

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
História

DIANA KOLKER CARNEIRO DA CUNHA

NA ESPESSURA DA HISTÓRIA
A formação de Iberê Camargo como artista de 1928 a 1950

Porto Alegre
2009

DIANA KOLKER CARNEIRO DA CUNHA

NA ESPESSURA DA HISTÓRIA

A formação de Iberê Camargo como artista de 1928 a 1950

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica como requisito para obtenção do título de bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr^a. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre
2009

Dedicado ao Programa Educativo
da Fundação Iberê Camargo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha família. Por possibilitar minha formação, por apoiar e respeitar minhas escolhas muitas vezes difíceis e, sobretudo, pela intensa e constante proximidade afetiva, apesar da distância geográfica. Agradeço, com muito carinho, às famílias que me acolheram em Porto Alegre: Ao querido casal Felipe e Rosane Coimbra, ao Airan e sua incrível família Milititsky Aguiar e à família Silveira da Silva, da qual também faço parte.

À Dr^a. Maria Lúcia Bastos Kern, minha orientadora, me apontou as melhores direções e colaborou imensamente para o amadurecimento de minha escrita. Todos os nossos encontros me proporcionaram um novo aprendizado, que levo comigo para próxima etapa de minha formação.

À querida Dr^a. Mônica Zielinsky, coordenadora da equipe de Catalogação e Pesquisa da Fundação Iberê Camargo (FIC), profissional que dedico enorme admiração, me estimulou imensamente e me acolheu em suas aulas de Teoria e Crítica da Arte, proporcionando um desenvolvimento teórico fundamental para minha formação.

À equipe do Acervo da FIC, especialmente Elisa Malcon sempre muito atenciosa. Sem ela a pesquisa não seria possível. Eduardo Haesbaert, coordenador do Acervo e do Atelier de Gravura, contribuiu também com suas histórias e memórias sobre Iberê Camargo e possibilitou que eu tivesse por duas vezes a oportunidade especial de conversar com Dona Maria Camargo, esposa de Iberê e Presidente de Honra da FIC.

À equipe do Programa Educativo da FIC, dedico meu agradecimento e minha monografia. Coordenados por Luciano Laner, o querido Montanha, construímos juntos um programa lindíssimo. Mediar o contato do público com a arte é uma tarefa que demanda imensa sensibilidade, estudo constante, dedicação, amor pela arte e pelas pessoas. Qualidades que toda a equipe tem em abundância. Juntos, aprofundamos nossos conhecimentos teóricos e práticos, em especial, sobre vida e obra de Iberê Camargo, a fim de dividi-los com um público extremamente heterogêneo. Na Fundação Iberê Camargo, aprendi a ver arte, fazer e ensinar arte. Sem dúvida, uma escola para formação de Arte - Educadores, que espero que se aprimore ainda mais. Luciano Laner, Bárbara

Nicolaiewsky, Carolina Mendoza, Iliriana Rodrigues, Juliana Pepl, Néfer Kroll, Rafael Silveira, Silvia Engelmann de Souza, Swami Silva, Val Payeras, Vivian Andretta, agradeço por terem compreendido minha imersão na pesquisa e na escrita da monografia, por terem colaborado com livros, conversas e ideias, por serem, enfim, grandes amigos.

Agradeço aos muitos “Rafas” que compõem Rafa Éis: Rafael Silveira, colega de trabalho com quem espero realizar muitos projetos de arte-educação. Agradeço ao artista Rafa Éis, que admiro profundamente e cuja formação eu acompanho de perto. Agradeço ao companheiro Rafa, pelo carinho, paciência, estímulo e pelas excelentes sugestões, que muito contribuíram para a realização deste trabalho.

Por fim, agradeço a Dona Maria Coussirat Camargo. Por ter me recebido para conversas informais. Por ter cuidado com tanto zelo de todo acervo de obras e documentação de Iberê Camargo. E principalmente por ter sido sua companheira desde o princípio de sua formação como artista e ao longo de toda sua vida, possibilitando o ingresso desse grande artista na História da Arte. Sem Dona Maria, nada disso existiria.



“Lanço-me na pintura e na vida por inteiro, como um mergulhador na água. A arte é também história. Ela expressa nossa humanidade. A arte é intemporal, embora guarde a fisionomia de cada época.”

Iberê Camargo

RESUMO

A presente pesquisa situa-se no campo da História da Arte e tem como objeto de estudo a análise da formação de Iberê Camargo como artista, no Brasil e na Europa, no período compreendido entre 1928 e 1950. Enfoca-se, sobretudo, a temporada de estudos no exterior, de 1948 a 1950, a fim de compreender por que o artista considerou tal experiência tão importante em sua trajetória e como esta auxiliou no seu amadurecimento artístico. As fontes utilizadas - que incluem cartas, cadernos de estudos e imagens - são oriundas do acervo da Fundação Iberê Camargo.

Palavras-chave: História da Arte. Iberê Camargo. Formação do artista. Arte Pós-Segunda Guerra Mundial. Arte Moderna.

ABSTRACT

The present research is placed in the Art History field and it carries as object of study the analysis of Iberê Camargo's formation as artist, in Brazil and Europe, in the period between 1928 and 1950. The focus is, above all, on the season of studies in the foreign countries, from 1948 to 1950, in order to understand the reason why the artist considered such experience so important in his trajectory and how this oriented his artistic matureness. The fonts utilized – which include letters, notebooks and images – are originating in the Iberê Camargo Foundation Collection.

Keywords: Art History. Iberê Camargo. Formation as artist. Art after World War II. Modern Art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	OS ESTUDOS NO RIO GRANDE DO SUL.....	15
2.1	As primeiras experiências no estudo de artes.....	15
2.1.1	A Transferência para Porto Alegre.....	17
3	A TRANSFERÊNCIA PARA O RIO DE JANEIRO.....	26
3.1	Os Estudos no Rio de Janeiro.....	26
3.1.1	O curso livre de Alberto da Veiga Guignard.....	30
3.1.2	De volta a pesquisa solitária.....	34
4	A VIAGEM AO ESTRANGEIRO.....	40
4.1	A arte no pós-guerra, uma breve contextualização.....	40
4.2	A formação de Iberê na Europa.....	47
4.2.1	Os estudos com De Chirico.....	48
4.2.2	A Academia Lhote.....	52
4.2.3	De volta a Roma.....	60
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66
	ANEXOS.....	69
	ANEXO A.....	69
	ANEXO B.....	70
	ANEXO C.....	71
	ANEXO D.....	72
	ANEXO E.....	73
	ANEXO F.....	74
	ANEXO G.....	75
	ANEXO H.....	76
	ANEXO I.....	77
	ANEXO J.....	77
	ANEXO K.....	78
	ANEXO L.....	79
	ANEXO M.....	80

ANEXO N.....	81
ANEXO O	82
ANEXO P.....	83
ANEXO Q	84
ANEXO R.....	85
ANEXO S.....	87
ANEXO T	88
ANEXO U.....	89
ANEXO V	90
ANEXO X.....	92
ANEXO W	93
ANEXO Y.....	94
ANEXO Z	95
ANEXO AA.....	96
ANEXO BB.....	97

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a análise da formação de Iberê Camargo como artista, no período compreendido entre 1928 e 1950. Foram consultados como fonte de pesquisa os cadernos de estudos e as cartas escritas por Iberê Camargo e Maria Coussirat Camargo ou a eles remetidas. Tal documentação pertence ao acervo da Fundação Iberê Camargo (FIC), catalogada sob coordenação de Mônica Zielinsky. Além das cartas e cadernos, o pensamento de Iberê foi contemplado em toda monografia, através dos textos escritos pelo artista, *No andar do tempo* (1988) e *Gaveta dos Guardados* (1998); e entrevistas por ele concedidas, *Paixão na Pintura*, de Cecília Cotrin, *Correspondências com Iberê Camargo*, de Mário Carneiro, *Conversações com Iberê Camargo*, Lisette Lagnado. A fim de ampliar e aprofundar a análise foram consultadas publicações e catálogos que oferecem diferentes leituras e abordagens sobre o artista e sua produção. Entre eles destaco o *Catálogo Raisonné de Gravura*, organizado por Mônica Zielinsky, *Diálogos com Iberê Camargo*, organizado por Sônia Salzstein; o catálogo da exposição *Moderno no Limite*, organizado por Mônica Zielinsky, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein; *Uma experiência crítica* de Ronaldo Brito, *Iberê Camargo, Desassossego do Mundo*, de Paulo Venancio Filho e *Iberê Camargo, Uma Experiência da Pintura*, de Virginia Aita.

Nascido em 1914, em Restinga Seca, cidade do interior do Rio Grande do Sul, Iberê iniciou seus estudos na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria. Todavia não concluiu sua formação nessa instituição. Retomou os estudos em artes apenas em 1940. Nesse intervalo, estudou e trabalhou com desenho direcionado à arquitetura. Frequentou por três anos o curso de desenho técnico e arquitetura no Instituto de Belas Artes em Porto Alegre, que também não concluiu. O retorno à pintura aconteceu nessa mesma época, mas não pela via acadêmica. Em 1942, transferiu-se para o Rio de Janeiro através de uma bolsa de estudos. Lá cursou por três meses a Escola Nacional de Belas Artes, que também abandonou por não concordar com seu modelo de ensino. Passou a estudar no curso livre de Alberto da Veiga Guignard. Teve contato com artistas e intelectuais

de grande importância no período. Em 1948, transferiu-se para Europa, através de um prêmio pelo óleo Lapa, na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes. Enfoca-se, sobretudo, tal temporada de estudos no exterior, de 1948 a 1950, a fim de compreender por que o artista considerou tal experiência tão importante em sua trajetória e como esta possibilitou o amadurecimento de suas práticas artísticas.

Além da pintura, Iberê dedicou-se também à gravura em metal, técnica que apresentou imenso virtuosismo. O caráter experimental de sua obra alcança enorme potência na gravura. Percebem-se em suas pinturas as marcas do Iberê gravador. Contudo, a fim de delimitar mais o tema, a atenção maior dessa pesquisa dedica-se aos estudos referentes à pintura.

A monografia foi dividida em diferentes etapas, seguindo uma ordenação diacrônica. Em cada período abordado, a análise do processo de formação de Iberê se apoiou na relação de sua experiência com o contexto em que estava inserido e, para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre a conjuntura local e o panorama artístico. Mas não se encerrou nesta relação. Se uma obra apresenta entrecruzamentos temporais, sem dúvida, os estudos de um artista não estão limitados somente à produção artística de seu tempo. Iberê é um grande exemplo disso. Sua produção, extremamente singular na História da Arte brasileira, traz questões inerentes ao fazer artístico de sua época, ao passo que, em sua formação também se dedicou aos estudos das obras de outros períodos e espaços. É importante esclarecer que o estudo não tem como objetivo realizar uma análise de cunho evolutivo sobre a produção de Iberê Camargo e/ou sua inserção na História da Arte conforme tal perspectiva, mas perceber através de seu processo de formação tais entrecruzamentos temporais no devir de sua arte.

A primeira etapa de sua formação, que tratarei no capítulo I, se deu no Rio Grande do Sul. Inicialmente no interior do estado e, posteriormente em Porto Alegre. No segundo capítulo tratarei do período em que o artista estudou no Rio de Janeiro, subsidiado pelo estado do Rio Grande do Sul. No terceiro capítulo, será abordada a temporada de estudos na Europa e o processo de aprendizado por ele vivenciado. Por fim, concluo com uma análise geral de sua formação. Para pesquisa dos diferentes contextos e panoramas artísticos em que se deram os estudos de Iberê, foram fundamentais a leitura das obras *Artes Plásticas no Rio*

Grande do Sul: Uma Panorâmica, organizada por Paulo Gomes em 2007¹ e *Arte Moderna*, de Argan².

A questão da formação de Iberê Camargo já foi abordada em estudos anteriores. Todavia, uma monografia cuja atenção foca-se neste momento, apoiando-se nas cartas e cadernos como fonte de investigação, possibilita apresentar novos dados às pesquisas efetuadas. O desejo de pesquisar tal tema, não surgiu de um debate acadêmico, mas de minha experiência como arte educadora na FIC. Desde a abertura da nova sede em maio de 2008, integro o Programa Educativo dessa instituição, coordenado pelo artista e arte educador Luciano Laner.

A equipe de mediadores entrou em contato com uma vasta bibliografia sobre Iberê Camargo. Conhecemos sua casa e o ateliê onde trabalhou. Estudante de história, muito mais habituada a pensar arte do que fazê-la, aprendi a técnica de gravura no mesmo espaço e com os mesmos instrumentos que um artista de tal grandeza produzira suas obras. Recebemos dedicada e paciente orientação do artista Marcelo Lunardi, impressor da FIC, cuja história da Fundação, mistura-se a história de sua família. O convívio com Eduardo Haesbaert, que fora impressor de Iberê Camargo e coordena o acervo da FIC e o ateliê de gravura, nos fornece maiores subsídios para pensar o artista em uma perspectiva mais próxima e livre de estereótipos. Recebi de suas mãos, no primeiro dia de trabalho, um exemplar do livro *No Andar do Tempo - 9 contos e um esboço autobiográfico*, escrito por Iberê Camargo (1988).³ Em pé, dentro de um ônibus lotado, comecei a folhear o livro e fui seduzida pelo texto ácido e eloqüente. No trajeto entre a casa de Iberê e a minha, me senti apresentada ao artista por ele mesmo. Sua escrita como sua pintura, é constituída por densas camadas. Ela demanda imersão.

No conto *À beira da lagoa* (1986) Iberê questiona um amigo, com tom nostálgico, sobre os lugares tradicionais de sua juventude em Porto Alegre. Impacienta-se com a profusão de camelôs e comércio que tomaram o centro. Seu amigo o responde resignado que “aqui é uma província”. Iberê, então, narra ao

¹ GOMES, Paulo. (org) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Uma Panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007.

² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

³ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo. 9 contos e um esboço autobiográfico*. RS: L&PM, 1988.

leitor uma conversa que tivera com um sapo a beira da Lagoa. Questionando o sapo sobre a calmaria da água, escuta o sapo resmungar: “Esse velho sempre com mania de mar.” A possibilidade de se travar um diálogo com um sapo confere ao conto um caráter fantástico. Todavia, independente da irrealidade deste fato, este conto pode ser compreendido como uma narrativa autobiográfica. Demonstra, com a ironia que lhe é característica, sua insatisfação a respeito da cena cultural e artística de Porto Alegre. Seria a mesma inquietação que o levou a tentar a bolsa para o Rio de Janeiro e posteriormente para o exterior? A relação entre cosmopolitismo e provincianismo são questões presentes na subjetividade desse artista, que embora mergulhado em seu contexto histórico, voltava suas aspirações e angústias para arte universal, transcendendo tempo e espaço.

Desde a abertura da nova sede até novembro de 2009, foram realizadas quatro exposições das obras de Iberê Camargo,⁴ apresentando ao público diferentes abordagens e recortes de seus respectivos curadores. A cada nova exposição, nós que temos a responsabilidade de mediar o contato do público com a mostra (como um todo) e com as obras (em particular) imergimos em novos olhares sobre Iberê e aprofundamos cada vez mais o nosso próprio modo de ver e pensar sua produção. Além da perspectiva, muitas vezes acadêmica dos curadores, temos também o rico contato com o público. Por vezes um grupo especializado, ou familiarizado com universo da arte, mas muitas vezes um público completamente alheio a esse universo. Somos, então, desafiados a percorrer diferentes caminhos para possibilitar a esses grupos, tão heterogêneos, uma experiência mais aprofundada.

Qual a relevância de pesquisar a formação de Iberê Camargo? Seus estudos não foram contínuos, nem lineares. Sua formação não foi acadêmica, por escolha própria. Seu processo de aprendizado foi muitas vezes independente. Isto não significa que ele não buscou professores que o orientassem, pois tinha grande avidez por aprender virtuosamente tudo o que cercava o fazer artístico, desde as soluções formais aos materiais utilizados. Iberê nunca se filiou a movimentos artísticos, mas sua produção é impregnada de memória - a memória do artista e a memória da pintura. Sua trajetória, tal qual sua pintura, é feita por

⁴ *Moderno no Limite*. Curadoria de Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Duarte, Sônia Salzstein. *Persistência do Corpo*. Curadoria de Blanca Brites e Ana Maria Albani de Carvalho. *Ensaio Visual*. Curadoria de Maria José Herrera. *Iberê Camargo, uma experiência da pintura*. Curadoria de Virginia Aita.

camadas que se interpenetram. A questão de sua formação me interessou, porque penso que refazendo o caminho que ele percorreu para transformar-se nesse artista tão singular para História da Arte, podemos – ainda que seja um desejo pretensioso - mergulhar mais fundo em suas densas camadas.

2 OS ESTUDOS NO RIO GRANDE DO SUL

No primeiro capítulo examinaremos a experiência de estudos de Iberê Camargo no Rio Grande do Sul. Sua primeira experiência como estudante de artes aconteceu na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea, em Santa Maria, cidade no interior do Rio Grande do Sul, em 1928. Todavia, não completou os estudos nessa instituição. A retomada à pintura aconteceu somente em 1940, mas não pela via institucional. Apesar de freqüentar o curso de arquitetura e desenho técnico no Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre, foi em sua casa e no ateliê de Vasco Prado, que desenvolveu suas primeiras produções e experiências formais na pintura.

O critério de divisão, que segue uma ordenação diacrônica, se justifica pela necessidade de tornar mais claro e compreensível o estudo do tema. Todavia, vale lembrar, que a formação do artista não aconteceu de maneira linear e que essa pesquisa não tem como objetivo traçar uma análise de cunho evolutivo sobre a sua produção, mas conhecer de forma mais aprofundada os caminhos por ele percorridos para transformar-se neste artista tão singular para História da Arte.

2.1 As primeiras experiências no estudo de artes

Iberê Bassani de Camargo nasceu em Restinga Seca, pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul, em 1914. Segundo conta, sua lembrança mais antiga com desenho data de 1918: “Comecei a desenhar com quatro anos de idade. Sentado no chão, debaixo da mesa, passava horas a fio a rabiscar.” (CAMARGO, 1988, p.75). Seus pais, Adelino Alves de Camargo e Doralice Bassani de Camargo trabalhavam na viação férrea do estado.⁵ O pai como agente ferroviário e a mãe como telegrafista. Em função da profissão dos pais, a família transferiu-se algumas vezes para outras cidades do interior do Rio Grande

⁵ ANEXO A

do Sul. Em 1919, sua família foi removida para Jaguari, onde Iberê viveu cerca de três anos de sua infância. Na década de 1940, no início de sua trajetória na pintura, algumas de suas telas representavam a paisagem da região. Mas foi em Santa Maria, em 1928, que Iberê teve a primeira experiência de estudos em uma escola de artes, na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea.

Apesar de neófito, Iberê já não se identificava com os padrões de ensino da escola, que seguia orientação acadêmica. Teve como professores Frederico Lobe e Salvador Parlagrecco.⁶ Sobre o primeiro professor conta que “o aprendizado consistia em copiar estampas tiradas das revistas.” (CAMARGO/ MASSI org. 1998, p.164.) Além de desenho e pintura, teve aulas de entalho em madeira, que segundo relata, não apresentou grande aptidão. “Inábil no manejo dos formões e das goivas, investia sempre contra o fio da madeira, provocando irremediáveis danos.” (1998 p. 167). Seu pai buscou o professor Lobe para pedir-lhe que desse aulas particulares a Iberê. Diante da insistência de Adelino, que se dizia capaz de todos os sacrifícios pela formação do filho, cobrou-lhe uma importância quase equivalente a seu salário (1998, p. 167). Essa experiência narrada por Iberê em seu esboço autobiográfico ajuda a demonstrar o apoio e a preocupação familiar com sua formação. No professor Parlagrecco, pintor paisagista encontrou afeto e estímulo. Embora sua orientação também fosse acadêmica, atribuiu a ele a educação de suas mãos e visão. Além das cópias, teve pela primeira vez o preparo para trabalhar com o modelo vivo. Nesse período com Parlagrecco, entregou-se ao aprendizado com grande dedicação:

Nesse ano meu trabalho foi fecundo, apaixonado. Produzi muito. Sempre procurei fazer o melhor possível, sempre persegui o absoluto. No fim do ano a quase totalidade de trabalhos expostos eram de minha autoria. (CAMARGO/ MASSI org. 1998, p. 169).

