

DOS TERRITÓRIOS ESTÉTICOS DE IBERÊ CAMARGO

Daniel Conte

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).

Professor na Universidade Feevale (Novo Hamburgo/Brasil).

E-mail: danielconte@feevale.br.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4251-3299>

Recebido em: 11 de outubro de 2022

Aprovado em: 6 de dezembro de 2022

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 20 | n. 1 | p. 271-275 | jan./jun. 2023

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.3253>

Em 2022, com as comemorações dos 100 anos da Semana de Arte Moderna, que inaugurou a revolução estético-modernista no país, muitas foram as discussões que emergiram nos quinhões acadêmicos reavivando não só os projetos artísticos que o Modernismo pressupunha, mas, também, gestando críticas severas a respeito das possíveis rearticulações políticas. Na visão de muitos estudiosos, esse rearranjo político da produção artística de nosso território operou sistematicamente para a recomposição e para a permanência imperativa do eurocentrismo estético no Brasil não incluindo matrizes imaginárias que, na proposição inicial do Movimento, teriam um espaço importante de significação. Por outro lado, foram, ainda, inúmeras as surpresas que as investigações, capilarizadas nos mais diversos espaços de pesquisas do nosso território e fora dele, fizeram emergir da ordem imaginária brasileira. Os estudos críticos recuperaram dos guetos opacos da história escritores, escritoras, artistas visuais, personalidades políticas entre outros atores que ergueram o Brasil desde um olhar de fundação nacional. Um desses sujeitos fundamentais nas releituras estéticas do século XX é Iberê Camargo; quando seu nome veio à tona, o Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, por meio de sua coordenação, e o Programa de Educação Tutorial, tutelado pela professora Dra. Claudia Schemes, iniciaram um diálogo com a Fundação Iberê e firmaram um convênio de operação para o ano de 2022 com o intuito de evidenciar a obra e as contribuições do artista para a estética modernista. Esta entrevista é o resultado de uma das ações propostas em referência ao artista Iberê Camargo, que se materializou como uma aula aberta na Fundação Iberê no mês de setembro deste ano, e contou com a professora do curso de Moda da Universidade Feevale, Renata Fratton Noronha que mediu o evento e Gustavo Possamai que é responsável pelo Acervo da Fundação Iberê, pela parceria com o Google Arts & Culture (Prêmio Açorianos), pelo aplicativo Iberê para Crianças (Prêmio Açorianos) e pelo Projeto Digitalização e Disponibilização dos Acervos que, em 2015, apresentou ao público o maior volume de obras e de documentos de Iberê Camargo já reunidos em todos os tempos. Foi, de fato, um momento significativo que está sintetizado nesta entrevista que segue. Desse modo, as questões levantadas aqui servem de gatilho para um necessário aprofundamento na obra desse enorme artista que ambienta o imaginário do modernismo brasileiro e sul-riograndense, Iberê Camargo.

1. Iberê Camargo acaba por ser lembrado pela sua produção de gravura, desenho e pintura, mas a verdade é que ele era um artista de linguagens distintas que não hesitou em explorar múltiplos suportes. Você acredita que foi essa vocação para múltiplas linguagens o levou até o universo da moda?

Sim. Foi nessa mesma época, no início dos anos 1960, que Iberê Camargo produziu também uma série de pinturas sobre porcelana. Ainda, nas décadas de 1970 e 1980, produziu uma série de tapeçarias a partir de guaches e cartões. Os motivos florais que se observa nas saias, vestidos e blusas que Iberê pintou na década de 1960 aparecem também em pinturas sobre fórmica produzidas no mesmo período, baseadas na lenda do Boitatá, de Simões Lopes Neto. O artista chegou a produzir um painel de grandes dimensões, hoje no Rio de Janeiro, inspirado na lenda, e outros que encontram-se preservados no museu Oswaldo Aranha. Todos esses fatos pontuam a trajetória de Iberê, que foi fundamentalmente ligada à pintura.

2. Como foi o processo de pesquisa e organização da exposição “Modelar no tempo: Iberê e a moda?” A mostra exibiu uma raridade: uma peça confeccionada com um tecido da Rhodia Têxtil, empresa responsável por promover desfiles-show que marcaram a história da moda brasileira na década de 1960, por exemplo.

A pesquisa partiu de um conjunto de obras de Iberê Camargo relacionadas, de alguma forma, ao universo da moda e foi uma oportunidade para aprofundar o levantamento de informações sobre itens do acervo que ainda não haviam sido explorados. Um exemplo é a série de estudos datados de 1959 para figurinos de um balé. Em 1999, um lote de 47 deles foram leiloados merecendo uma matéria no jornal O Globo. Segundo o texto, Iberê teria produzido os estudos para a montagem do balé “Rudá”, de Heitor Villa-Lobos. Entramos, então, em contato com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que faria a montagem no início dos anos 1960, e com o Museu Villa-Lobos, mas nenhum deles tinha informações sobre a participação de Iberê. Finalmente chegamos a notícias da época (1959) citando outro balé, “As Icamíabas”, cujo argumento feminista, embora bastante próximo ao do maestro, era assinado por Circe Amado. Uma informação foi levando a outra, e assim chegamos aos familiares de Cláudio Santoro, respeitado compositor que havia criado a música para o espetáculo que teria, ainda, coreografia assinada por Harald Lander, da Ópera de Paris, para onde o balé seria levado após a estreia no Rio de Janeiro. Quanto aos dois vestidos que preservamos com tecidos da Rhodia, tínhamos ainda menos informações. No Acervo Documental da Fundação Iberê há uma carta da Standard Propaganda, agência de publicidade que esteve por trás das campanhas da Rhodia lideradas pelo genial Livio Rangan, e conseguimos em sebos

