



Oswaldo Goeldi  
Lasar Segall  
Iberê Camargo

# CÁLCULO DA EXPRESSÃO

## CÁLCULO DA EXPRESSÃO

A obra de Iberê Camargo está em constante desdobramento, e é papel da Fundação Iberê Camargo incitar esta movimentação. Ao propor distintas abordagens à produção do artista, a instituição almeja explorar a dimensão de sua obra em um contexto mais amplo, isto é, situá-lo não como um caso isolado, mas como parte de uma tradição fundamental na compreensão da historiografia da arte brasileira.

Para atingir tal objetivo – longe de ser simples –, a Fundação Iberê Camargo coloca, de um lado, seu acervo à disposição de críticos e pensadores para que proponham, a seu turno, um novo olhar sobre a obra do artista. Por outro, e de forma saudavelmente complementar, toma a obra do artista como ponto de partida para o diálogo – seja na própria tradição à qual pertencia Iberê, seja a partir de distintas vertentes modernas e contemporâneas.

A exposição que aqui se apresenta, “Cálculo da expressão”, responde a este diálogo: ela provoca o espectador a buscar o que há de semelhante e o que há de diferente nas poéticas de Iberê Camargo, Lasar Segall e Oswaldo Goeldi. Mais do que isso: possibilita a pesquisa de um capítulo importante da história da arte brasileira e, à maneira da exposição consagrada a Alberto da Veiga Guignard, desenha a rede de influências na qual se movia Iberê Camargo.

A Fundação Iberê Camargo agradece a Vera Beatriz Siqueira, curadora da exposição e renomada pesquisadora da obra de Iberê Camargo; um agradecimento especial é feito ao Museu Lasar Segall que acolherá a presente exposição entre abril e julho de 2010, à Biblioteca Nacional, ao Museu Nacional de Belas Artes e ao Projeto Oswaldo Goeldi pela acolhida entusiasmada do projeto; aos patrocinadores, à equipe e a todos aqueles que estiveram envolvidos em sua concretização.

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição

**Cálculo da Expressão**  
**Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo**

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil  
11 de dezembro de 2009 a 14 de março de 2010

Museu Lasar Segall, São Paulo, Brasil  
24 de abril a 10 de junho de 2010

*This catalogue was produced on the occasion of the exhibition*

**Calculated Expression**  
**Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo**

*Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre Brazil*  
*December 11, 2009 to march 14, 2010*

*Lasar Segall Museum, São Paulo Brazil*  
*April 24 to june, 2010*

**Vera Beatriz Siqueira**, historiadora da arte, doutora em História pela UFRJ/IFCS, atuou como curadora de várias exposições, tendo trabalhado no Paço Imperial, nos Museus Castro Maya (Iphan) e no Departamento Cultural da UERJ. É autora dos livros Milton Dacosta (Sílvia Roesler, 2005), Burle Marx (Cosac & Naify, 2001) e Futuro sem passado (Lisboa, Universidade Lusíada, 2004), além de ter publicado diversos ensaios e artigos em periódicos, catálogos e livros, dentre os quais destacam-se Coleção Brasileira - Fundação Estudar (Via Imprensa, 2006), Lúcio Costa: um modo de ser moderno (Cosac & Naify, 2004), Ivan Serpa (Sílvia Roesler, 2003), Oswaldo Goeldi (Sílvia Roesler/The Axis, 2002), Brazil 2001 (Universidade de Massachusetts Dartmouth, 2001), Mécenés et collectionneurs (Paris, CTHS, 1999). É membro do Conselho Editorial da Revista Concinnitas, do Instituto de Artes da UERJ, onde é professora de história da arte e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes.

Vera Beatriz Siqueira, is an art historian with a doctorate in History from UFRJ/IFCS. She has curated several exhibitions, having worked at the Paço Imperial, Museus Castro Maya (Iphan) and UERJ Cultural Department. She is the author of the books Milton Dacosta (Sílvia Roesler, 2005), Burle Marx (Cosac & Naify, 2001) and Futuro sem passado (Lisbon, Universidade Lusíada, 2004), and has also published a range of essays and articles in periodicals, catalogues, and books, including Coleção Brasileira - Fundação Estudar (Via Imprensa, 2006), Lúcio Costa: um modo de ser moderno (Cosac & Naify, 2004), Ivan Serpa (Sílvia Roesler, 2003), Oswaldo Goeldi (Sílvia Roesler/The Axis, 2002), Brazil 2001 (University of Massachusetts Dartmouth, 2001), and Mécenés et collectionneurs (Paris, CTHS, 1999). She is a member of the Editorial Board for Revista Concinnitas, at Instituto de Artes da UERJ, where she teaches Art History and is coordinator of the Postgraduate Arts Programme.

Vera Beatriz Siqueira

# CÁLCULO DA EXPRESSÃO

Patrocínio



Apoio



Auditoria



Financiamento





## CÁLCULO DA EXPRESSÃO

Vera Beatriz Siqueira



Oswaldo Goeldi  
*O Ladrão*, c.1955  
xilografura sobre papel/*woodcut on paper*  
21,8x17,2 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

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

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

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

A partir do início do século XX, as ambições românticas se converteram, de maneira geral, em desejo (ou vontade) de expressão. Paul Klee, em sua *Teoria da arte moderna*, qualificou o problema da “sensação” na pintura impressionista como um momento inicial e insuficiente de manifestação expressiva: “ao se limitar a ler corretamente os valores [cores e pesos] em cada caso particular e usá-los com gosto, [o artista impressionista]

não conseguiu inspirar senão um estilo de naturalismo alargado”. O expressionismo, por sua vez, ao adotar outro momento como gênese da obra de arte – o instante “no qual a impressão recebida é expressa”, no qual “fragmentos de impressões diversas podem ser retomados numa combinação nova, ou ainda impressões antigas reativadas após anos de latência pelas impressões mais recentes” – elevou “a construção ao nível de um meio de expressão”, transformando-a em “sua insistência operatória”. Tal associação entre construção e expressão levou-o, inclusive, a qualificar o cubismo como “um ramo particular do expressionismo”, compreendendo a sua abertura cubista à abstração como realização do ideal expressionista de criação de uma obra de arte autônoma, “vivendo sem motivo da natureza uma existência plástica inteiramente abstrata”. Na base dessa equivalência de expressão, construção e abstração estava o que o artista qualificou como o “alívio para a individualidade” proporcionado pela modernidade: “cada personalidade, uma vez de posse de seus meios de expressão, tem voz (...) e só devem se apagar os fracos que procuram seus bens nas realizações anteriores, no lugar de tirá-los de si mesmo”.<sup>2</sup>

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

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

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

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

*Como podemos esperar entender o que um estilo estranho expressa?* Entrava em jogo, portanto, o problema da comunicação e da hermenêutica.

De maneira geral, os artistas expressionistas empenhavam-se na recuperação da potência comunicativa da arte, tornando visíveis seus nexos com o mundo. Fato que era central para o movimento expressionista alemão. A orientação social do grupo A Ponte, o mergulho intrapsíquico do expressionismo vienense, o realismo crítico da *Nova Objetividade* ou ainda a direção abstrata de *O Cavaleiro Azul* colocavam, cada qual a seu modo, a questão da identidade de expressão e comunicação. O artista expressionista desejava lançar uma mensagem para o mundo, o que pressupunha o encontro entre criador, realidade e espectador. Encontro nem sempre possível ou fácil de estabelecer. A começar pela própria diferença radical entre o Eu criador e o espectador. Existe um hiato quase intransponível entre a intenção do artista, a realização da obra e a percepção do público. É apenas nesse espaço intermediário e fraturado que a expressão e a comunicação podem se realizar.

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

A ideia desta mostra é, então, 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.





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

## Meios de expressão

Lasar Segall  
*Dor*, c.1909  
 litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
 31,5x23 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo



Lasar Segall  
*Carnaval*, c.1926  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 28x22 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

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

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

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

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

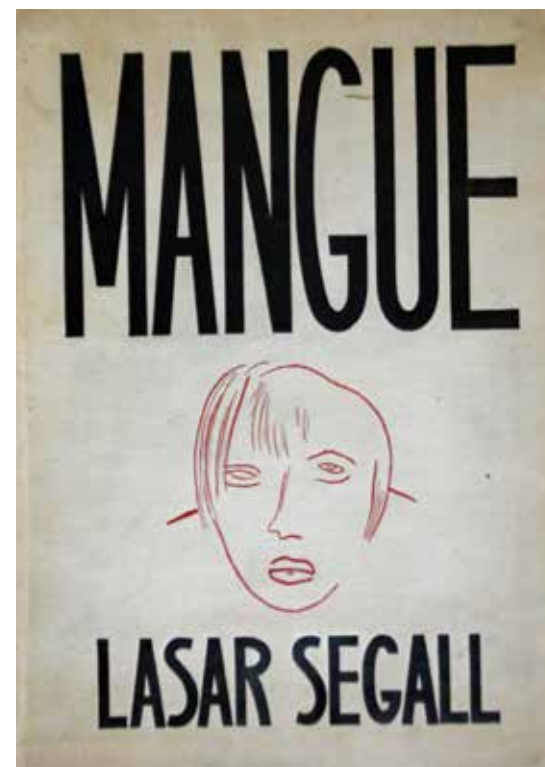
As litografias que fez a partir do conto “Uma doce criatura”, de Dostoiévski (1917-18), mostram uma impressionante economia formal e temática na formalização da

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

Talvez tenha sido por isso que, ao chegar ao Brasil, demorou alguns anos antes de produzir a sua primeira gravura. É claro que outros fatores mais circunstanciais também eram significativos, como a ausência dos instrumentais técnicos para a realização de obras gráficas. A litografia, por exemplo, devido à exigência de pedras e prensas especiais, sumiu durante várias décadas de sua atuação no país. Só voltou a aparecer na década de 1940, por vezes sob a forma de litografia em chapa metálica. Mas esse hiato temporal articulava igualmente a necessidade de um distanciamento com relação ao mundo novo que se apresentava ao artista, de maneira a preservar a depuração formal e expressiva.

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

Na mesma época e, sobretudo, durante sua estada em Paris entre 1928 e 1930, Segall realizou séries novas de gravuras. A partir de anotações feitas em cadernos de desenhos, reconstruiu as cenas de prostituição no bairro carioca do Mangue, dos emigrantes em tombadilhos de navios, dos morros e favelas brasileiras, da natureza tropical. A gravura lhe permitia retrabalhar esses temas, de maneira a, simultaneamente, torná-los mais próximos (no sentido da experiência íntima, pessoal, mnemônica) e mais distantes (como fatos empíricos). Assim, seu traço torna-se mais empático, sem cair nas armadilhas do realismo. As figuras ganham em peso e volume. Escadas, portas, janelas, persianas estruturam o espaço denso e por vezes confinado no qual se distribuem as prostitutas



Lasar Segall  
*Album Mangue*, editado pela Revista Acadêmica, 1943  
42 pranchas reproduzindo desenhos originais de Segall, impressos em zincografia e de 3 xilografuras e 1 litografia originais, assinadas pelo artista/42 pages reproducing original drawings by Segall, printed from zinc plates, and three original woodcuts and one lithograph signed by the artist  
26,5x36,5x2 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

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

do Rio de Janeiro, frequentemente misturando-se às outras ou se deixando apenas entrever por aberturas, de maneira a formarem com o próprio Mangue um corpo só, coletivo. Também os emigrantes não se separam do ambiente em que existem: são parte do tombadilho do navio, tanto quanto as chaminés ou os mastros, testemunhos de um exílio perene, de uma humanidade que não encontra seu lugar no mundo.

Novamente percebemos como a gravura adquiria centralidade em sua obra, possibilitando a Segall um relevante espaço de experimentação plástica, capaz de lhe fornecer a direção de toda a sua obra chamada de “brasileira”. O fato de, a partir dos anos 30, ter reduzido significativamente seu trabalho com gravador, retomado no início da década seguinte, apenas confirma essa hipótese da função diretiva da gravura na estruturação de seu contato com a realidade natural e cultural do Brasil. A comparação das gravuras que fez em 1943 para a publicação do álbum *Mangue*, com as que havia feito antes mostra como esse diálogo havia, a um só tempo, se estabilizado e refinado. *Mulheres do Mangue* (c. 1943, litografia) cita a cena de *Grupo do Mangue na escada* (1928, ponta-seca). A inversão da imagem é apenas uma das modificações introduzidas na nova gravura. Na revisão mais recente, a fixidez das figuras e o rigor geométrico já não eram necessários. Também podia ser dispensado o recurso simbólico ao primitivo. As figuras femininas ganharam em densidade volumétrica, em narratividade afetiva, sem perderem em expressividade. O vazio recuperava seu papel central na criação da unidade plástica. A riqueza da construção espacial, na qual múltiplos planos e pontos de vista se fundem – atestada, inclusive, pela introdução da mulher deitada, por trás da figura com leque –, é suficiente para recusar o realismo.

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

Como em Segall, a arte que veio a fazer no Brasil – depois do retorno à cidade do Rio de Janeiro, onde nascera –, ganhou em afeição e lirismo, despojando-se da visão espiritualizada e simbólica. Mas diferente daquele, cujas obras certamente influenciaram



Goeldi, não podia se separar desse mundo como se lhe fosse exterior ou estranho. O Brasil era sua marca originária e Goeldi precisava viver intimamente esse universo que o encantava e o assustava, que o abrigava e o repelia. Em carta ao amigo Kümmerly, relatou seu assombro diante de sua cidade natal, “com postes de luz enterrados até a metade na areia, urubu na rua, móveis na calçada, enfim, coisas que deixariam besta qualquer europeu recém-chegado”.<sup>6</sup>

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

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

Esse procedimento abria para o artista isolado nos trópicos a possibilidade de correspondência com aquilo que mais valorizava nos desenhos de Van Gogh, para quem “o bico de pena torna-se quase um estilete”: o seu caráter de “taquigrafia, apaixonadamente

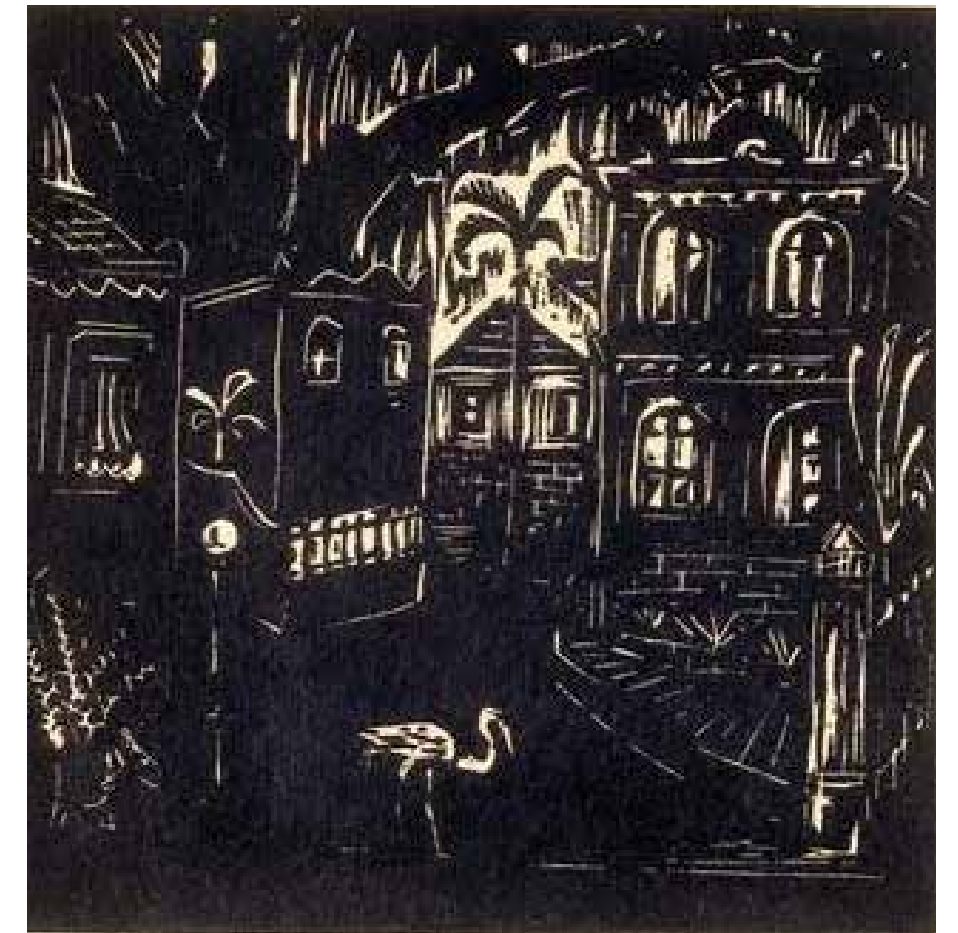
<sup>6</sup> Entrevista de Goeldi a Ferreira Gullar. *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1957, p. 1.

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

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

Oswaldo Goeldi  
*Garden in Rio (Jardim no Rio)*, c.1930  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
15x14,8 cm  
col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC, Rio de Janeiro

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



traçada”, “escritura desenhada”, “modo direto e espontâneo de grafar seu próprio mundo”.<sup>9</sup> Embora pareça paradoxal, através da gravura, Goeldi alcançou a franqueza do gesto expressivo. Os traços podiam, enfim, ser rápidos e espontâneos, sem cederem à expressividade da própria natureza. É o que vemos, por exemplo, numa de suas primeiras gravuras, cujo título ainda aparece em alemão, como é comum nessa época: *Garden in Rio*, 1924. Os traços rudemente escavados na madeira são capazes de trazer à superfície todos os variados elementos que compõem a obra, reunindo os extremos da experiência da realidade tropical: a sombra e a luz, a volúpia e a desolação.

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

via como material “duro, frio e odioso”.<sup>10</sup> Durante um tempo, retomou o trabalho com o desenho e a aquarela. Mas o risco de fracasso poético continuava rondando o artista. A solução para esse dilema Goeldi encontrou, de novo, na gravura.

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

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

A partir dessa primeira tentativa, começou a experimentar com as cores. No início, servia-se das áreas brancas, cada vez mais presentes, e do uso de um papel colorido sob o papel da impressão. Por vezes fazia gravuras todas em cor. Evitava, a todo custo, o aspecto recortado das múltiplas matrizes. Passou a trabalhar os tons de cinza, conseguidos com a retirada do excesso da tinta e a impressão mais leve. Com o tempo, distribuiu as cores numa mesma matriz, espalhando-as com o dedo nas áreas desejadas e uniformizando-as com rolinho. Imprimia as áreas de cor antes de limpá-las para passar a tinta preta. Ao mesmo tempo, suas matrizes cresciam de tamanho e variavam bem mais em termos de formatos, agora frequentemente mais horizontais. Se compararmos, por exemplo, as primeiras e as últimas matrizes, podemos ver como a concisão característica de Goeldi se deslocou de traços curtos, nervosos e sutis, cujo registro na madeira era um quase nada, para a incisão vigorosa, longa e larga, capaz de se inscrever decididamente na matéria.

Durante os anos 50, Goeldi renovou seu impulso experimental, tentando realizar outras técnicas de gravação, como a água-forte e a água-tinta. Iberê Camargo lhe cedia o ateliê, quando estava fora do Rio, para que o amigo passasse os dias, usando a prensa e todo o material de gravura em metal. Mas a poética de Goeldi era certamente a da xilogravura. Gostava de separar, tocar, lixar e preparar a madeira. Cada vez mais se tornava apto a dialogar com as marcas anteriores da matriz, incorporando-as na



Oswaldo Goeldi  
*Fischer Kopf* (*Cabeça de pescador*), c.1927  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
16x11 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

<sup>10</sup> Idem.



Iberê Camargo  
*Jardim Botânico 1*, 1943  
buril e ponta-seca sobre papel/*burin and dry-point on paper*  
11,6x9,9 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

impressão cuidadosa. Criou seus próprios instrumentos de trabalho, produzindo goivas com aros de guarda-chuva e bicicleta. Iberê, por sua vez, que se deixou influenciar pela obra e pelo universo temático de Goeldi, não tinha o temperamento adequado para a gravura em madeira. A matriz de metal e a corrosão pelo ácido eram mais propícias para a construção da sua poética expressiva.

Na realidade, seu percurso pelo mundo da expressão trilhou caminhos bem heterodoxos. Ao chegar ao Rio de Janeiro em 1942, entrou em contato com Portinari, para quem a ideia de expressão possuía contornos sociais e narrativos bastante precisos, visando à criação de uma arte representativa do Brasil do trabalho e do trabalhador, da riqueza e da miséria, da história de heróis famosos ou anônimos. Ainda que tenha dialogado com ele em desenhos e gravuras desse período, Iberê não o sustentou como influência



duradoura em sua obra. Aproximou-se, ainda nesses anos iniciais, de Guignard, vindo a frequentar seu curso livre. Para este, a ideia de expressão passava, antes de tudo, por uma identificação lírica e afetiva com a realidade, que inclusive sustentava as suas liberdades pictóricas e compositivas, bem como o seu interesse pela cultura popular. Apesar de mais relevante, também esta influência era insuficiente para dar corpo à poética expressiva de Iberê Camargo. Os estudos na Europa, entre 1948 e 1952, renovaram essa combinação não ortodoxa de influências. Os professores que teve em Roma e Paris – Carlo Petrucci, De Chirico, Leoni Rosa, Achille, André Lhote – apontavam cada qual para uma direção artística diferenciada.

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

A expressão, portanto, aproximava-se da ideia de fidelidade a seus princípios básicos. O que Iberê Camargo deixou particularmente claro quando escreveu sobre Goeldi, afirmando que sua “força expressiva está em permanecer autêntico, fiel a si mesmo, indiferente à crítica”.<sup>12</sup> Isso nos leva para outro tema muito associado à arte expressiva ou expressionista: o isolamento. Diversos críticos e historiadores compreendem essa exigência de fidelidade como solidão ou mesmo como intransigência com relação a injunções de ordem cultural ou social. E, assim, reforçam o mito sentimental do “artista verdadeiro”, que não conta com ninguém além de si próprio. Mas construída como articulação entre algo inato e o diálogo crítico com a tradição histórica da arte, a expressão em Iberê parece ter um sentido mais amplo e mais relevante plasticamente. É claro que, na produção de sua obra, a relação com a tradição não podia ser solução ou modelo, e sim problema a ser enfrentado. Logo, as influências precisavam ser negadas, pois só esta negatividade podia torná-las produtivas. O que, por outro lado, só enfatiza a necessidade do diálogo problemático, resistente, criativo, com a tradição eleita.

Diálogo que, em Iberê, ganhou seu correlato plástico na questão da resistência da matéria da arte. Em pintura, o trabalho de construção e destruição com as massas

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

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



Iberê Camargo  
*Objetas 4*, 1967  
água-tinta (processo do açúcar e relevo) sobre papel/  
*aquatint (sugar-lift process) and relief on paper*  
16,2x21,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

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

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

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

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

O apreço de Iberê pelos procedimentos técnicos de impressão e por suas potencialidades plásticas ligava-se à sua peculiar concepção de expressão, sintetizada na atração pela matéria e no virtuosismo dramático. Sua obra continuava a ser feita pelo embate entre a subjetividade e a realidade. Mas, como lembra Ronaldo Brito, diferentemente do



primeiro momento expressionista brasileiro, o artista não podia mais se satisfazer com a manifestação de um Eu isolado, atormentado pelo mundo moderno. Sua independência “não se contenta mais com o direito à excentricidade subjetiva”, com a deformação do real na medida de suas necessidades expressivas – “ela convoca o sujeito esclarecido brasileiro a um embate frontal e profundo, contemporâneo, com o real”.<sup>15</sup> Daí a importância da relação com a materialidade da arte, com os meios técnicos. Afinal, apenas no contato furioso e físico com a matéria é que poderia criar as formas para expressar o seu ceticismo, o seu desespero com relação à vida contemporânea.

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

Iberê Camargo  
*Manequim e ciclista*, 1992  
 água-forte sobre papel/ *etching on paper*  
 24,6x29,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

Para dar forma à potência expressiva da gravura, cada artista precisou lidar com a eleição de seus assuntos privilegiados. Mais do que temas, estava em jogo a construção de figuras poéticas essenciais, capazes de sumarizar os problemas da expressão individual. Ainda que muitos de seus conteúdos possam ser aproximados – especialmente no que

## Figuras poéticas

se refere ao interesse pelas experiências poéticas da solidão, da marginalidade, da alteridade – o que parece avizinhá-las é, em primeiro lugar, o ponto de partida ou pressuposto expressivo que combina fatores subjetivos (a intenção de cada artista, a expressão pessoal de sua experiência) e objetivos (o diálogo crítico com a realidade e com a tradição artística, a presença da matéria relutante e da técnica artesanal na imagem).

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

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

Como acontece com os seus pescadores. São pessoas humildes, realizando um trabalho simples, que se repete cotidianamente. São também personagens colhidas no momento do trabalho, com gestos, capas e chapéus característicos, na faina diária no mar ou em peixarias cheias de cestos, facas, peixes pendurados e barras de gelo, dispensando Goeldi de lidar com a psicologia particular de cada um. Além disso, circulam em praias desertas, camuflados sob a névoa da madrugada, sob o manto da noite ou sob a mistura úmida de maresia, vento e areia. O artista gostava especialmente desses instantes em que mar e ar pareciam igualmente úmidos, em que a areia molhada espelhava os passos

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

<sup>17</sup> Idem.





lentos dos pescadores, em que a luz criava silhuetas espectrais. O próprio mar, com seu movimento repetitivo de ir e vir, ora calmo ora ríspido, proporcionava a vivência de um tempo persistente, infinito.

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

Os pescadores de Goeldi materializam, portanto, o que o crítico Rodrigo Naves chamou de “experiência incompleta”: “uma trajetória miúda (...) que acaba sempre truncada, sem poder desdobrar-se em algo que esteja à altura dos meandros abertos por esse percurso. Homens e mulheres que vivem de perto a vida, mas a quem a vida sonega quase tudo”.<sup>18</sup> Esse hiato, essa fratura entre os valores do trabalho e da simplicidade e

Oswaldo Goeldi  
*Ventania*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
21x27 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

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



Oswaldo Goeldi  
*Pescadores*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
21x27,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

<sup>19</sup> Ao escrever sobre a fissura, assim falou Scott Fitzgerald: “Eu queria somente a tranquilidade absoluta para decidir (...) porque me pusera a me identificar com os objetos de meu horror ou de minha compaixão”. In: *La félure*. Paris: Gallimard, 1936.

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

o mundo moderno foi experimentado de forma concreta pelo artista na materialidade da gravura. O que importava, antes de tudo, era a experiência da fissura cada vez mais franca, que se tornou a marca do desenvolvimento interno de seu trabalho. A xilogravura lhe permitia vivenciar renovada e diretamente a própria experiência da fissura, que se tornava, portanto, outro motivo de insistência e repetição.

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

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

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



Também a linguagem cinematográfica seria enfrentada por Goeldi, ajudando-o a dar forma a uma peculiar morosidade. Em seu *Cavaleiro* (s/d, xilogravura), homem e montaria deslocam-se vagarosamente por um caminho, formado por dois riscos curvos ascendentes. De costas, iniciam a descida rumo ao horizonte branco. Uma massa escura, como a lâmina de uma guilhotina, ameaça a narratividade linear da cena e traz nosso olhar de volta para a superfície, lugar de realização de sua poética. O papel cor de rosa por trás da impressão cria uma tonalidade arroxeadada para a imagem, esfriando a luz que vem de trás. Um poste torto faz a ligação de terra e céu. A morosidade narrativa, os tons de preto, cinza e arroxeados, o personagem socialmente identificável, a paisagem vaga e vasta, tudo aponta para uma peculiar leitura do cinema.<sup>21</sup> Paradoxalmente, a fotografia e o filme serviram a Goeldi como contrapontos para a dimensão ilustrativa da gravura. No lugar de torná-la mais narrativa, mais naturalista, contribuíram para a construção de sua identificação entre real e absoluto, entre superfície e imensidão.

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

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



Oswaldo Goeldi  
*Cavaleiro, s.d./nd*  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
27x21 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

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

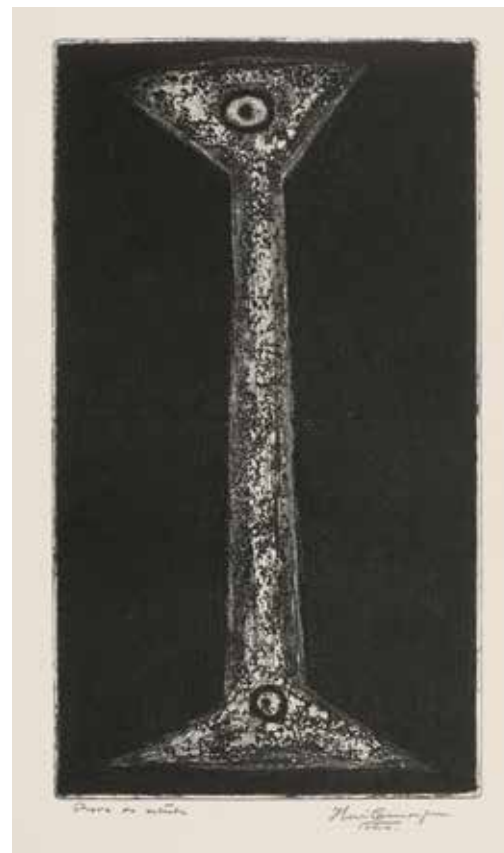


particulares do mundo russo são sintetizadas pela neve, pelas roupas de frio, pelas luvas, pelas caldeiras nos quartos ou pelas altas paliçadas que cercam a Casa dos Mortos, famoso presídio na Sibéria, onde estivera confinado o próprio Dostoiévski. Uma tentativa de refazer Dostoiévski a partir de seus fragmentos ou de suas margens, deslocando-o culturalmente.

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

Na sua série de gravuras sobre emigrantes, vemos a relevância dessa conjugação de elo literário com o assunto e sentimento contemplativo do ícone. A viagem e o exílio eram tanto experiências pessoais e íntimas do artista, quanto participavam de uma longa tradição literária, que a havia convertido em símbolo maior da experiência poética do desenraizamento e do estranhamento. Mas a maneira como Segall nos apresenta seus viajantes parecia adotar como ponto de partida a qualidade icônica da imagem. Na xilogravura *Emigrantes com lua* (1926), ainda que formem um casal, homem e mulher

Oswaldo Goeldi  
*Ilustração para Recordação da Casa dos Mortos, s.d./nd*  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
12x18 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



se mantêm nitidamente separados, cada qual numa vivência particular da solidão e do estranhamento. Segall retirara da imagem, escavando a matriz em madeira, o rosto de uma criança ao centro (existente na versão em ponta-seca), como se quisesse forçar ainda mais essa separação. O sol à direita, as linhas breves que traçam as cordas e o tombadilho, os caixotes de madeira sobre o convés são as únicas referências à situação da viagem, ainda que a escassez de indicações ambientais não produza distanciamento ou estranhamento. O espectador não presencia uma cena que se desenvolve diante dele e sim que se comunica de forma franca e imediata, manifestando o seu conteúdo expressivo de forma particularmente eloquente.

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

Iberê Camargo  
*Um carretel*, 1960  
 água-forte e água-tinta sobre papel/ *etching and aquatint on paper*  
 49,5x28,2 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Lasar Segall  
*Casa do Mangue*, 1929  
 xilogravura sobre papel/ *woodcut on paper*  
 31,5x42 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

da gravura, por contrastes vigorosos de preto e branco, pela ausência do naturalismo descritivo, esse universo ganha em densidade material.

O caráter icônico, portanto, funciona como um importante contraponto à origem ilustrativa do tema e da própria gravura expressionista. O ícone católico é um retrato voltado à emoção do devoto. O ícone russo, de sua parte, pretende ser uma imagem destinada diretamente aos olhos de Deus, donde seu simbolismo algo hermético, exigindo uma contemplação silenciosa. De qualquer modo, a peculiar combinação da imediaticidade e imobilidade do ícone com a narrativa de ordem romântica é central para a compreensão da concepção de Segall da expressividade da imagem. Pois ao compensar a cultura de sua superfície plástica com a emotividade religiosa, alcançava a universalidade necessária para o funcionamento de seu conteúdo expressivo.

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

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

Estratégia simétrica Iberê adota em *Ciclista* (água-forte e água-tinta, 1989), cujas provas de estado mostram o esforço do artista em transferir o movimento horizontal das linhas do desenho inicial para a vibração concentrada do ciclista e da bicicleta. Mas se





essas figuras falam do movimento em sua vibração e em seu destino de rodar e passar, também articulam o seu oposto: a imobilidade atávica que as prende à consistência do mundo, como se já tivessem nascido assim, inertes. Os ciclistas, que apareceram na sua obra na década de 1980, quando retornou a Porto Alegre, poderiam ser vistos, portanto como sucedâneos dos carretéis. Se estes são, como definiu Ronaldo Brito, “formas que rolam”, aqueles são “seres que passam”, nas palavras de Paulo Sérgio Duarte. Pessoas eternamente em trânsito, condenadas ao ativismo, dada a natureza precária de seu equilíbrio. E, mantendo essa correspondência, se o carretel imóvel fala da sua potência dinâmica, o ciclista infrene só pode falar do paroxismo do próprio movimento: a inércia.

