

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO JORNALISMO

Isabel Leivas Waquil

**O discurso da crítica jornalística sobre Iberê Camargo
no ano da morte do artista**

Porto Alegre
2013

Isabel Leivas Waquil

**O discurso da crítica jornalística sobre Iberê Camargo
no ano da morte do artista**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social, Habilitação em
Jornalismo da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Ms. Gisele Dotto
Reginato

Co-orientadora: Prof^ª. Dra. Marcia
Benetti

Porto Alegre
2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Gisele Dotto Reginato, pela ajuda que foi fundamental desde o princípio; pelos apontamentos decisivos e elucidatórios; pelas indicações bibliográficas certeiras; pela gentileza de sempre.

Agradeço à minha família - Fernando, Maria José, Marina, Gabriel e Elisa– pelo apoio incondicional.

Agradeço ao Matheus, pelo companheirismo e cumplicidade durante este percurso.

Sou grata à Universidade Federal do Rio Grande do Sul por ter disponível em suas bibliotecas – em especial as bibliotecas da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, do Instituto de Artes, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e do Instituto de Psicologia - acervos de grande qualidade que me permitiram realizar este trabalho em sua completude.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a construção de sentidos sobre Iberê Camargo no discurso da crítica veiculada em jornais do Brasil no ano da morte do artista, 1994. A pesquisa foi desenvolvida em um corpus de 15 documentos oriundos da Hemeroteca da Fundação Iberê Camargo e datam de diferentes meses do ano de 1994. Contamos com um cenário teórico em que privilegiamos as discussões sobre jornalismo, cultura, jornalismo cultural e crítica, além de lançarmos um panorama sobre a vida do artista. Partimos aqui de uma perspectiva construcionista do jornalismo, entendendo que a linguagem atua na construção de sentidos e que a subjetividade do sujeito opera na construção e seleção de conteúdos. Através do aporte teórico-metodológico da Análise do Discurso, em que consideramos a opacidade da trama interdiscursiva que compõe o texto, encontramos nesta pesquisa quatro formações discursivas nas quais predominam os seguintes sentidos em relação ao artista: O Grandioso, O Trágico, O Lutador e O Polemista. Por meio de um dispositivo teórico, aprofundamos questões que compõem estas discursividades na tentativa de entender como eles se destacam. Utilizamos também aspectos trazidos no cenário teórico em relação ao campo do jornalismo que apareceram nos documentos analisados. Percebemos, assim, que o jornalismo e seu gênero denominado de cultural atuam como mediadores do saber de uma época.

Palavras-chave: Jornalismo; Crítica; Discurso; Iberê Camargo.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the construction of meanings about artist Iberê Camargo in critical discourse published in newspapers in Brazil in the year of the artist's death, 1994. The research was developed on a corpus of 15 documents from the Iberê Camargo Foundation Documental Archive and date from different months of the 1994. We have a theoretical scenario in which we focus the discussion in journalism, culture, cultural journalism and critic, besides we have an overview of the artist's life. We start from a journalism constructionist perspective, understanding that language operates in the construction of meaning, and the subjectivity operates in the construction and selection of content. Through Discourse Analysis theory and method, in which it's consider the opacity of the interdiscursive net that composes the text, this research found four predominant stances of meaning in relation to the artist: The Great, The Tragic, The Fighter and The Polemicist. Through a theoretical device, we went through questions that compose these discourses in an attempt to understand how these meanings stand out. We also use aspects brought in theoretical scenario in relation to the field of journalism that appeared in the analyzed documents. We realize, therefore, that journalism and its genre called cultural act as mediators of knowledge of an era.

Key-words: Journalism; Critic; Discourse; Iberê Camargo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 CENÁRIO TEÓRICO	11
2.1 JORNALISMO	11
2.2 CULTURA	16
2.3 JORNALISMO CULTURAL.....	20
2.4 CRÍTICA	25
3 METODOLOGIA	30
3.1 IBERÊ CAMARGO	30
3.2 DISCURSO	36
3.3 RECORTE DO <i>CORPUS</i>	39
4 SENTIDOS SOBRE IBERÊ	42
4.1 A FIGURA DO HERÓI	42
4.2 FORMAÇÕES DISCURSIVAS	45
4.2.1 O Grandioso.....	45
4.2.2 O Trágico.....	53
4.2.3 O Lutador.....	58
4.2.4 O Polemista	63
4.2.5 Aprofundamento da análise	67
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
ANEXOS	81

1 INTRODUÇÃO

Iberê Camargo começou a pintar aos 13 anos, na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, e parou um dia antes de falecer. No hospital, pediu ainda que lhe trouxessem um quadro que queria retocar. Tendo a resposta negativa, pegou um papel e fez alguns rabiscos de instrução (FREITAS, 1994). Não é por qualquer motivo que hoje Porto Alegre sedia uma Fundação que leva o nome do artista e que se destaca pelo seu acervo de extrema qualidade, além de diversos projetos culturais que capitaneia dentro do cenário artístico. Importância a Iberê e à sua obra não falta. Tomamos o artista como tema deste trabalho não apenas por seu destaque dentro do cenário em que se inseriu, mas porque constatamos que os estudos sobre o discurso da crítica que partiram de um viés da comunicação ainda permitem muitas abordagens.

Por constatar uma lacuna na pesquisa sobre o trabalho da crítica de arte¹ sobre Iberê Camargo no campo do jornalismo, foi uma decisão pontual defini-lo como sujeito desta monografia. Para analisar as construções discursivas acerca de sua vida e obra, foi obtida ajuda junto à Hemeroteca da Fundação Iberê Camargo, que possui um acervo de mais de 3 mil documentos sobre o artista. Acervos ricos como este servem justamente para que se tenha um trabalho avaliativo e analítico a respeito do artista, da obra e da própria história da arte brasileira. A razão desta coleta de milhares de documentos é o seu próprio uso, justificando assim esta pesquisa. Ademais, justifico este estudo pelo meu interesse nas questões da fundação dos sentidos por meio da linguagem. Através do trabalho desenvolvido junto a instituições como Instituto Goethe, Fundação Cultural Piratini, Atelier Subterrânea e a própria Fundação Iberê Camargo, tomei como ponto de partida para o problema desta pesquisa algumas dificuldades constatadas em relação à produção de conteúdo cultural. Desta forma, ao entendermos a repetição de adjetivações e expressões que circundam e se repetem sobre determinadas criações artísticas, levamos como questão investigativa para este trabalho a análise discursiva sobre estas construções, a fim de compreender como o sujeito aparece na crítica de arte,

