

## Cálculo da Expressão

Na história da arte brasileira, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo são frequentemente associados ao expressionismo, ainda que sejam patentes as suas particularidades poéticas. É claro que essa qualificação, como todas, comporta muitos problemas. A rigor, só podemos reuni-los sob esse rótulo, se adotarmos uma visão ampla de expressionismo, tomando-o como uma das vertentes da tendência mais vasta de compreensão da arte como expressão. Visão que, de outra parte, precisa ser suficientemente específica para que permita uma análise crítica e historicamente relevante dos seus trabalhos plásticos. Pois desde a virada dos séculos XIX e XX, como chama a atenção o artista e historiador da arte Julian Bell, "expressão" veio a substituir "representação pictórica" (ou simplesmente imitação da realidade) como a tarefa central da arte, sendo compreendida em geral como "expressão pessoal".<sup>1</sup>

O que não afetou somente o processo de criação da arte. Em termos culturais, o gosto do público passava a valorizar a marca pessoal, o estilo individual, as habilidades específicas de cada artista. A própria atribuição do valor de uma obra de arte envolvia-se com a noção dupla de "autenticidade": realização de um trabalho original (em oposição à cópia ou reprodução) e a fidelidade do artista a si mesmo. Mudança que teve por horizonte a nova interpretação filosófica, desenvolvida no Romantismo, que passava a compreender a experiência do real (e, mais particularmente, a experiência racional da realidade), como a única base possível para as especulações intelectuais e para a representação pictórica. Cabia, então, aos artistas criar obras nas quais pudessem ser percebidos diferentes conteúdos expressivos. Os dados reconhecíveis da realidade presentes em suas telas tornavam-se símbolo, índice ou metáfora das mais variadas experiências subjetivas, carregando-se de afeto, memória, sentimentos, intimidade, aspiração pelo absoluto. Vemos, portanto, que a idéia de expressão, entendida nesse sentido lato, acaba por fundamentar a compreensão geral da arte moderna e de suas formas de institucionalização.

A partir do início do século XX, as ambições românticas se converteram, de maneira geral, em desejo (ou vontade) de expressão. Paul Klee, em sua *Teoria da arte moderna*, qualificou o problema da "sensação" na pintura impressionista como um momento inicial e insuficiente de manifestação expressiva: "ao se limitar a ler corretamente os valores [cores e pesos] em cada caso particular e usá-los com gosto, [o artista impressionista] não conseguiu inspirar senão um estilo de naturalismo alargado". O expressionismo, por sua vez, ao adotar outro momento como gênese da obra de arte – o instante "no qual a impressão recebida é expressa", no qual "fragmentos de impressões diversas podem ser retomados numa combinação nova, ou ainda impressões antigas reativadas após anos de latência pelas impressões mais recentes" – elevou "a construção ao nível de um meio de expressão", transformando-a em "sua insistência operatória". Tal associação entre construção e expressão levou-o, inclusive a qualificar o cubismo como "um ramo particular do expressionismo", compreendendo a sua abertura cubista a abstração como realização do ideal expressionista de criação de uma obra

---

<sup>1</sup> Julian Bell, *What is painting? Representation and Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1999, p.133.

de arte autônoma, “vivendo sem motivo da natureza uma existência plástica inteiramente abstrata”. Na base dessa equivalência de expressão, construção e abstração estava o que o artista qualificou como o “alívio para a individualidade” proporcionado pela modernidade: “cada personalidade, uma vez de posse de seus meios de expressão, tem voz (...) e só devem se apagar os fracos que procuram seus bens nas realizações anteriores, no lugar de tirá-los de si mesmo”.<sup>2</sup>

Klee aborda, assim, o problema histórico que se colocava para os artistas modernos: construir os meios plásticos para a expressão. Cabia, portanto, a eles transformar a expressão em um princípio operativo e construtivo: o indivíduo artista deveria se repor em cada gesto, buscando sempre a transgressão das fronteiras e limites. O que mostra o vínculo mais geral com a idéia de fundo romântico de que a arte expressa, antes de qualquer coisa, o artista, desenvolvendo-se em valores como autenticidade, espiritualidade, sublimidade e, mais recentemente, nos apelos ao corpo e à sexualidade, na aproximação radical de arte e vida ou de arte e tecnologia. Idéia erguida a partir da herança cristã, com sua crença na unidade da alma singular e na existência de um universo transcendente, que acabou por identificar o princípio da modernidade artística com a questão da subjetividade. Desta maneira, a expressão, entendida como vontade de expressão pessoal, veio a fundamentar diversas tendências da arte moderna e contemporânea.

Ernst Gombrich ressalta que a premissa expressionista funcionou, inclusive, como a chave que abria as portas da “grande revisão da história da arte que ocorrera a partir de 1910”, vindo a reforçar “a mitologia que sempre havia dominado a história da arte desde Hegel”. “Este povoara o passado com os espíritos das nações e das raças: os verdadeiros heróis da história da arte passaram a ser o que Malraux chama espiritualmente de ‘os super-artistas imaginários que chamamos estilos’, os quais, por sua vez, expressaram o espírito de suas respectivas épocas”.<sup>3</sup> Preocupado com a persistência da categoria de expressão na historiografia da arte, Gombrich procurou discutir o argumento que fazia de cada estilo de um período ou de uma raça a expressão direta de sua mente coletiva, em uma ampliação do ideal de expressividade pessoal. Pois isto traria, segundo ele, um problema essencial: “deve haver tantas e tão diferentes espécies de mente humana quantos são os tipos de arte. Mas qual é, então, o denominador comum que é deixado? Como podemos esperar entender o que um estilo estranho expressa?”. Entrava em jogo, portanto, o problema da comunicação e da hermenêutica.

De maneira geral, os artistas expressionistas empenhavam-se na recuperação da potência comunicativa da arte, tornando visíveis seus nexos com o mundo. Fato que era central para o movimento expressionista alemão. A orientação social do grupo *A Ponte*, o mergulho intrapsíquico do expressionismo vienense, o realismo crítico da *Nova Objetividade* ou ainda a direção abstrata de *O Cavalheiro Azul* colocavam, cada qual a seu modo, a questão da identidade de expressão e comunicação. O artista expressionista desejava lançar uma mensagem para o mundo, o que pressupunha o encontro entre criador, realidade e espectador. Encontro nem sempre possível ou fácil de estabelecer. A começar pela própria

---

<sup>2</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985; pp. 9-14

<sup>3</sup> Ernst Gombrich, André Malraux e a Crise do Expressionismo. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 78-85.

diferença radical entre o Eu criador e o espectador. Existe um hiato quase intransponível entre a intenção do artista, a realização da obra e a percepção do público. É apenas nesse espaço intermediário e fraturado que a expressão e a comunicação podem se realizar.

O que requer, tal como indicamos no título desta exposição, um elaborado cálculo para a sua concretização. Acostumamo-nos a aceitar o fato de que o artista se expressa através de uma linguagem que nos faria re-experimentar os mesmos sentimentos que estão na origem de sua obra. Talvez tenhamos alguma dificuldade, portanto, de aceitar que a expressão não é o resultado direto da manifestação subjetiva do artista e sim a construção complexa de um objeto cuja qualidade expressiva advém de escolhas poéticas, formais, técnicas, gestuais muito precisas e calculadas. Pois o artista expressivo necessita retirar de sua obra toda alusão circunstancial, todo caráter particular do afeto, para tratá-lo como experiência antropológica básica. Apenas assim o sentimento, a dor, a morte se tornam vivências compartilháveis ou comunicáveis.

