

# MATERIAL DIDÁTICO

---

Programa Educativo  
Fundação Iberê Camargo

## Cálculo da Expressão<sup>1</sup>

Na história da arte brasileira, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo são frequentemente associados ao expressionismo, ainda que sejam patentes as suas particularidades poéticas. É claro que essa qualificação, como todas, comporta muitos problemas. A rigor, só podemos reuni-los sob esse rótulo se adotarmos uma visão ampla de expressionismo, tomando-o como uma das vertentes da tendência mais vasta de compreensão da arte como expressão.

[...] Em termos culturais, o gosto do público passava a valorizar a marca pessoal, o estilo individual, as habilidades específicas de cada artista. A própria atribuição do valor de uma obra de arte envolvia-se com a noção dupla de "autenticidade": realização de um trabalho original (em oposição à cópia ou reprodução) e fidelidade do artista a si mesmo.

[...] Cobia então aos artistas criar obras nas quais pudessem ser percebidos diferentes conteúdos expressivos. Os dados reconhecíveis da realidade presentes em suas telas tornavam-se símbolo, índice ou metáfora das mais variadas experiências subjetivas, carregando-se de afeto, memória, sentimentos, intimidade, aspiração pelo absoluto. Vemos, portanto, que a ideia de expressão, entendida nesse sentido lato, acaba por fundamentar a compreensão geral da arte moderna e de suas formas de institucionalização.

---

<sup>1</sup>Trechos do texto curatorial de Vera Siqueira para a exposição Cálculo da Expressão.

[...] Paul Klee, em sua *Teoria da arte moderna*, qualificou o problema da “sensação” na pintura impressionista como um momento inicial e insuficiente de manifestação expressiva: “ao se limitar a ler corretamente os valores [cores e pesos] em cada caso particular e usá-los com gosto, [o artista impressionista] não conseguiu inspirar senão um estilo de naturalismo alargado”. O expressionismo, por sua vez, ao adotar outro momento como gênese da obra de arte – o instante “no qual a impressão recebida é expressa”, no qual “fragmentos de impressões diversas podem ser retomados numa combinação nova, ou ainda impressões antigas reativadas após anos de latência pelas impressões mais recentes” – elevou “a construção ao nível de um meio de expressão”, transformando-a em “sua insistência operatória”<sup>2</sup>. [...] Klee aborda, assim, o problema histórico que se colocava para os artistas modernos: construir os meios plásticos para a expressão. Cabia, portanto, a eles transformar a expressão em um princípio operativo e construtivo: o indivíduo artista deveria se repor em cada gesto, buscando sempre a transgressão das fronteiras e limites. [...] Desta maneira, a expressão, entendida como vontade de expressão pessoal, veio a fundamentar diversas tendências da arte moderna e contemporânea. [...] De maneira geral, os artistas expressionistas empenhavam-se na recuperação da potência comunicativa da arte, tornando visíveis seus nexos com o mundo. Fato que era central para o movimento expressionista alemão.

[...] O artista expressionista desejava lançar uma mensagem para o mundo, o que pressupunha o encontro entre criador, realidade e espectador. Encontro nem sempre possível ou fácil de estabelecer. A começar pela própria diferença radical entre o Eu criador e o espectador. Existe um hiato quase intransponível entre a intenção do artista, a realização da obra e a percepção do público. É apenas nesse espaço intermediário e fraturado que a expressão e a comunicação podem se realizar. O que requer, tal como indicamos no título desta exposição, um elaborado cálculo para a sua concretização. Acostumamo-nos a aceitar o fato de que o artista se expressa através de uma linguagem que nos faria re-experimentar os mesmos sentimentos que estão na origem de sua obra. Talvez tenhamos alguma dificuldade, portanto, de aceitar que a expressão não é o resultado direto da manifestação subjetiva do artista e sim a construção complexa de um objeto cuja qualidade expressiva advém de escolhas poéticas, formais, técnicas, gestuais muito precisas e calculadas.

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

**Vera Beatriz Siqueira**

---

<sup>2</sup>SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da Expressão*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição.

## Expressionismo

Historicamente, *expressionismo* designa uma tendência da arte europeia moderna, surgida na Alemanha entre 1905 e 1914. Empregado pela primeira vez em 1911 na revista *Der Sturm* (A Tempestade), o termo marca uma clara oposição ao impressionismo francês. Enquanto os artistas impressionistas procuravam registrar a natureza por meio de sensações visuais imediatas, os expressionistas acreditavam na arte como a manifestação de uma expressão que se projeta do artista para a realidade. Para os expressionistas a arte está relacionada à ação, muitas vezes violenta, através da qual a imagem é criada.

As origens do expressionismo estão no romantismo alemão e em sua problematização do isolamento do homem frente à natureza, assim como na defesa de uma poética sensível à expressão do irracional, dos impulsos e paixões individuais. O pós-impressionismo de Vincent Van Gogh (1853-1890) e Paul Gauguin (1848-1903) exerceu forte influência sobre a arte expressionista. Do primeiro, destacam-se a intensidade com que cria objetos e cenas, assim como o registro da emoção subjetiva em cores e linhas. Do segundo, certo achatamento da forma, obtido com o auxílio da suspensão das sombras, o uso de grandes áreas de cor e atenção às culturas primitivas.

A estética expressionista é vista por seus formadores alemães como elemento de mudança, alcançando influência no dia-a-dia das pessoas, pois contemplava a ideia de que “o artista era como um gênio capaz de promover uma verdadeira conversão da humanidade através da sua arte”<sup>3</sup>.

A afirmação do expressionismo se dá com o grupo *Die Brücke* (A Ponte), criado em 1905, em Dresden, contemporâneo ao fauvismo francês, no qual se inspira. Formado por artistas como Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Erich Heckel (1883-1970), Emil Nolde (1867-1956), Ernst Barlach (1870-1938), entre outros, o grupo define objetivos e procedimentos que, daí por diante, ficarão associados ao movimento alemão: o caráter de crítica social da arte; as figuras deformadas, cores contrastantes e pinceladas vigorosas que rejeitam todo tipo de comedimento; o interesse pela arte primitiva. Essa poética encontra sua tradução em motivos retirados do cotidiano, nos quais se observam o acento dramático e algumas obsessões temáticas, por exemplo, o sexo e a morte.

Em declaração feita em 1905, Ernst Kirchner explica o porquê do nome: “Uma noite, voltando para a casa, (...) Schmidt-Rottluff disse que poderíamos chamar o grupo de “*Die Brücke*”, pois era uma palavra de muitos sentidos; não estaria significando um programa, mas ao mesmo tempo indicaria o desejo de passar de uma margem à outra”<sup>4</sup>. Com isso, esses artistas queriam demonstrar um estilo de vida antiburguês, resumidos na travessia da mudança proporcionada pela “ponte”. “Buscavam restabelecer os elos entre homem e natureza, perdidos através do processo artificial de industrialização e urbanização aceleradas”<sup>5</sup>.

Os fundamentos filosóficos do grupo estavam fortemente ligados ao pensamento de Friedrich Nietzsche, principalmente ao seu livro “Assim Falou Zaratustra” (1883). As obras expressionistas foram marcadas pela liberdade do artista em interpretar a natureza de maneira subjetiva. Seus trabalhos traziam ainda a visão tensa e angustiante do mundo contemporâneo. O interesse pelas artes gráficas, em especial a xilogravura, consideradas pelos “*Brücke*” como autênticas e representantes da mais elevada arte, deu-se pelo caráter artesanal da sua fatura e pela possibilidade de democratização e circulação da arte, através das edições.

A convivência em comunidade também fazia parte dos propósitos do grupo, pois o “caráter revolucionário encontrava-se não exatamente nas obras, mas nos experimentos de convivência comunitária levados a cabo por seus membros; nas suas tentativas de integrar a arte à vida cotidiana, cujo produto último – mas não fundamental – eram os quadros”<sup>6</sup>.

O primeiro manifesto do grupo, chamado *Programm*, foi publicado em 1906, contendo uma ideologia social de largo alcance, que englobava não apenas a arte, mas também a vida inteira, pois, encaravam o papel do artista como o de um revolucionário e até profeta. Por volta de 1910, alguns membros do grupo haviam se mudado para Berlim, passando a seguir trajetórias distintas. As diferenças entre as obras dos artistas começavam a se refletir, à medida que cada um ia se distanciando dos princípios estilísticos do grupo. Com a dissolução do grupo em 1913, o reflexo de suas contribuições para o mundo das artes começou a aparecer, observando-se o renascimento de várias técnicas da gravura como uma grande forma de arte.

<sup>3</sup> GUINSBURG, J. O Expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 42.

<sup>4</sup> Idem, p. 46.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 45.