Iberê, todavia, não prosseguiu seus estudos na escola de artes e passou a estudar em uma escola regular, o Ginásio de Santa Maria. Após um tempo, também abandonou essa escola. Morava, nessa época, com a família na Estação da Boca do Monte. Segundo conta, a região era um lugarejo despovoado cujas casas espalhavam-se em torno da estação. Ainda queria ser pintor e fez os

⁶ Nascido na Itália, em 1871, irmão do artista Benjamin Parlagrecco, ambos tiveram sua formação artística em Nápoles. Transferiram-se para o Brasil em 1895. Participou do Salão Nacional de Belas Artes, onde conquistou a medalha de bronze. Faleceu em 1952 em São Paulo.

primeiros desenhos com modelo vivo, embora considerasse o desejo um mero devaneio. (1998, p.170) Esta região também foi representada posteriormente pelo artista, já no final de sua vida, em *Crepúsculo da Boca do Monte*, 1991. A obra, em grande escala, apresenta três figuras humanas e uma bicicleta, situadas em uma paisagem. Apesar das figuras ocuparem a maior parte da tela, a paisagem parece uma imensidão desértica, conforme a narrativa de suas memórias sobre essa região. Em entrevista com Lisette Lagnado, Iberê comentou: “As figuras que povoam minhas telas envolvem-se na tristeza dos crepúsculos dos dias de minha infância, guri criado na solidão da campanha do Rio Grande do Sul.” (LAGNADO, 1994, p.17). Na obra mencionada, as figuras parecem misturadas à paisagem, como se dissolvessem e se fundissem àquele espaço. Apesar de sorrirem, a pintura transmite um sentimento trágico. Não há referência direta à estação, somente a linha do horizonte marca esta paisagem e róseas pinceladas indicam o crepúsculo.⁷

Sua retomada ao desenho aconteceu em 1932, quando ingressou no escritório do Primeiro Batalhão Ferroviário em Jaguari, onde sua família voltou a residir, agora definitivamente. Estava sendo construído o ramal Jaguari – Santiago - São Borja (1998, p. 170). Iberê passou, então, a seguir um caminho técnico, primeiro como aprendiz e pouco depois como desenhista. Com isso, desenvolveu consideravelmente seu conhecimento teórico e prático sobre desenho. Foi auto-ditada, estudando através dos livros e da prática. Nas palavras do artista: “Durante quase dois anos, projetei bueiros, tracei rampas e declives, removi morros e aterrei vales, sem jamais ter saído do escritório. Aprendi desenho técnico na prática e nos livros” (1998, p. 170).

2.1.1 A Transferência para Porto Alegre

Em 1936, Iberê transferiu-se para Porto Alegre. Através de um concurso, passou a trabalhar como desenhista na Secretaria de Obras Públicas, seção de saneamento e urbanismo. Projetou muitas praças para cidades do interior do

⁷ ANEXO B

estado, que foram construídas, mas segundo conta, jamais as viu.⁸ (1998, p 171.) Voltou a estudar, frequentando o curso técnico de desenho e arquitetura no Instituto de Belas Artes da recém criada Universidade de Porto Alegre.⁹

Neste período, o Estado brasileiro, sob comando de Getúlio Vargas, viabilizou a criação de universidades por todo o país. Getúlio Vargas assumiu o governo provisório em 1930 e permaneceu no poder até 1945, a princípio eleito indiretamente e em 1937 através de um golpe. Seu governo caracterizou-se pela centralização do poder e a atuação do Estado em todas as esferas do país. O Ministério de Educação e Saúde criado em 1930 - comandado respectivamente por Francisco Campos e Gustavo Capanema - inseriu a educação “no compasso da visão geral centralizadora.” (FAUSTO, 1995, p.337) Os modelos curriculares do centro do país eram então, reproduzidos nos outros estados. É o que ocorre nesse período no Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre, que seguia o modelo curricular da tradicional Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Foi no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul que Iberê Camargo conheceu Maria Coussirat, estudante de pintura, com quem se casou em 1939. Um ano após o casamento Iberê retomou a pintura, contando muitas vezes com Maria, como modelo. Nas palavras do artista:

À noite, transformava a nossa pequena sala em ateliê. Maria, essa companheira insuperável, sempre paciente, era o meu modelo. Meu interesse, minha paixão pela pintura foi crescendo. (1988, p.81)¹⁰

Nesse período o campo artístico de Porto Alegre era ainda muito incipiente e conservador. Antes da criação do Instituto de Belas Artes (IBA), através da integração da Escola de Artes à Universidade de Porto Alegre, as possibilidades institucionais para formação de artistas visuais eram a Escola de Artes e a Editora Globo. Nas palavras do artista:

A Editora do Globo, então uma grande editora, formava na prática seus artistas gráficos com um quê de germânico. O Instituto de

⁸ ANEXO C

⁹ Documento em anexo

¹⁰ ANEXO D

Belas Artes, fechado ao modernismo, intolerante, congregava a maioria dos pintores que exercia o magistério. (CAMARGO, 1988, p. 83).

A Editora Globo, não era propriamente uma instituição de ensino, mas exercia tal papel, ensinando as técnicas do desenho e da gravura, direcionadas para ilustração de livros e revistas. O *quê germânico* que Iberê se refere ao falar da formação dos artistas gráficos, pode ser atribuído à atuação do artista gráfico Ernst Zeuner. Nascido em Zwickau, na Alemanha, estudou na Academia de Artes Gráficas de Leipzig, cidade conhecida como grande centro editorial. Em 1922, passou a trabalhar na Editora Globo e assumiu, sete anos depois, a função de coordenador da seção de desenho. Como coordenador, selecionava os colaboradores para as ilustrações da editora e era responsável pelo ensino desta técnica, incluindo aulas de desenho e reprodução gráficas. Além de ensinar seus alunos sobre as técnicas e equipamentos, que se renovavam consideravelmente, Zeuner, colocou os artistas em contato com revistas e publicações importadas como *Les Arts et les Techniques Graphiques* (francesa) e *Gebrauchsgraphik* (alemã), que traziam consigo a estética de movimentos modernos, como *De Stijl* e *Bahaus*. Segundo Maria Lúcia Kern, entre as décadas de 1920 e 1930, a gravura e a ilustração seriam as categorias mais atualizadas dentre as práticas artísticas. Possivelmente em função da competição no mercado gráfico que impulsionava a renovação de equipamentos, a pesquisa de novas técnicas e o contato com revistas, publicações e a produção artística de outros estados do país e do exterior. (KERN in GOMES, 2007, p. 56) Artistas de grande reconhecimento no Rio Grande do Sul - como João Fahrion, Francis Pelichek, Nelson Boeira Faedrich, José Rasgado, etc. - trabalharam para Editora. Muitos desses artistas assumiam nas ilustrações, características mais modernas: o desenho solto, a utilização da cor de forma mais expressiva, temáticas urbanas, etc. Em contraposição, na pintura preservavam os valores tradicionais, como a imitação da realidade, o equilíbrio, a ordem, a perfeição das formas. Segundo Paula Ramos:

A importância da *Globo* no sistema artístico e cultural rio-grandense foi decisiva. Além de ter fomentado, por meio de suas publicações, o campo literário, ela também impulsionou uma nova

imagética, diversa da acadêmica. (RAMOS in GOMES, 2007, p.95)

A Escola de Artes foi criada em 1908, em um contexto cujo aumento da circulação de capital - provocado pelo aquecimento do comércio e a nascente industrialização - possibilitou a modernização da estrutura urbana e dinamizou o ambiente cultural. Em 1910, Libindo Ferrás assume sua direção. Segundo Kern, a Escola seguia o modelo tradicional e os princípios da estética clássica. O aprendizado se dava majoritariamente através da cópia de reproduções de obras da tradição artística europeia, em detrimento da utilização do modelo vivo (KERN in GOMES, 2007 p 52). Este método era hegemônico nas escolas de arte e, como foi visto anteriormente, foi citado por Iberê Camargo ao referir-se ao modelo de ensino adotado pela Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, onde estudara. Tal orientação explica-se pela posição que a Escola tomou, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930, frente à disputa entre modernidade e tradição no incipiente campo artístico gaúcho. De acordo com Kern, à preservação da tradição vinculava-se o regionalismo, aparente nas pinturas de paisagens, tema frequente na produção da época. A peculiaridade dos costumes e das paisagens locais era enaltecida através de uma representação naturalista e ordenada, cuja marca da pincelada e expressividade do artista se ocultava. (KERN in GOMES, 2007, p.51) O IBA, quando passou a integrar a Universidade de Porto Alegre preservou inicialmente o modelo conservador da Escola de Artes.

A crítica de arte, responsável pela informação e, sobretudo a formação do público, era uma das principais produtoras dessas concepções conservadoras. A maioria dos críticos locais não tinha uma formação na área e seus textos pautavam-se somente em juízos de gosto pessoais ancorados em valores tradicionais da arte. O pintor, professor e crítico de arte Ângelo Guido que se transferiu para Porto Alegre em 1928, provocou uma transformação na crítica de arte local, agregando fundamentação teórica e uma pequena flexibilização sobre seus padrões normativos. Defendia maior expressividade do artista, não só através de seus textos, mas também de sua produção, que apresentava maior liberdade gestual e interpretação. Guido criticou no *Diário de Notícias* a pintura de Libindo Ferrás, questionando de forma indireta o modelo de ensino implementado

na Escola de Artes, já que o mesmo era seu diretor ¹¹. Contudo, ainda assim, Ângelo Guido não era simpático ao modernismo e suas expressões na arte nacional e estrangeira. Na década de 1940, seus textos opunham-se ao modernismo, identificando seus movimentos com o bolchevismo e a desintegração social.

Apesar de estudar desenho técnico e arquitetura no Instituto de Belas Artes, foi no ateliê do amigo Vasco Prado que Iberê passou a produzir quando retomou a pintura, em 1940. Segundo Neiva Bohns, o atelier de Vasco Prado tornou-se “um importante centro de convergência intelectual e artística favorecendo o surgimento de uma atmosfera propícia às experiências de vanguarda.” (BOHNS in GOMES, 2007, p 101). Lá, muitos artistas e intelectuais do panorama local se reuniam para produzir, discutir arte e debater sobre suas produções. Os encontros muitas vezes funcionavam como aulas informais e Iberê teve a oportunidade de aprender com muitos deles:

Em companhia de Vasco Prado, desenhava tipos de rua, empregadas domésticas, num galpão de madeira que ele construía perto de casa, tão remendado como uma maloca. Apanhávamos os modelos no Sopão do Pobre. Para assegurar a assiduidade de nosso estudo, contratávamos um modelo por mês, como se faz com empregada doméstica. Costumava mostrar meus desenhos a [José] Rasgado, que me fazia críticas judiciosas e me falava de arte. Em certo momento, tive boas indicações de Fahrion, professor já bastante conhecido e de bom renome como artista (CAMARGO, 1998, p. 171).

João Fahrion era um artista com grande reconhecimento no panorama artístico local. Professor do IBA, membro da Associação Francisco Lisboa e segundo Paula Ramos, “o principal capista” da *Revista do Globo*. (RAMOS in GOMES, p.87) Foi muitas vezes mencionado de forma elogiosa por Ângelo Guido que considerava suas obras “exemplo de liberdade e interpretação do artista.” ¹² Em 1920, Fahrion ganhou uma bolsa do governo do estado do Rio Grande do Sul para estudar na Europa, onde residiu até 1923. Morou em Amsterdã, Berlim e Munique e encontrou um panorama artístico intenso e profícuo. Além de estudar os artistas da tradição, teve contato com o dadaísmo, surrealismo,

¹¹ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 6 de dezembro, p 8;12 de dezembro, 1929. p. 5. IN : GOMES, 2007, p. 54

¹² in: GOMES, 2007, p.54

expressionismo, entre outros movimentos do modernismo. Trouxe consigo alguns aspectos da modernidade artística, mas não representou uma grande ruptura nos paradigmas locais, preservando a estrutura do desenho e a perspectiva tradicional. Foi um dos primeiros artistas locais a quebrar a hegemonia das paisagens do campo, escolhendo cenários urbanos, retratos da burguesia e autorretratos como temas. Um ponto de identificação entre Iberê e Fahrion é a pastosidade de suas pinceladas. Apesar da pintura de Fahrion, ainda ser ordenada pelo desenho e pela perspectiva tradicional, a densidade pictórica das primeiras telas de Iberê, pode ser uma marca da identificação com Fahrion neste início de formação.

É a paisagem que Iberê Camargo escolhe como principal motivo para sua pintura. Contudo, suas primeiras telas como *Jaguari* e *Dentro do Mato* já indicavam seu devir modernista, pois o embate desse artista transcendia a mera representação para atingir visceralmente a pintura em si. A natureza era por ele apresentada através de uma explosão pictórica, que parecia querer escapar aos limites da tela. Afirmção violenta do movimento – o da natureza e da pintura – expressos na pincelada pastosa. Não há linha do horizonte, mas um ponto de vista interiorizado, que nos traga para dentro do quadro, provocando total imersão naquele espaço, como se fosse absoluto. “Trágico é ver tudo dessa maneira, de dentro e não de fora, a partir de um dentro que se projeta para fora, desgovernado, ameaçador, absurdo.” (VENANCIO FILHO, Paulo, 2001, p14). A materialidade provocada pelo acúmulo de tinta e a gestualidade de sua pincelada confrontava o sentido da figuração tradicional e distinguia-se das paisagens acadêmicas, pautados pelo desenho rigoroso e ordenado, coberto por fina camada de tinta, cuja pincelada se ocultava.¹³ Nas palavras de Mônica Zielinsky:

Iberê Camargo foi em alguns sentidos um artista contra seu tempo. Suas primeiras paisagens tortuosas e altas de tinta afastavam-se das expectativas conservadoras da academia local. Elas fixaram, desde cedo e definitivamente, o devir de sua arte: uma produção independente e sem concessões em relação ao que era difundido pelas vanguardas no meio artístico do país.(in SALZSTEIN, 2003, p. 173)

¹³ ANEXO E

Decidido finalmente a ser pintor, Iberê Camargo, com ajuda de amigos e pessoas influentes no campo artístico local, passou a buscar meios para continuar sua formação fora do estado. Interessado em experimentar e produzir novas pesquisas formais, o padrão conservador, hegemônico no Rio Grande do Sul, não apresentava as condições que buscava para seu desenvolvimento. Assim como suas paisagens precisava irromper o limite do quadro.

Do ponto de vista de um pintor, nessa época, Porto Alegre era uma cidade provinciana, conservadora. O modernismo não tinha ainda influído nas artes plásticas do Rio Grande do Sul. O moderno era mal interpretado pelos artistas e inteiramente desconhecido do público. (CAMARGO/MASSI org. 1998, p. 173).

As principais instituições de artes locais, o Instituto de Belas Artes e o Salão Nacional de Belas Artes, promovido pelo IBA, sustentavam a continuidade das normativas conservadoras na produção artística do Rio Grande do Sul. Ambos recebiam auxílio financeiro do governo do estado e da prefeitura. Mesmo a Associação Francisco Lisboa, criada em 1938, por artistas que não faziam parte da universidade, praticavam e defendiam a conservação da pintura tradicional. Para ilustrar a afirmação de Iberê Camargo, cabe mencionar o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas, promovido em 1942, pela Associação Francisco Lisboa com intuito de ridicularizar a arte moderna. O Salão incluiu a publicação de um manifesto anti-modernista publicado no Diário de Notícias:

[...] destruidora, subversiva, subterrânea e letal, que utiliza processos ultra socialistas, vermelhos e implacáveis. Seu objeto são as deformidades físicas e morais. Ela subverte a ordem e nivela por baixo, apresentando com suas extravagantes manifestações um ambiente propicio - pela ausência de ética, fonte pura da moral- um clima favorável à infiltração de idéias extremistas, perturbadoras do ritmo cristão.¹⁴

Tal manifesto reproduz os discursos conservadores que associavam a arte moderna aos movimentos políticos de esquerda. Muitos artistas da Associação Francisco Lisboa compactuavam com essa visão. O que não significa que todos os seus membros fossem favoráveis a tal discurso. Carlos Scliar, por exemplo, foi um dos fundadores da AFL, e teve um papel importante na introdução do

¹⁴ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Porto Alegre, 8 de janeiro de 1947, p 7.

modernismo no Rio Grande do Sul. No período do Estado Novo, apesar do uni-partidarismo, existiam movimentos radicais de ambos os lados, que estendiam a disputa ao campo simbólico, incluindo o sistema de artes. Contudo as pesquisas modernas e seus questionamentos não se detinham exclusivamente às questões de cunho político ou ideológico. Ainda assim, o modernismo na arte era compreendido como a uma ameaça à ordem social e segundo as ideias nazistas como a representação da degeneração humana. As ideias nazistas e fascistas encontraram grande número de simpatizantes no Brasil, e de forma mais intensa no Rio Grande do Sul, devido ao grande contingente de imigrantes europeus e descendentes. Até a entrada do país na Segunda Guerra Mundial, esses ideários foram favorecidos pela política estadonovista. Mas não só entre os nazistas havia essa recusa à arte moderna. A Igreja Católica, intelectuais e críticos conservadores resistiam às transformações na arte, transmitindo seus valores ao público leigo. Aldo Obino, professor de filosofia e um dos fundadores da Associação de Professores Católicos do Estado, era um dos que professavam juízos estéticos extremamente moralistas vinculando as manifestações modernas à degeneração social: “Para Obino, a arte moderna é superficial, doentia e desvinculada dos valores eternos.” (KERN in GOMES, 2007, p. 62) No entanto, o modernismo também encontrou defensores vinculados à direita. O ideário nacionalista identificava na arte moderna uma possibilidade de produzir uma nova arte de caráter nacional. Em 1944, a *Exposição dos Novos*, foi patrocinada em Porto Alegre, pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). Manoelito de Ornellas, o diretor da DEIP, que participara do Grupo Verde Amarelo na década de 1920, escreveu no catálogo da exposição e discursou na abertura e no encerramento a favor de uma renovação nas artes visuais do Rio Grande do Sul. Posteriormente, na década de 1950, a AFL muda seu posicionamento com relação ao modernismo e promove em 1957, um salão de arte moderna.

Outra questão que impunha certa limitação ao desenvolvimento do campo artístico do Rio Grande do Sul era a carência de galerias e espaços para exposição. Geralmente elas aconteciam em lojas, bancos e no auditório do Correio do Povo. A Casa das Molduras era o único lugar na cidade que mantinha uma sala com esse objetivo. Foi lá que Iberê Camargo vendeu seu primeiro quadro, *Paisagem*, a seu amigo e médico Nino Marsiaj (CAMARGO, 1998, p.173).

Para um artista que não estava inserido nessas instituições, conseguir uma bolsa de estudos através do estado era muito mais difícil. No entanto, Iberê contou com grandes apoiadores em sua carreira. Um dos mais importantes foi Décio Soares de Souza, que através de Moyses Vellinho e Viana Moog, conseguiu junto ao interventor federal do Rio Grande do Sul, Oswaldo Cordeiro de Farias, uma bolsa de estudos no Rio de Janeiro. Em 1942, realizou sua primeira exposição individual no Palácio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Casemiro Fernandes escreveu uma reportagem sobre Iberê Camargo na Revista do Globo, o apresentando como artista promissor. Grande número de cartas remetidas à Iberê documenta o esforço coletivo em sua ajuda.¹⁵ Como se percebe na seguinte carta:

Acabo de falar com Ivo Correa Meyer, secretário de educação. O telegrama do irmão adiantou muito. Notei muito boa disposição para com teu caso [...] Tchê, segunda feira vou levar os retratos e o catálogo que me mandastes, para ilustrar e ser anexado a seu 'processo', isto é, a papelada¹⁶.

Quando partiu para o Rio de Janeiro, Iberê foi munido de cartas de recomendação de diversas pessoas influentes, dentre elas Casemiro Fernandes e o artista e professor João Fahrion, anteriormente mencionados. A carta de Fahrion assim dizia:

Pretendendo no Rio continuar os seus estudos de pintura, os trabalhos do Sr. Camargo proporcionarão- lhe o conhecimento de um talento forte e vigoroso ao qual só pode-se desenvolver que procura encontrar no meio maior e c possibilidades como o do Rio.¹⁷

¹⁵ ANEXO F

¹⁶ Carta remetida pelo amigo Rui, cujo sobrenome não foi identificado, catalogada na Fundação Iberê Camargo, nº. M4?0111.

¹⁷ Carta remetida por João Fahrion, em agosto de 1942. Catalogado na Fundação Iberê Camargo, nº. M420800. ANEXO G.

