

Individualidade e cultura

Apreensão crítica das poéticas de Goeldi, Segall e Iberê Camargo

Vera Beatriz Siqueira*

O artigo propõe um estudo da relação entre poéticas individuais e instituições na arte brasileira, particularmente no que se refere à recepção crítica de obras expressionistas de Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo, para a qualificação histórica do isolamento de cada um desses artistas. Busca, assim, compreender os nexos existentes entre o processo estético e os demais processos de construção e transformação do real moderno. A idéia é investigar o caso dos três artistas para a elucidação da relação entre estilo e instituição, de maneira a acompanhar e conceituar a reputação que lhes foi conferida e os efeitos concretos na elaboração de suas linguagens.

Expressionismo, arte brasileira, instituições artísticas.

Muito se fala sobre a precariedade de nosso sistema cultural e sobre as mais variadas formas de resistência às instituições erguidas por nossos artistas. O tema do isolamento é, desde o Romantismo, central para a qualificação do artista moderno. Não foram poucos os artistas e críticos que já apontaram o quanto de mito existe nessa qualificação do artista como um ser especial e isolado, afastando-o de uma inserção produtiva na sociedade. Portanto, para fugir desses clichês mais ou menos úteis, é preciso tentar elucidar a relação entre estilo e instituição, de maneira não apenas a acompanhar e conceituar a reputação que foi conferida aos artistas, mas também perceber os efeitos concretos na elaboração de suas linguagens.

Buscar os nexos existentes entre o processo estético e os demais processos de construção e transformação do real contemporâneo, entretanto, parece tarefa ainda mais complexa quando nos deparamos com artistas expressionistas, facilmente identificados com poéticas subjetivistas. O estudo das estratégias e dos efeitos da institucionalização da arte moderna e contemporânea no Brasil tende a colocá-los numa situação paradoxal, equilibrando mensagem social e política com prática solitária ou refratária, sem criar um fundo público para as experiências individuais. É o que vemos nos casos de Goeldi, Segall e Iberê Camargo.

A imagem que cada um desses artistas assume no quadro de valores

* Vera Beatriz Siqueira é doutora em História Social pela UFRJ. É professora de História da Arte no Instituto de Artes da UERJ. Publicou diversos artigos em revistas nacionais e estrangeiras, livros e catálogos, sendo autora do livro *Burle Marx* (Cosac & Naify, 2001).



artísticos e culturais brasileiros geralmente complica mais do que auxilia a compreensão de suas obras. Sua conversão em personagens públicas, vagamente políticas, aponta para um descompasso entre as práticas artísticas modernas – portanto, com caráter de obsessiva aventura pessoal, atópica e antiinstitucional – e a fala ideológica que os cerca, que desde os primórdios de nosso modernismo vem seduzindo tanto os expoentes da modernidade oficial quanto os heróis antropofágicos, como única via de acesso da arte a um coeficiente mínimo de materialidade social. Entretanto, essa não é via de mão única. Os artistas, cada qual a seu modo, têm suas linguagens afetadas concretamente pelo sistema de arte brasileiro. Donde o desafio da análise das estratégias e dos efeitos da institucionalização da arte moderna e contemporânea no Brasil, a partir do estudo dos casos desses três artistas, cujas obras mostram-se particularmente significativas para a modernidade estética no país.

Exílio

Em 1952, numa das últimas cartas que dirige a Kubin – o artista austríaco em quem reconhece um exemplo estético e comportamental – Oswaldo Goeldi escreve:

Meus olhos vão se tornando lentamente mais fracos. Aqui e ali, no entanto, maravilhas fulminantes aparecem e ainda sou capaz de me dissolver totalmente na natureza.¹

Fosse Goeldi um pintor dedicado às delícias da vida natural, à qualidade atmosférica das paisagens ou ao prazer da harmonia com o mundo, a frase dita na última década de vida poderia ser lida positivamente. Mas o confronto com a obra e a biografia do artista parece nos forçar a pronúncia atemorizada, como se soubéssemos que ali reside renúncia estóica, silêncio imposto pela gravidade do destino.

Na dissolução ressoam origem e fim. Por um lado, podemos pensar na infância de Goeldi, na experiência íntima da natureza equatorial, isolada e domesticada nos jardins do Museu Paraense, então dirigido por seu pai, o naturalista suíço Emílio Goeldi. Por outro lado, há algo de testamentário na lição que o artista quer nos legar: a submissão estóica à lei da própria dissolução, que converte, lenta mas completamente, aparecer em dissolver. As frases, porém, indicam situação presente, vivida como realidade extrema. Grave, o presente impõe o silêncio. Nada mais há a ser dito. A identificação de Goeldi com o mundo processa-se no nível da experiência física da perda. A perda da visão corresponde à fissura produzida pelas aparições fulminantes, pela desconexão espacial de “aqui” e “ali”, pela expectativa esgarçada do “mais” e do “ainda”.

O propalado isolamento de Goeldi, exílio voluntário em lugares re-

¹ Carta de Goeldi a Kubin, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1952.



motos e tempos indefiníveis, pode ser compreendido segundo a idéia chave de dissolução. Sua vida é marcada pela lógica da perda: perda das ambições, perda do dinheiro, perda da família, perda da saúde. Não são, entretanto, coisas de cuja falta se ressente. Nem tampouco algo de que se livra por vontade e deliberação. São faltas que vivencia na inevitabilidade da dissolução. Pois não apenas a dele, e sim a vida, tal como pode concebê-la, deve ser experimentada como dissolução. Essa é a dimensão épica da fissura, que lhe retira o caráter de drama. Como não viver, íntima e doloridamente, a dissolução, se na superfície do mundo ela é a regra? Como não desejar sua total efetivação no próprio corpo, se a ordem da realidade exterior é dada pela vontade trágica?

A fissura transmuta-se em destino épico, passando de um corpo a outro, de Van Gogh a Munch, deste a Kubin, daí a Goeldi, apenas para traçar as influências mais óbvias do longo processo de dissolução. Não se trata de experiência exclusivamente singular, tampouco unicamente coletiva. Faz parte da própria natureza da fissura esse caráter de fronteira, de algo que está, ao mesmo tempo, no interior e no exterior. O que nos leva a pensar na qualificação do isolamento de Goeldi. O recolhimento nos subúrbios e na noite carioca e as queixas de solidão e incompreensão referem-se, antes, ao fato de inexistir no Brasil o fundo cultural capaz de dar lugar público à experiência privada da fissura.

É da relação entre individualismo e cultura, entre privacidade e ética, que se ressente Goeldi em terras brasileiras. Daí advém seu sentimento de solidão e a experiência física da fissura. Por mais que pudesse aproximar as duas esferas, havia sempre distinção entre elas. Apenas na fratura haveria alguma possibilidade de reuni-las, o que significava vivê-la “sempre mais em profundidade”. Não parece gratuito o fato de ter desenvolvido como nenhum outro gravador a relação ente corte e luz, anotada por numerosos críticos e que, recentemente, ganhou nova versão em artigo do artista Nuno Ramos, para quem as linhas de Goeldi são como frestas, pelas quais vaza a luz que vem de trás, criando distinção entre a iluminação “discreta, quase fantasmagórica” do lado negro e aquela “potente e constante” do lado de fora da “janela pintada de preto”.²

A luz sempre exterior, ruidosa e solar, nada seria sem a fresta, tal como o silêncio e a escuridão internos. É a fissura que lhes dá corpo, que permite o diálogo entre íntimo e coletivo. É nela que Goeldi encontra a possibilidade de fazer corresponderem os tempos que insistem em não se fundir. Só ela lhe permite identificar-se, como diria Fitzgerald, com os objetos de sua compaixão e horror.³ Desde que vivida até o limite das possibilidades estéticas e existenciais, como fim de toda realização. É nesse presente endurecido que Goeldi atua. Algumas gravuras podem sintetizar toda a

² Nuno Ramos. *Agouro e libertação*. São Paulo: Studio AS, 1996.