Outro importante grupo representante do expressionismo alemão ficou conhecido como “O Cavaleiro Azul” (*Der Blaue Reiter*). Este grupo foi formado em Munique, Alemanha, no final do ano de 1911. Entre os seus fundadores estão Wassily Kandinsky (1866-1944), Gabriele Münter (1877-1962), Franz Marc (1880-1916) e Alfred Kubin (1877-1959). Sobre o nome do grupo, Kandinsky expõe uma anedota: “o nome ‘O Cavaleiro Azul’ foi criado na mesa de café num caramanchão em Sindelsdorf; nós dois amávamos o azul, Marc adorava cavalos e eu, cavaleiros. Portanto o nome veio por si”<sup>7</sup>. Além desses artistas, participaram também do grupo August Macke (1887-1914) e Paul Klee (1879-1940).

Diferentemente de “A Ponte”, o grupo “O Cavaleiro Azul” tinha a visão de que somente por meio da arte poderiam alcançar uma reintegração espiritual do homem com o mundo, ou seja, “apenas através da arte e, portanto, do artista, a humanidade seria capaz de formular novas visões que funcionariam por assim dizer como condutoras da humanidade a graus cada vez mais elevados de vida espiritual”<sup>8</sup>. Isso somente seria possível através de uma intensa pesquisa formal, da qual pudesse nascer uma nova linguagem para a pintura, que servisse diretamente à expressão interior do artista. Esse tratamento direto de pintura como linguagem passou a ser uma das grandes contribuições teóricas que o grupo expressionista deixou para a História da Arte.

O grupo “O Cavaleiro Azul” unia-se não por um estilo em comum, mas pela busca por “uma manifestação espiritual na arte, que não conheceria qualquer tipo de condicionamento cultural ou social e que seria totalmente independente de condições técnicas especiais. Dependendo apenas da ‘necessidade interior’ do artista, ou seja, de sua capacidade de expressar em formas e cores sua intuição do espírito universal”<sup>9</sup>. O grupo também demonstrava forte interesse pelo misticismo, pela arte popular, arte primitiva, arte infantil e a arte dos deficientes mentais.

O livro de Kandinsky, publicado em 1911, intitulado “Do Espiritual na Arte”, viria a fundamentar boa parte da visão teórica do grupo. Kandinsky, “buscava uma síntese do intelecto e da emoção, e pretendia que sua pintura fosse tão diretamente expressiva quanto a música”<sup>10</sup>.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, o grupo dissolve-se, deixando como herança a concepção teórica concebida por esses artistas para o mundo das artes.

Após a 1ª Guerra Mundial, a voga expressionista reverbera na produção dos artistas reunidos em torno da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), Otto Dix (1891-1969) e George Grosz (1893-1959), por exemplo. Perseguido pelos nazistas em 1933 como ‘arte degenerada’, o expressionismo é retomado após a 2ª Guerra Mundial, num contexto de crítica ao fascismo e de tematização dos horrores da guerra, cujo exemplo maior é *Guernica*, de Pablo Picasso (1881-1973).

Após os anos 50, aparece nos Estados Unidos, como principal herdeiro do movimento, o expressionismo abstrato.

No Brasil, a produção dos anos 1915-16 de Anita Malfatti (1889-1964), em trabalhos como “O Japonês”, “A Estudante Russa” e “A Boba”, são reveladores de seu aprendizado expressionista. Ainda no contexto modernista, é possível lembrar a forte dicção expressionista de parte da obra Lasar Segall (1891-1957) e o expressionismo *sui generis* de Oswaldo Goeldi (1895-1961). Mais para frente, com as obras de Flávio de Carvalho (1899-1973), e Iberê Camargo (1914-1994), percebem-se as possibilidades abertas pela sintaxe expressionista no contexto brasileiro.

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>9</sup> GUINSBURG, J. O Expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 50.

<sup>10</sup> DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas & Movimentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.94.

## Lasar Segall

Lasar Segall nasce em 1891 na comunidade judaica de Vilna, capital da Lituânia. Inicia seus estudos sobre arte em 1905. No ano seguinte, vai para Berlim, na Alemanha, onde continua seus estudos na Escola de Artes Aplicadas e na Academia Imperial de Belas Artes. Sai da Academia em 1909 para fazer parte do coletivo de arte “*Freie Sezession*”.

Em 1910, muda-se para Dresden e frequenta a Academia de Belas Artes, que pouco mais tarde abandona por não enquadrar-se no rigor das academias. Familiarizado com o movimento expressionista, passa a integrar o grupo *Die Brücke* (A Ponte). Suas primeiras gravuras são produzidas neste período, quando experimenta diferentes técnicas e suportes. Ainda nesse mesmo ano, Segall deixa as discussões com o grupo, levando consigo o gesto espontâneo que, mais tarde, servirá a uma linguagem mais reflexiva e intimista. Suas obras de então são formalmente estruturadas por meio de planos, construídos em diagonais, com formas triangulares e forte tendência à geometrização.

Em 1913 vem ao Brasil ao encontro dos irmãos Jacob, Oscar e Luba. Expõe em São Paulo e Campinas, mostras que são consideradas o marco inicial das manifestações de arte moderna no país. Ao final do ano retorna a Europa e vai pela última vez a Vilna, em 1916, quando se defronta com os impactos da perseguição aos judeus. Este contato com os horrores da Primeira Guerra Mundial influenciarão a produção artística de Segall, que acentuará sua preocupação com os dramas sociais desta época. Mas desde suas primeiras experiências como impressionista durante o período acadêmico na Europa, suas criações já demonstravam uma tendência à inspiração humanista. Seu amadurecimento formal, técnico e poético estaria sempre subjugado ao olhar enternecido do artista sobre grupos sociais em situações de marginalidade.

Em 1919, funda com Otto Dix e outros artistas o *Dresdner Sezession Gruppe*, que tinha por objetivo reunir os artistas expressionistas da cidade de Dresden para manifestarem-se sobre os dramas em tempos de guerra e também romper com as velhas tradições e procedimentos da arte. Segall se insere na grande tradição de gravura de denúncia, que objetiva produzir um impacto social, dirigindo o olhar para as experiências dos indivíduos abalados. Neste período o artista também utiliza as técnicas de gravura, configurando uma composição mais preocupada com os contrastes entre claro e escuro, demonstrando uma capacidade de síntese e estilização formal que, de acordo com Cláudia Valladão<sup>11</sup>, ainda não estariam presentes em sua pintura.

No final de 1923, Segall retorna ao Brasil e fixa residência em São Paulo. Aqui, entra em contato com os artistas modernistas brasileiros, especialmente a pintora Tarsila do Amaral e o escritor Mário de Andrade. Neste período há um encaminhamento para a discussão de uma arte essencialmente brasileira, voltada para a temática regional, que resultará na Semana de Arte Moderna de 22. Lasar Segall adere a este movimento nacionalista e tem sua produção sensibilizada pelas luzes e cores da paisagem brasileira. As favelas, as mães negras, as prostitutas e os trabalhadores são representados nas suas obras, que se tornam muito mais claras e luminosas, sem deixar de acentuar a realidade dos socialmente excluídos.

Retorna à Europa em 1928 e vive em Paris até 1932. Mesmo distante, motivos brasileiros ainda são o centro de suas obras, mas a luz e o colorido vibrante se tornam mais tênues. É deste período “*Mangue*”, realizada entre 1926 e 1929, na qual aborda o tema da prostituição. Mais tarde, desenhos em cadernos de anotações, feitos como estudo para esta série, serviriam de referência para muitas de suas gravuras e pinturas. Entre 1927 e 1928 produz “*Emigrantes*”, cuja atmosfera amena abre espaço para a representação do céu e do mar. Nesta época, além dos tons mais pálidos, retornam também as superfícies pictóricas mais espessas com manchas cromáticas onde a linha não mais predomina e há certa influência de modelação da figuração, decorrentes da experimentação das técnicas da escultura.

De volta ao Brasil em 1932, Segall passa a morar em uma casa projetada por Gregori Warchavchik, em São Paulo, onde também constrói seu ateliê. Neste mesmo ano torna-se diretor-fundador da Sociedade Pró Arte Moderna – SPAM. A partir de 1940, sua obra é revista pela crítica de arte nacional, que organiza retrospectivas de sua produção, entre elas o filme de Ruy Santos, “O artista e a paisagem”, de 1942. A partir de 1950, Segall demonstra maior liberdade plástica, chegando próximo à abstração e de uma pesquisa de cores e iluminação. Desta época destaca-se a série de pinturas “*Florestas*”.

O artista falece em 1957, vítima de falência cardíaca. Dez anos mais tarde é criado o Museu Lasar Segall na antiga casa e ateliê do artista, em São Paulo.

<sup>11</sup> MATTOS, Cláudia Valladão de. Lasar Segall: expressionismo e judaísmo - o período alemão de 1906-1923. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 104-105.

## Oswaldo Goeldi

Oswaldo Goeldi nasce em 1895, no Rio de Janeiro, filho de pais suíços. Vive no Brasil até os seis anos de idade, quando a família muda-se para a cidade de Berna, na Suíça. A atmosfera cultural europeia foi fundamental para a sua formação intelectual. Em 1914, Goeldi, então com vinte anos, entra para a Escola Politécnica de Zurique, e lá descobre sua mais nova vocação: o desenho. Mas seus estudos em Zurique são interrompidos, quando é convocado para o serviço militar, durante a Primeira Guerra Mundial.