¹ Aqui, citamos a expressão “crítica de arte” em sentido amplo, mas definimos como recorte deste trabalho apenas a crítica veiculada nos jornais impressos. Constatamos que há trabalhos sobre análise de conteúdo da crítica de arte que levam em consideração a crítica de livros, de dissertações e teses, de catálogos, enfim, de diversos outros materiais. Entretanto, destacamos que, neste trabalho, ao mencionarmos a *crítica*, estaremos sempre nos referindo à crítica jornalística veiculada em jornais impressos.

como o seu trabalho é exposto e quais são estes sentidos que emanam das formações discursivas.

O recorte optado para este trabalho foram os documentos referentes ao ano da morte do artista, 1994. Definiu-se este período porque, além de ser um momento de destaque e de grande produção jornalística sobre Iberê, em situações como esta, se faz um resgate da vida do artista, bem como de sua obra. Além disso, foi escolhido o ano e não o mês da morte, pois assim teríamos também um “antes” e um “depois” deste momento. De fato, do *corpus* de 15 documentos, há três que são anteriores ao falecimento, seis da semana da morte do artista, e seis que foram escritos posteriormente à semana em que ele morreu. Os 15 documentos foram retirados do conjunto do ano de 1994 e, deste conjunto, filtramos apenas aqueles que foram classificados pela organização da Hemeroteca como “crítica”. Isto não quer dizer que todos tenham um formato idêntico, mas sim que se destacam dos outros materiais por terem sido classificados como materiais que contivessem uma crítica à respeito da vida e obra do artista. Detalharemos, no decorrer deste trabalho, as etapas de formação do *corpus*.

Considera-se importante situar esta pesquisa em diálogo com outros trabalhos já realizados sobre crítica jornalística. Foram encontrados trabalhos realizados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul que tratam sobre esta temática, tais como: “A formação do gosto musical na crítica jornalística de Herbert Caro no Correio do Povo (1968-1980): da torre de marfim ao rés do chão”, de Ana Laura Colombo de Freitas (dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação); “Autoria, diálogo com a crítica, política e comportamento: um estudo da crítica de Luiz Carlos Merten no Diário do Sul”, de Samantha Klein da Silva Pintos (Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo); “Autoria, história do cinema e realidade: a crítica de Hélio Nascimento no Jornal do Comércio”, de Vanderson Correa. (Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo). Sobre os entendimentos de cultura e crítica a partir de produções específicas, citamos o trabalho “Um estudo da crítica de arte praticada pelo jornalismo cultural brasileiro a partir da revista Bravo”, de Helena Furtado (Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo).

Há trabalhos de outras áreas do conhecimento que trabalham na intersecção entre comunicação e arte, como "Um 'estado de invenção' da arte brasileira entre as décadas de 1960 e 1970: a escrita de Hélio Oiticica em sua proposição de vanguarda", de Carolina Sinhorelli de Oliveira (Bacharelado em História), e "O processo de mediatização do Olhar: Textos Jornalísticos sobre Artes Plásticas, em Porto Alegre no ano de 1993", de Gilmar Adolfo Hermes (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) e "A função da independência na crítica de arte e no jornalismo cultural", de Gleber Luis Pieniz da Silva (Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais).

Sobre Iberê Camargo, especificamente, foram encontrados na UFRGS trabalhos de relevância que compõem as referências da presente pesquisa: "Iberê em obra: um breve estudo sobre a comunicação no processo de legitimação e institucionalização da obra de Iberê Camargo", de Flávio Antônio Cardoso Gil (Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação Relações Públicas); "Violência e tragédia: a arte na margem do dizível", e "Iberê Camargo: influência é desenho" ambos de Vinícius Oliveira Godoy (dissertação de mestrado e tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Além desses, o trabalho "Personalização como estratégia discursiva do jornalismo: o caso da Fundação Iberê Camargo", de Luciano Alfonso da Silva (dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação), também se apresentou como importante referência de discussões sobre comunicação e cultura, além de ter como tema conteúdos jornalísticos sobre a Fundação Iberê Camargo.

A partir da realização do estado da arte da pesquisa, verificou-se que a maneira como se constrói a presente monografia – fazendo uso da análise do discurso para compreender a construção de sentidos acerca de Iberê Camargo tomando como base as críticas veiculadas nos jornais do ano da morte do artista – é original no modo como trabalha a interdisciplinaridade e desenha um dispositivo de análise que não se repete em demais problematizações. Além disso, o presente trabalho tem a intenção de pensar como se atua neste campo da produção jornalística. A importância desta pesquisa reside em problematizar a prática e seus desdobramentos, pois muitas vezes é através dos conteúdos jornalísticos que os discursos se fortificam e ganham espaço em nossas memórias discursivas. Como diz Babo-Lança (2012, p. 58), o jornalista "faz memória" e neste ato existe um poder de selecionar o que deve ser lembrado. Portanto, vê-se com

grande importância a reflexão teórica e prática sobre este assunto na concretização do curso de Jornalismo.

Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é analisar a construção de sentidos sobre Iberê Camargo no discurso da crítica jornalística em 1994, ano da morte do artista. Faz parte do conjunto de objetivos específicos deste trabalho: mapear as principais formações discursivas sobre Iberê Camargo nas críticas jornalísticas do ano de 1994; investigar como o jornalismo constrói a interdiscursividade em torno da vida e obra de um artista; e contextualizar os sentidos localizados nas críticas jornalísticas, inserindo o debate sobre a crítica de arte no jornalismo hoje.