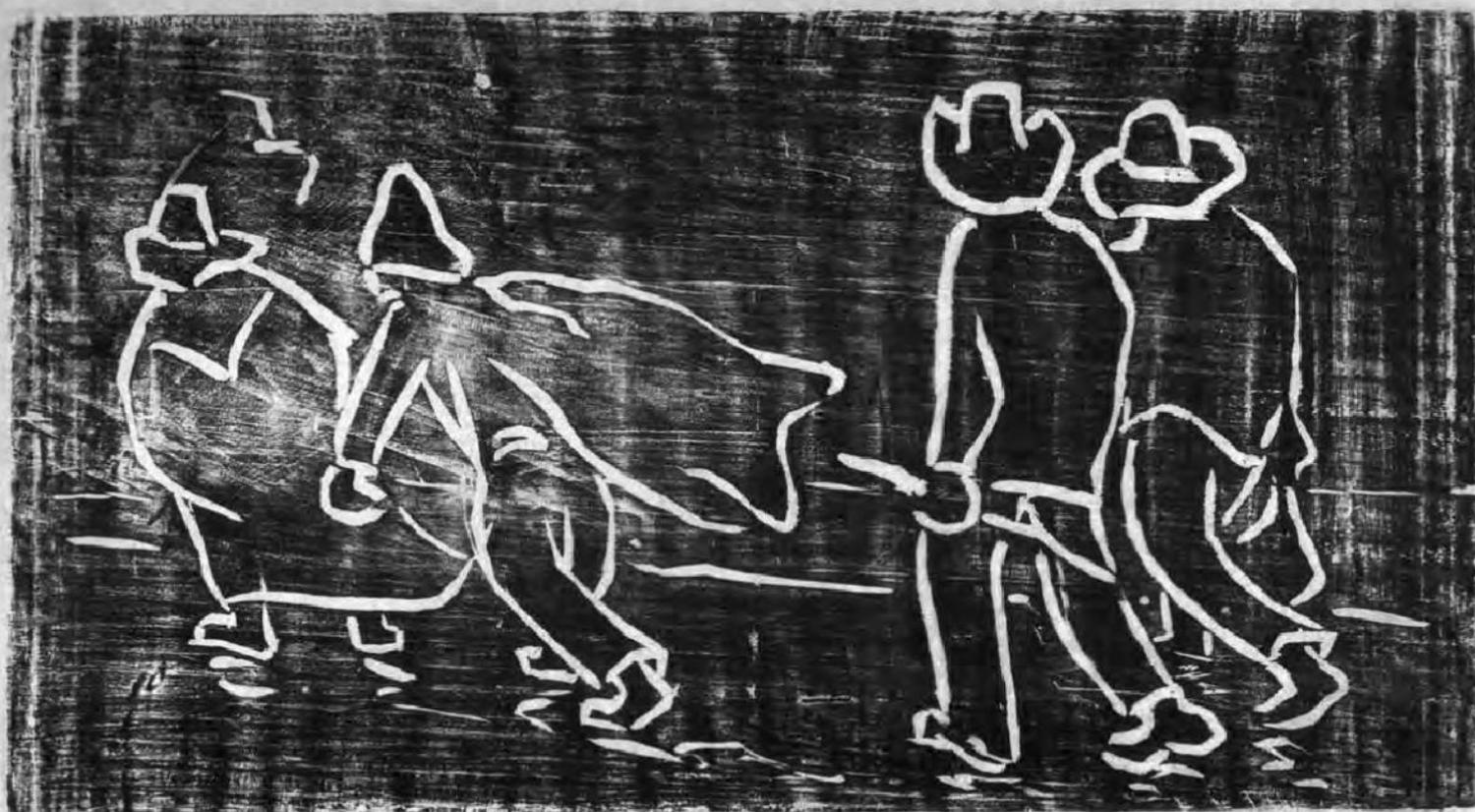
³ Scott Fitzgerald escreve sobre a fissura, associando-a ao alcoolismo na tradição de Zola: Eu queria somente a tranqüilidade absoluta para decidir (...) por que me pusera a me identificar com os objetos de meu horror ou de minha compaixão. Em *La fêlure*. Paris:

biografia. Pois sua obra e sua vida parecem constituir imenso sistema de identificações, repetições e ecos.

É o caso da xilogravura *Homens na praia* (c. 1950). Aproveitando uma tampa de caixote, incorporando não apenas os furos de pregos e rachaduras, como também os veios da madeira e as marcas do serrote, Goeldi traça com incisões profundas e rápidas dois pares de pescadores, andando contra o vento na praia. O formato horizontal possui um quê cinematográfico, mas não há instante seguinte, nem passado. Os pescadores avançam na direção contrária da gaivota. Vão para lugar nenhum, ou qualquer lugar – a direção pouco importa (a gravura, com tiragem prevista de oito exemplares, ora é assinada na frente, ora no verso, invertendo o sentido da caminhada). As figuras ocupam quase todo o espaço, sobrando pouco para que a ação se desenrole. Estão de costas para nós, o que imediatamente nos coloca na fila. Com eles, olhamos a imensidão negra que se insinua pelas linhas horizontais levemente convergentes. Aderimos aos passos densos no chão úmido e movediço. Permanecemos presas do silêncio, da qualidade remota, que se transforma no assunto mesmo da obra. Acatamos o acontecimento moroso formado nas frestas do mundo tropical: a cegueira, a fratura, a morte.

A xilogravura, que aprende a partir de 1924, com Ricardo Bampi, artista paulista formado na Alemanha, sempre se mostrou, para Goeldi, uma forma

Goeldi. *Homens na praia*, c. 1950.





de resistência ao ambiente cultural e natural brasileiro, no qual nasce e para o qual retorna em 1919, após passar a segunda infância e a juventude na Suíça. Numa redução metonímica, a madeira assume o sentido do próprio ambiente brasileiro: lugar e obstáculo de sua criação. Diante da natureza algo fantástica e irreal brasileira, seus desenhos, formados na tradição imaginativa germânica, poderiam conduzi-lo para a harmonia com esse mundo que se presta muito ao decorativo; [onde] tudo é muito nítido, muito plástico e harmonioso.⁴ A gravura mostra, de imediato, para o artista, sua potência expressiva. Goeldi admite ter percebido nessa técnica a forma de disciplinar as divagações do desenho. Sobretudo, propicia de maneira radical a experiência do esquecimento e da distância, capaz de converter o mundo tropical que tanto admira em linguagem pessoal, escapando da harmonia que pressente como fracasso poético. Entre o desenho traçado na matriz e a obra finalizada, um longo e penoso processo se desenrola. Processo que, segundo o artista, pode demorar muito tempo: Toda gravura minha é desenhada muitas vezes, tomo apontamentos e só muito depois, às vezes anos, nasce a gravura.⁵

Nas primeiras gravuras, usa madeiras pequenas, de contornos e espessuras irregulares, geralmente recolhidas ao acaso – tábuas de demolição, tacos, tampas de caixas de charutos, etc. –, construindo obras ásperas e concisas, marcadas por traços entrecruzados e repetidos, a criar concentrações luminosas em oposição à tinta negra. Já nas últimas matrizes, podemos ver como a concisão característica de Goeldi se deslocou de traços curtos, nervosos e sutis, cujo registro na madeira era um quase-nada, para a incisão vigorosa, longa e larga, capaz de se inscrever decididamente na matéria. Inversamente ao desenho, que precisa domar a luz tropical espriada pelo branco do papel, na gravura o traço é corte, é a fresta que faz a luz existir como limite e negatividade. Embora pareça paradoxal, é pela gravura que Goeldi alcança a franqueza do gesto expressivo. Os traços podem, enfim, ser rápidos e espontâneos, sem ceder à expressividade da própria natureza, sendo capazes de trazer à superfície todos os variados elementos que compõem a obra, reunindo os extremos da experiência tropical: a sombra e a luz, a volúpia e a desolação.