Em 1917, com a morte de seu pai, Goeldi decide-se por abandonar os estudos da Escola Politécnica de Zurique e seguir a sua inclinação pela arte. Matricula-se na Escola de Artes e Ofícios em Genebra, mas seis meses depois a abandona, por achar que a escola não correspondia à sua linguagem. Passa pelo ateliê de Serge Pahnke e Henri van Muyden, mas também abdica dos ensinamentos dos mestres. É ao sul de Berna, em Muri, no ateliê do artista suíço Hermann Kümmerly, que Goeldi encontra sua maior fonte de aprendizagem artística e admiração. Começa a produzir os desenhos que irão compor sua primeira exposição na Galeria Wyss, na mesma cidade. Também nesta época, conhece a obra de Alfred Kubin, com o qual, pelas afinidades temáticas e de anseios, trava intensa amizade apenas por meio de correspondências. A família de Goeldi retorna ao Brasil em 1919, instalando-se na cidade do Rio de Janeiro. Goeldi começa a trabalhar como ilustrador de periódicos e livros, como as revistas *Leitura Para Todos* e *Ilustração Brasileira*. Em 1920, publica suas ilustrações para o conto “O gato Preto” de Edgar Allan Poe na revista *Para Todos*.

Em 1921, Goeldi realiza no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro sua primeira exposição de desenhos no Brasil. Um ano depois, sua família, que se contrapunha ao seu estilo de vida, decide enviá-lo de volta à Europa. Contudo, ainda durante a viagem, o artista recebe de sua amiga poetisa Beátrix Reyna uma remessa de dinheiro e uma mensagem pedindo seu retorno ao Brasil. Goeldi regressa e se hospeda na casa de Beátrix. Em seguida, Goeldi muda-se para a cidade de Niterói, onde conhece, em 1923, o artista paulista Ricardo Bampi - com o qual aprenderá a técnica que veio a ser o ponto forte da sua expressão: a xilogravura. Bampi tivera sua formação na Alemanha e possuía alto conhecimento na área das artes gráficas. A técnica da xilogravura leva Goeldi a um pensar contrário ao do desenho: serão os sulcos cavados na madeira que irão compor a imagem, tornando o que antes era escuro em entrada de luz, o que gera uma reflexão negativa. Sobre isso, Aníbal Machado escreve: “abrindo claridade nas massas de sombra e conduzindo as correntes atmosféricas do céu, graças a milhares de traços miúdos e riscos convergentes que sugerem as direções do vento e da luz – ele atinge graficamente um poder de evocar formas e ambientes que não conseguiria com a pintura. (...) O que consegue com o claro-escuro e o traço permite-lhe fixar certos aspectos intraduzíveis por outros meios plásticos”<sup>12</sup>

Em 1928 Goeldi volta a morar no Rio de Janeiro, e ilustra o livro “Canaã”, de Graça Aranha. Em 1929 viaja a São Paulo e ilustra o livro “Mangue”, de Benjamin Costallat. Em 1930, com o dinheiro recebido pela publicação do álbum “10 Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi”, tem a possibilidade de viajar à Europa, onde conhece pessoalmente Alfred Kubin, que o apresenta a vários *marchands*, pelos quais é inserido na mostra *Graphik*, na *Moderne Galerie Wertheim*, em Berlim. Goeldi irá, ainda, expor suas obras junto com as de seu amigo Hermann Kümmerly no ateliê deste em Muri e na galeria *Gutekunst & Klipstein*, em Berna. No final da década de 1930, já de volta ao Brasil, Goeldi propõe um embate à sua expressão buscando o uso da cor nas xilogravuras: experimenta primeiramente a utilização de papel colorido sob papel da impressão, logo passa a fazer algumas gravuras totalmente coloridas, mas não acredita que essa expressão vá ao encontro de seus objetivos pessoais, por aparentarem estampas.

Em 1934, Goeldi faz ilustrações para os livros “Felipe D’Oliveira”, de José Geraldo Vieira, e “No Limiar da Vida Secreta”, de Veiga Lima. Um ano depois, ilustra o álbum “André de Leão e o demônio do cabelo encarnado”, suíte sinfônica do compositor Heckel Tavares, baseada em poema de Cassiano Ricardo. Em 1937, Goeldi publica grande ilustração para o livro “Cobra Norato”, de Raul Bopp, com publicação artesanal de 150 exemplares, coordenado pelo próprio artista e impresso pelo mestre Armindo Di Monaco.

Em 1938, participa de grande coletiva realizada no Rio de Janeiro e organizada por Emiliano Di Cavalcanti, Aníbal Machado e Thomaz Santa Rosa. No mesmo ano, expõe no II Salão de Maio, ao lado de Alfredo Volpi, Guignard, Cícero Dias, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Flavio de Carvalho e Di Cavalcanti. Goeldi afirma a Kubin em carta de 9 de outubro de 1935: “infelizmente, não sinto ligações com meus colegas daqui”<sup>13</sup>. Esse sentimento do artista permanece durante toda a sua trajetória, compondo todo o seu isolamento, ratificado pela crítica à sua obra. Entre 1941 e 1944, Goeldi realiza as famosas séries “A Balada da Morte”, “A Guerra” e “As luzes se apagam, agitam-se os monstros”. Em todas elas a figura da morte aparece como um ser fantástico. Nos anos que seguiram a década de 40 e 50, ilustra livros, dentre os quais muitos de autoria de Dostoiévski, realiza exposições e participa de bienais, como a I Bienal de São Paulo (1951), na qual recebe sala individual.

Em 16 de fevereiro de 1961, Goeldi morre de enfarte no seu apartamento no Rio de Janeiro. Não chega a ver publicado “Mar Morto”, de Jorge Amado, para o qual fez ilustrações em 1960. No mesmo ano é realizada a Retrospectiva Goeldi no Museu de Arte Moderna e no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; no Museu de Arte de Belo Horizonte, em Minas Gerais; e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

<sup>12</sup> MACHADO, Anibal M. Goeldi. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955, p. 6.

<sup>13</sup> BRITO, Ronaldo. Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: S. Roesler/Instituto The Axis, 2002, p. 176.

## Iberê Camargo

Iberê Bassani de Camargo nasce em 1914, na cidade de Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, filho de ferroviários. Em 1927, acontecem seus primeiros contatos com a pintura na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, cidade onde vivia com a avó. É aluno de Frederico Lobe e posteriormente de Salvador Parlagrecco, mestre paisagista ao qual Iberê credits o aprendizado de educar a mão e a visão de pintor.

Por cerca de 10 anos, de 1929 a 1939, Iberê renuncia à pintura, por força de contentar ao pai, que o queria doutor. Em 1932 emprega-se no Batalhão Ferroviário como aprendiz de escritório. Contudo, a saída do desenhista técnico leva Iberê, inesperadamente, a ocupar seu posto, no qual aprende geometria e perspectiva, a partir da prática e dos livros. Muda-se para Porto Alegre em 1936 e ingressa no curso técnico de arquitetura no Instituto de Belas Artes, onde tem aulas com João Fahrion. 1940 é ano que marca a retomada do seu interesse pela arte. Passa-se a dedicar-se ao estudo autodidata de desenho e pintura. De Maria Coussirat Camargo, sua esposa e principal incentivadora, são a maior parte dos retratos desse período. Surgem também as primeiras paisagens, evocadas das memórias de infância, e que já trazem consigo a pincelada incontida e vívida que prenuncia o espírito expressionista que percorrerá toda sua obra.

Em desacordo com o pensamento provinciano sobre pintura da Porto Alegre da época, Iberê Camargo parte para o Rio de Janeiro em 1942, com o auxílio de uma bolsa de estudos do governo gaúcho. Entretanto, o ambiente acadêmico carioca revela-se igualmente conservador. Por esse motivo, Iberê, passa apenas brevemente pela Escola Nacional de Belas Artes (Enba) e, seguindo os conselhos de Candido Portinari, procura pelas aulas de desenho, aquarela e guache de Alberto da Veiga Guignard. Em 1943 - ao lado de Elisa Byington, Geza Heller e Guignard - Iberê Camargo funda o Grupo Guignard, conjunto de artistas que dividia um ateliê e o interesse pelo fazer cotidiano e metódico da pintura. Mas com a ida de Guignard para a cidade de Belo Horizonte, o grupo dissolve-se.

Nos anos seguintes, Iberê pinta muitas naturezas-mortas e paisagens urbanas, enquanto segue a busca intermitente por sua expressão individual e luta por se livrar das influências de Portinari, Segall e Utrillo. *Lapa*, de 1947, é dessas paisagens urbanas a que vai dar-lhe o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas Artes, por conta do qual parte para a Itália. Entre 1948 e fins de 1950, Iberê viaja por vários países do continente europeu para ver arte, absorver intensamente o que lhe transmitiam as grandes obras da tradição ocidental e a partir daí solucioná-las novamente à sua maneira. Em Roma, estuda pintura com Giorgio de Chirico e gravura com Petrucci. Em Paris, tem aulas com o pintor cubista André Lhote e frequenta o atelier de gravura dos irmãos Frelaut para aprimorar seus conhecimentos de impressão.