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

Iberê havia anotado que o assunto principal de Goeldi era a relação de vida e morte, o “homem na sua fadiga de viver”.<sup>22</sup> A própria xilogravura, na medida de suas exigências de esforço e concentração, significava para ele a participação consciente e deliberada

Iberê Camargo  
*Ciclista*, 1989  
 água-forte, água-tinta (processo do açúcar), ponta-seca e maneira-negra sobre papel/ *etching, aquatint (sugar-lift process), dry-point and mezzotint on paper*  
 15x19,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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



Oswaldo Goeldi  
*Velhice*, s.d./nd  
 xilogravura sobre papel/ *woodcut on paper*  
 21x27 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Lasar Segall  
*Emigrante debruçado na amurada*, 1929  
 xilogravura sobre papel/ *woodcut on paper*  
 18x24,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

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

nesse processo. Segall também havia lidado com a morte, tanto como tema específico de algumas de suas gravuras, quanto como questão modelar da expressão da dor e do sofrimento. Iberê Camargo nos coloca, porém, em contato com outra dimensão da morte. Simultaneamente mais física e mais absoluta. A morte, para ele, não estava associada à falta de vida. Ao contrário, sua estratégia formal capaz de reunir e identificar opostos nos levava a percebê-la como o excesso de vida, como aquele instante em que o vigor da experiência acumulada reencontrava a solidão e o silêncio da origem.

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

Um filme vinculado ao expressionismo alemão mostrou claramente essa relação entre o palhaço, a arte e a morte. *O anjo azul* de Josef von Sternberg, inspirado no romance de Heinrich Mann *Professor Unrat*, estreou em 1930, com Marlene Dietrich no papel da dançarina de cabaré Lola-Lola. O tema é a degradação do severo professor Rath, que segue seus alunos ao cabaré com o intuito de tirá-los desse vício, mas acaba enredado na sedução de Lola e no universo sombrio da casa de shows. Ao entrar pela primeira vez no camarim de Lola, cruza com a figura de um palhaço, imagem perturbadora, ao mesmo tempo lúdica e amaldiçoada, que pontua todo o filme sem propriamente fazer parte da ação. Delatado pelos alunos, o professor perde o emprego, casa-se com Lola e passa a fazer parte dos seus shows, assumindo a função do palhaço, levando o espectador a perceber o ridículo do papel de cada um na tragédia da vida. Nada mais triste e patético que a cena em que atua como palhaço, ajudante do mágico que esmaga ovos em sua cabeça, enquanto Lola o trai nos bastidores. Depois de avançar sobre sua esposa e o amante, o professor-palhaço retorna à sala em que dava aulas, para morrer.

Poderíamos incluir o ciclista de Iberê nessa tradição, por seu sentido trágico e expressivo. Mas diferente do palhaço romântico e expressionista, o drama de suas figuras não podia adquirir essa exteriorização dramática. Precisava estar integralmente contido na materialidade de sua obra, condenado à ação que, transferida para a trama de linhas e texturas da gravura, o impede de se mover. Sequer podemos definir claramente as qualidades pessoais do ciclista (sexo, raça, idade ou condição social). Nenhum drama, tampouco, vem do ambiente em que se encontra – a paisagem rude e austera formada



pelos troncos das árvores. A tragédia existe na inquietude da matéria da gravura, que se forma e dissolve, mostrando que o artista está lidando, a um só tempo, com o fim dos tempos e com a origem da humanidade ou, melhor dizendo, com a origem da qualidade do humano – aquilo que nos identifica a todos como parte da humanidade.

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

■ ■ ■

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



Oswaldo Goeldi  
*Fantástico Kopf* (*Cabeça fantástica*), c.1927  
xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
15x14 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Rocero*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
10,5x10 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro





Oswaldo Goeldi  
*Pesadelo*, c.1935  
xilografia sobre papel/*woodcut on paper*  
19x14,8 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Lasar Segall  
*Cabeças*, 1911  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
50x36 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo







Lasar Segall  
*Duas Leitoras*, c. 1914  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
17,5x14,5 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

Iberê Camargo  
*Leitura*, 1941/1942  
monotipia/*monotype*  
18,1x12,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Iberê Camargo  
*Modelo I*, 1941/1942  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
19,9x14,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

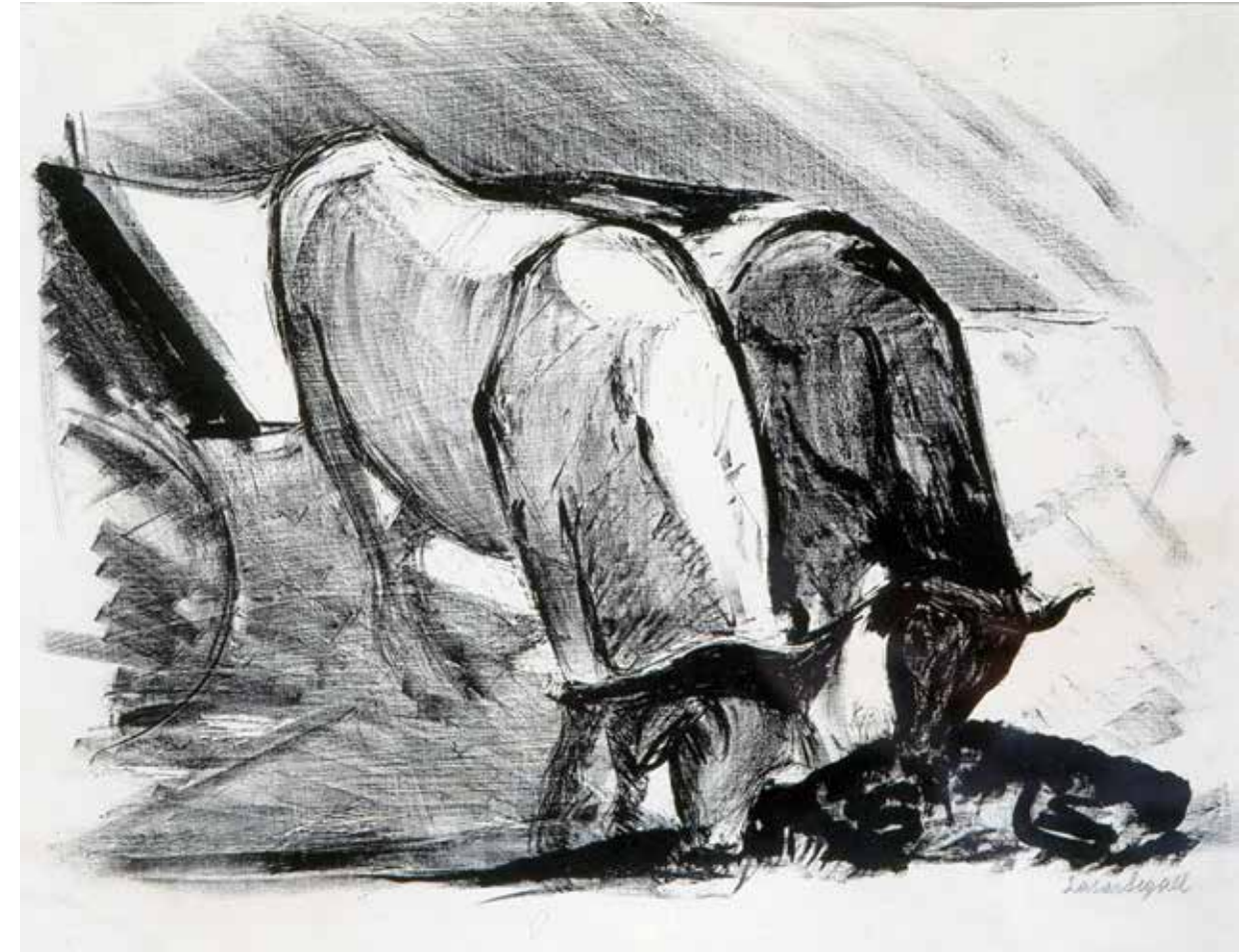




Iberê Camargo  
*Figuras*, 1943/1944  
 água-forte sobre papel/ *etching on paper*  
 10,8x10,4 cm  
 Impressão póstuma/ *posthumous impression*  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Lasar Segall  
*Junta de bois*, c.1908  
 litografia sobre papel/ *lithograph on paper*  
 36x49 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Iberê Camargo  
*Búfalo*, 1948  
 litografia sobre papel/ *lithograph on paper*  
 14,9x19,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







Oswaldo Goeldi  
*Quitanda*, c.1932  
xilogravura sobre papel/ woodcut on paper  
15x14,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Cais*, c.1927  
xilogravura sobre papel/ woodcut on paper  
9,5x12,2 cm  
col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/  
IPHAN/MINC, Rio de Janeiro

Lasar Segall  
*Rua com figuras*, 1917  
litografia sobre papel/ lithograph on paper  
30x19,5 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo



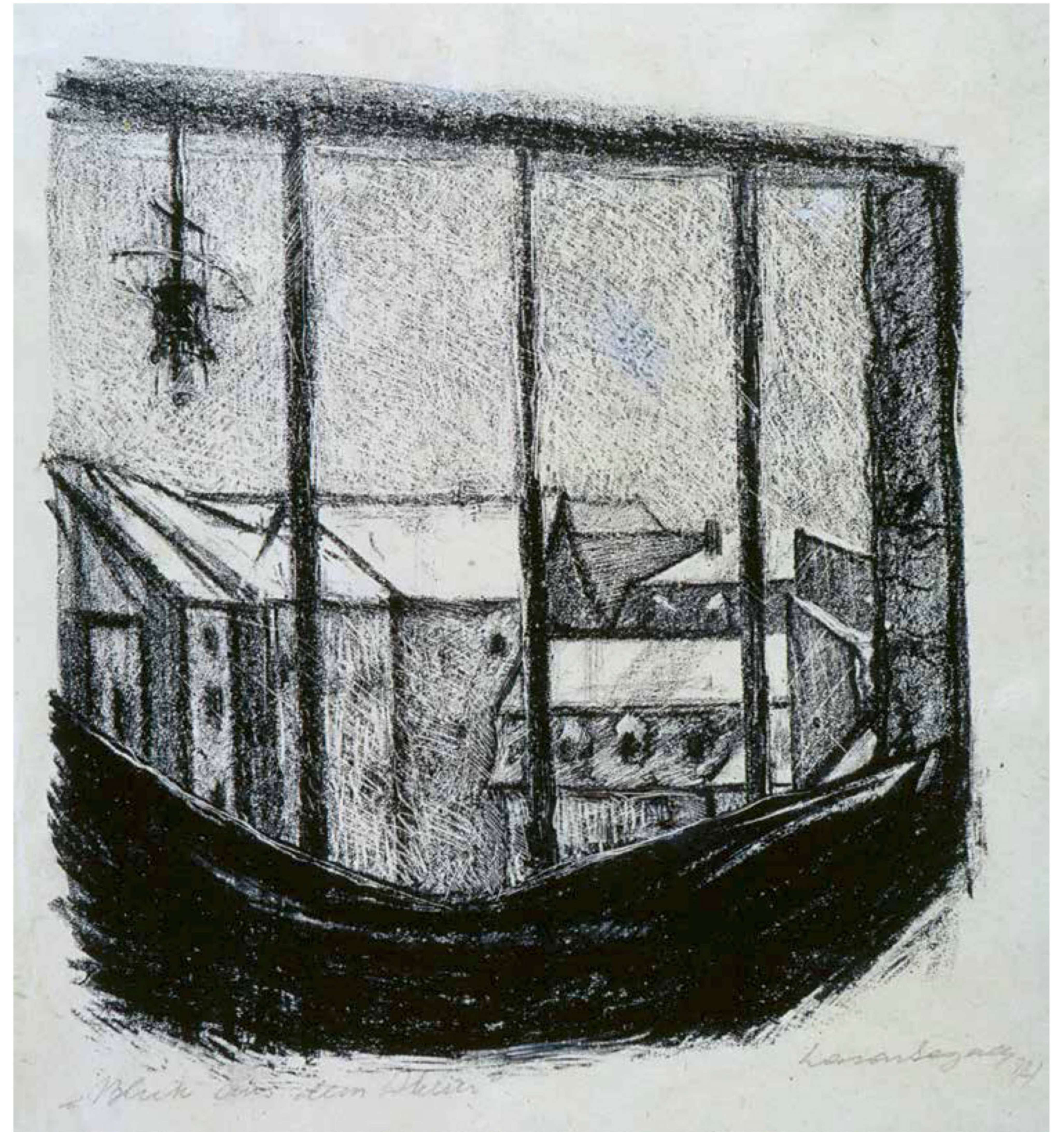


G206

Lasar Segall  
*Mercado de Viena*, c.1910  
 litografia sobre papel / *lithograph on paper*  
 15,5x14,5 cm  
 Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo

Iberê Camargo  
*Paisagem do Rio Tevere*, 1948/1949  
 ponta-seca sobre papel / *dry-point on paper*  
 15,2x21,4 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Lasar Segall  
*Vista do ateliê*, 1914  
 litografia sobre papel / *lithograph on paper*  
 49,9x38,2 cm  
 Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo







Iberê Camargo  
*Praça de Roma*, 1949  
 litografia sobre papel / lithograph on paper  
 15,6x20,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Cosme Velho*, 1942  
 ponta-seca sobre papel / dry-point on paper  
 11,8x10 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Oswaldo Goeldi  
 sem título (*untitled*), s.d./nd  
 xilogravura sobre papel / woodcut on paper  
 12x18 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

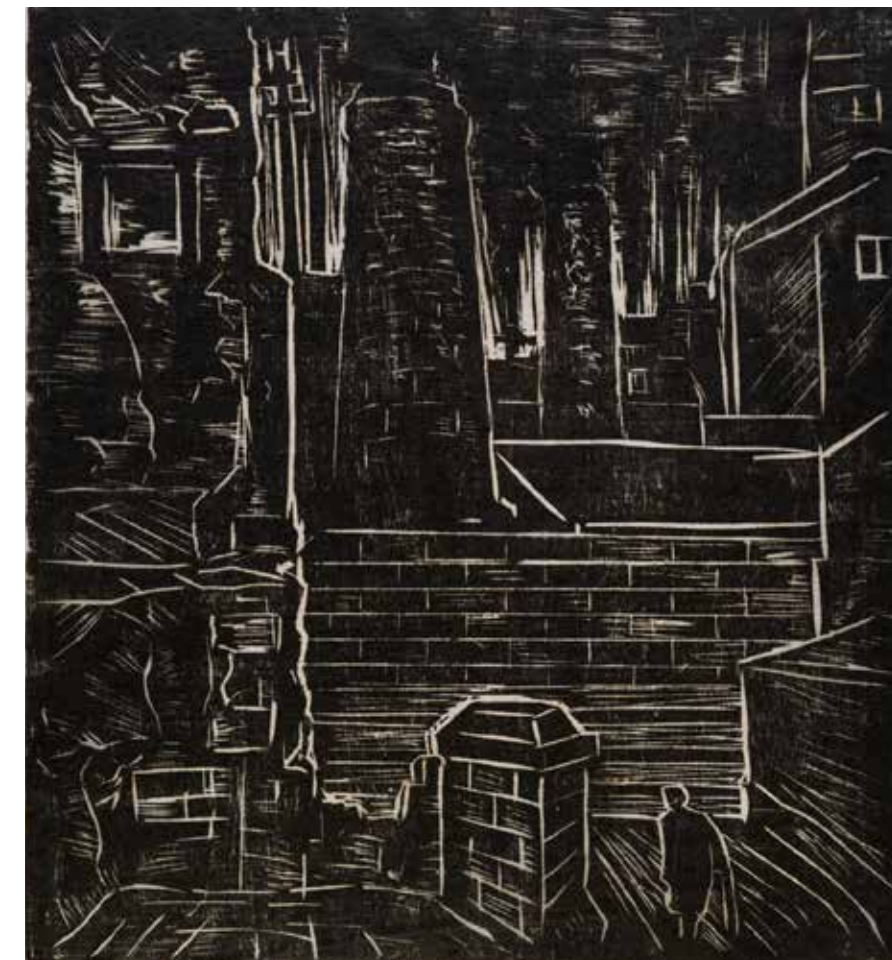
Oswaldo Goeldi  
 sem título (*untitled*), s.d./nd  
 xilogravura sobre papel / woodcut on paper  
 8x10 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







Oswaldo Goeldi  
*Tarde*, 1955  
 xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
 20,5x26,5 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Beco*, c.1930  
 xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
 10,5x12 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Fábrica*, s.d./nd  
 xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
 22x17 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Bairro pobre*, c.1930  
 xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
 14,9x14,5 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro





Oswaldo Goeldi  
*Cão e homem na noite, s.d/nd*  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
14,5x18,3 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

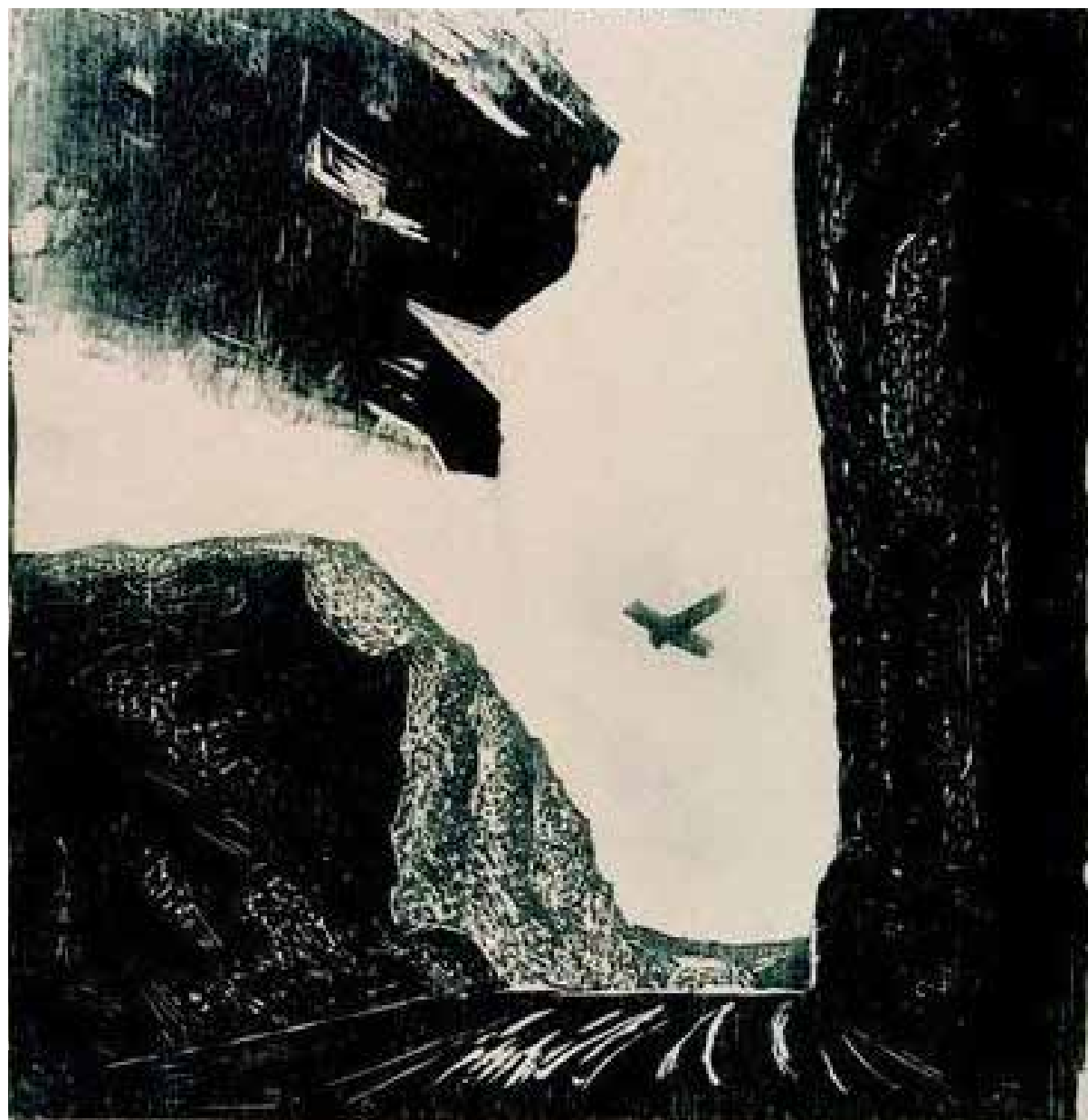


Oswaldo Goeldi  
*Favela, s.d/nd*  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
14,6x15,1 cm  
col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
Rio de Janeiro

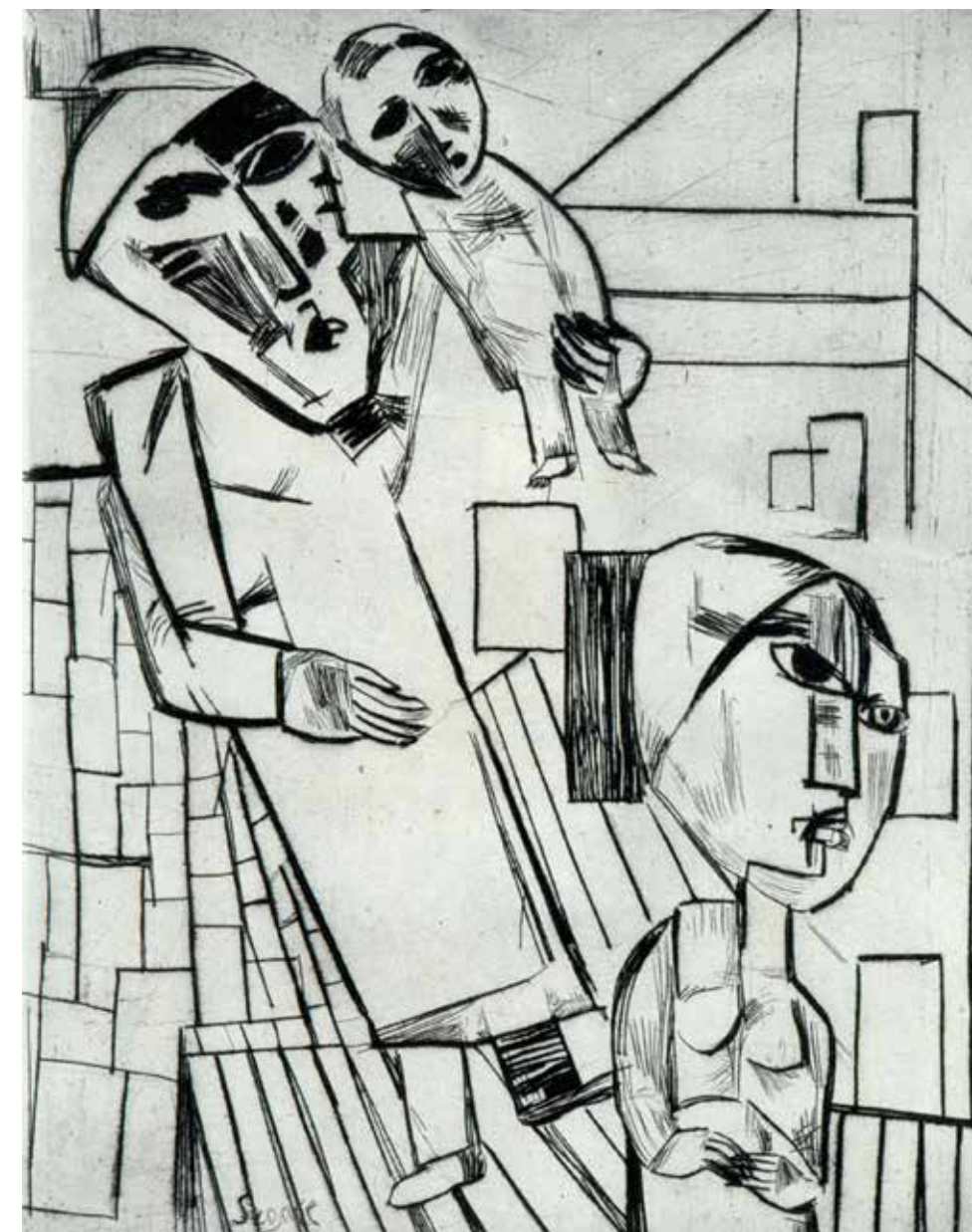


Oswaldo Goeldi  
*Noite, s.d/nd*  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
27,5x19,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



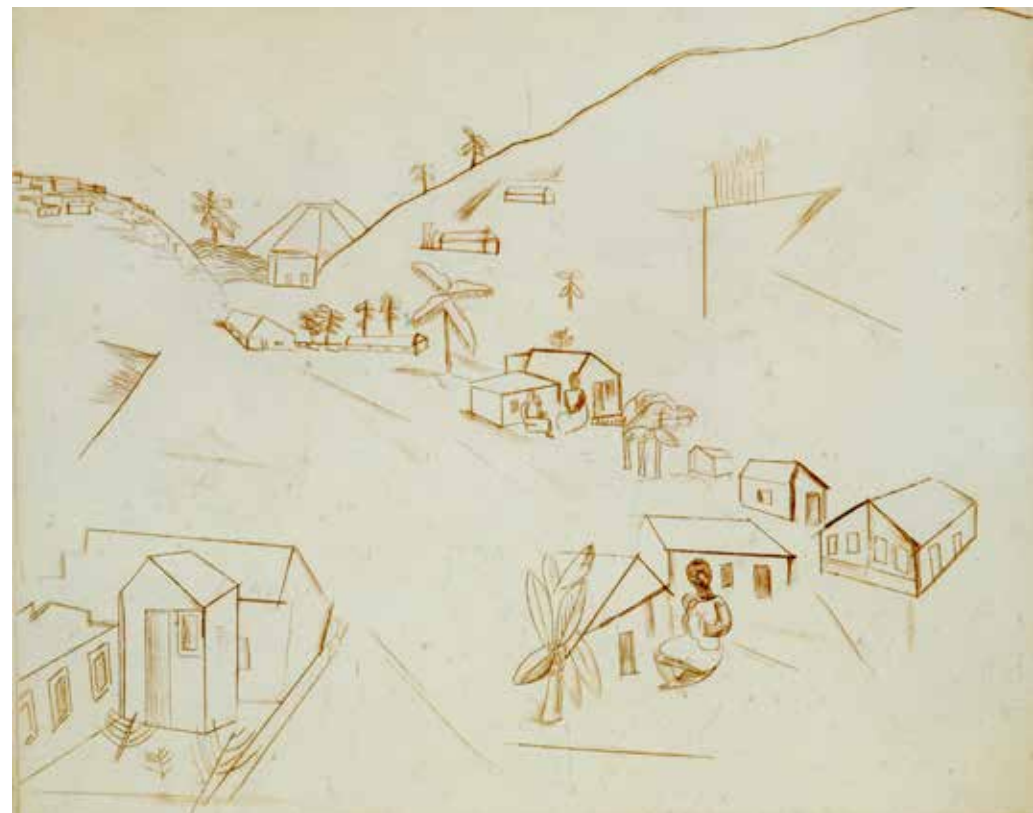


Oswaldo Goeldi  
*Estrada na rocha*, c.1951  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
30,2x29,1 cm  
col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/  
IPHAN/MINC, Rio de Janeiro



Lasar Segall  
*Casal com filho*, do álbum *Recordações de Vilna*, 1917, 1921  
ponta-seca sobre papel/*dry-point on paper*  
27,8x21,7 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo





Lasar Segall  
*Morro*, 1926  
 ponta-seca sobre papel / *dry-point on paper*  
 22x28 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Favela*, 1930  
 ponta-seca sobre papel / *dry-point on paper*  
 24x30 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Rio de Janeiro*, 1927  
 água-forte e ponta-seca sobre papel /  
*etching and dry-point on paper*  
 27,5x33,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Trabalhador*, 1921  
 água-forte sobre papel / *etching on paper*  
 15x12 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo







Lasar Segall  
*Vilna*, 1917  
 litografia sobre papel / *lithograph on paper*  
 41,2x33,4 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Vilna e en, ?* (data questionada / *date uncertain*)  
 litografia sobre papel / *lithograph on paper*  
 40x27,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo



Iberê Camargo  
*Paisagem 2*, 1954  
 água-tinta sobre papel (crayon litográfico) /  
*aquatint on paper (lithographic crayon)*  
 16,4x21,7 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Iberê Camargo  
*Paisagem 3*, 1956  
 água-tinta sobre papel (crayon litográfico, processo do açúcar e processo pictórico) /  
*aquatint on paper (lithographic crayon, sugar-lift process and pictorial process)*  
 29,8x39,2 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





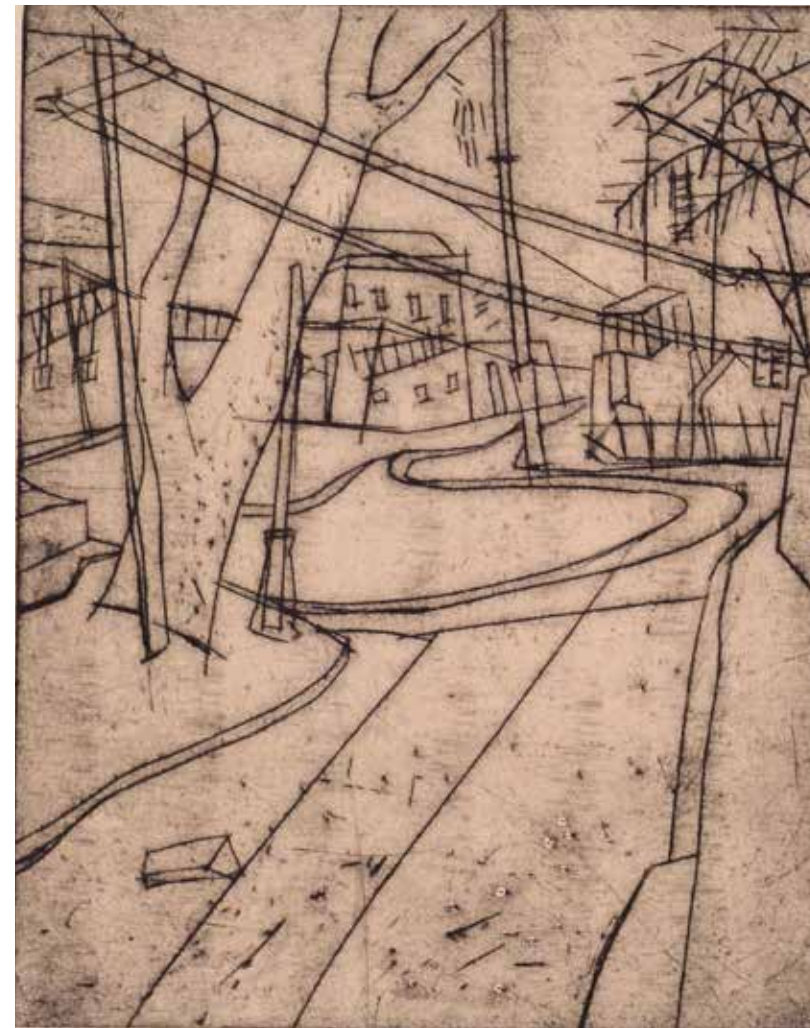
Iberê Camargo  
*Paisagem de Santa Tereza*, 1943  
 buril e ponta-seca sobre papel / *burin and dry-point on paper*  
 10,1x12,1 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Paisagem 7*, c.1943  
 água-forte sobre papel / *etching on paper*  
 11,5x14,4 cm  
 Impressão póstuma / *posthumous impression*  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