No desenvolvimento da atividade com a gravura podemos localizar o início de seu afastamento com relação ao desenho fantástico de Kubin e o desenvolvimento de uma estratégia e de uma sensibilidade caracteristicamente brasileiras. Mas, paradoxalmente, é também nessa época que Goeldi decide escolher Kubin como crítico privilegiado de suas pesquisas plásticas. Em 1926, escreve sua primeira carta ao artista, que conhece apenas pela obra, enviando 70 desenhos e gravuras para apreciação crítica. A razão é simples: diante do tímido meio artístico nacional – desconhecedor

⁴ Carta de Goeldi a Kubin, Rio de Janeiro, 8 de maio de 1933.

⁵ Entrevista de Goeldi a Ferreira Gullar. Op.

da maioria das realizações plásticas européias recentes, especialmente da tradição artística germânica, e incapaz de lidar com a cultura de sua obra –, Goeldi precisa da opinião abalizada de alguém que admire e respeite. Tinha que saber se o seu caminho solitário nos trópicos é produtivo.

Nesse ano, começa a se processar um certo movimento de valorização da obra de Goeldi. Ao contrário dos críticos que negam qualquer valor para os desenhos que expõe, em 1921, no Liceu de Artes e Ofícios no Rio – exposição que, junto à de Segall (1913) e à de Anita Malfatti (1917), forma uma trinca de mostras de artistas modernos de formação expressionista pouco compreendidos pela crítica, que oscila entre o elogio ingênuo e a recusa das deformações e exageros da poética da expressão –, os artigos de Erwin Zach (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 25/12/1926) e Mário de Andrade (*Diário Nacional*, São Paulo, 25/12/1926) louvam a herança expressionista do artista desconhecido no país. Goeldi, porém, não se satisfaz com esse incipiente interesse por sua obra. Prefere o elogio existencial de Kubin que o coloca entre “uns poucos individualistas de grande paixão e soberba arrogância” que sob sua influência “puderam desenvolver-se magnífica e legitimamente”.⁶ A solidão de Goeldi parece, enfim, ganhar sentido positivo.

Animado por essa crítica, segue seu caminho solitário. Desconfia dos “pseudomodernos” e do afã vanguardista: Os artistas aqui, um grande número deles é moderno, hiper-moderno; Chirico encontrou alguns seguidores e Picasso, com sua mania de desenhos lineares – também existem cubistas, muitos gênios, mas nenhum grande pintor e nem um só gráfico expressivo.⁷ As ocasiões de participação se revelam, antes de tudo, propícias para a vivência do peculiar isolamento. Em 1935, por exemplo, participa no Rio da “Exposição de arte social”, coletiva organizada por Aníbal Machado, Álvaro Moreyra e Santa Rosa. Goeldi consegue vender algumas obras e recebe elogios da crítica.

Diz-se “satisfeito” com o resultado da mostra, embora se sinta deprimido com a ausência de ligação com os artistas brasileiros, com o epíteto “arte social” que passa a ser critério de ajuizamento estético no Brasil e com o próprio afastamento da Europa – “dura provação”.⁸ Compreende, mais uma vez, a distância que o separa dos colegas brasileiros que também expunham na mostra, incluindo Di Cavalcanti e Portinari. E escreve para Kubin:

Uma exposição coletiva facilita também a comparação dos próprios trabalhos com as criações dos outros. Infelizmente não sinto ligação com meus colegas daqui – isto porém me anima a seguir tranqüilamente o meu caminho. Muitas vezes me sinto deprimido (...) [mas] o mundo em minha volta, que contém tanta magnitude, me reconcilia de novo.⁹

⁶ Carta de Kubin a Goeldi, 7 de novembro de 1926.

⁷ Carta de Goeldi a Kümmerly, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1935.

⁸ Carta de Goeldi a Kubin, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1935.

⁹ Idem.



Em 1944, inaugura sua primeira individual, desde 1921, a convite do Instituto Brasil Estados-Unidos –Ibeu e do Instituto dos Arquitetos do Brasil –IAB. A repercussão dessa mostra, aliada ao sucesso das ilustrações para Dostoiévski, muitas das quais apresentadas na exposição, começa a consolidar a posição do artista no panorama das artes plásticas brasileiras. Em 1951 participa de sala especial na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951), expondo 46 gravuras e recebendo o prêmio nacional de gravura. Goeldi começa a experimentar certa notoriedade institucional.

Multiplacam-se as ocasiões de institucionalização de sua obra. Mas a transformação de Goeldi em referência cultural não significa que sua obra fosse efetivamente compreendida ou que sua situação financeira melhorasse nem tampouco que o artista deixasse de lado a inquietude que sempre o marcou. Ao contrário, nessa época escreve para o amigo Grassmann em tom autocrítico e retrospectivo: O esforço de apuração da técnica e a luta pela personalidade levaram-me a uma certa frieza e fechando o círculo demais estreito sobre mim mesmo, deixei de dar formas a tantas outras facetas do meu íntimo. Sinto agora necessidade de ficar mais atento a estes mistérios. A idade põe-nos outros critérios.¹⁰ Ficar mais atento aos mistérios da intimidade, na linguagem de Goeldi, quer dizer estreitar o diálogo com o mundo, enriquecer a percepção dos fenômenos da natureza, irmanar-se ainda mais com aqueles personagens e lugares que sempre estiveram presentes em sua obra. Nada de desvios. Aprofundar a fissura. Entregar-se a seus múltiplos sentidos e não-sentidos. Dissolver-se.

Em 1955, é lançado o álbum Goeldi, com reproduções de trabalhos e prefácio de Aníbal Machado. Publicado pelo Ministério da Educação e Cultura, por intermédio do Serviço de Documentação coordenado por José Simeão Leal, inclui uma gravura avulsa. Sua longa experiência como ilustrador leva-o a optar por madeira preparada, mais dura, de forma a preservar na tiragem elevada os mesmos contrastes de preto e branco e o aspecto gráfico das cores que consegue com a impressão cuidadosa e artesanal de suas gravuras quase únicas. Lívio Abramo, por exemplo, comprometido com a apropriação do caráter divulgador da xilogravura, chega a dizer que Goeldi não era um gravador, no sentido comum do termo, já que fazia das obras gráficas, peças únicas. Newton Cavalcanti também compreende que imprimir a cores na mesma placa sobre papel japonês com as costas da unha do pente e da colher de pau elimina a idéia de múltiplo e de série.¹¹ O empenhamento artesanal de Goeldi leva-o à situação absolutamente peculiar de gravador de obras únicas.

A opção ética e poética pela artesanaria leva Goeldi a ocupar um lugar

¹⁰ Carta de Goeldi a Grassmann, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1953.

¹¹ Newton Cavalcanti. Depoimento: Goeldi. Rio Artes, nº 19. Rio de Janeiro, 1995, p. 8.

muito isolado dentro dos debates artísticos dos anos 50 no Brasil. Em 1956, tem célebre retrospectiva no MAM do Rio que alcança imenso sucesso de público e crítica. Artistas como Fayga Ostrower e Vera Tormenta fazem visitas comentadas à mostra. Um grande debate entre os gravadores brasileiros é realizado, no qual Goeldi é sempre tratado como mestre e pioneiro. Nessa mesa-redonda, as acirradas discussões entre abstração e figuração são reendereçoadas, por Goeldi, para o tema da expressão, incluída aí a dissolução subjetiva nas necessidades de sua época. Cabe ao artista equilibrar intimidade e fraternidade, individualismo e entendimento.