Os anos que se seguiram à sua volta da Europa são marcados por uma intensa produção de gravuras e telas iluminadas de roxos, azuis e ocres - onde se viam naturezas mortas e paisagens do bairro Santa Tereza. Nesse mesmo período o artista dedica-se também intensamente a atividades didáticas: em 1951, começa a lecionar desenho em seu ateliê, no Rio - dez anos mais tarde idealizaria o Atelier Livre em Porto Alegre. Em 1952, torna-se membro da Comissão Nacional de Artes Plásticas. Um ano depois funda o curso de gravura do Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro, hoje Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage. Ministra ainda aulas de gravura nas cidades de Santa Maria, Porto Alegre e Montevideu. Dessas práticas resultam os livros *Tratado sobre Gravura em Metal* (1964) e *A Gravura* (1992).

Como protesto pela inclusão dos materiais de trabalho artísticos, especialmente as tintas, na categoria dos supérfluos (quinta categoria) em um plano de recuperação da economia nacional que visava restringir as importações, surge em 1954 o Salão Preto e Branco, de autoria de Iberê e liderado em parceria com Djanira, onde todos os artistas inscritos apresentam trabalhos em preto. O movimento alcança tamanha repercussão, inclusive internacionalmente, que tais materiais passam a ser listados na segunda categoria.

Em 1958, Iberê fratura uma vértebra ao suspender um quadro no cavalete e adquire uma hérnia de disco, o que o obriga a trabalhar quase que exclusivamente no interior de seu ateliê. A partir de então se adensam as sombras em suas pinturas, que ganham, cada vez mais, tons escuros e dramáticos. Dessas sombras imergem os primeiros *carretéis*, trazendo consigo reminiscências dos tempos de meninice envoltas em pinceladas espessas de tinta, com um ritmo gestual e ao mesmo tempo dirigido. Essas formas, a princípio imóveis, vão pouco a pouco sendo transfiguradas, ganham dinamicidade e uma maior gama de cores, o que dá início à fase mais abstrata da pintura de Iberê, que chega ao ápice no final dos anos 60, ficando conhecida como *Núcleos em Expansão*. Nela se inclui o imenso painel que se encontra na sede da Organização Mundial de Saúde, em Genebra, e que foi oferecido pelo governo brasileiro em 1966.

Em 1982 Iberê volta a viver em Porto Alegre. A figuração, que de certo já se renunciava em suas obras desde meados dos anos 70, consolida-se definitivamente nas suas telas ao longo dos anos 80 e até o fim de sua vida. As fases mais importantes desse período derradeiro são *Ciclistas* e *As Idiotas*. Através de personagens solitários e obscuros - que a um só tempo encantam e angustiam, pelo domínio exímio da técnica e carga poética de seu ofício - o artista leva às telas seus próprios fantasmas, tormentos e anseios, sobre o fundo das mesmas paisagens perdidas do pátio da infância.

Iberê Camargo falece em decorrência de câncer no pulmão no dia 8 de agosto de 1994. De sua obra, constam ainda as publicações literárias *No Andar do Tempo: 9 contos e um esboço autobiográfico* (1988) e o póstumo *Gaveta dos Guardados* (1998).

## Exercícios

---

Os exercícios propostos abaixo foram divididos em dois grupos: atividades que oferecem experiências formais para se compreender os princípios técnicos da gravura e atividades concebidas a partir das poéticas presentes nas obras de Goeldi, Segall e Iberê Camargo. Sugerimos desenvolver as atividades propostas criando relações entre técnica e linguagem, oportunizando aos alunos a descoberta de meios práticos para a realização de trabalhos originais, concebidos a partir de escolhas conscientes de temas e formas de representação.

### Exercício 1

Na gravura em relevo, o que o artista entalha na matriz resulta em branco na prova impressa. Este tipo de gravura demanda outro tipo de pensamento na construção da imagem: se para criar um desenho com grafite, por exemplo, acumulamos linhas e manchas para representar as áreas de sombras, no entalhe da gravura em relevo cada corte representa uma área de luz. Para exercitar esta outra maneira de se conceber uma imagem, proponha aos alunos trabalharem com tinta guache ou giz de cera brancos sobre um papel preto, procurando representar as luzes do modelo ou tema escolhido.

### Exercício 2

Em uma bandeja de isopor, destas usadas como embalagem para alimentos, pode-se experimentar o princípio de gravação e impressão tanto da gravura em relevo quanto da ponta-seca.

- A) Gravura em relevo: utilizando diferentes tipos de palitos (palito de dentes, de churrasco e de picolé) faça um desenho sobre a matriz, rebaixando as áreas que deseja brancas na prova impressa. Com um rolo de espuma, entinte a superfície da matriz com guache, sem deixar que a tinta penetre os sulcos gravados na matriz. Coloque uma folha de papel sobre a matriz e, pressionando levemente com as mãos, imprima a gravura.
- B) Ponta-seca: com o auxílio de um palito de dentes ou de churrasco, trace um desenho na matriz de isopor. A seguir preencha as linhas gravadas na matriz com tinta acrílica, utilizando um pequeno pincel. Limpe o excesso de tinta da superfície, deixando a tinta apenas nos sulcos. Coloque uma folha de papel levemente umedecida sobre a matriz e, com um rolo de massa, pressione o papel sobre a bandeja de isopor. Na ponta-seca, diferente da gravura em relevo, o desenho traçado será impresso em cor.
- C) Para criar uma gravura em relevo ou uma ponta-seca, o artista utiliza diferentes padrões e texturas visuais para produzir preenchimentos e contrastes, diferenciando as áreas da imagem. Adotando os mesmos procedimentos descritos nos enunciados A e B, explore diferentes texturas. Experimente hachurar, pontilhar, tramar linhas, combinar linhas e pontos, etc. O importante é criar um repertório de texturas visuais para aplicar em uma gravura em relevo ou ponta-seca.

Uma das características do movimento expressionista que muitas vezes foi associada à produção de Goeldi, Segall e Iberê é a figuração de caráter narrativo. Especialmente Segall e Goeldi, desenvolveram um tipo de narrativa não realista, mais próxima à abstração, devido à busca destes artistas pela sintetização das formas, aliada às suas poéticas expressivas.

A temática de Segall emerge dos dilemas sociais vividos em sua época, pois para ele o artista deveria comprometer-se com as questões sociais de seu tempo, principalmente com a dor dos socialmente menos favorecidos. Os emigrantes, as mães negras, os mendigos e as prostitutas são tipos sociais que buscou retratar de forma singular em suas gravuras. Esta ilustração narrativa e compadecida de Segall em relação à situação destes personagens é abordada a partir de uma expressividade quase abstrata, sintética e com planos que coexistem no mesmo espaço plástico.

A obra de Goeldi também buscará a simplificação das formas sem perder o caráter figurativo e narrativo do tema. Ao contrário de Segall, que retrata o sentimento de dor, de perda do outro, Goeldi escolhe viver junto a estes tipos sociais marginalizados e experienciar o desprendimento em relação aos valores materiais e morais (Vera Beatriz Siqueira relaciona o propalado isolamento que o artista impõe a si com a idéia de fissura, numa analogia com os sulcos que se abrem na matriz de uma gravura)<sup>14</sup>. Suas obras retratam personagens como mendigos, prostitutas, despejados, bêbados; tratados como elementos simbólicos.

Dos três artistas, Iberê é o que mais se distanciará desta característica narrativa, comum aos expressionistas e muito presente na obra de Segall e Goeldi. Em suas primeiras obras, este tipo de ilustração é mais presente, mas vai sendo substituída, aos poucos, por signos que resumem as questões existenciais humanas. Figuras como carretéis e bicicletas são mais do que elementos para representação, são signos nos quais Iberê condensa vários significados.

---

<sup>14</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. Cálculo da Expressão. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição.



### Exercício 3

Tanto Goeldi, quanto Segall e Iberê buscavam expressar os seus repertórios simbólicos e temáticos de forma subjetiva. Esta necessidade de configurar um estilo próprio era uma característica do período modernista. As técnicas de gravura favoreceram a simplificação das formas, levando os artistas ao distanciamento e à abstração dos motivos representados em relação à realidade concreta: nem sempre há perspectiva, o que reduz a composição a um único plano; as figuras são representadas de forma sintética e elementar, às vezes geometrizadas na busca de síntese; a composição é organizada por linhas de força, onde os elementos da narrativa são alinhados e acomodados, etc. Pensando nestas características do modernismo, procure compor um cenário ou figura a partir de formas geométricas recortadas em papel, buscando uma maneira de simplificar e estilizar o tema do seu trabalho. Com o mesmo objetivo, crie um desenho utilizando o menor número de linhas possíveis para se representar o assunto escolhido.

### Exercício 4

Nas gravuras de Goeldi percebe-se moderação no uso de cores. Quando as usa, o artista as aplica em um determinado ponto da imagem para acentuar algum detalhe, gerando um efeito de contraste em relação ao branco do papel e ao negro da tinta tipográfica. Crie um desenho e/ou uma gravura, inicialmente em preto e branco. A seguir, analise a imagem e escolha qual elemento você destacaria com a aplicação de uma cor. Que cor seria esta? O que mudou na percepção do trabalho?