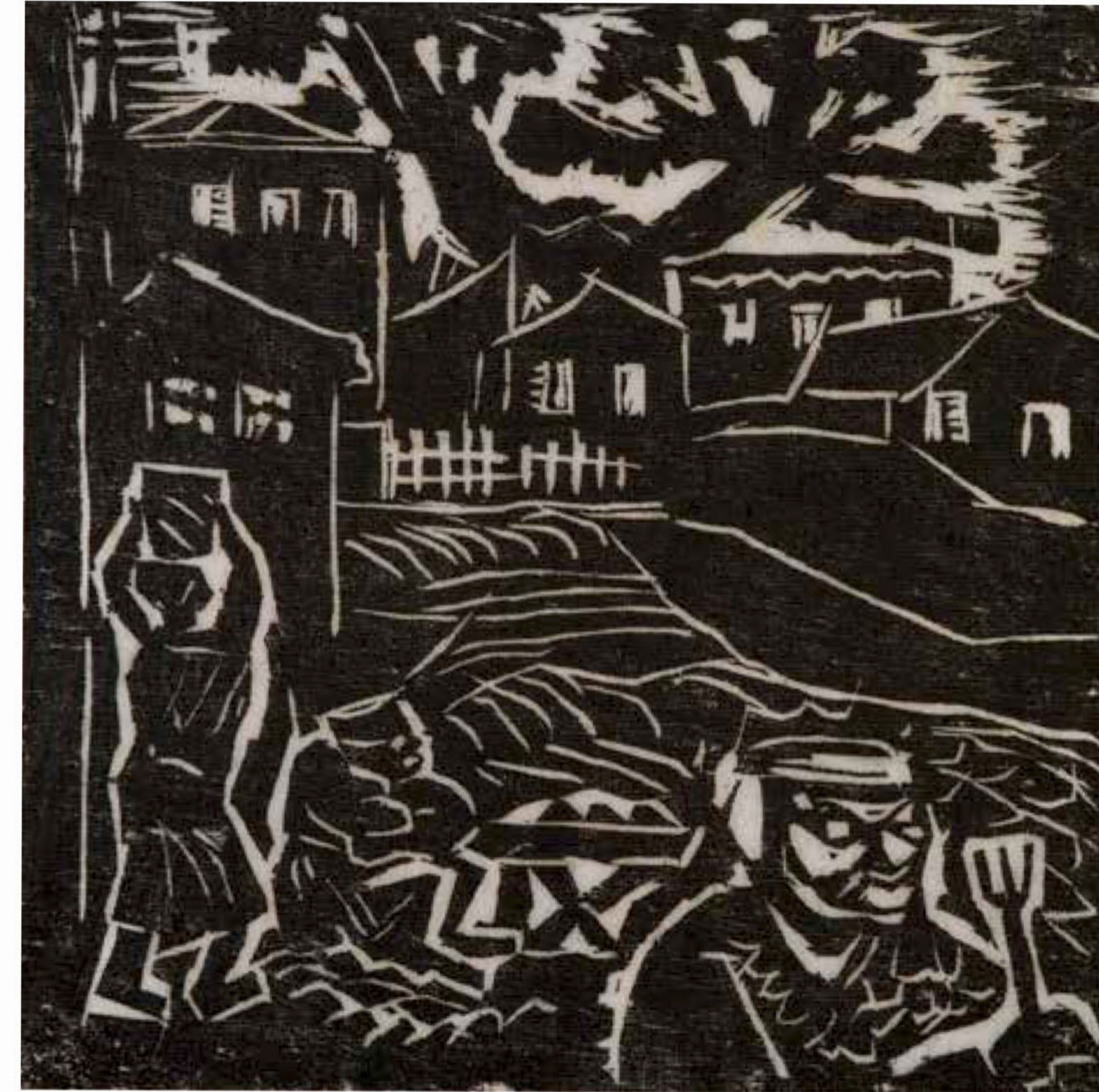
Iberê Camargo  
*Paisagem urbana 1*, 1943/1945  
 água-forte sobre papel / *etching on paper*  
 20,6x16,1 cm  
 Impressão póstuma / *posthumous impression*  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Fórum Romano*, 1948/1949  
 água-forte sobre papel / *etching on paper*  
 15,8x21,9 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Paisagem urbana com trilhos de bonde*, c.1943  
 buril e ponta-seca sobre papel / *burin and dry-point on paper*  
 14,5x11,3 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







Oswaldo Goeldi  
*Conversa de esquina*, c.1930  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
23,7x16,4 cm  
col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/  
IPHAN/MINC, Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Baiana*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
15x15 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Cabeça*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
8x11 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro





Oswaldo Goeldi  
*Homem andando*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
13,8x22 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Mendigas*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
16x15,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Lixeiros*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
13,5x9 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro





Lasar Segall  
*Mendigo, ?* (data questionada/ date uncertain)  
 xilogravura sobre papel/ woodcut on paper  
 30x23 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Mendigos III*, 1917  
 litografia sobre papel/ lithograph on paper  
 44x37,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Jovem cego*, 1918  
 ponta-seca sobre papel/ dry-point on paper  
 23x20 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*No manicômio*, 1920  
 ponta-seca sobre papel/ dry-point on paper  
 21,5x27,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo







Lasar Segall  
*Da série Mendigos I*, 1923  
 ponta-seca sobre papel/*dry-point on paper*  
 23,5x17,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Iberê Camargo  
*Meninos com pandorgas*, c.1954  
 água-forte, água-tinta, verniz mole e relevo sobre papel/  
*etching, aquatint, soft-ground and relief on paper*  
 12,9x17,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Travesti*, c.1954  
 água-forte e água-tinta a pincel/*etching and brushed aquatint on paper*  
 18,4x13 cm  
 Impressão póstuma/*posthumous impression*  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







Lasar Segall  
*Mulher deitada*, do álbum *Bubu*, 1921  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
30x42,5 cm  
Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo

Lasar Segall  
*Mulher sentada*, do álbum *Bubu*, 1921  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
42,5x30 cm  
Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo

Oswaldo Goeldi  
*Allein (Sozinba)*, c.1930  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
14,7x14,9 cm  
col. Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MINC,  
Rio de Janeiro





Lasar Segall  
*Mulheres errantes*, 1919  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
16x12 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

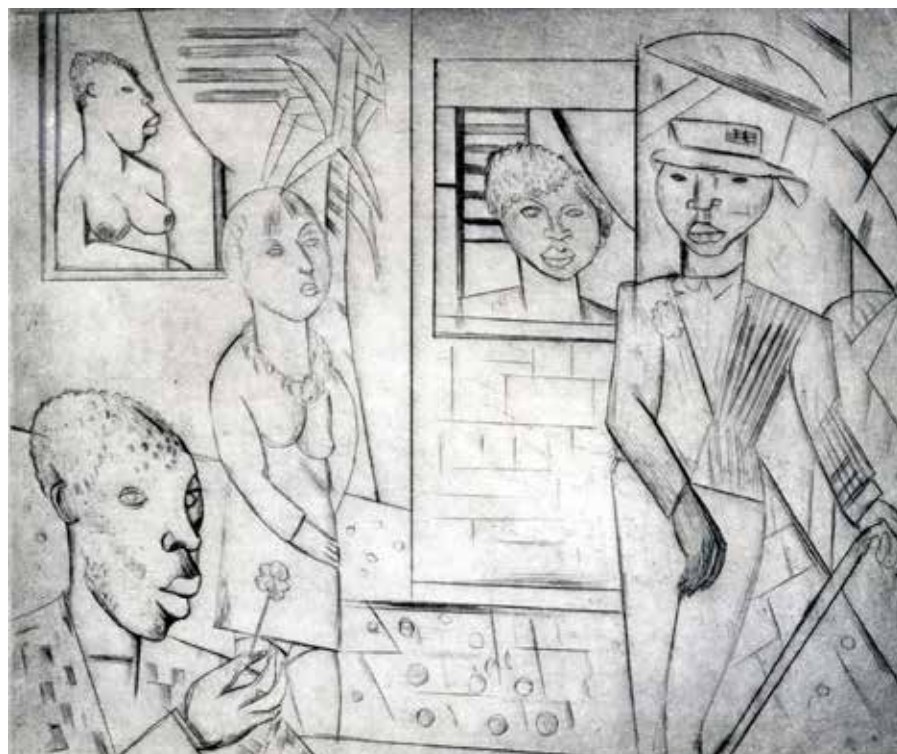


Lasar Segall  
*Gestante*, 1922  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
28x17 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo



Oswaldo Goeldi  
*Vida noturna*, s.d./nd  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
24,4x22 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

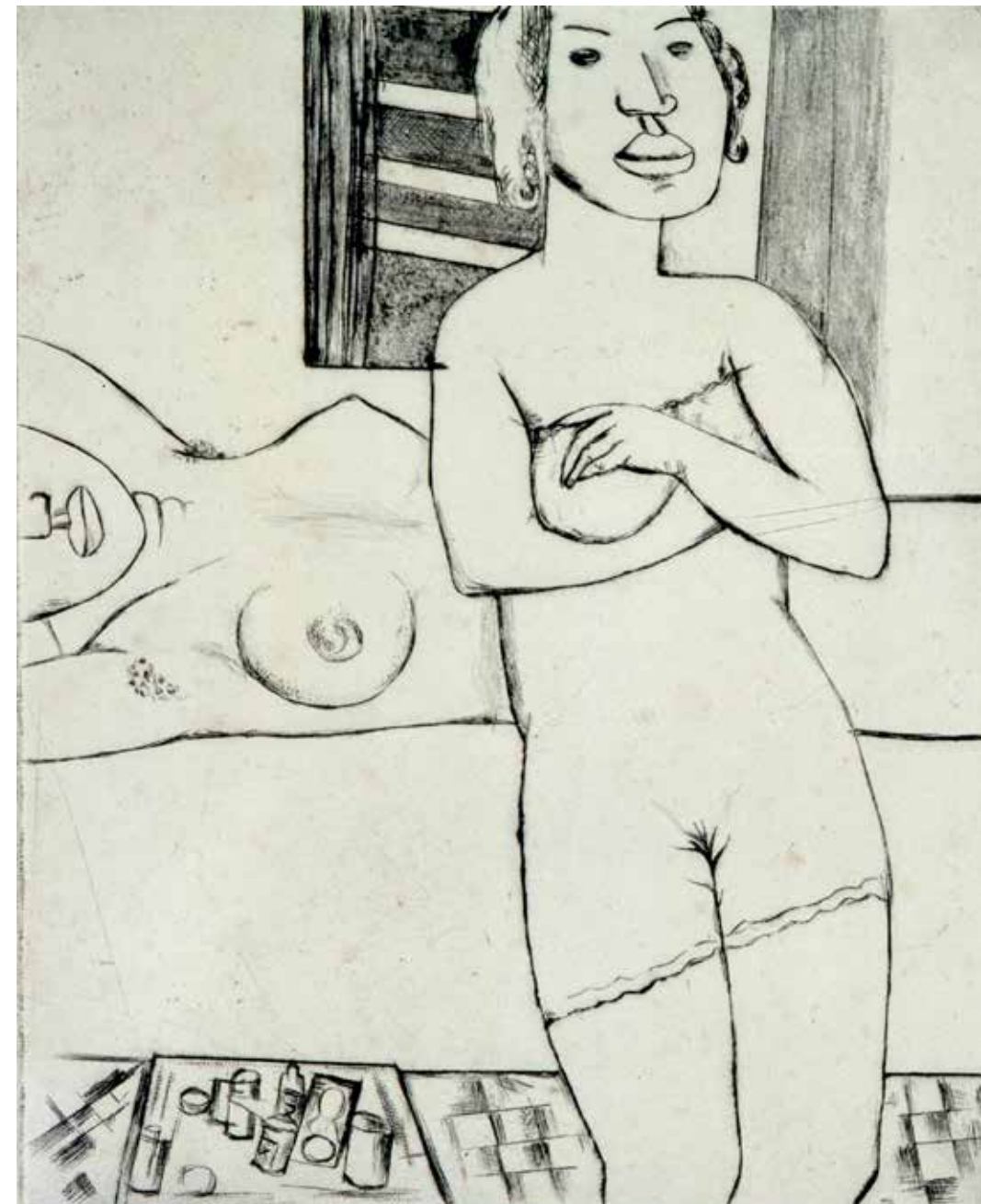




Lasar Segall  
*Rua do Mangue*, 1926  
 água-forte e ponta-seca sobre papel/  
*etching and dry-point on paper*  
 22x26 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Mulheres do Mangue com natureza-morta*, 1927  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 20x15 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Grupo do Mangue na escada*, 1928  
 ponta-seca sobre papel/*dry-point on paper*  
 24x18 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo



Lasar Segall  
*Mangue*, 1929  
 ponta-seca sobre papel/*dry-point on paper*  
 30x24 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo





Lasar Segall  
*Casal do Mangue com persiana I*, 1929  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 26,5x20,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

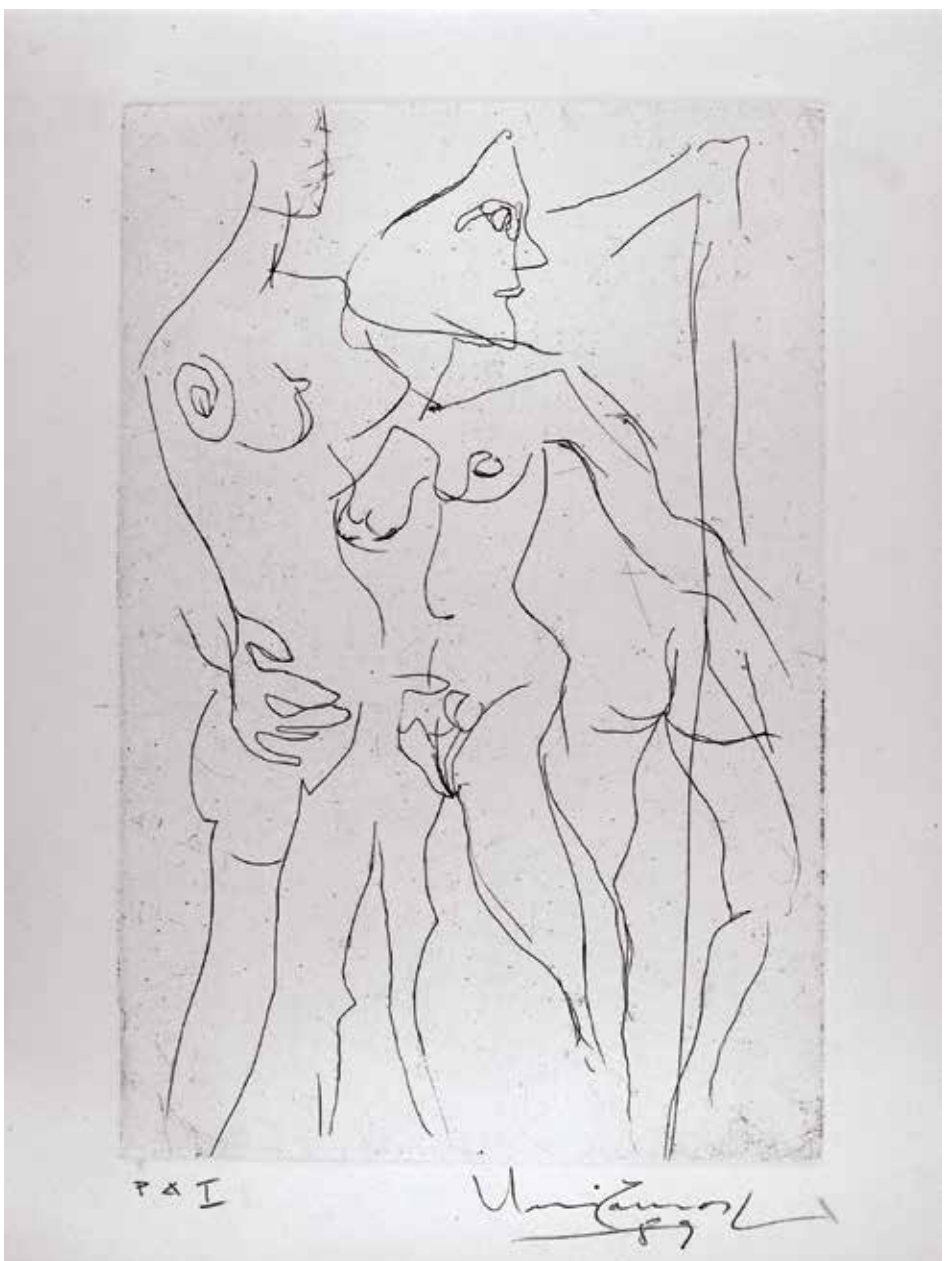
Lasar Segall  
*Casal do Mangue com persiana II*, 1929  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 12x12 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Casal do Mangue*, 1929  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 24x18 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Dois mulheres na rua*, 1921  
 litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
 45x27 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Mulheres do Mangue com fonógrafo*, 1929  
 ponta-seca sobre papel/*dry-point on paper*  
 28x21,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo





Iberê Camargo  
*Mulher com manequim e espelho*, 1989  
águas-fortes sobre papel / etching on paper  
29,3x19,7 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Figuras 3*, 1994  
serigrafia sobre papel / screenprint process on paper  
69x48,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







Oswaldo Goeldi  
*Pôr-do-sol*, c. 1950  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 20,5x27,5 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Luar*, s.d./nd  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 21,5x29,5 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Lasar Segall  
*Aldeia russa*, 1913? (data questionada/*date uncertain*)  
 litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
 37,5x30,5 cm  
 Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo

Lasar Segall  
*Depois do Pogrom*, 1912? (data questionada/*date uncertain*)  
 litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
 46x36,5 cm  
 Museu Lasar Segall IBRAM/MINC, São Paulo





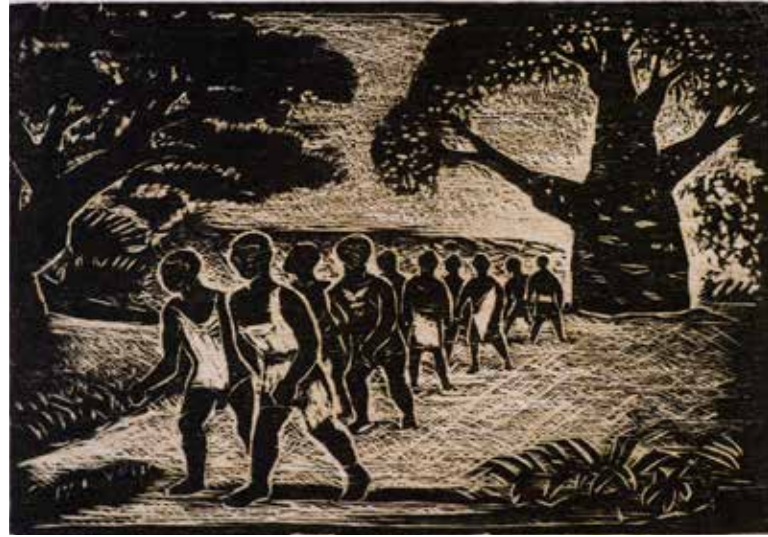
Lasar Segall  
*Faingold in freundschaft*, 1916  
 litografia sobre papel/ *lithograph on paper*  
 18x24,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Iberê Camargo  
*Naufrágio*, 1944/1945  
 ponta-seca sobre papel/ *dry-point on paper*  
 11,5x17,9 cm  
 Impressão póstuma/ *posthumous impression*  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Iberê Camargo  
*Mulher sentada 9*, 1991  
 água-forte e água-tinta sobre papel (lavis e processo do guache)/  
*etching and aquatint on paper (lavis and gouache process)*  
 17,3x13 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Oswaldo Goeldi  
*Escravos negros, s.d./nd*  
xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
18x26,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Baiana doceira, s.d./nd*  
xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
11,5x14,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

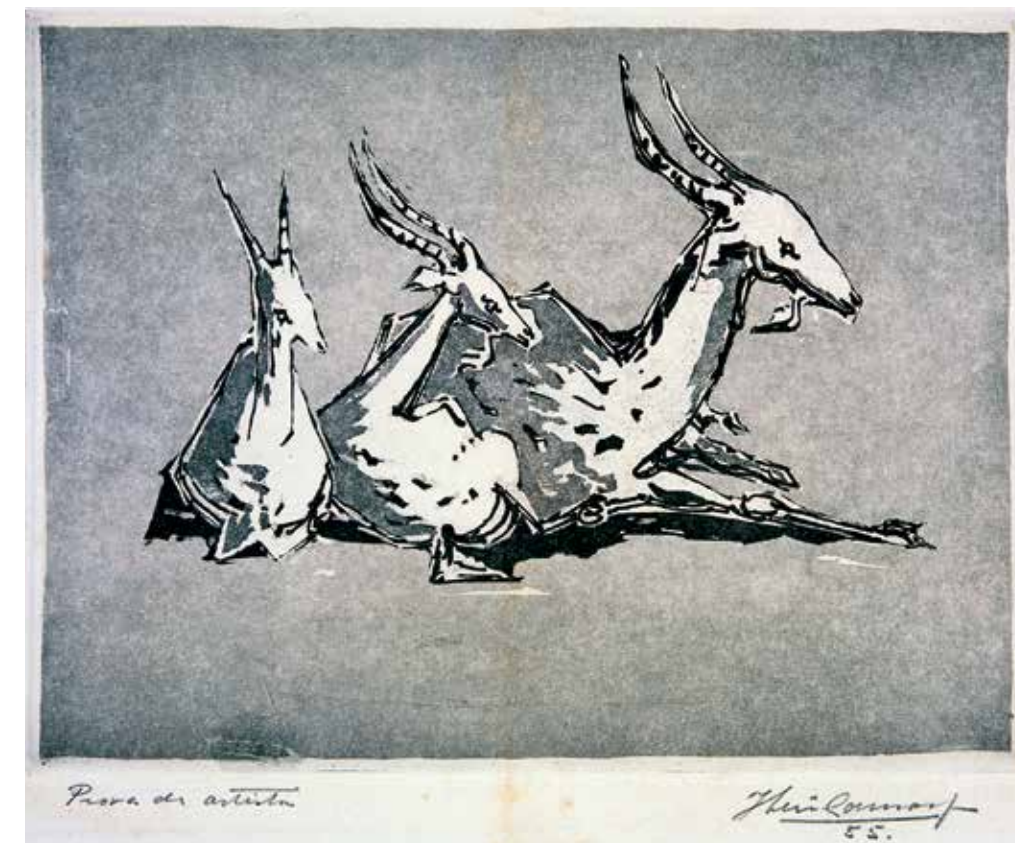


Lasar Segall  
*Dança dos negros ao luar, 1929*  
xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
20x26,5 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Cabeça de negro, 1929*  
xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
20x15 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo







Oswaldo Goeldi  
*Urubus*, s.d./nd  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 15x15 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Lasar Segall  
*Bananeira*, 1929  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 28x14,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Oswaldo Goeldi  
*Felino*, c.1935  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 17,3x23,7 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro

Iberê Camargo  
*Peru*, c.1944  
 buril sobre papel/*burin on paper*  
 17,5x11,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Três cabritos*, 1955  
 água-tinta sobre papel (processo do açúcar)/  
*aquatint on paper (sugar-lift)*  
 17,9x23,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Oswaldo Goeldi  
*Homens na praia*, c.1950  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
22,5x41,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Pescadores*, c.1950  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
31x42,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Monstros do mar e do ar*, c.1955  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
21x27 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Pescadores*, c.1955  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
21x27,5 cm  
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro





Oswaldo Goeldi  
*Perigos do mar*, c.1955  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 20,6x27,3 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Lagoa*, c.1940  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 20,7x27,4 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Pescadores*, c.1940  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 22,4x21,9 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro

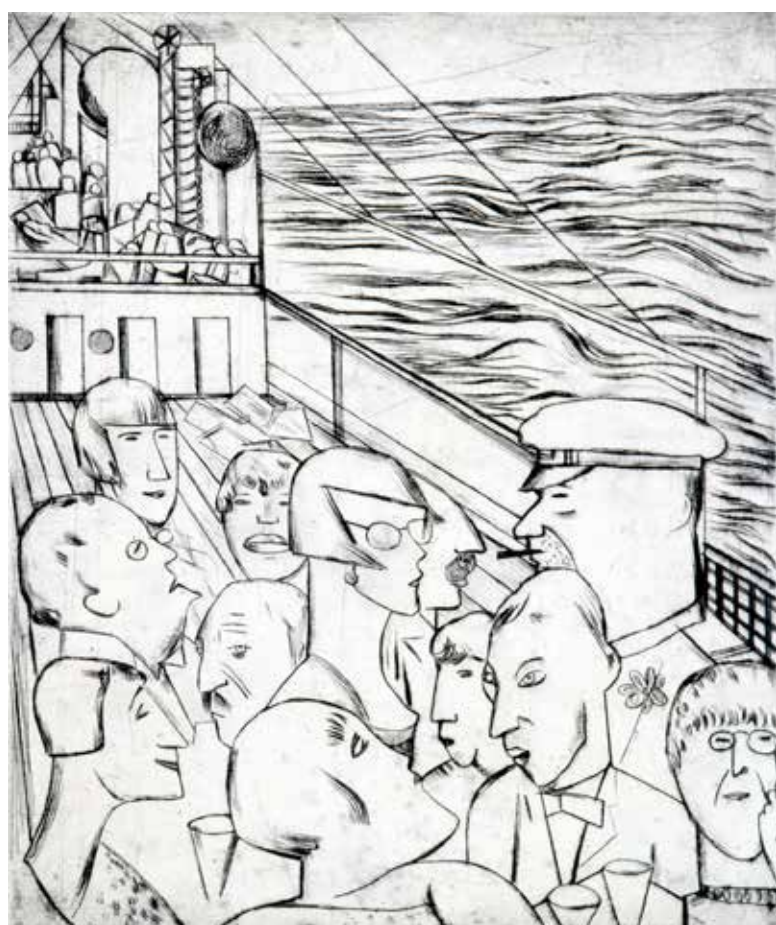
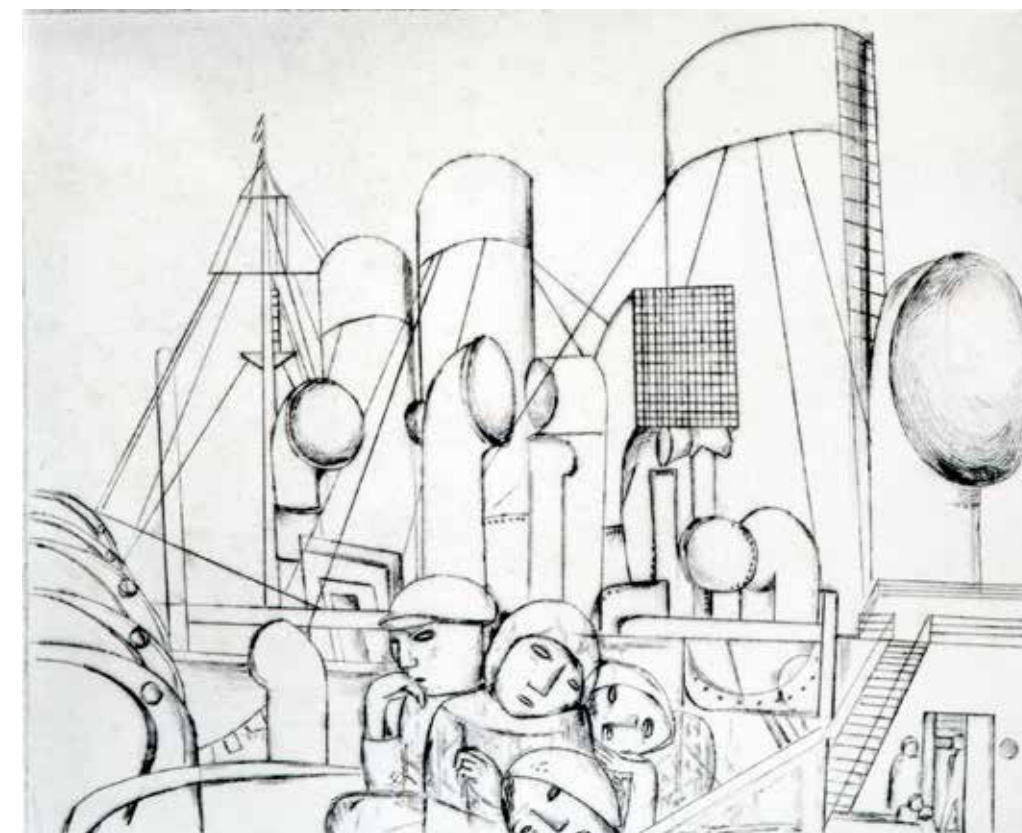


Oswaldo Goeldi  
*Pescador*, c.1937  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 22x30 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Pescadores*, c.1940  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 21x27,3 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro





Lasar Segall  
*Terceira classe*, 1928  
 ponta-seca sobre papel / *dry-point on paper*  
 28x32,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

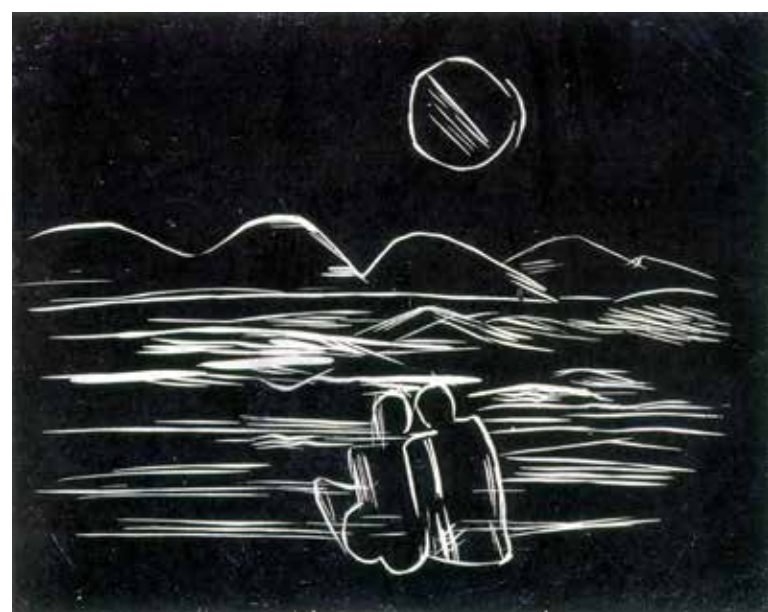
Lasar Segall  
*Primera classe*, c.1929  
 água-forte e ponta-seca sobre papel /  
*etching and dry-point on paper*  
 33x27,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Emigrantes*, 1929  
 ponta-seca sobre papel / *dry-point on paper*  
 28,5x34,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Emigrantes no tombadilho*, 1929  
 ponta-seca sobre papel / *dry-point on paper*  
 27,5x33 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo







Lasar Segall  
*Ondas*, 1929  
 xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
 25,5x32,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Figuras na praia*, 1929  
 xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
 25,5x32,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo



Lasar Segall  
*Emigrantes com lua 2ª versão*, 1926  
 xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
 24,5x18 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Marinheiro 121*, 1928  
 ponta-seca sobre papel/dry-point on paper  
 28x32,5 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Marinheiro e chaminé*, 1930  
 xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
 24x18 cm  
 Museu Lasar Segall, São Paulo

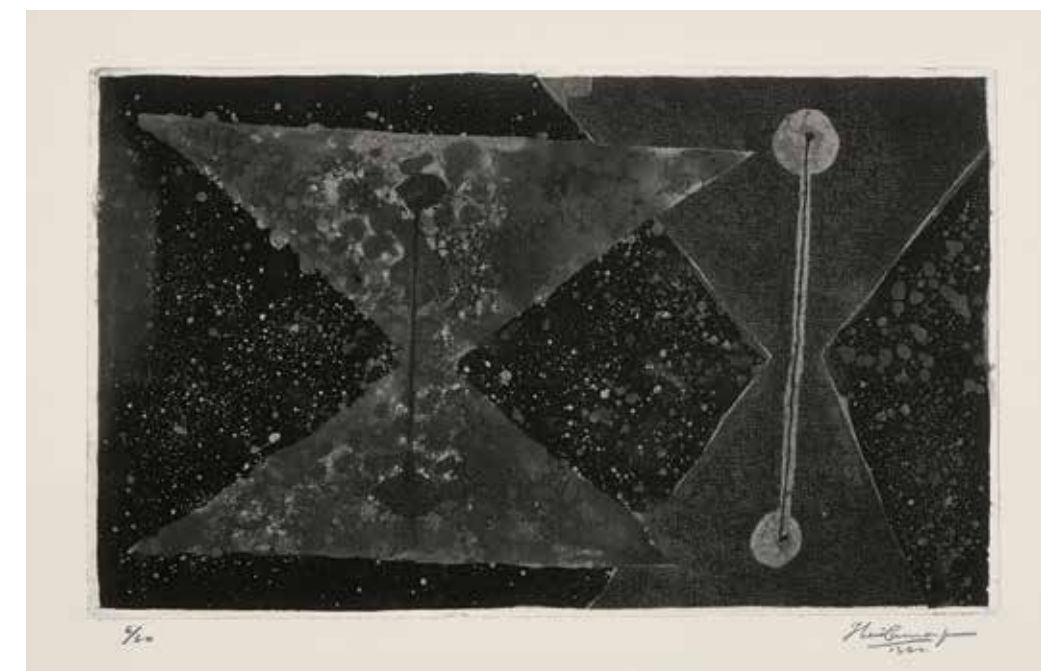




Iberê Camargo  
*Carretéis com fruto*, 1959  
 água-tinta sobre papel (crayon litográfico, processo do açúcar e processo pictórico) / aquatint on paper (lithographic crayon, sugar-lift and pictorial process)  
 41,4x29,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Estrutura em movimento 6*, 1962  
 água-forte e água-tinta sobre papel (a pincel e lavis) /  
 etching and aquatint on paper (paintbrush and lavis)  
 49x70 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Iberê Camargo  
*Núcleo*, 1965  
 água-tinta sobre papel (processo do açúcar)/  
*aquatint on paper (sugar-lift process)*  
 24,7x36,4 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Gravura 3*, 1968  
 água-forte e água-tinta sobre papel (processo do açúcar)/  
*etching and aquatint on paper (sugar-lift process)*  
 29,5x49,6 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Carrelés no espaço*, 1960  
 água-forte e água-tinta sobre papel (lavis)/  
*etching and aquatint on paper (lavis)*  
 29,9x49,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Iberê Camargo  
*Mulher sentada e ciclista*, c.1992  
 água-forte e água-tinta sobre papel (lavis)/  
*etching and aquatint on paper (lavis)*  
 19,8x29,4 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Iberê Camargo  
*Ciclista 3*, 1991  
 água-tinta sobre papel (processo do guache e lavis)/  
*aquatint on paper (gouache process and lavis)*  
 29,5x19,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Iberê Camargo  
*Interior I*, 1956  
 água-tinta sobre papel (a pincel e processo do açúcar)/  
*aquatint on paper (paintbrush and sugar-lift process)*  
 32,7x24,9 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Iberê Camargo  
*Natureza morta 12*, c.1954  
 água-tinta sobre papel (crayon litográfico)/  
*aquatint on paper (lithographic crayon)*  
 17,8x12,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Oswaldo Goeldi  
*Peixe vermelho*, s.d./nd  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 21x27,2 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



