória de Iberê Camargo enquanto artista-professor, binômio adequado à vivência também em seu ateliê. Faço um resgate de sua experiência de ensino elaborada para artistas e não artistas a partir de sua maestria na gravura e na pintura, memórias latentes de sua didática, tendo como objetivo analisar a metodologia no ensino das Artes Visuais empregado pelo artista.

Não é comum, mas muitos artistas se desdobram a fim de expor sua técnica e sua bagagem estética, ao compartilhar seu aprendizado e arte com excelência. A experiência de Iberê pode ser comparada ao pensamento do filósofo John Dewey, a partir de seu conceito de imaginação e das possibilidades humanas de discernimento, independentemente do tempo presente. A imaginação como agente de mudança, como símbolo ou representação. Dewey e a estreita e essencial relação entre a necessidade de filosofar e a necessidade de educar. Penso que toda prática artística é uma realidade construída por afetos, com caminhos distintos e conceitos em busca da expressividade na qual a imaginação pode ser estimulada. A educação pode capacitar os alunos a viverem com mais liberdade. A pedagogia de Dewey implica que os educadores formulem propostas e desenvolvam a ação de incorporar os temas de estudo na experiência, unindo, assim, teoria e práxis. Observo que Iberê, em sua trajetória na arte, quiçá seu trabalho buscasse uma elaboração dele e do mundo... assim como todo artista busca sem jamais conseguir efetivar isso, encontrar uma resposta!) e assemelha-se a Dewey na busca de integração do indivíduo com o mundo que o cerca.

A partir de relatos e manifestações de seus alunos, percebe-se em Iberê um educador que detinha sobre eles o controle, e desse modo não ortodoxo, pois buscava outras formas de realinhar suas aulas com uma nova postura didática. As soluções que colocava em pauta nas aulas durante as atividades brindavam os alunos com ensinamentos a partir dos seus próprios questionamentos e dúvidas.

Assim, era impensável a proposta de pressionar, cercear e impor um pragmatismo em sala, atitude inadequada ao seu mundo moderno e contemporâneo. A afetividade, a mediação e as reflexões serviam como base para que os alunos pudessem exercer sua capacidade criativa, o que me parece mais interessante no processo educacional. Nada deve ser entregue sumariamente aos alunos; a pesquisa e a reflexão fazem parte do aprendizado; ter bom senso e autocrítica são relevantes no caminho pedagógico.

Iberê idealizava uma didática oposta aos parâmetros usuais de sua época, apoiando-se nas vertentes dos ensinamentos de Guignard, de De Chirico. Sua necessidade de ensinar surgiu com o tempo e nem todos tiveram esta primazia. Iberê acreditava no lema de que o ensino da arte dependia muito mais do aluno do que de uma imposição das ideias do professor, ou seja, o jogo se tornava mais instigante quando o protagonismo mudava de lado. Deveras, o processo do aluno, por vezes, é angustiante, para ele não há respostas prontas. Os limites que a arte nos impõe são também, de certa maneira, angustiantes, como fazer uma imagem que temos do mundo se adequar a uma tela. Também como representarmos através de um elenco de teatro, de dança uma linguagem que possa comunicar e expressar nosso pensamento em corpo e voz.

Nada le era facilitado al alumno, ninguna receta era explicada. Él actuaba por insinuaciones, sin ofrecer soluciones, y continuamente lanzaba dudas. La angustia en el proceso era inevitable, pero lentamente las respuestas iban surgiendo em nuestro propio trabajo (VICENTINI, 2010, p. 81).

Atenho-me aqui a exemplificar alguns locais em que Iberê se dedicou à educação não formal no ensino das Artes Visuais. No início da década de 50, ele inaugura o curso de gravura em metal no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro (hoje Escola de Belas Artes). Após a aprendizagem com Guignard, recebe forte influência dos amigos Steiner, Mário Carneiro e, por fim, Petrucci – metódico e sistemático, dentro do processo desenvolvido na área da gravura.

A premissa do artista-professor Iberê é que a gravura é uma possibilidade de expressão do artista plástico, considerando que a linguagem da gravura é imprescindível à sua própria composição e pesquisa. Em certo tempo, para ele, o processo da água-tinta foi um dos mais atraentes, por essa técnica facilitar a atividade do pintor. O professor era exigente com seus alunos, enfatizava a qualidade técnica e dizia que, se o esforço acontecesse o aluno sairia do curso como um gravador com técnica perfeita. É interessante observar como os ensinamentos obtidos também na Europa convergem para a organização dos textos de seu manual “A Gravura”, posteriormente editado, mas, nesse curso, o texto era entregue aos alunos em forma de apostilas. O manual inclui os tipos de vernizes; ceras; utensílios e materiais: pontas secas – torno – mordentes – carvão – lixas – aguarrás, etc.