A idéia dessa mostra, portanto, é apresentar as gravuras dos três artistas a partir da interrelação entre procedimento artesanal, processos de formalização e poética expressiva. A economia de meios de Goeldi, a formalização erudita de Segall, a concentração e a intensidade formal de Iberê seriam manifestações desse "cálculo da expressão". Ou seja: cada gravura exige um cálculo preciso dos efeitos expressivos, de maneira a recusar vínculos literários ou psicológicos e a ostentar uma efetiva potência visual. Isso deve nos permitir requalificar as noções de "expressão" e de "expressionismo", tratando-as não como um movimento vago ou uma direção estética e sim como um problema plástico, envolvido com os meios técnicos da própria gravura.

#### *Meios de expressão*

É dentro dessa perspectiva ampliada em termos fenomênicos e conceituais, portanto, que iremos falar do expressionismo de Goeldi, Segall e Iberê Camargo. A rigor, Segall seria o único dentre eles a ter participado de forma mais direta do movimento artístico que ficou conhecido como "Expressionismo". Ainda que por pouco anos, devido a sua transferência para São Paulo em 1923, o artista lituano que havia se iniciado sua formação na Alemanha, nas Academias de Belas Artes de Berlim e, a partir de 1910, de Dresden, ajudou a fundar, nesta última cidade, os grupos *O Novo Círculo* (1917) e *Secessão de Dresden* (1919), participando, entre 1919 e 1923, de várias exposições importantes para a difusão do movimento expressionista germânico.

Uma delas, realizada no *Folkwang Museum* em Hagen, reunia esculturas africanas e pinturas expressionistas do acervo do museu. Nela, participou com a obra *Viúva* (1919, óleo/tela). À sua direita, vemos a pintura de Nolde *Natureza morta com máscaras* (1911, óleo/tela), que mostra entre outras, uma máscara inspirada diretamente numa cabeça-troféu de índios brasileiros de Mundurucu (pertencente ao acervo do *Museum für Völkerkunde* de Berlim). Embora a obra de Segall, comparada a de Nolde – que valorizava a pulsão primitiva e a carga dramática das máscaras africanas ou indígenas –, aponte para um sentido mais universal, desprovido de interesse etnográfico, ligando-se ao tema geral da morte e da dor, importa perceber como a cultura européia moderna acabou por envolver a

experiência do contato com realidades distantes dentro do quadro romântico do exotismo e do primitivo.

O que certamente foi significativo tanto na sua primeira estada no Brasil quanto na sua chegada definitiva ao Brasil. Segall descreve a primeira impressão das terras brasileiras como se fosse o contato original de uma criança com o desconhecido, quase mágico. Sendo ele um homem fundamentalmente culto, podemos supor que essa ingenuidade era uma construção de segunda ordem, certamente relacionada ao interesse cultural pelo exótico e pela experiência mística do estranhamento. Aqui chegado, dedicou-se à tarefa de representar o novo país como um desafio para a universalidade de sua poética. Como artista expressionista e figurativo precisava adotar novas estratégias plásticas na configuração de uma realidade diferente. As suas telas, gravuras e desenhos feitos nos primeiros anos de contato com o país, entretanto, testemunhavam o olhar de um estrangeiro culto sobre a alteridade brasileira. As séries de gravura *Mangue* e *Emigrantes*, às quais se dedica por longos anos, falam diretamente dessa dupla experiência: o transplante para um mundo diverso e a sua incorporação afetiva. Talvez nesse sentido possamos compreender a tal docilidade ou apaziguamento de sua arte em terras tropicais, comentada por tantos críticos. Menos do que a sua imediata integração às cores locais e aos temas brasileiros, são o testemunho de um cálculo consciente para dar forma à realidade estranha, sem mimetizá-la, sem se perder no realismo fácil e descritivo.

No que se refere à sua produção gráfica, alguns ajustes técnicos e poéticos eram necessários. No período anterior a sua chegada ao Brasil, dedicara-se especialmente à gravura, meio que parecia lhe oferecer a direção para a conciliação entre contenção formal e conteúdo expressivo. Segundo Cláudia Valladão de Mattos, haveria mesmo um descompasso entre a qualidade expressiva de sua gravura e as telas que produziu nessa ocasião. Em suas litografias, havia uma sorte de "abertura hermenêutica", devido ao seu caráter conciso e abstrato, que só apareceria em suas pinturas um pouco depois.<sup>4</sup> A gravura, portanto, funcionava como ponta de lança de sua pesquisa plástica e da construção de seu vocabulário expressionista.

As litografias que fez a partir do conto *Uma criatura dócil* de Dostoievski (1917) mostram uma impressionante economia formal e temática na formalização da tragédia psicológica que permeia a obra do literato russo. Na prancha *Leito de morte*, por exemplo, a mesma linha que desenha as pernas da figura morta é a que limita o ombro do homem à frente. A narrativa é quase abstrata. As poucas e essenciais linhas, as formas pontiagudas, dependem do vazio do papel para sua unidade. Não há alusões circunstanciais, nem mesmo referências diretas a cenas mais reconhecíveis do texto no qual se inspiram. Segall publicou essas litografias como álbum de pranchas soltas, em 1922, com apresentação crítica de Will Grohmann, após tê-las exposto em mostras de gravuras do grupo *O Novo Círculo*, com grande sucesso crítico.

Talvez tenha sido por isso que, ao chegar ao Brasil, demorou alguns anos antes de produzir a sua primeira gravura. É claro que outros fatores mais circunstanciais também eram significativos, como a ausência dos instrumentais técnicos para a

---

<sup>4</sup> Cláudia Valladão de Mattos, *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2000, pp.130-140.

realização de obras gráficas. A litografia, por exemplo, devido à exigência de pedras e prensas especiais, sumiu durante várias décadas de sua atuação no país. Só voltou a aparecer nos anos de 1940, por vezes sob a forma de litografia em chapa metálica. Mas esse hiato temporal articulava igualmente a necessidade de um distanciamento com relação ao mundo novo que se apresentava ao artista, de maneira a preservar a depuração formal e expressiva.

*Carnaval*, gravura em metal de 1926 (ponta-seca em matriz de cobre), fala desses primeiros momentos de encontro entre Segall e a realidade cultural brasileira. O olhar é, inegavelmente, o de um estrangeiro. Reaparece a linha mais narrativa e compassiva, bem como o rigor tectônico, de algumas gravuras anteriores, como as imagens de mendigos ou a série *Recordações de Vilna* (publicada em álbum em 1921). Em um primeiro momento, a estruturação compositiva, a solidez geométrica e a busca de uma universalidade temática eram os trilhos necessários para uma aproximação cautelosa. No carnaval de Segall convivem todos os carnavais do mundo. Na figura em primeiro plano à esquerda, como sugerem alguns, seu autorretrato como negro. Máscaras africanas, pierrôs, clowns, negros, apelo sexual, danças rituais – tudo surge ordenado em poses fixas e em um espaço claramente definido e organizado. Sua obra se encaixa no discurso europeu sobre o primitivo, entendido como uma categoria simbólica, imagem arcaica de um mundo perdido que carrega, em sua forma paródica, o desejo regressivo da origem.

Na mesma época, e sobretudo durante sua estada em Paris entre 1928 e 1930, Segall realizou séries novas de gravuras. A partir de anotações feitas em cadernos de desenhos, reconstruiu as cenas de prostituição no bairro carioca do Mangue, dos emigrantes em tombadilhos de navios, dos morros e favelas brasileiras, da natureza tropical. A gravura lhe permitia retrabalhar esses temas, de maneira a, simultaneamente, torná-los mais próximos (no sentido da experiência íntima, pessoal, mnemônica) e mais distantes (enquanto fatos empíricos). Assim, seu traço torna-se mais empático, sem cair nas armadilhas do realismo. As figuras ganham em peso e volume. Escadas, portas, janelas, persianas estruturam o espaço denso e por vezes confinado no qual se distribuem as prostitutas do Rio de Janeiro, frequentemente misturando-se às outras ou se deixando apenas entrever por aberturas, de maneira a formarem com o próprio Mangue um corpo só, coletivo. Também os emigrantes não se separam do ambiente em que existem: são parte do tombadilho do navio, tanto quanto as chaminés ou os mastros, testemunhos de um exílio perene, de uma humanidade que não encontra seu lugar no mundo.