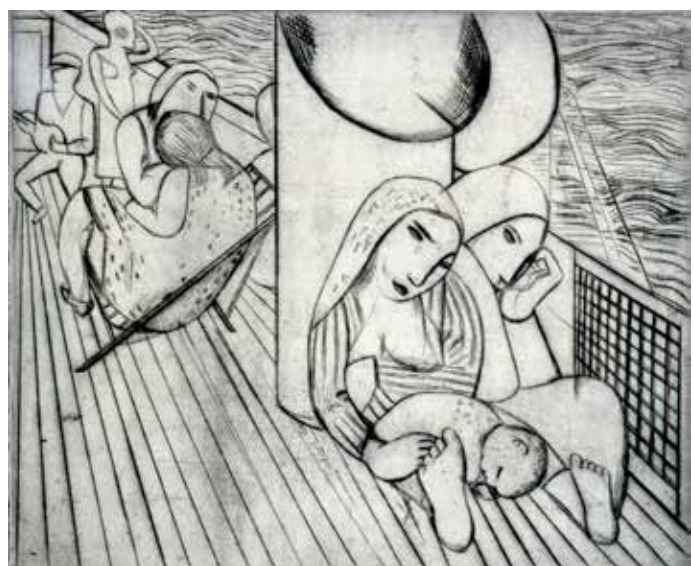
Oswaldo Goeldi  
*Bairro pobre*, c.1930  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 14,5x14,9 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Grande peixe na travessa*, c. 1950  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 25,9x30 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Pescador*, c.1950  
 xilogravura e pastel sobre papel/*woodcut and pastel on paper*  
 24,9x29,8 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro







Lasar Segall  
*Grupo de emigrantes I*, 1928  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
22x28 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Grupo de emigrantes II*, 1926  
ponta-seca sobre papel/*dry-point on paper*  
22x28 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Grupo de emigrantes III*, 1928  
água-forte sobre papel/*etching on paper*  
22x26,5 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo



Lasar Segall  
*Tocador de violão*, 1947  
litografia a três cores sobre papel/*three-colour lithograph on paper*  
23,5x19 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo





Lasar Segall  
*Mulher do mangue com persiana*, 1927  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
20,5x17,5 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Cabeça de russo*, 1913  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
22x16 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo



Iberê Camargo  
*Natureza morta 16*, c.1940/1942  
xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
17,7x22,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Iberê Camargo  
Ciclista 9 (1º estado), c.1991  
água-forte/ *etching*  
19,7x14,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
*Manequim e mulher sentada*, c.1993  
água-forte sobre papel/ *etching on paper*  
29,7x24,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







Oswaldo Goeldi  
*Ilustração para Recordação da Casa dos Mortos, s.d/nd*  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 7,5x10 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Ilustração para Recordação Humilhados e Ofendidos, s.d/nd*  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 18x12,5 cm  
 Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro



Oswaldo Goeldi  
*Cobra*, ilustração para *Cobra Norato*, de Raul Bopp, c.1937  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 27,3x10,9 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro

Oswaldo Goeldi  
*Uiara*, ilustração para *Cobra Norato*, de Raul Bopp, c.1937  
 xilogravura sobre papel/*woodcut on paper*  
 27,4x20,7 cm  
 col. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IPHAN/MINC,  
 Rio de Janeiro





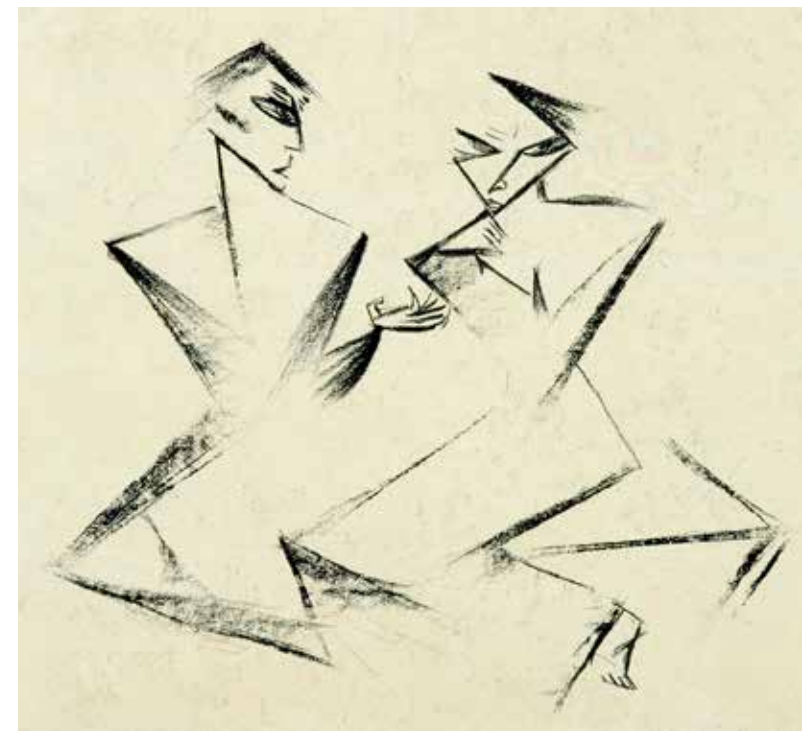


Lasar Segall  
*Menino adormecido e animais*, c.1923  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
15,2x12 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

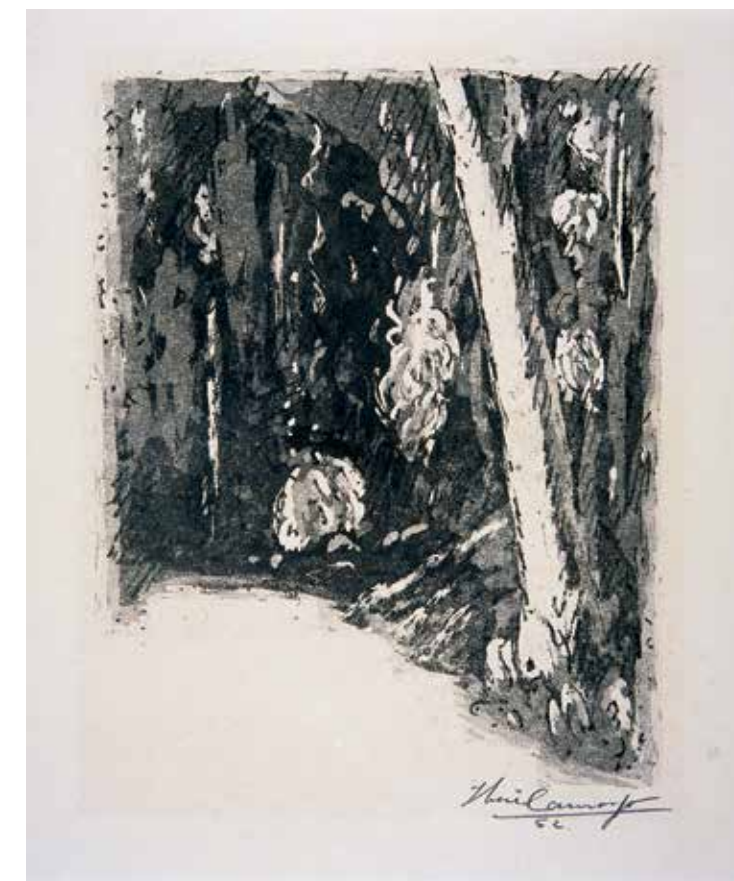
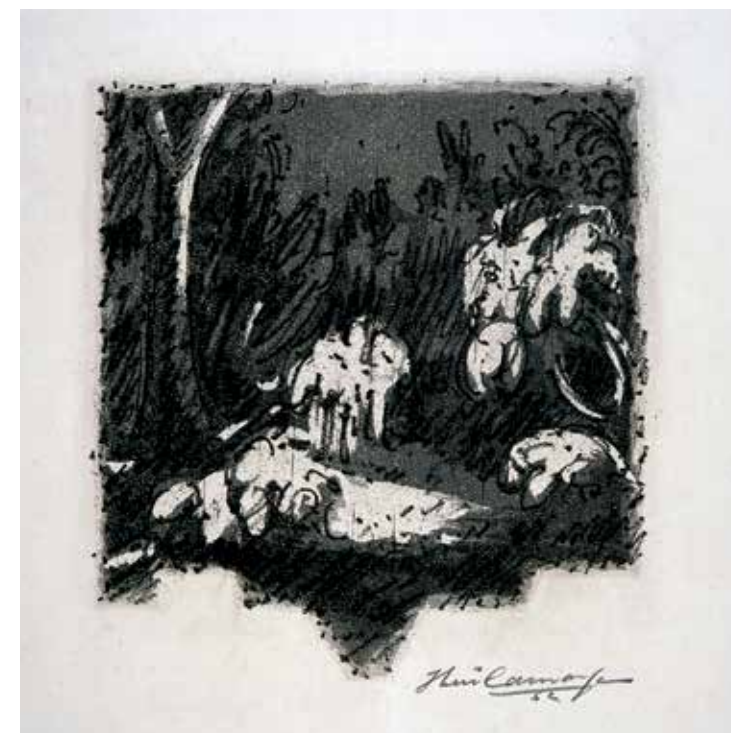
Lasar Segall  
*Menino e quatro figuras à mesa*, c.1923  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
17,4x13,1 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Homem e mulher versão 1*, 1917  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
33x39 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall  
*Figura feminina*, 1917  
litografia sobre papel/*lithograph on paper*  
40,5x33 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo







Iberê Camargo  
O rebelde – Luiz vê chegarem cabanos em uma canoa, 1952  
verniz mole e água-tinta sobre papel/*soft-ground etching and aquatint on paper*  
18,6x14,6 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
O rebelde – Paulo da Rocha, Luiz, sua mãe, Julia e Padre João em uma canoa, 1952  
verniz mole e água-tinta sobre papel/*soft-ground etching and aquatint on paper*  
13x14,4 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
O rebelde – Cacaual, 1952  
verniz mole e água-tinta sobre papel/*soft-ground etching and aquatint on paper*  
15,5x14,7 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Iberê Camargo  
O rebelde – Floresta, 1952  
verniz mole e água-tinta sobre papel/*soft-ground etching and aquatint on paper*  
18,4x14,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A responsabilidade de realizar uma cronologia que contemple três artistas de inquestionável importância como Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo esbarra em algumas dificuldades. A começar por suas atuações diferenciadas, pelas diversas recepções de suas obras – em vida ou após suas mortes – e por sua dispersão em coleções públicas e particulares. O confronto das cronologias e biografias realizadas por diferentes autores e em diversas épocas impede uma formalização efetiva e uma homogeneização das informações. Certos fatos parecem não ser passíveis de comprovação, soando como aspectos romanceados, enquanto outros se tornam praticamente tabus, o que coloca impedimentos éticos quanto à abordagem de alguns acontecimentos pessoais. O tempo de vida alongado, bem como a profissionalização do meio de arte no Brasil ao longo da segunda metade do século XX propiciou que Iberê Camargo, por exemplo, viesse a realizar muito mais exposições, tanto individuais quanto coletivas e a receber muito mais prêmios do que Goeldi ou mesmo Segall, o que não significa que sua importância seja maior que a dos outros dois artistas integrantes. Os três, com suas proximidades e peculiaridades são, cada um a seu modo, expoentes da modernidade estética brasileira e possuem vocabulários plásticos de extrema relevância no cenário artístico nacional e internacional.

Segall, desde sua chegada definitiva ao Brasil em 1924, logo após a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo em 1922, integrou o Modernismo brasileiro, sendo assimilado praticamente de maneira automática e vindo a realizar uma série de exposições individuais nacionais e internacionais. Sua obra alcançou grande aceitação tanto crítica quanto institucional ainda em vida, gerando uma série de monografias e livros sobre sua linguagem. A catalogação de suas obras tem sido empreendida pelo Museu Lasar Segall, fundado em 1967, dez anos após a morte do artista, e posteriormente incorporado pelo Ministério da Cultura, em 1985. Apesar da grande estruturação e seriedade dos estudos sobre seu vocabulário plástico, a divulgação de sua biografia é tímida, lacônica como era sua personalidade. Partimos, dessa forma, da cronologia formatada pelo próprio Museu Lasar Segall, bastante objetiva e eficaz, realizada pela pesquisadora Vera D’Horta.

Diferente de Segall e Iberê, que possuem instituições que salvaguardam suas obras e se empenham em pesquisá-las e divulgá-las, Oswaldo Goeldi encontrou e, de certa



maneira, cultivou um isolamento ao longo de sua carreira e isso reflete nos estudos e na compreensão que temos de sua trajetória, mesmo após a sua morte e, apesar de ao longo dos anos 1950, o artista ter se transformado em uma espécie de referência cultural, isso não significou que sua obra fosse compreendida, nem tampouco que sua situação financeira melhorasse. Goeldi realizou incansável trabalho como ilustrador para conseguir sobreviver e divulgar suas obras e hoje, por não possuir uma instituição que tenha seus trabalhos catalogados e por suas gravuras encontrarem-se espalhadas em coleções públicas e particulares no Brasil e no mundo, enfrentamos grandes dificuldades quanto à checagem de informações. Partimos, dessa maneira, da biografia do artista assinada por Vera Beatriz Siqueira, curadora da presente exposição, para o livro *Oswaldo Goeldi*, de Ronaldo Brito, bem como da cronologia que a pesquisadora Noemi Ribeiro divulgou no Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi.

Iberê Camargo foi dos três artistas, o que viveu mais tempo, bem como o que encontrou terreno melhor preparado no que se refere a um meio de arte mais ou menos profissional. Iberê se empenhou no melhoramento das condições de trabalho dos artistas locais, integrando comissões e demarcando posicionamentos ao não aceitar convites e, apesar de ter iniciado a sua formação artística em um Brasil ainda provinciano no tocante às artes, o artista pôde acompanhar todas as transformações que ocorreram no cenário nacional na segunda metade do século XX, sobretudo após a ocorrência da I Bienal Internacional de São Paulo em 1951. A realização de inúmeras exposições individuais ao longo dos anos 1980 e 1990, nesse caso, aponta sim para a crescente assimilação de sua poética e o consequente aumento na requisição do artista, que alcança reconhecimento cada vez maior, mas também reflete o boom do mercado de arte após a abertura política, com a proliferação de galerias comerciais. Outra questão determinante diz respeito ao fato de a Fundação Iberê Camargo ter sido criada para guardar e divulgar a sua obra. Dessa maneira, partimos da cronologia realizada por Lisiane Antunes Cardoso, já no âmbito da Fundação e da pesquisa que Ana Holk empreendeu para o livro Iberê Camargo, de Paulo Venancio Filho.

Lasar Segall, que chegara ao Brasil trazendo uma sólida formação como gravador, havia realizado litografias, xilogravuras e gravuras em metal. Estudou em escolas europeias, chegando a editar três álbuns de gravuras entre 1918 e 1922. Nessas primeiras gravuras, elege alguns temas fundamentais – as viúvas, os mendigos, as cabeças de olhos

## Os artistas e a gravura

vazados –, em sua busca por uma linguagem concisa, na qual o vazio tem grande valor. No Brasil, irá utilizar a economia formal da gravura para dar forma às séries de emigrantes e mulheres do Mangue, adaptando seu vocabulário ao novo ambiente, explorando agora espacialidades mais introspectivas e melancólicas, através de formas mais arredondadas. De maneira semelhante a Oswaldo Goeldi, Segall percebeu na gravura a possibilidade

de lidar com a realidade sem descambar para a descrição realista, explorando, para tal, a falta e o vazio como possibilidades plásticas, em que poucas linhas e incisões angulosas surgem como protestos cortantes, afiados, onde o espaço aparece como estrutura resumida de planos e linhas, na qual o uso da ponta-seca nas gravuras em metal, por exemplo, aponta a crueza da gravação. Seu interesse inicial pelas formas incompletas, assim, dá lugar a contornos mais definidos e a tratamentos mais compositivos e volumétricos do espaço, com a valorização decisiva de temas que serão exasperados na vinda para o Brasil, onde se acentuam os sentimentos de desenraizamento e inadaptabilidade. De sua experimentação técnica surge, então, uma imagem sintética e universal, retrabalhada pela memória e pela imaginação. O artista, que morre em 1957, dedicou-se ao desenho, à pintura, à gravura e à escultura até os seus últimos dias.

Oswaldo Goeldi, que apesar de ter nascido e passado a infância no Brasil, fez sua formação artística na Suíça, na década de 1910, demonstra tardiamente um interesse pela arte e seus desenhos desta época apontam a influência decisiva do Expressionismo imaginativo e simbólico de matriz germânica. O retorno ao Brasil em 1919 colocaria problemas quanto a possibilidade de lidar com a paisagem física e social, sem abrir mão do traço nervoso e conciso. Como incorporá-la a seu repertório artístico sem se perder no particularismo descritivo? A solução lhe aparece com o aprendizado da gravura, em 1923 – ano em que Segall chega definitivamente ao país –, sob a orientação do artista Ricardo Bampi e Goeldi imediatamente passa a explorar a potência expressiva da xilogravura. Sobre pequenas madeiras recolhidas ao acaso, de espessuras e formatos variados, o artista traça, com a goiva, contornos de luz para casas, pessoas, cantos de ruas. Mas esse vocabulário conciso em preto e branco, claro e escuro seria suficiente para a sua expressão plástica? A dúvida persiste, mas as duras críticas iniciais dão lugar à recepção e incorporação progressivas de sua poética. Com o tempo, os traços se tornam mais econômicos e profundos, as matrizes se ampliam de tamanho, a cor é introduzida. Não apenas os temas se tornam a sua marca pessoal – casas, becos, urubus, pescadores –, mas também a linguagem taquigráfica que aprende com a gravura. E enquanto a madeira confere resistências e dificuldades, o artista se impõe disciplina, esforço e paciência para abrir frestas de luz na matéria sólida. Goeldi dedica-se integralmente ao desenho e à gravura até a sua morte em 1961, realizando pequenas tiragens sobre papel japonês, explorando temas característicos que o levam à peculiar situação de um gravador de obras únicas.

Iberê Camargo, que se transferiu para Rio de Janeiro em 1942, após receber bolsa do Governo do Rio Grande do Sul, aí iniciou seu aprendizado na técnica da gravura em metal, tendo como mestre o austríaco Hans Steiner, e entrou em contato com artistas importantes da modernidade brasileira, como Guignard e Portinari. Surgiram daí, então, gravuras marcadas pela vontade de experimentar novas formas e novos procedimentos artísticos. O interesse cada vez maior pelos processos foi exasperado com a viagem à Europa, entre os anos de 1948-50, onde estudou gravura com Carlo Alberto Petrucci



e adquiriu uma pequena prensa. As técnicas da ponta-seca, do buril e da água-forte pareciam lhe proporcionar, assim, a quantidade necessária de resistência material para que suas imagens adquirissem densidade expressiva e as ações de prensar o papel, marcar a matriz, utilizar o ácido e os vernizes apontam a pesquisa e a experimentação de gestos de vigor e paixão. Realizando ilustrações e estudos técnicos, o artista escreve ensaios e participa ativamente da fundação de cursos de gravura, interessando-lhe investigar todas as possibilidades gráficas, inclusive através de litografias. Em suas gravuras, assim, podemos ver tanto as figuras típicas de sua poética – naturezas-mortas, carretéis, ciclistas, manequins –, como as mais variadas experiências técnicas e formais, nas quais se percebe o diálogo constante com sua pintura. Nesse sentido, não parece ser à toa as inúmeras provas de estado de uma mesma matriz, empreendidas pelo artista, em sua incessante busca pela melhor resolução, encarando o ofício como séria pesquisa e mostrando-se sempre questionador quanto aos resultados. Iberê falece em 1994, tendo se dedicado convulsivamente ao desenho, à pintura e à gravura.

O rigor artesanal desses três artistas, sua economia formal e a compreensão da potência poética da técnica da gravura são alguns dos elementos que aproximam Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo, assim como a escolha de determinados temas gerais, advindos da tradição expressionista. Os cálculos quanto à resistência do papel, aos níveis de energia e pressão exercidas pela mão que grava e mesmo pela prensa e quanto ao controle na preparação dos ácidos e no tempo de banho das chapas apontam para o rigor expressivo dessas três poéticas. A busca da universalidade dos tipos explorados corresponde, nos três casos, a uma visão trágica da imagem cotidiana mais comum e aponta para o interesse pela vida, pela expressão e para uma busca incessante da formalização calculada e só conseguida pela utilização da gravura. É nesse sentido também que as tiragens pequenas ou não numeradas se justificam, pois o que interessa não é apenas a ampla possibilidade de reprodução que a gravura proporciona, mas a pesquisa e a investigação das possibilidades técnicas e expressivas do próprio meio e é assim que a gravura aparece ou como mais uma dentre tantas outras formas de expressão e experimentação plásticas, como em Iberê e Segall, ou como a única possível além do desenho, como no caso de Goeldi.

## Dados biográficos

**1891** Lasar Segall nasce em 21 de julho de 1891, na comunidade judaica de Vilna, capital da Lituânia, filho de Esther e Abel Segall, escriba de Torá.

**1895** Oswaldo Goeldi nasce em 31 de outubro de 1895, no Rio de Janeiro, filho de Adelina Meyer e do cientista naturalista Emílio Goeldi. Logo após seu nascimento, a família muda-se para Belém do Pará, onde o pai empreende importantes estudos

científicos sobre a fauna e a flora amazônicas no Museu Paraense. Com as viagens de intercâmbio à Europa cada vez mais comuns, a família Goeldi compra casa em Berna em 1905 e Oswaldo Goeldi inicia aí os seus estudos básicos.

**1905** Segall cursa a Academia de Desenho do mestre Antokolski, em Vilna.

**1906** Segall viaja para Berlim, para continuar a formação artística, onde frequenta a Escola de Artes Aplicadas, ingressando, em seguida, na Imperial Academia Superior de Belas Artes da mesma cidade, na qual permanece até 1909.

**1909** Segall rompe com a Academia, ao expor com a Secessão Livre de Berlim, ali recebendo o Prêmio Max Liebermann.

**1910** Segall abandona a Academia de Berlim. No final do ano transfere-se para Dresden, onde frequenta a Academia de Belas Artes. Executa as suas primeiras gravuras, utilizando todas as técnicas (metal, pedra e madeira). Realiza exposição individual na Galerie Gurlitt, em Dresden.

**1912** Segall viaja para a Holanda e vem ao Brasil, onde encontra os irmãos Oscar, Jacob e Luba.

**1913** Segall realiza exposição individual em salão alugado à Rua São Bento, 85, São Paulo. Em junho do mesmo ano, realiza outra individual no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas e no Museu Carlos Gomes, na mesma cidade. No final do ano, regressa à Europa, deixando uma série de obras em coleções brasileiras.

**1914** Iberê Bassani de Camargo nasce em 18 de novembro de 1914, em Restinga Seca, Rio Grande do Sul, filho de Doralice Bassani de Camargo, telegrafista e de Adelino Alves de Camargo, agente ferroviário.

Goeldi é enviado como sentinela a uma fronteira da Suíça com a Áustria durante a I Guerra Mundial. Neste período, o artista estudava engenharia na Escola Politécnica de Zurique.

**1916** Segall retorna a Vilna pela última vez, encontrando-a destruída pela guerra. Integra exposição coletiva na Sociedade Artística de Dresden.

**1917** Após a morte do pai, Goeldi abandona a Escola Politécnica de Zurique e matricula-se, por seis meses, na Escola de Artes e Ofícios de Genebra. Em seguida, abandona definitivamente o estudo formal das artes para seguir seu próprio caminho. Realiza sua primeira exposição na Galeria Wyss, em Berna e toma contato com as obras de Alfred Kubin e do grupo expressionista Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul). Na Suíça, conhece o artista Hermann Kümmerly, de quem se torna amigo, vindo a trabalhar no ateliê de sua tradicional família de cartógrafos, fazendo litografias.



**1918** Segall casa-se com Margarete Quack e publica o álbum *Uma Doce Criatura*, com cinco litografias, inspirado em conto de Dostoiévski e prefaciado por Will Grohmann.

**1919** Segall funda com Otto Dix, Conrad Felixmüller, Will Heckrott, Otto Lange, Constantin von Mitschke-Collande, Peter August Böckstiegel, Otto Schubert, Gela Forster e o arquiteto e escritor Hugo Zehder, a Secessão de Dresden, Grupo 1919. No mesmo ano expõe com o grupo na Galeria Emil Richter, em Dresden.

Goeldi retorna ao Brasil, se fixando definitivamente no Rio de Janeiro e assumindo emprego no London and River Plate Bank.

**1920** Segall realiza duas exposições individuais: no Folkwang Museum, em Hagen, e na Galeria Schames de Frankfurt. Integra, ainda, uma coletiva em Dresden.

Goeldi abandona o emprego no banco e inicia seu trabalho como ilustrador na revista *Paratodos*, dirigida por Álvaro Moreira.

**1921** Segall muda-se para Berlim e publica o álbum *Bübü*, com oito litografias, inspirado no romance de Charles Louis Philippe. Integra exposição coletiva em Hannover, na Galeria von Garvens.

Goeldi expõe seus desenhos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, por indicação do arquiteto suíço Emil Hügin, recebendo duras críticas na ocasião. Passa a colaborar como ilustrador da *Revista Ilustração Brasileira*, onde permanece até 1935. A ilustração se tornará sua principal fonte de renda e forma de divulgação de sua obra.

**1922** Segall participa da Exposição Internacional de Arte de Düsseldorf, na Galeria Exfurt e publica o álbum *Recordações de Vilna*, com cinco águas-fortes. Realiza também exposição individual em Dresden.

A família de Goeldi o envia rumo à Europa, a bordo de transatlântico. O artista é resgatado por um grupo de escritores e intelectuais liderados pela poetisa Beatrix Reynal, que se juntam para pagar sua passagem de volta ao Brasil.

**1923** Segall realiza duas individuais na Alemanha: uma em Frankfurt, na Galeria Fisher e outra em Leipzig, no Gabinete de Estampas do Museu de Leipzig. Ainda na Alemanha, integra uma coletiva em Berlim. Em dezembro o artista muda-se para o Brasil com sua primeira esposa Margarete, fixando residência em São Paulo.

**1924** Segall realiza exposição individual em São Paulo e executa a decoração do Baile Futurista, no Automóvel Club da mesma cidade. No mesmo ano, separa-se de Margarete, que retorna a Berlim. Faz, ainda, conferência sobre arte na Vila Kyrial, residência do senador Freitas Valle, local de reunião de artistas e intelectuais. A partir de então, e até 1928, publica uma série de textos reflexivos sobre arte.



Lasar Segall  
*Animal caprino*, c.1923  
xilogravura sobre papel/woodcut on paper  
8,5x5 cm  
Museu Lasar Segall, São Paulo



Capa do álbum 10 gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi, Oficinas Graphics de Paulo Pongetti & Cia, Rio de Janeiro, 1930.  
*Album cover for 10 woodcuts by Oswaldo Goeldi, Oficinas Graphics de Paulo Pongetti & Cia, Rio de Janeiro, 1930.*

Goeldi começa a gravar em madeira por influência e convívio com o xilógrafo Ricardo Bampi. Ilustra, a partir desta data, *O Malho*, periódico de Álvaro Moreira.

**1925** Segall decora com pinturas murais o Pavilhão de Arte Moderna de Olívia Guedes Penteadó, em São Paulo. Em junho, casa-se com Jenny Klabin.

**1926** Segall realiza três exposições individuais na Alemanha: em Berlim, na Galerie Neumann-Nierendorf, em Dresden, na Neue Kunst Fides, e em Stuttgart, no Kunst Kabinett. Integra também exposição coletiva em Dresden. Seu primeiro filho, Mauricio, nasce em Berlim.

Goeldi envia sua primeira carta a Alfred Kubin, pedindo conselhos sobre seus trabalhos, obtendo resposta positiva do artista austríaco.

**1927** Segall naturaliza-se brasileiro e realiza exposição individual à Rua Barão de Itapetininga, 50, São Paulo.

**1928** Segall realiza exposição individual no Palace Hotel do Rio de Janeiro. No mesmo ano, volta à Europa. Residindo em Paris, onde permanecerá até 1932, começa a esculpir em argila, madeira e pedra.

Goeldi ilustra *Canaã*, livro de Graça Aranha, que não chegou a ser editado.

Iberê inicia sua aprendizagem em pintura na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria, tendo como professores Frederico Lobe e Salvador Parlagrecco.

**1929** Goeldi ilustra o livro *Mangue*, de Benjamin Costallat, que não foi publicado.

**1930** Oscar, segundo filho de Segall, nasce em Paris. No mesmo ano, Waldemar George publica a monografia *Lasar Segall* e o artista integra mostra coletiva em Dresden.

Goeldi publica o álbum *10 gravuras em madeira*, prefaciado por Manuel Bandeira. A tiragem de 200 exemplares propiciou a compra de uma passagem para a Suíça, quando faz sua primeira e única visita a Alfred Kubin, em Zwickledt. O artista expõe, por indicação de Kubin, ao lado de Matisse, Leong Lang e Utrillo, na Galeria Werthein, em Berlim. Realiza, ainda, exposição com Hermann Kümmerly, no ateliê deste, em Muri, Suíça. Expõe também na Galeria Gutekunst & Klipstein, em Berna, voltando ao Brasil em seguida.

**1931** Segall realiza mostra individual na Galeria Vignon, em Paris e participa do Salão Revolucionário, na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Em agosto, Goeldi retorna à Europa, visitando o sul da França e a região de Arles. Deixa matrizes e desenhos com Hermann Kümmerly, em Muri, visitando a Suíça e seus amigos pela última vez.



**1932** Segall volta ao Brasil, vindo a residir na Rua Afonso Celso, em casa projetada por Gregori Warchavchik, ao lado da qual constrói seu ateliê. No mesmo ano torna-se diretor-fundador da Sociedade Pró Arte Moderna - SPAM, realizando o projeto e a decoração do baile “Carnaval na Cidade SPAM”, em São Paulo. Integra a 43ª Exposition Société des Artistes Indépendants, no Grand Palais des Champs Elysées, em Paris.

Iberê assume a primeira atividade profissional como aprendiz do escritório técnico no Primeiro Batalhão Ferroviário. Pouco tempo depois, é promovido à função de desenhista técnico.

**1933** Lasar Segall expõe aquarelas e águas-fortes na Galeria Pró-Arte, no Rio de Janeiro. Organiza, junto com Mário de Andrade, Paulo Mendes de Almeida e Paulo Prado a 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM na Galeria Guataparã, em São Paulo. O artista também expõe nessa mostra.

**1934** Segall realiza o projeto e a decoração do baile “Uma expedição às matas virgens de Spamolândia”, em São Paulo, e monta duas individuais na Itália, nas cidades de Milão e Roma.

Goeldi ilustra o livro *Felipe D’Oliveira*, de José Geraldo Vieira.

**1935** Segall conhece Lucy Citti Ferreira, que viria a ser sua modelo e colaboradora, iniciando a série *Retratos de Lucy*. Participa, ainda, das coletivas: Exposição Internacional de Pinturas, no Carnegie Institute, em Pittsburgh e Exposição de Arte Social, no Rio de Janeiro.

Goeldi também participa desta mostra, organizada por Aníbal Machado, Álvaro Moreira e Santa Rosa, entre outros membros do Clube de Cultura Moderna do Grupo Movimento, no Rio de Janeiro.

**1936** Segall realiza série de trabalhos com temas sociopolíticos. O artista integra as mostras coletivas Dresden Secession Group of 1919, no Radamsky Studio, em Nova York e The 1935 International Exhibition of Painting, no Toledo Museum of Art, em Toledo e Cleveland.

**1937** Dez obras de Segall são incluídas na Exposição de Arte Degenerada, organizada pelos nazistas em Munique para desqualificar a Arte Moderna.