Além do aprendizado da gravura em sala de aula, os textos correlatos extrapolam esse espaço e chegam a outras pessoas também interessadas nesta técnica, curiosos ou não. Iberê também faz as ilustrações dos capítulos deste manual, tornando-os mais dinâmicos: a prensa, os rolos, as ranhuras, o uso da ponta seca, o corte com o buril, mãos desenhando com o uso da água-forte, a preparação da chapa com o pincel, impressão em tecido, enfim, tudo detalhadamente esboçado e delineado. Iberê se mostra à frente na educação, num Brasil ainda com poucas instituições acadêmicas. Ele inseriu o compêndio sobre gravura no nosso contexto sociocultural a partir de ideias modernistas.

Iberê também se aventurou na escola de Belas Artes de Montevideu onde foi convidado a realizar cursos. Acentuo que, para o artista, não existia a preocupação com a originalidade, mas sempre com a busca da expressão de seus alunos. A capacidade de entrega à pintura e à gravura, de forma processual, era repassada para o ensino com a mesma dedicação e competência, agora na expressão da arte de seus aprendizes.

Fundei um ateliê de gravura no INBA, onde também lecionei pintura. Ministrei cursos de gravura em Porto Alegre. Ainda dei cursos de gravura em Montevideu e em Santa Maria (RS). Como complemento de minha atividade didática, escrevi um pequeno manual de gravura em forma de apostilas” (CAMARGO, 2009, p. 184).

Encontros com Iberê foi um projeto de curso coordenado pelo artista na década de 60, com o intuito de trocar ideias e aproximar-se de novos artistas de Porto Alegre, além de discutir a arte pictórica, possibilitando a sua democratização. Com o sucesso do projeto, o mesmo transformou-se em um Ateliê Livre, curso permanente para renovação e estímulo aos artistas, considerando sua preocupação em ampliar a expressão da arte brasileira. A experiência de ensino nos cursos foi notória para o professor Iberê que, ao final destes, realizava exposições com os trabalhos dos alunos. Mais uma vez seus aprendizes são contemplados com apoio didático naquilo que o artista considerava essencial para o grupo. Em suas aulas, livros de mestres da pintura auxiliavam no diálogo com seus ensinamentos: Kandinski, Legér, Matisse, Braque, Klee etc.

A Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre e seu setor Cultural foram os responsáveis pela execução do projeto no espaço da Galeria de Arte local. Na década de 70, Iberê coordenou um curso de caráter filantrópico na penitenciária de Porto Alegre. Os detentos eram orientados a trabalhar a partir de uma atitude espontânea – ou seja, com autenticidade e originalidade. Nenhum dogma, nenhuma rigidez eram permitidos, pois, para um pintor que passou sua vida em busca da essência em sua obra, quebrando regras, rompendo padrões, não haveria sentido impor limites na criatividade de seus alunos reclusos. A busca de muitos artistas, inclusive em resgatar a criança dentro de cada indivíduo, assertivamente estava nos parâmetros de Iberê quando tentava estimular o contato com o imaginário. Buscava aproximar a sua compreensão de mundo com o universo de seus alunos; mensurar e compartilhar uma ação didática, especialmente a curto prazo, foi tarefa árdua, mesmo que, a priori, o curso tenha tido como suporte para sua execução a assistência da ex-aluna, pintora e gravadora, Maria Tomaselli. Esse evento lhe conferiu aprendizado e crescimento humano, tendo a sinceridade como atributo imprescindível para a realização dessa proposta ao aproximar-se de cada indivíduo, de cada sentimento, de cada marginalidade. Iberê foi um homem e artista sensível em relação aos problemas sociais e injustiças, porém sem esperanças e crença em uma solução, o que reforça sua personalidade, franca, sincera e combativa.