Novamente percebemos como a gravura adquiria centralidade em sua obra, possibilitando a Segall um relevante espaço de experimentação plástica, capaz de lhe fornecer a direção de toda a sua obra chamada de “brasileira”. O fato de, a partir dos anos 1930, ter reduzido significativamente seu trabalho com gravador, retomado no início da década seguinte, apenas confirma essa hipótese da função diretiva da gravura na estruturação de seu contato com a realidade natural e cultural do Brasil. A comparação das gravuras que fez em 1943 para a publicação do álbum *Mangue*, com as que havia feito antes mostra como esse diálogo havia, a um só tempo, se estabilizado e refinado. *Mulheres do Mangue* (c.1943, litografia) cita a cena de *Grupo do Mangue na escada* (1928, ponta-seca). A inversão da imagem é apenas uma das modificações introduzidas na nova gravura. Na revisão mais recente, a fixidez das figuras e o rigor geométrico já não eram necessários.

Também podia ser dispensado o recurso simbólico ao primitivo. As figuras femininas ganharam em densidade volumétrica, em narratividade afetiva, sem perderem em expressividade. O vazio recuperava seu papel central na criação da unidade plástica. A riqueza da construção espacial, na qual múltiplos planos e pontos de vista se fundem – atestada, inclusive, pela introdução da mulher deitada, por trás da figura com leque –, é suficiente para recusar o realismo.

Como disse o crítico Ronaldo Brito, comparado a Goeldi, Segall é um “expressionista muito menos instintivo, mais erudito e nuançado”.<sup>5</sup> A formação artística de Goeldi na Suíça – a brevíssima passagem pela Escola de Artes e Ofícios de Genebra, os estudos livres que realiza junto ao ateliê de Hermann Kümmerly, em Berna, ou a afinidade eletiva com a obra de Kubin (artista que havia participado do grupo *O Cavalheiro Azul*, com Kandinsky e Marc) – guarda ligação mais distante com o movimento expressionista. Compartilhando do ardor pacifista e idealista da juventude européia do período anterior à primeira Guerra Mundial, Goeldi se aproxima da vertente mais espiritualizada e imaginativa do expressionismo germânico, de tendências decadentistas que oscilavam entre a amarga descrença e os arroubos visionários. Compreendida assim, como uma potência criativa, a expressão estava na origem da linguagem construída por Goeldi. Mas será no Brasil e, especialmente, a partir do contato com o meio técnico da gravura, que conseguirá dar forma plástica ao envolvimento direto e expressivo com a realidade da natureza e da cultura brasileiras.

Como em Segall, a arte que veio a fazer no Brasil – após o retorno à cidade do Rio de Janeiro, onde nascera –, ganhou em afeição e lirismo, despojando-se da visão espiritualizada e simbólica. Mas diferente daquele, cujas obras certamente influenciaram Goeldi, não podia se separar desse mundo como se lhe fosse exterior ou estranho. O Brasil era sua marca originária e Goeldi precisava viver intimamente esse universo que o encantava e assustava, que o abrigava e repelia. Em carta ao amigo Kümmerly, relatou seu assombro diante de sua cidade natal, “com postes de luz enterrados até a metade na areia, urubu na rua, móveis na calçada, enfim, coisas que deixariam besta qualquer europeu recém-chegado”.<sup>6</sup>

A transformação desses motivos de espanto em repertório temático, obsessivamente repetido, apontava, assim, tanto para a aproximação quanto para o afastamento com relação aos assuntos chave da arte expressionista. Nos desenhos que fizera na Europa transparecia a afinidade eletiva com Alfred Kubin e suas imagens de natureza violentamente simbólica e profundamente pessoal. Goeldi parecia admirar, acima de tudo, a imaginação conturbada do artista interessado em revelar a face oculta e misteriosa do mundo que nos acostumamos a chamar de comum e real. Toda uma sorte de mistérios, símbolos heréticos, monstros e elementos demoníacos estavam prontos a emergir pelas frestas da aparência do mundo visível. No Brasil, entretanto, as imagens fabulosas convertiam-se em realidade. A solução encontrada pelo artista era assimilar as formas reais por meio do desenho, transformá-las de novo em imagem. Nos seus primeiros desenhos do Rio, podemos ver a urgência com que se dedica a essa

---

<sup>5</sup> Ronaldo Brito, *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte/Instituto Cultural The Axis, 2002, p.14.

<sup>6</sup> Entrevista de Goeldi a Ferreira Gullar, *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1957, p.1.

tarefa. Os contornos inquietos desejavam domar o ambiente convulso, formado pela mistura de excesso e falta, exuberância e desolação.

Os desenhos, porém, traziam consigo um novo problema plástico: ao almejarem uma transfiguração da natureza brasileira, poderiam conduzi-lo para a harmonia com esse mundo que “se presta muito ao decorativo; tudo é muito nítido, muito plástico e harmonioso”.<sup>7</sup> Quando buscava solução para esse impasse, conheceu, em 1923, Ricardo Bampi, artista paulista formado na Alemanha, com grande conhecimento das artes gráficas. A gravura mostrou, de imediato, para o artista, sua potência expressiva. Goeldi admitiu ter encontrado nesta técnica a forma de disciplinar as divagações a que o desenho conduzia. Ainda que possamos identificar afinidades formais com artistas vinculados ao expressionismo germânico, o vigor expressivo de suas primeiras gravuras parece ter advindo, antes, de sua vinculação ao procedimento técnico da moderna xilogravura expressionista, que havia criticado o antigo método linear e o privilégio da madeira de topo (mais propícia a uma textura lisa e ao trabalho minucioso das linhas). Segundo Noemi Ribeiro, nas primeiras gravuras, feitas em madeiras de formato irregulares, muitas vezes recolhidas ao acaso, Goeldi conseguia traços finos e precisos com a goiva de perfil em V, cuja repetição ia retirando a madeira, formando contornos espectrais para casarios, cantos de ruas, lampiões.<sup>8</sup>

Esse procedimento abria para o artista isolado nos trópicos a possibilidade de correspondência com aquilo que mais valorizava nos desenhos de Van Gogh, para quem “o bico de pena torna-se quase um estilete”: o seu caráter de “taquigrafia, apaixonadamente traçada”, “escritura desenhada”, “modo direto e espontâneo de grafar seu próprio mundo”.<sup>9</sup> Embora pareça paradoxal, através da gravura, Goeldi alcançou a franqueza do gesto expressivo. Os traços podiam, enfim, ser rápidos e espontâneos, sem cederem à expressividade da própria natureza. É o que vemos, por exemplo, numa de suas primeiras gravuras, cujo título ainda aparece em alemão, como é comum nessa época: *Garden in Rio*, 1924. Os traços rudemente escavados na madeira são capazes de trazer à superfície todos os variados elementos que compõem a obra, reunindo os extremos da experiência da realidade tropical: a sombra e a luz, a volúpia e a desolação.