as históricas revistas Manchete que traziam editoriais com vestidos estampados por Iberê Camargo. Ele e Dona Maria guardaram o guache que serviu de matriz para a estampa do vestido criado por Dener para a campanha de 1963. A grande dúvida que permanece, além do paradeiro do original apresentado no desfile daquele ano, é de como ele foi adquirido. Contatamos os maiores pesquisadores da história da Rhodia no Brasil, que confirmaram que o caso dos exemplares que temos segue inédito, uma vez que os tecidos estampados por artistas eram exclusivos para os grandes desfiles-show.

3. Além dos tecidos da Rhodia, Iberê desenvolveu figurinos, pintava roupas. Mesmo o carretel, tema tão marcante em suas obras, remete ao universo das roupas e da costura. Como você enxerga essas relações?

A relação inicia na infância do artista. A mãe de Iberê Camargo costurava, e foi nessa época, ainda criança, que Iberê guardou carretéis para montar carrinhos e brincar. Mas o fato de os carretéis terem surgido em seu trabalho teria uma origem mais específica. Em 1959, Iberê teve hérnia de disco, já não podia carregar materiais para pintar ao ar livre. Assim, buscou elementos para produzir no ateliê e acabou resgatando os carretéis como se tivesse retirado eles da “gaveta dos guardados”, título do livro que registra as suas memórias, editado após o seu falecimento. O fato de ter pintado alguns vestidos e saias pode ter origem no projeto da Rhodia. Iberê presenteava amigos com essas peças, que são poucas, dando a entender que estava fazendo uma experiência: ver sua pintura em movimento, assim como seriam vistos os tecidos estampados por ele.

4. Você poderia comentar a participação de Iberê Camargo no desfile organizado pelo grupo “Moda Vanguarda Sul”, que acontece no MARGS em 1986?

Renato Schebela organizava, de forma apaixonada, desfiles que reuniam diversas confecções para estimular o mercado têxtil e a moda local. Renato foi o grande responsável pelo evento, tendo apoio de Celia Ribeiro – a grande jornalista de moda do Rio Grande do Sul, do fotógrafo Martin Streibel – que fez a interlocução para o convite a Iberê, de Evelyn Ioshpe – então diretora do museu, que conseguiu aprovação do Conselho, entre tantos outros. Não foi um evento de alta-costura mas inaugurou na cidade, de certa forma, a possibilidade de desfiles em lugares como a Cúria Metropolitana. Nesse sentido, Iberê estava entre amigos. Selecionou as três principais modelos que iriam desfilar (Isabel Tagliaro, Cláudia Norci e Crislaine) e produziu um retrato delas em grandes dimensões, exposto no saguão do museu com a tinta ainda fresca. Hoje, essa obra integra uma importante coleção particular de São Paulo. Falando em MARGS, Iberê chegou a incluir uma saia pintada por ele em sua grande retrospectiva realizada pelo

museu, em 1985. A mostra apresentava também uma tapeçaria e um biombo em fórmica, mostrando que o artista fez questão de apresentar ao público sua pintura em diversos suportes. No ano seguinte, a retrospectiva foi apresentada no MASP, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Galeria do Teatro Nacional de Brasília.

5. Iberê dizia que “o manequim é o protótipo da sociedade de consumo, o simulacro da realidade”, ideia que fica evidente na série “Manequins”. Você pode comentar essa fase do artista?

A década de 1980 marca, nas artes visuais, o “retorno à pintura” e Iberê Camargo era considerado o maior pintor vivo do Brasil. Ligada à vertente expressionista, a série “Manequins”, iniciada em 1987, foi a que marcou, de modo contundente, o que é considerado um retorno à figuração na obra de Iberê. Essa série também é, possivelmente, a mais extensa (em número de obras) do artista, com a figura do manequim permanecendo até os seus últimos trabalhos. Iberê fazia caminhadas frequentes pela Rua da Praia, no centro de Porto Alegre, e foi nesse ambiente que surgiu o interesse em retratá-los. No início, Iberê dizia não ter clareza sobre o que representavam, mas logo relacionou essas figuras a questões existenciais: “Desenho manequins e olho para as mulheres e não sei qual é um e qual é outra. Manequins são simulacros. E as pessoas hoje representam, não vivem as suas vidas. Quantas Porcinas apareceram na esteira da novela? Cheguei a ver seis, no aeroporto, uma vez. As pessoas hoje são os personagens que vêem na TV. Não São elas mesmas. Então olho um manequim, na vitrine, depois olho uma mulher, e não vejo muita diferença. Uma copia a outra. Quem copia quem? Não sei. É a tragédia da sociedade de consumo. As pessoas vivem dentro de caixas, assim como os manequins vivem dentro de vitrines. Todos estão aprisionados. Então pinto logo o manequim.”