Iberê nunca se consideró un profesor por vocación, sino por circunstancia. Creía que el éxito del alumno dependía de su talento. y no de la enseñanza del maestro. Para él, la escuela de arte ideal debería ser pensada a partir de la vivencia de los grandes maestros, en sus procesos artísticos, que muchas veces no dependen de un aprendizaje formal. (VICENTINI, 2010, p. 80)

Nesse hiato, acompanho o desenrolar da fala do artista Carlos Vergara, um de seus alunos e muito próximo a Iberê. Vergara considera que, para estar em sintonia com o andamento do curso, teve que desaprender, desconectar-se de algumas ações preestabelecidas para compreender as novas nuances propostas pelo professor. Nas artes não se deve criar amarras, pontos fixos pois, quanto mais livre, disponível, melhor para encontrar sua construção pessoal. Ser confrontado pelos meios de criação é um grande desafio, assim como atuar com liberdade. Iberê propunha esse liame entre arte e vida. E se há o interesse em pactuar os ensinamentos do artista-professor, compartilhar esse coletivo no mundo, nada mais adequado que se privar de algum conceito fechado e desconstruir o casual.

Pondero que suas aulas estavam impregnadas de sentimentos, vivências, dor, imaginário, intuições, literalmente a vida de Iberê, seus afetos. E é nessa busca da poética visual, intrínseca à sua percepção das imagens do mundo, nesse nevoeiro da atividade lúdica, que podemos mensurar os compartimentos factíveis do professor: a gaveta de que retira personagens, aquela de onde voam as gravuras, e outras que içam imagens idealizadas, emerge a cobrança na qualidade das imagens de seus alunos, pois, assim, sua história foi configurada por sua atividade artística. Suas imagens seriam a concretização de sua verdade? As linhas que percorriam o trabalho tinham como objetivo atingir vida própria e a serenidade desse encontro daria o equilíbrio e a satisfação desejados? Para Iberê a sinceridade em arte significa uma expressiva resposta à vida. Direi que pintura se faz com cor, com forma e com coração.

“A partir de su convivencia profunda con el artista, pudo “desaprender para aprender otra vez”. La primera cosa, cuando se habla de Iberê, es pensar en su rigor con la imagen que se produce. Hay que colocar siempre en jaque la línea, vista y revista. [...] Entonces hasta que yo pudiese comprender que lo que estaba dibujando era un pretexto, y no un texto, todo eso era una gran dificultad, hasta que la línea tuviese vida própia”. (VICENTINI, 2010. p.81).

Alunos apresentam recortes das suas experiências junto a Iberê:

Ana Letícia relata que, até o mestre Goeldi fez sua inserção na gravura em metal sob a orientação de Iberê. O meticoloso professor, ao iniciar os trabalhos, esmerava-se no polimento das ferramentas, limpeza da chapa, cujo aprendizado e destreza levavam um bom tempo. Cada etapa era trabalhada até se chegar à qualidade desejada por Iberê. No princípio só trabalhos em preto e branco, a cor era introduzida depois de muito tempo.

Eduardo Sued diz que Iberê não fazia concessões, imperando aquilo que desejava. Do material à técnica buscava o melhor escutando seus anseios interiores, chegando ao âmago do preciosismo. No caso, o registro, a transformação, a concretude de um ideal a ser exercido enquanto homem-artista.

Carlos Zilio afirma que suas aulas seguiam as tendências modernas: atividades com desenhos de natureza-morta; por vezes, modelo vivo; técnica com carvão e pintura a óleo. Relata também que as aulas tinham algo da composição cubista, trabalho com o desenho da linha semelhante a Matisse, atividades desenvolvidas a partir da pintura no esquema Pós-Cézanne, com a disposição de tons quentes e frios e a ocupação da tela com um plano. Como já citado anteriormente, Iberê trazia livros de pintores modernos para debate com os alunos além de críticas e observações que se seguiam aos trabalhos executados extra sala.

Elmer Corrêa Barbosa declara que teve aulas de desenho e pintura com Iberê no Instituto de Belas Artes na Praia Vermelha e, em seu ateliê, fez gravura. Nesses espaços analisavam-se as tendências da arte contemporânea, tais como Picasso,

Cézanne, Di Cavalcanti ou Rauchenberg. Ocorriam também debates de ciências e política.⁹