O uso privilegiado da gravura propiciou a Goeldi acertar o tom do diálogo com a natureza e a cultura tropical: adotando uma linguagem extremamente concisa, seu Brasil foi sintetizado por temas que ocupam, a um só tempo, seu centro e suas margens. Os urubus, os pescadores, os becos, os postes tortos, as ruas vazias, as paisagens vagas e silenciosas, são ao mesmo tempo o outro e o mesmo. Mas Goeldi era um artista atormentado demais para se contentar com os limites da gravura expressionista. Depois de uma viagem sentimental à Suíça e ao sul da França, na década de 1930, empreendeu uma severa crítica à xilogravura, na qual reconhecia o grande risco da repetição. Sabia que a madeira era “única” para “um trabalho com garra, apaixonado”, mas também a via como material “duro, frio e odioso”.<sup>10</sup> Durante um tempo, retomou o trabalho com o desenho e a aquarela. Mas

---

<sup>7</sup> Carta de Goeldi a Kubin, Rio de Janeiro, 8 de maio de 1933.

<sup>8</sup> Noemi Silva Ribeiro. *Da possibilidade de datação da obra gráfica de Goeldi*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, PUC, Rio de Janeiro, novembro de 1989. p.15.

<sup>9</sup> Entrevista de Goeldi a José Roberto Teixeira Leite, *A Semana*. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1955.

<sup>10</sup> *Idem*.

o risco de fracasso poético continuava rondando o artista. A solução para esse dilema Goeldi encontrou, de novo, na gravura.

Em 1937, publicou as xilogravuras que fez para uma reedição do livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Não era um trabalho de encomenda, e sim uma escolha poética. Goeldi se interessou pela vertente mitopoética do primitivismo de Raul Bopp e decidiu fazer um livro ilustrado de alta qualidade artesanal. Talvez tenha se sentido próximo da visão amazônica do escritor descendente de alemães, cuja narração assumia ares épico-dramáticos. Parecia entusiasmado, sobretudo, com a literatura simultaneamente descritiva e imaginativa de Bopp. Transformou a edição do livro em elevada tarefa artística. Gastou os escassos recursos pessoais. Cuidou de cada detalhe da impressão. Supervisionou o trabalho do gráfico Mestre Armindo Di Mônaco.

Mas a grande novidade foi, sem dúvida, o uso da cor nas xilogravuras. Cinco anos antes, havia enviado para Kümmerly a gravura *Baianas*, impressa a cores, com toques de nanquim a pincel, e também publicara xilogravura colorida na capa da revista *Para Todos* de maio. Mas apenas agora passava a experimentar o uso gráfico da cor de forma sistemática. Usou matrizes diversas para cada cor, recurso que acabou não o satisfazendo, na medida em que se aproximava do processo de estampagem de tecidos. Impressas em tons de vinho e rosa, verde e azul, marrom e laranja, as pranchas conviviam com vinhetas e capitulares, produzindo relações estreitas entre texto e imagem, grafismo e escrita.

A partir dessa primeira tentativa, começou a experimentar com as cores. No início, servia-se das áreas brancas, cada vez mais presentes, e do uso de um papel colorido sob o papel da impressão. Por vezes fazia gravuras todas em cor. Evitava, a todo custo, o aspecto recortado das múltiplas matrizes. Passou a trabalhar os tons de cinza, conseguidos com a retirada do excesso da tinta e a impressão mais leve. Com o tempo, distribuiu as cores numa mesma matriz, espalhando-as com o dedo nas áreas desejadas e uniformizando-as com rolinho. Imprimia as áreas de cor antes de limpá-las para passar a tinta preta. Ao mesmo tempo, suas matrizes cresciam de tamanho e variavam bem mais em termos de formatos, agora frequentemente mais horizontais. Se compararmos, por exemplo, as primeiras e as 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.

Durante os anos de 1950, Goeldi renovou seu impulso experimental, tentando realizar outras técnicas de gravação, como a água-forte e a água-tinta. Iberê Camargo lhe cedia o ateliê, quando estava fora do Rio, para que o amigo passasse os dias, usando a prensa e todo o material de gravura em metal. Mas a poética de Goeldi era certamente a da xilogravura. Gostava de separar, tocar, lixar e preparar a madeira. Cada vez mais se tornava apto a dialogar com as marcas anteriores da matriz, incorporando-as na impressão cuidadosa. Criou seus próprios instrumentos de trabalho, produzindo goivas com aros de guarda-chuva e bicicleta. Iberê, por sua vez, que se deixou influenciar pela obra e pelo universo temático de Goeldi, não tinha o temperamento adequado para a gravura em madeira. A matriz de



metal e a corrosão pelo ácido eram mais propícias para a construção da sua poética expressiva.

Na realidade, seu percurso pelo mundo da expressão trilhou caminhos bem heterodoxos. Ao chegar ao Rio de Janeiro em 1942, entrou em contato com Portinari, para quem a idéia de expressão possuía contornos sociais e narrativos bastante precisos, visando à criação de uma arte representativa do Brasil do trabalho e do trabalhador, da riqueza e da miséria, da história de heróis famosos ou anônimos. Ainda que tenha dialogado com ele em desenhos e gravuras desse período, Iberê não o sustentou como influência duradoura em sua obra. Aproximou-se, ainda nesses anos iniciais, de Guignard, vindo a freqüentar seu curso livre. Para este, a idéia de expressão passava, antes de tudo, por uma identificação lírica e afetiva com a realidade, que inclusive sustentava as suas liberdades pictóricas e compositivas, bem como o seu interesse pela cultura popular. Apesar de mais relevante, também esta influência era insuficiente para dar corpo à poética expressiva de Iberê Camargo. Os estudos na Europa, entre 1948 e 1952, renovaram essa combinação não ortodoxa de influências. Os professores que teve em Roma e Paris – Carlo Petrucci, De Chirico, Leoni Rosa, Achille, André Lhote – apontavam cada qual para uma direção artística diferenciada.

Talvez pudéssemos ver na pintura metafísica de De Chirico e em seu anseio por uma interioridade absoluta, afastando-se da realidade para construir uma arte fora do tempo e da história, uma primeira aproximação mais direta com o problema da expressão. Ou na sintaxe pós-cubista de Lhote, capaz de criar uma conciliação entre vertentes construtivas e expressivas da arte moderna, uma abertura para a articulação construção – expressão – abstração. Mas nessa formação européia, o que marcou decisivamente o artista gaúcho foi, antes de tudo, o contato com a história da arte. Na realidade, a história da arte que impressionava Iberê não era uma realidade exterior. Tratava-se da construção de uma linhagem pessoal, na qual encontrava instantes privilegiados de diálogo. Era, portanto, como premissa para a revisão da tradição da arte européia, para a compreensão da estrutura histórica da arte moderna e para o questionamento do valor de seu próprio trabalho que a idéia de expressão ganhou corpo para Iberê. A ponto de levá-lo a confessar para seu então colega na Academia Lhote, Mário Carneiro: "Tu vês, agora a gente sai correndo atrás do que os outros sabem, mas eu já sabia..."<sup>11</sup>

A expressão, portanto, aproximava-se da idéia de fidelidade a seus princípios básicos. O que Iberê Camargo deixou particularmente claro quando escreveu sobre Goeldi, afirmando que sua "força expressiva está em permanecer autêntico, fiel a si mesmo, indiferente à crítica".<sup>12</sup> Isso nos leva para outro tema muito associado à arte expressiva ou expressionista: o isolamento. Diversos críticos e historiadores compreendem essa exigência de fidelidade como solidão ou mesmo como intransigência com relação a injunções de ordem cultural ou social. E, assim, reforçam o mito sentimental do "artista verdadeiro", que não conta com ninguém além de si próprio. Mas construída como articulação entre algo inato e o diálogo crítico com a tradição histórica da arte, a expressão em Iberê parece ter um sentido mais amplo e mais relevante plasticamente. É claro que, na produção de sua obra,

<sup>11</sup> Mário Carneiro, Depoimento. In: SALZSTEIN, Sonia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.25.