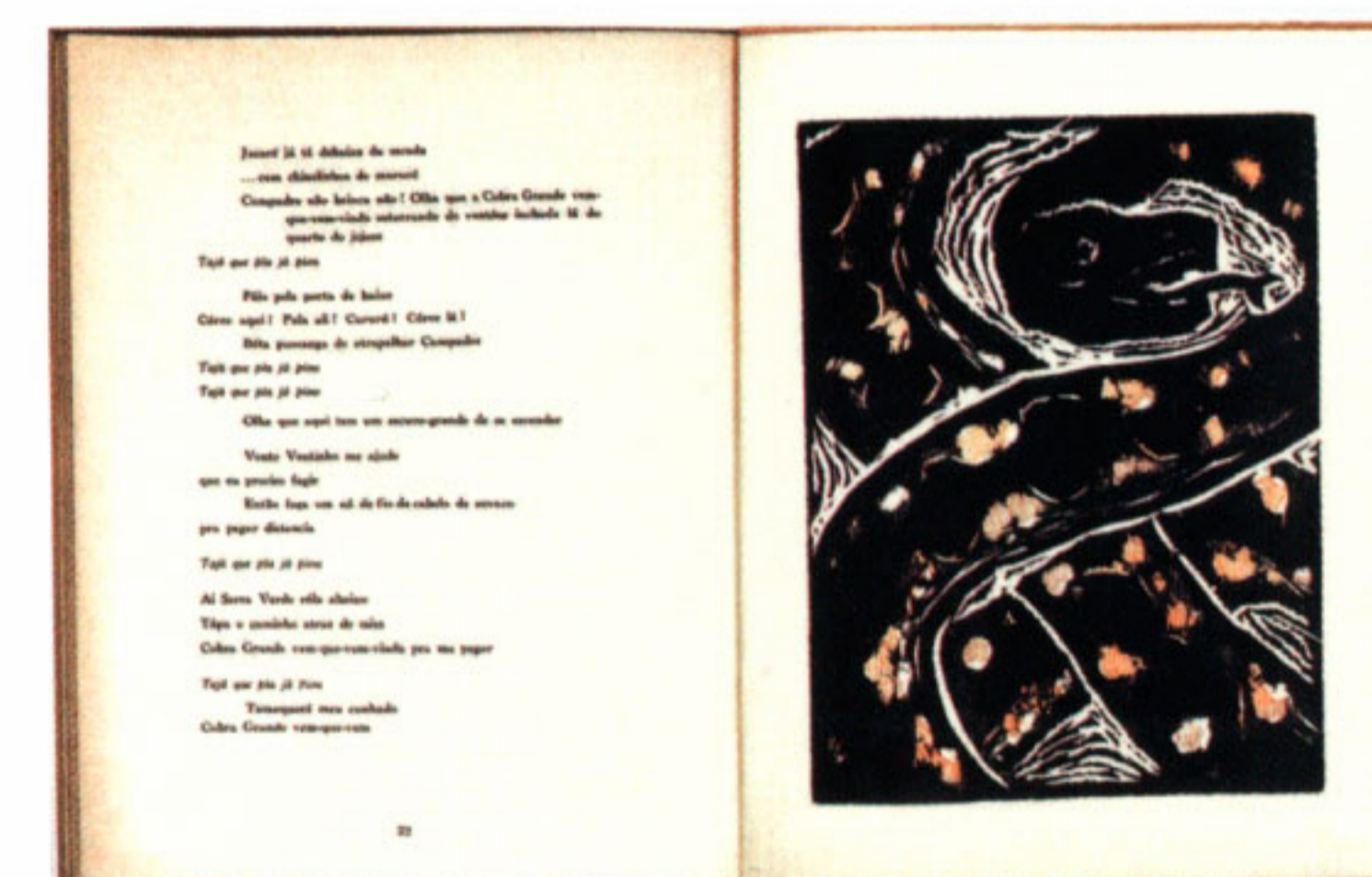
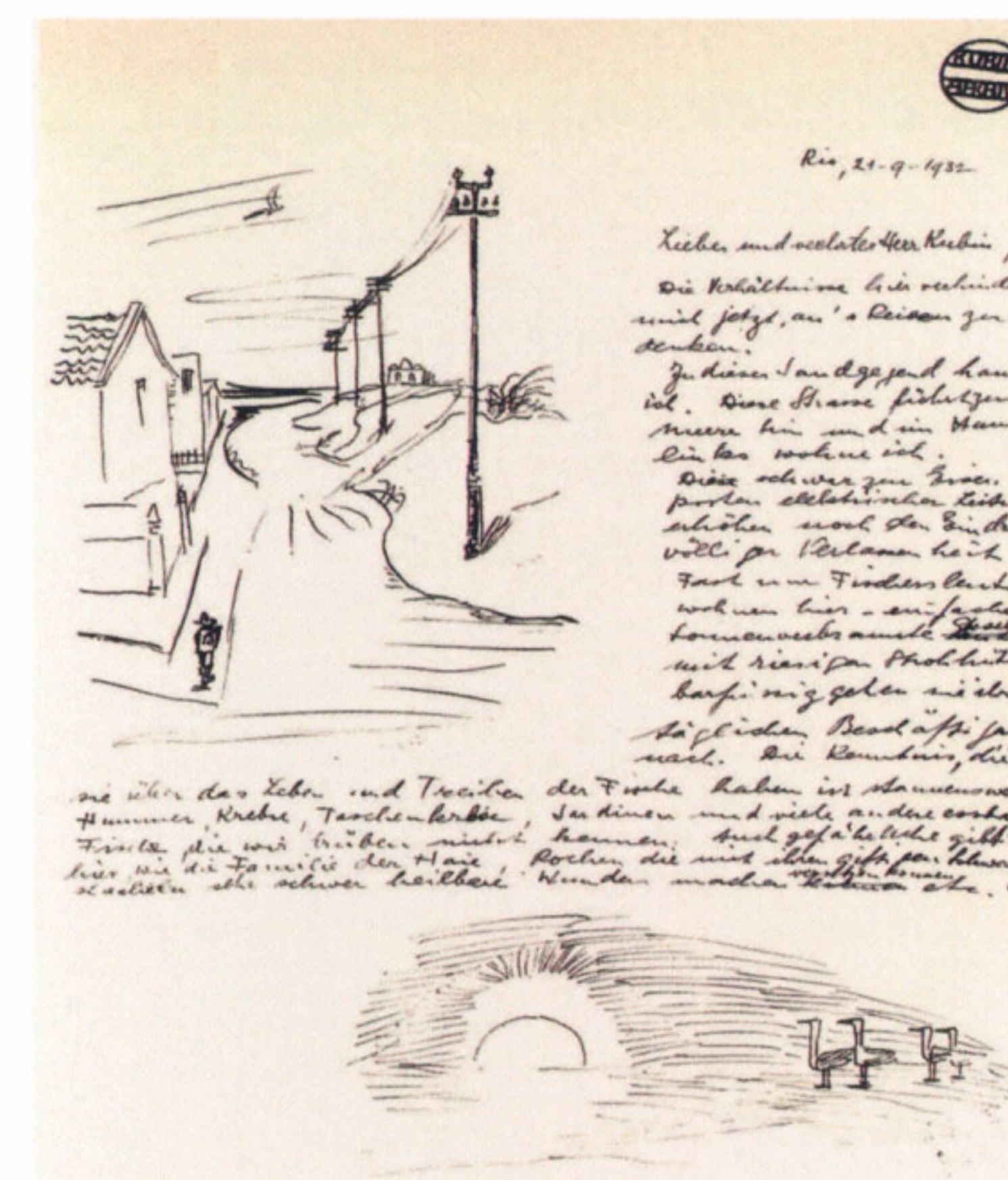
Segall e Goeldi integram o 1º Salão de Maio, em São Paulo, organizado por Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Andrade Murici e Quirino da Silva.

Goeldi ilustra *Cobra Norato*, de Raul Bopp, com xilogravuras a cores. Ilustra também o álbum *André de Leão e o demônio do cabelo encarnado*, poema de Cassiano Ricardo.



Grupo Guignard, Rio de Janeiro, 1942. Acervo documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Iberê Camargo em aula na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1943. Acervo documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.



Carta de Oswaldo Goeldi para Kubin, 21/9/1932. Arquivo Noemi Ribeiro. Letter from Oswaldo Goeldi to Kubin, 21/9/1932. Noemi Ribeiro archive.

Oswaldo Goeldi, Ilustrações para *Cobra Norato* de Raul Bopp. Rio de Janeiro, edição artesanal do mestre Armindo di Mônaco, 1937. Primeira edição dirigida e ilustrada por Oswaldo Goeldi com 150 exemplares, assinados e numerados. Coleção Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Oswaldo Goeldi, illustrations for Raul Bopp's *Cobra Norato*. Rio de Janeiro, hand published by Armindo di Mônaco, 1937. First edition of 150 signed and numbered copies directed and illustrated by Oswaldo Goeldi. Fundação Biblioteca Nacional collection, Rio de Janeiro.

**1938** Segall representa oficialmente o Brasil no Congresso Internacional de Artistas Independentes realizado em Paris e expõe individualmente pinturas e guaches na Galeria Renou et Colle, na mesma cidade. Projeta os cenários para o balé “Sonhos de uma Noite de Verão”, baseado na obra de William Shakespeare, encenado pela Companhia de Balé de Chinita Ullman, no Teatro Municipal de São Paulo. No mesmo ano, é publicado o livro *Lasar Segall*, de Paul Fierens.

Segall e Goeldi integram o 2º Salão de Maio, em São Paulo, mostra que contou com catálogo e texto de Geraldo Ferraz.

Goeldi inicia uma viagem pelo Brasil, começando por Belém do Pará, onde expõe na Biblioteca do Arquivo Público, indo posteriormente para a Bahia, expondo em Salvador. Participa da coletiva organizada por Di Cavalcanti, Aníbal Machado e Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Ilustra, ainda, *La vie dangereuse*, de Blaise Cendrars, publicado em Paris.

**1939** Segall integra o 3º Salão de Maio, em São Paulo. Até 1941, realiza a série *Navio de Emigrantes*.

Iberê trabalha em Porto Alegre como desenhista técnico na Secretaria Estadual de Obras Públicas do Rio Grande do Sul, enquanto frequenta o Curso Técnico de Desenho de Arquitetura, no Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. No mesmo ano, casa-se com Maria Coussirat, graduada em pintura pelo mesmo instituto.

**1940** Segall realiza individual em Nova York, na Neumann-Williard Gallery.

**1941** A partir deste ano, Goeldi passa a ilustrar o suplemento dominical do jornal *A Manhã*, no caderno *Autores e Livros*. Inicia, ainda, a ilustração dos romances de Fiodor Dostoiévski para a José Olympio Editora.

**1942** Ruy Santos produz o filme *O artista e a paisagem*, sobre a obra de Lasar Segall.

Goeldi ilustra, ao lado de Henrique Cavalheiro, J. C. Chablosz e outros, *Aux Rives de notre océan*, de Jacques Perroy Cuers, para a Editora e Livraria Geral Franco-Brasileira.

Iberê recebe bolsa do Governo do Rio Grande do Sul para estudar no Rio de Janeiro, para onde se transfere com sua esposa e estabelece relações com artistas como Cândido Portinari e Hans Steiner. Ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, abandonando-a em seguida, por discordar de sua orientação acadêmica. Passa a frequentar, então, o curso livre ministrado por Alberto da Veiga Guignard e realiza sua primeira exposição individual em Porto Alegre, vendendo seu primeiro óleo, intitulado *Paisagem*.

**1943** Segall realiza exposição retrospectiva no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio, e publica o álbum *Mangue*, composto de 43 reproduções em zincografia, três xilogravuras originais e uma litografia, com textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira.



No Rio, Iberê funda, com o apoio de outros artistas, o Grupo Guignard, ateliê coletivo sob orientação de Guignard, e integra a coletiva deste grupo, no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio. A exposição é transferida para a sede da Associação Brasileira de Imprensa, depois de ser desmontada à força por um grupo de estudantes da ENBA. Participa do 48º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, recebendo menção honrosa em Desenho.

**1944** A *Revista Acadêmica* lança edição especial sobre Lasar Segall.

Segall e Goeldi participam de duas importantes exposições coletivas: a Exhibition of Modern Brazilian Paintings, primeira mostra de artistas modernos brasileiros na Europa, montada em diversas cidades da Inglaterra, em 1944 e 1945, e a Exposição de Arte Moderna, em Belo Horizonte, realizada por iniciativa do então prefeito Juscelino Kubitschek.

Goeldi publica seis xilogravuras com o título de *Balada da Morte*, na revista *Clima* de São Paulo. O romance de Dostoievski, *Humilhados e ofendidos*, com ilustrações do artista, é lançado no Rio de Janeiro. Goeldi realiza sua primeira individual desde 1921, organizada pelo Instituto Brasil-Estados Unidos e pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil. Ilustra os livros de Ester Leão Cunha Mello, *Fascinação da Amazônia*, e de Manuel Villegas Lopes, *Carlitos, a vida, a obra e a arte do gênio do cine*.

É extinto o Grupo Guignard, do qual Iberê tinha sido um dos fundadores. Realiza exposição individual na Galeria Casa das Molduras, em Porto Alegre e integra o 49º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, no Rio, no qual recebe medalha de bronze em Pintura.

**1945** Segall participa da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich, na Galeria Askanazy, no Rio de Janeiro.

Goeldi ilustra com xilogravuras *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*, de Cassiano Ricardo. Continua sua colaboração como ilustrador do Suplemento Dominical *Letras e Artes*, do jornal *A Manhã* e ilustra *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoievski.

Iberê monta ateliê na rua Joaquim Silva, Lapa, onde permanece até meados de 1960. Integra o 50º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, no Rio de Janeiro, recebendo medalha de prata em Pintura. Participa ainda das coletivas: 20 Artistas Brasileiros, no Museo Provincial de Bellas Artes, em La Plata, Comisión Municipal de Cultura, em Montevideo, e Salas Nacionales de Exposición, em Buenos Aires.

**1946** Segall integra a Exposição de Retratos de Mário de Andrade, na Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro.

Goeldi ilustra *Frô de pena – versos caipiras*, de Jacy G. Ricardo.



Jorge de Lima, Poemas Negros, página 57, ilustração de Lasar Segall  
Jorge de Lima, Poemas Negros, page 57, illustration by Lasar Segall

Iberê realiza sua primeira individual no Rio de Janeiro intitulada Iberê Camargo no salão de exposições do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, em parceria com o Instituto Brasil-Estados Unidos. Integra também o 51º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, no Rio de Janeiro.

**1947** Goeldi ilustra o livro *Face oculta*, de José Luís de Carvalho Filho.

Iberê realiza exposição individual na Galeria Casa das Molduras, em Porto Alegre e participa do 52º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, no Rio, recebendo o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro pela Seção de Pintura e medalha de bronze em desenho.

**1948** Segall realiza exposição individual na Associated American Artists Galleries, em Nova York e na Pan American Union, em Washington.

Iberê viaja à Europa com a esposa, Maria Coussirat Camargo. Em Roma, estuda gravura com Carlo Alberto Petrucci, pintura com De Chirico, materiais com Leoni Augusto Rosa e afresco com Achille.

**1949** Segall integra a coletiva 32 Artistas de Las Américas, no Panamá, na Colômbia, no Equador, no Chile, em Cuba, na Guatemala, em El Salvador e em Honduras.

Goeldi ilustra com xilogravuras *Cheiro da terra*, de Caio de Mello Franco e, com desenhos a bico-de-pena, o livro *O idiota*, de Fiodor Dostoievski.

Iberê vai para Paris onde frequenta a Academia Lhote, de André Lhote.

**1950** Goeldi participa da representação brasileira na 25ª Bienal de Veneza, expõe na coletiva itinerante da International Business Machines Corporation, em Nova York e recebe medalha de ouro no II Salão de Belas Artes da Bahia. Participa, ainda, da mostra Arte Moderna Brasileira, na Galeria D'Arte della Casa Del Brasile, em Roma e da Bienal de Gravura na Tchecoslováquia. No mesmo ano, ilustra os livros *Cogumelos*, de Breno Acioli e *O homem de duas cabeças*, de Oswaldo de Almeida Fischer.

Iberê retorna ao Brasil e, no ano seguinte, começa a ministrar aulas de desenho e pintura em seu ateliê.

**1951** Segall realiza exposição retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo e tem Sala Especial na I Bienal Internacional de São Paulo. Integra a coletiva Exposição de Naturezas Mortas, no Serviço de Alimentação e Previdência Social do Rio de Janeiro.

Goeldi recebe o I Prêmio de Gravura Nacional na I Bienal Internacional de São Paulo e passa a integrar o júri do Salão Nacional de Belas Artes, nas categorias de desenho e artes gráficas, permanecendo como membro da Comissão até 1955. Realiza, ainda, exposição individual na Galeria Domus, em São Paulo e ilustra com xilogravuras *Minha primeira comunhão*, de Maria Pacheco Chaves.



Iberê integra o júri do 56º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, junto com Goeldi e outros artistas. Dedicar-se ao ensino de desenho e pintura em seu ateliê, na Lapa, Rio de Janeiro. Participa, ainda, da I Bienal Internacional de São Paulo, do 56º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna e da Bienal de Arte Hispano-Americana, em Madri. Realiza também a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de Resende (RJ).

**1952** É publicada a monografia *Lasar Segall*, de Pietro Maria Bardi. O artista integra a Exposição de Artistas Brasileiros, no MAM/RJ e a Exposição Comemorativa da Semana de Arte Moderna de 22, no MAM/SP.

Goeldi participa de exposições em Paris, na Association Artistique et Littéraire, da 26ª Bienal de Veneza e da I Bienal de Xilogravura de Tóquio. Expõe também na Galeria Langenbach & Tenreiro, Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna, em Santiago do Chile. Torna-se professor da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio, a convite de Augusto Rodrigues.

Iberê faz 29 gravuras em água-tinta para ilustração do livro *O rebelde*, de Inglês de Sousa, publicado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, obras que expõe na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

**1953** Goeldi participa de coletiva no Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, em Montevéu, onde também ministra palestra sobre sua obra. Expõe ainda oito gravuras na II Bienal Internacional de São Paulo.

Iberê funda o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro e expõe no II Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e no IV Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, recebendo medalha de prata na Seção de Gravura.

**1954** Segall realiza cenários e figurinos para o balé *O Mandarim Maravilhoso*, encenado pela Companhia Ballet IV Centenário, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Goeldi integra a mostra Graveurs Brésiliens no Museu de Belas Artes de Berna e a coletiva de arte brasileira no Kunstgewerbemuseum, em Zurique. Expõe individualmente na Galeria Oxumaré, em Salvador. A sociedade Os Amigos da Gravura, presidida por Raymundo de Castro Maya, lança a sua xilogravura *Tarde*, com tiragem de 100 para os sócios e mais os exemplares para doação a instituições culturais.

Iberê realiza a exposição Pinturas e Gravuras de Iberê Camargo, na Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio, sua primeira mostra individual depois da viagem de estudos à Europa. Organiza, juntamente com outros artistas, o Salão Preto e Branco, parte do III Salão Nacional de Arte Moderna, no Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, onde expõe e recebe medalha de prata em Pintura. Goeldi, solidário ao protesto contra a falta de materiais artísticos apropriados no Brasil, envia pintura a óleo para este Salão.



Capa do catálogo do Salão Preto e Branco, Rio de Janeiro, 1954. Acervo documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.



Oswaldo Goeldi no mercado de peixes, Rio de Janeiro, 1955. Arquivo Oswaldo Goeldi, Rio de Janeiro. *Oswaldo Goeldi at the fish market, Rio de Janeiro, 1955. Oswaldo Goeldi archive, Rio de Janeiro.*

Lasar Segall, c. 1957. São Paulo, Brasil. Arquivo fotográfico Lasar Segall Museu Lasar Segall IBRAM/MINC

**1955** Segall recebe sala especial na III Bienal Internacional de São Paulo, integrada também por Goeldi.

O Ministério da Educação e Cultura, através do Serviço de Documentação, edita o álbum *Goeldi*, prefaciado por Aníbal Machado. Oswaldo Goeldi torna-se professor da Escola Nacional de Belas Artes, ministrando aulas de gravura em metal e madeira. Participa da exposição Incisioni e Disegni Brasiliane, no Museu da Villa Ciani em Lugano, Itália, organizada pelo MAM/RJ. Recebe também homenagem do Grupo de Estudos Mário de Andrade – Pen Club do Brasil.

Iberê produz o texto “A gravura”, publicado posteriormente, e integra as coletivas: Salão Miniatura, na Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro, I Novo Salão Carioca, no Rio de Janeiro e Bienal Hispano-Americana de Arte de Madri, no Palacio Municipal de Exposiciones, Madri. Realiza, ainda, a individual Gravuras de Iberê Camargo, na Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.

**1956** O Museu Nacional de Arte Moderna de Paris inicia os preparativos para uma grande retrospectiva de Lasar Segall, que só se realizaria em 1959, após a morte do artista. Segall integra a coletiva 50 Anos de Paisagem Brasileira, no MAM/SP.

Goeldi expõe no MAM/SP e posteriormente na G.E.A., Rio de Janeiro e, no mesmo ano, tem retrospectiva de sua obra organizada pelo MAM/RJ. Participa da 28ª Bienal de Veneza e da II Internationale Ausstellung von Holzschnitzer, exposição coletiva de xilogravuras realizada em Zurique, que depois foi para a Suíça e a Itália. Integra a mostra itinerante Arte Gráfica do Hemisfério Ocidental, organizada pela International Business Machines Corporation, que havia percorrido os EUA entre 1941 e 1945.

Iberê recebe isenção de júri para participar do V Salão Nacional de Arte Moderna. Integra, ainda, a III Bienal Hispano-Americana, em Barcelona.

**1957** A 2 de agosto, Segall falece em sua casa, então com 66 anos, vítima de moléstia cardíaca.

Goeldi participa da exposição Grabados Brasileños, no Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, em Montevéu, a convite da Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai.

Iberê integra o VI Salão Nacional de Arte Moderna e o Salão Para Todos de Gravura e Desenho, ambos no Rio. No primeiro recebe a isenção de júri e no segundo participa como jurado e artista convidado.

**1958** Goeldi participa de coletiva de artistas brasileiros em Buenos Aires, expõe na Galeria G.E.A., Rio de Janeiro, e na Mostra Gravadores Brasileiros no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, vendendo trabalhos para o seu acervo. Na Itália, integra a V Mostra Internazionale Di Bianco e Nero, em Lugano, e a 29ª Bienal de Veneza. Ilustra, ainda, *Superstições e costumes*, de Câmara Cascudo.



Iberê integra o júri de seleção e premiação do VII Salão Nacional de Arte Moderna e participa de diversas exposições coletivas no Rio, em Belo Horizonte e Quito. Integra, ainda, o I Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, a I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México, e realiza a individual Pinturas e Gravuras 1955 a 1958, na G.E.A., no Rio de Janeiro.

**1959** Goeldi ilustra *Lições de abismo*, de Gustavo Corção. Expõe na Piccola Galeria, do Instituto Italiano de Cultura, e na Galeria Langenbach & Tenreiro, ambas no Rio. Participa das coletivas de arte brasileira: *Austellung Brasilianischer Künstler*, na Casa do Artista em Munique, e *Graphik aus Brasilien* no Museu Albertina, em Viena.

Iberê integra a V Bienal Internacional de São Paulo e realiza a mostra Iberê Camargo of Brazil, na Pan-American Union, em Washington.

É realizada a retrospectiva da obra de Lasar Segall no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

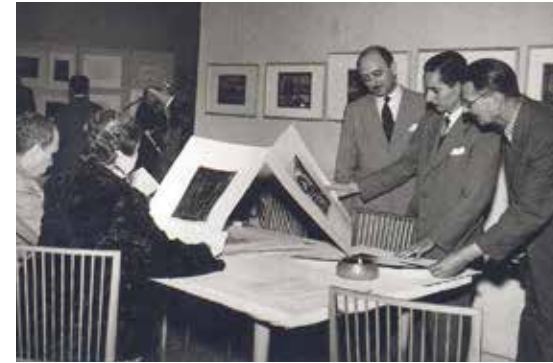
**1960** Goeldi conquista o I Prêmio Internacional de Gravura na II Bienal Interamericana do México, no Museu Nacional de Artes Plásticas. Ilustra o livro de Jorge Amado, *Mar morto*, editado postumamente pela Livraria Martins Fontes em 1967, e expõe com Marcelo Grassmann na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro. Inicia a ilustração do texto de Barbosa Rodrigues, *Poranduba Amazonense*, a ser publicado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. Com o falecimento do artista, no ano seguinte, o trabalho fica inacabado.

Iberê segue para seu novo ateliê, na Rua das Palmeiras, em Botafogo, Rio de Janeiro. Ministra curso de pintura, na Galeria Municipal de Arte, em Porto Alegre, que dará origem ao Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, voltado para a formação de artistas. Ministra, ainda, curso de gravura em metal, em Montevidéu, tendo seu tratado de gravura divulgado em língua espanhola. No mesmo ano, realiza as exposições Iberê Camargo, Centro de Artes y Letras, Montevidéu, Iberê Camargo: Gravura – Pintura, MARGS, Porto Alegre, e integra as seguintes coletivas: IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, II Bienal Internacional de Gravuras de Tóquio e II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Cidade do México, onde recebe o Prêmio de Gravura.

**1961** Goeldi morre a 15 de fevereiro de 1961, vítima de enfarte, então com 66 anos.

Iberê recebe Prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI Bienal Internacional de São Paulo, com a série de pinturas *Fiada de carretéis* e integra o X Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, tendo a pintura *Estrutura* adquirida pela Comissão Nacional de Belas-Artes. Participa, ainda, da IV Bienal Internacional de Gravuras de Tóquio.

**1962** Iberê realiza sua primeira retrospectiva no MAM/RJ. Integra a 31ª Bienal de Veneza e é o único brasileiro a participar da 30ª Exposição da Japan Print Association, em Tóquio.



Oswaldo Goeldi em exposição de gravuras, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1960. Arquivo Noemi Ribeiro, Rio de Janeiro. *Oswaldo Goeldi at print exhibition, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1960. Noemi Ribeiro archive, Rio de Janeiro.*

Lygia Clark e Iberê Camargo durante a inauguração da VI Bienal Internacional de São Paulo. Acervo documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. *Lygia Clark and Iberê Camargo at the opening of the 6th São Paulo International Biennial. Iberê Camargo documentation collection, Porto Alegre.*



Iberê Camargo, em trabalho, no ateliê da rua Joaquim Silva, Lapa, na década de 50. Acervo documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. *Iberê Camargo, working in the studio at Rua Joaquim Silva, Lapa, in the 1950s. Iberê Camargo documentation collection, Porto Alegre.*

Iberê Camargo em frente ao painel da OMS, Genebra, 1966. Acervo documental Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. *Iberê Camargo in front of the World Health Organization Panel, Geneva, 1966. Iberê Camargo documentation collection, Porto Alegre.*

**1963** Iberê recebe sala especial na VII Bienal Internacional de São Paulo e realiza a exposição Iberê Camargo, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro.

**1964** Iberê publica o artigo “A gravura” (de 1955) e realiza a mostra Iberê Camargo: Pinturas, na Galeria Bonino, no Rio.

**1965** Iberê ministra curso de pintura em Porto Alegre a convite do Governo do Estado, organizado pelo MARGS. Realiza exposição individual na Galeria Bonino, Rio de Janeiro, e integra as coletivas *Grabados Contemporâneos de Brasi*, na Cidade do México e *The Emergent Decade. Latin American Painters and Paintings*, no Guggenheim Museum, em Nova York.

**1966** Iberê executa um painel oferecido pelo Brasil à Organização Mundial de Saúde, em Genebra e realiza a individual Iberê Camargo: Pinturas, na Galeria Bonino, Rio de Janeiro. Integra, ainda, a I Bienal Nacional de Artes Plásticas, no Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, em Salvador.

**1967** É criado em São Paulo o Museu Lasar Segall, na antiga residência-ateliê da Rua Afonso Celso.

**1968** Iberê integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna e inicia a construção de seu ateliê em Porto Alegre, na rua Lobo Gonçalves. Integra a VI Bienal Internacional de Gravuras de Tóquio e a Exposição de Gravuras, na Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em Porto Alegre.

**1969** Iberê ministra curso de pintura para detentos na Penitenciária de Porto Alegre e colabora na exposição de pintura no saguão do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, reunindo trabalhos de cinco alunos do curso. Realiza as individuais *Gravuras e Pinturas de Iberê Camargo*, na Biblioteca Pública de Santa Maria, e *Pinturas*, na Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, em Porto Alegre.

**1970** Iberê recebe Título de Cidadão de Porto Alegre, concedido pela Câmara Municipal da cidade. Realiza as individuais *Iberê Camargo*, na Galeria Barcinski, e na Galeria de Arte de Botafogo, ambas no Rio de Janeiro.

**1971** Iberê recebe Sala Especial na XI Bienal Internacional de São Paulo.

**1972** Iberê re-inaugura o ateliê na rua das Palmeiras, no Rio, com exposição de pinturas e desenhos.

**1973** Iberê frequenta o ateliê Lacourière, dos irmãos Frélaud, em Paris, com o objetivo



de aprimorar seus conhecimentos como impressor e tem gravuras reproduzidas no livro *Gravura*, de Márcia Pontes *et al.*, impresso no Rio de Janeiro. Expõe individualmente gravuras e pinturas na Galeria da Maison de France, Rio de Janeiro, na O'Hanna Gallery, Londres, e na Galeria Inelli, Porto Alegre. Participa também da Bienale de Gravure Moderne, na Iugoslávia.

**1974** É inaugurada a Galeria Iberê Camargo, homenagem do Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS). Expõe guaches na Galeria Aliança Francesa, no Rio.

**1975** Iberê republica o texto *A gravura* e integra a comissão de artistas para a conscientização das autoridades sobre a precariedade dos materiais de arte produzidos no Brasil e por melhores condições para sua importação. Participa da XIII Bienal Internacional de São Paulo e de diversas exposições no exterior. Realiza individual na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, no Rio.

**1976** Iberê integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna e expõe individualmente na Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

**1977** Iberê integra o júri do I Salão da Ferrovia, no Rio, recebendo homenagem. Integra a X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e realiza individuais na Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre, e na Galeria Iberê Camargo, Universidade Federal de Santa Maria.

**1978** Iberê Camargo participa do I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos do Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, e expõe guaches na Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.

**1979** Iberê participa da XV Bienal Internacional de São Paulo e monta individuais no MARGS, Porto Alegre, na Galerie Debret, Paris, e na Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.

**1980** São montadas as individuais: Trabalhos de Iberê Camargo, no Museu Guido Viaro, em Curitiba, e Iberê Camargo: Pastéis, na Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, em Porto Alegre.

**1981** Iberê é homenageado pela Casa do Poeta Rio-Grandense, como Sócio Honorário. Expões pinturas e desenhos em mostras individuais na Galeria Acervo, Rio de Janeiro, e na Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

**1982** Iberê Camargo retorna a Porto Alegre. Estabelecido no ateliê gaúcho, mantém estúdio no Rio de Janeiro. Recebe Diploma de Mérito Cultural da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e monta diversas exposições individuais na Max Stolz Galerie, em Curitiba,



Capa do livro *A gravura*, de Iberê Camargo, Rio de Janeiro: Topal, 1975. Coleção Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.  
*Book cover for A gravura, by Iberê Camargo, Rio de Janeiro: Topal, 1975. Iberê Camargo Foundation collection, Porto Alegre.*

Iberê Camargo em seu ateliê da rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre, década de 1980.  
*Iberê Camargo in the studio at Rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre, 1980s.*



Iberê Camargo  
*Composição 2*, 1982  
serigrafia sobre papel / *screenprint process on paper*  
15,5x21,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

no MARGS e no Espaço Cultural Yázigi, em Porto Alegre, no Studio de Arte Cláudio Gil, no Rio de Janeiro.

**1983** Iberê Camargo faz *outdoor* para a Rede Brasil Sul, exposto nas ruas de Porto Alegre. Realiza individual na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre. Durante a mostra é apresentado o curta-metragem em 16 mm de Mario Carneiro intitulado *Iberê Camargo: pintura-pintura*, com textos e locução de Ferreira Gullar. O artista integra, ainda, a coletiva Arte Moderna no Salão Nacional – no 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ.

**1984** Iberê executa dois painéis para a Funarte, Rio de Janeiro, e integra o 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ como artista convidado. Realiza ainda individuais no MARGS, em Porto Alegre, na Sala de Exposições Professor Hélio Homero Bernardi, em Santa Maria, na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre, na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, no Studio de Arte Cláudio Gil e na Galeria Thomas Cohn, no Rio.

**1985** O Museu Lasar Segall torna-se instituição federal, vinculada ao Ministério da Cultura.

Iberê Camargo recebe o Prêmio Golfinho de Ouro do Governo do Estado do Rio de Janeiro em reconhecimento por sua atuação como artista plástico no ano de 1984 e Medalha de Mérito Cultural concedida pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Participa da XVIII Bienal Internacional de São Paulo e do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ. Realiza individuais na Galeria Tina Presser e no MARGS, em Porto Alegre. É lançado o primeiro livro sobre o artista intitulado *Iberê Camargo*, editado por MARGS e Funarte.

**1986** Iberê inicia a construção de seu ateliê no bairro Nonoai, em Porto Alegre e recebe título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Santa Maria. Participa das coletivas A Nova Flor do Abacate. Grupo Guignard 1943, na Galeria de Arte Banerj, e Sete Décadas de Arte Italiana no Brasil, no Paço Imperial, ambos no Rio de Janeiro. Realiza individuais na Max Stolz Galerie, em Curitiba, na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre, na Galeria Usina, em Vitória, no MASP, em São Paulo, no MAM/RJ, no MARGS, em Porto Alegre, e na Galeria do Teatro Nacional de Brasília, em Brasília.

**1987** Iberê produz um número significativo de litografias, nas quais retrata personagens do Parque da Redenção. Integra a exposição coletiva Rio de Janeiro Fevereiro e Março, na Galeria Banerj, no Rio de Janeiro. Realiza individuais em galerias de Brasília, São Paulo, Campo Grande, Caxias do Sul, Florianópolis, São Paulo, Porto Alegre, Santa Maria, Uberaba, Rio de Janeiro e Pelotas, bem como no Centro de Exposiciones do Palácio Municipal, em Montevideu.



**1988** Iberê inaugura seu novo ateliê na rua Alcebiades Antônio dos Santos, Nonoai, Porto Alegre, transferindo para lá a sua prensa, até então no Rio de Janeiro. Trabalha na série *Ciclistas*. Cada vez mais solicitado, integra as exposições coletivas: Modernidade: Arte Brasileira do Século XX, no Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, em Paris e MAM/SP, Os Ritmos e as Formas. Arte Contemporânea Brasileira, na Galeria SESC Pompéia, em São Paulo e no Museu Scharlottenborg, em Copenhague, O Tempo e o Vento, na Galeria Ipanema, no Rio de Janeiro e Galeria Tina Zappoli, em Porto Alegre, e Os Ilustradores de Jorge Amado, na Fundação Casa de Jorge Amado, em Salvador. Realiza também individuais em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Pelotas, Fortaleza e Aracaju. É lançado o livro *No andar do tempo – 9 contos e um esboço autobiográfico* de Iberê Camargo.