3.2 Escola Brasil

Ressalto que na cidade de São Paulo, no início da década de 70, foi inaugurada a Escola Brasil, escola “independente” e de grande importância no âmbito da arte. Surge como projeto idealizado por alunos de arquitetura, que tinham sido também alunos do artista Wesley Duke Lee e que trouxe experiências com Rauschenberg, Tom Wesslmann, Jasper Johns etc. A Escola tinha como objetivo manter conexão com a área artística e cultural de tendência construtivista – que materializava visualmente conceitos no objeto de arte - e no tropicalismo, na cultura brasileira e suas manifestações estéticas, tendo como mote o ensino. Os fundadores, mesmo com suas idiosincrasias, tiveram êxito durante os quatro anos de existência da Escola, na qual o trabalho artístico e social era desenvolvido a partir do desenho e da pintura como instrumento de expressão, apontando, assim, possibilidades no ensino contemporâneo das artes. Os artistas e professores tiveram mais de 400 alunos em sua trajetória educacional. As aulas aconteciam de segunda a sexta em três períodos e aos sábados, em dois períodos.

Os quatro artistas fundadores e professores da Escola Brasil foram:

Luiz Paulo Baravelli - de São Paulo, nascido em 1942 - desenvolveu trabalhos como pintor, desenhista, escultor e gravador. Em sua carreira de professor lecionou na Escola Brasil; desenho na Escola Industrial de Ribeirão preto (SP); e no Instituto de Artes e Decoração (Iade).

Carlos Alberto Fajardo – de São Paulo, nascido em 1941 - artista plástico que estudou gravura em metal e trabalhou, ao longo da vida, com desenho e pintura, e a posteriori com escultura e instalação. Desenvolvendo seu trabalho sobre o processo de trabalho criativo e poético do aluno. Sua experiência no ensino de arte surge com

⁹ Recortes e depoimentos extraídos do catálogo ou livro da Fundação Nacional de Artes (BERG, 1985, p. 43-46).

a Escola Brasil e depois envereda por seu ateliê onde mantém a mesma proposta. Foi também professor da ECA, Escola de Comunicação e Artes da USP.

José de Moura Resende, nascido em São Paulo em 1945, artista que trabalhou com diversos materiais: cobre, chumbo, aço, chapas de vidro, cursou gravura na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) e depois cursou Arquitetura no Mackenzie. Na área da educação, tornou-se professor do Instituto de Artes da Faculdade e Arte Mackenzie, depois no departamento de escultura da FAAP e chefe do departamento de Arquitetura da PUC de Campinas.

Frederico Nasser, nasceu no em 1945 no Rio de Janeiro, foi artista plástico, escultor, desenhista, pintor, crítico e professor, iniciou o aprendizado em gravura com Mário Gruber e Marcelo Grassman ficou conhecido pela nova figuração e por pertencer ao grupo Rex Gallery, tendo como foco expor e contextualizar suas obras. Também estudante da FAAP e de Filosofia da USP. Dedicou-se à didática e à criatividade experimental.

Essa Escola, centro de experimentação artística, foi estruturada como um ateliê para aprendizado da arte, em oposição ao ensino formalizado. Sua proposta era, de certa maneira, antiacadêmica e por este motivo, aboliram-se as cadeiras e dispensaram as disciplinas definidas em prol do conhecimento individual do aluno. Os ateliês eram quatro, mesmo número dos professores que atuavam com diferentes temáticas, mas configurando diálogos com narrativas múltiplas. O aproveitamento e a produção do aluno definiam a duração do curso. Estes focavam também na gravura em madeira ou metal, e na fotografia que era trabalhada pelos professores convidados Claudia Aduiar e George Love. Primordial salientar que, na Escola Experimental Brasil, não eram os meios expressivos, mas sim o processo criativo dos artistas Baravarelli, Fajardo, Nasser e Resende e dos alunos que determinava o aprendizado. A necessidade de informação da História da Arte ou outras técnicas seriam requisitadas conforme o interesse individual do aluno, tendo no jogo lúdico uma experiência criativa. As avaliações tinham como foco o processo criativo percorrido e as soluções apresentadas na expressão visual. Na Escola Brasil, Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende, conectam-se ao binômio artista-professor, tal