3 A TRANSFERÊNCIA PARA O RIO DE JANEIRO

Iberê e Maria transferiram-se para o Rio de Janeiro em 1942, subsidiados pela bolsa do governo do estado do Rio Grande do Sul. Seu intuito ao deixar a terra natal era aprender. Esperava que o cosmopolitismo da capital possibilitasse um maior contato com a produção artística brasileira e internacional. Matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes, que cursou por apenas três meses. Frequentou o curso livre de Alberto da Veiga Guignard, por indicação de Cândido Portinari. Os alunos do curso, junto ao mestre, criaram um grupo, que contou com apenas uma exposição. Depois que o grupo se extinguiu, Iberê continuou a produzir independente em seu atelier. Participou de algumas exposições no Brasil e no exterior e no Salão Nacional de Belas Artes, ganhando medalhas em 1945, 1946 e 1947, quando é premiado com a viagem ao estrangeiro.

3.1 Os Estudos no Rio de Janeiro

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Iberê era esperado por Frank Shaeffer com quem vinha se comunicando através de cartas. O mesmo dedicou-lhe acolhimento extremamente atencioso, oferecendo estadia em sua casa até que se acomodasse na cidade.¹⁸ Em seu atelier, obteve os primeiros ensinamentos de gravura em metal com Hans Steiner.¹⁹ Na noite de sua chegada, foi conduzido pela esposa de Augusto Meyer à casa de Portinari:

Não gostei das pinturas de Portinari e suas observações me desconcertaram. Como perguntasse minha impressão, disse-lhe que não havia gostado. Minha franqueza não o aborreceu. Ele achou natural, pois, na Europa, por ocasião do seu prêmio de viagem, tivera reação semelhante em relação²⁰ ao modernismo. Desaconselhou-me a freqüentar a Escola de Belas Artes. Falou de Guignard. (CAMARGO,1988, p.84)

¹⁸ ANEXO H

¹⁵ Nascido na Itália, em 1871,irmão do artista Benjamin Parlagrecco, ambos tiveram sua formação artística em Nápoles. Transferiram-se para o Brasil em 1895. Participou do Salão Nacional de Belas Artes, onde conquistou a medalha de bronze. Faleceu em 1952 em São Paulo.

Portinari conhecia bem a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), pois havia estudado nela em 1920. Naquela época produzia, sobretudo, retratos concebidos de acordo com os padrões clássicos, que lhes conferiram espaço na imprensa da capital. Ao ganhar a bolsa para estudar na Europa, através do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), em 1929, conheceu uma Paris abalada pela Primeira Guerra Mundial. A produção artística do período anterior à guerra passou a ser revisada pelos próprios artistas. Questionavam-se sobre os excessos de inovação das próprias vanguardas das quais participaram a custo do desligamento com o passado. Surgiu, nesse contexto, o retorno à ordem na arte. Isto é, a retomada da arte clássica como meio de pensar o futuro da arte e de suas funções sociais num contexto moderno. Picasso, que exerceu grande fascínio em Portinari, e fora um dos artistas mais significativos das vanguardas europeias, também retornou aos clássicos. Na Europa, Portinari não produziu, viajou com o intuito de observar e aprender. Seu olhar concentrou-se em artistas como Fra Angélico, Michelangelo, Botticelli, Leonardo da Vinci, Velásquez. Foi na sua volta ao Brasil que sua obra ganhou qualidades modernas, mas como uma manifestação dessa modernidade ordenada. O desenho era o elemento orientador em suas pinturas. Fato que pode explicar o desagrado de Iberê, posto que, já se caracterizava pela forte e expressiva pastosidade pictórica.

Iberê se inseriu em um contexto cujo debate entre a manutenção do conservadorismo e a renovação da arte através do modernismo penetrara nas instituições e no Estado. Getúlio Vargas, que tinha predileção pela arte tradicional, estimulou sua manutenção nas instituições que compunham o sistema de arte da capital. Em 1942, a Escola Nacional de Belas Artes, permanecia resistente ao modernismo. Seu modelo de ensino primava pelo desenvolvimento da técnica, através da cópia mecânica de reproduções de artistas da tradição europeia, inibindo a interpretação do artista e o desenvolvimento de pesquisas formais. Foi por este motivo, que Portinari não a recomendou a Iberê.

Ao criar o Museu Nacional de Belas Artes, em 1937, Vargas convidou Oswaldo Teixeira, artista acadêmico, para sua direção. Na maior parte das vezes, um artista modernista tinha acesso ao museu apenas como visitante. Portinari foi um dos únicos artistas modernos a expor no museu, mas isso se deve ao seu grande reconhecimento no Brasil e no exterior. Ainda assim, segundo

Maria Amélia Bulhões, Oswaldo Teixeira manteve a obra *Café*, guardada por muito tempo no porão do Museu. (1983, p.91) Na ocasião da Exposição Internacional de Paris, em 1939, esta mesma obra foi impedida de participar. Teixeira foi ainda, nomeado por Vargas como presidente do SNBA, que era um espaço de grande importância para o reconhecimento dos artistas e a possibilidade de conseguir uma bolsa de estudos no exterior. Logicamente, Oswaldo Teixeira na presidência não facilitava a participação de modernos no Salão. O conservadorismo era hegemônico no Museu, na Escola e no Salão de Belas Artes, que por sua vez, ditavam o padrão a ser seguido nas instituições dos demais estados do país.

Por outro lado, o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, agregou em seu ministério, intelectuais e artistas modernos. É também nessa época que a arquitetura moderna ganha cada vez mais espaço no país. Capanema realizou um concurso de projetos arquitetônicos para a construção da sede do seu Ministério. O vencedor do concurso foi Archimedes Memória, diretor da ENBA e amigo de Vargas. O ministro, no entanto, resolveu não por seu projeto em execução, premiando Memória com cem contos de réis. A constrangedora decisão motivara-se pela intenção de construir uma sede que simbolizasse a modernização do país. Assim, convidou Lúcio Costa, que contava em sua equipe com o iniciante Oscar Niemayer, para projetar a sede. Ao Portinari encomendou afrescos, cujos temas relacionavam-se a história econômica do país e a exaltação do negro como principal ator no processo de desenvolvimento econômico do país. Além desses murais, foi convidado a realizar outras obras públicas para o Estado Novo, como o monumento na rodovia que liga Rio de Janeiro a São Paulo. Portinari foi considerado, segundo Annateresa Fabris, um dos conselheiros de Capanema, influenciando na escolha das obras que deveriam integrar o acervo do Ministério. (1996, p.89) Em entrevista a Jorge Guinle, na década de 80 Iberê afirma:

O Portinari exercia uma grande influência ditatorial. Ele se impunha muito. Os literatos cortejavam muito a imagem de Portinari. O Goeldi, por exemplo, não gostava de Portinari, aliás,

nem do Picasso. Achava que Portinari transformava os personagens em heróis.²¹

Guignard também foi convidado a participar da criação do ministério. Duas de suas telas fazem parte do acervo. Bruno Giorgi, que também ficara amigo de Iberê,²² produziu o *Monumento à Juventude* para o jardim do Ministério, criado por sua vez, por Burle Marx. Outra contribuição de grande importância para abertura do Brasil à arte moderna foi a criação da Divisão Moderna do SNBA, em 1940, por membros do ministério de Capanema. Segundo Mario Pedrosa, “o Brasil é assim o único país do mundo que reconhece oficialmente a existência de duas espécies de arte, uma acadêmica ou clássica e outra moderna.” (PEDROSA/AMARAL org., 1975, p104).

A despeito do conselho de Portinari, Iberê ingressou na ENBA. De acordo com Ferreira Gullar, apesar do impulso renovador do modernismo na década de 1930, acelerado posteriormente, pela criação da divisão moderna no SNBA, a maioria dos aspirantes a artista acabavam matriculando-se na ENBA. (GULLAR in SALZSTEIN, p.9). No caso de Iberê, ele considerava que sua condição de bolsista lhe demandava a matrícula em uma instituição formal. E ainda, tendo em vista que se tratava da principal instituição de ensino de artes do país, o sentimento de dever tornava-se ainda maior. Contudo, a seguinte carta enviada por Rui²³, um amigo próximo, atesta que apesar da decisão, Iberê não se identificava com a formação acadêmica:

Primeiramente fiquei surpreso ao saber que estavas matriculado na Escola de Belas Artes. Entretanto sua esplêndida disposição em não deixares absorver pelo academicismo, tranqüilizou-me um pouco. Recebi o álbum de Rodin que tinha recomendado e, folheando-o, tenho me lembrado de ti e de tua arte. [...] Não faz arte para que o gosto público o aplauda e sancione. Desesperada e insaciável busca da expressão [...] Tem conteúdo, não são beleza vazia, mas forma expressiva. [...] Tenho me recordado de nossas conversas, com chimarrão, aos domingos, quando falávamos de arte, tua opinião se não me engano era precisamente esta. E isso terminou por me tranqüilizar inteiramente, certo de que escolas e mestres não conseguirão que

²¹ Entrevista de Iberê Camargo concedida a Jorge Guinle na década de 80 (não consta a data). Publicada no catálogo da exposição *Jorge Guinle Belo Caos*. Fundação Iberê Camargo, curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Klabin, 2008.

²² Carta remetida por Iberê. ANEXO I

²³ Não foi possível identificar o sobrenome do autor da carta.

deixes de ser o 'Iberê' para te tornares um discípulo mais ou menos talentoso de umas ou outros.²⁴

A referida “disposição em não se deixar absorver pelo academicismo” acabou provocando sua saída definitiva da ENBA. Na classe do professor e diretor da escola, Augusto Bracet, Iberê pintara uma índia que fugia aos padrões acadêmicos. O professor tomou-lhe o pincel das mãos e transformou a índia em uma madona. Iberê reagiu cancelando a pintura com duas pinceladas transversais. Este episódio acarretou no abandono da Escola, após três meses de curso. Segundo Ferreira Gullar, essa situação marcou a escolha de Iberê pela pintura moderna: “A opção pela pintura moderna estava feita, muito embora não soubesse precisamente em que consistia tal pintura e, sobretudo quais eram suas razões fundamentais.” (GULLAR in SALZSTEIN, p. 10).

Além da ENBA, cujo acesso não era fácil, existiam espaços extra-acadêmicos para o estudo de artes, como a *Sociedade das Belas Artes*, o *Liceu de Artes e Ofícios* e ateliês particulares de artistas já reconhecidos no campo artístico, como o curso livre de Guignard, que Portinari havia indicado a Iberê.

3.1.1 O curso livre de Alberto da Veiga Guignard

Finalmente, aceitando a indicação de Portinari, passou a estudar no curso livre de Alberto da Veiga Guignard. Nascido em 1869, em nova Friburgo, região serrana do Rio de Janeiro, mudou-se com sua mãe para Suíça ainda quando criança. Sua formação como artista aconteceu na Europa. Estudou na Real Academia de Belas Artes, em Munique, conhecida por sua rigorosidade. Quando Guignard voltou a morar no Brasil, em 1929, suas pinturas revelavam o ensinamento conservador apreendido na Escola. Nas palavras de Iberê:

Guignard era um homem do Renascimento, amava a pintura italiana. Ele era realmente um discípulo de Botticelli, tinha a maior veneração e admiração por Botticelli. A sua pintura era muito influenciada pelos italianos, sua maneira de modelar... o lápis duro

²⁴ Carta catalogada na Fundação Iberê Camargo, nº. M421007.

de Botticelli, que se nota nos quadros, sobretudo nos que são feitos sobre madeira... o risco de ponta, parece que ele marcava o desenho como um gravador. (COTRIN, 1992, p. 119)

Em função de sua poética aparentemente ingênua e suas transgressões nas perspectivas e nas proporções, foi muitas vezes considerado um artista naïf. Trata-se de um equívoco, posto que possuía rígida formação acadêmica, que lhe conferiu conhecimento técnico virtuoso. E ainda, Munique foi, no início do século XX, um importante centro artístico, muito identificado pelos movimentos expressionistas. Em 1911, Kandinsky formou o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Além da própria produção, o grupo organizava exposições e debates internacionais com o intuito de defender uma ideia de arte antagônica ao classicismo e ao naturalismo. Inspirado na cultura oriental, assumiu um caráter espiritualista, recusando o racionalismo cartesiano e até mesmo o Cubismo em sua fase analítica. E ainda, as artes gráficas, destacando-se as técnicas de gravura, assumiram na Alemanha um importante lugar na produção artística. No período em que viveu na Europa, Guignard, visitou grande quantidade de museus e exposições, através dos quais adquiriu vasto repertório visual.

Guignard foi conhecido como o santo padroeiro das paisagens brasileiras, apelido reforçado pelo ponto de vista do qual representava suas paisagens montanhosas, que de tão alto era inverossímil. As paisagens verticais, compostas por altas montanhas que se fundiam às nuvens, marcaram sua produção, principalmente após sua transferência para Minas Gerais. Aparecem até mesmo como fundo para naturezas mortas, como se fossem uma espécie de assinatura. Suas pinturas parecem apresentar-nos um mundo imaginado, uma paisagem de sonho. As igrejinhas coloniais, que por vezes remetem a castelos medievais, somam-se aos balões das festas de São João, que conferem ritmo e colorido à tela. Apesar desse caráter onírico de sua obra, ela nos provoca uma empatia quase involuntária.²⁵ Talvez por expressar algumas particularidades da cultura nacional, como as Festas de São João, mas também por sua interpretação unir a visualidade com um grande lirismo. Nas palavras de Iberê:

No desenho, segue com amor o contorno das coisas que vê e delas se apossa. Com o lápis duro – que era de sua preferência –

²⁵ANEXO J

fixava-lhes a imagem no seu grafismo pessoal e inconfundível. Percorria as alamedas a procura de motivos. Nós os alunos, lhe seguíamos os passos e aproveitávamos a lição.(1998. p.131)

Ronaldo Brito chama atenção para o erro recorrente de limitar o olhar sobre tal dimensão lírica e ingênua da obra de Guignard, desconsiderando o embate formal e as questões próprias de pintura provocadas pelo artista. Essa redução, segundo Brito, faz perder em sua poética o caráter “exclusivamente visual” da obra. Podemos tomar como exemplo seus recorrentes balões de São João. Além da simplista interpretação psicológica ²⁶, podemos pensá-los como um elemento pictórico que confere ritmo e profundidade à pintura.

Guignard participou de um grande número de exposições e salões, incluindo o 47º SNBA, onde expôs e participou da comissão organizadora da recém criada Divisão Moderna. Em 1942, realizou uma exposição individual a convite do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes e do jornal *A Manhã*. No mesmo ano ganhou medalha de ouro pela tela *Serra do mar, Itatiaia* (1941), no 48º SNBA. Nessa mesma edição do Salão, participava a obra *Noite de São João*, que foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York.

Inicialmente, Iberê teve aulas particulares com Guignard, mas logo passou a estudar no curso livre, que era público, cujas aulas aconteciam no terraço da sede da União Nacional dos Estudantes. O espaço não oferecia as melhores condições para as aulas, e Elisa Byington, uma das alunas de Guignard, acolheu a ideia de patrocinar uma sala para continuação do curso. Um grupo foi formado, incluindo Maria Campelo, Geza Heller, Alcides Rocha, entre outros. O ateliê funcionava na antiga sede de um clube popular chamado Flor do Abacate, na Rua Marques de Abrantes, no bairro Flamengo. ²⁷ O modelo de aprendizagem proposto por Guignard marcou o cenário artístico local:

Guignard contribuiu com nítidos princípios de trabalho na condução do grupo. Os estudos a partir de modelos vivos vêm a ser um veio substancial em seu ensino. O conhecimento provém da concentrada observação, mas também além dela, da interpretação e de tudo que dali se pudesse extrair de modo pessoal. (ZIELINSKY, 2006, p.41).

²⁶ Conta-se que seu pai realizava todo ano uma festa de São João e que o mesmo teria falecido nesta data.

²⁷ ANEXO K.

Percebe-se nesse período algumas marcas do professor na produção de Iberê, caracterizada pelo desenho rigoroso, feito a lápis duro, o estudo do ritmo e das estruturas compositivas. Em entrevista com Cecília Cotrin, Iberê falou sobre a relação que o grupo mantinha com Guignard: “A gente tinha aquele espírito da pintura – ninguém colocava em dúvida a pintura. Ele era um florentino, e nós éramos os discípulos.” (COTRIN, 1992, p. 119) Guignard, por sua vez, era um professor bastante atencioso, acompanhava a produção de seus alunos, tecia anotações que somava aos materiais produzidos.²⁸

Em um auto-retrato da época, a figura de Iberê se insere em uma paisagem montanhosa, coberta por nuvens. A atmosfera onírica dessa paisagem, pintada com magras camadas de tinta e pincelada discreta, são características incontestáveis da pintura de seu mestre. Soma-se ainda, o desenho marcado pelo firme traço. A paisagem imaginada se contrapõe ao desenho rigoroso do retrato, feito com o auxílio de um espelho. Percebemos o detalhamento de seu rosto, a barba por fazer, o leve rubor na face, as linhas de expressão, os vincos da camisa. A figura de Iberê parece desconfortável nesta suave paisagem. Segundo Venâncio Filho, “aquele mundo raso de Guignard não é o lugar que Iberê vai habitar. Ali só se demorou para aprender.”(2001, p19).²⁹

Enquanto os auto-retratos do início de sua formação se configuram como pesquisas formais, exploração das possibilidades técnicas, exercícios – o que explica a forte presença de Guignard em alguns de seus trabalhos - os auto-retratos feitos a partir de 1980, nos mostram o artista maduro. Não se percebe mais a distinção entre figura e fundo. O rosto do artista emerge da massa de tinta, como se ele e a pintura não mais se distinguissem. Apresenta-se frontal, indicando que não parte da observação, mas da memória de si mesmo. Por esse motivo, não existe mais o detalhamento minucioso da forma, como na tela anteriormente mencionada, mas é sua subjetividade que nos encara do fundo do quadro.³⁰ A singularidade alcançada por Iberê pode parecer conflitante com os auto-retratos da década de 1940. No entanto, foi justamente através desse processo de estudo dedicado e obstinado, que pode atingir a originalidade que buscava. Sobre o auto - retrato o artista comenta:

²⁸ ANEXO L

²⁹ ANEXO M.

³⁰ ANEXO N

Como modelo me transmuta em forma. Sou, então, pintura. Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros. O auto-retrato é uma introspecção, um olhar sobre si mesmo. É ainda uma interrogação, cuja resposta é também pergunta. (LAGNADO, 1994, p.31)

A única exposição realizada pelo Grupo Guignard aconteceu no Diretório Acadêmico da ENBA. A identificação de Iberê no esboço do convite faz referência a Salvador Parlagreco e João Fahrion como seus primeiros mestres na pintura. O primeiro foi professor de Iberê na Escola de Artes e Ofícios em Santa Maria, quando tinha apenas 14 anos. O segundo era professor do Instituto de Belas Artes, mas foi informalmente no atelier de Vasco Prado, que ambos mantiveram contato.³¹

A exposição foi alvo de violenta manifestação por parte dos alunos da Escola. Os mesmos adentraram a exposição derrubando e pisoteando os trabalhos expostos, o que se configurou, nas palavras de Ferreira Gullar, como um “terrorismo acadêmico” (GULLAR in SALZSTEIN, 2006, p.11). A exposição foi reorganizada na sede da Associação Brasileira de Imprensa. Pouco tempo depois, Guignard transferiu-se para Belo Horizonte a convite de Juscelino Kubitschek e o grupo se dissolveu.

3.1.2 De volta a pesquisa solitária

Após a separação do grupo em função da transferência de Guignard para Minas Gerais, Iberê continuou de forma independente seu desenvolvimento na gravura e na pintura. A produção desse período tem um forte caráter experimental e por vezes, aproximava-se bastante de artistas que eram referências no período. Mas deve ser compreendida dentro desse âmbito de pesquisas formais inerente ao seu processo de aprendizado. Segundo Ferreira Gullar: “[...] quando pintava à la Portinari ou Utrillo, fazia-o como um desafio, para mostrar a si mesmo que era capaz de pintar como eles.” (GULLAR in SALZSTEIN, 2006, p12) A carta do

³¹ ANEXO O

amigo Décio de Souza, em abril de 1944, contribuiu com um testemunho interessante desse momento no processo de aprendizado do artista:

As águas fortes e os desenhos é o que se pode qualificar de definitivo. Na pintura, você fez um progresso notável, embora sinta-se a indecisão de estilo e, muito visivelmente, a influência de nossos amigos Picasso (talvez através de Portinari, algumas vezes), do Portinari e de seu mestre Guignard.³²

Apesar de Décio não apontar a presença dessas influências na gravura de Iberê, percebe-se na gravura *Mulheres com crianças*, de Iberê a semelhança com *Mãe Preta*, de Portinari.³³ Nas palavras de Iberê:

Isolado, num ateliê no Edifício Róseo, e depois na Lapa, dilacerei-me para escapar das influências poderosas de Portinari, Segall e Utrillo, esta a mais marcante e duradoura. (CAMARGO/MASSI org., 1998, p.176).