**1989** Iberê participa da XX Bienal Internacional de São Paulo e de mostras coletivas no Rio de Janeiro, em São Paulo e Porto Alegre. Realiza exposições individuais na Galeria Tina Zappoli e no MARGS, Porto Alegre, na Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, na Galeria Ponto D'Arte, Santana do Livramento, e na Galeria Artmão, Cachoeira do Sul.

**1990** Iberê Camargo volta à atividade de gravura e conta com o auxílio de Eduardo Haesbaert como impressor. Integra o 2º Salão Nacional de Arte Contemporânea, no Museu Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, como artista convidado. Apresenta a série *Ciclistas* na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e na Galeria Montesanti Roesler, em São Paulo. Realiza exposições individuais na Casa de Cultura Mário Quintana, no Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, ambos em Porto Alegre, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, no MAM/SP e na Galeria Van Gogh, em Pelotas. Integra, ainda, mostras coletivas em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

**1991** Iberê se recusa a participar da III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Equador, em protesto pela cobrança de impostos sobre a circulação de obras de arte. No mesmo ano, ministra *workshop* sobre artes plásticas, no Centro Cultural São Paulo, em São Paulo e realiza exposições individuais no Escritório de Arte da Bahia, em Salvador, no Instituto Goethe, em Porto Alegre, na Galeria Montesanti Roesler e no MASP, em São Paulo, e no Espaço de Arte, em Passo Fundo. Integra mostras coletivas em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro.

**1992** Iniciam-se as filmagens do curta-metragem *Presságio*, no ateliê de Iberê Camargo. O projeto Os Amigos da Gravura, dos Museus Castro Maya, é reeditado e Iberê Camargo dele participa com uma gravura inédita. Recebe também o título de Filho Ilustre da Prefeitura Municipal de Restinga Seca. Por ocasião do livro *Gravuras*, de Iberê Camargo, é realizada exposição na Galeria Tina Zappoli e no Centro Municipal de Cultura, ambos em Porto Alegre. O artista expõe individualmente no MARGS, na Galeria Multiarte, em Fortaleza, e coletivamente no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre.

**1993** Iberê participa do 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto com Retrospectiva de Gravuras, na qual apresenta as séries *Carretéis*, *Ciclistas*, *Manequins* e *As idiotas*. Realiza exposições individuais em Nova York e em Salvador. A exposição Guaches inaugura a galeria que leva seu nome na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. A exposição individual do artista em que apresenta a série *O homem da flor na boca* é realizada na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, e no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis. Integra também exposições coletivas em Fortaleza, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Florianópolis.

**1994** Iberê recebe Diploma de Personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro. Realiza seu último óleo, *Solidão*. São lançados os livros *Iberê Camargo*, de Ronaldo Brito e *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado. Realiza exposições individuais em galerias de Porto Alegre e em importantes instituições culturais como o Espaço Cultural Fiat e o Centro Cultural São Paulo, em São Paulo, o MARGS, em Porto Alegre, e o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Integra, ainda, a XXII Bienal Internacional de São Paulo, Núcleo Abstrações, e a Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal de São Paulo, além de mostras coletivas em Pequim, São Paulo e Rio de Janeiro. Após um ano de intensa atividade, falece em 9 de agosto de 1994, aos 80 anos de idade, vítima de câncer.

**1995** É criada a Fundação Iberê Camargo e reativado o Ateliê de Gravura do artista. A Fundação passa a funcionar no antigo ateliê e residência do pintor, no bairro Nonoai, em Porto Alegre.

**2008** Inaugura-se a nova sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, na Avenida Padre Cacique, enfrente ao Rio Guaíba.



The work of Iberê Camargo is constantly unfolding – and the role of the Iberê Camargo Foundation is to encourage such movement. By proposing different approaches to the artist's work, the institution aims to explore the dimension of his output within a broader context, positioning it not as an isolated case but rather as part of a tradition fundamental to understanding the historiography of Brazilian art.

To achieve that objective – which is far from easy –, the Iberê Camargo Foundation on the one hand makes its Collection available to critics and theorists who can in turn propose a new way of looking at the artist's work. On the other hand, and healthily complementary, it takes the artist's work as a starting point for dialogue – whether within the actual tradition to which Iberê belonged or based on distinctly modern and contemporary approaches.

The exhibition presented here relates to that dialogue: it encourages the spectator to discover similarities and differences in the creative practices of Iberê Camargo, Lasar Segall and Oswaldo Goeldi. Furthermore, it enables research into an important chapter in the history of Brazilian art and, like the exhibition dedicated to Alberto da Veiga Guignard, defines the network of influences operating on the activities of Iberê Camargo.

The Iberê Camargo Foundation extends its thanks to the exhibition curator and recognised researcher into the work of Iberê Camargo, Vera Beatriz Siqueira; special thanks to the Museu Lasar Segall, which will host this exhibition from April to July 2010 and the Biblioteca Nacional, the Museu Nacional de Belas Artes and the Projeto Goeldi for enthusiastically welcoming the project; to the sponsors, the team and all those who were involved in its organisation.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO



## CALCULATED EXPRESSION

Vera Beatriz Siqueira

Oswaldo Goeldi, Lasar Segall and Iberê Camargo are often, within the history of Brazilian art, associated with expressionism, although with their own clearly individual creative practices. This qualification of course, like all qualifications, contains many problems. We can in fact only include them under this label if we adopt a broad view of expressionism, taking it as one approach among many broader tendencies of understanding art as expression. On the other hand it is a view that needs to be specific enough to allow a historically relevant critical analysis of their works. For, as the artist and art historian Julian Bell points out, from the turn of the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century, “expression” starts to replace “pictorial representation” (or the simple imitation of reality) as a central task for art, being generally understood as “personal expression”.<sup>1</sup>

This did not just affect the artistic process of creation. In cultural terms, public taste began to value the personal mark, the individual style, the specific skills of each artist. The actual attribution of value to an artwork is involved with the dual notion of “authenticity”: the production of an original work (in contrast to a copy or reproduction) and the artist’s truth to him- or herself. It is a change that focused on the new philosophical interpretation, developing in romanticism, which began to understand the experience of the real (and more particularly, the rational experience of reality) as the only possible basis for intellectual speculation and for pictorial representation. It was then the job of artists to create works in which different expressive content could be discerned. The recognisable facts of reality in their paintings became symbolic, index or metaphor of the widest range of subjective experiences, laden with emotion, memory, feeling, intimacy, or aspiration to the absolute. Thus we can see that the idea of expression, understood in this broad sense, ends up becoming the foundation of general understanding of modern art and its forms of institutionalisation.

From the start of the 20<sup>th</sup> century, romantic ambitions generally changed into the desire (or inclination) for expression. Paul Klee, in his *Theory of modern art*, qualified the problem of “sensation” in impressionist painting as an initial and inadequate instance of expressive manifestation: “by limiting himself to correctly reading the values (colours and weight) in each particular case and using them at will [the impressionist artist] only managed to inspire a style of broadened naturalism”. Expressionism, by adopting in turn another instant as the genesis of the work of art – the moment “when the received impression is expressed”, when “diverse fragments of impressions can be reconsidered in a new combination or still old impressions can be reactivated after years of dormancy by more recent impressions” – raised “construction to the level of expression,” transforming it in “its operational insistence”. This association between construction and expression also led him to qualify cubism as a “particular branch of expressionism”, understanding its cubist approach to abstraction as the achievement of the expressionist ideal of creating an autonomous work of art, “experiencing an entirely abstract plastic aesthetic with no motif from nature.” The basis of this equivalence of expression, construction and abstraction lay in what the artist termed the “release for individuality” provided by modernity: “each personality, once in possession of its means of expression, has a voice (...) and only the weak ones that look for their qualities in earlier achievements, instead of taking them from themselves, should be removed”.<sup>2</sup>

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

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

<sup>3</sup> Ernst Gombrich, André Malraux and the Crisis of Expressionism. In: *Meditations on a Hobby Horse*. London and New York: Phaidon, 1971, p. 78-85.

Klee thus addresses the historical problem that arose for modern artists: to construct plastic means of expression. Their task was therefore to transform expression into an operational and constructive principle: the artist would have to reposition himself in each gesture in constant pursuit of breaking limits and boundaries. Which demonstrates a more general connection with the fundamentally romantic idea that, before anything else, art expresses the artist, developing through values like authenticity, spirituality, the sublime and, more recently, to the calls of the body and sexuality, in art’s radical approach to life or technology. This idea arose out of Christianity, with its belief in the oneness of the individual soul and the existence of a transcendent universe, which led to the principle of artistic modernity being identified with the question of subjectivity. Expression, understood as the wish for personal expression, thus became a foundation for tendencies in modern and contemporary art.

Ernst Gombrich stresses that the expressionist premise also operated as a key that would open the doors to the “great revision of art history that had occurred since 1910”, reinforcing “the mythology of history which had dominated historiography ever since Hegel”. “He had peopled the past with the ‘spirits’ of nations and races: the true heroes of art history became what Malraux wittily describes as ‘those imaginary super-artists we call styles’ who, in their turn ‘expressed the spirits of their respective ages’.”<sup>3</sup> Concerned with the persistence of the category of expression in the historiography of art, Gombrich sought to address the argument that made each style of a period or race the direct expression of the collective mind, in an expansion of the ideal of personal expressiveness. This, he believed, would introduce an essential problem: “there must be as many and as different species of human mind as there are types of art. But what common denominator, then, is left? How can we expect to understand what a strange style ‘expresses’?” The issue of communication and hermeneutics therefore came into play.

Expressionist artists generally engaged themselves in restoring the communicative potential of art, making its connections with the world visible. This was an essential element of the German expressionist movement. The social orientation of the *Die Brücke* group, the intra-psyhic immersion of Viennese expressionism, the critical objectivity of the *Neue Sachlichkeit*, or even the abstract direction of *Der Blaue Reiter* each in their own way raised the question of the identity of expression and communication. The expressionist artist wanted to send a message to the world, which presumed a meeting between creator, reality and spectator. A meeting not always possible or easy to establish. Starting with the radical difference between the creative self and the spectator. There is an almost insurmountable gap between the artist’s intention, the production of the work and the perception of the public. It is only in that intermediary and fractured space that expression and communication can be achieved.

What is needed for this to materialise, as we point out in the title to this exhibition, is the development of calculation. We are used to accepting the fact that the artist expresses himself or herself in a language that leads us to re-experience the same feelings at the origin of the work. We may therefore have some difficulty in accepting that expression is not the direct result of the artist’s subjective manifestations, but rather the complex construction of an object whose expressive quality comes from very precise and calculated creative, formal, technical and gestural choices. For the expressive artist needs to remove any circumstantial allusion from the work, all particular character of emotion, to deal with it as a basic anthropological experience. Only then can sentiment, pain and death become shareable or communicable experiences.

The idea of this exhibition is therefore to present the prints of the three artists based on the interrelationship between craft procedure, processes of formalisation and expressive creative practice. The economy of means in Goeldi, the classical formalisation of Segall, the formal intensity and concentration of Iberê would be manifestations of this “calculated expression”. In other words: each print requires a precise calculation of expressive effects, to be able to reject literary or psychological connections and display visual emotive power. This allows us to re-qualify notions of “expression” and “expressionism”, addressing them not as some vague movement or aesthetic direction but rather as a visual problem, involving the technical means of printmaking itself.



## Means of expression

It is therefore within this expanded phenomenological and conceptual view that we will talk of the expressionism of Goeldi, Segall and Iberê Camargo. Segall was in fact the only one of the three to have played a more direct part in the art movement that became known as “Expressionism”. Although for few years, due to his move to Sao Paulo in 1923, the Russian artist had begun his training in Germany and the Berlin Academy of Fine Art and in Dresden after 1910, helping to found *Der Neue Kreis* group (1917) and the *Dresden Secession* (1919), taking part in several exhibitions important for the spread of the German expressionist movement between 1919 and 1923.

One of these, in the *Folkwang Museum* in Hagen, brought together African sculptures and expressionist paintings from the museum collection. He showed his work *Víúva* (1919, oil on canvas) in this exhibition. On its right we can see a painting by Nolde, *Still life with masks* (1911, oil on canvas), which among other elements shows a mask directly inspired by a indigenous Mundurucu Brazilian trophy head (belonging to the Berlin Museum für Volvorkunde collection). Although Segall’s work in comparison to Nolde’s – which explored the primitive rhythm and dramatic charge of the African or indigenous masks – points in a more universal direction, lacking ethnographic interest and connected to the general subject of death and pain, it is worth recognising how modern European culture ended up involving the experience of contact with distant conditions without the romantic framework of exoticism and the primitive.

Which was certainly significant both during Segall’s first visit to Brazil and also on his permanent arrival. He describes the first impression of Brazilian soil as if it were a child’s first encounter with the unknown, almost magical. As he was fundamentally a learned man, we might take this naivety to be a lesser construction, related to cultural interest in the exotic and the mystical experience of unfamiliarity. Having arrived here he engaged in the task of representing the new country as a challenge to the universality of his creative practice. As an expressionist figurative artist he needed to adopt new visual strategies in forming a different reality. The paintings, drawings and prints made during the first years of his contact with Brazil nonetheless demonstrated a learned foreigner’s gaze upon on Brazilian alterity. The *Mangue* and *Emigrantes* print series, on which he was occupied for many years, speak directly of this dual experience: his move to a different world and its emotive incorporation. It may be in this sense that we can understand that docility or appeasement of his art on tropical soil, mentioned by so many critics. Rather than immediate integration into the local Brazilian colours and subjects, they demonstrate a conscious calculation for giving form to unfamiliar reality, without copying it, without falling into facile and descriptive realism.

In terms of his graphic output, some technical and creative adjustments were necessary. In the period prior to his arrival in Brazil he had especially devoted himself to printmaking, a medium that seemed to offer him a way of combining formal restraint and expressive content. According to Cláudia Valladão de Mattos, there would even be an imbalance between the expressive quality of his prints and the paintings he made at this time. There would be a kind of “hermeneutic opening” in his lithographs due to their concise and abstract nature, which would only appear in his paintings a little later.<sup>4</sup> Printmaking therefore functioned as the forefront of his visual research and the construction of his expressionist vocabulary.

The lithographs he made based on Dostoevsky’s *The Gentle Maiden* (1917-18) reveal an impressive formal and thematic economy in dealing with the psychological tragedy permeating the Russian writer’s work. On the page for *Leito de Morte*, for example, the same line that defines the legs of the dead figure also define the shoulder of the man in front. The narrative is almost abstract. The few essential lines, the pointed forms, depend on the emptiness of the paper to unite them. There are no circumstantial allusions, or direct references to more recognisable scenes in the text that inspired them. Segall published these lithographs as a loose-leaf album in 1922, with an introduction by the critic Will Grohmann, after having shown them in *Der Neue Kreis* print exhibitions to great critical acclaim.

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

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

That may be why it took some years for him to produce his first print after arriving in Brazil. Of course other more particular factors were also significant, such as the absence of technical instruments for making graphic works. Lithography, for example, disappeared from his work in Brazil for several decades due to the need for special stones and presses, only beginning to reappear in the 1940s, often in the form of metal-plate lithography. But this temporary interval also connected with the need for a certain distancing in relation to the new world the artist was introduced to, as a way of preserving formal and expressive refinement.

The 1926 intaglio print (drypoint on copper) *Carnaval*, tells of those early moments of Segall’s encounter with Brazilian cultural conditions. The gaze is undeniably that of a foreigner. The more narrative and compassionate line returns, together with the tectonic rigor of some of the earlier prints, like the images of tramps or the *Recordações de Vilna* series (published in an album in 1921). The compositional structure, geometric solidity and the search for thematic universality were the initial routes towards a cautious closer involvement. All the carnivals in the world come together into Segall’s carnival. Some observers have suggested that the figure in the left foreground is a self-portrait as a black person. African masks, Pierrots, clowns, black people, sex appeal, ritual dance – all appear ordered in fixed poses and a clearly defined, organised space. His work fits into the European discourse about the primitive, understood as symbolic category, an archaic image of a lost world that, in its parodic form, carries a desire of returning to origins.

During the same period, and particularly during his stay in Paris from 1928 to 1930, Segall made new series of prints. Based on sketchbook notes, he reconstructed scenes of prostitution in the Rio district of Mangue, emigrants on the decks of ships, Brazilian hillsides and shantytowns and tropical nature. Printmaking allowed him to return to these themes and make them simultaneously closer (in the sense of intimate, personal, mnemonic experience) and more distant (as empirical facts). His line thus becomes more empathic, without declining into the pitfalls of realism. The figures acquire weight and volume. Steps, doors, windows and blinds structure the dense and sometimes confined space in which the Rio de Janeiro prostitutes are arranged, often mixing with the others, or allowing themselves to be glimpsed through openings, making the Mangue itself into one single collective body. Neither are the emigrants separate from the space they exist in: they are as much a part of the deck of the ship as the funnels or the masts, witnesses of permanent exile, of a humanity that cannot find its place in the world.

We once again see printmaking taking a central position in his work, allowing Segall a significant space for visual experimentation that can provide the direction for all his “Brazilian” work. The fact of having significantly reduced his print output since the 1930s, taking it up again the following decade, only confirms this hypothesis of the guiding function of printmaking in structuring his contact with the natural and cultural conditions of Brazil. Comparison of the prints he made for publication of the Mangue album in 1943 with those made previously shows how this dialogue had been stabilised and refined at the same time. *Mulheres do Mangue* (c.1943, lithograph) quotes from the scene of *Grupo do Mangue na escada* (1928, drypoint). Inversion of the image is just one of the changes introduced into the new print. In the later revision the rigidity of the figures and the geometric rigor were no longer necessary. The symbolic resource of the primitive could also be dispensed with. The female figures acquired volumetric density, in an emotive narrative, without losing expressiveness. Emptiness returns to its central role in the creation of plastic unity. The richness of the spatial construction, fusing together multiple planes and viewpoints – also evidenced by the introduction of a reclining woman behind the figure with a fan – is enough to deny realism.

As the critic Ronaldo Brito has said, compared to Goeldi, Segall is a “much less instinctive and more learned and nuanced expressionist”.<sup>5</sup> Goeldi’s art training in Switzerland – a brief passage through the Geneva School of Arts and Crafts, the open course he took at Hermann Kümmerly’s studio in Berne, or his chosen affinity with the work of Kubin (an artist who had been part of *Der Blaue Reiter* with Kandinsky and Marc) – retained a more distant connection with the expressionist movement. Sharing the pacifist and idealist passion of pre-World-War-I European youth, Goeldi is close to the more spiritual and



imaginative leanings of German expressionism, with decadent tendencies that fluctuated between bitter disbelief and visionary ecstasy. Understood as a creative force like this, expression was at the root of the language Goeldi constructed. But it will be in Brazil, and particularly following contact with the technical medium of print, that he will manage to give plastic form to direct and expressive involvement with the reality of Brazilian culture and nature.

Like Segall's, the work he makes in Brazil – after returning his birthplace, Rio de Janeiro – gained in affection and lyricism, relieved of spiritualised and symbolic vision. But unlike Segall, whose works certainly influenced Goeldi, he was unable to remove himself from that world as if it were external or unfamiliar. Brazil was his birthmark and Goeldi needed to intimately experience this world that enchanted and shocked him, that welcomed him and repelled him. In a letter to his friend Kümmerly he told of his amazement with his birthplace, “with lampposts half buried in the sand, vultures in the street, furniture on the pavement, things that would after all astound any recently arrived European”.<sup>6</sup>

The obsessively repeated transformation of those motifs of amazement with the subject matter thus pointed both to a moving closer and to a distancing in relation to the key themes of expressionist art. The drawings he had made in Europe revealed a chosen affinity with Alfred Kubin and his violently symbolic and deeply personal images. Goeldi seemed above all to admire the disturbed imagination of the artist interested in revealing the hidden and mysterious side of the world we customarily call common and real. Every kind of mystery, heretic symbol, monster and demonic element was ready to emerge through the cracks in the appearance of the visible world. In Brazil, however, imaginary images were converted into reality. The artist's solution was to assimilate real forms through drawing, transforming them into image again. In his first drawings of Rio we can see the urgency with which he engaged in this task. The restless outlines want to dominate the agitated surroundings, formed by a mixture of excess and privation, exuberance and desolation.

Yet the drawings brought with them a new visual problem: in aspiring to a transfiguration of Brazilian nature they could lead to a harmony with this world in which “much attention is devoted to the decorative; everything is very clear, very plastic and harmonious”.<sup>7</sup> While seeking a solution to this deadlock he met the São Paulo artist Ricardo Bampi in 1923, who had studied in Germany and had considerable knowledge of graphic arts. Printmaking immediately demonstrated its expressive potential. Goeldi admitted having found in printmaking a way of disciplining the deviations drawing would lead to. Although we can identify formal affinities with artists connected to German expressionism, the expressive vigour of his early prints seems primarily to have come from his connection with the technical procedures of expressionist woodcut, which had found fault with the old linear method and emphasis on end-grain wood (more suitable for a smooth texture and detailed line work). According to Noemi Ribeiro, in the early prints made on irregular-shaped wood blocks, often found at random, Goeldi managed to achieve thin, accurate lines with a V-shaped gouge, repeatedly removing wood to form ghostly outlines for houses, street corners and lampposts.<sup>8</sup>

For the isolated artist in the tropics this process opened possibilities for a relationship with what he most valued in the drawings of Van Gogh, for whom “the quill pen becomes almost a scalpel”: its “passionately drawn shorthand” character, “drawn writing”, a “direct and spontaneous way of writing his own world”.<sup>9</sup> Although seemingly paradoxical, through printmaking, Goeldi managed to achieve direct expressive gesture. The lines could after all be quick and spontaneous, without yielding the expressiveness of their own nature. That is what we see in one of his first prints, for example, whose title is still in German, as is common at this time: *Garten in Rio*, 1924. The roughly carved lines in the wood are able to reveal all the various elements that make up the work, bringing together the extremes of experience of the tropical conditions: light and shade, sensuality and desolation.

Goeldi's favoured use of printmaking allowed him to adjust the tone of his dialogue with tropical nature and culture: adopting a highly concise language, his Brazil was synthesised by themes that occupy both

its centre and its margins. The vultures, fishermen, alleys, bent posts, empty streets, silent unoccupied landscapes are both other and the same. But Goeldi was too troubled an artist to be satisfied with the limits of expressionist printmaking. After a sentimental visit to Switzerland and the south of France in the 1930s, he harshly criticised woodcut printing, seeing in it great risk of repetition. He knew that wood was the “only thing” for “impassioned, vigorous work”, but he also saw it as “hard, cold and loathsome” material.<sup>10</sup> He returned for a time to working with drawing and watercolour. But the risk of creative failure continued to hang over the artist. He found the solution to this dilemma in returning to printmaking once again.

In 1937 he published the woodcuts he had made for a new edition of Raul Bopp's book *Cobra Norato*. Rather than a commissioned work, it was a creative choice. Goeldi had become interested in Raul Bopp's mythical creation of primitivism and decided to make a well-crafted illustrated book. Perhaps he felt close to the Amazonian vision of the writer of German descent, whose narrative took on epic-dramatic qualities. He seemed particularly enthusiastic about Bopp's simultaneously descriptive and imaginative writing. He transformed the publication of the book into a great artistic assignment, spending sparse personal resources, attending to every detail of the printing and supervising the work of the printer, Armindo Di Mônaco.

But the major new feature was without doubt the use of colour in the woodcuts. Five years previously he had sent his colour-printed work with added brush and ink details, *Baianas*, to Kümmerly and had also published a coloured woodcut for the May cover of Para Todos magazine. But only now did he begin experimenting with colour print in a systematic manner, using different blocks for each colour in a technique that eventually dissatisfied him due to its similarity to the fabric-printing process. Printed in deep red and pink, green and blue, brown and orange, the pages were accompanied by chapter ornaments, producing close relationships between text and image, drawing and writing.

After this first attempt he began experimenting with colour. Initially he made use of the increasingly present white areas and coloured paper over the print paper. Sometimes he made prints in full colour. Avoiding at all cost the cutout aspect of multiple blocks, he began working with the grey tones achieved by removing excess ink and lighter print pressure. Over time he would distribute the colours on a single block, spreading them into the desired areas with a finger and evening them out with a roller. He printed the colour areas before cleaning them off to apply the black ink. At the same time, the blocks increased in size and varied much more in terms of format, now more often horizontal. If we compare the earliest blocks with the final ones, for example, we can see how Goeldi's characteristic concision shifted from short, agitated and subtle marks, which were almost nothing on the wood block, to vigorous, long broad cuts which could form decisive marks in the surface.

During the 1950s Goeldi's experimental impetus was renewed, testing other print techniques, such as etching and aquatint. Iberê Camargo lent him his studio while he was away from Rio, letting his friend spend days there using his press and all his intaglio materials. But Goeldi's creativity lay more certainly in woodcut printmaking. He liked sorting out, touching, sanding and preparing the wood. He became ever more skilful in discoursing with the earlier marks on the block, incorporating them into careful printing. He made his own work tools, producing gouges with umbrella and bicycle spokes. Iberê, who allowed himself in turn to be influenced by Goeldi's subject matter and work, did not have the right temperament for woodcut printing. The metal plate and corrosion of the acids were more appropriate in constructing his creative practice.

His route through the world of expression was in fact took quite unorthodox. On arrival in Rio in 1942, he made contact with Portinari, for whom the idea of expression had quite a precise social and narrative profile, aimed at creating an art representing the Brazil of work and the worker, of wealth and poverty, the history of famous heroes or the unknown. Although Iberê's dialogued with him in his drawings and prints from this period, the influence on his work was short-lived. Also in those early years, he moved

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

<sup>7</sup> Letter from Goeldi to Kubin, Rio de Janeiro, May 8, 1933.

<sup>8</sup> Noemi Silva Ribeiro. *Da possibilidade de datação da obra gráfica de Goeldi*. Monograph presented to the Specialisation Course on The History of Art and Architecture in Brazil, PUC, Rio de Janeiro, November 1989. p. 15.

<sup>9</sup> Goeldi interviewed by José Roberto Teixeira Leite, *A Semana*. Rio de Janeiro, October 29, 1955.

<sup>10</sup> Idem.



close to Guignard, attending his open course. For Guignard, the idea of expression passed firstly through a lyrical and emotive identification with reality, which also supported his pictorial and compositional freedom, together with his interest in popular culture. Although this influence was more relevant, it was also insufficient to greatly affect Iberê Camargo's expressive creativity. His studies in Europe, from 1948 to 1952, renewed this unorthodox combination of influences. Each of his teachers in Rome and Paris – Carlo Petrucci, De Chirico, Leoni Rosa, Achille, André Lhote – pointed in a different artistic direction.

We might see an initially more direct approach to the problem of expression in the metaphysical painting of de Chirico and his desire for absolute internalisation, withdrawing from reality to construct an art outside time and history. Or in the post-cubist syntax of Lhote, able to form an accommodation between the constructive and expressive leanings of modern art, a way into a connection of construction – expression – abstraction. But what most decisively affected this Rio Grande do Sul artist in his European training was, more than anything, the contact with art history. The art history that impressed Iberê was not in fact an outer reality, but rather the construction of a personal lineage in which he found favoured moments of dialogue. It was therefore as a reason for revising the European art tradition, for understanding the historical structure of modern art and for questioning the value of his own work that the idea of expression took form for Iberê. To the extent that it led him to admit to his then colleague at Lhote's Academy, Mário Carneiro: "You see, now we go running after what the others know, but I already knew..."<sup>11</sup>

Expression was therefore connected to the idea of truth to his basic principles, which Iberê Camargo made particularly clear in writing about Goeldi that his "expressive force is to remain permanently authentic and true to himself, indifferent to criticism".<sup>12</sup> This leads us to another topic closely associated with expressive or expressionist art: isolation. Several critics and historians understand this requirement for truth as solitude or even as intransigence in relation to cultural or social restraint, thus reinforcing the sentimental myth of the "true artist", who relies on no one but himself. But Iberê's expression, constructed as an articulation between something innate and a critical dialogue with the historical tradition of art, seems to have a broader and more visually relevant meaning. It is clear that in the production of his work the relationship with tradition could not be the solution or the model, but rather the problem to be faced. Influences therefore had to be rejected, for only that rejection could make them productive. Which on the other hand only emphasised the need for problematic, resistant, creative dialogue with the chosen tradition.

It was a dialogue which, for Iberê, acquired its visual correlation in the question of the resistance of the art material. In painting, the work of construction and deconstruction with masses of paint spoke of the physical dimension of this work of placing and replacing the foundations, of drawing and erasing the lines of his relationship with the objective world and with artistic tradition itself. In printmaking, he chose the metal plate and the work of acids instead of that material experimentation with resistance. Sometimes he actually perforated the plate, cutting it or letting it corrode away. With plastic calculation that included chance and the duration of the experience, he therefore attained the possibility of giving form to his idea of expression as an intrinsic quality of the language itself. What is expressed at the same time is the artist, not just a thinking, feeling individual, but also as a physical presence, as body, and the artistic language, its matter, its history, the process of formalisation.

The subject of material resistance was of great importance for the expressionists, and in a way lay at the root of his interest in the technique of printmaking. The actual idea of an expressive art lay in valuing the technical means, art practice and creative action. Printmaking, with its archaic and popular craft characteristics, became a particularly important technique. The final image retained the memory of the violence of the incisions into the block or plate, the gestures of effort on the raw materials that resisted but also left their marks on the work. This rough dialogue also enabled freedom in relation to the demands of representation. The resistance of the material and the limits and potential of the technical resources thus introduced a given objective into the process of subjectivizing reality.

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

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

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

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

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

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

Iberê found metal sufficiently resistant for carrying out his plastic actions. He liked the drypoint, the most direct form of engraving, scratching the plate with a steel point. The lines resulting from the friction of metal on metal recorded the intensity of his gesture. He made a point of emphasizing the importance of the burrs at the edge of the line in this technique: "That is where the printing ink is caught and it is they that determine the force of the printed line".<sup>13</sup> He seemed to like that identification between residual material, gestural memory and form. He also appreciated the complex craft of working with acids and varnishes. He valued its experience of slow and experiential time, required by successive biting of the plate to create weaves and textures. He also liked the relief technique, in which the metal plate created different planes through longer immersion in the acid. Sometimes the plate was cut out with the aid of a saw. For the artist this process is "what harmonises most with those white ghosts – the raised printed paper surface in relief – achieved by the paper entering the cut areas of the plate under the pressure of the press".<sup>14</sup>

Iberê's appreciation of technical procedures and plastic possibilities of printing was connected to his particular concept of expression, a synthesis of his attraction to matter and dramatic virtuosity. His work continued to be made through a clash between subjectivity and reality. But, as Ronaldo Brito recalls, unlike the first period of Brazilian expressionism, the artist could no longer be satisfied with the manifestation of an isolated self tormented by the modern world. His independence "is no longer content with the right to subjective eccentricity", with the distortion of the real according to his expressive needs – "it called the enlightened Brazilian individual onto a frontal, profound and contemporary confrontation with the real".<sup>15</sup> Hence the importance of the relationship with the materiality of art, with its technical means. It is, after all, only through furious physical contact with the material that the forms can be created for expressing his scepticism, his despair in relation to contemporary life.

This may have been why, of the three artists analysed here, Iberê was the one who was least concerned with the problem of communication. His movement between figurative and abstract practice, or his disturbed, complexly legible figuration are evidence of that. Not that Iberê spoke to himself. On the contrary, he wanted to fully reach the spectator, involving him or her entirely in the dialogue with the work. But for this he needed to jeopardise the actual expressionist ideal, prepared to interweave his gestures in the material density of his prints, in the formal power of his spools or cyclists.

## Creative forms

To give form to the expressive potential of printmaking, each artist needed to deal with the choice of their favoured topics. More than just subject matter, this involved the construction of essential creative forms capable of summarising the problems of individual expression. Although much of their content may be similar – especially in terms of their interests in the creative experiences of solitude, marginality or alterity – what seems to relate them is primarily the expressive pretext or starting point that combines subjective factors (the intention of each artist, the personal expression of their experience) and objective factors (the critical dialogue with reality and artistic tradition, the presence of the reluctant material and the craft technique of the image).

When he wrote about Goeldi shortly after his death, Iberê Camargo emphasised the thematic world of his friend, which was essential for his prints and drawings to function: "The constant theme of his work is man in his toil of living. The scenes he took as motif, he took from everyday aspects of life; they are simple gestures, gestures that are repeated without limit".<sup>16</sup> This combination of simplicity, constancy and repetition ensures the expressiveness of Goeldi's work. For each of his images of fishermen, beaches, deserted streets, vultures, seeks to retain what is passing and transitory, until it is converted into a material presence. It is as if in each print the artist manages to take up new qualities from the subject matter until it is transformed into an overpowering motif that can always unfold and reappear in the foreground, making other events (topics, sensations, ideas) seem misplaced or transgressions.



This is not just the perpetuation of fugitive reality in imagery – a theme found in several interpretations of art since romanticism. It is rather its objective constitution through a radical impregnation of feeling. The aesthetic calculation that accompanies these motifs, the extreme formal reduction, the restricted dimension of his prints, expressed the greatness of life. As Iberê put it, – they reveal the withdrawn silence of the sea, all that contained immensity”.<sup>17</sup>

Containing the vastness of life, gathering the silence – it is a hard task, which for Goeldi took existential form. The artist embodied that mission, seeking to create analogous signs for the Whole, suitable fragments for making simple and prosaic everyday life the home of all mystery, all immensity.