### Exercício 5

As obras de Segall demonstram um compadecimento do artista em relação aos dramas sociais vividos em sua época. Se procurássemos criar um trabalho com esta mesma preocupação, que temáticas poderíamos retratar nos dias de hoje? Proponha aos alunos um exercício de observação do bairro onde moram ou mesmo da escola, levantando questões e problemas destes lugares, relacionando como isto afeta as suas vidas e o que causa esse tipo de situação. Pense quais elementos seriam necessários e quais seriam descartáveis na composição de um trabalho que mostre o que esta questão desperta neles. Faça com que percebam a atmosfera deste local, se é alegre ou sombria, se é densa ou leve, propondo a realização de um trabalho bastante pessoal que expresse o 'estilo' de cada um.

### Exercício 6

Alguns objetos representados nas obras destes três artistas podem ser interpretados além de suas características formais ou funcionais. Por exemplo, os carretéis na obra de Iberê são mais que objetos utilitários, são símbolos que remetem à memória, à infância, ao tempo. O significado destes objetos levou o artista a desenvolver grande parte da sua obra pictórica e gráfica. Investigue com os seus alunos quais são os objetos que para eles tem um significado especial, que transcende a sua função. Que significados são estes? De memória, os alunos deverão desenhar ou fazer uma gravura a partir deste objeto pensando em como podem representá-lo de uma forma simplificada e particular.

Os exercícios contidos no Material do Professor N.6 - *Dentro do Traço, Mesmo*, podem ser associados aos exercícios aqui propostos, pois tratam de temas pertinentes à gravura. Os cartões que acompanham este material podem ampliar as propostas de exercícios apresentadas no Material do Professor N.1 – *Iberê Camargo*, N.2 – *Jorge Guinle, Belo Caos* e N.3 – *Um mundo a perder de vista, Guignard*.

## Glossário

---

**Água-forte:** Processo de gravação indireto, no qual a chapa metálica é recoberta por uma camada de verniz e o desenho é feito com uma ponta-seca. O resultado final surgirá da ação corrosiva do ácido (nítrico ou clorídrico) sobre a placa de metal, agindo somente sobre as áreas não protegidas pelo verniz, expostas pela ponta-seca.

**Água-tinta:** Técnica utilizada para produzir tons. Consiste em pulverizar breu sobre uma chapa aquecida, criando uma camada de pequenos pontos impermeáveis à ação do ácido. Os pontos vão produzir o branco e as partes desprotegidas vão criar as áreas escuras, sendo que estes tons podem ir do cinza claro até o negro profundo.

**Buril:** Qualquer tipo de ferramenta de aço, com pontas de várias formas, usada para gravar. A ponta e a largura do lado cortante variam de acordo com a profundidade e a largura das linhas a serem gravadas.

**Edição:** Conjunto de provas, impressão e publicação, realizada de maneira ordenada, geralmente marcada e numerada.

**Gravura:** Gravuras são originais múltiplos. A partir de uma imagem única, gravada em uma matriz, o artista tira uma ou mais impressões. Não só a técnica de gravar e reproduzir imagens é conhecida como gravura, mas também cada uma das imagens impressas a partir de uma matriz.

**Gravura em metal:** A matriz utilizada é uma placa de metal, sendo o cobre o metal mais adequado. O trabalho de gravação sobre a placa cria sulcos e/ou regiões ásperas. Essas incisões retêm a tinta, criando linhas ou áreas escuras na prova impressa. As áreas lisas resultam brancas. Alguns procedimentos são de corte direto, como a ponta-seca, o buril e a maneira negra. Outros são de corte por corrosão e, portanto, indiretos, como a água-forte e a água-tinta, onde se utiliza ácido para a gravação da matriz. A matriz é entintada com a placa aquecida. A tinta deve penetrar os sulcos e o excesso, ser removido. A matriz é colocada no berço, sobre ela é colocado o papel, previamente umedecido. O conjunto passa por entre dois cilindros que fazem pressão e transferem a tinta da matriz para o papel, estampando neste a imagem gravada na matriz.

**Gravura em relevo:** A gravura em relevo é uma espécie de carimbo entalhado – matriz - a partir do qual se imprime uma imagem. A matriz pode ser uma chapa de madeira (xilogravura) ou uma chapa de borracha (linoleogravura), entre outros materiais semelhantes. Para se entalhar a matriz, utilizam-se instrumentos cortantes - goivas e formões -, escavando sulcos, que em combinação com as partes não escavadas (altorrelevos), formarão a imagem gravada. Como sugere o nome, a tinta cobre as áreas em altorrelevo da matriz. Assim, as partes escavadas da matriz (sulcos) serão brancas na cópia impressa, enquanto que as partes não escavadas (altorrelevos) definirão as áreas de cor. Para se imprimir a imagem gravada, entinta-se a superfície da matriz com a ajuda de um rolo ou de uma “boneca”. Em seguida, coloca-se o papel sobre a matriz, pressionando-o com a ajuda de uma prensa ou de uma colher pau (processo manual). Da impressão no papel, resulta uma cópia da imagem gravada na matriz. A cópia no papel é invertida, ou seja, é espelhada em relação à imagem gravada na matriz.

**Linoleogravura:** Tipo de gravura em relevo produzida com uma chapa de linóleo, um tipo de borracha utilizado para o revestimento de pisos.

**Litografia:** Gravura plana cuja matriz é uma pedra calcária proveniente de jazidas na Alemanha e na Rússia (lito- vem do grego lithos, que significa pedra). A matriz não sofre entalhe, ranhuras ou corrosão. O desenho é feito sobre a pedra utilizando-se uma mistura de pigmento com uma base gordurosa, que pode ser sólida (lápiz e crayon litográfico) ou líquida (tuche). A litografia tem como princípio básico a relação de incompatibilidade entre água e gordura. A gordura produz a imagem gravada na matriz, enquanto a água produz as áreas brancas. Na litografia o artista trabalha diretamente sobre a pedra produzindo efeitos semelhantes ao alcançados com lápis, crayon, bico-de-pena e aquarela sobre o papel. Concluído o desenho, a matriz passa por um processo químico de acidulação para fixação da imagem. A seguir, a matriz, previamente umedecida, é entintada com um rolo. A tinta adere somente nas áreas onde a gordura foi fixada, sendo repelida pelas áreas úmidas. O papel é colocado sobre a matriz, que passa em uma prensa especial, chamada ratora. O princípio de impressão litográfica é aplicado no off-set, sistema de impressão da moderna indústria gráfica.

**Matriz:** Suporte material onde se grava uma imagem para impressão. Permite produzir uma edição ou tiragem, obtendo-se cópias idênticas a partir dela. Pode ser de madeira (xilogravura), linóleo (linoleogravura), cobre (gravura em metal), pedra (litogravura) ou ainda uma tela de nylon (serigrafia). É gravada e impressa com diferentes técnicas e procedimentos, dependendo do material de que é feita.

**Monotipia:** Impressão única, feita a partir de uma imagem desenhada ou pintada sobre uma placa de vidro, acrílico ou metal. O papel é colocado sobre a superfície previamente trabalhada pelo artista e pressionado com a ajuda de uma espátula ou de uma prensa. Por não ser gravada, a matriz produz uma única cópia.

**Ponta-seca:** Trata-se de um processo direto de gravação, feito em uma placa de metal com uma ponta de aço. A profundidade do traço depende da pressão que se faz sobre o metal. É nas rebarbas, característica deste método, que a tinta de impressão se agarra e delas depende a força da linha gravada.

**Prova de estado:** Exemplar de ensaio, obtido por impressão, durante a execução do trabalho. A prova de estado permite ao artista avaliar o trabalho e modificá-lo, acrescentando novas intervenções ou corrigindo passos anteriores.

**Serigrafia:** Serigrafia deriva das palavras sericum, seda, e grafia, escrita. É também chamada de silkscreen, ou tela de seda. Originalmente produzida em seda, hoje a matriz da serigrafia consiste em uma tela de nylon armada em um bastidor que permite a passagem de tinta através dos seus orifícios. Existem dois tipos básicos, a serigrafia de corte manual, ou processo de máscaras, e a serigrafia fotográfica. No primeiro, formas recortadas são colocadas entre a tela e o papel a ser impresso, isolando partes da tela à passagem da tinta. No segundo, a tela é recoberta com uma emulsão fotossensível que fixará o desenho, ou fotografia feita em película transparente (fotolito), sobreposto à tela, quando de sua exposição à ação da luz. A emulsão vedará a tela nas áreas atingidas pela luz e permitirá a passagem da tinta nas áreas protegidas, gerando a matriz para reprodução da imagem. A serigrafia é impressa colocando-se a tela sobre o papel e correndo a tinta com um rodo. Permite grandes tiragens e a impressão de muitas cores em uma mesma gravura.

**Tiragem:** Nome dado à publicação de edições para o mercado. As tiragens são determinadas pelo artista e/ou editor e são assinadas e numeradas com uma fração, em que o denominador demonstra o total da edição e o numerador o número da prova.