Dificuldades financeiras, em função da redução da bolsa, levaram Iberê a pedir novo auxílio ao Moysés Vellinho, que o encaminhou ao Luiz Aranha. Este foi buscar ajuda junto ao seu tio, o ministro Oswaldo Aranha:

Meu caro Moysés, Logo que recebi sua carta procurei o Sr. Luiz Aranha. Este encontro veio fortalecer meu ânimo e renovar as minhas esperanças. Recebeu-me com visível interesse e simpatia. Mostrei meus trabalhos que muito agradaram. Prometeu-me uma solução para breve. Supondo que procurará uma solução nova, visto que daí a má vontade e a negligência é manifesta. [trecho ilegível] Destinou-me o seguinte telegrama: Ministro Oswaldo Aranha telefonou com insistência pedindo resposta a seu pedido feito diretamente a respeito de I. Camargo [...]. Ouviu-me com interesse e me deu plena razão. Fique certo, disse que, o Presidente não lhe desampará [...]. Como vê caro amigo, além de sua poderosa ala poderia ainda movimentar outra de grande peso. Ele não sabe até onde eu posso chegar... Estou certo de que o senhor Luiz Aranha vai resolver o meu caso e eu não me esqueço que esse favor devo a ti. Eu lhe serei sempre grato.³⁴

A solução de Luiz Aranha foi que ele próprio passaria a complementar a bolsa de Iberê, provendo o artista com todo material necessário à sua produção. Uma forte amizade se construiu entre ambos. Segundo Iberê: “ele se fez meu

³² Carta catalogada no acervo da FIC nºM440428

³³ ANEXO P

³⁴ ANEXO Q

marchand, sem tirar qualquer lucro sobre as vendas. Apresentou-me a seus amigos, que, adquirindo meus quadros, muito me ajudaram.” (CAMARGO, 1998, p.118)

Frequentador do tradicional bar Vermelhinho, no centro do Rio, Iberê entrou em contato com importantes artistas e intelectuais. Dentre eles o urbanista Burle Marx, José Pancetti, Segal, Milton Dacosta, Djanira, o cenógrafo Santa Rosa, Portinari, entre outros:

O Vermelhinho era então o lugar dos encontros. Ao anoitecer vivia seu modelo parisiense, La Rotonde. Nessa hora, a fauna era outra: escritores, pintores, gente do teatro, jornalistas, todos ali se reuniam para falar muito e gastar pouco. (CAMARGO, 1998, p122).

Conheceu, através de Portinari, o escultor Landucci, que participou da montagem do Cristo Redentor, com quem costumava conversar sobre sua produção: “Nessa época enviei três desenhos escolhidos por Landucci para o Salão, seção de desenho. Sua aceitação constituiu para mim um prêmio.” (CAMARGO/MASSI org. 1998, p. 175) O ambiente cultural do Rio de Janeiro lhe possibilitou uma experiência muito além da institucional abrindo os caminhos para produção moderna.

Durante a Segunda Guerra, artistas europeus se exilaram no Brasil, facilitando o contato entre os artistas nacionais e estrangeiros. Entre eles, o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Zenes, que viviam no bairro Santa Tereza. No entanto, apesar do Rio de Janeiro oferecer aos artistas possibilidades mais ampliadas do que o Rio Grande do Sul, o contato do público brasileiro com a produção internacional era ainda muito diminuto. Nas palavras de Iberê:

Ela [Vieira da Silva] fazia pintura figurativa, muito singular. Reuniam em torno um grupo de jovens. Penso que Vieira da Silva, assim como um grupo de artistas europeus que na época, talvez devido à guerra, viveu no Rio, poderiam ter exercido maior influencia no meio artístico, se não fosse o domínio absoluto de Portinari. (LAGNADO, 1994, p.19).

Após a Segunda Guerra Mundial, esse quadro se modificou. Em 1948 foram fundados os Museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ambos inauguraram com exposições que contavam com obras de artistas

européus, cujo valor havia diminuído em função da crise econômica do pós-guerra. Em 1951, foi realizada a Primeira Bienal de São Paulo, abrindo ainda mais as portas do Brasil para arte internacional:

Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi o de romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano. (PEDROSA/AMARAL org. 1975, p. 254)

Em 1944, Iberê realizou uma exposição em Porto Alegre, no “*Studio Os Dois*”, organizada por Casemiro Fernandes. Segundo a carta de 28 de abril desse mesmo ano, remetida por Décio de Souza, a exposição não contou com uma inauguração solene, nem com a divulgação necessária. De acordo com ele, houve ainda, uma resistência dos “que se julgam críticos”. Aldo Obino escreveu um texto “com intenção moralizadora,” em função dos nus apresentados na mostra. Na carta, Décio faz um comentário sobre a falta de fundamentação da crítica local – mencionada no capítulo primeiro: “Gente que nunca viu um só quadro em sua vida porque só viram Ângelo Guido, arvorarem-se em críticos!” Nesta mesma carta, Décio afirma, pela primeira vez, a importância do artista ter uma experiência de estudos no exterior:

[...] Você precisa ir para os E.U. para continuar os seus estudos e futuramente fazer uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York. Pretendo, uma vez fechada sua exposição, dar o primeiro passo nesse sentido enviando alguns trabalhos seus como presente à nossa embaixatriz Maria Martins e solicitando a sua atenção no sentido de ser-lhe fornecida uma bolsa de estudos.³⁵

A partir desse ano Iberê passou a participar de exposições no exterior, o que denota um aumento de seu reconhecimento no campo artístico. Em 1944, participou de uma mostra em Londres, em 1945 na Argentina e na Colômbia, em 1946 no Chile e na Venezuela. Em cartas remetidas em 1945, é possível verificar que Décio continuou a incentivar Iberê a transferir-se para os Estados Unidos:

Lembro-lhe que o período que vivemos no Brasil é dos menos estáveis para quem depende economicamente do governo, sem

³⁵ Carta remetida por Décio Soares de Souza, no dia 10 de novembro, de 1945. Acervo FIC, nº. M440428

um cargo fixo. Assim sendo, todo o seu esforço deve visar o E.E.U.U. e sua transferência o quanto antes para um centro mais avançado.³⁶

Apesar de não constar em sua autobiografia o interesse em estudar nos Estados Unidos, a orientação do amigo nesse sentido pode se justificar pela conjuntura mundial em 1945. A Segunda Guerra Mundial chegou ao fim em setembro do mesmo ano, deixando a Europa arrasada. O pólo artístico ainda não tinha se transferido da Europa para os EUA, mas muitos artistas de grande importância no cenário europeu haviam se transferido para este país em função das guerras. Dentre eles, Marcel Duchamp, Willian de Kooning, Mondrian, Max Ernst, Salvador Dali, Arshile Gorky. Desde a Depressão de 1929, o estado norte americano passou a fomentar políticas institucionais que estimulassem a produção artística. Uma das medidas foi o Projeto de Arte Federal (WPA), que funcionou até a década de 1940. Segundo Maria Lucia Bueno, entre as décadas de 1940 e 1950 houve um grande aumento da população de artistas em virtude da inclusão das artes nos currículos de escolas e universidades por todo o país. (1999, p.214).

De fato, Décio passou a buscar caminhos para ajudá-lo a conseguir uma bolsa de estudos fora do Brasil. Em uma das cartas, faz referência ao adido cultural dos EUA, que passaria nessa época pelo Rio de Janeiro. Segundo ele a bolsa da Embaixatriz oferecia vantagens em relação a outras em função de seu valor e por não serem exigidos tantos requisitos.³⁷

Apesar dos Estados Unidos se projetarem na produção artística do período, sua consolidação no campo da arte era recente. Iberê desejava, além do contato com a produção contemporânea, ter um contato direto e profundo com a História da Arte. Sendo assim, a Europa passou a ser o destino almejado. “O artista retoma, mais uma vez, sua obstinação por crescimento e expansão pessoal, semelhante ao que demonstrou algum tempo antes, ao deixar sua terra natal, em 1942.” (ZIELINSKY, 2006, p 50) Em carta a Maria, antes de receber o prêmio pelo SNBA, Iberê declarou: “Meu pensamento é este: Desejo e considero

³⁶ Carta remetida por Décio Soares de Souza, no dia 10 de novembro, de 1945. Acervo FIC, nº. M451110

³⁷ ANEXO R

vital para minha carreira uma viagem para o estrangeiro. Lulu Aranha e eu, agora, neste particular, estamos de acordo”³⁸.

O prêmio máximo do SNBA era uma bolsa de estudos no exterior. Em 1943, Iberê participou pela primeira vez da Divisão Moderna do SNBA. Passou a expor anualmente recebendo medalhas em 1944, 1945 e 1947, quando foi premiado pelo óleo *Lapa*,³⁹ com a viagem ao estrangeiro pela seção de pintura: “O prêmio de viagem ao estrangeiro era ambição e meta do jovem artista. Foi graças a sua conquista que conheci a Europa e pude complementar minha formação artística.” (CAMARGO, 2003, p.19).

Milton Dacosta, Pancetti e Portinari foram os primeiros artistas modernos a receber o prêmio de viagem. Portinari, que conquistara a bolsa em 1928, voltou da Europa sem nenhuma tela, mas segundo Mário Pedrosa, “Compreende-se isso: ali estava preocupado, sobretudo de ver a maneira, a técnica, a arte dos grandes mestres do passado: percorre os museus para aprender humildemente.” (PEDROSA/ AMARAL org. 1981, p.9). E é justamente essa a ambição de Iberê com a viagem: “Fui para Europa para ver e ouvir. Sofri grande impacto ao ver de uma só vez tudo aquilo que conhecera através de escassas informações.” (1988, p.87).

Ao ganhar o prêmio, Iberê enviou um telegrama ao presidente Getúlio Vargas em agradecimento. No mesmo telegrama o artista pede audiência, sem intermediários, para conversarem sobre a realidade do ensino no país e a situação do artista nacional. Percebe-se que a luta do artista para sua formação não é uma luta individual. A premiação no lugar de lhe satisfazer por possibilitar sua melhor formação, lhe conferiu segurança para reivindicar uma conversa direta com o presidente a respeito das condições internas de seu país.⁴⁰

³⁸ Carta de Iberê a Maria, datada de 1947, in: ZIELINSKY, 2006.

³⁹ ANEXO S

⁴⁰ ANEXO T

4 A VIAGEM AO ESTRANGEIRO

O presente capítulo tem o fim de apresentar, inicialmente, a multiplicidade de expressões artísticas do contexto em que Iberê viajou para Europa e, posteriormente, analisar sua formação na Itália e França. O artista chegou a Roma em 1948, onde teve aulas de gravura com Petrucci e de pintura com De Chirico. Em 1949, transferiu-se para Paris e passou a estudar na Escola Lhote. Em 1950 voltou a Roma e teve aulas de afresco com Leoni Augusto Santa Rosa e sobre materiais de pintura com Achile. Dar-se á maior atenção aos estudos com os professores André Lhote e De Chirico, em função da importância que ambos representaram no aprendizado de Iberê Camargo sobre pintura.

Ao viajar para Europa em 1948, pelo prêmio do SNBA, a busca de Iberê direcionava-se somente ao aprendizado. Um encontro direto com patrimônio cultural europeu, que não seria possível no Brasil daquele momento. A Europa, no entanto, encontrava-se arrasada pela guerra, deixando suas marcas nas cidades e nas pessoas. O clima psicológico do pós-guerra provocara fortes manifestações na produção artística. Por mais que os olhos de Iberê se voltassem às pinturas do passado, sem dúvida, inserido em tal atmosfera, respirou seus ares.

4.1 A arte no pós-guerra, uma breve contextualização

Em 14 de agosto de 1946, Luis Aranha escreveu para Iberê: “A França seria uma escola incomparável para você aperfeiçoar seus estudos. Há arte e belezas aqui, em cada cidade, em cada rua, em cada recanto”.⁴¹Curioso observar que o amigo não menciona a situação dos países europeus no pós-guerra. A destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial, que chega ao fim em 1945, era visível no espaço físico das cidades, mas também se verificava na economia, na política e no clima psicológico da própria sociedade europeia. Segundo Hobsbawn:

⁴¹ Carta catalogada no acervo da FIC. N° m460814.

No fim da guerra, os países beligerantes, com exceção dos EUA, haviam se tornado um campo de ruínas habitado pelo que pareciam aos americanos povos famintos, desesperados e provavelmente propensos à radicalização, mais que dispostos a ouvir o apelo da Revolução Social e de políticas econômicas incompatíveis com o sistema internacional de livre empresa, livre comércio e investimento pelo qual os EUA e o resto do mundo iriam ser salvos. (1995, p.228)

A radicalização que os americanos temiam que se abatesse nos europeus era a adesão à Revolução Social e o alinhamento a URSS. O período que se estende do término da Segunda Guerra ao fim da União Soviética, foi marcado pela divisão do mundo em dois blocos: capitalista e socialista. Os Estados Unidos se converteram na maior potência capitalista do mundo, cujo bloco socialista, liderado pela URSS, opunha-se diretamente. Não representavam somente diferentes modelos de organização política e econômica, mas ideologias antagônicas. Ambos empenhavam-se em conquistar a maior quantidade de aliados possíveis. O primeiro ministro francês chegou a alertar o governo americano sobre a possibilidade de adesão aos comunistas caso não houvesse apoio financeiro para reestruturação do país. Com o fim de atrair definitivamente os países europeus destruídos pela guerra, os EUA puseram em prática o Plano Marshall, um projeto para recuperação econômica da Europa, lançado em 1947, mesmo ano em que Iberê ganha o prêmio de viagem pelo SNBA.

O desenvolvimento tecnológico de ambos os lados no sentido de construir um aparelhamento bélico, incluindo armamento nuclear, produziu o medo generalizado de destruição absoluta. Foi a chamada Guerra Fria.

Como era de se esperar, os dois complexos industrial-militares eram estimulados por seus governos a usar a capacidade excedente para atrair e armar aliados e clientes, e ao mesmo tempo, conquistar lucrativos mercados de exportação, enquanto reservavam apenas para si os armamentos mais atualizados e, claro, suas armas nucleares. (HOBBSAWN, 1995, p. 233).

No entanto, o armamento mais poderoso se deu a nível subjetivo. O governo norte americano não se restringiu a utilizar o medo público como propaganda anticomunista apenas em seu território. O anticomunismo se impunha para além de suas fronteiras junto com seus acordos econômicos e políticos. No marco da Guerra Fria, que se estendeu até a queda do Muro de

Berlim, em 1989, uma sucessão de golpes militares se instituiu pela América Latina com apoio dos Estados Unidos. Através da Doutrina de Segurança Nacional justificava-se toda e qualquer medida para “proteger a América” do avanço comunista. Essa contenção de forças transcendeu o limite da legalidade, constituindo o aparelhamento do terror estatal, que visava destruir física e psicologicamente qualquer um que se opunha ao regime. A arte foi, nesse contexto, um meio de resistência aos modelos impostos. Mas também foi utilizada como uma importante ferramenta de difusão e propaganda dos modelos vigentes em cada bloco. Segundo Argan, a arte do século XX está direta ou indiretamente relacionada à conjuntura política. Na Europa, a situação do pós-guerra provocou nos artistas um exame crítico sobre a arte produzida na primeira metade do século. Nas palavras do autor:

Na Europa, depois da guerra colocou-se o problema de uma segunda construção cultural mediante o reexame crítico não só da arte, mas de todo o movimento cultural europeu que, embora propondo-se finalidades políticas, não tinha sabido contrariar a ascensão dos regimes totalitários e a destruição da liberdade. (1996, p.46)

Tal leitura sobre o passado recente, elegeu o Cubismo como o movimento artístico mais significativo e a figura de Pablo Picasso, artista politicamente engajado, como seu maior representante. As formas cubistas, simplificadas em esquemas geométricos, condensavam o tempo e o espaço no plano da tela. Não se buscava mais burlar a planaridade, criando espaços tridimensionais ilusionistas. O anti-ilusionismo perspectivo tornou-se paradigma moderno. Ao decompor a forma e questionar a realidade apreendida pela visualidade, o Cubismo rompeu com os modelos consolidados da cultura europeia. Na ocasião de uma grande exposição internacional em Paris, em 1937, que Picasso foi convidado a participar no pavilhão espanhol, a cidade de Guernica, foi bombardeada pelo exército alemão, em apoio à ditadura franquista, dizimando a população civil. Picasso produziu então, um quadro que se converteu, segundo Argan, não em uma representação de um fato histórico, mas num fato histórico em si. Sua obra não respondeu nem representou o bombardeio alemão, ele o tornou presente, mostrando um espelho ao mundo. A composição do quadro, ainda segundo Argan, tem um “esqueleto clássico”, respeitando simetria,

perspectiva, ritmo, gradação de valor tonal. As formas apresentam-se conforme as figuras cubistas, assumindo, porém, um caráter diferente do Cubismo analítico: “O que havia sido um novo modo de conhecer e representar uma ponte entre a arte e a ciência, torna-se despedaçadamente violento, destruição, morte.” (1992, p.476) A produção de Picasso entrou no compasso do “retorno a ordem”, que se abateu na Europa assolada pela Primeira Guerra, retomando artistas como Cézanne, Velázquez, Manet, Poussin, Courbet e Goya. Segundo Kern:

A revalorização desta tradição [clássica] e das pesquisas de Cézanne, aliada a determinados procedimentos cubistas, como a construção geométrica, são elementos que compõem o discurso de ‘retorno a ordem’. Isto significa a volta à disciplina, aos princípios de harmonia e equilíbrio, ao *beau-métier*, aos valores ‘eternos da arte’, clássicos, considerados universais.(KERN, 1996, p.83).

Na tela *Massacre na Coréia*, (1951) Picasso novamente fez de sua obra o espelho de uma situação de seu contexto histórico-político, se utilizando da obra *O Fuzilamento*, do Goya, criada em 1814, representando de forma realista a repressão dos movimentos contra a invasão francesa na Espanha. O intervalo de tempo entre ambas, de mais de um século, é suspenso por Picasso ao retomar a pintura de Goya como referência formal, atualizando-a em seu próprio contexto e linguagem.

O Realismo Socialista fez da arte um meio propagandístico que delegou ao fazer artístico um caráter de missão e responsabilidade sobre a construção do novo mundo. O desenvolvimento formal do artista seria questão secundária e o conteúdo a importância primeira. A URSS foi seu principal espaço de manifestação, mas também na Inglaterra surgiu o grupo *Kitchen Sink*, que incluía os artistas David Bomber, Jack Smith, Edward Middledictch. Na Itália, destaca-se Renato Guttuso, artista politicamente engajado, filiado ao partido comunista, suas pinturas narrativas, buscavam atingir o proletariado e não somente uma elite ilustrada. Na tela *O Debate*, (1959) Guttuso, representa uma cena cotidiana protagonizada por trabalhadores. O quadro é dividido em duas diagonais por uma mesa que corta a tela de uma extremidade a outra. Sobre a mesa, panfletos, jornais, cinzeiros cheios de cigarro. Alguns trabalhadores discutem, outros leem e outros, expondo sua fadiga se debruçam sobre a mesa. O Realismo também

encontrou importante espaço de expressão no cinema italiano. Os filmes neo-realistas de Rossellini, como *Roma Cidade Aberta*, promoveram uma renovação na temática e na forma ao dar voz ao “homem comum”, em contraposição ao *Star System* de Hollywood, e ao lançar o olhar crítico sobre a miséria humana e os problemas sociais, muitos deles produzidos pela guerra. Abre-se um debate entre o formalismo e o informalismo na arte. Também na Itália, em 1947, o grupo *Forma Uno* passa a defender a transformação da própria arte como meio viável de transformar a sociedade, restituindo a importância do caráter formal no fazer artístico.

Nesse mesmo contexto emergiram na Europa e nos Estados Unidos, as poéticas do gesto, que se manifestaram na *Arte Informal*, no *Tachismo*, no *Expressionismo Abstrato*, na *Action Painting*.

Hans Hartung, artista alemão, começou a produzir pinturas abstratas em 1922, e realizou sua primeira exposição em Dresden, em 1931. Após a tomada de poder por Hitler, passou a ser perseguido pela Gestapo, o que o forçou a exilar-se na França, adquirindo anos mais tarde a cidadania francesa. Hartung compreendia a pintura como uma manifestação da personalidade do artista, uma expressão profunda da subjetividade e dos múltiplos estados psíquicos. O automatismo de seu processo aproximava-se, nesse aspecto, à teoria surrealista. Esses estados psíquicos, em sua fase mais marcante, apresentavam-se através de pinceladas escuras, que remetem a rasuras, sobrepondo-se em várias direções, cortando a tela em contraste com um fundo ralo e claro.