Com base nessas articulações, o trabalho se estrutura em três capítulos, após esta introdução. No segundo capítulo, apresentamos um panorama teórico dos assuntos que tangenciam o tema desta pesquisa com o intuito de estabelecer brevemente o cenário de onde parte este trabalho. São mostradas discussões sobre o jornalismo a partir da teoria construcionista e alguns conceitos fundamentais da sua estrutura, como a objetividade e a credibilidade. Tratamos sobre a cultura enquanto constituída pelos sujeitos e não fundada à parte deles, trazendo principalmente Eagleton (2000) e Hall (2001) para a problematização deste conceito. Colocam-se algumas das características e dinâmicas do jornalismo cultural e da crítica, visto ser este o formato do conteúdo que o presente trabalho analisa.

No terceiro capítulo, abordamos a metodologia da pesquisa e a discussão sobre a análise do discurso. Situamos a trajetória de Iberê Camargo, com a qual nos depararemos no processo de análise e detalhamos o recorte do *corpus* deste trabalho, mostrando como chegamos a um total de 15 documentos analisados.

O quarto capítulo apresenta os sentidos que encontramos na análise. Antes de apresentar as formações discursivas mapeadas, é feita uma breve conceituação da figura do herói, um sentido que apareceu nos quatro conjuntos discursivos. Consideramos necessária, portanto, esta problematização teórica antes de adentrar nos resultados da análise. Em seguida, são apresentadas as quatro formações discursivas que resultaram desta pesquisa. Foram analisadas 151 sequências discursivas (trechos em que foram encontrados sentidos sobre Iberê Camargo) de 15 textos do ano de 1994. As sequências foram agrupadas em quatro formações discursivas que representam sentidos predominantes sobre o artista: O Grandioso, O Trágico, O Lutador e O Polemista. Na

apresentação destes trechos, no decorrer do trabalho, negritamos as marcas através das quais estes sentidos se constituem. Em cada uma das formações, fazemos uso do dispositivo teórico que mune a análise e sustenta a predominância daquele sentido que aparece através de diversos núcleos discursivos. Ao final do capítulo, aprofundamos a análise através dos conceitos trazidos no cenário teórico e encerramos este trabalho com comentários sobre o processo de pesquisa.

2. CENÁRIO TEÓRICO

O cenário teórico é entendido aqui como um espaço para as discussões que irão dar sustento ao trabalho de análise. Vemos como importante esta contextualização teórica para entendermos onde se situa nosso *corpus* de análise. Levantamos, assim, questionamentos sobre o jornalismo, a cultura, o jornalismo cultural e a crítica.

2.1 JORNALISMO

Para iniciar a discussão sobre jornalismo e o papel da crítica na construção de sentidos sobre Iberê Camargo, resgatamos a história e alguns aspectos das teorias do jornalismo que nos abasteçam conceitualmente para realizarmos este percurso. Partimos de uma visão construcionista do jornalismo, entendendo que ele ajuda a construir socialmente a realidade, e não apenas espelhando-a.

Em um percurso de teorias do jornalismo século XX², após passar pelas teorias do Espelho, do Gatekeeper, Organizacional e da Ação Política (TRAQUINA, 2005), chega-se às Teorias Construcionistas, que entendem as notícias como construção da realidade, e não como um espelho da mesma. Pressupor a construção da realidade é entender que a linguagem não é neutra, mas expõe a subjetividade do sujeito que a utiliza. Esta construção apresenta o afastamento de um sentido "real" do discurso, como se houvesse uma verdade atrás da cortina e o jornalista fosse o responsável por fazer esse desvelar. Entendemos que o que está atrás da cortina é justamente construído e selecionado pelo jornalismo. Veremos a seguir breves levantamentos acerca das noções de credibilidade e a inserção do discurso jornalístico em uma posição de mediação, de intermédio entre a informação e o público. Nesta construção social da realidade, o valor da estrutura empresarial dos *media* também se faz presente, desde sua organização

²Dentro de uma linha histórica traçada por Traquina (2005), temos a Teoria do Espelho, que entende as notícias como representações do real e da verdade dos acontecimentos. No decorrer do século, o autor aponta ainda para as teorias do Gatekeeper, em que se leva em conta o caráter subjetivo da seleção de notícias devido ao papel daquele que seleciona os acontecimentos que serão noticiados; Organizacional, em que se amplia este espectro para o papel da empresa/instituição dentro desta seleção e realização dos produtos jornalísticos; Ação Política, na qual a influência dos anos 1960 é central, visto que nela a parcialidade ideológica dos jornalistas e das empresas influencia os produtos jornalísticos (para ambos os lados: propagação de ideais anticapitalistas e proteção da classe e ideologia dominante das grandes empresas através dos produtos midiáticos).

interna até sua disponibilidade orçamentária. Isso tudo reflete na maneira como se diz, como se faz jornalismo.

Nos anos 1960 e 1970, surgem duas teorias oriundas do paradigma construcionista do jornalismo: a teoria estruturalista e a interacionista. Em relação a elas, Traquina (2005) argumenta que ambas reconhecem o caráter narrativo das notícias, marcadas pela cultura na qual são inseridas. Para tal narrativa, se constata necessário um domínio técnico da linguagem e um aparato discursivo que muna o jornalista com um saber da narração. Gadini (2009) aponta também que a vida social é pensada como um processo de instituição de sentido e valores que guiam a compreensão humana.

É interessante que tragamos para este trabalho a noção da objetividade como ritual estratégico desenvolvida por Tuchman (1999), visto que encontraremos na análise alguns destes artifícios. A autora afirma que os jornalistas necessitam da noção de objetividade para nortear as práticas diárias de produção na tentativa de minimizar os riscos impostos por estas rotinas. Tuchman percebeu algumas práticas recorrentes nas rotinas de produção dos jornalistas e, dentre elas, destaca-se o uso judicioso das aspas, usado para que os jornalistas coloquem na voz de outro locutor uma enunciação, escapando de um suposto comprometimento. Será mostrado que as aspas são recorrentes na própria crítica para a legitimação de um discurso através de outro sujeito de fala. Assim, a objetividade é entendida como este ritual de estratégias colocadas em prática na rotina de produção que protegem o jornalista de possíveis erros.

Nesta tentativa de construir problematizações acerca da prática jornalística, muitos autores trabalharam conceitos que definem a atuação do jornalismo, como Franciscato (2005, p. 167) que destaca, entre vários itens, o princípio norteador da legitimidade social que o jornalista adquiriu para poder falar para a sociedade, para produzir “uma reconstrução discursiva do mundo com base em um sentido de fidelidade entre o relato jornalístico e as ocorrências cotidianas”.