Nesse momento em que o abstracionismo se torna, para muitos, sinônimo de valor estético, vai-se apegar programaticamente na defesa da figuração. Recusa tanto a abstração lírica quanto a vertente construtiva. Percebe nos gravadores abstratos a redução, para ele inaceitável, à dimensão da realização técnica. Mas não se filia às fileiras mais conservadoras, que fazem a defesa retrógrada de tudo o que é realista ou figurativo. A figuração, para Goeldi, é a maneira de se comprometer fisicamente com o mundo. Em suas gravuras, a primeira visada conclui que tudo está adequado. Um olhar mais demorado começa a mostrar estranhezas e incongruências, apenas para confirmar sua concretude e correção em outro nível. Trata-se de um mundo tão denso, que quase podemos pegar com a mão os elementos que o formam, mesmo aqueles atmosféricos, como a umidade ou o vento. O lugar retratado não é apenas cenário; é testemunha e agente. A figuração forma-se dentro da fissura, no encontro entre interior e exterior. Por isso Goeldi considera certas sensações, como o cheiro de terra depois da chuva, “coisas muito íntimas”,¹² a serem interpretadas ou agarradas pela contra-efetuação figurativa.

Por outro lado, essa espécie de figuração libera o acontecimento do acontecido, preservando seu valor ideal, fragmento de sua verdade: o Belo. Ao segurar a sensação, ao duplicar aquilo que efetivamente ocorre, dá à arte a possibilidade única de não se confundir com a mentira dos fatos. Daí a irritação de Goeldi quando um rico comerciante comenta, diante de um desenho feito na Bahia, na época da guerra: “Esta baiana não existe”. Sente vontade de responder: “Quem não existe é o senhor”; mas acaba se calando por lembrar-se de que “a noite estrelada estava próxima e eu gosto muito de ver as estrelas”.¹³ O que Goeldi defende não é, certamente, a crença ingênua na correção da representação de baiana, e sim a certeza de que aquela figura é real, pois captada no processo de dissolução a que o artista se atira.

Não reproduz isto ou aquilo, como seria de supor numa figuração tradicional. Reproduz a própria fissura; transmite a si mesma. Cabe a outros escolher herdá-la; responsabilizar-se pela continuidade de sua

¹² Entrevista de Goeldi a Anna Letycia para a revista *Para Todos*, 1956.

¹³ Rui Facó. “Oswaldo Goeldi fala de arte”.



transmissão. O que, por um instante, parece ter acontecido logo após sua morte, em 1961, com a criação efêmera do Museu Goeldi coordenado por figuras como Grassmann, Darel, Sued, Flávio Motta, Gruber, Geraldo Ferraz, Beatrix Reynal, Reis Júnior e Quirino da Silva. O acervo adquirido por Mendes Caldeira é abrigado na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, e exibido, ainda em 1961, em mostras no Museu Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna, no Rio. Parece que, enfim, Goeldi receberia o cuidado institucional que merece.

As desconfianças de Goeldi, entretanto, mostram-se mais duradouras e certas do que a iniciativa precária do Museu Goeldi – hoje limitado à coleção privada herdada por Patrícia Mendes Caldeira. Nunca pretendia o sucesso, que sabia ser “mais barulho do que demonstração de qualidade”.¹⁴ Desconfiava dos critérios de valorização de sua época e da integração do movimento artístico brasileiro ao cenário internacional. Orgulhava-se de seu isolamento. Recusava-se a fazer certas concessões, ainda que certamente tenha feito algumas para poder vender trabalhos e sobreviver. A rigor, foi dos poucos artistas brasileiros do período que efetivamente viveram de seu trabalho, sem contar com apoio de encomendas oficiais ou com ajuda da riqueza familiar. O Brasil não se mostra capaz de divulgar a obra de um de seus maiores artistas, de tirar da margem aquele que viveu a fissura em profundidade. Com isso, deixamos de aprender com a austeridade estóica de sua superfície fraturada. Perdemos a oportunidade de dar a Goeldi o elevado sentido épico da dissolução.

Isolamento

Semelhante dificuldade de apreensão crítica podemos perceber no confronto com a obra de Lasar Segall. Por que sua arte, de propalada excelência plástica, não exerceu influência sobre os artistas brasileiros? Certamente sua sintaxe refinada coloca para o homem o valor do silêncio – contrapartida essencial para que o sofrimento de suas imagens não degenerasse na retórica do escândalo, tão característica do Expressionismo. O tom rebaixado das cores, a introspecção das figuras, os planos pacientemente elaborados, as pinceladas cautelosas dão a medida de uma arte reflexiva que percebe a potência comunicativa como um diálogo sutil e incessante entre os homens. Logo, sua lírica silenciosa é a concretização de uma postura ética que procura ressaltar os pontos de contato entre arte e mundo, entre imagem e história.

O que ocorre no Brasil, país de eleição de Segall, é a materialização desse silêncio na imagem do artista isolado, refratário ao meio artístico nacional e à realidade tropical. Segall transforma-se aqui em uma sorte de “mestre sem alunos”, freqüentemente elogiado, e precariamente institu-

¹⁴ José Carlos de Macedo Miranda. Arte e vida, mistérios indissociáveis. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 18 e 19 de novembro de 1952.

cionalizado, que vive o paradoxo de uma reputação pública edificada com base no isolamento. Falar desse isolamento tornou-se de fato um truísmo. As imagens da solidão repetem-se à exaustão. Como signo de integridade e coerência plástica. Como fruto de uma análise psicologizante que costuma detectar a tendência do artista à privacidade e ao narcisismo. Como sinônimo de sua vinculação íntima com a cultura germânica, distante de nossa tradição latina. Ou como uma velha “implicância” de artistas que, mais vulneráveis à fragilidade do mercado de arte brasileiro, insistem em acusar o elitismo de Segall.

Habitou-se a criticar essa visão de artista isolado pelo mero arrolamento dos instantes de participação de Segall no movimento modernista – a diretoria da Sociedade Pró-Arte Moderna – Spam, o convívio íntimo com as estrelas de nossa vanguarda, destacando-se a amizade com Mário de Andrade, a participação nos mais importantes salões da época e nas bienais, as exposições e conferências comentadas pela intelectualidade brasileira, a inserção em uma das mais renomadas famílias da colônia israelita de São Paulo. Como se esses fatos da vida social de Segall pudessem, per si, apagar o silêncio que cercou sua produção artística. O isolamento de Segall, contudo, deve ser compreendido como o resultado de uma prática, de uma interação, na base da qual se situam, por um lado, a necessidade de independência do artista e, por outro, a ausência de um estatuto rigorosamente moderno da cultura brasileira do período. A retórica modernista não consegue incorporar Segall a não ser pela ênfase nos signos do isolamento, presentes em sua própria linguagem e na imagem de sua solidão.

Imagem que contém uma certeza e uma dúvida. A certeza de um artista concentrado em sua atividade plástica. A dúvida advinda da percepção de um certo paralelismo entre sua poética e as premissas do modernismo nacional. Mais do que os momentos concretos de sua participação no mundo artístico local – que, antes de tudo, revelam, no restrito universo de nossas artes plásticas, a aceitação de um artista que já vinha qualificado pelo Expressionismo e pela crítica européia – esse paralelismo exige a precisão conceitual do termo isolamento.

O fato de Segall ter chegado ao país (1923) já moderno e aliar-se aos arautos do Modernismo na polêmica com a tradição (figurada pela arte acadêmica) não constitui grande novidade. Frequentemente admite-se essa direção única de integração: Segall traz a modernidade artística ao Brasil, permanecendo, contudo, imune à crítica local. Sugerir a aproximação do processo de sua linguagem plástica com os valores da crítica de arte brasileira implica a suposição do sentido inverso: o mundo artístico nacional exerce, em alguma medida, influência sobre a arte de Segall.