<sup>12</sup> Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi. In: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 127.

a relação com a tradição não podia ser solução ou modelo e sim problema a ser enfrentado. Logo, as influências precisavam ser negadas, pois só esta negatividade podia torná-las produtivas. O que, por outro lado, só enfatiza a necessidade do diálogo problemático, resistente, criativo, com a tradição eleita.

Diálogo que, em Iberê, ganhou seu correlato plástico na questão da resistência da matéria da arte. Em pintura, o trabalho de construção e destruição com as massas de tintas falava da dimensão física desse trabalho de por e repor os fundamentos, de traçar e apagar as linhas de sua relação com o mundo objetivo e com a própria tradição artística. Na gravura, elegeu a matriz de metal e o trabalho com o ácido como lugar dessa experimentação material da resistência. Algumas vezes, chegava a furar a matriz, cortando-a ou deixando-a corroer. Assim, nesse cálculo plástico que incluía o acaso e o tempo da experiência, alcançou a possibilidade de dar forma à sua idéia de expressão como qualidade intrínseca da própria linguagem. O que se expressa é, ao mesmo tempo, o artista, não apenas como sujeito que pensa e sente, mas também como presença física, como corpo, e a linguagem artística, a sua matéria, a sua história, os processos de formalização.

O tema da resistência material teve grande relevância para os expressionistas e, de certa maneira, esteve na base de seu interesse pela técnica da gravura. A própria idéia de uma arte expressiva repousava na valorização do meio técnico, do fazer artístico, da ação criativa. A gravura, por suas características artesanais, arcaicas e populares se tornou uma técnica especialmente importante. A imagem final guardava a memória da violência das incisões na matriz, dos gestos de força sobre a matéria bruta que resistia mas também deixava suas marcas na obra. Fruto desse diálogo rude possibilitava igualmente liberdade com relação às exigências representativas. Introduzia, assim, pela resistência de sua matéria e pelos limites e potencialidades de seus recursos técnicos, um dado objetivo no processo de subjetivação da realidade.

Iberê encontrou no metal a matéria resistente o suficiente para a realização de sua ação plástica. Gostava da ponta-seca, forma mais direta de gravação, riscando a chapa com uma ponta de aço. As linhas resultantes da fricção de metal sobre metal registravam a intensidade de seu gesto. Sobre essa técnica, fez questão de destacar a importância das rebarbas nas bordas do traço: "São nelas que a tinta de impressão se agarra e delas depende a força da linha gravada".<sup>13</sup> O artista parecia gostar dessa identificação entre resíduo material, memória gestual e forma. Também admirava o trabalho com ácidos e vernizes, de complexa artesanaria. Nele apreciava a experiência de um tempo lento e vivencial, exigida pelas sucessivas mordeduras na matriz para a criação de tramas e texturas. Gostava igualmente da técnica do relevo, na qual a chapa metálica, atacada por período mais longo pelo ácido, criava diferenças de planos. Por vezes, a chapa era vazada, com auxílio de serra. Segundo o artista, esse processo é "o que mais se harmoniza com esses fantasmagóricos brancos – estofados do papel da gravura em relevo – que se consegue pela penetração do papel nos recortes da chapa, sob a pressão da prensa".<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Iberê Camargo, *A gravura*. Porto Alegre: Sagra – DC Luzzatto, 1992, p.28.

<sup>14</sup> Idem, p. 47.

O apreço de Iberê pelos procedimentos técnicos de impressão e por suas potencialidades plásticas ligava-se à sua peculiar concepção de expressão, sintetizada na atração pela matéria e no virtuosismo dramático. Sua obra continuava a ser feita pelo embate entre a subjetividade e a realidade. Mas, como lembra Ronaldo Brito, diferente do primeiro momento expressionista brasileiro, o artista não podia mais se satisfazer com a manifestação de um Eu isolado, atormentado pelo mundo moderno. Sua independência “não se contenta mais com o direito à excentricidade subjetiva”, com a deformação do real na medida de suas necessidades expressivas – “ela convoca o sujeito esclarecido brasileiro a um embate frontal e profundo, contemporâneo, com o real”.<sup>15</sup> Daí a importância da relação com a materialidade da arte, com os meios técnicos. Afinal, apenas no contato furioso e físico com a matéria é que poderia criar as formas para expressar o seu ceticismo, o seu desespero com relação à vida contemporânea.

Talvez por isso tenha sido, entre os três artistas aqui analisados, aquele que menos se preocupou com o problema da comunicação. Seu trânsito entre poéticas figurativas e abstratas, ou sua figuração conturbada e de legibilidade complexa, o atestam. Não que Iberê falasse para si mesmo. Ao contrário, queria atingir em cheio o seu espectador, envolvê-lo integralmente no diálogo com a obra. Mas para isso precisava arriscar o próprio ideal comunicativo expressionista, dispondo-se a imbricar seus gestos na densidade material de suas gravuras, na potência formal de seus carretéis ou ciclistas.

#### *Figuras poéticas*

Para dar forma à potência expressiva da gravura, cada artista precisou lidar com a eleição de seus assuntos privilegiados. Mais do que temas, estava em jogo a construção de figuras poéticas essenciais, capazes de sumarizar os problemas da expressão individual. Ainda que muitos de seus conteúdos possam ser aproximados – especialmente no que se refere ao interesse pelas experiências poéticas da solidão, da marginalidade, da alteridade – o que parece avizinhá-las é, em primeiro lugar, o ponto de partida ou pressuposto expressivo que combina fatores subjetivos (a intenção de cada artista, a expressão pessoal de sua experiência) e objetivos (o diálogo crítico com a realidade e com a tradição artística, a presença da matéria relutante e da técnica artesanal na imagem).

Quando escreveu sobre Goeldi, logo após o seu falecimento, Iberê Camargo destacou o universo temático do amigo, essencial para o funcionamento de suas gravuras e desenhos: “O tema constante de sua obra é o homem na sua fadiga de viver. As cenas que lhe serviam de motivo, ele as colheu nos aspectos cotidianos da vida; são gestos simples, gestos que se repetem indefinidamente”.<sup>16</sup> A combinação de simplicidade, constância e repetição garante a expressividade da obra de Goeldi. Pois cada uma de suas imagens de pescadores, praias, ruas desertas, urubus, busca reter aquilo que é transitivo e passageiro, até convertê-lo em presença concreta. Como se em cada gravura o artista conseguisse se apropriar de qualidades novas do assunto tratado, até transformá-lo em motivo excessivo, capaz de se desdobrar, de reaparecer sempre em primeiro plano, fazendo dos demais acontecimentos (temas, sensações, idéias) extravios ou infrações.

---

<sup>15</sup> Ronaldo Brito, Trágico moderno. In: *Iberê Camargo. Mestre Moderno*. Rio de Janeiro: CCB, 1994, p.16-17.

<sup>16</sup> Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi. Op.cit., p. 127.

Não se trata apenas da perpetuação imagética de uma realidade fugidia – tema que encontra traduções variadas na arte desde o romantismo. Mas sim de sua constituição objetiva, através de uma pregnância afetiva radical. O cálculo estético que acompanha esses motivos, a extrema redução formal, a dimensão restrita de suas gravuras expressam a grandeza da vida. Nas palavras de Iberê, “revelam o silêncio recolhido do mar, toda aquela imensidão contida”.<sup>17</sup> Conter a enormidade da vida, recolher o silêncio – eis uma tarefa árdua, que em Goeldi assumiu contornos existenciais. O artista incorporou essa missão, procurando criar signos análogos ao Todo, fragmentos aptos a fazer do cotidiano simples e prosaico a morada de todo mistério, de toda imensidão.