A Arte Informal teve como principais expoentes Wols, Jean Fautrier e Dubuffet. Entre 1943 e 1945, Fautrier fez a célebre série *Os Reféns*, que contava com trinta pinturas. Sua produção é extremamente impregnada pelos horrores provocados pela guerra. Ao contrário da maioria dos artistas do Expressionismo Abstrato, sua pintura não se difunde pela tela, mas se concentra e sugere formas. Em *Os Reféns*, através da forma humana sugerida, sem rosto e vaga, expõe o caráter anônimo das vítimas da guerra, bem como, o esfacelamento, a tortura e o tormento humano. Dubuffet, outro artista identificado com a Arte Informal, começou sua carreira artística em 1942. Seu interesse primeiro direcionara-se ao que ele chamou de Arte Bruta, a pinturas de doentes mentais, crianças e artistas naif. Sua pintura caracteriza-se por uma massa espessa e densa em tons

terrosos, que remetem muitas vezes a matérias orgânicas, onde afluem signos, como ecos de um passado anterior a formulação da idéia de civilização.

Em 1948, organizou-se o grupo Cobra, reunindo os artistas Karel Appel, Corneille, Pierre Alechinsky, Asger Jorn. O nome do grupo é uma referência às regiões de origem dos artistas: Copenhague, Bruxelas e Amsterdã, nos Países Baixos. Na V Bienal de São Paulo, em 1959, obras do grupo Cobra e de Van Gogh, foram expostas juntas, segundo Mammi, a fim de estabelecer uma filiação entre o Expressionismo e o Informalismo. (MAMMI in SALZSTEIN, 2003, p. 161) Jorn foi o mais reconhecido do grupo, através das pinceladas impetuosas e agressivas criticou diretamente a arte cuja preocupação era exclusivamente estética. Apesar de ser identificada com o Abstracionismo, sua pintura não era puramente amorfa. Em meio às manchas de cor, emergem figuras, muitas vezes inspiradas em criaturas lendárias e mitológicas. Karel Appel, dentre os integrantes do grupo, foi o que mais se aproximou da *Action Painting* americana. Apresentava, assim como Iberê, um empastamento que conferia espessura a pintura. Também mesclava figuras, que se assemelhavam a uma representação primitiva do rosto humano, às manchas de cor. Apesar de Iberê não ter feito menção a esses artistas ou ao grupo, é possível relacionar suas pinturas da década de 70, cujos carretéis emergem do fundo colorido da tela, por vezes desdobrando-se em rostos humanos, vértebras, ossos e outros objetos.⁴²

No entanto, foi nos Estados Unidos que as poéticas do gesto encontraram maior dimensão. De Kooning, artista holandês, que emigrou para os EUA em 1926, foi um dos artistas mais marcantes do Expressionismo Abstrato. Sua formação artística vinculou-se ao Expressionismo, porém aboliu a figuração, concentrando sua pintura na pura ação pictórica, desintegrando a realidade objetiva e convertendo-se na expressão da humanidade despedaçada. Mark Rothko, outra referência desse período, estabeleceu com o Impressionismo um movimento semelhante ao de De Kooning com o Expressionismo, excluindo a figuração de suas pinturas que primavam pela luminosidade cromática e a criação de um espaço imagético mais imersivo do que explosivo. A explosão coube a Pollock, a manifestação mais violenta do Expressionismo Abstrato, ou ao que se convencionou chamar de *Action Painting* americana. Rompendo com o cavalete,

⁴²ANEXO U

com a tela no chão, Pollock caminhava sobre ela, derramando a tinta em gotas (*dripping*), que se movimentavam ao acaso. Um acaso, no entanto, controlado pelo ritmo e o movimento do artista. A pintura se fazia na própria ação, no momento do pintar. Não havia planejamentos, nem esboços, nem projetos. Uma liberdade jamais alcançada na pintura, a liberdade da tinta.

A crítica de arte, principalmente a figura do crítico Clement Greenberg, teve importante papel na difusão da arte produzida nos EUA. Para ele o Expressionismo Abstrato representaria a expressão da liberdade e a negação das políticas totalitárias as quais se opunha veementemente. *Em Rumo a um mais novo Laocoonte*, escreveu: “não apresentei nenhuma explicação para a atual superioridade da arte abstrata além de sua justificação histórica.”⁴³ O crítico tinha uma orientação marxista e não buscava promover uma exaltação do capitalismo através da arte abstrata. Mas tal relação às idéias de liberdade e democracia, converteu-se em um ótimo instrumento de propaganda para a difusão do *american way of life*. Isso explica a colaboração do Estado para crescente criação de instituições de arte nos EUA e para realização de exposições da produção norte americana no exterior. Após a Segunda Guerra, a produção artística foi estimulada a fim de representar no campo simbólico, a ascensão do país como potência mundial. Além do Estado, há de se ressaltar a importância de iniciativas particulares na promoção da nova arte americana, desde o final do século XIX. Em 1942, Peggy Guggenheim, casada com o artista Max Ernst, criou o *Art of This Century Gallery*, espaço de grande importância que ajudou a projetar os mais notáveis pintores americanos daquela década, como Pollock e Robert Matherwell, Mark Rothko, etc. Conforme Argan:

As primeiras grandes coleções de arte foram reunidas por capitães da indústria e das altas finanças; quase todas em poucos anos e por iniciativa dos próprios colecionadores, tornaram-se fundações e galerias públicas. O grande industrial ‘que se fez sozinho’ sabe contribuir para formar uma sociedade realmente moderna, sem tradições vinculadoras; pensa que deve dirigir a cultura tal como dirige a triunfante economia americana: funda universidades, museus, centro de pesquisa. (1992, p. 520).

⁴³ Artigo publicado por Clement Greenberg na revista *Partisan Review*, em julho de 1940.

Para Argan a Arte Informal é a expressão da crise europeia. O autor fala em crise da arte como ciência europeia, tendo em vista que não só a arte, mas tudo em que se fundava o pensamento europeu passou a ser questionado e reexaminado. Cita Husserl, descrevendo a queda do “*telos*, que é congênito na humanidade europeia desde o nascimento da filosofia grega e que consiste na vontade de ser uma humanidade fundada na razão filosófica.” (ARGAN, 1996, p. 538). Ora, uma sociedade que fora palco de duas guerras mundiais e que vivia, então, o medo de destruição nuclear provocado pela Guerra Fria, possuía todos os motivos para questionar essa pretensa racionalidade. Argan atribuiu ainda, forte influencia da filosofia, sobretudo o existencialismo de Sartre em tais poéticas do gesto.

4.2 A formação de Iberê na Europa

Ao viajar para Europa, Iberê certamente teve contato com os debates e manifestações artísticas que aconteciam naquele momento. Todavia, segundo Lorenzo Mammi, no curto período em que lá esteve e com o restrito círculo de relações que estabelecera, dificilmente daria conta de absorver essa massa de informações. Sua opção foi usufruir do imenso patrimônio histórico cultural europeu. No entanto, ainda assim, respirou a atmosfera em que estava inserido. Nas palavras do autor:

No caso de Iberê, devido ao extremo rigor que se impunha a metabolização é extremamente lenta: influências afloram anos, mesmo décadas depois, quando já são plenamente absorvidas e podem ser extraídas da memória, sem nenhuma referência externa. (MAMMI in SALZSTEIN, 2003, p. 161).

Iberê Camargo chegou a Roma em 1948, portando uma carta enviada por Guignard em 1946. O artista datilografou a carta de seu mestre com o intuito de utilizá-la, caso fosse necessário, para melhor introduzi-lo ao novo ambiente.⁴⁴ Na

⁴⁴ ANEXO V

Itália estudou, simultaneamente, pintura com De Chirico e gravura com Carlo Alberto Petrucci, que era na época diretor da Calcografia de Roma:

[...] gravador de obra elegante, em especial de paisagens elaboradas em metal. O grafismo dos céus, as nuvens rarefeitas em traços leves e contínuos expõem o domínio absoluto das incisões no cobre e um preciso controle dos tempos de morsura no ácido. (ZIELINSKY, 2006, p.53).

Com este professor obtive ensinamentos de grande importância para sua carreira, desenvolvendo novas técnicas com caráter fortemente experimental. No entanto, ao retornar ao Brasil, trouxe consigo apenas sete gravuras em metal atribuídas ao período de estudos com Petrucci. (ZIELINSKY, 2006, p.53).

4.2.1 Os estudos com De Chirico

Giorgio De Chirico, nascido na Grécia em 1880, foi um dos criadores da Pintura Metafísica, de grande importância para concepção do Movimento Surrealista, além de ser um contraponto ao Futurismo. De origem italiana, o Futurismo correspondia, como movimento artístico, à expectativa de progresso da sociedade tendo como base o desenvolvimento tecnológico e um nacionalismo violento: “Muito antes do Mussolini, os futuristas e todos os que lhe prepararam o caminho elogiaram o imperialismo e exaltaram a guerra como um sublime e purificador banho de balas.” (RUHRBERG, 1999, p.84). Formalmente, se no futurismo vemos a tentativa de representar o movimento, correspondendo à dinâmica da sociedade tecnológica, o que percebemos na pintura metafísica é uma imobilidade absoluta, fora do tempo. Enquanto os pintores futuristas defendem em seus manifestos a destruição de museus e bibliotecas, propondo uma nova arte italiana, De Chirico, retoma os pintores do Renascimento e ambienta suas pinturas em um cenário clássico inspirado nas praças italianas. Como se vê nas obras *A Canção de Amor* (1914) e *O Vidente* (1915) o pintor constrói um espaço deserto, habitado por esculturas, manequins e objetos estranhos entre si, como instrumentos matemáticos e luvas cirúrgicas,

provocando um tom irreal e absurdo. Nas palavras de Argan: “Para De Chirico, a arte não representa, não interpreta nem altera a realidade – coloca-se como outra realidade, metafísica, meta-histórica.” (1996, p. 372). Fortemente inspirado na filosofia, sobretudo em Nietzsche, escreveu em seu ensaio *Nós metafísicos*, de 1919: “Nietzsche e Shopenhauer foram os primeiros a ensinar o profundo significado da falta de sentido da vida.” Essa frase se traduz na atmosfera enigmática de suas pinturas, que revelava um estado de espírito, sombrio, melancólico e solitário.

O contato de Iberê com o artista não aconteceu na época mais marcante de sua produção, que seria entre 1910 e 1919. A partir de 1919, De Chirico passou a defender um regresso à tradição e um retorno aos pintores da Renascença, especialmente aos do século XIV, que ele copiava a fim de absorver suas soluções. Publicou neste ano *O Regresso da Perfeição Artífice* onde escreveu: “No que me diz respeito, sou calmo e ornamento-me a mim mesmo com três palavras que desejo ser o cunho de minha obra: *Pictor classicus sum*”. Esta retomada absoluta à Tradição o levou a impedir a realização de uma retrospectiva, organizada para Bienal de Veneza de 1948, ano em que Iberê era seu aluno, cujas obras selecionadas eram apenas as anteriores a década de 20. Com isso, provocou grande polêmica. No ano seguinte, uma exposição de sua produção mais recente, assumidamente conservadora, provocou manifestações entre os artistas da nova geração, alguns deles ligados ao Informalismo e ao Expressionismo Abstrato. É este De Chirico que ensina a Iberê, e embora não se configure no período mais reconhecido da carreira deste artista, talvez representasse justamente o que Iberê buscava: Um encontro do presente com a Tradição. Quando questionado, em entrevista a Lisette Lagnado, sobre a importância da Tradição, Iberê respondeu:

Não sei definir arte, assim como não sei definir a vida. Posso apenas falar de minha experiência com a obra de arte. Diante da Ronda da Noite de Rembrandt, senti uma indescritível emoção que a palavra não pode exprimir. Havia na obra algo além da corporeidade da matéria, algo espiritual que me tocou fundo o coração. Comentei com De Chirico sobre a natureza desse algo de que falo. Ele respondeu: ‘Isso é arte. (1994, p.45)

Mesmo que formalmente a obra madura de Iberê não se assemelhe a pintura de De Chirico, pode-se perceber uma identificação poética. Ambas são carregadas de uma dimensão existencial agônica e trágica. As pinturas de De Chirico, como *Heitor e Andrômaca*, *Mistério e Melancolia de uma Rua* e *As Musas Desinquietantes* e as obras finais de Iberê, como *No vento e na Terra*, *Crepúsculo da Boca do Monte*, *Paisagem com Manequim*, nos envolvem em um espaço de melancolia e solidão existencial. Em entrevista com Cecília Cotrin, quando questionado sobre seu parentesco poético com De Chirico, afirma a relação presente na produção do mestre e na sua, sobretudo em função da composição do espaço: “Um grande plano e o objeto perdido naquele plano, dá uma sensação de isolamento.”⁴⁵ Tal isolamento era identificado pelo artista nas paisagens do interior do Rio Grande do Sul, tão presentes nas últimas obras. As manequins que aparecem em muitos quadros de De Chirico, também foram elementos utilizados na pintura de Iberê. Na pintura dos dois artistas o manequim aparece como um índice de ausência de vida, a imagem de um futuro pessimista habitado por algo que apenas remete a forma humana, como uma reminiscência da existência do homem na Terra. Tendo em vista que os desenhos de Iberê partem da observação, a manequim poderia ser associada à função de referência para forma feminina. Contudo, percebe-se na pintura *Fantasmagoria IV*, que elas assumem um caráter muito além do formal. Esse objeto, cuja função é ser suporte para peças de roupas a serem comercializadas, mimetiza uma figura humana padronizada. São ocos e desprovidos de vida, mas na pintura aparecem descarnados, expondo um interior esquelético, humano. Uma contradição que leva a pensar na reificação humana.⁴⁶

Ressaltou-se a identificação poética, todavia, com o professor, Iberê também obteve o aprendizado formal que buscava. Como foi dito, De Chirico, costumava fazer releituras de pintores renascentistas e neoclássicos. Aprofundou-se nas técnicas antigas e nos meios que utilizavam. Este método de estudo foi transmitido ao seu aluno. “De Chirico levou Iberê a copiar desenhos de Michelangelo com papel transparente, para entender como as hachuras eram feitas naquelas obras.” (CARNEIRO in SALZSTEIN, 2003, p.27) Iberê fez muitas

⁴⁵ Iberê Camargo em entrevista com Cecília Cotrin. *Novos Estudos: CEBRAP*, 1992.

⁴⁶ ANEXO X

cópias em seu período na Europa, mesmo depois de encerrar seus estudos com o mestre.

Em abril de 1949, seu amigo Santa Rosa Ihe remeteu uma carta comentando o panorama artístico do Brasil e mencionou a inauguração do Museu de Arte Moderna,⁴⁷ cuja exposição inaugural contava com cinco obras de De Chirico. Na mesma carta felicitou-o pela permanência junto ao artista ao invés de transferir-se para Paris:

Parece-me melhor acertada sua resolução de ficar por aí, junto do velho De Chirico. Estamos fatalmente impregnados da Escola de Paris [...] De modo que me parece extraordinariamente útil para ti e para nossa pintura, esse teu contato mais íntimo com a pintura italiana a meu ver muito mais próxima do nosso espírito e da nossa concepção natural do que a pintura francesa, muito embora a nossa formação venha através dela. Você tem razão em aproveitar de um mestre diretamente, o que se pode dar um mestre.⁴⁸

Até a Segunda Guerra Mundial, artistas e estudantes de várias partes do mundo se dirigiam principalmente à Paris. Segundo Argan, o poderoso mercado da capital francesa era a grande fonte de atração, que fez da *École de Paris*, o maior centro formador de artistas e difusor da Arte Moderna, abarcando todas as suas manifestações. Em 1949, Iberê transferiu-se para Paris e ingressou na Academia André Lhote. O artista não inspirava em Iberê a mesma admiração que De Chirico, todavia, era considerado um grande professor e teórico da pintura. Por sua Academia passaram Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Nas palavras de Iberê:

Eu sempre fui uma pessoa muito curiosa, gosto de saber as coisas. No meu começo – eu estive estudando no Artes e Ofícios, em Santa Maria – não tive, por exemplo, uma aula teórica. Nunca havia encontrado, mesmo com Guignard, um pintor teórico que fizesse uma análise gramatical, que desmembrasse e analisasse a linguagem. Então, isso é o que me levou a Lhote. O Lhote era uma pessoa teórica, que analisava esse mecanismo da pintura, esse fazer da pintura. Eu nunca admirei sua obra, não era admiração, mas curiosidade de saber.⁴⁹

⁴⁷ Na carta ele não especifica se o Museu a que se refere é do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Mas possivelmente trata-se do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁴⁸ Documento catalogado no acervo da FIC. N° M480827

⁴⁹ Iberê Camargo em entrevista com Cecília Cotrin. Novos Estudos: CEBRAP, 1992.

4.2.2 A Academia Lhote

Apesar de simpático às ideias socialistas, André Lhote contrapunha-se ao conteudismo que ignorava as pesquisas formais, pregado pelo Realismo Socialista. Ao contrário, ressalta-se a ênfase formalista de suas aulas. Publicou em 1950 uma coletânea de ensaios denominada *Falemos de Pintura*, a fim de questionar tal primazia do conteúdo em detrimento da forma. O título da publicação remonta a Rouault, que escreveu o texto *Falar de Pintura* para o prefácio de uma monografia sobre sua obra, em 1926. Era um artista muito admirado por Lhote, assim como Picasso. Ambos foram referências utilizadas pelo professor em suas aulas, a ponto de Iberê afirmar em entrevista no ano de 1985, que se sentia descendente de Picasso e Rouault. (MAMMI in SALZSTEIN org., 2003, p158).

O “retorno a ordem”, mencionado anteriormente a respeito de Picasso e De Chirico, também pode ser verificado em Lhote. Os ensinamentos na Escola Lhote se davam através da análise minuciosa da produção dos grandes artistas como Rembrandt, Velázquez, Rubens, Goya, Manet, Seurat, Delacroix, Tintoretto, Cézanne, Monet, Picasso entre outros. A pesquisa de Lhote e o modelo de ensino que aplicava, alternava artistas reconhecidos da História da Arte, sobretudo francesa, com artistas de seu próprio tempo. No compasso do “retorno a ordem”, Lhote, afirmava-se como representante do Cubismo francês, aliando a geometrização ordenada dos procedimentos cubistas aos princípios de harmonia e equilíbrio clássicos. Em um trecho de seu caderno de estudos com Lhote, Iberê escreveu: “Chama atenção para os quadros dos velhos mestres que, segundo ele, é o mesmo que os quadros modernos.” De acordo com Kern, uma tentativa de estabelecer a continuidade entre passado e atualidade com o fim de criar um sistema visual que solucionasse a crise do artista moderno. (1996, p.93).

Iberê dedicou-se inteiramente aos estudos. A experiência nessa escola possibilitou o estudo profundo da linguagem pictórica. Tomava nota detalhadamente das aulas, através de desenhos e anotações, a maioria feita a lápis. Preocupado com a conservação do material, em 1989, cobriu tudo com

caneta. E no próprio caderno escreveu uma nota deixando claro sua preocupação com a permanência.⁵⁰

Nas primeiras aulas voltou-se para os estudos sobre cor e seus efeitos na pintura: “Para se fazer avançar um corpo seja, por exemplo, um nariz, usa-se uma cor quente. Por exemplo: um ocre, um vermelho e não branco. Estas observações foram feitas diante de um retrato da Escola de David.”⁵¹ Logo a seguir, foi analisada uma obra mais recente, de Picasso.

Foi observado num quadro de Picasso (fase azul) que a mão (pousada sobre um vaso) estava no primeiro plano e que apresentava-se uma cor mais quente que a cor do rosto. Foi dito que possivelmente no modelo apresentava-se o inverso, isto é, mais quente o rosto; mas que plasticamente esta inversão é justa e necessária. A isto chama transposição modular.⁵²

Transposição Modular significa utilizar a cor de maneira que ela possibilite maior harmonia na composição do quadro, mesmo que não corresponda à natureza. Para tanto, Lhote explica de forma bastante didática, que se deve trabalhar no mesmo valor, quer dizer, com uma intensidade de cor semelhante, sem oposição entre claros e escuros, mas se utilizando de frios e quentes. Esta técnica propicia o efeito de volume na figura, mas pode ser usada mantendo a forma no plano sem criar a ilusão de tridimensionalidade.⁵³

Ainda na primeira aula foi analisada uma obra de Monet, um dos precursores do Impressionismo, movimento originado na França, cuja primeira exposição aconteceu em 1874. A intenção do professor era demonstrar, através deste artista, a melhor forma de tratar a cor na composição. Segundo Lhote, as cores quando próximas, mesmo se uma é quente e a outra fria, devem ter o mesmo valor para que não desarmonizem entre si:

Quando se tem uma grande superfície de cores frias como seja no caso, deste quadro de Monet⁵⁴ onde se vê várias figuras dispostas dentro dum bosque verde (cor fria) atenua-se a cor quente rebaixando o valor para não se destruir a harmonia, para

⁵⁰ ANEXO W.