Como pintor figurativo, Lasar Segall não poderia deixar de modificar sua obra diante de um novo contexto objetivo, desde que essa modificação não seja lida como sinônimo de adaptação. E sim no sentido mais profundo de uma vinculação do artista lituano aos critérios de julgamento estético que vinham sendo formulados pelos modernistas brasileiros, na ânsia de definição de um “público” e de um “olhar” para a arte moderna no país. A presença de elementos iconográficos locais, a famosa abertura de sua palheta, a proposta de arte empenhada socialmente, o caráter abstratizante das telas finais poderiam exemplificar a filiação de Segall aos pressupostos modernistas brasileiros, não viessem sempre associados, a expressões como “estrangeiro”, “pintor-filósofo” e “artista figurativo”, respectivamente.

Aos críticos e teóricos de nosso modernismo, impossibilitados de incorporar em sua luta pela modernização e industrialização um artista cuja poética parte do momento ulterior de crítica à civilização industrial, e sem condições de identificá-lo com os demais artistas nacionais, não sobram muitas alternativas. Ou recorrem à prática comum e nefasta de indistinção estética – abrigando as linguagens mais diferenciadas sob rubricas genéricas e vagas como “nacional”, “social”, “figurativa”, entre tantas outras – e ignoram grosseiramente as especificidades da pictórica de Segall; ou afirmam sua coerência e integridade plástica como fruto de uma atitude de isolamento frente à cultura brasileira e afastam sua obra de qualquer destinação social produtiva. Em ambas as opções, perde-se parte significativa da dimensão comunicativa de Segall, cercando sua arte com o silêncio da incompreensão.

Insistir no tema do isolamento de Segall deve servir, a partir de uma nova abordagem, para a compreensão da situação específica que coloca face a face sua linguagem seca e substantiva e as possibilidades de sua leitura no Brasil modernista. A solidão do artista nesse embate surge como a condição de possibilidade de criação plástica num contexto de incompreensão de sua semântica. Na ausência de pressões tipicamente modernas pelo refinamento estético – a modernidade brasileira, diversa da européia, não se caracterizou por diferenciações mínimas de linguagens e, sim, pelo hábito de filiação das linguagens plásticas a injunções políticas e sociais –, a solidão de Segall serviu para o aprimoramento de sua pictórica. Tivesse o artista cedido às pressões cívicas por maior engajamento, tivesse ele adaptado sua palheta à luz local ou feito concessões no sentido de uma aculturação, toda a dimensão histórico-cultural de sua lírica estaria fatalmente comprometida.

Compreender o isolamento de Segall como um processo de ação coletiva no qual, a um só tempo, edifica-se sua reputação de “mestre”

sem alunos e desenvolve-se a sua linguagem plástica, implica o reconhecimento do sentido cultural de sua refinada superfície pictórica. Pois o artista, que partilha do pathos expressionista, de sua ânsia de expressão e comunicação, dedica grandes esforços para manifestar a historicidade implícita na pesquisa estética. No entanto, a qualidade inalterável de sua obra distancia-o do domínio das circunstâncias históricas. O rigor filosófico de suas composições concede-lhe um caráter supra-histórico, que tende a ser enfatizado por boa parte de nossa historiografia da arte, imersa no dilema de classificá-lo segundo as premissas modernistas. Ignora-se, portanto, que a seriedade construtiva de Segall era a forma de se manter integralmente vinculado ao empenho original expressionista: empenho ético que faz da arte não apenas uma crítica à ordem vigente, mas, acima de tudo, vontade de transformá-la. Dever social que se traduz em atitude moral em sua prática de mediar crítica e tradição.

Assim, podemos concluir que o isolamento de Lasar Segall é ativo. Foi a efetiva condição de possibilidade de sua socialização no mundo artístico nacional. Serve tanto à incorporação modernista do pintor estrangeiro quanto à manutenção de sua independência artística. A experiência artística de Segall possui curiosa qualidade ativamente “negativa”: se sua obra realiza-se no mundo, requer uma função de isolamento para tornar a matéria expressiva formalmente criadora. Mas sua decantada solidão nada tem a ver com o pessimismo filosófico do final do século XIX, para o qual a arte, por resguardar um valor exclusivamente individual, reforça o desejo de isolamento, oferecendo ao homem a suprema liberdade de ser puro “espectador”. A questão que perpassa a obra de Segall é justamente como conciliar a função isoladora da arte à ação cooperativa. Não pode valer-se dos fenômenos apenas como material de recriação plástica, sob risco de subscrever a visão da sociedade como um caos de ações conflitantes, motivadas pelo egoísmo. A mundanidade intrínseca de sua arte – no duplo sentido de criação de objetos mundanos e atenção ao mundo – chega a desafiar a própria idéia de uma arte expressionista.

Para o artista lituano, a “expressão” de uma “necessidade interior” nada tem a ver com a vontade cega de modelar o universo segundo as fantasias individuais. Ao contrário, exige a mediação cautelosa de subjetividade e sociedade. Necessita, portanto, equilibrar ação e tradição. O expressionismo lhe cabe porquanto oferece um modelo de arte que recusa a representação e se afirma como uma ação. Todavia, o ideal de expressão subjetiva circunscreve a prática criativa à manifestação egóica. Segall, contudo, não pode suportar a exoneração de responsabilidade frente a tudo que está fora do ego e da vontade individual. Uma obrigação cultural, étnica, familiar, o faz viver de forma compassiva e solícita de sua prática



artística a revelação do sentido da humanidade.

Aliar memória e ação significa reunir um ato de vontade individual a uma prática responsável. Cada gesto, cada traço, cada pincelada traduz em meios plásticos uma realidade que Segall experimenta como algo prévio à própria linguagem: todo agir humano é acompanhado da consciência do ato. Pois o homem não apenas sente, mas também sabe que sente – sofre. E não se limita a errar; tem consciência do seu erro – peca. Carrega, portanto, invariavelmente, a “culpa” por esse sofrimento e por esse pecado. Segall vive atormentado pela culpa. Dom e fardo, é ela que preenche o hiato existente entre a tradição e o ato, permitindo a realização de sua ética da transmissão de sentido.

A mediação de opostos torna-se possível devido à prática laboriosa da virtude da moderação. Depurar os meios plásticos, impor à estrutura da obra complexos matizes de cores e texturas, corresponde a equilibrar, na superfície da tela, força subjetiva e compromisso social. Uma sabedoria tão peculiar quanto estranha ao mundo artístico que escolhe. A ausência de uma pictórica gritante acaba por servir de impulso à criação de uma aura de respeitoso silêncio que cerca sua obra e impede a destinação social produtiva de sua arte.

O “meio-dia” modernista,¹⁵ com sua luz branca e sem sombras, decididamente não era o lugar ideal das antinomias do expressionismo de Segall. Em sua preocupação social, jamais procura refúgio numa dimensão arquetípica, em que a fraternidade estivesse garantida. Apenas ao custo de um esforço ético persistente é possível restituir os nexos que fundam a humanidade. O isolamento, o silêncio, são para Segall as condições de uma percepção responsável do mundo, estado de total disponibilidade à vivência sensível do real – fundamento de seu projeto humanista. Nisso difere em muito da proposição modernista de “arte social”.

O artista russo tinha consciência da dicotomia existente entre racionalidade técnica e razão política, coisa que o modernismo brasileiro parece querer ignorar. Sua experiência urbana lhe havia ensinado que é bem mais fácil do que se imagina dissociar a racionalidade científica da ética e que a razão estética requer o esforço individual, cotidiano, quase heróico, para se efetivar. Visão que marca seus desenhos do Asilo de loucos da Holanda, feitos em 1922, e que retorna em suas séries de gravuras *Mangue* e *Emigrantes*, realizadas entre 1924 e 1930. O espanto de Segall com a degradação do homem nessas experiências marginais impõe a reflexão sobre a civilização industrial, que comporta a humilhação da razão humana.