Como acontece com os seus pescadores. São pessoas humildes, realizando um trabalho simples, que se repete cotidianamente. São também personagens colhidas no momento do trabalho, com gestos, capas e chapéus característicos, na faina diária junto ao mar ou em peixarias cheias de cestos, facas, peixes pendurados e barras de gelo, dispensando Goeldi de lidar com a psicologia particular de cada um. Além disso, circulam em praias desertas, camuflados sob a névoa da madrugada, sob o manto da noite ou sob a mistura úmida de maresia, vento e areia. O artista gostava especialmente desses instantes em que mar e ar pareciam igualmente úmidos, em que a areia molhada espelhava os passos lentos dos pescadores, em que a luz criava silhuetas espectrais. O próprio mar, com seu movimento repetitivo de ir e vir, ora calmo ora ríspido, proporcionava a vivência de um tempo persistente, infinito.

Em *Ventania*, os traços que cortam a xilogravura de um lado a outro se somam às marcas da madeira para dar consistência material à tormenta que ataca o pescador e sua precária peixaria. No chão molhado refletem-se o balde virado, os pés do pescador, o cesto e a arraia. O vôo baixo do pássaro e o movimento da capa indicam a presença e a direção do vento. O papel amarelo sob a gravura acentua o aspecto áspero das linhas nervosas, ao mesmo tempo em que, rebaixando o contraste com o preto, nos faz quase sentir a areia levantada. Os leves toques de vermelho na roupa do pescador servem para chamar a atenção para a sua figura, cuja pose, de pernas abertas e ligeiramente arqueadas, indica o seu esforço de resistir à intempérie. Por fim, a verticalidade do mastro do barco, dos peixes pendurados e da coluna de madeira que sustenta o toldo da peixaria enfatiza, por contraste, o movimento diagonal da ventania, ao qual também resistem, heroicamente.

Os pescadores de Goeldi materializam, portanto, o que o crítico Rodrigo Naves chamou de “experiência incompleta”: “uma trajetória miúda (...) que acaba sempre truncada, sem poder desdobrar-se em algo que esteja à altura dos meandros abertos por esse percurso. Homens e mulheres que vivem de perto a vida, mas a quem a vida sonega quase tudo”.<sup>18</sup> Esse hiato, essa fratura entre os valores do trabalho e da simplicidade e o mundo moderno foi experimentado de forma concreta pelo artista na materialidade da gravura. O que importava, antes de tudo, era a experiência da fissura cada vez mais franca, que se tornou a marca do desenvolvimento interno de seu trabalho. A xilogravura lhe permitia vivenciar

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Rodrigo Naves, Goeldi. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p.29.

renovada e diretamente a própria experiência da fissura, que se tornava, portanto, outro motivo de insistência e repetição.

Os cortes na matriz de madeira, por sua natureza incisiva, “quase bárbara”, como qualificou Iberê Camargo, permitiam a identificação entre Goeldi e a experiência incompleta de suas figuras, dos “objetos de sua compaixão e horror”.<sup>19</sup> Pela repetição (seja dos meios, seja dos conteúdos expressivos) alcançava reter uma realidade transitiva. Ao trazer de novo e de novo o mesmo assunto, o mesmo traço, a mesma paisagem, transforma-os em tragédias concretas, que exigem de nós um tipo concentrado e doloroso de atenção, essencial para que, paradoxalmente, recuperem a liberdade da singularidade. Arriscaria mesmo dizer que é justamente a experiência desse instante temporal endurecido, desse presente duradouro e consistente que aproxima algumas de suas gravuras da linguagem fotográfica. Certamente suas imagens não se coadunam com o naturalismo do registro fotográfico, nem com o seu espaço perspectivado, mas lidam, por uma via completamente diversa, com o problema do flagrante.

Goeldi flagra a realidade cotidiana, em seus aspectos mais corriqueiros. Não para apresentá-la de novo ao reconhecimento do espectador, mas exatamente para que a estranhemos. Para que enfrentemos a sua irrealidade, os mistérios e assombros que habitam a sua superfície. Os traços profundos na matriz acentuam essa superficialidade da imagem. Pois o insólito e a imensidão de suas figuras não estão além, nem aquém de suas cenas. Vivem no plano raso do papel japonês, que traz para o presente absoluto as marcas da madeira utilizada (a memória de sua vida anterior), os gestos incisivos da gravação, o toque cuidadoso da impressão. Também a luz que vem do branco e de trás ajuda a fazer com que tudo funcione na superfície. O irreal não é o outro, como ainda era em seus desenhos europeus (ou como, em certa medida, seria sempre para Segall), mas a própria qualidade específica da realidade de nossa natureza e cultura.

Uma de suas gravuras de pescadores, hoje no acervo da Biblioteca Nacional, mostra um grupo de pescadores abrigados sob um toldo, aguardando parar a chuva que cai lá fora. A cena fala, por si só, de um presente absoluto, marcado pela espera penosa, inexorável. A inversão da pirâmide visual, recurso adotado com frequência por Van Gogh, e os traços rudemente escavados na madeira mostram a sua distância com relação à estética naturalista. Mas o flagrante é estratégia central. Goeldi não está simplesmente congelando um instante, e sim construindo esse tempo persistente: flagra a própria duração que faz com que os pensamentos e idéias se fixem e se façam penosos. Pois, como diria Paul Valéry, por sua natureza móvel, as idéias destinam-se a passar e a se transformar em outras idéias. Aquela que se torna obsessiva, a que se tente fixar, se transmutaria em outra coisa, um objeto ou uma dor. “A duração é custosíssima”.<sup>20</sup>

Também a linguagem cinematográfica seria enfrentada por Goeldi, ajudando-o a dar forma a uma peculiar morosidade. Em seu *Cavalheiro* (s/d, xilogravura), homem e montaria deslocam-se vagarosamente por um caminho, formado por dois riscos curvos ascendentes. De costas, iniciam a descida rumo ao horizonte branco.

<sup>19</sup> Ao escrever sobre a fissura, assim falou Scott Fitzgerald: *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.* In: *La fêlure*. Paris: Gallimard, 1936.

<sup>20</sup> Paul Valéry, *La Idea fija*. 2.ed. Madrid: Machado Libros, 2004, p.30.

Uma massa escura, como a lâmina de uma guilhotina, ameaça a narratividade linear da cena e traz nosso olhar de volta para a superfície, lugar de realização de sua poética. O papel cor de rosa por trás da impressão cria uma tonalidade arroxeadada para a imagem, esfriando a luz que vem de trás. Um poste torto faz a ligação de terra e céu. A morosidade narrativa, os tons de preto, cinza e arroxeados, o personagem socialmente identificável, a paisagens vaga e vasta, tudo aponta para uma peculiar leitura do cinema.<sup>21</sup> Paradoxalmente, a fotografia e o filme serviram a Goeldi como contrapontos para a dimensão ilustrativa da gravura. No lugar de torná-la mais narrativa, mais naturalista, contribuíram para a construção de sua identificação entre real e absoluto, entre superfície e imensidão.

Para Segall, a questão da narratividade tinha outro sentido. O artista também elegeu alguns temas privilegiados, tratando-os com afeto particular. Mas estes possuíam uma origem diversa, culta e literária, mais próxima da própria tradição expressionista germânica. Uma comparação entre as ilustrações que Segall e Goeldi fizeram a partir de textos de Dostoiévski pode mostrar essa diferença. O literato russo teve grande repercussão entre os membros do expressionismo que apreciavam a sua densidade psicológica, a sua religiosidade e a sua defesa de uma ressurreição espiritual do homem. Nas litografias de Segall, inspiradas no conto "Um doce criatura", a depuração formal, as formas quase abstratas, as linhas agudas, a concentração na expressividade dos rostos, a presença estruturante do vazio – tudo nos remete à tensão psíquica e à espiritualidade do autor, revelada na presença do crucifixo na cena final de morte. A intensidade gráfica e a dramaticidade de suas pranchas nos fazem ver a compreensão de Segall acerca da participação da narração em suas obras: tratava-se da construção de uma nova linguagem da imagem que conquistava a sua própria eloquência. A sua edição na forma de álbum, sem o acompanhamento do texto reforçou esse caráter.