⁵¹ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote.

⁵² Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote.

⁵³ Explicação extraída do caderno de estudos de Iberê na Academia Lhote.

⁵⁴ Título e data não foram mencionados.

não destruir as meias tintas. E isto para que a intensidade da cor não mate o resto.⁵⁵

Monet, Sisley, Renoir, que se reuniam para pintar nas margens do Rio Sena, foram os primeiros a se envolver com a pesquisa artística que se convencionou chamar Impressionismo.⁵⁶ Mas o movimento inclui também Degas, Cézanne, Pissarro, Seurat, Signac. Os artistas deste movimento abandonaram os métodos da pintura de atelier e suas regras específicas de iluminação, composição, utilização da cor etc. Primavam pela relação imediata com o objeto, sem a mediação dos recursos acima mencionados, fazendo uso da luz natural, que traduziam em notas cromáticas. A técnica era rápida e sem retoques a fim de registrar suas impressões mais imediatas. A cor não seria subordinada à representação naturalista, como se vê na pintura de Monet. Evitava-se a fusão de cores na tela, sobretudo o preto e o branco, alterando as soluções tradicionais de claro-escuro para dar volume e sombra. Estudava-se o uso de sombras coloridas e as relações entre as cores complementares. Soluções estas, que Lhote transmitia aos seus alunos: "A sombra e a luz devem ser coloridas. Evitar embranquecer a luz para que salte fora do quadro."⁵⁷ Em uma aula posterior, o professor menciona Ribera, que resolve a forma não pela cor, mas pela luz. Lhote afirma: "Isto não é bom. As sombras não são coloridas. E isto está errado!"

A técnica pictórica era compreendida pelos impressionistas como uma pesquisa dentro de um conhecimento específico, que buscava referências na História, mas não se encerrava nela, atribuindo a pintura um caráter científico:

É sempre um estudo das refrações, difrações, reflexos e dissolvências, que Monet iniciara muitos anos antes as margens do Rio Sena e levava até o fim, um estudo que, em última análise, pretende separar a imagem, como fato interior, da exterioridade e objetividade da coisa. (ARGAN, 1996, p. 99).

Todavia, os pintores impressionistas não seguiram um caminho homogêneo. Cézanne, por exemplo, afastou-se inclusive geograficamente. Passou a viver em Provença, isolado, e dedicou sua vida a pesquisa artística. Sem professores, estudou sozinho, especialmente a pintura de mestres do

⁵⁵ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote.

⁵⁶ O termo Impressionismo se deve ao crítico Louis Leroy e tinha uma conotação depreciativa, debochando da tela *Impression, soleil levant*, de Monet, que fazia parte da exposição.

⁵⁷ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote.

passado, como Tintoretto, Caravaggio, El Greco, Ribera e alguns mais recentes como Delacroix, Daumier e Courbet. Para ele a pintura não era, como para os demais integrantes do grupo, puramente visual, tampouco um espaço de reprodução de uma sensação captada pela retina, mas de produção de uma sensação particular e autônoma. Segundo Kern para Lhote “a arte não deve ser uma mera cópia da natureza, mas ponto de partida para a invenção. Este é um dos motivos de Lhote ter tanto admirado Cézanne.” (1996, p. 92). A cor em Cézanne não é trabalhada à maneira leve e transparente dos impressionistas, mas como matéria espessa e densa: “Os impressionistas enamorados da cor concluíram que a cor provém da luz. Cézanne reagiu dando estrutura ao quadro, mas trabalhando com a cor e não com o claro-escuro dos velhos mestres.”⁵⁸ A Cézanne foi atribuído o papel de precursor do Movimento Cubista. No caderno, Iberê reproduziu as seguintes palavras do mestre: “Os cubistas baseados nas afirmações de Cézanne de que na natureza tudo se reduz a corpos geométricos reagiram contra os impressionistas.”⁵⁹ Para Lhote, a geometrização das formas é o que atribui plasticidade a pintura. Segundo o professor, “o desenho deve ser geométrico, isto é, deve existir uma harmonia conjugada de linhas retas e curvas.” Sendo assim, aconselha: “Não se faz as árvores geométricas e as nuvens não geométricas! Tem que ser o mesmo espírito geométrico.”⁶⁰ Para Lhote, todas as formas que aparecem na superfície da tela devem combinar-se entre si:

Quando se diz que o espaço entre os ornamentos, sejam estes figuras ou objetos, têm igual importância que os próprios ornamentos, quer dizer que eles são formas e como tal tem que ser definidos e tratados como cor e como forma. Numa palavra não é uma causa secundária.⁶¹

Sobre este assunto, uma passagem na entrevista de Iberê Camargo concedida a Jorge Guinle atesta que esta busca da harmonia das formas foi uma questão assimilada pelo aluno na produção que se seguiu após sua formação:

Uma vez Gentil Fernandes de Castro tinha comprado uma paisagem minha. Um pintor estava pintando o apartamento

⁵⁸ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote

⁵⁹ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote

⁶⁰ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote

⁶¹ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote

quando caiu um pingo sobre o céu do quadro. Diante de minha demora em consertar a tela, ele pediu o conselho de um colega meu, mas que tinha outro universo de reparar a tela. Quando cheguei e vi uma nuvem redonda, modelada, levei um choque e falei: Mas esta nuvem não pertence ao meu céu, e a seguir refiz a nuvem. (BRITO, KLABIN, 2008)

Em relação ao estudo da composição e do ritmo, questões de suma importância para Lhote, indica Rubens e Ticiano como referências. Rubens, nascido em 1577, foi um nome de grande importância para pintura Barroca flamenga. Em 1600 transferiu-se para Itália, onde aperfeiçoou sua formação e desenvolveu com maestria a técnica para composições em escalas muito maiores do que estavam habituados seus conterrâneos. Estudou profundamente a obra de Ticiano, que muito admirava. Em Mântua, tornou-se pintor oficial da corte do Duque Vincenzo de Gonzaga. Suas composições eram ricas em ritmo e repletas de movimento, como na tela *Batalha dos Amazonas* e nas cenas de caça que tanto pintou. Em uma passagem do caderno, se observa que Lhote fez uso de uma pintura de Rubens para explicar a relatividade do conceito de cor fria e quente. Segundo o professor, se uma cor quente está ao lado de uma outra ainda mais quente, ela se torna fria. No entanto, outra passagem do caderno indica que no que se refere ao uso da cor, Velázquez agrada mais ao professor: “Quanto mais estranha for a cor, mais refinado é o pintor. Velázquez é mais sutil. Rubens confrontado com Velázquez parece mais vulgar, isto é, mais próximo da natureza.”⁶²

Diego Velázquez nasceu em Sevilha em 1599 e foi considerado um dos pintores mais importantes do barroco espanhol. Ressalta-se a qualidade de suas resoluções pictóricas, que se destacava entre os seus contemporâneos. Estudou profundamente os efeitos de luz e sombra, de volume e a utilização das cores na composição. Velázquez dominava os recursos da pintura, mas não os ostentava a fim de exibir seu grande virtuosismo. Era comedido, seus tons eram sutis, utilizando com frequência o gris entre as cores. Segundo Lhote, “um grande colorista coloca sempre cinzas entre cores puras”. Foi pintor da corte de Felipe IV, pintando uma grande quantidade de obras reais, que lhe conferiu imenso prestígio. Todavia, se interessava profundamente pelos temas populares e

⁶² Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote

situações cotidianas, como as obras *A Velha Cozinha* e o *Aguadeiro de Sevilha*. Em uma de suas pinturas mais célebres, *As Meninas*, pinta não um retrato tradicional, estático, mas uma cena. Provavelmente, Velázquez estaria pintado um retrato do Rei e da Rainha, quando a princesa irrompeu o aposento, acompanhada por sua corte. Na pintura aparece o pintor atrás de seu cavalete, seu olhar encontra o olhar do espectador. Ao fundo um espelho reflete o Rei e a Rainha, que seriam retratados. Mas no centro do quadro vemos a princesa e suas damas de honra de costas para o pintor e de frente para o observador da obra. Nas palavras de Foucault:

Dos olhos do pintor até aquilo que ele vê, há uma linha imperiosa que não poderíamos evitar, nós, os que olhamos: ela atravessa o quadro real e sai da superfície do quadro, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esta linha atinge-nos infalivelmente e liga-nos à representação do quadro. Aparentemente, esse lugar é simples; é um lugar de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. [...] E, no entanto, esta sutil linha de visibilidade envolve, toda uma complexa rede de incertezas, de permutas e de rodeios. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. (1966, p.20 e 21).

Este encontro do olhar do artista com seu espectador pode ser conferido na tela o *Pintor e a Manequim*,⁶³ de Iberê (1987), onde o artista portando um pincel, também aparece exercendo seu ofício. Em entrevista a Cecília Cotrin, Iberê conta:

Sempre admirei as soluções. Porque a gente que pinta, ou que quer pintar, exprimir, dominar uma forma, então analisa, vê como os mestres – os que nos antecederam – resolveram aquele problema, que é o meu problema também... Estou querendo pintar uma figura, digamos, então eu tenho uma dificuldade de pintar essa figura, estou procurando; e por que aquela solução de Velázquez é uma coisa extraordinária, é uma coisa genial? Porque ele soube ver e soube captar a essencialidade do que viu.

⁶³ ANEXO Y

Aquela estrutura tão assim... Aquilo tão enxuto e tão pouco, e que nos dá tudo [...] Não há nada a acrescentar ou tirar... ele sabia ver e usar o que via, conseguia essa síntese usando a estrutura fundamental. Então eu procurava sempre aprender, olhar esse aspecto e tirar um ensinamento, não é?⁶⁴

Na ocasião de uma aula prática com modelo vivo, Iberê escreveu em seu caderno a crítica de Lhote a um dos alunos. Este havia reproduzido em seu quadro as cores da roupa da modelo e do cenário em que posava. O modelo era uma mulher negra, vestida com um casaco vermelho, uma blusa amarela e uma faixa azul no cabelo. Ao fundo, no cenário, havia um pano verde. Diante da pintura do aluno, Lhote explicou a turma:

Fazer um quadro é criar uma harmonia de cor e de formas. Não se deve fazer contrastes violentos, mas contrastes harmônicos. Pode-se procurar contrastes, mas não fazer cacófago, isto é, não meter um vermelho berrante ao lado dum negro vivo. Quando se põe um verde ao lado de um vermelho (cores complementares) se usa um mais intenso que o outro. Isto vale dizer que o vermelho será forte e o verde claro ou o verde forte e então o vermelho será claro. Uma cor deve ter sempre o mesmo valor da outra que lhe está vizinha, isto é, as cores devem ter o mesmo valor. Isto é muitíssimo importante!⁶⁵

Assim sendo, a cor não deve estar a serviço do real, mas da composição que confira melhor harmonia ao quadro. Segundo Lhote, mesmo quando a figura é desenhada fotograficamente, o mais importante é que seja resolvida pelo jogo de cores quentes e frias, independente de qual das duas predomine:⁶⁶

Respondendo a minha pergunta Lhote disse que um quadro pode ter indiferentemente mais quentes ou mais frios, mas o que é importante é que haja uma dominante [...] Dominar significa como a palavra diz, dar um tom geral.

A obsessão pela disciplina, ordenação e valores estáveis, segundo Kern, relacionavam-se de certa maneira as dificuldades do contexto europeu daquele período (1996, p.83). Percebe-se no caderno de Iberê, que as orientações de Lhote se dão, de fato, no sentido de estabelecer uma rigorosa disciplina na composição do quadro:

⁶⁴ Iberê Camargo em entrevista a Cecília Cotrin. Novos Estudos: CEBRAP, 1992.

⁶⁵ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote

⁶⁶ ANEXO Z

Quando o pintor ama o claro-escuro, isto é a luz e a sombra, deve diminuir as cores. Agora se o pintor ama o contraste das cores, não deve empregar ao mesmo tempo o contraste de valor, isto é, o claro-escuro. Este é um conselho de Lhote que tem maior valor para estabelecer uma disciplina para o jovem pintor.⁶⁷

Como referência para o estudo do claro-escuro, Lhote indica Rembrandt, pintor holandês do século XVII: “Exemplo de claro-escuro é Rembrandt que é cheio de refinamentos de claro-escuro”.⁶⁸ O virtuosismo com que Rembrandt trabalhava a técnica de luz e sombra é uma das características mais importantes deste pintor. Rembrandt não busca uma representação naturalista da iluminação. A luz cumpre em suas pinturas, o papel de dar estrutura a composição e é empregada de forma arbitrária. É através do jogo de contrastes que o artista marca os elementos para os quais deseja chamar atenção do observador. Em *Aula de Anatomia do Doutor Tulp*, por exemplo, a luz no rosto dos homens reunidos em volta de um cadáver, revela os diferentes estados psicológicos de cada indivíduo diante do corpo.

Segundo Iberê sua experiência na Escola Lhote foi a mais proveitosa em sua formação como pintor. Nas palavras do artista:

Encontrei aí a certeza de minhas intuições. Não que minha obra tenha a influência da pintura de André Lhote – esta só se faz sentir nos trabalhos executados na Academia Refiro-me à influência e a valorizo – que exerceu na minha compreensão dos valores pictoriais. Lhote como nenhum outro, fez me ver as identidades na solução de cor, de valor, de ritmo, enfim, de todos os elementos da linguagem pictórica do mundo da pintura que abrange todas as épocas. (CAMARGO, 1998, p. 178)

Além das aulas com Lhote, Iberê passava as tardes no Louvre alternando o exercício de olhar e copiar os mestres, dentre eles Velázquez e Vermeer.⁶⁹ Tais cópias tinham um objetivo puramente técnico: compreender e absorver as soluções formais dos grandes mestres. Nas palavras de Iberê: “Não fui lá fazer obra, fui para aprender. Então foi por isso que freqüentei esses ateliês, e também

⁶⁷ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote

⁶⁸ Caderno de Estudos de Iberê na Academia Lhote.

⁶⁹ ANEXO AA

de gravura, e que copiei modelos, nos museus – era o momento de parar olhar e escutar.”⁷⁰ Segundo Ferreira Gullar:

Com Lhote aprendia a gramática e a sintaxe da linguagem pictórica e no Louvre buscava assimilar, na prática, a sabedoria que supunha, devia estar por trás das transformações por que passava a pintura. Esse dúplice aprendizado, se por um lado reflete a perplexidade de Iberê, homem do interior brasileiro, diante da herança européia, revela também a seriedade com que encarava o seu ofício de pintor, seriedade que o impelia a descer o mais fundo possível no conhecimento do *metier* e seus arcanos. (SALZSTEIN, 2003, p.12).

Através das aulas com Lhote, Iberê pode desenvolver os conhecimentos técnicos que lhe possibilitaram olhar uma obra destrinchando seus problemas e suas soluções. Saber ver, como dizia Iberê. Uma relação muito diferente de estar diante da obra contemplando passivamente sua totalidade, observando apenas seu resultado. Iberê olhava um Velázquez e via a tinta, a cor, o movimento, as sobreposições, as relações entre claro e escuro, enfim, os problemas que o artista deve resolver com os meios que dispõe. Neste modo de olhar, nada o separava daqueles mestres do passado e com eles aprendia as melhores soluções. Em entrevista a Lisette Lagnado, Iberê afirmou:

Uma viagem ao velho mundo, raiz de nossa cultura, é sempre importante. Ver o original de uma obra é dispensar o intérprete. Não se trata de cedo ou tarde, mas de saber ver. Newton descobriu a lei da gravidade refletindo sobre a queda de uma maçã. Quantos antes dele foram atingidos por objetos que caíram do alto, sem jamais questionarem a razão da queda. (1994, p21, 22)

4.2.3 De volta a Roma

Em 1950, volta a Roma e estuda afresco com Achile e materiais de pintura com Leoni Augusto Rosa. O estudo traduz a profundidade da relação do artista com o seu ofício e o desejo de apropriar-se inteiramente da pintura. Se o fazer

⁷⁰ Iberê Camargo em entrevista a Cecília Cotrim. *Novos Estudos: CEBRAP*, 1992.

artístico dos mestres do passado incluía a fabricação dos materiais, na modernidade essa função cabe a indústria especializada. Certamente, Iberê não faz o curso com intuito de fabricar seus materiais, já que poderia os obter prontos e com alta qualidade. No entanto, sem dúvida, tendo domínio deste saber tem mais condições de identificar e reivindicar materiais de qualidade. E Iberê o fez, liderando em 1954, já no Brasil, um movimento contra as altas taxas sobre as tintas importadas, que na época eram superiores as nacionais. A boa tinta, por exemplo, influencia não somente em um melhor resultado plástico, mas na durabilidade da obra, questão que não é mero detalhe quando se trata de um artista que busca inscrever-se na História:

A opção pela boa qualidade do material que emprego prende-se a uma questão cultural. Eu sou um europeu aguaipecado. Essa escolha faz parte da qualidade de vida. Não participo da filosofia da sociedade de consumo onde cada vez mais avulta o descartável, o artigo da hora. Assim deteriora-se a qualidade e no afã do novo, gratuitamente muda-se, ainda que seja para pior. Temo essa modernidade imperativa, consumista. (IBERÊ in LAGNADO, 1994, p.41)

De acordo com Paulo Venancio Filho, esta questão não se resumia apenas a um problema de ordem técnica para Iberê. O conhecimento sobre os materiais que empregava, era ainda, um meio de ligação entre Iberê e os mestres do passado: “Para ele, não há oposição entre a alta tradição e a modernidade; a pintura dos grandes mestres ainda é matéria viva e atual, desafio e estímulo que ele sente como poucos pintores de sua época.” (2003, p. 16).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em novembro de 1950, Iberê voltou ao Brasil na condição de artista e professor. Passou a dar aulas de gravura a Mário Carneiro, formando um grupo pouco tempo depois. O que não significa que dera por acabado seu processo de aprendizado. Continuara estudando, inclusive através de correspondências, que trocou com seu aluno enquanto este fazia um curso de gravura na Europa em 1953. Iberê se estabeleceu em seu atelier na Lapa, Rio de Janeiro. Nas palavras de Carneiro:

Logo este espaço aparentemente tão desinteressante foi sendo desvendado e iluminado pelo olhar do pintor; o tanque de roupa, a área de serviço brilhavam sob um sol que trazia ainda a leitura de De Chirico e o severo rigor de André Lhote, manipulados pela febre de Iberê. Como eram lindos estes quadros que vinham impregnados de viagem, saíam como primeiros filhos longamente esperados! (1999, p.33)

Percebe-se nas pinturas deste período, uma inevitável transformação em relação à produção anterior a viagem. A geometrização das formas, as soluções de cor e harmonia na composição, aprendidas com os mestres na Europa, sobretudo com Lhote, foram incorporadas:⁷¹. Nas palavras de Iberê:

Regressando ao Brasil nos fins de novembro de 1950, recomecei a pintar e gravar, ainda atordoado pelo que tinha visto e ouvido. Convencido de que a única maneira de reencontrar-me era olhar com simplicidade o mundo que me cercava, com olhos de criança. Passei então a interpretar a paisagem carioca (morávamos em Santa Tereza) com uma paleta luminosa onde predominavam os roxos, os azuis e os ocre. (CAMARGO, MASSI org., 1998, p.182)

Ao apresentar no capítulo 3 as diversas manifestações artísticas que se deflagraram na Europa no período em que lá estive, identificaram-se alguns paralelos com a obra madura de Iberê. Todavia, como foi dito, a opção do artista foi por estudar profundamente a tradição artística europeia. Escolha, que ao primeiro olhar, parece incoerente em relação aos caminhos que percorreu antes

⁷¹ ANEXO BB

de 1947. Iberê criticou o modelo hegemônico nas instituições de ensino de artes brasileiras, que se apoiavam em cartilhas e cópias de reproduções das obras dos grandes mestres europeus. Esta crítica não significa que Iberê recusava a importância de estudar os artistas do passado em nome de uma nova arte. Como se viu, além do estudo teórico, Iberê realizou uma grande quantidade de cópias de obras dos grandes mestres da pintura na Europa. A diferença é que tais cópias não foram feitas a partir de reproduções e sim do contato direto com as pinturas. Nas palavras de Iberê:

Quando estive na Europa ocupei todo meu tempo vendo pintura. Não tinha olhos para outra coisa, sabes, e sempre analisando de perto, e procurando... impregnei-me muito de pintura, e naturalmente as coisas aparecem. Tenho uns caderninhos [...] de anotações que tomei diante dos quadros, todos: Van Gogh, Velázquez - como é que eles resolviam. Eu fazia a análise do quadro - eu - [...] acho importante saber ver com os próprios olhos, porque eu é que tenho que descobrir as coisas, os segredos do quadro, o que há de maestria no quadro, o que esse quadro me ensina, como é que foi feito; eu é que vou descobrir, não que o outro vá me dizer.⁷²

Esta recusa em seguir cartilhas em defesa de um aprendizado sem mediações, se faz presente desde o princípio de sua formação. “Sempre fui um caminhante solitário”, disse Iberê em entrevista a Lisette Lagnado. (1994, p.42) Talvez tal solidão se explique pelo caminho percorrido pelo artista. Iberê trilhou uma estrada que ele mesmo construiu. Ainda nas primeiras experiências de estudos no Rio Grande do Sul, abandonou a Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, dedicando-se ao estudo autodidata do desenho técnico. Por mais que este aprendizado não estivesse voltado para sua formação artística, mas para a arquitetura, lhe conferiu grande conhecimento teórico e formal do desenho, saber imprescindível para formação de um artista. Quando Iberê retomou a pintura em 1940, apesar de cursar Desenho Técnico e Arquitetura no IBA, desenvolveu seus estudos fora da instituição. Pintava em casa e no atelier de Vasco Prado, onde conviveu com artistas de renome no panorama artístico local, como José Rasgado e João Fahrion. Da mesma forma, durante o período de estudos no Rio de Janeiro, abandonou a ENBA (por discordar do modelo de ensino) e passou a

⁷² Iberê Camargo em entrevista a Cecília Cotrim. *Novos Estudos: CEBRAP*, 1992.

estudar com Guignard. O próprio Iberê elegeu seus mestres, ou para continuar a metáfora, aqueles que o ajudaram a construir sua estrada, até que pudesse, enfim, seguir a caminhada sozinho.