É importante atentar para a noção de legitimidade, conceito este que faz a ligação entre a prática jornalística e o público. Se o jornalismo não tivesse credibilidade, não faria sentido seu papel de mediador entre os acontecimentos e o público. Esta noção de mediador vem a aparecer muitas vezes nas reflexões sobre o jornalismo e principalmente sobre o jornalismo cultural. Anchieta (2009, p. 63) afirma que “[...] é fundamental que o jornalista tenha a capacidade de compreender a obra cultural em

questão. Como mediador, ele deve ser capaz de revelar de forma simples a complexidade de relações a que cada acontecimento está ligado”. Por vezes, também se repete que os jornais são os agentes responsáveis por difundir a informação do que está acontecendo na área cultural. Assim, é a legitimidade que confere ao jornalismo o poder que esta instituição tem de informar. Segundo Guerra (2008), este pacto é de ordem ética, porque se constitui enquanto norma na qual o jornalista concorda em comprometer-se com a verdade, e em troca, o público deposita sua confiança nele:

Assim, a credibilidade do jornal e a confiança do público atuam reciprocamente uma sobre a outra no sentido de conferir legitimidade à instituição jornalística. Elas oxigenam a vigência do imperativo ético fundante do jornalismo, ater-se ao real acontecimento dos fatos, porque o público cobra constantemente que os jornais honrem a confiança que lhes é depositada (GUERRA, 2008, p. 33).

Berger (1998) nota ainda que esta relação entre o real acontecimento dos fatos e a cobertura jornalística é reforçada pela instantaneidade, o “ao vivo”, que fortifica a junção entre os momentos do acontecimento e da transmissão, dando a ideia de que fato e relato são equivalentes. Outro fator que contribui para o reforço da credibilidade dos meios é que o público não tem a capacidade de confirmar a veracidade de cada notícia, por isso é essencial que haja este pacto implícito entre públicos e veículos (GUERRA, 2008). Franciscato (2005) aponta, entretanto, que esse acordo é de ordem instável, pois requer uma renovação diária que acontece quando o sujeito opta por adquirir, a cada manhã, a nova edição do jornal. Ao comprá-la, se renova o vínculo e se aposta novamente na credibilidade do conteúdo do veículo.

Com base na discussão de Bourdieu sobre a constituição dos campos, Berger (1998) retoma o conceito de capital, que é aquilo pelo qual os agentes dentro de um campo lutam. Apesar de Bourdieu não ter lidado diretamente com o jornalismo, a autora traz a hipótese de que, dentre as problematizações apresentadas pelo sociólogo francês, o jornalismo deteria o capital simbólico - aquele que tem o poder de fazer crer - e, em outro nível, o capital jornalístico seria justamente a credibilidade. "Credibilidade tem a ver com persuasão, pois, no diálogo com o leitor, valem os ‘efeitos de verdade’, que são cuidadosamente construídos para servirem de comprovação, através de argumentos de autoridade, testemunhas e provas." (BERGER, 1998. p. 21-22, grifo do autor).

É por causa desta concepção que, para o presente trabalho, estas noções de capital e de valor da credibilidade são essenciais. Aquele que fala da cultura possui forte papel mediador dentro desta relação de interlocutores, e esta mediação nunca se faz sem a credibilidade que detém o jornalista e, por conseguinte, o crítico. O crítico que aparece dentro do jornal falando sobre um artista goza deste capital, desta credibilidade, o que é importante para entendermos de que lugar ele fala. Sendo objetivo deste trabalho analisar a produção de sentidos sobre Iberê Camargo através do discurso da crítica jornalística, é preciso que compreendamos que há esta diferença entre os lugares de fala dos locutores.

Outros conceitos importantes que devem entrar nesta discussão são o acontecimento e a mediação realizada pelo jornalismo. Sua importância reside no fato de que muitas das críticas sofridas pelo jornalismo cultural hoje (PIZA, 2004; ANCHIETA, 2009; PIRES, 2007; MEDINA, 2007) são sobre os conteúdos e formatos que estão sendo priorizados. Esta situação recai na discussão sobre o que hoje é considerado acontecimento a ponto de sair nos cadernos e suplementos culturais. Pontua-se também que o recorte definido para este trabalho focou-se justamente em um ano que fosse de “acontecimento”, ou seja, que “irrompe a superfície lisa da história.” (RODRIGUES, 1993, p. 27). Além disso, os jornais detêm não apenas o poder de seleção dos acontecimentos, como o poder de selecionar o que é importante saber sobre estes acontecimentos.

Para Berger (1998, p. 17), a acessibilidade do acontecimento ao consumidor dos produtos jornalísticos só se dá através da natureza passível de relato dos mesmos, e verifica que o início desta reflexão se deu no entorno de outra disciplina:

Os primeiros passos na tentativa de complexificar esta relação de causa/efeito (acontecimento/linguagem) vieram da semiologia, que ensinou a ver os fatos como relatos, e da história, que chamou atenção para a natureza textual do passado. Logo, as notícias eram relatos de alguém sobre o acontecimento que, por sua vez, só era acessível a este alguém porque era relatável.

O acontecimento - sua seleção e a sua constituição através do discurso jornalístico para um grande público - ajuda a construir a percepção do público acerca do mundo a sua volta. É nesta estrutura noticiosa que o jornalismo existe enquanto instituição e por isso sobre seu papel dentro da sociedade recai tanta responsabilidade.

Ao oscilar na tensão estrutura-acontecimento, o jornalismo transporta uma concepção do mundo, uma compreensão dos fenômenos e relações pautados pela mídia. É nessa tensão que são negociados, instituídos e sobrepostos os sentidos, valores, intenções e interesses que perpassam as dimensões do universo imaginário que marca uma época social (GADINI, 2009, p. 48).