**Xilogravura:** Técnica de gravar e imprimir imagens a partir de uma placa de madeira (xilo- vem do grego xylon, que significa madeira). A xilogravura é a mais antiga técnica de gravação conhecida e é também a mais simples em termos de técnica. Sua matriz é produzida entalhando-se linhas ou áreas escavadas em uma chapa de madeira, criando altorrelevos

## Fontes e referências bibliográficas

---

- ABREU, Laura. **Oswaldo Goeldi: desenhos, matrizes e gravuras**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.
- BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BRITO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: S. Roesler/Instituto The Axis, 2002.
- Caixa de Cultura. **Gravura: História e técnica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2002. (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3)
- CAMARGO, Iberê. **A Gravura**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1992.
- CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CAMARGO, Iberê. **Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.
- CAMARGO, Iberê. **A Paixão na Pintura – Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins**. In Novos Estudos – CEBRAP, nº 34, Porto Alegre 19 de maio de 1990 e 1º de setembro de 1992.
- CHIARELLI, Tadeu (org.). **Segall realista. In: Segall realista – catálogo da exposição**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- COELHO, Teixeira. **Dentro do Traço, Mesmo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FAJARDO, Elias, SUSSEKIND, Felipe, VALE, Marcio do. **Oficinas: Gravura**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 1999.
- GOELDI, Oswaldo. **Entrevista de Goeldi a Ferreira Gullar**. 12 de Janeiro de 1957. Disponível em <http://www.centrovirtualgoeldi.com>
- GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- MACHADO, Aníbal M. **Goeldi**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. **Lasar Segall: expressionismo e judaísmo - o período alemão de 1906-1923**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PORTELLA FILHO, Paulo. **Assessorando Professores: A visita ao Museu**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 5 dez. 2003. Roteiro.
- SALZSTEIN, Sônia. **Lasar Segall – perplexidade como resistência**. In. Matrizes do Expressionismo no Brasil. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.
- SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Série Documenta, 10).
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Oswaldo Goeldi: Biografia**. In: BRITO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi**. Rio de Janeiro: S. Roesler/Instituto The Axis, 2002.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Cálculo da Expressão**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição.
- ZIELINSKY, Mônica. **Catálogo Raisonné Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify / Fundação Iberê Camargo, 2006.

### Vídeos e filmes

- BIAVASCHI, Marta. **Iberê Camargo – matéria da memória**. Porto Alegre: Surreal, 2003. vídeo VHS 22min.
- BIAVASCHI, Marta. **O próximo e o distante na obra de Iberê Camargo**. Porto Alegre: Surreal, 2000. vídeo VHS 7min.
- Gravura e Gravadores**. São Paulo: Itaú Cultural, 2002. vídeo VHS 32min. (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3)

### Sites

- Catálogos da Fundação Biblioteca Nacional: [catalogos.bn.br](http://catalogos.bn.br)
- Centro virtual de documentação e referência Oswaldo Goeldi: [www.centrovirtualgoeldi.com](http://www.centrovirtualgoeldi.com)
- Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)
- Fundação Biblioteca Nacional: [www.bn.br](http://www.bn.br)
- Fundação Iberê Camargo: [www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br)
- Museu Lasar Segall: [www.museusegall.org.br](http://www.museusegall.org.br)
- Oswaldo Goeldi - Site Oficial: [www.oswaldogoeldi.org.br](http://www.oswaldogoeldi.org.br)

---

**Curadoria Pedagógica** Luis Camnitzer **Concepção e produção** Luciano Laner

**Pesquisa e Textos** Carolina Mendoza, Iliriana Rodrigues, Juliana Pepl, Luciano Laner, Rafael Silveira e Vivian Andretta.

**Revisão** Gerusa Marques Figueira **Projeto Gráfico** Fábio Zimbres **Diagramação** Gabriel Netto **Impressão** Gráfica Trindade

**Colaboração** Eduardo Haesbaert, Adriana Boff, Elisa Malcon e Elvira Fortuna



Fundação **Iberê Camargo**

## Fundação Iberê Camargo

### Conselho de Curadores

Bolívar Charneski  
Carlos Augusto da Silva Zílio  
Carlos Cesar Pilla  
Christóvão de Moura  
Cristiano Jacó Renner  
Domingos Matias Lopes  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Justo Werlang  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Luiz Fernando Cirne Lima  
Maria Coussirat Camargo  
Renato Malcon  
Régio Silveira Saraiva  
Willian Ling

### Presidente de Honra

Maria Coussirat Camargo

### Presidente

Jorge Gerdau Johannpeter

### Vice-Presidente

Justo Werlang

### Diretoria

Carlos Cesar Pilla  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon  
José Paulo Soares Martins  
Rodrigo Vontobel

### Conselho Curatorial

Fábio Coutinho  
Justo Werlang  
Gabriel Pérez-Barreiro  
Maria Helena Bernardes  
Moacir dos Anjos

### Conselho Fiscal (titulares)

Anton Karl Biedermann  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Pedro Paulo de Sá Peixoto

### Conselho Fiscal (suplentes)

Cristiano Jacó Renner  
Gilberto Bagaiole Contador

### Superintendência Cultural

Fábio Coutinho

### Equipe Cultural

Adriana Boff (Coord.)  
Caio Yurgel  
Carina Dias de Borba

### Equipe de Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert (Coord.)  
Elisa Malcon  
Lisiane Antunes Cardoso  
José Marcelo Lunardi

### Equipe Educativa

Luis Camnitzer (curador)  
Luciano Laner (coord.)

### Mediadores

Barbara Nicolaievsky  
Carolina Mendoza  
Diana Kolker  
Iliriana Rodrigues  
Juliana Pepl  
Néfer Kroll  
Rafael Silveira  
Swami Silva  
Valéria Payeras  
Vivian Andretta

### Equipe de Catalogação e Pesquisa

Mônica Zielinsky (Coord.)  
Gustavo Possamai

### Superintendência

#### Administrativo-Financeira

Rudi Araujo Kother

#### Equipe Administrativo-Financeira

José Luis Lima (Coord.)  
Ana Paula do Amaral  
Carolina Miranda Dorneles  
Joice de Souza  
Marcello Rubim  
Maria Lunardi  
Silvia Engelmann de Souza  
Stella Bruna F. Gutierrez

#### Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna (Coord.)  
Patrícia Matzenauer

#### Website

Luisa Fedrizzi

#### Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

#### Consultoria Jurídica

Ruy Rech

Av. Padre Cacique 2.000  
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil  
tel [55 51] 3247-8000  
Agendamento: [55 51] 3247-8001  
educativo@iberecamargo.org.br  
www.iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a  
Fundação Iberê Camargo, entre em contato:  
pelo fone (51) 3247.8000 ou pelo e-mail  
institucional@iberecamargo.org.br

## Cálculo da Expressão

### Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil  
11 de dezembro de 2009 a 21 de  
março de 2010