As gravuras de Goeldi, por sua vez, eram ilustrações propriamente ditas. Acompanhavam os textos de Dostoiévski publicados pela editora José Olympio, a partir da década de 1940. Muitas vinham com legendas, associadas diretamente a um trecho do livro. Outras, que abriam os capítulos, funcionavam como preparações para o que ainda viria a ser narrado, geralmente exigindo do leitor uma percepção imaginativa ou antecipatória de seu sentido. Em ambos os casos, procuravam sintetizar o clima tenso e dramático de seus romances. Podemos identificar nas gravuras elementos da trama, personagens, objetos ou cenários descritos no texto, mas apenas como fragmentos que, na narrativa visual, se organizam em outra totalidade, imediata, na qual a duração narrativa se tornou instantânea. As árvores, os postes tortos, os casarões assombrados, os interiores humildes, os espaços vastos e solitários, os mendigos e cachorros magros, são parentes próximos daqueles que encontra em sua terra natal. As circunstâncias particulares do mundo russo são sintetizadas pela neve, pelas roupas de frio, pelas luvas, pelas caldeiras nos quartos ou pelas altas paliçadas que cercam a Casa dos Mortos, famoso presídio na Sibéria, onde estivera confinado o próprio Dostoiévski.

---

<sup>21</sup> Não é difícil supor que Goeldi tivesse alguma familiaridade com o cinema. Desde 1923, a revista para a qual Goeldi trabalhava como ilustrador, *Para Todos*, contava com a participação do importante crítico e cineasta Adhemar Gonzaga, líder do movimento de valorização da produção fílmica brasileira. Em 1943, ilustrou a obra *Carlitos*, de Manuel Villegas Lopes, com xilogravuras especialmente sensíveis sobre o mestre do cinema mudo. Talvez a artista Lygia Pape tenha intuído essa peculiar ligação com o cinema, quando transformou algumas de suas xilos em imagens do curta-metragem "O guarda-chuva vermelho", de 1971, no qual conviviam com poemas de Murilo Mendes e Manuel Bandeira, com narração deste último e de Helio Oiticica.

Uma tentativa de refazer Dostoievski a partir de seus fragmentos ou de suas margens, deslocando-o culturalmente.

Segall produzira obras ao mesmo tempo mais abstratas e mais literárias. Altamente organizadas em sua particular eloqüência narrativa, as litografias exigem de nós a temporalidade da leitura, da decifração do conteúdo expressivo. Enquanto as de Goeldi pretendem sustentar perenemente o seu mistério, as suas ambigüidades e seus deslocamentos de sentido. Além disso, as litografias de Segall são mais eruditas, por manifestarem toda uma elaboração teórica a respeito da qualidade específica da narratividade plástica. A compensação que seu colega gravador havia buscado, curiosamente, na realidade material do mundo e nas estratégias contemporâneas de comunicação por imagens, Segall iria encontrar em uma tradição que lhe era pessoalmente cara: o ícone russo, com sua natureza de retrato sacro destinado ao sentimento religioso e espiritual do espectador, no qual a narrativa está ausente.

Na sua série de gravuras sobre emigrantes, vemos a relevância dessa conjugação de elo literário com o assunto e sentimento contemplativo do ícone. A viagem e o exílio eram tanto experiências pessoais e íntimas do artista, quanto participavam de uma longa tradição literária, que a havia convertido em símbolo maior da experiência poética do desenraizamento e do estranhamento. Mas a maneira como Segall nos apresenta seus viajantes parecia adotar como ponto de partida a qualidade icônica da imagem. Na xilogravura *Emigrantes com lua* (1926), ainda que formem um casal, homem e mulher se mantém nitidamente separados, cada qual numa vivência particular da solidão e do estranhamento. Segall retirara da imagem, escavando a matriz em madeira, o rosto de uma criança ao centro (existente na versão em ponta-seca), como se quisesse forçar ainda mais essa separação. O sol à direita, as linhas breves que traçam as cordas e o tombadilho, os caixotes de madeira sobre o convés são as únicas referências à situação da viagem, ainda que a escassez de indicações ambientais não produza distanciamento ou estranheza. O espectador não presencia uma cena que se desenvolve diante dele e sim que se comunica de forma franca e imediata, manifestando o seu conteúdo expressivo de forma particularmente eloqüente.

Quando se dedica ao universo da prostituição do Mangue, o aspecto icônico reaparece de forma muito especial na xilogravura *Casa do Mangue* (1929). Apesar de ser uma cena com várias figuras, estas aparecem individualizadas, separadas por portas e janelas. Cada qual ocupa seu espaço específico, como em um retábulo medieval ou da tradição ortodoxa. Cortinas e persianas servem tanto para criar os nichos individualizados, quanto para ocultar parte das figuras, sustentando o clima dúbio de segredo e exposição da sensualidade. O olhar é solidário, porém exterior. O interesse de Segall pelo tema é, mais uma vez, de ordem poética. A sua obra requer um espectador acostumado com a identificação da prostituta à imagem mística do anjo decaído, da alma maltratada, do desamparo, da violência. Construído pela aspereza e pela depuração da linguagem da gravura, por contrastes vigorosos de preto e branco, pela ausência do naturalismo descritivo, esse universo ganha em densidade material.

O caráter icônico, portanto, funciona como um importante contraponto à origem ilustrativa do tema e da própria gravura expressionista. O ícone católico é um

retrato voltado à emoção do devoto. O ícone russo, de sua parte, pretende ser uma imagem destinada diretamente aos olhos de Deus, donde seu simbolismo algo hermético, exigindo uma contemplação silenciosa. De qualquer modo, a peculiar combinação da imediaticidade e imobilidade do ícone com a narrativa de ordem romântica é central para a compreensão da concepção de Segall da expressividade da imagem. Pois ao compençar a cultura de sua superfície plástica com a emotividade religiosa, alcançava a universalidade necessária para o funcionamento de seu conteúdo expressivo.

Vê-se, portanto, que tanto Goeldi quanto Segall estavam envolvidos, de formas diferentes, na aproximação de espírito e matéria, simbolismo e realidade, subjetividade e objetividade, encontrando na artesanania da gravura um meio particularmente propício para a efetivação desse cálculo plástico. A obra de Iberê Camargo também indica uma compreensão da gravura como forma de calar os seus apelos mais ilustrativos. Todos os assuntos de sua pintura foram também testados em gravuras. Muitos críticos perceberam a qualidade pictórica de sua obra gráfica. O próprio artista o admitiu, lembrando que também Rembrandt e Goya faziam gravuras pictóricas. Mas certamente não podemos falar de uma mera transposição da imagem pictórica para a técnica da gravação e impressão. O que sequer faria sentido, quando vemos o empenho e a seriedade com que Iberê se dedicou ao estudo e ao ensino da arte da gravura.

Toda uma sabedoria plástica entra em jogo em obras como a gravura em metal *Um carretel* (1960). Iberê nos leva a percorrer todo o campo impresso, indo de uma textura a outra, da silueta longilínea do carretel para seus furos redondos, do seu interior vazado para a densidade da trama da água-tinta, da materialidade do objeto para a corrosão do ácido, de sua imobilidade para a tensão dramática da imagem, das linhas do contorno da figura para os limites externos da gravura. Com isso, vai retirando os pontos de apoio de nossa percepção mais realista. O carretel transforma-se em forma plástica. Talvez não seja preciso lembrar a origem da escolha do carretel, brinquedo da infância humilde de Iberê. Nem o seu papel de abertura do diálogo do artista com a abstração. O que espanta na imagem é como Iberê consegue na apresentação de um único carretel reter tanto movimento. Se Goeldi guardava do mar o silêncio e continha a sua imensidão, Iberê, na direção inversa, transformou o carretel imóvel e isolado na figuração da energia e da monumentalidade.