A experiência de Iberê Camargo na Europa configurou-se como um processo de apropriação. O que Virginia Aita chamou de “reconstrução ficcional da memória cultural e da tradição erudita da arte.” (2009, p.8). Através do estudo teórico da linguagem pictórica, associada aos estudos dos grandes mestres, Iberê gravou nele mesmo, como se faz numa matriz de metal, a tradição da arte europeia. Para Iberê, que dizia que sua vida e sua pintura eram a mesma coisa, só refazendo o caminho percorrido pela História da Arte europeia, poderia alcançar verdadeiramente a condição de artista moderno. Como em suas pinturas, sua formação é constituída por camadas temporais que se interpenetram, fundindo passado e presente. Nas palavras de Ronaldo Brito:

A sua vocação moderna só lhe seria acessível às custas de um embate profundo com a tradição. Compreender Picasso, por exemplo, implicava estudar e absorver as lições de Velázquez. A vontade de refazer radicalmente a pintura, que de certo modo anima todo o grande pintor, significava inevitavelmente um processo histórico.(1990, p.226)

Contraopondo as primeiras pinturas do artista na década de 1940 com sua produção da década de 1950, principalmente o final desta década, percebe-se que passa a existir mais explicitamente uma pesquisa de ordem formal. Em 1958, em função de uma hérnia de disco, Iberê foi obrigado a abandonar a pintura de paisagens, motivo principal de suas pinturas, e passou a produzir dentro de seu atelier. Isolado e contando apenas com os objetos disponíveis naquele espaço, dedicou-se a pintura de interiores e naturezas mortas. Surgiu a figura do carretel, objeto de memória para Iberê, que passou a ser motivo de investigação por mais de trinta anos. Uma pesquisa que se configurou como um embate com a matéria a procura dos resultados mais aprimorados: as possibilidades de soluções de cor, ritmo, estrutura compositiva. Ainda assim, a qualidade expressiva, já manifesta em suas primeiras paisagens, ainda faziam parte (e continuaram a fazer até o fim de sua vida) do que há de mais essencial na obra de Iberê: “É uma pesquisa obsessiva, pois repete temas e enquadramentos, as soluções se alteram em seu desenvolvimento, mas ocorrem inerentes à ordem expressiva.” (ZIELINSKY,

2008, p.16). Se para Lhote o estudo das cores estava subordinado a construção da harmonia na composição, para Iberê estaria a serviço da expressão de seus sentimentos: “A minha paleta é uma paleta do sentimento, é uma paleta da alma, dos meus sentimentos.”⁷³ Seu processo de adicionar e subtrair tinta, fazer e desfazer as formas se dava numa velocidade e voracidade, que poderia remeter a um automatismo. No entanto, tal relação seria um equívoco. Suas soluções não estavam desvinculadas dos valores compositivos apreendidos em seus estudos. Todavia, para Iberê a técnica é a linguagem que o artista deve aprender com o fim de falar a sua maneira: “A técnica, conjunto de experiências e conhecimento peculiar a cada material, deve ser um vínculo simples e racional que nos permita expressar o grandioso ou o mesquinho, segundo nosso porte.”⁷⁴ Iberê elegeu mestres como Picasso, Rubens, Monet, Velázquez, Rembrandt como seus antecessores, se inserindo em uma genealogia da pintura. Contudo, seu intuito não era repeti-los, isto é, copiar Velázquez não deve servir para pintar como ele, mas para compreender suas soluções. Nas palavras de Carneiro:

É como se Iberê se perguntasse: ‘ De onde veio essa pintura a que chamamos moderna’? Basicamente, ele queria entender a estrutura da pintura, que julgava fragilizada pela dificuldade dos modernos, de aproximar-se dos grandes pintores do Renascimento, do Barroco. (CARNEIRO in SALZSTEIN, 2003, p. 27)

A presente monografia é o princípio de uma pesquisa que continuará seu desenvolvimento na próxima etapa de minha formação. Ao final do trabalho foram identificadas novas fontes, que podem ampliar a pesquisa e trazer mais questões a respeito da formação de Iberê Camargo.

⁷³ Iberê Camargo em entrevista com Cecília Cotrin. Novos Estudos: CEBRAP, 1992.

⁷⁴ Carta remetida por Iberê a Mario Carneiro em 2 de julho de 1953. In: CARNEIRO, Mário. **Correspondências com Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Editora Casa da palavra/ Centro de Arte Hélio Oiticica/ RioArte, 1999.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITA, Virginia H. A. **Iberê Camargo uma experiência da pintura**. Fortaleza: Espaço Cultural Unifor, 2009.

ARGAN, Guilio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUENO, Maria Lucia. **Artes plásticas no século XX. Modernidade e globalização**. SP: GAMP, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. **O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, PUCRS, 1983.

BULHOES, Maria Amélia. KERN, Maria Lucia Bastos. **A semana de 22 e a emergência da Modernidade no Brasil**. Poa/RS: Secretaria Municipal de cultura, 1992.

BRITO, Ronaldo. KLABIN, Vanda. **Jorge Guinle. Belo Caos**. RS: Fundação Iberê Camargo, 2008.

CARNEIRO, Mario. **Correspondências com Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Editora Casa da palavra/ Centro de Arte Hélio Oiticica/ RioArte, 1999

CAMARGO, Iberê / MASSI, Augusto (org). **Gaveta dos Guardados**. São Paulo: Ediusp, 1998.

_____. **No andar do tempo. Nove contos e um esboço autobiográfico**. RS: L&PM, 1988.

DUARTE, Paulo Sérgio. SALZSTEIN, Sônia. ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo. Moderno no Limite**. Fundação Iberê Camargo, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. SP: Edusp, 1996.

FAUSTO, Boris, **História do Brasil**. SP: Ediusp, 1995.

FERREIRA, Glória. COTRIN, Cecília. [Org] **Clemente Greemberg e o debate crítico**. RJ: Jorge Zahar Editora, 1997.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas**. SP: Martins Fontes, 1999.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos. O breve século XX**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

GOMES, Paulo. (org) **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Uma Panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.

KERN, Maria Lucia Bastos. **Arte Argentina. Tradição e Modernidade**. RS: EDIPUCRS, 1996.

LAGNADO, Lisete. **Conversações com Iberê Camargo**. RS: Iluminuras, 1994.

PEDROSA, Mario. AMARAL, Aracy (org). **Mundo, Homem, Arte em Crise** SP: Editora perspectiva S.A, 1975.

_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. SP: Editora perspectiva S.A, 1975.

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

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo**. RJ: Fundação Iberê Camargo, 2008.

_____. **Iberê Camargo, desassossego do mundo**. Rio de Janeiro: Roesler The Axis Instituto Cultural, 2001.

RUHRBERG/ WALTER, Ingo F. (org). **Arte do século XX**. Vol I. Pintura. Escultura. Novos Media. Fotografia. Lisboa: Taschen, 1999.

ZIELINSKY, Mônica. **Catálogo Raisonné. Gravura**. RS: Fundação Iberê Camargo, 2006.

REFERÊNCIA DE ENTREVISTA:

Cotrin, Cecília. Novos Estudos: CEBRAP, 1992.

ANEXOS

ANEXO A



Restinga Seca



Iberê Camargo com seus pais, 1936.

ANEXO B



Iberê Camargo

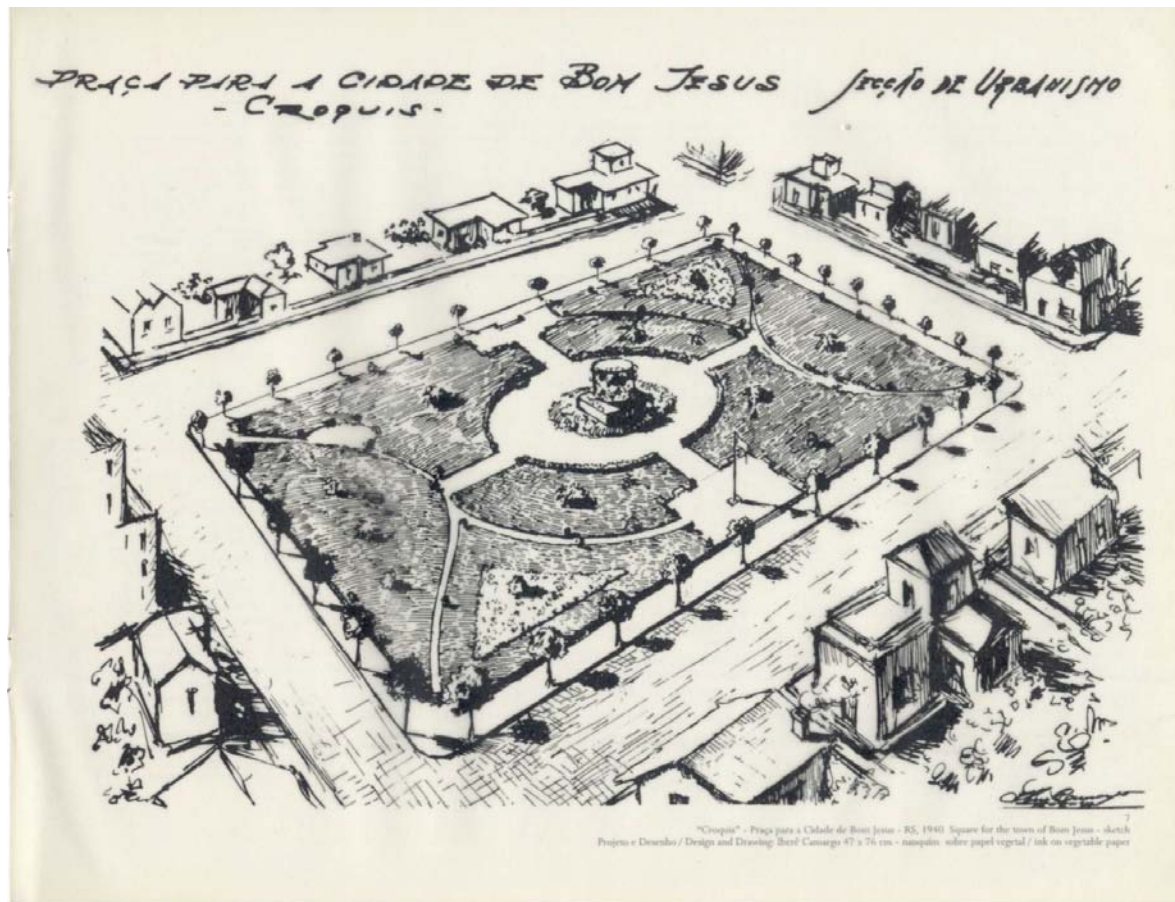
Crepúsculo da Boca do Monte, 1991

Óleo sobre tela

200 x 283 cm

Col. Maria Coussirat Camargo/ Fundação Iberê Camargo

ANEXO C



Projeto de Iberê Camargo - Praça para cidade Bom Jesus/ RS, 1940.

ANEXO D



Iberê e Maria Coussirat Camargo no ateliê da Rua Lima e Silva
Porto Alegre, 1942.

ANEXO E



Iberê Camargo
Dentro do mato, 1942
Óleo sobre tela
40 x 30 cm
Col. Maria Coussirat Camargo/ Fundação Iberê Camargo

ANEXO F

M4?0111

Porto Alegre, 11 de Jan.

— Henrique Iberê.

Responde às pressas tua carta de 3. Vou sair e quero ver se ainda posso estar contigo hoje, no Coura's. Acabo de falar com o Sr. João Corrêa de Aguiar, secretário de Educação. O telegrama do irmão adiantou muito. Notei muito boa disposição para com o teu caso. Parece que agora, tu de repente começa a melhorar, de facto. Dos outros, agora achava o Secretário muito mais hoje com verem bastante. Tchê, segunda-feira vem trazer os retratos e o cartão que me mandastes, para ilustrar a ser anexado ao teu "processo", isto é, a parrelado. Vai ser um inferno dos diabos depois, para ~~ver~~ releve-los. ^{de facto,} a principal é que se corrigir. Tens papéis sobre a história da informação de Paulo do Rio Grande, aí, a respeito das questões que te pagou.

Agora, a cantada tem que a curada no Intermetor. Vamos

Carta remetida a Iberê pelo amigo Ruy (sobrenome não identificado). Acervo FIC. Número de Catalogação: M4?0111

ANEXO G

9. de agosto, 1942. -
 Querido amigo Sr. Manoel Santiago.
 Tendo o prazer de apresentar ao caro
 colega o Sr. Iberê Camargo. -
 Seria para mim uma grande satisfação
 de a amizade que em esta fase intermediária,
 possibilitasse ao Sr. Camargo conhecer
 melhor o ambiente artístico do Rio.
 Pretendendo no Rio continuar os
 seus estudos de pintura, os
 trabalhos do Sr. Camargo proporcionam
 -me o conhecimento de um talento forte
 e vigoroso ao qual só pode-se desejar
 o desenvolvimento que procura encontrar
 no meio maior e de mais possibilidades
 como o do Rio. - Seria muito reconhecido se
 este meu apêlo à sua peculiar amabilidade desin-
 teressada seria acolhido com simpatia pelo caro co-
 lega. - Dito pela atencã, saudações cordiais de este seu amigo.

adm. João Fahrion

Carta remetida por João Fahrion, em agosto de 1942. Catalogado na
 Fundação Iberê Camargo, nº. M420800.

ANEXO H


Rio, 15 VIII 42

Caro Iberê,

Prezado um possível estuário da carta anterior, respeito a:
 Proposto-lhe, se seguinte: Vinda diretamente a minha casa,
 onde você poderá ficar no meu atelier. É muito modesto,
 mas espero que você aceite. Assim, no dia seguinte,
 com calma você poderá escolher a pintura que mais lhe
 convier. As moldes convém deixar guardadas na estacaf, ^{sendo que} numa pasta você levará só escova de dentes,
 uma camisa, etc. Pijama, etc, tudo a sua disposição.
 Os taxi estão absurdos. Se você aceitar a proposta, a própria
 "Central" mandará as mala a pensão definitiva, sem ou dois
 dias depois.

repto: telefone: 27 4475 rua Bulhões de Carvalho 103 posto Copacabana

Logo na estacaf há o ônibus "E. Faria - Espaneira" Companhia
 Dimensão Federal carros Ford verde escuro. Você viajará no
 total nos 40 minutos. Passar por: praças Flamengo, Botafogo.
 Depois passará pelo único túnel ("Túnel Novo"). Lá ele irá pela
 av. N. S. Copacabana paralela à praia (Durante uns 10 minutos ou mais)
 quando ele no fim dobrará à direita, ponto X. Salte depois exatamente
 no ponto mais alto, depois
 de vencer a rampa.
 No ônibus há o tocador.
 Torque 1#300 e bote na
 caixa ao sair do ônibus.
 Não entre, porque o sono
 cachorro é meio zangado
 e esta casa. Pilares
 na varanda de pedra.
 Resto tudo claro.



Podendo esperá-lo na estacaf, como provavelmente poderei, esperá-lo
 na passagem pela cerca de madeira do atelier, se não
 conseguir visitá-lo na plataforma.
 Avise de dia e hora de chegada, pois
 há diversos taxis em seguida.

Portanto, espero que você não faça cerimônia comigo,
 e aceite o meu convite, pois seria um grande prazer
 para mim e minha família.

Com um abraço do

Amigo Frank

Para você se hospedar, além de o mais conveniente
 é o Hotel Bahia tel. 252935 rua Santos Várzea 50 Flamengo
 Contratado para 2 meses a diária completa com banhos quentes
 (cari no banheiro limpos, quarto pequeno com água quente)
 mês 15#000
 Para poucos dias: 20#000

Os outros hotéis são mais caros ou ruins,
 mas com calma na sua escolha.

Carta remetida a Iberê por Frank Shaeffer,
 em 15 de agosto de 1942.
 Acervo FIC, nº M420815.

ANEXO I

Eu creio na eternidade da arte, ú
 nica permanência da nossa transitória individualidade. O artista é
 o homem que toca o infinito; você com os seus mármores, eu com as
 minhas cores. Ambos procuramos com as nossas mãos e os nossos cora
 ções, dar permanência ao transitório. É por isto, amigo, que lamen
 to aqueles que cuidam do circunstancial, do relativo. Deixemo-os de
 lado. Nós pertencemos a uma outra raça. Não direi que sejamos me
 lhores ou piores, apenas diferentes.

Carta de Iberê Camargo a Bruno Giorgi, 1968.

ANEXO J



Guignard
Noite de São João, 1961
 Óleo sobre madeira
 50 X 46 cm
 Col. Roberto Marinho



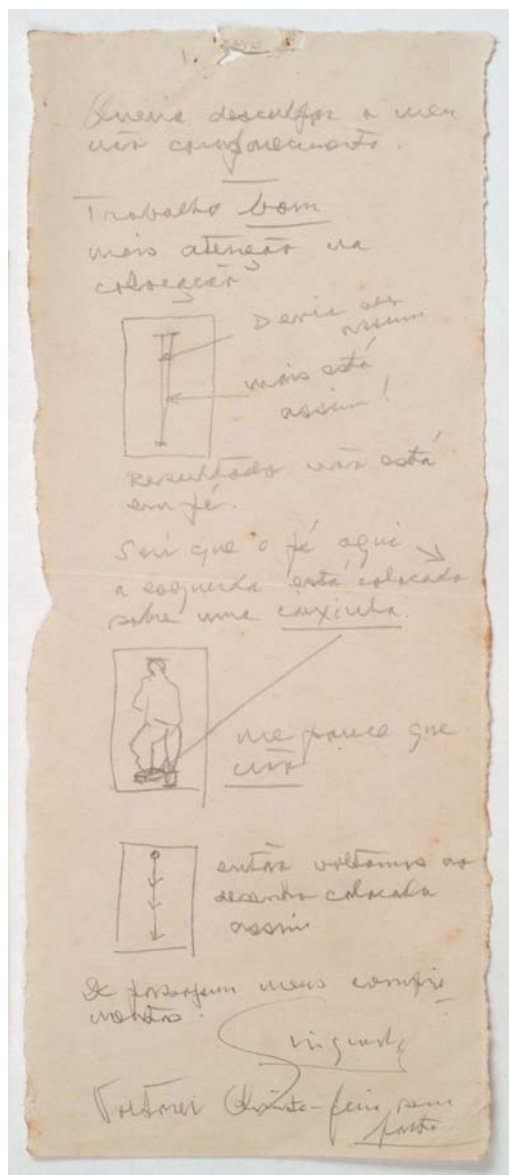
Guignard
Ouro Preto: Noite de São João, 1942
 Óleo sobre madeira
 80 x 60 cm –
 Col. MoMa, Nova York

ANEXO K



Grupo Guignard, Rio de Janeiro, 1942.

ANEXO L



Anotações de Guignard sobre
trabalho de Iberê , 1942.