### Curadoria

Vera Beatriz Siqueira

### Pesquisa

Fernanda Pequeno

### Museografia

Ceres Storchi  
Roberta Guerra

### Identidade Visual

Marília Ryff-Moreira Vianna

Patrocínio



Financiamento



Apoio

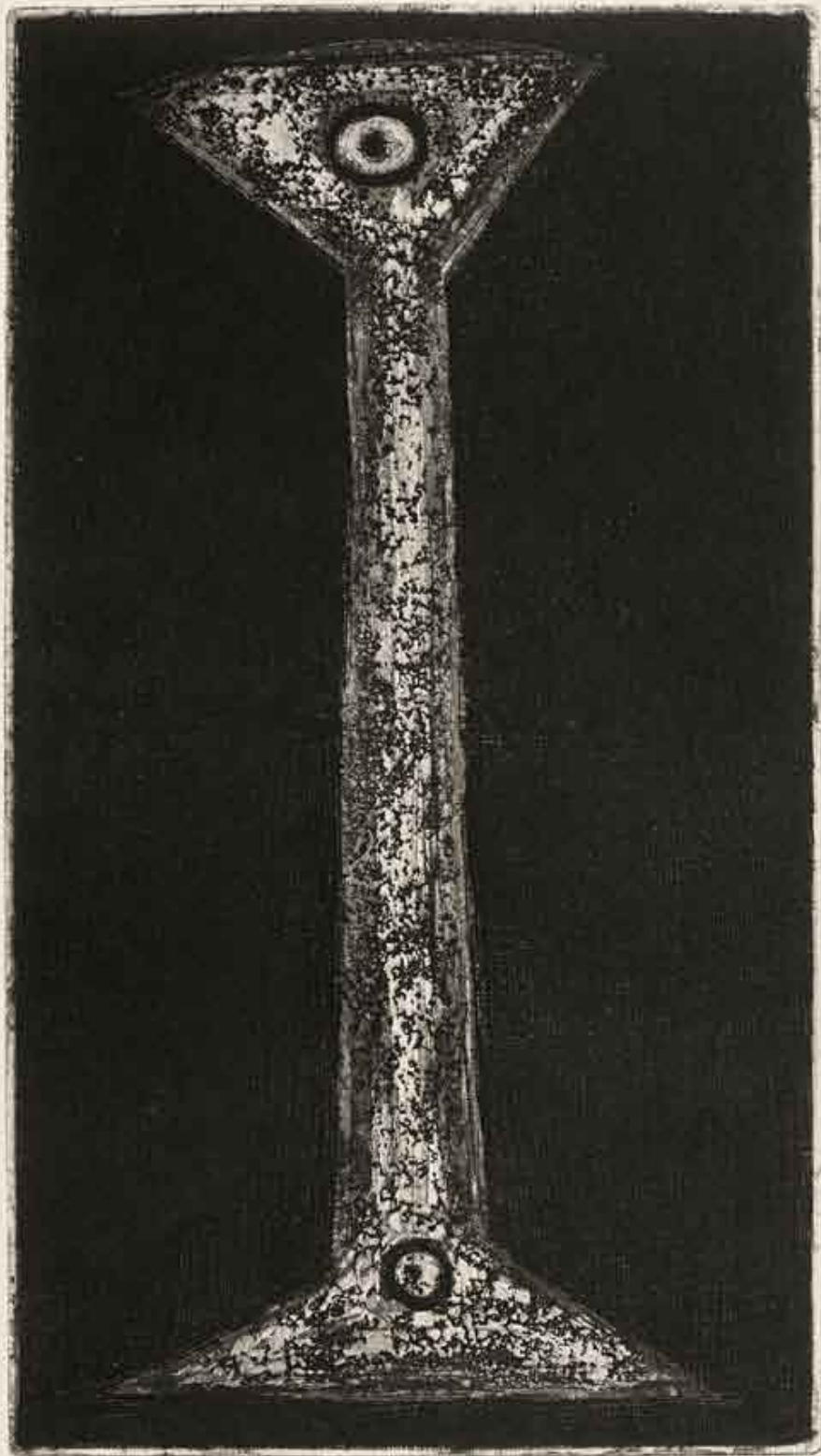


Auditoria



Parceria





*Prova de mlti*

*Henri Comot*  
1870

## Iberê Camargo

*Um carretel*, 1960  
água-forte e água-tinta  
49,5 x 28,2 cm  
Coleção Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Iberê Camargo, em trabalho, no ateliê da rua Joaquim Silva, Lapa, na década de 50.

“Iberê encontrou no metal a matéria resistente o suficiente para a realização de sua ação plástica. Gostava da ponta-seca, forma mais direta de gravação, riscando a chapa com uma ponta de aço. As linhas resultantes da fricção de metal sobre metal registravam a intensidade de seu gesto. [...] O artista parecia gostar dessa identificação entre resíduo material, memória gestual e forma. [...] Também admirava o trabalho com ácidos e vernizes, de complexa artesanaria. Nele apreciava a experiência de um tempo lento e vivencial, exigida pelas sucessivas mordeduras na matriz para a criação de tramas e texturas. [...] O apreço de Iberê pelos procedimentos técnicos de impressão e por suas potencialidades plásticas ligava-se à sua peculiar concepção de expressão, sintetizada na atração pela matéria e no virtuosismo dramático. Sua obra continuava a ser feita pelo embate entre a subjetividade e a realidade. [...] Afinal, apenas no contato furioso e físico com a matéria é que poderia criar as formas para expressar o seu ceticismo, o seu desespero com relação à vida contemporânea.

Toda uma sabedoria plástica entra em jogo em obras como a gravura em metal *Um carretel* (1960). Iberê nos leva a percorrer todo o campo impresso, indo de uma textura a outra, da silueta longilínea do carretel para seus furos redondos, do seu interior vazado para a densidade da trama da água-tinta, da materialidade do objeto para a corrosão do ácido, de sua imobilidade para a tensão dramática da imagem, das linhas do contorno da figura para os limites externos da gravura. Com isso, vai retirando os pontos de apoio de nossa percepção mais realista. O carretel transforma-se em forma plástica. Talvez não seja preciso lembrar a origem da escolha do carretel, brinquedo da infância humilde de Iberê. Nem o seu papel de abertura do diálogo do artista com a abstração. O que espanta na imagem é como Iberê consegue na apresentação de um único carretel reter tanto movimento.”<sup>1</sup>

### Para pensar

1. O carretel solitário de Iberê habita um lugar sombrio e noturno. Que relações esta gravura nos permite traçar com a poética de Goeldi? Que visão de mundo a gravura de Iberê no traduz?
2. Diferentemente de Goeldi e Segall, que trataram de temas vinculados a realidade para elaborarem e manifestarem sua expressão subjetiva sobre o mundo, Iberê colocou no enfrentamento da matéria a sua carga expressiva. Que características na gravura “*Um carretel*” são índices desta busca expressiva através da relação com a matéria da gravura?

<sup>1</sup>SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da Expressão*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P.24.





## Iberê Camargo

*Ciclista*, 1989  
água-forte, água-tinta (processo do açúcar), ponta-seca e maneira-negra  
15x19,5 cm  
Coleção Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

“Em *Ciclista* (água-forte e água-tinta, 1989), as provas de estado mostram o esforço do artista em transferir o movimento horizontal das linhas do desenho inicial para a vibração concentrada do ciclista e da bicicleta. Mas se essas figuras falam do movimento em sua vibração e em seu destino de rodar e passar, também articulam o seu oposto: a imobilidade atávica que as prende à consistência do mundo, como se já tivessem nascido assim, inertes. Os ciclistas, que apareceram na sua obra na década de 1980, quando retornou à Porto Alegre, poderiam ser vistos, portanto como sucedâneos dos carretéis. Se estes são, como definiu Ronaldo Brito, “formas que rolam”, aqueles são “seres que passam”, nas palavras de Paulo Sérgio Duarte. Pessoas eternamente em trânsito, condenadas ao ativismo, dada a natureza precária de seu equilíbrio. E, mantendo essa correspondência, se o carretel imóvel fala da sua potência dinâmica, o ciclista infrene só pode falar do paroxismo do próprio movimento: a inércia.”<sup>1</sup>



Iberê Camargo em seu ateliê da rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre, década de 1980.

### Para pensar

1. Observando a gravura de Iberê Camargo, podemos definir claramente as qualidades pessoais do ciclista: sexo, raça, idade ou condição social?
2. Seria a figura do ciclista uma pessoa específica ou uma figura universal?
3. Como acontece nesta gravura de Iberê Camargo a relação entre movimento e imobilidade?

<sup>1</sup>SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da Expressão*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P.24.







Vandana: 115

M.W. Gault

## Oswaldo Goeldi

Ventania, s.d  
xilogravura  
21x27 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

“Conter a enormidade da vida, recolher o silêncio – eis uma tarefa árdua, que em Goeldi assumiu contornos existenciais. O artista incorporou essa missão, procurando criar signos análogos ao Todo, fragmentos aptos a fazer do cotidiano simples e prosaico a morada de todo mistério, de toda imensidão. [...] Como acontece com os seus pescadores. São pessoas humildes, realizando um trabalho simples, que se repete cotidianamente. São também personagens colhidas no momento do trabalho, com gestos, capas e chapéus característicos, na faina diária junto ao mar ou em peixarias cheias de cestos, facas, peixes pendurados e barras de gelo, dispensando Goeldi de lidar com a psicologia particular de cada um. Além disso, circulam em praias desertas, camuflados sob a névoa da madrugada, sob o manto da noite ou sob a mistura úmida de maresia, vento e areia.

[...] Em Ventania, os traços que cortam a xilogravura de um lado a outro se somam às marcas da madeira para dar consistência material à tormenta que ataca o pescador e sua precária peixaria. No chão molhado refletem-se o balde virado, os pés do pescador, o cesto e a arraia. O vôo baixo do pássaro e o movimento da capa indicam a presença e a direção do vento. O papel amarelo sob a gravura acentua o aspecto áspero das linhas nervosas, ao mesmo tempo em que, rebaixando o contraste com o preto, nos faz quase sentir a areia levantada. Os leves toques de vermelho na roupa do pescador servem para chamar a atenção para a sua figura, cuja pose, de pernas abertas e ligeiramente arqueadas, indica o seu esforço de resistir à intempérie. Por fim, a verticalidade do mastro do barco, dos peixes pendurados e da coluna de madeira que sustenta o toldo da peixaria enfatiza, por contraste, o movimento diagonal da ventania, ao qual também resistem, heroicamente.”<sup>1</sup>



Oswaldo Goeldi no mercado de peixes, Rio de Janeiro, 1955.  
Arquivo Oswaldo Goeldi, Rio de Janeiro.

### Para pensar

1. Goeldi via a criação artística como algo muito mais precioso e complexo do que simplesmente saber e aprender um técnica. Para ele, era necessário criar, dar alguma coisa de si, fazendo uso da fantasia e da vontade criadora, para gravar com profundidade. Sendo assim, qual a importância da técnica para um artista? O que ela oferece?
2. Como os cortes da goiva sustentam a sensação de ventania nesta gravura de Goeldi? Se o gesto do artista fosse menos convulso e tramado, teríamos a mesma sensação?
3. Qual a função da cor nesta gravura de Goeldi?