Rodrigues afirma que, nas sociedades tradicionais, os mitos asseguravam uma ordem das experiências do mundo. O mito não era visto como uma verdade, mas era uma crença que assegurava uma ordem às coisas antes de elas acontecerem, eram referências. Na época moderna, entretanto, os mitos foram julgados como discursos enganadores, dominadores, mas mais importante, passaram a ser vistos como obstáculos ao alcance da verdade científica. É aqui, diz o autor, que se encaixa o discurso dos *media*, que "surge para organizar a experiência do aleatório e lhe conferir racionalidade" (RODRIGUES, 1993, p. 33). O discurso dos *media* especula, faz uma trama dos acontecimentos que constituem o presente, mas ocupa um lugar organizador, um lugar de mediador entre as experiências do homem no mundo moderno.

A discussão sobre o papel mediador do jornalismo se relaciona diretamente com as questões da credibilidade e legitimidade porque é só a partir desta afirmação dentro da sociedade que a instituição jornalística é caracterizada como mediadora entre diferentes atores. Se não fosse passível de um voto de confiança por parte do público, os meios de comunicação jamais ostentariam este lugar. É assim que resume Gadini:

O jornalismo, em especial, não só por uma linguagem, técnica ou articulação específicas, mas fundamentalmente por padrões de credibilidade historicamente legitimados aciona uma gama de significações forjando processos e produtos que, por sua vez, tentam envolver e "seduzir" o consumidor, usuário ou receptor (GADINI, 2009, p. 77, grifo do autor).

O próprio ponto de partida deste trabalho, que leva em conta o jornalismo dentro de uma perspectiva construcionista da realidade, coloca a atividade em uma esfera de intermédio, já que seu produto passa de uma realidade primária (social) para uma secundária (midiática), como define Sponholz (2009). Neste sentido, a autora refere-se à realidade midiática como um processo de produção do conhecimento que resulta de uma apropriação anterior feita pelo jornalista. Assim, para ela, o jornalismo não seria uma construção, mas uma reconstrução.

Para este trabalho, adotamos o pressuposto de que o jornalista pode ser um mediador do conhecimento, mas que aquilo que é construído pelo jornalista

(reportagem, notícia, crítica) será oriundo de contextos históricos e ideológicos próprios de cada sujeito. Berger (1998, p. 33) ainda afirma que o profissional não está fora da esfera social na qual opera, pelo contrário: “[...] além do mais, ao mediar o mundo a seu leitor, o jornalista conclama a elevar-se, também, à condição de sujeito-leitor.”

Ainda que constatemos esta responsabilidade social do jornalista e da importância de sua atividade perante grandes grupos que se configuram em um público heterogêneo, é importante salientar que não é única e exclusivamente através dos produtos midiáticos que o público formula o conhecimento acerca do mundo, mas também da experimentação de atividades externas a este processo de consumo de informações midiáticas. Gadini (2009) afirma que é tanto através das relações de sociabilidade imediatas, quanto através das representações produzidas no campo midiático que obtemos acesso às informações da vida social.

2.2 CULTURA

Antes de falarmos sobre as características e rotinas específicas do jornalismo cultural, é importante que levantemos questões sobre o entendimento da noção de cultura. Como Eagleton (2000, p. 52) afirma, "estamos presos, no momento, entre uma noção de cultura debilitantemente ampla e outra desconfortavelmente rígida, e que nossa necessidade mais urgente nessa área é ir além de ambas". Assim pretende-se aqui lançar algumas concepções do termo, ainda que se tenha claro que é impossível atingir uma "verdade" sobre a significação de cultura. De qualquer forma, reafirmamos a importância de problematizações do conceito para que pensemos a atuação do jornalismo dentro deste campo.

Eagleton (2000) apresenta diferentes variantes da cultura que se estabeleceram ao longo do tempo. Ele aponta para a diferenciação deste conceito desde o seu início, quando estava ligado à ideia do material (seu significado original remetia à “lavoura”, “trabalho agrícola”) e só depois se tornou metaforicamente uma questão de espírito. Assim, temos esta transição que se aplica a todo um contexto de mudança social, na qual a sociedade rural transforma-se em urbana, marcando o movimento da centralização no material para uma abstração do termo.

Partindo daí, temos a cultura com um sentido de coletividade, algo que demarca um conjunto e que se potencializa na forma de Estado. Da diversidade tira-se a unidade, os “eus rebeldes” não são abolidos, afirma o autor, mas sim refinados. Eagleton aborda também esta equivalência dos conceitos de cultura e civilização, pois estes comumente são tratados como sinônimos. Ele desconstrói esta representação de cultura como um modo de vida característico por esta visão negar a diversidade e heterogeneidade que coexiste em um mesmo espaço. É por causa desse perfil totalitário que essa equivalência entre civilização e cultura não se concretiza, pois dizer que cultura é civilização apaga muitas diferenças que são essenciais dentro de um conjunto. Entretanto, como nota o autor, “à medida que a cultura como civilização é rigorosamente discriminativa, a cultura como forma de vida não o é.” (EAGLETON, 2000, p. 26-27).

Outra variante importante que o autor apresenta é a que afirma a cultura como uma especialização das artes, como se falar de cultura fosse falar de manifestações artísticas. É, em verdade, o que divulgam os suplementos culturais ao abordarem assuntos relacionados apenas à música, à arte, ao cinema, etc - ainda que, como avaliou Piza (2004) sobre a perspectiva brasileira do jornalismo cultural, assuntos que não eram propriamente das "sete artes" começaram a ganhar espaço também nestes cadernos, como moda, design e gastronomia entre os anos 1980 e 1990. Entretanto, essa particularização da cultura sugere que a criatividade e a imaginação já não estão associadas a outras áreas do conhecimento, como a Ciência, a Filosofia, a Política e a Economia. “Se a criatividade agora podia ser encontrada na arte, era porque não podia ser encontrada em nenhum outro lugar?” (EAGLETON, 2000, p. 29).

Assim, deriva-se do conceito uma série de outras características que irão definir o sujeito culto. Da cultura emergem diferentes valores que irão dizer quem é o sujeito civilizado de nosso tempo. "Ser civilizado ou culto é ser abençoado com sentimentos refinados, paixões temperadas, maneiras agradáveis e uma mentalidade aberta [...]" (EAGLETON, 2000, p. 32). Tem-se, assim um cunho político indiscutível, e o conceito passa a configurar uma forma de exclusão - a alta cultura é uma forma efetiva de poder e de persuasão moral, cujas consequências são a intimidação e, ao mesmo tempo, a inspiração.