qual enunciado no trabalho de Iberê Camargo, todos eles educadores preocupados em propagar métodos diferenciados dos formais no ensino de arte. Como Iberê, eles também estimularam, numa mesma época, os alunos a pensar a arte a partir de uma experiência com as imagens diferenciada das propostas apresentadas pelo ambiente acadêmico, rompendo com grades curriculares e inventando, assim, um novo espaço de pensamento e criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho abordou a poética inquietante do artista Iberê Camargo, analisou imagens, sua linguagem artística e os parâmetros culturais definidos para compreensão do homem, do artista e de sua obra. Fez, também, uma reflexão sobre a importância do trabalho do artista nos cenários nacional e internacional. Apresentei a trajetória de Iberê e o processo de sua obra desde os rascunhos e desenhos de sua infância até o refino de sua técnica e gestualidade em sua maturidade. Pude perceber que sua produção sofre, ao longo da carreira, intensas transformações. Suas imagens mantêm um caráter polêmico e inusitado em sua plasticidade; os temas com objetos ou modelos-vivos construíram uma galeria de figuras, desde a natureza-morta passando pelos carretéis, pelos ciclistas até os manequins. Tudo isso impacta o olhar tanto de críticos como do público em geral. Ficou claro que sua linguagem nem sempre é de fácil entendimento, mas acredito que a aproximação de toda obra de arte exige disposição do observador.

Na obra de Iberê, caleidoscópio e gênese da existência humana perpassam angústias, dor, morte, e a incompreensão social ressignificadas por meio de suas pinceladas e de sua gestualidade. Os personagens pictóricos, com pujantes cores e massas de tinta, emergem e impressionam pelas figuras esqueléticas, desumanas ao relacionarem com a tessitura, a desconstrução e a deformação das imagens. Desse modo, cumprem o objetivo ao serem porta-vozes das indagações do artista e, no campo processual, são interlocutores a refletirem sobre os emblemas trágicos em imagens derradeiras de sua criação. A partir de sua visão crítica, elaborou uma catarse da sociedade plasmada em cores e formas, em charges, máscaras, estereótipos, no limite entre vida e obra, em um pacto entre sua existência e a mensagem a ser consolidada em seu tempo.

Ao elaborar seus personagens, Iberê Camargo dedicou-se à instrumentalização de sua técnica tendo aulas com Guignard, De Chirico etc., aprendendo e atualizando seu conhecimento. Da Europa, o homem da restinga seca e do mundo, retorna à Terra Brasilis. Tanto na pintura como na gravura, a onda de informações recebidas por ele e a abertura para os clássicos edificaram a construção de sua linguagem.

Iberê repetiu à exaustão as figuras de suas séries, como em um ritual, ora destruindo-as, ora a partir do empastamento, raspando as camadas das telas até encontrar a imagem desejada.

No pensamento de Salzstein, os cenários dos quadros estão vazios, os personagens transitam solitários na condição da incapacidade, no absurdo da vida pictórica parafraseada no cotidiano. Ao jogar com a dicotomia vida e morte, as concepções escolhidas são a destruição e o distanciamento que oferecem a oposição em relação à contemplação. Iberê buscou, no escorrer das tintas e no excesso dessas, encontrar as cores de seu conflito. Reconheço em Iberê a busca por uma linguagem inusitada, autônoma, calcada nos materiais próprios do seu trabalho na arte da pintura e da gravura.

Faz-se necessário detalhar a técnica empregada ao longo de sua trajetória, inspirada por Cattani: ao acumular matéria, Iberê tinha a intenção de criar um corpo com camadas e sobreposição de tintas. A técnica ampliava a dimensão da obra, possibilitando a impressão de uma terceira via ilusória: o uso da raspagem para esmiuçar a camada subterrânea e o dilacerar e criar sulcos para redescobrir imagens cristalizadas. Suas figuras são como que condenadas a um não-realismo, suas formas se cruzam ou se espelham na decomposição de uma nova realidade a ser instalada. Seus corpos transformam-se de acordo com os espaços habitados, o rosto pode ser refletido ou distorcido, olhos, nariz, cabelos, silhueta desaparecem numa transparência de acordo com o seu desejo. As inumeráveis possibilidades na orientação do espaço e do tempo são subvertidas pelo artista.

O público, familiarizado com a pintura tradicional e as formas conhecidas, não conhece as regras do jogo apresentadas com os códigos da linguagem de Iberê. Entretanto, esse público pode adentrar, se sentir propenso a interagir com a obra, ser um agente transformador, ser um novo expectador a pactuar com o artista nas suas fantasmagorias.

A obra de Iberê intercala-se com a da Fundação Iberê Camargo, marco de sua memória, sendo um espaço contemporâneo feito para preservar e fomentar sua obra: os desenhos, as pinturas, as gravuras ou documentação relativa à sua obra. Nesta pesquisa apresento, ainda, a contribuição do artista e da Fundação para o setor educativo, atuante na formação e na reflexão de crianças, jovens e adultos. Esse fato viabiliza a manutenção de uma instituição que é capaz de semear cultura englobando cinema, teatro e outras linguagens com suas especificidades.