That is what happens with his fishermen. They are humble people, doing simple work, that repeats everyday. They are also characters captured at work, with their characteristic gestures, clothing and hats, in their daily toil by the sea or in fish stalls full of baskets, knives, hanging fish and blocks of ice, releasing Goeldi from the need to deal with the individual psychology of each one. Furthermore, they move on deserted beaches, camouflaged by the dawn mist, under the mantle of night or in a damp mixture of sea mist, wind and sand. Goeldi particularly liked those moments when the sea and the air seemed equally moist, when the wet sand mirrored the slow steps of the fishermen and the light created ghostly silhouettes. The sea itself, with its repetitive movement of coming and going, at times calm, at times choppy, provided an experience of persistent, infinite time.

In *Ventania* the lines cutting the woodcut from one side to the other are added to the marks of the wood to give material consistency to the worry of the fisherman and his precarious fish stall. The wet floor reflects the upturned bucket, the fisherman's feet, the basket and the skate. The low-flying bird and the movement of the cape indicate the presence and direction of the wind. Yellow paper over the print accentuates the faint aspect of the agitated lines, while at the same time reducing the contrast with the black, making us almost feel the raised sand. The light touches of red in the fisherman's clothing serve to draw attention to the figure, posed with open, slightly bent legs, indicating his effort to resist the weather. And in conclusion, the vertical mast of the boat, the hanging fish and the wooden column supporting the fish-stall canopy emphasise, in contrast, the diagonal movement of the wind, which they withstand heroically.

Goeldi's fishermen therefore materialise what the critic Rodrigo Naves calls “incomplete experience”: “a short path (...) which always ends up truncated, with no power of unfolding into something it is worthy of. Men and women who live life up close, but from whom life withholds almost everything”.<sup>18</sup> That gap, that fracture between the values of work and simplicity and the modern world was tested concretely by Goeldi in the materiality of printmaking. What mattered above all was the experience of that increasingly apparent rift, which would become the mark of the inner development of his work. Woodcut printing allowed him to directly experience anew that rift itself, which thus became another reason for insistence and repetition.

The cuts into the wood block, naturally incisive, “almost barbarous”, as Iberê Camargo called them, allowed a connection between Goeldi and the incomplete experience of his figures, the “objects of his compassion and horror”.<sup>19</sup> Through repetition (either of means, or expressive content) he managed to retain a transitory reality. By doing the same subject, the same line, the same landscape over and over again, he transforms them into concrete tragedies that demand a concentrated and painful type of attention, essential for, paradoxically, restoring the freedom of individuality. One might even venture to say that it is precisely the experience of this obdurate temporal moment, that enduring and constant present, that links some of his prints with the language of photography. His images certainly do not have the same naturalism of the photographic record, or its perspectival space, but they do address the problem of the moment from a completely different direction.

<sup>17</sup> Idem.

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

<sup>19</sup> Scott Fitzgerald writes in the crack-up: *I only wanted absolute quiet to think out why (...) I had become identified with the objects of my horror or compassion In: The Crack-up.* New York: Esquire, 1936.

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

<sup>21</sup> It is not hard to suppose that Goeldi was familiar with film. Since 1923, the magazine Goeldi had worked for as an illustrator, Para Todos, had included contributions from the important filmmaker and critic Adhemar Gonzaga, a key figure in the movement for appreciation of Brazilian cinema. In 1943, he illustrated Manuel Villegas Lopes' work Carlitos with particularly sensitive woodcuts about the master of silent movies. Lygia Pape may have sensed that particular connection with film when she transformed some of his woodcuts into the 1971 short film. “O guarda-chuva vermelho” alongside poems by Murilo Mendes and Manuel Bandeira, and narrated by Bandeira and Helio Oiticica.

Goeldi captures everyday reality in its most commonplace aspects. Not to present it anew for the spectator's recognition, but precisely to surprise us. So that we confront its unreality, the mysteries and wonders that occupy its surface. The deep lines in the block accentuate the surface nature of the image. For the remarkable nature and hugeness of his figures are neither beyond nor behind his scenes. They live on the flat plane of the Japanese paper, which brings the marks of the wood used (the memory of its previous life), the incisive gestures of the cutting, the careful touch of the printing, right into the present. The light coming from the white and behind also helps to make everything operate on the surface. The unreal is not the other, as it still was in his European drawings (or as it would always be to some extent for Segall), but the actual specific quality of the reality of our nature and culture.

One of his fisherman prints, now in the Biblioteca Nacional collection, shows a group of fishermen sheltering under a canopy, waiting for the rain falling to stop outside. The scene in itself talks of an absolute present, marked by painful, inexorable waiting. The inversion of the visual pyramid, a device often adopted by Van Gogh, and the roughly cut marks in the wood show his distance from the naturalistic aesthetic. But the central strategy is the instant. Goeldi is not simply freezing a moment but rather constructing this persistent time: he captures the actual duration that makes thoughts and ideas fixed and become arduous. For, as Paul Valéry would say, the mobile nature of ideas destines them to pass and be transformed into other ideas. What becomes obsessive, that tries to become fixed, would change into something else, an object or a pain. “Duration is very costly”.<sup>20</sup>

Goeldi would also come up against the language of film, it helping him to give form to a particular slowness. In his undated woodcut *Cavaleiro* horse and mount move gently along a trail formed of two upward-curving lines. Seen from behind, they start their descent towards the white horizon. A dark mass, like a guillotine blade, threatens the linear narrative of the scene and returns our gaze to the surface, the place of his creative work. The pink paper behind the impression creates a purplish tone for the image, cooling down the light entering from behind. A bent post connects earth and sky. The lazy narrative, the black, grey and purple tones, the socially identifiable character, the vast open landscape all point to a particular reading of film.<sup>21</sup> Photography and film paradoxically provided Goeldi with counterpoints to the illustrative dimension of printmaking. Instead of making it more narrative, more naturalistic, they contributed to constructing his connection between the real and the absolute, surface and immensity.

For Segall, the question of narrative had another sense. He also chose some favoured themes, and treated them with particular affection. But their source was more varied, learned and literary, closer to the actual tradition of German expressionism. A comparison between Segall's and Goeldi's illustrations from Dostoevsky can demonstrate this difference. Dostoevsky had considerable impact on expressionist artists, who appreciated his psychological depth, his religion and his defence of man's spiritual resurrection. In Segall's lithographs based on the story “The Gentle Maiden”, the formal refinement, the almost abstract shapes, the pale line, the concentration on the facial expressions, the structural presence of the void all relate to the psychic tension and the author's spirituality, revealed in the presence of the crucifix in the final death scene. The graphic intensity and dramatic quality of the pages allow us to see Segall's understanding of the role of narrative in his works: he was constructing a new language for the image that acquired its own eloquence, reinforced by publishing it as an album with no accompanying text.

Goeldi's prints were really illustrations. They accompanied the Dostoevsky texts published by José Olympio from the 1940s. Many came with captions, directly associated with a section of the book. Others, as chapter headings, functioned as preparations for what was still to be told, generally requiring the reader's imaginative or anticipatory perception of its meaning. In both cases they sought to synthesize the tense dramatic feel of his stories. We can identify in the prints elements of the plot, characters, objects or scenes described in the text, but only as fragments which, in the visual narrative, became organised into another immediate whole, in which narrative time became a moment. The trees, the bent posts, shady



houses, humble interiors, vast solitary spaces, tramps and scrawny dogs are relatives of those he finds in his birthplace. The particular conditions of the world of Russia are synthesized into snow, warm clothing, gloves, stoves in the rooms or the tall palisades that surrounded the House of the Dead, the famous Siberian prison where Dostoevsky himself was incarcerated. It is an attempt at redoing Dostoyevsky from his fragments or his margins, culturally changing his position.

Segall produced both more abstract and more literary works. Highly organised in terms of their particular narrative eloquence, the lithographs demand our time in reading them, decoding their expressive content. While those of Goeldi aim to permanently support their mystery, their ambiguities and their shifting meanings. Segall's lithographs are also more learned, demonstrating a full theoretical development in relation to the specific quality of visual narrative. The equilibrium his printmaking colleague had interestingly sought in the material reality of the world and the contemporary strategies of communication through images, Segall would find in a tradition that was personally dear to him: the Russian icon, with its quality as a sacred portrait aimed at the religious and spiritual feelings of the spectator, in which narrative is absent.

In the series of prints about emigrants we can see the relevance of this conjunction of the literary with the contemplative sentiment and subject of the icon. Journey and exile were both intimate personal experiences for the artist and also belong to a long literary tradition, which had been converted into a greater symbol of the creative experience of rootlessness and unfamiliarity. But the way in which Segall presents his travellers seems to take as a starting point the iconic quality of the image. In the woodcut *Emigrantes com lua* (1926), man and woman, although a couple, remain clearly separate, each in a particular experience of solitude and unfamiliarity. Segall had removed the face of a child from the centre of the image (which exists in the drypoint version), carving out the wood block, as if wishing to add further force to this separation. The sun on the right, the short lines defining the ropes and the deck, the wooden chests on the floor, are the only references to the conditions of the journey, although the sparse references to the surroundings produce no distancing or unfamiliarity. The spectator is not observing a scene in development but rather one that communicates directly and immediately, demonstrating its expressive content in a particularly eloquent manner.

When he turned his attention to the world of Mangué prostitution, the iconic element reappears in a most particular way in the *Casa do Mangué* woodcut (1929). Despite being a scene with several figures, they appear individualised, separated by doors and windows, each occupying their own specific space, like in a mediaeval or orthodox altarpiece. Curtains and blinds serve both to create individual niches and to hide part of the figures, creating a dubious feeling of secret and revealed sexuality. The gaze is solitary, yet external. Segall's interest in the subject matter is, once again, creative. The work requires the spectator to identify the prostitute with the mystical image of the fallen angel, a mistreated soul, helplessness, violence. Constructed through the harshness and refinement of the language of print, in strong contrasts of black and white, absent of descriptive naturalism, the world takes on added material density.

The iconic feel of the imagery therefore functions as an important counterpoint to the illustrative source of the subject matter and expressionist print itself. The Catholic icon is a portrait aimed at the emotions of the worshipper. The Russian icon aims in turn to be an image aimed directly at the eyes of God, the source of its hermetic symbolism, and requiring silent contemplation. In each case the particular combination of the icon's immediacy and immobility with the romantic narrative is central to understanding Segall's conception of the expressiveness of the image. He achieves the necessary universality for his expressive content to function by balancing the culture of his visual surface with religious feeling.

It can therefore be seen that both Goeldi and Segall were involved, in different ways, in bringing together spirit and matter, symbolism and reality, subjectivity and objectivity, finding the craft of printmaking a particularly apt way of bringing about that visual calculation. Iberê Camargo's work also points to an understanding of print as a way of stilling his more illustrative side. All the subjects of his paintings were also tested in prints. Many critics have recognised the painterly qualities of his graphic work. The artist himself admitted as much, recalling that Rembrandt and Goya also made painterly prints. But we certainly cannot talk of a mere transposition of the painterly image to the technique of engraving and printing. That would make no sense when we see the involvement and seriousness with which Iberê engaged in the study and teaching of the art of print.

A whole realm of visual knowledge comes into play in works like the 1960 etching *Um carretel*. Iberê leads us through the whole printed field, going from one texture to another, from the stretched silhouette of the spool to its round holes, from its empty inside to the density of the aquatint pattern, from the materiality of the object to the corrosion of the acid, from its immobility to the dramatic tension of the image, from the outlines of the shape to the external edges of the print. Thus he sets about removing the points of support for our more realist perception. The spool is transformed into plastic form. It may not be necessary to recall the origin of his choice of the spool, one of his humble childhood toys, or its role in initiating the artist's dialogue with abstraction. The amazing thing about the image is how Iberê manages to retain so much movement in a presentation of one single spool. If Goeldi retained the silence of the sea and contained its immensity, Iberê in contrast transformed the motionless, isolated spool into the depiction of energy and monumentality.

Iberê adopts a symmetrical strategy in the 1989 etching and aquatint *Cyclist*, whose state proofs demonstrate the artist's efforts at transferring the horizontal movement of the lines of the initial drawing to the concentrated vibration of the cyclist and bicycle. But if those forms speak of movement in their vibration and destiny of rolling and passing, they also articulate the opposite: the atavistic immobility that ties them to the consistency of the world, as if they had been created like that, inert. The cyclists, which had appeared in Iberê's work since his return to Porto Alegre in the 1980s, could therefore be seen as the successors to the spools. If those are, as Ronaldo Brito calls them "forms that roll", these are "beings that pass", in the words of Paulo Sergio Duarte. People in eternal movement, condemned to action, given their precarious balance. And, continuing this connection, if the motionless spool speaks of its dynamic potential, the unrestrained cyclist can only speak of the convulsion of movement itself: inertia.

Printmaking allowed Iberê mastery of the visual strategies that lead us to test the monumental symmetry of these opposites: the corrosion of the acid, the successive interventions on the plate to the greatest dissolution, in which the emergence of the form – spool or cyclist – equals its capacity of resistance. But then we are forced to see that we have paradoxically arrived at the source: at the smallest point of its existence, supporting only its essential characteristics and preserving a nascent instability. That strategy of forcing the limits of the forms certainly overlaps with his broad connection with expressionism and its central concern with the topic of death.

Iberê had noted that Goeldi's main subject was the relationship between life and death, "man in his toil of living".<sup>22</sup> The woodcut process itself, in terms of its demands of effort and concentration, was for him the conscious and deliberate participation in this process. Segall had also addressed death, both as a specific subject of some of his prints and as the key issue of expression of pain and suffering. Yet Iberê Camargo puts us in contact with another dimension of death. Simultaneously more physical and more absolute. Death was not for him associated with lack of life. On the contrary, his formal strategy of being able to bring together and identify opposites leads us to see it as an excess of life, as that moment when the vigour of accumulated experience re-encountered original solitude and silence.

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



## CHRONOLOGY

Fernanda Pequeno

Goeldi's fishermen or Segall's emigrants were to some extent part of the romantic myth of the artist as redeemer who, according to Jean Starobinsky, was externalised in the figure of the clown. His great familiarity with the kingdom of death (in the Middle Ages Harlequin was a demonic figure with an animal face for guiding the deceased to death) was poetically redeveloped, becoming an allegory of the artist himself, balancing between hyperbolic impulse and vertigo in face of a cold, unenchanted reality.<sup>23</sup> The clown sometimes took on the macabre appearance of demonic figures; at other times it acquired hints of tragedy, the victim of the world's disinterest; or it also became a comic figure, something of a wrongdoer. The clown functions as a kind of ridiculous saviour, the necessary disguise for modern lyricism.

One film linked to German expressionism clearly showed that relationship between the clown, art and death. Josef von Sternberg's *The Blue Angel*, based on Heinrich Mann's *Professor Unrat*, was released in 1930, with Marlene Dietrich in the role of the cabaret dancer Lola-Lola. The story concerns the downfall of the strict teacher Emmanuel Rath, who follows his pupils to the cabaret in the hope of catching them at the club, but who ends up being seduced by Lola and the shady world of the nightclub. When he first goes to Lola's dressing room he comes across the figure of the clown, a disturbing image that is both playful and cursed, which punctuates the whole film without really being part of the action. Denounced by his pupils, the teacher loses his job, marrying Lola and becoming part of her performances, taking on the role of the clown and leading the viewer to recognise the ridiculous role we each play in the tragedy of life. No scene is sadder or more pathetic than the one in which he acts as a clown, assisting the magician breaking eggs on his head, while Lola cheats on him backstage. After approaching his wife and her lover, the professor-clown returns to his classroom to die.

We could include Iberê's cyclist, with its tragic and expressive meaning, in this tradition. But, unlike the romantic and expressionist clown, the drama of his figures could not take on that dramatic externalisation. It had to be fully contained in the materiality of his work, condemned to the action that, transferred to the web of lines and textures of print, prevents it from moving, We can hardly discern the personal features of the cyclist (sex, race, age or social status). Nether does any drama come from the cyclist's surroundings – a rough and austere landscape of tree trunks. The tragedy lies in the restlessness of the print material, which is formed and dissolves, showing the artist to be simultaneously dealing with the end of time and the origin of humanity, or rather with the origin of the quality of being human – the thing that identifies us with everyone as part of humanity.

Iberê's cyclists, with the metaphysical qualities Ronaldo Brito has singled out, take us to this edge. They know that attempts at transforming reality are in vain. They set nostalgic dreams of harmony aside. Sceptical and desperate, they grasp on to the brutal surface of the world, which shapes them and threatens them. They demand of us spectators the some commitment to experience of the limit, leading us to full self-recognition with each of the figures, feeling in our actual skin the formal and material dissolution we have to resist. But Iberê's tragedy does not exclude laughter, or a certain lacerated version of optimism. For precisely when we come across the cyclist and its combination of vigour and inertia, when we see how the brutally attacked forms resist and come to life, a kind of sublime allegory appears, of heightened aesthetic and existential pleasure, as if, along with the cyclist, we had fulfilled our destiny of returning the human into a devastated world.

■ ■ ■

Setting works by Iberê Camargo alongside those of Goeldi and Segall, should allow a reflection on the similarities and differences of their creative choices, the worlds of their subject matter, their technical dimensions and their aesthetic calculations. It should also offer new interpretations for the presence of this expressive tendency in the history of Brazilian art, suggesting diverse genealogies and less common dialogues. The impressive wealth of the graphic work of these artists, after all, obliges us to reconsider the issue of the modern in art made in Brazil, together with discussing its contemporary validity.

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

The responsibility of organising a chronology of three unquestionably important artists like Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, and Iberê Camargo runs into some difficulties, beginning with their different practices, the range of reception of their work – during their lives or after their deaths – and its distribution in public and private collections. The comparing chronologies and biographies produced by different authors at different times hampers effective formalisation and unification of information. Certain facts seem to be unverifiable and sound romanticised, while others become practically taboo, raising ethical obstacles to approaching some personal events. Iberê's long lifespan, together with the professionalisation of the art world in Brazil throughout the second half of the 20<sup>th</sup> century enabled him to have many more exhibitions, for example, both solo and group shows, and win many more prizes than Goeldi or even Segall, which does not make him more important than those other two artists. With their similarities and individual characteristics the three are each in their own way exponents of the Brazilian modernist aesthetic, with highly significant visual vocabularies on the domestic and international art scene.

Segall, following his definitive arrival in Brazil in 1924 shortly after the Modern Art Week had been organised in São Paulo in 1922, became part of Brazilian Modernism, being assimilated practically automatically and having a series of national and international solo exhibitions. His work achieved a great critical and institutional acceptance during his life, generating a series of monographs and books about its language. The cataloguing of his works was carried out by the Lasar Segall Museum, founded in 1967, 10 years after the artist's death, and later adopted by the Ministry of Culture in 1985. Despite the great organisation and seriousness of studies into his visual vocabulary, dissemination of his biography has been as timid and laconic as his personality. We have therefore begun from the chronology established by the Lasar Segall Museum itself, objectively and efficiently organised by the researcher Vera D'Horta.

Unlike Segall and Iberê, with institutions for safeguarding their works and engaged in researching and disseminating them, Oswaldo Goeldi found, and to some extent cultivated, isolation throughout his career, and this is reflected in the studies and understanding we have of his development, even after his death, and although the artist was transformed into a kind of cultural reference point throughout the 1950s this did not mean that his work was understood or that his financial situation improved. Goeldi worked tirelessly as an illustrator to be able to survive and publicise his works, and as no institution has yet catalogued his works, with his prints spread throughout public and private collections in Brazil and the wider world, we face great difficulties in terms of checking information. The chronology is therefore based on the biography of the artist by Vera Beatriz Siqueira – curator of the present exhibition – for Ronaldo Brito's book, *Oswaldo Goeldi*, together with the chronology developed by the researcher Noemi Ribeiro at the Oswaldo Goeldi Virtual Documentation and Reference Centre.

Iberê Camargo was the longest-lived of the three artists and also found the terrain better prepared in terms of a more or less professional arts scene. Iberê strove to improve the working conditions of local artists, joining committees and defining positions by not accepting invitations and, despite having begun his artistic training in a Brazil that was still provincial in terms of the arts, he was able to accompany all the



changes occurring on the domestic scene in the second half of the 20th century, especially after the first São Paulo International Biennial in 1951. The organisation of numerous solo exhibitions throughout the 1980s and 1990s in this case indicated a growing acceptance of his creative practice and the consequent increase end demands upon him, bringing ever greater recognition, but also reflecting the art market boom after the relaxation of political restrictions, with an increased growth of commercial galleries. Another key issue is the creation of the Iberê Camargo Foundation to safeguard and disseminate his work. In this case, we have begun with the chronology produced by Lisiane Antunes Cardoso, within the scope of the Foundation, and Ana Holk’s research for Paulo Venancio Filho’s book, *Iberê Camargo*.

## The artists and printmaking

Lasar Segall arrived in Brazil with a firm training as a printmaker, having produced lithographs, woodcuts and intaglio prints. He studied at European schools, producing three albums of prints between 1918 and 1922. These early prints demonstrate his choice of some fundamental themes – widows, tramps, the empty-eyed heads – in his search for a concise language, setting great value on emptiness. In Brazil he will use the formal economy of printmaking to give form to the series of emigrants and women from Mangue, adapting his vocabulary to the new environment, now exploring more introspective and melancholic spatial arrangements through more rounded forms. Similar to Oswaldo Goeldi, Segall recognised print’s ability to deal with reality without slipping into realistic description, and exploring absence and emptiness as visual possibilities in which few lines and angular incisions emerge as sharp, cutting protests, where space appears as a condensed structure of planes and lines, with the use of the dry point in the intaglio prints, for example, indicating the rawness of incision. His initial interest in incomplete forms gives way to more defined outlines and a more compositional and volumetric treatment of space, clearly valuing subject matter that will be intensified on arrival in Brazil, where feelings of inadaptability and rootlessness become accentuated. His technical experimentation therefore produces a synthetic and universal imagery, reworked by memory and imagination. The artist, who died in 1957, dedicated himself to drawing, painting, printmaking and sculpture right until the end.

Oswaldo Goeldi, who despite having been born and spent his childhood in Brazil studied art in Switzerland in the 1910s, demonstrated a late interest in art and his drawings from this period show a clear influence of the German style of imaginative and symbolic Expressionism. His return to Brazil in 1919 would address the possibility of working with the physical and social landscape without rejecting concise and vigorous line. How could it be incorporated into his artistic repertoire without falling into descriptive detail? The solution comes through learning printmaking in 1923 – the year in which Segall arrives definitively in the country – under the artist Ricardo Bampi, and Goeldi immediately begins to explore the expressive potential of woodcut, drawing with the gouge outlines of light for houses, people and street corners on small pieces of wood selected at random. But would this concise black-and-white, light-and-dark language be enough for his visual expression? Doubt persists, and initial harsh criticism gives way to progressive reception and acceptance of his creative practice. Over time the lines become more economical and profound, the blocks increase in size, and colour is introduced. It is not just the subject matter – houses, alleys, vultures, fisherman – that becomes his personal trademark, but also the shorthand language he learns with printmaking. And while the wood provides resistance and difficulty, the artist becomes disciplined in applying the effort and patience to open cracks of light in the solid material. Goeldi dedicated himself fully to drawing and printmaking until his death in 1961, producing small editions on Japanese paper and exploring the characteristic subject matter that brought him to the unusual position of being a printmaker of unique works.

Iberê Camargo moved to Rio de Janeiro in 1942 after winning a bursary from the government of Rio Grande do Sul, learning intaglio printing from the Austrian artist Hans Steiner, and coming into contact

with important artists from Brazilian modernity, like Guignard and Portinari. He started to produce prints marked by a willingness to try out new forms and new artistic procedures. An increasing interest in print processes was stimulated by travel to Europe between 1948 and 1950, where he studied printmaking with Carlos Alberto Petrucci and bought a small press. Drypoint, burin and etching seemed to provide him with the right amount of material resistance for his images to acquire expressive density, and the actions of pressing the paper, marking the plate, using acid and varnishes point to research and experimentation with vigorous, impassioned gesture. Carrying out technical studies and illustrations, Iberê writes essays and plays an active role in setting up print courses, being interested in investigating all graphic possibilities, including lithography. Thus we can see in his prints both the typical figures of his creative practice – still lifes, spools, cyclists, mannequins – and the broadest range of technical and formal experiment, revealing a constant dialogue with his painting. His countless proofs of states from the same plate do not seem in vain, therefore, being used by the artist in his endless search for better resolution, seeing the craft as serious research and revealing his constant questioning of the results. Iberê died in 1994 having dedicated himself energetically to drawing, painting and printmaking.

The artisan rigour of these three artists, their formal economy and understanding of the poetic potential of the printmaking technique, are some of the elements that bring Lasar Segall, Oswaldo Goeldi and Iberê Camargo together, along with the choice of certain general subjects from the expressionist tradition. Calculations about the resistance of the paper, the amounts of energy and pressure applied by the hand making the incisions and also by the press, and the control in preparation of acids and the immersion times of the plates points to the expressive rigour of these three creative practices. The search for a universality of types explored, in these three cases, corresponds with a tragic view of the most common everyday imagery and indicates an interest in life, expression and an endless search for calculated formalisation only achieved through the use of printmaking. It is also in this sense that the small or un-numbered editions are justified, because the interesting thing is not just the broad possibility of reproduction provided by printmaking but the research and investigation into the technical and expressive possibilities of the medium itself, which is why printmaking appears either as one among many other forms of visual expression and experimentation for Iberê and Segall, or as the only possible form, apart from drawing, in the case of Goeldi.

### Biographical data

**1891** Lasar Segall was born on July 21, 1891, in the Jewish community of Vilnius, the capital of Lithuania, the son of Esther and Abel Segall, a Torah scribe.

**1895** Oswaldo Goeldi was born on October 31, 1895, in Rio de Janeiro, the son of Adelina Meyer and the naturalist Emilio Goeldi. Soon after his birth the family moves to Belém do Pará, where his father carries out important scientific studies into the fauna and flora of the Amazon at the Museu Paraense. With the increasing growth of exchange visits to Europe, the Goeldi family buys a house in Berne in 1905, where Oswaldo Goeldi begins his basic education.

**1905** Segall attends Antokolski’s Drawing Academy, in Vilnius.

**1906** Segall travels to Berlin to continue his training, attending the School of Applied Arts and then entering the Higher Imperial Academy of Fine Arts in the same city, where he remained until 1909.

**1909** Segall breaks with the Academy, showing at the Berlin Free Secession, where he receives the Max Liebermann Award.

**1910** Segall gives up the Berlin Academy. At the end of the year he moves to Dresden where he attends the Fine Arts Academy. He makes his first prints, using all techniques (intaglio, lithography and woodcut). He has his first solo exhibition at the Gurlitt Gallery in Dresden.



**1912** Segall travels to Holland and comes to Brazil where he meets his siblings Oscar, Jacob and Luba.

**1913** Segall has a solo exhibition in rented room at Rua São Bento, 85, São Paulo. He has another solo exhibition in June the same year at Campinas Centre for Science, Letters and Arts and the Museu Carlos Gomes in the same city. He returns to Europe at the end of the year leaving a series of works in Brazilian collections.

**1914** Iberê Bassani de Camargo was born on November 18, 1914, at Restinga Seca, Rio Grande do Sul, the son of Doralice Bassani de Camargo, telegraph operator, and Adelino Alves de Camargo, railway agent.

Goeldi is sent to be a sentry on the Austria-Switzerland border during World War I. During this time the artist was studying engineering at Zürich Polytechnic School.

**1916** Segall returns to Vilnius for the last time, finding it destroyed by the war. He shows in a group exhibition at the Dresden Art Society.

**1917** Following the death of his father, Goeldi gives up Zürich Polytechnic School and enrolls for six months at the Geneva School of Arts and Crafts. He soon definitively abandons formal art studies to follow his own path. He holds his first exhibition at the Wyss Gallery in Berne and comes into contact with works by Alfred Kubin and the Der Blaue Reiter (Blue Rider) Expressionist group. In Switzerland he meets the artist Hermann Kümmerly, with whom he becomes friends, working in the family mapmaking studio, making lithographs.

**1918** Segall marries Margarete Quack and publishes the album *Uma Doce Criatura*, with five lithographs, inspired by a Dostoevsky story and with a preface by Will Grohmann.

**1919** Segall together with Otto Dix, Conrad Felixmüller, Will Heckrott, Otto Lange, Constantin von Mitschke-Collande, Peter August Böckstiegel, Otto Schubert, Gela Forster and the architect and writer Hugo Zehder, found the Dresden Secession Group of 1919. He shows with the group at the Emil Richter Gallery in Dresden the same year.

Goeldi returns to Brazil, establishing himself permanently in Rio de Janeiro and taking a job at the London and River Plate Bank.

**1920** Segall has two solo exhibitions: at the Folkwang Museum, Hagen, and the Schames Gallery, Frankfurt. He also shows in a group exhibition in Dresden.

Goeldi stops working at the bank and takes a job as an illustrator for *Paratodos* magazine, run by Álvaro Moreira.

**1921** Segall moves to Berlin and publishes the album *Bübü*, with eight lithographs inspired by the novel by Charles Louis Philippe. He shows in a group exhibition at the von Garvens Gallery in Hanover.

Goeldi shows his drawings at the College of Arts and Crafts in Rio de Janeiro on the recommendation of the Swiss architect Emil Hügin, attracting harsh criticism. He starts to work as an illustrator on *Revista Ilustração Brasileira*, where he stays until 1935. Illustration will become his main source of income and form of disseminating his work.

**1922** Segall shows at the International Art Exhibition of Düsseldorf at the Exfurt Gallery and publishes the album *Recordações de Vilna*, with five etchings. He also has a solo exhibition in Dresden.

Goeldi's family sends him on a transatlantic voyage to Europe. The artist is rescued by a group of writers and intellectuals led by the poet Beatrix Reynal, who assemble funds for his return trip to Brazil.

**1923** Segall has two solo exhibitions in Germany: one at the Fisher Gallery in Frankfurt, and the other in the Print Room in Leipzig Museum. He also shows in a group exhibition in Berlin. In December the artist and his first wife, Margarete, move to Brazil, taking up residence in São Paulo.

**1924** Segall has a solo exhibition in São Paulo and does decorations for the Automóvel Club Futurist Ball, in the same city. He separates from Margarete the same year, who returns to Berlin. He also does a conference about art at the Vila Kyrial, the home of the senator Freitas Valle, a meeting place for artists and intellectuals. From then until 1928, he publishes a series of texts reflecting on art.

Goeldi starts printing from woodblocks under the influence and friendship of the woodcut printer Ricardo Bampi. From this period he starts illustrating Álvaro Moreira's periodical, *O Malho*.

**1925** Segall paints mural decorations for the Olívia Guedes Penteado Modern Art Pavilion in São Paulo. In June he marries Jenny Klabin.

**1926** Segall has three solo exhibitions in Germany: at the Neumann-Nierendorf Gallery in Berlin, at Neue Kunst Fides in Dresden, and at Kunst Kabinett in Stuttgart. He also shows in a group exhibition in Dresden. His first child, Mauricio, is born in Berlin.

Goeldi sends his first letter to the Austrian artist Alfred Kubin, requesting advice about his work, and receives a positive response.

**1927** Segall becomes a Brazilian resident and has a solo exhibition at Rua Barão de Itapetininga, 50, São Paulo.

**1928** Segall has a solo exhibition at the Palace Hotel do Rio de Janeiro. He returns to Europe the same year, moving to Paris, where he will remain until 1932. He starts making sculpture in clay, wood and stone.

Goeldi illustrates Graça Aranha's book *Canaã*, which is never published.

Iberê starts learning painting at the Cooperativa da Viação Férrea School of Arts and Crafts in Santa Maria taught by Frederico Lobe and Salvador Parlagrecco.

**1929** Goeldi illustrates Benjamin Costallat's book *Mangue* , which is not published.

**1930** Oscar, Segall's second child, is born in Paris. Waldemar George publishes the monograph Lasar Segall and the artist shows in a group exhibition in Dresden.

Goeldi publishes the album *10 gravuras em madeira* with a preface by Manuel Bandeira. The addition of 200 copies allows him to buy a ticket to Switzerland, where he makes his first and only visit to Alfred Kubin, in Zwickledt. On Kubin's recommendation he exhibits alongside Matisse, Leong Lang and Utrillo at the Werthein Gallery in Berlin. He also shows with Hermann Kümmerly in Kümmerly's studio in Muri, Switzerland. He exhibits at the Gutekunst & Klipstein Gallery in Berne and then returns to Brazil.

**1931** Segall has a solo exhibition at the Vignon Gallery in Paris, and shows in the Salão Revolucionário, at the Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro.

In August, Goeldi returns to Europe visiting the Arles region in the south of France. He leaves blocks and drawings with Kümmerly in Muri, visiting Switzerland and his friends for the last time.

**1932** Segall returns to Brazil, living in a house designed by Gregori Warchavchik in Rua Afonso Celso, and building a studio next door. He becomes founding director of the Sociedade Pró Arte Moderna - SPAM, that same year, designing and decorating the “Carnaval na Cidade SPAM” ball in São Paulo. He shows in the 43<sup>rd</sup> Exposition Société des Artistes Indépendants, at the Grand Palais des Champs Elysées in Paris.

Iberê takes up his first professional occupation as apprentice in the Primeiro Batalhão Ferroviário technical office. He is soon promoted to the post of technical draughtsman.