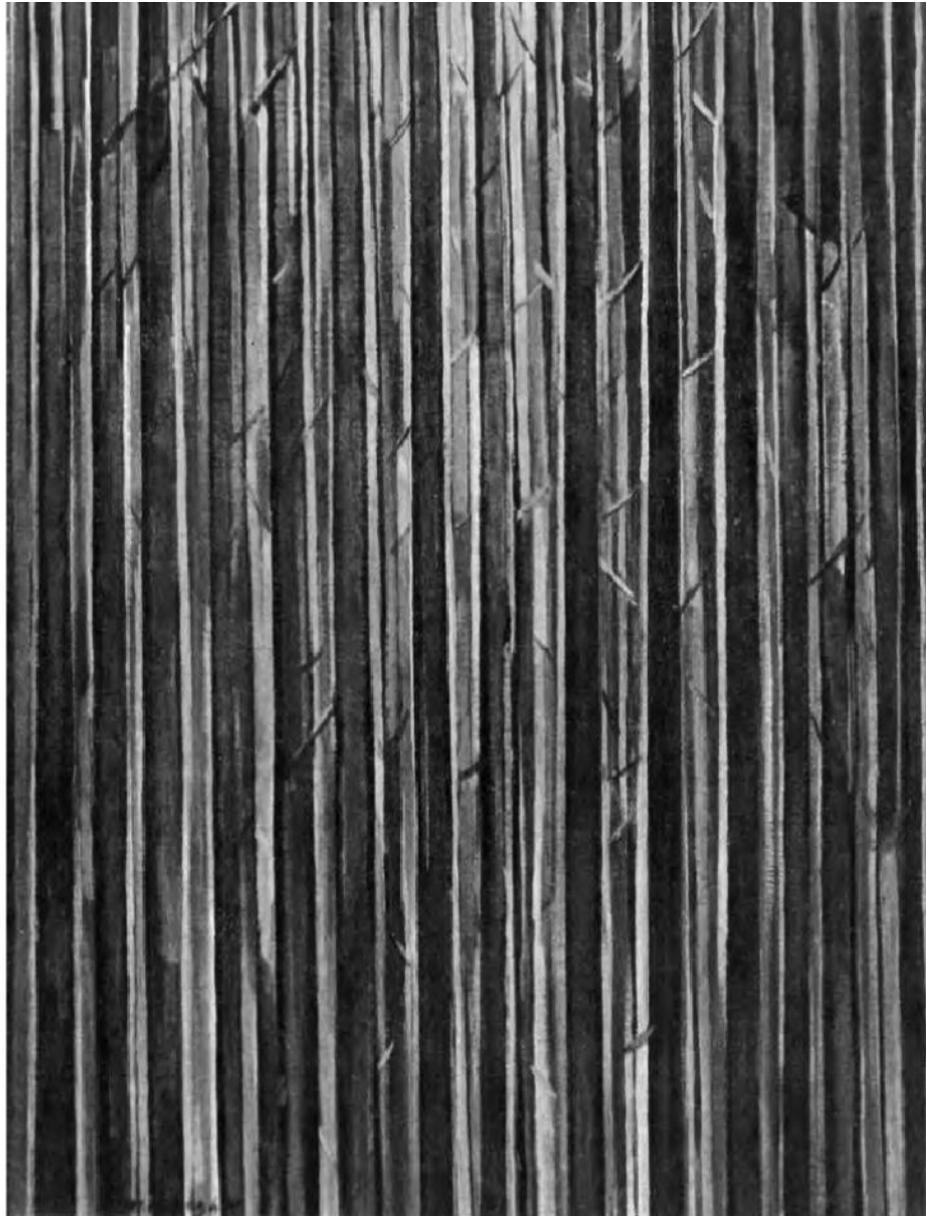
Sintomaticamente, foi a distinção entre a arte social de Segall e aquela produzida pelos demais artistas brasileiros que definiu seu “lugar” na

¹⁵ Segundo o poema “Lenda do céu”, de Mário de Andrade: “No céu é sempre meio-dia/ Não tem noite, não tem doença/ E nem outra malvadez.../ A gente vive brincando.../ E não se morre outra vez.” In: *Poesias completas*. São Paulo, Martins, 1967:57.

retórica modernista. Diante da inviabilidade de classificá-lo como mais um “plasmador” da raça, junto a Aleijadinho e Portinari, Mário de Andrade admite a operação artística de Segall como modelo, por associar o “maior individualismo” à “obrigação de participar de tudo, de dar definição de tudo”.¹⁶ Ao “grave nacionalismo” de Portinari, fundado sobre a aliança de realismo estético e psíquico,¹⁷ Segall opõe a “objetividade da plástica”, que converte os motivos “a um dado ideal”: Esta a sua particularidade específica – a sua diferença – a sua contribuição ao mundo da pintura contemporânea.¹⁸ Na polaridade entre o realismo de Portinari e a transcendência de Segall construía-se a arte social brasileira. Perspectiva que marca nossa crítica por muito tempo.

Podemos dizer que ao ideal de uma “subjetividade social”, próprio do nacionalismo modernista, Segall contrapõe o valor de uma socialização fundada no respeito à individualidade. A angústia de suas telas advém do esforço de controlar a subjetividade para viver o processo social como individuação e afirmar a possibilidade de transmissão do sentido. A dignidade dessa independência, sustentada pela pessoa, mas transcendente à própria existência, materializa-se em suas Florestas. Silenciosas, imóveis, existindo para si, expõem o caráter final da subjetividade humana: ser uma clausura que desafia as leis de seu próprio fechamento e, nesse movimento de interação com o mundo, ultrapassa a exterioridade recíproca para ascender à dimensão do sentido.

Com sua lição de pintura – parece-nos claro que a única afirmação certa a respeito da Floresta é que ela é “pintura” – Segall ensina-nos o mistério da convivência. Para o crítico Ronaldo Brito, as Florestas celebram “a poesia da solidão e do silêncio”.¹⁹ Solidão e silêncio, porém, são a própria morada da comunicabilidade de sua arte. Ao abandonar os temas sociais e como que retornar a um estágio pré-individual, Segall se abre e não se fecha ao mundo. O amor à pintura assegura o amor à humanidade. A grade vertical das Florestas mostra-se o paradigma de uma existência mundana que



Lasar Segall. Floresta ensolarada, 1954-

¹⁶ No artigo Atualidade de Chopin, Mário de Andrade afirma que, ao artista, “não lhe cabe ser político, operário, guerreiro e tudo o mais é que a prática tumultuosa da vida, por isso mesmo que a obra de arte é da terra e vive na obrigação de participar de tudo e ‘dar definição de tudo’, como, se for verdadeira, dentro do maior individualismo, aristocraticamente entronizado no seu eu divino, não poderá de o fazer.” In: O baile das quatro artes. São Paulo, Martins, s/d.: 126.

¹⁷ Mário de Andrade. Cândido Portinari. Idem.:115

¹⁸ Mário de Andrade. Catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação.



preserva o elemento individual como pré-condição das relações sociais.

Outra reflexão é ainda necessária: a institucionalização efetiva do artista – a criação do Museu Lasar Segall – teria significado uma forma mais produtiva de culturalização de sua arte? O Museu é, sem sombra de dúvida, um caso atípico em nosso sistema cultural. O que termina por confirmar o caráter específico da socialização do pintor: o isolamento é a condição e a garantia da propagação de sua poética. O apoio governamental – desde o patrocínio do Ministério das Relações Exteriores às primeiras exposições internacionais promovidas pelo recém-fundado Museu (1957 a 1962) até sua incorporação pela Fundação Nacional Pró-Memória (1985), hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – não apaga a dimensão “doméstica” do Museu. A casa preserva, no sentido mais elevado, o esforço pessoal do artista pela criação de vínculos estreitos entre a arte e o público, e sua concepção larga de arte como “educação estética”.