Estratégia simétrica Iberê adota em *Ciclista* (água-forte e água-tinta, 1989), cujas provas de estado mostram o esforço do artista em transferir o movimento horizontal das linhas do desenho inicial para a vibração concentrada do ciclista e da bicicleta. Mas se essas figuras falam do movimento em sua vibração e em seu destino de rodar e passar, também articulam o seu oposto: a imobilidade atávica que as prende à consistência do mundo, como se já tivessem nascido assim, inertes. Os ciclistas, que apareceram na sua obra na década de 1980, quando retornou à Porto Alegre, poderiam ser vistos, portanto como sucedâneos dos carretéis. Se estes são, como definiu Ronaldo Brito, "formas que rolam", aqueles são "seres que passam", nas palavras de Paulo Sérgio Duarte. Pessoas eternamente em trânsito, condenadas ao ativismo, dada a natureza precária de seu equilíbrio. E, mantendo essa correspondência, se o carretel imóvel fala da sua



potência dinâmica, o ciclista infrene só pode falar do paroxismo do próprio movimento: a inércia.

A gravura permitiu a Iberê a soberania das estratégias plásticas que nos levam a experimentar a monumental simetria dessas oposições: a corrosão pelo ácido, as sucessivas intervenções na matriz conduzem ao ponto máximo da dissolução, no qual o surgimento da figura – carretel ou ciclista – equivale à sua capacidade de resistência. Mas aí, somos obrigados a perceber que chegamos, paradoxalmente, à origem: ao ponto mínimo de sua existência, no qual sustenta apenas suas características essenciais e preserva uma instabilidade nascente. Essa estratégia de forçar os limites das figuras certamente se imbrica na sua vinculação ampla com o expressionismo e com a centralidade que este concede ao tema da morte.

Iberê havia anotado que o assunto principal de Goeldi era a relação de vida e morte, o “homem na sua fadiga de viver”.<sup>22</sup> A própria xilogravura, na medida de suas exigências de esforço e concentração, significava para ele a participação consciente e deliberada nesse processo. Segall também havia lidado com a morte, tanto como tema específico de algumas de suas gravuras, quanto como questão modelar da expressão da dor e do sofrimento. Iberê Camargo nos coloca, porém, em contato com outra dimensão da morte. Simultaneamente mais física e mais absoluta. A morte, para ele, não estava associada à falta de vida. Ao contrário, sua estratégia formal capaz de reunir e identificar opostos nos levava a percebê-la como o excesso de vida, como aquele instante em que o vigor da experiência acumulada reencontrava a solidão e o silêncio da origem.

Os pescadores de Goeldi ou os emigrantes de Segall, em certa medida, integravam-se à mitologia romântica do artista como redentor que, segundo Jean Starobinsky, exteriorizou-se na figura do palhaço. Sua grande familiaridade com o reino da morte (na Idade Média, Arlequim era uma figura diabólica, com rosto de animal, a guiar os defuntos para a morte) foi reelaborada poeticamente, tornando-se a alegoria do próprio artista, a equilibrar-se entre o impulso hiperbólico e a vertigem diante de uma realidade fria, desencantada.<sup>23</sup> Por vezes, o palhaço tomou o aspecto macabro das figuras diabólicas; em outras, ganhou tonalidades trágicas, vítima do desinteresse do mundo; ou ainda tornou-se personagem cômica, de caráter transgressor. Funcionava como uma espécie de salvador ridículo, disfarce necessário para o lirismo moderno.

Um filme vinculado ao expressionismo alemão mostrou claramente essa relação entre o palhaço, a arte e a morte. *O Anjo Azul* de Josef von Sternberg, inspirado no romance de Heinrich Mann *Professor Unrat*, estreou em 1930, com Marlene Dietrich no papel da dançarina de cabaré Lola-Lola. O tema é a degradação do severo professor Rath, que segue seus alunos ao cabaré com o intuito de tirá-los desse vício, mas acaba enredado na sedução de Lola e no universo sombrio da casa de shows. Ao entrar pela primeira vez no camarim de Lola, cruza com a figura de um palhaço, imagem perturbadora, ao mesmo tempo lúdica e amaldiçoada, que pontua todo o filme sem propriamente fazer parte da ação. Delatado pelos alunos, o professor perde o emprego, casa-se com Lola e passa a fazer parte dos seus shows, assumindo a função do palhaço, levando o espectador a perceber o ridículo

---

<sup>22</sup> Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi. Op.cit., p.127.

<sup>23</sup> Jean Starobinsky, *Retrato Del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada Editores, 2007, p.8-19.

do papel de cada um na tragédia da vida. Nada mais triste e patético que a cena em que atua como palhaço, ajudante do mágico que esmaga ovos em sua cabeça, enquanto Lola o trai nos bastidores. Depois de avançar sobre sua esposa e o amante, o professor-palhaço retorna à sala em que dava aulas, para morrer.

Poderíamos incluir o ciclista de Iberê nessa tradição, por seu sentido trágico e expressivo. Mas diferente do palhaço romântico e expressionista, o drama de suas figuras não podia adquirir essa exteriorização dramática. Precisava estar integralmente contido na materialidade de sua obra, condenado à ação que, transferida para a trama de linhas e texturas da gravura, o impede de se mover. Sequer podemos definir claramente as qualidades pessoais do ciclista (sexo, raça, idade ou condição social). Nenhum drama, tampouco, vem do ambiente em que se encontra – a paisagem rude e austera formada pelos troncos das árvores. A tragédia existe na inquietude da matéria da gravura, que se forma e dissolve, mostrando que o artista está lidando, a um só tempo, com o fim dos tempos e com a origem da humanidade ou, melhor dizendo, com a origem da qualidade do humano – aquilo que nos identifica a todos como parte da humanidade.

Os ciclistas de Iberê, com suas propriedades metafísicas, como destacou Ronaldo Brito, nos levam para esse limite. Sabem que são vãs as tentativas de transformação da realidade. Abrem mão dos sonhos nostálgicos de harmonia. Céticos, desesperados, agarram-se à superfície brutal do mundo, que os conforma e ameaça. Exigem de nós, espectadores, o mesmo compromisso com a vivência do limite, conduzindo-nos ao auto-reconhecimento integral com cada uma das figuras, a sentirmos na própria pele a dissolução formal e material, a que devemos resistir. Mas a tragédia de Iberê não exclui o riso, nem mesmo certa versão dilacerada de otimismo. Pois no momento preciso em que encontramos o ciclista em sua combinação de vigor e inércia, em que nos vemos no ponto em que as formas, brutalmente atacadas, resistiram e nasceram, surge uma espécie sublime de alegria, de elevado prazer estético e existencial, como se, junto ao ciclista, tivéssemos cumprido nosso destino de recolocar o humano no mundo devastado.

\*\*\*

Reunir as obras de Iberê Camargo às de Goeldi e Segall, deve permitir a reflexão sobre as semelhanças e distinções entre as suas opções poéticas, seus universos temáticos, suas dimensões técnicas, seus cálculos estéticos. Além disso, deve propiciar novas interpretações para a presença dessa vertente expressiva na história da arte brasileira, de maneira a propor genealogias diversas, diálogos menos batidos. Afinal, a impressionante riqueza da obra gráfica desses artistas nos obriga a repensar o problema do moderno na arte feita no Brasil, bem como discutir a sua validade contemporânea.

Vera Beatriz Siqueira