De fato, Piza (2004) cita uma pesquisa que revela este caráter "elitista" da cultura conservado pelo público. O estudo foi feito em 1996 pela Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, em que era perguntado para os entrevistados se os filmes de Steven Spielberg eram cultura. Dois terços disseram que não.

O que acontece, como mostrou a pesquisa mineira, é que a maioria das pessoas associa "cultura" a algo inatingível, exclusivo dos que leem muitos livros e acumulam muitas informações, algo sério, complicado, sem a leveza de um filme-passatempo (PIZA, 2004, p. 46, grifo do autor).

Hall (2001) tangencia o tema deste "enquadramento", de "o que é ser culto". Para o autor, a cultura exerce sim uma regulação, que ele chama de normativa:

Outra forma de "regular culturalmente" nossas condutas está nos sistemas classificatórios que pertencem e delimitam cada cultura, que definem os limites entre a semelhança e a diferença, entre o sagrado e o profano, o que é "aceitável" e o que é "inaceitável" em relação a nosso comportamento, nossas roupas, o que falamos, nossos hábitos, que costumes e práticas são considerados "normais" e "anormais", quem é "limpo" ou "sujo" [...] (HALL, 2001, p.42, grifo do autor).

Eagleton afirma que esses movimentos em torno da discussão do que é a cultura ocorreram de forma tão intensa que se chegou a um ponto em que ela passa a significar o seu oposto. Cultura passa então a significar a afirmação de uma identidade específica (identidade nacional, sexual, por exemplo), e estas identidades que até então eram oprimidas passam a lutar pela libertação, pelo seu espaço na sociedade. A cultura, que antes era algo transcendental, agora é terreno de conflito. É nessa ligação entre as identidades e a cultura que Hall se aprofunda. Para o autor, a identidade é construída através da cultura, do conjunto de discursos oriundos de representações culturais, e não por uma formação intrínseca do "eu":

Isto, de todo modo, é o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico (HALL, 2001, p.26-27).

É também nos anos 60 que o autor afirma ter iniciado a "virada cultural", que pode ser associada às reflexões de Eagleton. Para Hall (2001), é neste momento e

através de autores como Lévi-Strauss, Roland Barthes, Raymond Williams e Richard Hoggart que a cultura passa a ser vista como parte constituinte da vida social, e não dependente dela. É a mudança que Eagleton vê quando a cultura já não é mais transcendental- não é mais o consenso que permanecia pairando no imaginário.

A virada cultural ocorre, segundo Hall (2001), por parte das mudanças no modo de enxergar a linguagem. Podemos ver que esta mudança afeta não só a cultura, mas o próprio jornalismo (como vimos na teoria construcionista), que passa a entender que a linguagem constitui a realidade, e não apenas a descreve. A linguagem é entendida aqui como elemento de construção e circulação de sentidos, e o autor propõe que os processos econômicos e sociais também devem ser compreendidos como práticas culturais. Nesta discussão sobre a cultura, podemos ver que a compreensão de jornalismo cultural enquanto gênero que abrange apenas as temáticas artísticas deixa de lado esta noção abrangente das práticas culturais.

Em relação aos meios de comunicação, Hall (2001) nota seu caráter difusor dentro desta dimensão global. Para ele, a mídia atua especificamente na velocidade com que estes bens simbólicos viajam ao redor do mundo, produzindo mudanças no cotidiano devido à escala global que estas trocas atingiram. Anchieta (2009) também nota a mesma mudança protagonizada pelos meios de comunicação:

a chegada dos meios de comunicação de forma generalizada potencializou a dissolução dos monopólios de interpretação da vida social, ou, nos termos de Lyotard, acelerou a crise das grandes narrativas representadas principalmente pela ciência e pela história. Os meios de comunicação potencializaram o conhecimento do que era distante, iluminando e revelando diferenças que já existiam, mas que eram dominadas por paradigmas totalizantes (ANCHIETA, 2009, p. 56).

Portanto, os meios de comunicação fomentam, através da difusão de discursos, estas disputas e conflitos culturais - aqui, encaramos a cultura da perspectiva mencionada anteriormente onde ela é continuamente produzida através de práticas discursivas. O jornalismo é, portanto, integrante destas práticas e tem papel importante no que diz respeito à difusão delas.

Para encerrar este capítulo e relacioná-lo com o objetivo deste trabalho – analisar a produção de sentidos do discurso crítico sobre Iberê Camargo –, destaca-se um importante ponto levantado por Eagleton quando ele afirma que este viés da cultura

como um conjunto de práticas artísticas traz tanto um problema quanto uma espécie de solução. Esta perspectiva é problemática pelos motivos que já vimos (deixa de fora outras áreas do conhecimento), mas, ao mesmo tempo – e daí vem sua essencialidade – é na crítica que as artes apresentam um caráter de indicador sensível da qualidade de vida, ou seja, a crítica através das artes faz esta representação. Esta visão ressalta a importância da crítica e o seu papel cultural: ela faz esta incorporação e representação da forma de viver, ela opera como registro deste indicador sensível da qualidade de vida.

2.3 JORNALISMO CULTURAL

Procuramos aqui levantar algumas características do denominado gênero cultural do jornalismo, apontando para suas especificidades, a crise na qual alguns autores afirmam que ele se encontra e sua perspectiva histórica. O início desta história é datado entre os séculos XVII e XVIII. Para Anchieta (2009), o jornalismo que foi assim consentido como cultural toma espaço entre 1665 e 1684, representado pelos jornais *The Transaction of Royal Society of London* e *New of Republic of Letters*. Já Piza (2004) considera a fundação da revista *The Spectator*, em 1711, um ponto de partida para a reflexão sobre o gênero. Isto porque quando lançada, a revista tinha como objetivo "[...] tirar a filosofia dos gabinetes e das bibliotecas, escolas e faculdades, e levar para clubes e assembleias, casas de chá e cafés." (PIZA, 2004, p.11). Vemos assim uma consonância entre o caráter mediador do jornalismo e estes momentos considerados pelos autores como marcos iniciais desta história, dada esta característica “democratizadora” do jornalismo cultural.