O capítulo referente ao artista-professor foi fundamentado em uma pesquisa mais intensa e contou com a documentação do acervo da Fundação: relatos em jornais, entrevistas de ex-alunos que consolidaram o educador que possuía uma didática e um processo de criação aberto. Iberê era exigente nas tarefas e sempre buscou o suporte de livros de artistas contemporâneos em cursos e no ateliê, estimulando assim a performance do aluno, a criação de imagens a partir da intuição.

Tento também nesta pesquisa, resgatar sua trajetória de ensino e sua metodologia, inclusive traçando um paralelo entre Iberê e a Escola Brasil no sentido de mostrar como estes desenvolveram, na época, a capacidade criativa a partir das necessidades e do tempo de cada indivíduo. A partir da busca de construção de uma identidade e de uma linguagem, Iberê solidificou sua arte, expandiu sua mensagem pictórica por vários territórios. Por essa razão, essa pesquisa acadêmica torna-se mais um alento na preservação e no estímulo ao conhecimento da obra e do ensino propagados por esse artista-pintor-professor. Conectar o pensamento de críticos, teóricos, pesquisadores, alunos, curadores em prol da disseminação das Artes Visuais no século XXI foi uma tarefa árdua por causa de uma leitura pessoal do recorte de sua história, suas telas, gravuras, seus escritos e seu pensamento crítico e artístico.

A proposta educativa deste trabalho, a relevância das imagens da monografia nas Artes Visuais e sua importância no ensino se fazem na abordagem intensa entre professor e aluno, pois é através do professor a tomada de decisão dos rumos do trabalho do aluno é inspirada. Falo da tolerância, da sensibilidade e da visão ampla das diferenças entre as partes. É necessário ensinar as várias maneiras do olhar, os

estímulos à concentração e os procedimentos no desenho, na pintura, na gravura etc. A necessidade da Alfabetização Visual obtém papel essencial na escola como fundamento da Arte e com foco no significado e contextos dessa imagem no mundo contemporâneo. Essas imagens ocorrem como lembranças, como memórias de seus alunos ao investigar o universo da Arte. E assim, ao ler as imagens fixas e em movimento da mídia e das artes, exercita-se a consciência e há uma aproximação da Cultura Visual.

Finalizo esta pesquisa me apoiando no pensamento de Asbury que afirma ser Iberê um artista radical. O crítico aponta Iberê como uma das vertentes da arte contemporânea devido ao significado e importância do seu objetivo de transformar a realidade vivenciada em obra. O perfil traçado por Asbury, desde as memórias de Iberê até sua maturidade, aponta para a construção de uma estética melancólica.

Talvez uma das coisas que buscam os artistas – homens que inscrevem signos – seja inventar narrativas, ficções que possam potencialmente justificar e revelar-nos o absurdo deste mundo¹⁰.

¹⁰ Martins, Giovanna. Três personagens através do território dos afetos. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.9.

REFERÊNCIAS

- ASBURY, Michael. **Iberê Camargo: O Carretel – Meu Personagem**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo/Ministério da Cultura, 2013-2014. Catálogo de exposição.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BERG, Evelyn *et al.* **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Artes Plásticas; Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.
- CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- CATTANI, Icleia Borsa. **Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009-2010. Catálogo de exposição.
- COELHO, Teixeira. **Moderno e pós-moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. São Paulo: LTC, 2014.
- GARCIA, Valéria Aroeira. **O papel do social e da educação não-formal nas discussões e ações educacionais**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 2., 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: USP, 2008.
- GEIGER, Anna Bella. **Fayga Ostrower: a inquietude de uma estética radical**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- GODOY, Vinícius Oliveira. **Iberê Camargo. Influência é desenho**. Doutorado em artes Visuais. Orientadora prof^a Mônica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre -2009.
- GULLAR, Ferreira. **Artistas plásticos brasileiros nº 1: Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Cultura Contemporânea, 1983.
- IBERÊ CAMARGO: um trágico nos trópicos. São Paulo: CCBB, 2014. Vídeo.
- JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- KANDISNSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- MENDOZA, Carolina da Silva. **Experiências de aprendizagem em educação não-formal em Artes: um percurso do programa educativo da Fundação Iberê Camargo ao Coletivo E**. 2012. 138f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

OSÓRIO, Luiz Camilo. **Iberê Camargo**: um trágico nos trópicos. Belo Horizonte: CCBB, 2014. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/ibere-camargo-um-tragico-nos-tropiccos-3/>. Acesso em: 8 abr. 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 2002.