**1933** Lasar Segall shows watercolours and etchings at the Galeria Pró-Arte in Rio de Janeiro. Together with Mário de Andrade, Paulo Mendes de Almeida and Paulo Prado he organises the a 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM at Galeria Guatapará, São Paulo, also exhibiting in the show.



**1934** Segall designs and produces decorations for the “Uma expedição às matas virgens de Spamolândia” ball in São Paulo, and has solo exhibitions in Milan and Rome, Italy.

Goeldi illustrates José Geraldo Vieira’s book *Felipe D’Oliveira*.

**1935** Segall meets Lucy Citti Ferreira, who will become his model and assistant, and starts the *Retratos de Lucy series*. He also shows in two group exhibitions: The International Painting Exhibition at the Carnegie Institute, Pittsburgh and the Exposição de Arte Social in Rio de Janeiro.

Goeldi also shows in this exhibition, which was organised by Aníbal Machado, Álvaro Moreira and Santa Rosa, and other members of the Clube de Cultura Moderna in Rio de Janeiro.

**1936** Segall produces a series of works with socio-political subject matter. He shows in group exhibitions with the Dresden Secession Group of 1919; at Radamsky Studio, New York; and The 1935 International Exhibition of Painting, at Toledo Museum of Art, Toledo and Cleveland.

**1937** Ten works by Segall are included in the Exhibition of Degenerate Art organised by the Nazis in Munich as an attack on Modern Art.

Segall and Goeldi show in the 1º Salão de Maio, in São Paulo, organised by Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Andrade Murici and Quirino da Silva.

Goeldi illustrates Raul Bopp’s *Cobra Norato*, with colour woodcuts. He also illustrates Cassiano Ricardo’s poem *André de Leão e o demônio do cabelo encarnado*.

**1938** Segall officially represents Brazil at the International Congress of Independent Artists in Paris and has a solo exhibition of paintings and gouaches at the Renou et Colle Gallery, also in Paris. He designs sets for the ballet “Sonhos de uma Noite de Verão”, based on William Shakespeare’s A Midsummer Night’s Dream, performed by the Chinita Ullman Ballet Company at the Teatro Municipal de São Paulo. Paul Fierens’s book *Lasar Segall* is also published the same year

Segall and Goeldi show in the 2º Salão de Maio, in São Paulo, with a catalogue text written by Geraldo Ferraz.

Goeldi begins a tour of Brazil, starting in Belém do Pará, where he exhibits at the Biblioteca do Arquivo Público, then going on to Bahia and exhibiting in Salvador. He shows in a group exhibition organised by Di Cavalcanti, Aníbal Machado and Santa Rosa in Rio de Janeiro. He also illustrates *La vie dangereuse*, by Blaise Cendrars, published in Paris.

**1939** Segall shows in the 3º Salão de Maio in São Paulo. He works on the *Navio de Emigrantes* series until 1941.

Iberê works in Porto Alegre as a technical draughtsman for the Rio Grande do Sul State Public Works Secretariat, and attends a Technical Architectural Drawing course at the Rio Grande do Sul Instituto de Belas-Artes. He marries Maria Coussirat, who is studying painting at the same institution.

**1940** Segall has a solo exhibition at the Neumann-Williard Gallery, New York.

**1941** Goeldi starts illustrating the *A Manhã* newspaper *Autores e Livros* Sunday supplement. He also begins illustrating Fyodor Dostoevsky novels for José Olympio Editora.

**1942** Ruy Santos produces a film entitled *O artista e a paisagem*, about the work of Lasar Segall.

Goeldi, Henrique Cavalheiro, J. C. Chabloz and others illustrate Jacques Perroy Cuers’s *Aux Rives de notre océan*, for Editora e Livraria Geral Franco-Brasileira.

Iberê receives a grant from the Rio Grande do Sul government to study in Rio de Janeiro, moving there with his wife and forming relationships with artists like Cândido Portinari and Hans Steiner. He enters the Escola Nacional de Belas Artes, but soon leaves, disagreeing with its academic orientation. He then

begins to attend the open course run by Alberto da Veiga Guignard and has his first solo exhibition in Porto Alegre, selling his first oil painting, entitled *Paisagem*.

**1943** Segall has a retrospective exhibition at the Museu Nacional de Belas Artes in Rio, and publishes the *Mangue* album, consisting of 43 reproductions of zinc-plate prints, three original woodcuts and one lithograph, with texts by Jorge de Lima, Mário de Andrade and Manuel Bandeira.

In Rio, Iberê founds the Grupo Guignard with the support of other artists, a group studio under the guidance of Guignard, and shows in the group’s exhibition at the Escola Nacional de Belas-Artes Academic Centre in Rio. The exhibition is transferred to the Associação Brasileira de Imprensa headquarters after being forcibly dismantled by a group of students from the ENBA. He shows in the 48º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, receiving an honourable mention for Drawing.

**1944** The *Revista Acadêmica* publishes a special edition about Lasar Segall.

Segall and Goeldi show in two important group exhibitions: the Exhibition of Modern Brazilian Paintings, the first exhibition of modern Brazilian artists in Europe, shown in several towns in England in 1944 and 1945 and the Exposição de Arte Moderna, in Belo Horizonte, organised on the initiative of the then mayor, Juscelino Kubitschek.

Goeldi publishes six woodcuts entitled *Balada da Morte*, in *Clima* magazine in São Paulo. Dostoyevsky’s novel *Humilhados e ofendidos*, is launched in Rio de Janeiro with illustrations by the artist. Goeldi has his first solo exhibition since 1921, organised by the Instituto Brasil-Estados Unidos and the Instituto dos Arquitetos do Brasil. He illustrates Ester Leão Cunha Mello’s book *Fascinação da Amazônia*, and Manuel Villegas Lopes’s *Carlitos, a vida, a obra e a arte do gênio do cine*.

The Grupo Guignard, which Iberê helped to set up, closes. Iberê has a solo exhibition at Galeria Casa das Molduras in Porto Alegre and shows in the 49º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna in Rio, receiving a bronze medal for Painting.

**1945** Segall shows in the Exposição de Arte Condenada pelo III Reich, of work condemned by the Third Reich, at Galeria Askanazy, Rio de Janeiro.

Goeldi makes woodcut illustrations for Cassiano Ricardo’s *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. He continues working as an illustrator for *A Manhã* newspaper’s *Letras e Artes* Sunday supplement and illustrates Dostoevsky’s *Recordações da casa dos mortos*.

Iberê sets up studio in Joaquim Silva, Lapa, where he stays until the mid 1960s. He shows in the 50º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna in Rio de Janeiro, receiving a silver medal for Painting. He also shows in the group exhibitions: 20 Artistas Brasileiros, at the Museo Provincial de Bellas Artes in La Plata, Comisión Municipal de Cultura, Montevideo, and Salas Nacionales de Exposición in Buenos Aires.

**1946** Segall shows in the Retratos de Mário de Andrade exhibition at the Biblioteca Municipal in Rio de Janeiro.

Goeldi illustrates Jacy G. Ricardo’s *Frô de pena – versos caipiras*.

Iberê has his first solo exhibition in Rio de Janeiro, entitled Iberê Camargo, in the Ministry of Education and Health exhibition space, Rio de Janeiro, in partnership with the Instituto Brasil-Estados Unidos. He also shows in the 51º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, in Rio de Janeiro.

**1947** Goeldi illustrates José Luís de Carvalho Filho’s book *Face oculta*.

Iberê has a solo exhibition at Galeria Casa das Molduras in Porto Alegre and shows in the 52º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna in Rio, receiving the Foreign Travel Award in the Painting Section and a bronze medal for Drawing.

**1948** Segall has a solo exhibition at the Associated American Artists Galleries in New York and at the Pan American Union, Washington.



Iberê travels to Europe with his wife, Maria Coussirat Camargo. In Rome, he studies printmaking with Carlo Alberto Petrucci, painting with De Chirico, materials with Leoni Augusto Rosa and fresco with Achille.

**1949** Segall shows in the group show 32 Artistas de Las Américas, in Panama, Colombia, Ecuador, Chile, Cuba, Guatemala, El Salvador and Honduras.

Goeldi produces woodcut illustrations for Caio de Mello Franco's *Cheiro da terra* and quill drawings for Fyodor Dostoevsky's book *O idiota*.

Iberê goes to Paris where he attends André Lhote's Academy.

**1950** Goeldi is part of the Brazilian representation at the 25th Venice Biennale, shows in the touring exhibition of the International Business Machines Corporation in New York and receives a gold medal at the II Salão de Belas Artes da Bahia. He also takes part in the Moderna Brasileira exhibition at Galeria D'Arte della Casa Del Brasile in Rome and the Print Biennial in Czechoslovakia. In the same year he illustrates Breno Acioli's book *Cogumelos* and Oswaldo de Almeida Fischer's *O homem de duas cabeças*. Iberê returns to Brazil and the following year starts to give drawing and painting lessons in his studio.

**1951** Segall has a retrospective exhibition at the Museu de Arte de São Paulo and a Special Room at the 1<sup>st</sup> São Paulo International Biennial. He shows in the group exhibition entitled Exposição de Naturezas Mortas, at the Serviço de Alimentação e Previdência Social in Rio de Janeiro.

Goeldi receives the first National Print Prize at the 1<sup>st</sup> São Paulo International Biennial and joins the jury for the drawing and graphic arts categories of the Salão Nacional de Belas Artes, remaining on the committee until 1955. He also has a solo exhibition at Domus in São Paulo and produces woodcut illustrations for Maria Pacheco Chaves's *Minha primeira comunhão*.

Iberê joins the jury for the 56° Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, together with Goeldi and other artists. He concentrates on teaching drawing and painting in his studio at Lapa, Rio de Janeiro. He also shows in the 1<sup>st</sup> São Paulo International Biennial, the 56° Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna and the Bienal de Arte Hispano-Americana, in Madrid. He also has the opening exhibition for the Museu de Arte Moderna de Resende (RJ).

**1952** Pietro Maria Bardi's monograph on *Lasar Segall* is published. The artist shows in the Exposição de Artistas Brasileiros, at MAM/RJ and the Exposição Comemorativa da Semana de Arte Moderna de 22, at MAM/SP.

Goeldi exhibits with the Association Artistique et Littéraire in Paris, at the 26<sup>th</sup> Venice Biennale and the first Tokyo Woodcut Biennial. He also shows at Langenbach & Tenreiro, Rio de Janeiro and the Museum of Modern Art, in Santiago, Chile. He becomes a teacher at the Escolinha de Arte do Brasil in Rio, on the invitation of Augusto Rodrigues.

Iberê makes 29 aquatints to illustrate Inglês de Sousa's book *O rebel* published by Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, exhibiting the works at Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

**1953** Goeldi shows in a group exhibition at Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro in Montevideo, where he also gives a lecture about his work. He shows eight prints at the 2<sup>nd</sup> São Paulo International Biennial.

Iberê sets up the Intaglio Course at the Instituto Municipal de Belas-Artes in Rio de Janeiro and exhibits in the II Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, and the IV Salão do Instituto de Belas-Artes in Rio Grande do Sul, Porto Alegre, receiving a silver medal in the Print Section.

**1954** Segall makes sets and costumes for the ballet *O Mandarim Maravilhoso*, staged by Companhia Ballet IV Centenário in Rio de Janeiro and São Paulo.

Goeldi shows in the Graveurs Brésiliens exhibition at the Fine Art Museum in Berne and a group show of Brazilian art at the Kunstgewerbemuseum in Zurich. He has a solo exhibition at Galeria Oxumaré in

Salvador. The Os Amigos da Gravura society, led by Raymundo de Castro Maya, publishes his woodcut *Tarde* in an edition of 100 for members, with further copies for donation to cultural institutions.

Iberê shows Pinturas e Gravuras de Iberê Camargo at Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos in Rio, his first solo exhibition after his study tour to Europe. With other artists, he organises and exhibits at the Salão Preto e Branco as part of the III Salão Nacional de Arte Moderna, at the Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, receiving a silver medal for Painting. Goeldi, in support of this protest against lack of suitable art materials in Brazil, sends an oil painting to this Salon.

**1955** Segall has a special room at the 3rd São Paulo International Biennial, at which Goeldi also shows. The Documentation Service of the Ministry of Education and Culture publishes the album *Goeldi*, with a preface by Aníbal Machado. Oswaldo Goeldi becomes a teacher at the Escola Nacional de Belas Artes, running intaglio and woodcut courses. He shows in the Incisioni e Disegni Brasiliane exhibition at the Villa Ciani Museum in Lugano, Italy, organised by MAM/RJ. He also receives a homage from the Grupo de Estudos Mário de Andrade – Pen Club do Brasil.

Iberê writes the text “A gravura”, which will later be published, and shows in the group exhibitions Salão Miniatura, at the Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro; I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro, and the Bienal Hispano-Americana de Arte de Madrid, at the Palacio Municipal de Exposiciones, Madrid. He also has a solo exhibition, entitled Gravuras de Iberê Camargo, at Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.

**1956** The Museum of Modern Art in Paris begins preparations for a major Lasar Segall retrospective, which will only take place in 1959, after the artist's death. Segall shows in the group exhibition 50 Anos de Paisagem Brasileira, at MAM/SP.

Goeldi exhibits at MAM/SP and then at G.E.A., Rio de Janeiro , and also has retrospective show at MAM/RJ. He shows in the 28<sup>th</sup> Venice Biennale and the II Internationale Ausstellung von Holzschnittzer, a group show of woodcuts in Zurich, which later goes to Switzerland and Italy. He also shows in the Arte Gráfica do Hemisfério Ocidental touring exhibition, organised by the Business Machines Corporation, which had toured the United States from 1941 to 1945.

Iberê is given a jury exemption to show at the V Salão Nacional de Arte Moderna. He also shows at the III Bienal Hispano-Americana in Barcelona.

**1957** Segall dies of heart disease at his home on August 2, aged 66.

Goeldi shows in the Grabados Brasileños exhibition, at the Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro in Montevideo, on the invitation of the Uruguay National Fine Arts Commission.

Iberê shows in the VI Salão Nacional de Arte Moderna and the Salão Para Todos de Gravura e Desenho, both in Rio, showing in the former with jury exemption and the latter as jury member and invited artist.

**1958** Goeldi shows in a group show of Brazilian artists in Buenos Aires, at Galeria G.E.A., Rio de Janeiro, and in Mostra Gravadores Brasileiros at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, which purchases works for the collection. He shows in the V Mostra Internazionale Di Bianco e Nero in Lugano, and at the 29<sup>th</sup> Venice Biennale. He also illustrates Câmara Cascudo's *Superstições e costumes*.

Iberê joins the selection and awards committees for the VII Salão Nacional de Arte Moderna and shows in several group exhibitions in Rio, Belo Horizonte and Quito. He also shows in the I Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul in Porto Alegre, and the I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Mexico City, and has a solo show, Pinturas e Gravuras 1955 a 1958, at G.E.A. in Rio de Janeiro.

**1959** Goeldi illustrates Gustavo Corção's *Lições de abismo*. He shows at the Piccola Galeria at the Instituto Italiano de Cultura, and at Galeria Langenbach & Tenreiro, both in Rio. He shows in group



exhibitions of Brazilian art: Ausstellung Brasilianischer Künstler, at the Munich Artists’ House, and Graphik aus Brasilien at the Albertina Museum in Vienna.

Iberê shows at the 5<sup>th</sup> São Paulo International Biennial and has an exhibition entitled Iberê Camargo of Brazil, at the Pan-American Union in Washington.

The Lasar Segall retrospective takes place at he Museum of Modern Art in Paris.

**1960** Goeldi wins the 1<sup>st</sup> International Print Prize at the Mexico Bienal Interamericana, at the Museo Nacional de Artes Plásticas. He illustrates Jorge Amado’s book, *Mar morto*, published posthumously by Livraria Martins Fontes in 1967, and exhibits with Marcelo Grassmann at Galeria Bonino, Rio de Janeiro. He begins illustrations for Barbosa Rodrigues’s *Poranduba Amazonense*, to be published by the Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil. The work was left incomplete on the artist’s death the following year.

Iberê moves to his new studio at Rua das Palmeiras, Botafogo, in Rio de Janeiro. He teaches painting at the Galeria Municipal de Arte in Porto Alegre, which will be the origin of Porto Alegre City Council’s Ateliê Livre, focused on training artists. He also teaches intaglio print in Montevideo, with his treatise on printmaking being published in Spanish. He also has the exhibitions Iberê Camargo, at Centro de Artes y Letras, Montevideo; Iberê Camargo: Gravura – Pintura, at MARGS, Porto Alegre, and shows in the following group exhibitions: IX Salão Nacional de Arte Moderna, at Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro; 2<sup>nd</sup> Tokyo International Print Biennial and II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Mexico City, where he wins the Print Prize.

**1961** Goeldi dies of a heart attack on 15 February 1961, aged 66.

Iberê wins the Best National Painter Prize at the 6<sup>th</sup> São Paulo International Biennial, with the series of paintings entitled *Fiada de carretéis* and shows at the X Salão Nacional de Arte Moderna in Rio de Janeiro, with his painting *Estrutura* being purchased by the Comissão Nacional de Belas-Artes. He also shows in the 4<sup>th</sup> Tokyo International Print Biennial.

**1962** Iberê has his first retrospective at MAM/RJ. He shows at the 31<sup>st</sup> Venice Biennale, and is the only Brazilian to show at the 30<sup>th</sup> Japan Print Association Exhibition in Tokyo.

**1963** Iberê has a special room at the 7<sup>th</sup> São Paulo International Biennial and has a solo exhibition, Iberê Camargo, at Petite Galerie in Rio de Janeiro.

**1964** Iberê publishes the “A gravura” article (from 1955) and shows Iberê Camargo: Pinturas, at Galeria Bonino in Rio.

**1965** Iberê teaches a painting course in Porto Alegre on the invitation of the State Government and organised by MARGS. He has a solo show at Galeria Bonino, Rio de Janeiro, and exhibits in Grabados Contemporâneos de Brasil, Mexico City; and The Emergent Decade. Latin American Painters and Paintings, at the Guggenheim Museum, New York.

**1966** Iberê produces a panel presented by Brazil to the World Health Organisation in Geneva, and has a solo exhibition, Iberê Camargo: Pinturas, at Galeria Bonino in Rio de Janeiro. He also shows in the I Bienal Nacional de Artes Plásticas, at the Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo in Salvador.

**1967** The Museu Lasar Segall is established in São Paulo at his former studio-home in Rua Afonso Celso.

**1968** Iberê joins the jury for the Salão Nacional de Arte Moderna and starts building his studio in at Rua Lobo Gonçalves in Porto Alegre. He shows in the 4<sup>th</sup> Tokyo International Print Biennial and the Gravuras Exhibition at Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, in Porto Alegre.

**1969** Iberê teaches painting to inmates at Porto Alegre Penitentiary and assists with the painting exhibition at the headquarters of the Banco do Estado do Rio Grande do Sul, with work by five students

from the course. His solo exhibitions are: Gravuras e Pinturas de Iberê Camargo at the Biblioteca Pública de Santa Maria; and Pinturas, at Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.

**1970** Iberê is awarded the title of Citizen of Porto Alegre, by the Municipal Chamber. Solo exhibitions include Iberê Camargo, at Galeria Barcinski and Galeria de Arte de Botafogo, both in Rio de Janeiro.

**1971** Iberê has a special room at the 11<sup>th</sup> São Paulo International Biennial.

**1972** Iberê reopens his studio in Rua das Palmeiras, Rio, with an exhibition of paintings and drawings.

**1973** Iberê attends the Frélaud brothers’ Lacourière studio in Paris to improve his knowledge as a printmaker and has prints reproduced in the book *Gravura*, by Márcia Pontes *et al.*, published in Rio de Janeiro. He has a solo show of paintings and prints at Galeria da Maison de France, Rio de Janeiro; the O’Hanna Gallery, London; and Galeria Inelli, Porto Alegre. He also shows in the Bienale de Gravure Moderne in Yugoslavia.

**1974** The Galeria Iberê Camargo opens as a tribute from the Academic Board of Universidade Federal de Santa Maria (RS). He exhibits gouaches at Galeria Aliança Francesa in Rio.

**1975** Iberê republishes *A gravura* and joins a committee of artists for drawing the authorities’ attention to the unstable nature of the art materials produced in Brazil and for better import conditions. He shows in the 13<sup>th</sup> São Paulo International Biennial and several exhibitions abroad. He has a solo show at Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt in Rio.

**1976** Iberê joins the jury for the Salão Nacional de Arte Moderna and has a solo show at Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

**1977** Iberê joins the jury for I Salão da Ferrovia in Rio, and is paid tribute. He shows in the X Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma and has solo shows at Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre, and Galeria Iberê Camargo, Universidade Federal de Santa Maria.

**1978** Iberê Camargo takes part in the I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos at the Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, and shows gouaches at the Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.

**1979** Iberê shows in the 15<sup>th</sup> São Paulo International Biennial and has solo exhibitions at MARGS, Porto Alegre; Galerie Debret, Paris; and Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.

**1980** Solo shows: Trabalhos de Iberê Camargo, at Museu Guido Viaro, Curitiba, and Iberê Camargo: Pastéis, at Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

**1981** Iberê receives the title of Honorary Member of Casa do Poeta Rio-Grandense. He shows paintings and drawings in solo exhibitions at Galeria Acervo, Rio de Janeiro, and Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

**1982** Iberê Camargo returns to Porto Alegre. Setting up studio in Rio Grande do Sul, he retains his studio in Rio de Janeiro. He receives the Diploma of Cultural Merit from Porto Alegre City Council and has solo exhibitions at Max Stolz Galerie Curitiba; MARGS, and Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre; and Studio de Arte Cláudio Gil, in Rio de Janeiro.

**1983** Iberê Camargo makes a billboard for Rede Brasil Sul, shown on the streets of Porto Alegre. He has a solo exhibition at Galeria Tina Presser in Porto Alegre. The exhibition includes Mario Carneiro’s 16 mm film *Iberê Camargo: pintura-pintura*, with texts and narration by Ferreira Gullar. He also shows in the group exhibition Arte Moderna no Salão Nacional – at the 6<sup>o</sup> Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM/RJ.



**1984** Iberê produces two panels for Funarte, Rio de Janeiro, and shows as invited artist in the 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM/RJ. He also has solo exhibitions at MARGS, Porto Alegre; at the Sala de Exposições Professor Hélios Homero Bernardi, Santa Maria; Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Galeria Luisa Strina, São Paulo; Studio de Arte Cláudio Gil and Galeria Thomas Cohn, Rio.

**1985** The Museu Lasar Segall becomes a federal institution connected to the Ministry of Culture.

Iberê Camargo receives the Golfinho de Ouro Prize from the Rio de Janeiro State Government in recognition of his activities as an artist in 1984, and the Cultural Merit Medal from Porto Alegre City Council. He shows in the 18<sup>th</sup> São Paulo International Biennial and the 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, at MAM/RJ. He has solo exhibitions at Galeria Tina Presser and MARGS in Porto Alegre. The first book on the artist is launched: *Iberê Camargo*, published by MARGS and Funarte.

**1986** Iberê starts building his studio in the Nonoai district of Porto Alegre and is awarded the title of Doctor *Honoris Causa* by Universidade Federal de Santa Maria. He shows in the group exhibitions A Nova Flor do Abacate. Grupo Guignard 1943, at Galeria de Arte Banerj; and Sete Décadas de Arte Italiana no Brasil, at Paço Imperial, both in Rio de Janeiro. He has solo shows at Max Stolz Galerie, Curitiba; Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Galeria Usina, Vitória; MASP, São Paulo; MAM/RJ; MARGS, Porto Alegre; and Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.

**1987** Iberê produces a significant number of lithographs depicting characters from the Parque da Redenção. He shows in the group show Rio de Janeiro Fevereiro e Março, at Galeria Banerj, Rio de Janeiro. He has solo exhibitions at galleries in Brasília, São Paulo, Campo Grande, Caxias do Sul, Florianópolis, São Paulo, Porto Alegre, Santa Maria, Uberaba, Rio de Janeiro and Pelotas, and at the Centro de Exposiciones do Palácio Municipal, Montevideo.

**1988** Iberê opens his new studio at Rua Alcebiades Antônio dos Santos, Nonoai, Porto Alegre, moving his press there from Rio de Janeiro. He works on the *Ciclistas* series. He is increasingly sought for exhibitions, showing in the group exhibitions: Modernidade: Arte Brasileira do Século XX, at Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris and MAM/SP; Os Ritmos e as Formas. Arte Contemporânea Brasileira, at Galeria SESC Pompéia, São Paulo, and Scharlottenborg Museum, Copenhagen; O Tempo e o Vento, at Galeria Ipanema, Rio de Janeiro and Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; and Os Ilustradores de Jorge Amado, at Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador. He also has solo shows in Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Pelotas, Fortaleza and Aracaju. His book *No andar do tempo – 9 contos e um esboço autobiográfico* is published.

**1989** Iberê shows at the 20<sup>th</sup> São Paulo International Biennial and in group exhibitions in Rio de Janeiro, São Paulo and Porto Alegre. He has solo exhibitions at Galeria Tina Zappoli and MARGS, Porto Alegre; Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo; Galeria Ponto D'Arte, Santana do Livramento; and Galeria Artmão, Cachoeira do Sul.

**1990** Iberê Camargo returns to printmaking, assisted by Eduardo Haesbaert as his printer. He shows as invited artist in the 2º Salão Nacional de Arte Contemporânea at Museu Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. The *Ciclistas* series is shown at Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, and Galeria Montesanti Roesler, São Paulo. He has solo exhibitions at Casa de Cultura Mário Quintana, Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, both in Porto Alegre; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; MAM/SP; and Galeria Van Gogh, Pelotas. He also shows in several group exhibitions in São Paulo, Rio de Janeiro and Porto Alegre.

**1991** Iberê refuses to take part in the III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, in protest against taxes on the circulation of artworks. He runs a Fine Arts workshop the same year at Centro Cultural São Paulo and has solo shows at Escritório de Arte da Bahia, Salvador; Instituto Goethe, Porto

Alegre, Galeria Montesanti Roesler and MASP, São Paulo; and Espaço de Arte, Passo Fundo. He shows in group exhibitions in Porto Alegre, São Paulo and Rio de Janeiro.

**1992** Shooting begins for the short film *Presságio*, in Iberê Camargo's studio. The Museu Castro Maya project Os Amigos da Gravura is republished and Iberê Camargo is included with a new print. He is also awarded the title Distinguished Son by Restinga Seca City Council. The book *Gravuras* by Iberê Camargo coincides with exhibitions at Galeria Tina Zappoli and Centro Municipal de Cultura, both in Porto Alegre. He has solo exhibitions at MARGS; Galeria Multiarte, Fortaleza; and group shows in Rio de Janeiro, São Paulo and Porto Alegre.

**1993** Iberê shows in the 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto with a Print Retrospective, in which he shows the *Carretéis*, *Ciclistas*, *Manequins* and *As idiotas series*. He has solo exhibitions in New York and Salvador. The exhibition Guaches opens the gallery named after the artist at Usina do Gasômetro in Porto Alegre. A solo exhibition in which he shows *O homem da flor na boca* is organised at Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, and Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. He also shows in group exhibitions in Fortaleza, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre and Florianópolis.

**1994** Iberê receives the International Cultural Personality Diploma from the União Brasileira de Escritores, at the Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro. He produces his final oil painting, *Solidão*. The books *Iberê Camargo*, by Ronaldo Brito and *Conversações com Iberê Camargo*, by Lisette Lagnado are published. He has solo exhibitions in Porto Alegre and important cultural institutions such as the Espaço Cultural Fiat and Centro Cultural São Paulo, São Paulo; MARGS, Porto Alegre; and Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. He also shows in Núcleo Abstrações at the 22<sup>nd</sup> São Paulo International Biennial, and the Bienal Brasil Século XX, at the Fundação Bienal de São Paulo, together with group shows in Peking, São Paulo and Rio de Janeiro. After a year of intense activity Iberê dies of cancer on August 9 1994, aged 80.

**1995** The Iberê Camargo Foundation is created and the artist's Print Studio is reactivated. The Foundation is run from the artist's former home and studio in the Nonoai district of Porto Alegre.

**2008** The new Iberê Camargo Foundation headquarters opens at Avenida Padre Cacique in Porto Alegre, facing the Guaíba River.



## Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

### Conselho de Curadores | Advisors to the

Curators

Bolivar Charneski

Carlos Augusto da Silva Zilio

Carlos Cesar Pilla

Christóvão de Moura

Cristiano Jacó Renner

Domingos Matias Lopes

Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

Jayne Sirotsky

Jorge Gerdau Johannpeter

José Paulo Soares Martins

Justo Werlang

Lia Dulce Lunardi Raffainer

Luiz Fernando Cirne Lima

Maria Coussirat Camargo

Renato Malcon

Sergio Silveira Saraiva

Willian Ling

### Presidente de Honra | Honorary President

Maria Coussirat Camargo

### Presidente | President

Jorge Gerdau Johannpeter

### Vice-Presidente | Vice-President

Justo Werlang

### Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla

Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

José Paulo Soares Martins

Rodrigo Vontobel

### Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho

Justo Werlang

Gabriel Pérez-Barreiro

Maria Helena Bernardes

Moacir dos Anjos

### Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board

(members)

Anton Karl Biedermann

Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna

Pedro Paulo de Sá Peixoto

### Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board

(substitutes)

Cristiano Jacó Renner

Gilberto Bagaiolo Contador

### Superintendente Cultural | Cultural

Superintendent

Fábio Coutinho

### Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff (Coord.)

Caio Yurgel

Carina Dias de Borba

### Equipe Acervo e Ateliê de Gravura |

Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert (Coord.)

Elisa Malcon

Lisiane Antunes Cardoso

José Marcelo Lunardi

### Equipe Educativa | Education Team

Luis Camnitzer (Curador /Curator)

Luciano Laner (Coord.)

### Mediadores | Museum Mediators

Bárbara Nicolaievsky

Carolina Mendoza

Diana Kolker

Iliriana Rodrigues

Juliana Peppi

Néfer Kroll

Rafael Silveira

Swami Silva

Valéria Payeras

Vivian Andretta

### Equipe de Catalogação e Pesquisa |

Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky (Coord.)

Gustavo Possamai

### Superintendente Administrativo/Financeiro |

Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araujo Kother

### Equipe Administrativo-Financeira |

Administration and Finance Team

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 | Communication Team

Elvira T. Fortuna (Coord.)

Patrícia Matzenauer

### Website

Luisa Fedrizzi

### Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

### Consultoria Jurídica | Legal Advisor

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

### Exposição | Exhibition

### Curadoria | Curator

Vera Beatriz Siqueira

### Assistente de Curadoria |

Curatorial assistant

Fernanda Pequeno

### Museografia | Exhibition Designer

Ceres Storchi

Roberta Guerra

### Identidade Visual | Visual Identity

Marília Ryff-Moreira Vianna

### Catálogo | Catalogue

### Coordenação Editorial |

Editorial Coordination

Adriana Boff

### Texto | Text

Vera Beatriz Siqueira

### Cronologia | Chronology

Fernanda Pequeno

### Tradução | Translation

Nicholas Rands (inglês/ english)

### Revisão | Proofreading

Rosalina Gouveia

### Projeto Gráfico | Graphic Design

Marília Ryff-Moreira Vianna

### Editoração | Editing

Adriana Paim

### Fotografias | Photographs

Cícero Rodrigues p.: 6, 15, 16, 22, 23, 24, 25,

29 (Oswaldo Goeldi), 33, 34, 40, 46, 47, 48, 49,

50, 58, 59, 60, 61, 67, 69, 76, 80, 82 (Oswaldo

Goeldi), 84, 85, 86, 87, 98, 99, 106, 107.

Fabio Del Re p.: 20, 28, 36 (Iberê Camargo), 37,

38, 44, 45, 56, 57, 65, 75,78 (Iberê Camargo),

94, 96, 97, 103, 104, 105, 124, 128, 129.

Leonid Streliaev p.: 19, 26, 39 (Iberê Camargo),

42 (Iberê Camargo), 44, 55, 74, 79, 83, 92, 93,

95, 110, 111.

Luis Hossak p.: 10, 11, 27, 29 (Lasar Segall),

35, 36 (Lasar Segall), 39 (Lasar Segall), 42 (Lasar

Segall), 43, 51, 52, 53, 54, 62, 63, 64, 66, 68,

70, 71, 72, 73, 77, 78 (Lasar Segall), 81, 82

(Lasar Segall), 88, 89, 90, 91, 100, 101, 102,

108, 109.

Mathias Cramer p.: 17, 55, 94, 96.

Sérgio Guerine p.: 13, 41, 62, 118.

Sergio Araujo p.: 125.

Romulo Fialdini p.: 119.

### Tratamento de Imagem |

Image Processing

Impresul

### Pré-impressão | Pre-press

Impresul

### Impressão | Printing

Impresul

© Fundação Iberê Camargo, 2009

© Vera Beatriz Siqueira

Todos os direitos reservados |

All rights reserved

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

5618c Siqueira, Vera Beatriz  
Cálculo da Expressão, Goeldi, Segall, Iberê / Vera  
Beatriz Siqueira.--  
Porto Alegre : Fundação Iberê Camargo, 2009.  
160p. il.

Catálogo em edição bilingüe: português e inglês.  
Traduzido por Nick Rands

1. Goeldi, Osvaldo. 2. Segall, Lasar. 3. Camargo, Iberê.  
4. Rands, Nick. 5. Artes Plásticas. I.Título.

CDU: 73/76 (058)



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (RS), Brasil  
Projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira

*Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre (RS), Brasil  
Designed by architect Álvaro Siza Vieira*