Piza pontua que o jornalismo cultural avança junto com as cidades, pautado por um leitor que começa a ficar atento nas transformações à sua volta, nas questões do gosto, comportamento, política, etc. Também notamos assim uma correlação com a problematização que iniciamos com Eagleton sobre uma série de valores culturais que vão acompanhar o sentido de “cultura” e que vêm a definir o que é ser culto, quem é esse público do jornalismo cultural.

Acompanha também a consolidação deste gênero o desenvolvimento do ensaísmo e da crítica cultural, que logo se tornam influentes. Neste sentido, Piza (2004) relembra importantes nomes que ajudaram construir este percurso: o crítico de arte

John Ruskin, na Inglaterra do século XIX, o crítico literário Saint-Beuve, na França oitocentista, Denis Diderot um pouco antes (1713-1784), que também ocupou lugar na crítica de arte, e seu seguidor, Charles Baudelaire (1821-1867). Já nos Estados Unidos, o autor relembra Edgar Allan Poe como importante crítico e ensaísta, além de Henry James. No Brasil, o jornalismo cultural ganharia impulso no final do século XIX e desta época Piza destaca Machado de Assis, que começou a carreira como crítico de teatro e resenhou os livros de Eça de Queiroz.

Gadini nota que, no Brasil, esta transição do jornalismo para um foco mais abrangente se dá por influência estrangeira e passa a configurar uma tríplice relação que vem a marcar a noticiabilidade dos veículos nacionais:

Pode-se dizer que é a partir de meados do século XIX que o jornalismo brasileiro, notadamente político até então, começa a ceder espaço para uma ação cultural, por meio de um debate e agenciamento, na maior parte dos casos, restritos à expressão literária. É, digamos, o momento em que o jornalismo passa a adquirir uma perspectiva já comum nos similares europeus, configurando uma certa confluência centrada no tripé **política-economia-variedades** (GADINI, 2009, p.138, grifo nosso).

Piza, além de destacar a importância da revista O Cruzeiro de 1928 para o jornalismo cultural brasileiro, ligada a nomes como José Lins do Rego, Marques Rebelo, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Anita Malfatti e Di Cavalcanti, ressalta também os anos 1940 como o auge da crítica em jornais no país, que se estenderia até o final dos anos 1960.

É importante entender de onde vem essa herança do jornalismo cultural para compreendermos a crise pela qual ele vem passando na atualidade. São citadas por vários autores, como Piza (2004), Anchieta (2009), Golin (2009), Medina (2007), entre outros, características das rotinas de produção do jornalismo cultural que o situam em um panorama em que os conteúdos estão cada vez mais precários. O atrelamento à agenda de eventos, o empobrecimento dos textos e o escanteio da crítica nos suplementos são alguns dos pontos ressaltados por autores.

Anchieta (2009, p. 57) entende que “falta mais análise e interpretação (no sentido de estabelecer relações múltiplas e complexas), o que exige uma perspectiva aberta para as obras humanas sem classificá-las em paradigmas redutores.” Pires (2007)

percebe um desintelectualização dos profissionais desta área, fato que acelera a superficialidade dos conteúdos culturais.

Já Golin (2009, p. 31-32) aponta que o jornalismo cultural se movimenta através da dinâmica do mercado, “[...] cedendo à sedução da linguagem publicitária, à limitação dos enunciados, aos processos de generalização e segmentação de públicos e veículos.” A mesma dinâmica publicitária dentro do jornalismo cultural é apontada por Stycer (2007) como um dos seis graves problemas sobre o gênero. O autor cita exemplos de capas de revistas sobre filmes que pouco se diferem do que seria uma mera propaganda. Além disso, as vidas dos artistas têm recebido mais destaque do que a própria obra, considerando então esta uma mudança de foco problemática para o jornalismo cultural (STYCER, 2007).

A partir da experiência profissional em veículos como Bravo!, Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, Piza analisa o formato dos conteúdos que se originam na atualidade dentro do campo do jornalismo cultural:

Os cadernos diários estão mais e mais superficiais. Tendem a sobrevalorizar as celebridades, que são entrevistadas de forma que até elas consideram banal ("Como começou sua carreira?" etc); a restringir a opinião fundamentada (críticas são postas em miniboxes nos cantos da página); a destacar o colunismo (praticado cada vez menos por jornalistas de carreira); e a reservar o maior espaço para as "reportagens", que na verdade são apresentações de eventos (em que se abrem aspas para o artistas ao longo de todo o texto, sem muita diferença em relação ao press-release). Os assuntos preferidos, por extensão, são o cinema americano, a TV brasileira e a música pop, que dominam as tabelas de consumo local (PIZA, 2004, p. 53, grifo do autor).

É importante levantar estas reflexões para um trabalho de análise da crítica justamente porque lidamos diretamente com os produtos jornalísticos que se originam neste contexto caracterizado em crise pelos autores. Portanto, o discurso não pode ser descontextualizado, tomado como algo “flutuante” que pode ser apreendido e deslocado. Ele está amarrado a fatores de ordem histórica e ideológica, e este contexto de crise de qualidade dentro do jornalismo cultural - sua constante submissão e empobrecimento - é onde o *corpus* que iremos analisar está inserido.

Medina (2007) destaca que é importante fornecer esse serviço de informação ao leitor – agendas, espetáculos, pois este caráter servicial sempre acompanhou o jornalismo. Entretanto, a autora nota também que sempre se fez necessária uma voz

individual ao jornalismo, da opinião, e que no caso das artes visuais esta voz aparece na forma da crítica, das resenhas e dos ensaios. A autora questiona justamente o desaparecimento desta pluralidade de vozes no jornalismo, que vem a diminuir com a ausência de reportagens e coberturas jornalísticas que atestem justamente a polifonia³ que enriquece e deveria caracterizar o jornalismo. Manter este “frescor autoral” é o que a autora propõe como desafio desta disciplina.