Talvez as incongruências críticas tenham exercido ao menos uma influência positiva: sozinho em seu ateliê, Segall pode aprofundar cotidianamente sua modernidade plástica. Pode ser cézanneano nos tons, no ritmo das pinceladas e até no drapejado dos tecidos da tela *Recantos de ateliê*, 1938. Pode adotar a estrutura construtiva de Klee na *Favela I*, em que a profundidade espacial desafia a própria perspectiva. Pode impor à grandiloqüência temática a redução cubista ou mesclar a abstração à luz das *Florestas de Campos de Jordão*. É no Brasil, enfim, que Segall constrói sua poética. A trágica concretização do isolamento em solidão institucional é convertida pelo artista em pintura. Se suas paisagens finais falam do desencanto com o mundo, expõem, acima de tudo, o longo processo de maturação da relação de Segall com a arte.

Solidão

No caso de Iberê Camargo, a posição de independência quase fanática, de permanente insatisfação com o mundo das artes brasileiro parece falar do esforço para subtrair-se aos mecanismos ideológicos de incorporação da modernidade artística. O que, de alguma maneira, permite relacioná-lo às posições simetricamente opostas assumidas pelos artistas modernistas que colaboram em sua formação, Goeldi e Guignard. O isolamento ferrenho de Goeldi, sua inflexível poética expressionista, assim como a propalada docilidade de Guignard, capaz tanto de ousadias artísticas quanto de concessões ingênuas às exigências sentimentais de seu público, atualizam-se no compromisso de Iberê com a autonomia da arte moderna.

Do descompasso entre a poética intransigente de Iberê Camargo e a forma específica com que se deu a constituição do público e do mercado de arte moderna no Brasil surge sua conturbada figura pública – artista

violento, agressivo. A fúria expressiva de sua arte, que o leva a enfrentar com extrema sinceridade e gravidade os impasses da modernidade, é transferida para a esfera anedótica da violência física; o tema da morte, com o qual afirma dialogar em toda a produção, converte-se em fato; o empenho histórico em atualizar a arte da pintura perde o vigor diante das sensacionalistas manchetes de jornais.

Na realidade, desde muito cedo Iberê Camargo manteve contato mais ou menos estreito com o meio artístico brasileiro. Após o retorno da Europa, para onde vai com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Artes Plásticas de 1947, lidera a luta pela diminuição das taxas de importação de tintas, que o leva a conversar com Getúlio Vargas em 1953 e a organizar os Salões Preto e Branco e Miniatura, em 1954-55, época em que era membro da Comissão Nacional de Belas Artes. A participação, porém, é marcada por sinal negativo. Junto com Djanira e Dacosta, Iberê protesta, em última análise, contra a escassa dimensão pública e cultural do sistema de arte local, incapaz de qualificar sua própria prática, seu trabalho. Mas a reunião com outros artistas não deixa de revelar certas particularidades. Pois, afinal de contas, para Iberê a batalha pela qualidade das tintas possui sentido bastante peculiar: trata-se, a rigor, da identificação com a materialidade da pintura, enquanto tradição e experiência do sublime.

A tinta não é, para ele, um simples meio pictórico. É a resistência empírica do mundo – natureza e tradição – contra a qual Iberê investe seu furor criativo e de cujo enfrentamento surge a forma. É o próprio artista quem afirma, alguns anos mais tarde:

Sou perdulário com as tintas. Faço obra que o Brasil de Delfim Neto não comporta. Perdulário, por mau pintor. Obcecado, que procura e não sabe o que procura, e procura fundo, e gasta tudo e é capaz de jogar todo o patrimônio como um jogador louco que perde tudo numa noite. Eu sou o grande jogador (...) e nem sei como vou terminar minha vida no dia que não tiver mais material. Esta é a minha luta, esta loucura tão grande que não posso frear. Sou um homem que trabalha 14 horas por dia, a ponto de estropiar as mãos.²⁰

A perda não é apenas resultado: é lógica intrínseca a seu fazer.

A proximidade entre trabalho e jogo, em Iberê, ganha sentido novo. Para o pintor de carretéis, dados e ciclistas, o lúdico não é uma atividade determinada por regras, nem implica vitória. É movimento louco, extenuante, que não pode ser freado ou contido, cujo destino invariável é a perda. Assim é seu trabalho artístico. Algo que está além e aquém do próprio sujeito, que lhe é anterior e superior, que o faz dissolver-se nesse jogo puro, destituído de normas e de direção. Rodar, rolar, como fazem

²⁰ Depoimento do artista a Tereza Spinelli e Lourdes Aglauros. In: Iberê Camargo – ano 70. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Núcleo de Documentação e Pesquisa,



seus dados, carretéis e bicicletas. Jogar até o limite. Perder a si mesmo para fazer do acaso uma afirmação: obra de arte. Só assim, nesse jogo reservado à arte, nesse movimento perpétuo e imprevisível, pode o sujeito criativo existir.

Atualiza-se, de forma trágica, o compromisso de Goeldi com a dissolução. Mas o gravador carioca sempre foi um “cosmopolita urbano”, como diz Paulo Venancio Filho, na obsessão por objetos desconexos, recantos desolados, animais estranhos e terrenos baldios. A perda está intimamente ligada à experiência da cidade e à ausência daqueles sentimentos de melancolia, angústia e desespero metafísico, que poderiam criar um espaço público para o sujeito expressionista. Para o pintor nascido e criado na província do Rio Grande do Sul, a interioridade aproxima-se da vida no interior, do refúgio no “pátio da infância”, que Iberê acredita ser sua verdadeira pátria. Não como um consolo nem como a busca de um paraíso particular, e sim como a vivência mais íntima da desolação, da ausência de cultura e da própria perda.

A nostalgia que conduz o artista, desde os anos 40 estabelecido no Rio de Janeiro, a voltar para Porto Alegre – retorno planejado desde 1967 e estimulado a partir de 1980, quando experimenta a tragédia de atirar e matar um homem que o agride na rua – não significa uma volta para o cenário de infância idílica. Ao contrário, Iberê jamais concebe a infância como instante de alegria. Sua força criativa nunca se ancorou nas idéias – corriqueiras à época, como o demonstram as preocupações de críticos como Pedrosa e Gullar, e de artistas como Ivan Serpa e Hélio Oiticica – de coragem criativa das crianças, primitivos e loucos. Tampouco percebe sua própria infância como momento feliz, e sim como instante em que se revela, de forma inexorável, a distância entre ele e sua família, que morava numa casa sem livros e sem quadros. Iberê recorda com tristeza do desafeto da avó e dos soluços do pai, sempre desencantado com a vida do filho boêmio e artista. Para ele, retornar ao Sul era voltar ao silêncio e à tristeza, este silêncio carregado de sortilégios, halo de tristeza que envolve as coisas que o artista afirma ter-se tornado o tema permanente de seus quadros.²¹

Tematizar a origem de desolação e solidão não significa, no caso de Iberê, sua conversão em paisagem, mas sim assumi-la como energia básica do ato de pintar. As densas camadas de tinta, superpostas e escavadas, falam do comprometimento existencial com a matéria bruta da pintura, mediante o qual o artista acrescenta ao pathos expressionista – criar o real pela ação transcendente do ego – a reflexão dramática sobre a realidade material da forma. Assim, vai erguendo uma obra cada vez mais subjetiva e, a um só tempo, cada vez mais pública. A concentração do artista em seu

²¹ Depoimento do artista a Walmir Ayala, Rio de Janeiro, agosto de 1970. Citado em Evelyn Berg, “Iberê: Medida de Espessura”. In: Iberê Camargo. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985: 13.

ateliê na década de 1950, cujo motivo e pretexto é a relativa imobilidade provocada por uma hérnia de disco, aponta para a certeza afirmativa de sua diferença. Daí talvez sua preocupação em isolar acusticamente seu ateliê, fechando-se ao barulho exterior. Quanto mais íntimo e isolado, mais o artista poderia manifestar-se generoso com o mundo. Numa palavra: público. É claro que, em nosso país de escassa tradição crítica e institucional, é bem mais fácil encerrar esse drama pessoal e público nos limites do anedotário, gerando várias versões da mesma história de agressividade pessoal.