ANEXO M



Iberê Camargo

Auto-retrato, 1942

Óleo sobre tela

69,3 x 59,3 cm

Col. Maria Coussirat Camargo/ Fundação Iberê Camargo

ANEXO N



Iberê Camargo

Auto retrato, 1984

óleo sobre madeira

35x25 cm

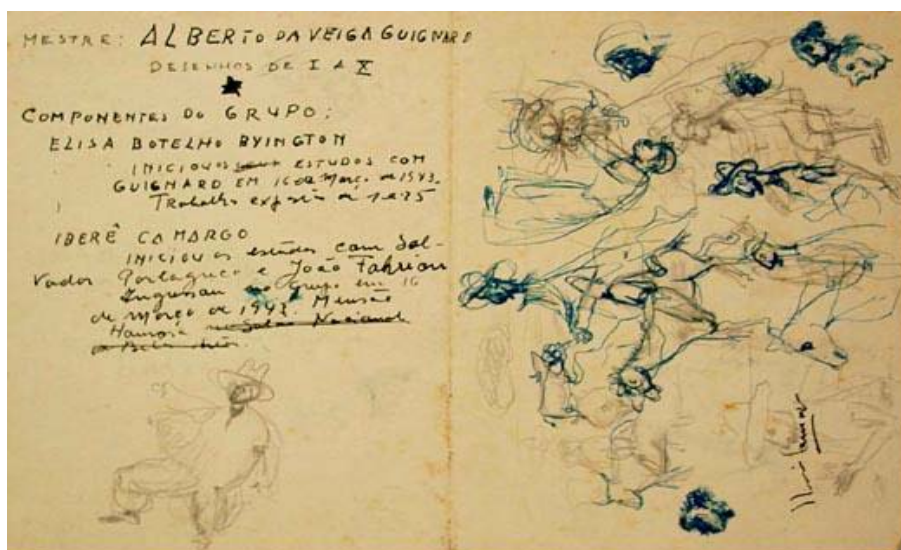
Col Maria Coussirat Camargo.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

ANEXO O



Esboços do convite para exposição do grupo Guignard, 1943



ANEXO P



Candido Portinari
Mãe Preta, 1940
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
Col. Particular



Iberê Camargo
Mulheres com crianças, 1943
Ponta-seca
23,9 x 20 cm
Col. Maria Coussirat Camargo/FIC

ANEXO Q

Rio, 9. 6. 45.

myen caso de Moyses

Logo que recebi sua carta procurei o Sr. de Souza e fiz o seu encontro ao Sr. Salazar com uma animosa e renovada vontade e esperança. Recabei-me com muita insistência e simpatia. Moyses lhe deu um tratado que muito agradou-me. Entretanto, me tomei solucões para bem. Suponho que procurei uma solucão mais rápida que dei a minha palavra de honra e diligência e rapidez.

Em 3. 6. Procurei a conselho do Sr. de Souza e fiz o seguinte telegrama: Ministro C. de Souza telefonar com insistência pedindo resposta urgente sobre o ditame de respeito ao Com. de Inspecção de Fiel Adm. de 2.º ordem de 1944 (Voco). Que teve resposta até o presente.

Antes de receber a sua segunda carta, eu havia procurado o Sr. de Souza e ora a quem se referia a minha carta

Successo e lhe pedi para falar-me sobre o caso.

Então me camintionei e me deu plena razão. Foi-me certo, disse, que o Presidente não lhe desampararia. Fundamentei telegrama ao Sr. de Souza para esclarecer o caso, isto é, para dar-lhe a continuação de um tratado de intervenção.

Como Sr. de Souza, além de uma poderosa ala poderosa ainda movimentar a favor de grande peso. Não me solte até agora em favor de quem talam certo que o Sr. de Souza vai resolver o meu caso. E em meu nome que está favor de Sr. de Souza. Não lhe sei sempre grato. Espero dentro de pouco dia lhe mandar novo e boas notícias.

Acertei um fato sobre de que já está tudo

Rua Amari' 17 - Laranjeiras
 F. San Vi.inho do Sr. de Souza (Ponção e Proteção)

Carta remetida por Iberê a Moyses Vellinho, em 9 de junho de 1945.
 Acervo FIC,
 Nº M450609.

ANEXO R

VARIIG
Serviço aéreo no Brasil

Porto Alegre, 30 de Setembro 1945

Meu caríssimo amigo Iberê

Somente hoje venho responder à sua carta de 24 de Agosto porque me encontrava fora, em minha Fazenda, repousando das fadigas da elaboração da obra que lhe envio, juntamente. Não imaginei que minha última carta tivesse o efeito oposto ao que eu desejei.

Meu caríssimo Iberê, você sabe que eu sou seu amigo e um homem que luta por se libertar de todas as repressões. Assim peço-lhe que não veja nunca em minhas palavras sentidos ocultos ou intenções segundas. Lamento que a minha intenção psicoterápica no sentido de libertá-lo de quiasquer escrúpulos relativamente a sua ida aos E.E.U.U. tenha produzido o efeito contrário. Si foi a frase relativa ao cultivo de seu egoísmo o que lhe trouxe certa confusão relativamente às minhas intenções, peço-lhe licença para repeti-la porque penso que o artista tem antes de mais nada que realizar a sua obra e não pode ficar preso a escrúpulos de consciência. Não seu caso, então, nem haveria razão para escrúpulos de consciência si não fosse a sua sensibilidade e a sinceridade de sua atitude amiga para comigo. Você também sabe quanto eu prezo a sua amizade e como me represento com sincera alegria a sua trajetória de realizações, no campo da arte. Por isso mesmo, saiba que eu sou cem por cento sincero para com você e si, algum dia, tiver alguma reivindicação a fazer-lhe, em referência à nossa amizade, farei abertamente, não em meias palavras. A notícia que você me transmitiu relativa à visita da Embaixatriz causou-me grande alegria porque eu desejava que isso acontecesse, como disse à Dna. Maria. Não podia ser esse um campo de disputas ou ressentimentos. Todos trabalhamos para o mesmo fim e esse é a sua

ida aos EE.UU.

Atualmente, encontra-se no Rio Mr. Roy Nash, adido cultural americano em Porto Alegre, e o homem de quem lhe falei. Junto envio-lhe o endereço dele. Peço a voce que o procure e mostre-lhe os seus trabalhos. A estada dele no Rio será por tempo breve, creio.

A vantagem da bolsa da Embaixatriz consiste em que voce não terá que submeter-se a todos os requisitos que são exigidos nas outras bolsas. E possivelmente o montante da bolsa será maior. Penso mesmo que voce deverá escrever-lhe lembrando a promessa a fim de reavivar a lembrança e apressar.

Relativamente aos meus comentários referentes á Embaixatriz devo dizer a voce que os fiz no temor de que a sua sinceridade fosse tão longe a estragar a boa vontade da Embaixatriz, criticando-lhe a obra ou resistindo á pessoa devido á sua escultura.

Bem vê, meu caro amigo, que voce não tem motivos para preocupações em relação á sinceridade das minhas palavras, assim como das minhas intenções. Não ha ressentimentos, sinão alegria por divisar mais um meio de colaborar na sua formação artistica.

Mr. Nash é muito acolhedor e não deixe de procurá-lo. E de falar-lhe que voce é o "genio" a quem mereceria uma vez no sentido de conseguir-se uma bolsa da Fundação Guggenheim.

Penso, meu carissimo Iberê ter resolvido todos os conflitos que esvoaçaram por um momento.

Aí vai um grande abraço tão solido como deverá ser o de algumas de suas magnificas figuras, em seu relevo convincente. Recomende-me a Dna. Maria e continue a por-me ao par do que se passa com voce. Si os fados me auxiliarem, penso voltar aos EE.UU. em 1947 e talvez estaremos, ~~em~~ durante algum tempo, juntos.

Seu amigo de sempre
Décio

Carta remetida a Iberê por Décio Soares de Souza, em 30 de setembro de 1945. Nº M450930. Acervo FIC.

ANEXO S



Iberê Camargo

Lapa, 1947,

Óleo sobre tela

70 x 60 cm

Col. Museu Nacional de Belas Artes

Prêmio Viagem ao Estrangeiro - 52º Salão Nacional de Belas Artes

ANEXO T

MINISTÉRIO DA VIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELEGRAFOS			QUANTO DA ESTACÃO
Especie	Número	Data	Hora
	Origem	Palavras	Via e ser. M
INDICAÇÕES DE SERVIÇO TELEGRÁFICO			HORA DA TRANSMISSÃO
TELEGRAMA	Destinatário: PRESIDENTE GETULIO VARGAS PALÁCIO CATETE		HORA DO CANCELAMENTO
	Cidade: NESTA Estado: D.F.		
TELEGRAMA	SOLICITO VOSSA EXCIA AUDIÊNCIA AFIM EXPOR DE CORAÇÃO ABERTO SEM INTERMEDIARIOS REALIDADE ENSINO ARTES PLÁSTICAS E SITUAÇÃO VERDADEIRA ARTISTA NACIONAL PT ANTECIPADAMENTE AGRADEÇO PT IBERÊ CAMARGO PREMIO DE VIAGEM A EUROPA SALÃO NACIONAL PT ENDEREÇO: RUA JOAQUIM SILVA, 57 - Ap. 204 - LAPA		
TELEGRAMA	Exp. por: Iberê Camargo		Telefone: Lapa
TELEGRAMA	Rua: Joaquim Silva, 57 - Ap. 204		Telefone

Telegrama de Iberê Camargo ao presidente Getúlio Vargas, agradecendo Prêmio de Viagem a Europa, Rio de Janeiro, 1947.

ANEXO U



Iberê Camargo
Figura em tensão, 1969
óleo sobre tela
93,1 x 132,0 cm
MARGS (Doação do Governador do Estado)

ANEXO V

NOTA: tomo a liberdade de anexar a carta que me foi dirigida pelo pintor Alberto Guignard por julgar o texto expressivo e útil para o fim que solicitei seu julgamento.

MUITO PREZADO COLLEGA E AMIGO
IBERE CAMARGO!

Aluísio Camargo

MEUS MAIS SINCEROS AGRADECIMENTOS
PELAS SUAS SINCERAS FELICITAÇÕES.
AHI YAE COMO O AMIGO ME PEDIU, E
ESPERO QUE LHE SERA MUITO UTIL.

VERDADEIRAMENTE E SINCERAMENTE
ACEITA TAMBEM MINHAS FELICITAÇÕES
PELO SEU FORMIDAVEL PROGRESSO
E AMADURAMENTE ARTISTICO. ADIAS
ISTO JA' O TINHA EM OBSERVAÇÃO HA
MUITO TEMPO.

VOSSA EXCELLENCIA ESTÁ EM MUITO
BOM CAMINHO! BRAVO!
DESSO JO DE TODO CORAÇÃO MUITAS
FELICIDADES PARA MOSTRAR MAIS
TARDE O QUE É SER PINTOR DA
NOSSA QUERIDA TERRA.

ESPERO ANTES DA VOSSA PARTIDA
VOS ENCONTRAR AINDA NO RIO.
ESTUDAES IN LOCO OS MOVIMEN-
TOS DO PINCEL NOS RETRATOS

DE VELASQUEZ, PAISAGENS DE
GAINSBOROUGH E REMBRANDT
E VERREIS ENTÃO O QUE É
PINTURA.

CORAGEM, MUITA CORAGEM, SOFRE-
MOS MUITO MAIS VAE.

SEM MAIS UM ABRACO AFETUOSO DO
SEU SEMPRE COLEGA

Guignard.

SE TIVERES AINDA NO RIO SALÃO 1946
VAES VER COISA NOVA MINHA
PINTADO. COM TODO AMOR A NATUREZA.

RECOMENDACOES A SUA SENHORA

BELLO - HORIZONTE 9. III. 1946
P.B. SÓ HONTEM RECEBI SUA CARTA.

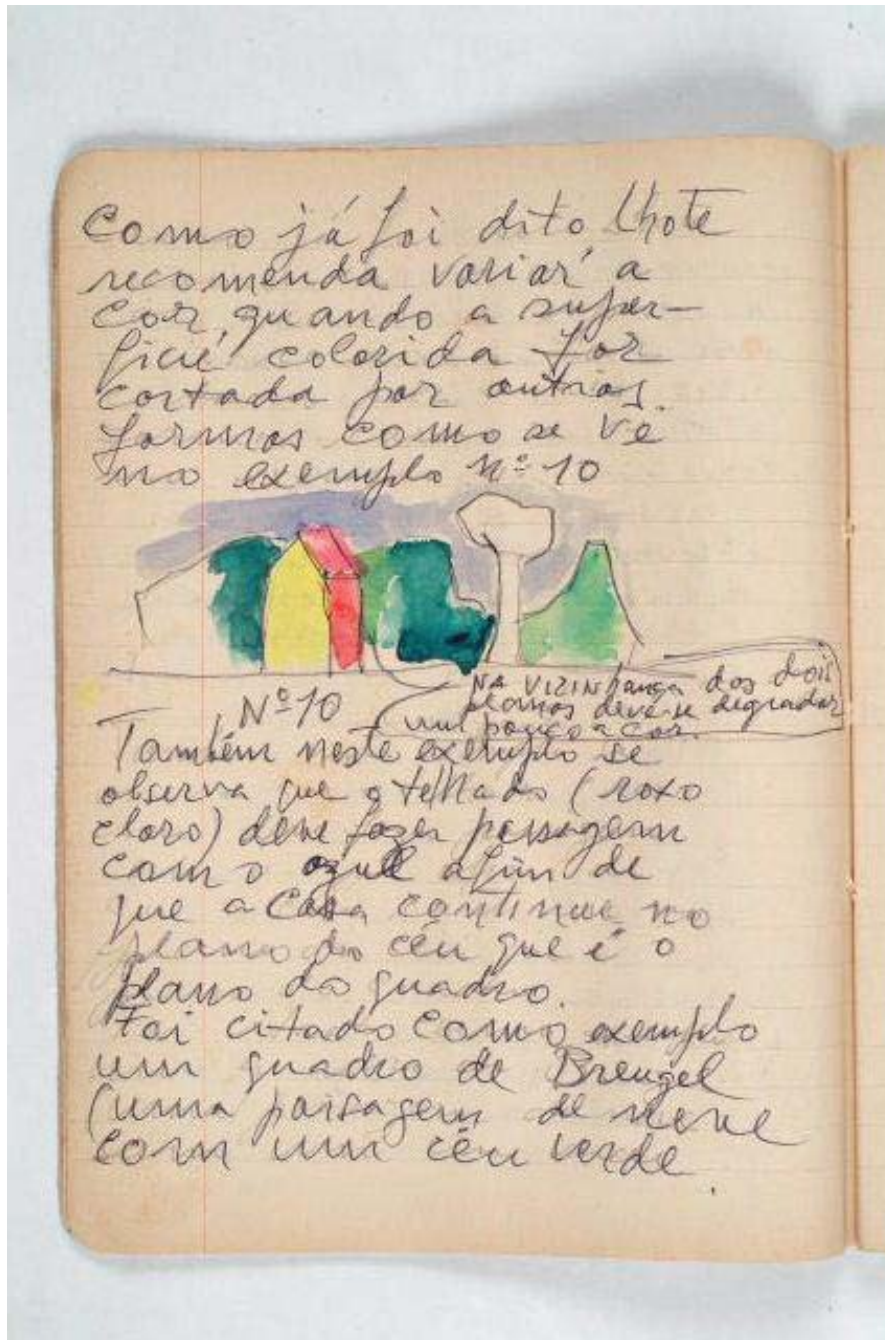
Carta remetida a Iberê por Guignard, em 9 de março de 1946. Acompanhada por uma nota de Iberê Camargo. Nº M460309

ANEXO X



Iberê Camargo
Fantasmagoria IV, 1987
Óleo sobre tela
200 x 236 cm
Col. Maria Coussirat Camargo/ Fundação Iberê Camargo

ANEXO W



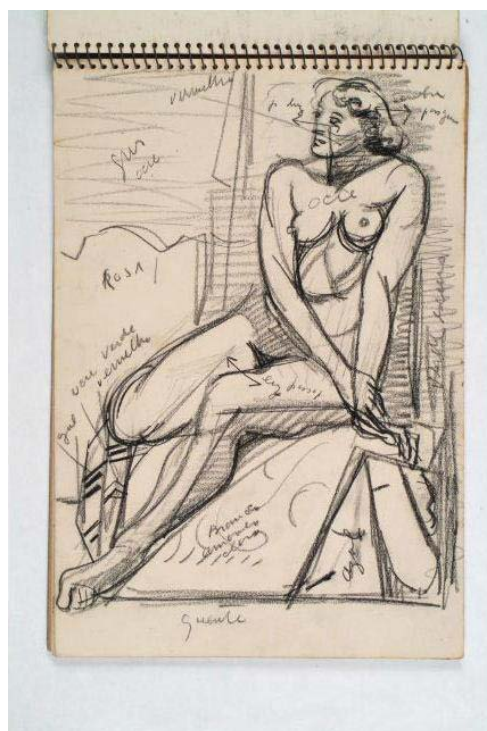
Caderno de estudos das aulas com André Lhote, Paris, 1949.

ANEXO Y



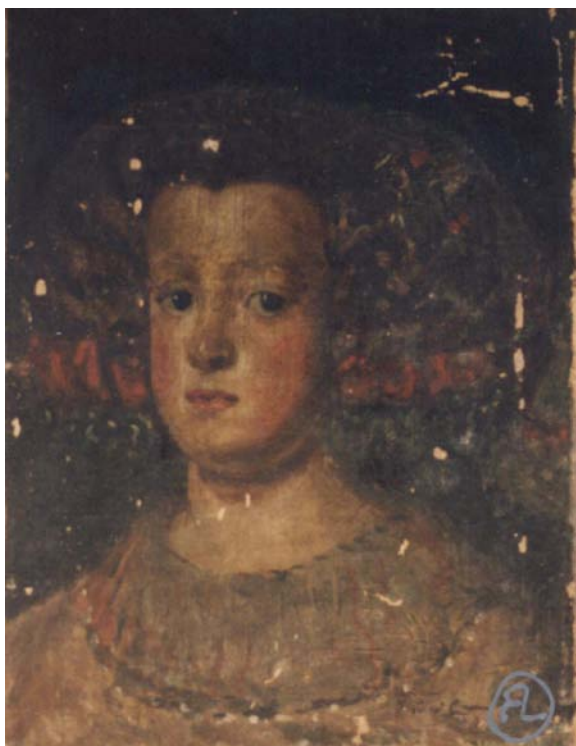
Iberê Camargo
Pintor e manequim, 1987
óleo sobre tela
151 x 93 cm
Col Maria Coussirat Camargo.
Fundação Iberê Camargo.

ANEXO Z



Estudos realizados por Iberê Camargo durante as aulas com André Lhote. Paris, 1949.

ANEXO AA

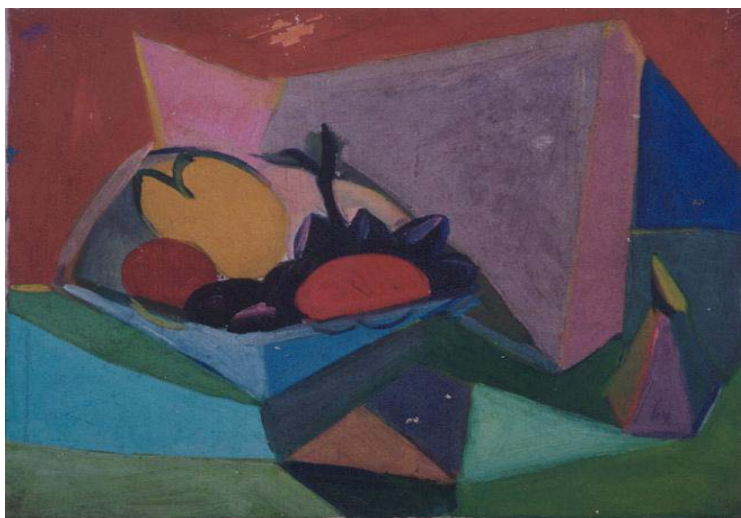


Iberê Camargo
Sem título, 1949
Óleo sobre tela
40 x 30 cm
Col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo
(Cópia de uma obra de Velazquez)



Iberê Camargo
Sem título, 1949
Óleo sobre linho
38,5 x 46 cm
Col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo
(Cópia de uma obra de Vermeer)

ANEXO BB

**Iberê Camargo**

Sem título, 1949

Óleo sobre linho

38,5 x 46 cm

Coleção Maria Coussirat Camargo / Fundação Iberê Camargo

**Iberê Camargo**

Sem título, sem data

Óleo sobre tela

38 x 46 cm

Coleção Maria Coussirat Camargo / Fundação Iberê Camargo