PEIXOTO, Alex Gomes. **Narrativas**: os ciclistas de Iberê Camargo. 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte do Museu da Arte Contemporânea) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PERLOTT, Marcela Peters. **A memória, a fotografia e o artista: um estudo sobre as imagens fotográficas nas publicações da Fundação Iberê Camargo** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2015.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Iberê Camargo**. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Cultural Itaú, 2013. (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros).

SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Iberê Camargo**: origem e destino. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

VICENTINI, Daniela; CASTILHOS, Laura; RIBEIRO, Paula. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

ZANINI, Walter (org.). **História da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZIELINSKY, Mônica; DUARTE, Paulo Sergio; SALZSTEIN, Sônia (Cur.). **Iberê Camargo**: moderno no limite, 1914-1994. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

ANEXO A– Termo de licença para reprodução e publicação de obra.

TERMO DE LICENÇA PARA REPRODUÇÃO E PUBLICAÇÃO DE OBRA

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, entidade privada sem fins lucrativos, CNPJ 01.204.099/0001-06, com sede na Av. Padre Caciue, 2000, Praia de Belas, Porto Alegre, RS, adiante denominada simplesmente **LICENCIANTE**; e

AVELINO AUGUSTO DE RESENDE FILHO, brasileiro, estudante, RG 11287752 SSP/SP, CPF/MF 021.396.888-64, domiciliado na Rua Jardimópolis, casa 101 – Santo André - SP, doravante denominado **LICENCIADO**;

Considerando que,

- i) A LICENCIANTE é instituição sem fins lucrativos que tem como objeto social preservar, divulgar e desenvolver as ideias, as concepções e o espírito da obra e da vida artística de Iberê Camargo como pintor, escritor e homem de pensamento, tendo como ponto de partida sua visão estética e sua posição ética frente ao mundo;
- ii) A LICENCIANTE tem como finalidade recuperar a memória viva do artista, além de difundir e promover o seu processo criativo;
- iii) O LICENCIADO cursa Pós graduação em Artes Visuais na UFMG e está desenvolvendo o projeto no tema da série "Manequins" de autoria do artista Iberê Camargo (adiante referido PROJETO);

Têm entre si acordado o que segue:

CLÁUSULA PRIMEIRA

A LICENCIANTE autoriza o LICENCIADO a desenvolver o referido PROJETO utilizando as informações acerca das matérias descritas abaixo, a serem fornecidas pela LICENCIANTE:

1. Série "Manequins";
2. Metodologia de Iberê junto a seus alunos (como estruturava suas aulas de pintura, gravura, etc.);
3. Programas da Fundação junto às Artes Visuais;
4. Atendimento da Fundação aos seus diversos públicos, inclusive comunidades da região.

CLÁUSULA SEGUNDA

A presente licença é concedida para fins meramente acadêmicos, sem exclusividade, em caráter intransferível e temporário, unicamente para a aplicação das informações no âmbito do PROJETO.

Parágrafo Único. O PROJETO objeto do presente instrumento fica autorizado para circulação restrita somente entre os membros do projeto de pesquisa, bem como a publicação do resultado em veículos de divulgação científica/acadêmica, tais como: conferências, salões de pesquisa e revistas especializadas da UFRGS. Não são autorizadas publicações da imagem da obra em associação com quaisquer contextos comerciais ou, ainda, quaisquer outros usos diversos daquele referido neste instrumento.

CLÁUSULA TERCEIRA

O LICENCIADO entregará, às suas expensas, à LICENCIANTE, 01 (um) exemplar do programa resultante do PROJETO no qual tenha sido afixada a imagem em exercício da autorização objeto do presente contrato, para uso no Setor Educativo da LICENCIANTE.

CLÁUSULA QUARTA

O LICENCIADO deverá consignar na reprodução ou publicação os devidos créditos de autoria e de titularidade de direitos da OBRA ("© IBERÊ CAMARGO - FUNDAÇÃO IBERÊ"), bem como os créditos do fotógrafo, e, quando possível, sua ficha técnica completa, conforme descrito na Cláusula Primeira acima.