Iberê Camargo, entretanto, tanto quanto Goeldi ou Segall, não se deixa transformar na vítima passiva de sua reputação pública. Ao contrário, a experiência volta sob a forma de pintura. Às vezes poderíamos mesmo dizer que sua reputação o auxilia, mantendo-o a uma certa distância do meio artístico, liberando-o de pressões mais ou menos cívicas, de demandas de engajamento. Além disso, quanto mais opaca se mostrasse a realidade contemporânea, quanto mais impotente se apresentasse a imaginação estética, mais denso e problemático seria seu ato expressivo. Porém, se do ponto de vista do saber próprio da arte de Iberê a tragédia não era apenas negativa, do ponto de vista do saber sobre a arte, e todas as suas ramificações institucionais, assume face extremamente cruel.

A rigor, a seriedade com que o artista se dispõe a enfrentar o dilema da pintura no contexto contemporâneo implica a compreensão histórica da pintura. Como diz Ronaldo Brito, “para o pintor da verdade do EU, o adepto da lírica da angústia pessoal e da independência solitária, tipicamente moderna, a afirmação de sua condição irredutível de artista passava pela árdua conquista da universalidade por parte de um sul-americano”.²² Só a inserção na tradição histórica da pintura, iniciada no Renascimento, pode permitir ao artista, nascido no interior do Rio Grande do Sul, alcançar alguma ordem de universalidade. Entretanto, como expressionista, precisa experimentar essa tradição como vontade pessoal, destruindo-a a cada gesto. A grandiosidade de sua obra é esse “resto”, esse efeito, o que sobra do processo longo e penoso de incorporação e destruição da pintura e de seu sujeito.

Para que Iberê possa ultrapassar a si mesmo e seus laços particulares com o mundo, de forma a atingir a universal comunicação do acontecimento pictórico, é preciso que afirme uma curiosa síntese disjuntiva, na qual apreende a si mesmo como “caso fortuito”, para usar uma expressão de Klossowski, ou seja, deve conceber cada individualidade como resultado daquilo que ocorre, daquilo que simplesmente é; como a elevação de certas qualidades contraditórias, das quais se possa extrair, ao final, sua qualidade de universal liberdade e beleza, sem que degenere em

²² Ronaldo Brito. “Ciclistas metafísicos”. In: Iberê Camargo. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.



²³ Iberê Camargo. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Núcleo de Documentação e Pesquisa,

arquétipo ou símbolo. Portanto, a decantada fúria da matéria, tantas vezes anotada por críticos e estudiosos, pouco tem de rudeza ou brutalidade. Ao contrário, em todas as suas manifestações (paisagens, naturezas-mortas, carretéis, abstrações, ciclistas), revela não apenas elevado virtuosismo plástico, como indiscutível fulgor estético.

Suas figuras humanas finais, das séries *No vento e na terra* e *Tudo te é falso e inútil*, falam da enormidade desse acontecimento puro, despidido de ação ou de paixão. Deitadas sobre o chão árido da própria desolação e tristeza, sentadas em cadeiras imateriais, solitárias, são criaturas que vivem não o que querem e sim o que a elas se impõe. Existindo sobre essa superfície metafísica, experimentam o acontecimento de maneira bastante próxima daquela como Iberê vivenciou o fato trágico do assassinato em 1980, num misto de sublimação e queda:

Iberê Camargo. *As idiotas*, 1991.



Um dia a vida do homem-pintor foi sacudida pelos ventos da tragédia. Ferido, conheci o amor e o ódio, avalei a infinita capacidade humana no sublime e no sórdido. Caminhei por caminhos ásperos sem outra luz que a da minha consciência (...) Nesse momento de consciência, cessam as contradições.²³

Nesse instante de tragédia, o pintor que se sente pouco protegido pelas autoridades públicas nas ruas ameaçadoras da capital carioca e que aprende a atirar com a melhor das intenções de autodefesa, encontra a experiência “de carne e de sangue”, de cuja denegação ou distanciamento depende a própria consciência. Transforma, assim, o ato em ação, que não é nem um fato determinado, nem uma paixão, e sim algo que simplesmente acontece e que, portanto, representa o núcleo de todo acontecimento. Como em suas telas finais, toda a ação se projeta nessa dupla superfície física e metafísica, erguida pelo trabalho doloroso do pensamento, pela luz da sublimação. A pintura converte-se nesse acontecimento pictórico universal. O sujeito dissolve-se na impassibilidade e na idealidade do próprio acontecimento. Onde talvez o caráter espectral de suas criaturas, tão velhas quanto novas, ou o aspecto cinematográfico dessas telas finais, ecos ampliados de um silêncio atávico, remoto. As singularidades são restituídas quando o EU se dissolve e se fixa na superfície, nesse sem-fundo do mundo, denso e opaco.

No lugar do simulacro de profundidade – tão comum nos tempos atuais – Iberê nos oferece a vivência pré-subjetiva e arcaica do acontecimento moderno. Seu ego dissolvido busca, na espessura e na escala pública do quadro, recuperar a atualidade da própria pintura enquanto lugar historicamente privilegiado da experiência do sublime. Sua obra lança para o meio artístico brasileiro o grande desafio de sustentar a vitalidade, a integridade e a irredutibilidade de seu “transe pictórico”,²⁴ e de atualizar a lúcida concepção da função da pintura de manter a consistência do real. Após seu falecimento, em 1994, algumas iniciativas têm ocorrido nesse sentido, especialmente em torno da Fundação Iberê Camargo e de seu projeto de criação de um museu para o artista em Porto Alegre. A reunião de alguns dos mais importantes críticos brasileiros em torno do problema estético de Iberê – tais como Ronaldo Brito, Paulo Venancio, Paulo Sérgio Duarte, Rodrigo Naves, Sônia Salzstein, entre outros – parece alvissareira. Resta efetivamente construir esse lugar institucional no qual sua tela tão inacabada quanto definitiva, *Solidão*, possa continuar apresentando o brilho de uma anterioridade futura, de uma desolação que é simultaneamente origem e destino, íntima e pública.

²⁴ Tal como chama Ronaldo Brito, op. cit.: 49.



O distanciamento culto de Segall, o exílio poético de Goeldi e a solidão de Iberê falam, cada qual a seu modo, do vínculo com o Expressionismo, em seu sentido amplo de criação subjetiva e transcendental do mundo. No Brasil, onde a arte expressionista foi tantas vezes confundida com sua tendência de engajamento social ou com a idéia algo primária de uma subjetividade totalmente liberada e anárquica, lidar com as poéticas rigorosas desses três artistas foi freqüentemente um problema. Não foi, porém, difícil arrumar um local institucional e histórico para cada um deles, mesmo que ancorado na ênfase de suas particularidades e idiossincrasias. Certamente qualquer apreensão crítica deve partir da distância dos artistas com relação aos demais. Porém, o inegável isolamento de Segall, Goeldi e Iberê não deve nos conduzir a análises que os afastem de uma destinação social pela construção retórica de um lugar sempre divergente e afastado,