<sup>1</sup>SIQUEIRA, Vera Beatriz. Cálculo da Expressão. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P.24.





O. Lachin 233/100

osw. Jaldi

## Oswaldo Goeldi

*O ladrão*, c.1955  
xilogravura  
21,8 x 17,2 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

“O uso privilegiado da gravura propiciou a Goeldi acertar o tom do diálogo com a natureza e a cultura tropical: adotando uma linguagem extremamente concisa, seu Brasil foi sintetizado por temas que ocupam, a um só tempo, seu centro e suas margens. Os urubus, os pescadores, os becos, os postes tortos, as ruas vazias, as paisagens vagas e silenciosas, são ao mesmo tempo o outro e o mesmo.

Mas Goeldi era um artista atormentado demais para se contentar com os limites da gravura expressionista. [...] empreendeu uma severa crítica à xilogravura, na qual reconhecia o grande risco da repetição. Sabia que a madeira era “única” para “um trabalho com garra, apaixonado”, mas também a via como material “duro, frio e odioso”<sup>1</sup>.

[...] começou a experimentar com as cores. No início, servia-se das áreas brancas, cada vez mais presentes, e do uso de um papel colorido sob o papel da impressão. Por vezes fazia gravuras todas em cor. Evitava, a todo custo, o aspecto recortado das múltiplas matrizes. Passou a trabalhar os tons de cinza, conseguidos com a retirada do excesso da tinta e a impressão mais leve. Com o tempo, distribuiu as cores numa mesma matriz, espalhando-as com o dedo nas áreas desejadas e uniformizando-as com rolinho. Imprimia as áreas de cor antes de limpá-las para passar a tinta preta.”<sup>2</sup>



Oswaldo Goeldi em aula de xilogravura, Rio de Janeiro, década de 1950. Arquivo Oswaldo Goeldi, Rio de Janeiro.

### Para pensar

1. Goeldi utilizava-se da cor como meio de expressão simbólico, mas também para designar elementos que o preto o branco não podiam evidenciar com a mesma ênfase. Na gravura “O ladrão”, qual o uso que o artista faz da cor? Como a cor ajuda o artista a equilibrar a composição e a conduzir o olhar pelos elementos da narrativa?
2. Observando esta gravura de Goeldi, podemos dizer em que turno do dia se passa a cena narrada?
3. Em relação à organização do espaço, como o artista faz uso dos planos e da perspectiva?

<sup>1</sup> Entrevista de Goeldi a José Roberto Teixeira Leite. A Semana. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1955.

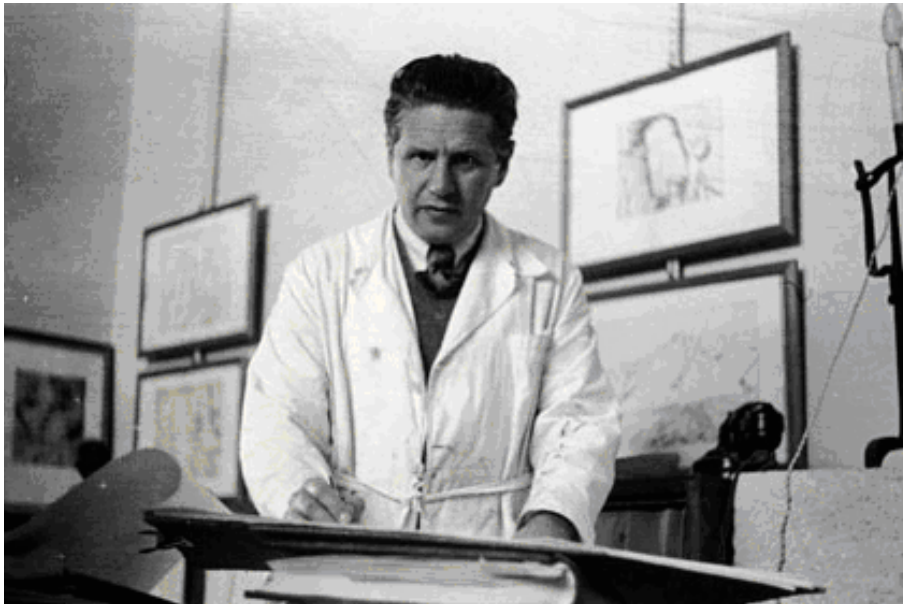
<sup>2</sup> SIQUEIRA, Vera Beatriz. Cálculo da Expressão. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P.17-18.





## Lasar Segall

*Casa do Manguê*, 1929  
xilogravura sobre papel  
31,5x42 cm  
Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo



Lasar Segall no ateliê. C. 1940.  
Fotografia de Hildegard Rosenthal

“durante sua estada em Paris entre 1928 e 1930, Segall realizou séries novas de gravuras. A partir de anotações feitas em cadernos de desenhos, reconstruiu as cenas de prostituição no bairro carioca do Manguê, dos emigrantes em tombadilhos de navios, dos morros e favelas brasileiras, da natureza tropical.

[...] Quando se dedica ao universo da prostituição do Manguê, o aspecto icônico reaparece de forma muito especial na xilogravura *Casa do Manguê* (1929). Apesar de ser uma cena com várias figuras, estas aparecem individualizadas, separadas por portas e janelas. Cada qual ocupa seu espaço específico, como em um retábulo medieval ou da tradição ortodoxa. Cortinas e persianas servem tanto para criar os nichos individualizados, quanto para ocultar parte das figuras, sustentando o clima dúbio de segredo e exposição da sensualidade. O olhar é solidário, porém exterior. O interesse de Segall pelo tema é, mais uma vez, de ordem poética. A sua obra requer um espectador acostumado com a identificação da prostituta à imagem mística do anjo decaído, da alma maltratada, do desamparo, da violência. Construído pela aspereza e pela depuração da linguagem da gravura, por contrastes vigorosos de preto e branco, pela ausência do naturalismo descritivo, esse universo ganha em densidade material.”<sup>1</sup>

### Para pensar

1. Da forma como compõe a imagem, Segall coloca o espectador dentro ou fora da cena? Participamos da cena ou apenas observamos com distanciamento? A quem se dirige o olhar das personagens representadas na gravura?
2. Como o olhar do espectador é atraído para as cenas que se apresentam na gravura? Estas cenas são explícitas ou veladas? O fato de algumas das personagens se darem a ver através de cortinas e persianas afasta o olhar do espectador ou lhe desperta a curiosidade de desvelar o segredo e o mistério que as envolvem?
3. Quanto à composição, há profundidade nesta imagem? Como se percebem os planos?
4. Nesta gravura, como o artista trabalha os contrastes para destacar as figuras do cenário em que se encontram inseridas?

<sup>1</sup>SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da Expressão*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P.24.





## Lasar Segall

*Carnaval*, c.1926  
ponta-seca sobre papel  
28 x 22 cm  
Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo

“Segall descreve a primeira impressão das terras brasileiras como se fosse o contato original de uma criança com o desconhecido, quase mágico. Sendo ele um homem fundamentalmente culto, podemos supor que essa ingenuidade era uma construção de segunda ordem, certamente relacionada ao interesse cultural pelo exótico e pela experiência mística do estranhamento. Aqui chegado, dedicou-se à tarefa de representar o novo país como um desafio para a universalidade de sua poética.



*Vilna e eu*, 1910  
litografia sobre papel  
40 x 27,5 cm  
Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo

[...] Carnaval, gravura em metal de 1926, fala desses primeiros momentos de encontro entre Segall e a realidade cultural brasileira. O olhar é, inegavelmente, o de um estrangeiro. Reaparece a linha mais narrativa e compassiva, bem como o rigor tectônico, de algumas gravuras anteriores, como as imagens de mendigos ou a série Recordações de Vilna (publicada em álbum em 1921). Em um primeiro momento, a estruturação compositiva, a solidez geométrica e a busca de uma universalidade temática eram os trilhos necessários para uma aproximação cautelosa. No carnaval de Segall convivem todos os carnavais do mundo. Na figura em primeiro plano à esquerda, como sugerem alguns, seu autorretrato como negro. Máscaras africanas, pierrôs, clowns, negros, apelo sexual, danças rituais – tudo surge ordenado em poses fixas e em um espaço claramente definido e organizado. Sua obra se encaixa no discurso europeu sobre o primitivo, entendido como uma categoria simbólica, imagem arcaica de um mundo perdido que carrega, em sua forma paródica, o desejo regressivo da origem.”<sup>1</sup>

### Para pensar

1. Observando a gravura *Carnaval*, de que maneira observa-se o distanciamento do artista em relação ao realismo mimético? Como são representadas as figuras que estão presentes na gravura?
2. Onde aparecem os personagens nesta gravura de Segall? Como o espaço está organizado? Que função tem os diferentes planos que o artista cria na gravura?
3. As figuras que se apresentam na gravura expressam movimento ou imobilidade? Como o percebemos?

<sup>1</sup>SIQUEIRA, Vera Beatriz. Cálculo da Expressão. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. Catálogo de Exposição. P.24.