CLÁUSULA QUINTA


Elegem as partes para conhecer e julgar os litígios decorrentes da presente licença o Foro da Comarca de Porto Alegre, RS, Brasil, renunciando a qualquer outro, por mais privilegiado que seja.

Assim acertadas, as partes firmam o presente em duas (2) vias de igual teor e forma.

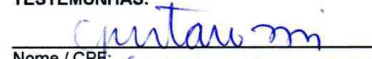
Porto Alegre, 21 de fevereiro de 2020.

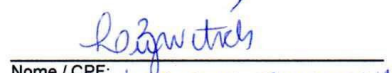
PARTES:












 FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO


 AVELINO AUGUSTO DE RESENDE FILHO

TESTEMUNHAS:


 Nome / CPF: GUSTAVO POSSAMAI
 75409762020












 Nome / CPF: LUCIANE ZWETSCH
 931621030-53

Tombo	Imagem	Legenda
P035		Jaguari, 1941 óleo sobre tela 40 x 29,3 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fundação Iberê Camargo
D0049		Sivuca no meu ateliê, 1986 grafite e lápis Stabilotone sobre papel 33,2 x 24,2 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
D3114		Estudo de figurino para o papel de feiticeira no balé Rudá, c.1959 grafite e guache sobre papel 35 x 24,9 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
P056		Autorretrato, c.1943 óleo sobre tela 69 x 59 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fundação Iberê Camargo
P051		sem título (pertencente à série de estudos realizados no ateliê de André Lhote em Paris), c.1949 óleo sobre tela 37,5 x 45,5 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
D2804		Mimica, 1987 lápis Stabilotone e nanquim sobre papel 35,2 x 50 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
G341-1		Natureza-morta 15, 1957 impressão póstuma, 2004 água-tinta (a pincel, crayon litográfico e processo do açúcar) 29,8 x 39,7 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fundação Iberê Camargo
G078-1		Conjunto de carretéis, 1960 água-tinta (processo do açúcar) 29,8 x 49,5 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fundação Iberê Camargo
G297-1		Carretéis 4, 1959 serigrafia 13,4 x 23,4 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
G104-1		Núcleo, 1963 água-tinta (processo do açúcar) 24,7 x 36,4 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Foto © Fabio Del Re_VivaFoto

CS

gum


B

- P033  **Tudo te é falso e inútil IV**, 1992
óleo sobre tela
200 x 236 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Fundação Iberê Camargo
- D1148  **sem título**, 1989
guache sobre papel
35,4 x 27,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
- D0900  **Estudo para pintura da série Ciclistas**, 1990
tinta de esferográfica e nanquim sobre papel
32,5 x 23,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
- P168  **Série Ciclistas**, 1990
óleo sobre tela
159 x 185 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
- col. particular  **Cris, Cláudia e Bebel, manequins de Porto Alegre**, 1986
óleo sobre tela
180 x 213 cm
coleção particular
foto © Acervo Documental Fundação Iberê Camargo
- G144-1  **Figuras e manequins**, 1985
serigrafia
31,3 x 45,1 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Fundação Iberê Camargo
- P202  **Manequim**, 1986
óleo sobre madeira
42 x 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Fundação Iberê Camargo
- P185  **Fantasmagoria IV**, 1987
óleo sobre tela
200 x 236 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Fabio Del Re_VivaFoto
- D2751  **Estudo para a pintura Fantasmagoria IV**, 1987
tinta de esferográfica sobre papel
31,8 x 21,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Leonid Streliaev
- D0813  **Estudo para a pintura Fantasmagoria V**, 1987
tinta de esferográfica sobre papel
32 x 22,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Foto © Fabio Del Re_VivaFoto


U


mm

B

- G165-1  **Ciclistas, 1991**
 água-forte
 19,7 x 14,5 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
 Foto © Fabio Del Re_VivaFoto

FOTOGRAFIAS

- Foto  **Iberê produzindo o guache "Andando contra o vento", ateliê do bairro Nonoai, Porto Alegre, 1993.**
 Foto © Cristine de Bem e Canto
 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

- F0156  **Iberê desenhando um manequim diante de uma vitrine, Porto Alegre, 1986.**
 Foto © Ruy Varella
 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo



Vista interna da Fundação Iberê, 2018.
 foto © Ronaldo Azambuja



Vista extena da Fundação Iberê, 2018.
 foto © Nilton Santolin

CS
 GPM
 B