Golin (2009) percebe também que o jornalismo cultural situa-se em uma zona diversificada de meios, tendo hoje como suporte diferentes veículos – cadernos, suplementos, revistas e materiais eletrônicos. Assim, o gênero é campo de tensão entre as funções do jornalista e do especialista, visto que muitas vezes quem escreve nos espaços dos veículos dedicados à cultura não são apenas jornalistas, mas professores, críticos, estudiosos do tema. Piza (2004) critica o esquema de “encomenda” cultural para professores universitários na medida em que nota que estes não possuem os atributos técnicos do jornalista para construir um conteúdo ao mesmo tempo crítico e acessível, de forma que se peca pela burocracia, “lentidão” do texto e excessivo uso de jargões.

Assim, é importante que se tenha clara esta heterogeneidade que marca o jornalismo cultural para que compreendamos o contexto no qual se situa nosso *corpus* de análise. Sobre o aspecto estrutural dos cadernos de cultura, é importante que tragamos a referência da pesquisa de doutorado de Gadini (2009) sobre as seções culturais dos jornais brasileiros, analisando 20 deles, nos quais constatou que estes materiais são formados por: matérias jornalísticas, crítica cultural, coluna social, serviço e roteiro, programação ou guia de TV e variedades. Em específico sobre a crítica, que é tomada neste trabalho como requisito do recorte do *corpus*, ele notou que são textos ensaísticos, nos quais o comentário se destaca. Vale a pena lembrar também que não é porque a seleção do *corpus* deste trabalho foi feita em torno da crítica, que todos os formatos dos documentos são iguais. A crítica aparece aqui em diversos formatos – às

³ O conceito de polifonia é entendido aqui nos parâmetros citados por Benetti (2007): o texto polifônico é aquele que atesta vários tipos de vozes. Isso não significa que ter quatro fontes em uma reportagem é ter um texto polifônico, pois estas quatro fontes podem falar do mesmo ponto de vista (ainda que cada uma faça a significação da sua maneira). O texto jornalístico será sempre dialógico, pois pressupõe o sujeito que enuncia e o sujeito que lê o enunciado, mas ser dialógico não significa ser polifônico. Neste sentido, é justamente essa polifonia que poderia enriquecer um jornalismo cultural que hoje é caracterizado por práticas que empobrecem as narrativas.

vezes assemelhada à forma de reportagem, às vezes de colunismo, às vezes de comentário.

A importância de um jornalismo cultural de qualidade (ou o esforço para problematizar a crise em que ele vive hoje em dia) recai novamente sobre sua característica mediadora. O jornalismo é visto como uma instituição que leva a muitos o que estava restrito a poucos, e, no caso do gênero cultural, como nota Anchieta (2009), é necessária uma formação humanística sólida e uma competência descritiva grande para que este papel de mediador seja feito com qualidade. Ademais, é necessário que o jornalista tenha consciência desta responsabilidade, não apenas de informar, mas de arquitetar e selecionar conteúdos que serão consumidos por um público heterogêneo - ainda que tenhamos claro que o conhecimento dos sujeitos não depende única e exclusivamente do jornalismo. Como resume a autora,

Ao dar visibilidade a certos aspectos do real, em um determinado enquadramento, o jornalista cultural conforma uma perspectiva dos acontecimentos. É nesse ponto que está a significativa importância e automaticamente a sua acrescida responsabilidade. Ou seja, o jornalista é responsável por uma significativa parcela do que é dado a existir publicamente na sociedade (ANCHIETA, 2009, p.64).

Estas problematizações sobre a história e as características do jornalismo cultural são importantes para que situemos este estudo sobre a crítica de arte e a produção de sentidos que se deriva dos discursos empregados nos meios de comunicação. Esta noção do intermédio realizado pelo jornalismo e a crise que pode afetar esta mediação é importante para entendermos o poder e o papel da crítica (bem como do discurso crítico) que analisamos neste trabalho.

Também retomamos neste fechamento as idéias de Eagleton (2000) e Hall (2001) sobre a cultura enquanto espaço de conflito, entendendo que, a partir desta perspectiva, o jornalismo cultural tal qual como o apresentado neste item e com suas rotinas e dinâmicas específicas da atualidade não corresponde a este terreno de embate de identidades, a não ser ao glorificar personagens sob uma ótica mística. Neste espaço em que, segundo os autores, imperaria o conflito, o gênero atua de forma apenas, correspondendo às agendas dos eventos e das platéias, priorizando outros objetivos que não propriamente deste terreno de complexidade e submetido, sobretudo, a uma lógica econômica, acima de qualquer outra expectativa.

2.4 CRÍTICA

O início da crítica, e mais especificamente da crítica de arte, que é com a qual tratamos neste trabalho, está, para muitos autores, diretamente associada ao surgimento do jornalismo denominado cultural, como já mencionado. Quando a revista *The Spector* surge com o intuito de tirar a reflexão dos locais restritos e trazê-la para um espaço onde ela possa ser discutida por um público amplo e heterogêneo (PIZA, 2004), é através da crítica que esta atitude pluralizante se faz existir. Leenhardt afirma que se abre, neste momento em que a arte vai para os salões, uma “brecha na unicidade do gosto” (LEENHARDT, 2000, p.19), pois, ainda que predominasse nestes ambientes o academicismo, havia a possibilidade da escolha do gosto dentro de um panorama apresentado.

Em certo sentido, é o que apresenta também Bornheim (2000). O autor desenvolve uma reflexão sobre a crítica de arte que circunda esta transição pela qual a produção artística passa: antes ela representava a verdade, era a representação divina e dogmática. Agora, “a própria arte passou a questionar as suas antigas fundações.” (BORNHEIM, 2000, p. 35).

O autor aborda dois temas essenciais da concepção crítica, discutindo o papel da arte enquanto representação do objeto e do sujeito: quando a arte libera-se da tarefa de verdade divina, abrem-se dois caminhos – primeiro a pintura de gênero, a chamada natureza morta, e depois a pintura de retrato, que tem o sujeito como protagonista. Entretanto, sem essa ligação que nos coloca na experiência direta com a verdade, a crítica se faz necessária – é preciso da intermediação do crítico que elucida a representação, já que aquela relação com a verdade já não existe mais. O autor é enfático: “Já por isto: a crítica vive da morte da comunicação [...]” (BORNHEIM, 2000, p.40). Esta reflexão é importante porque liga os aspectos históricos da crítica com o caráter mediador do jornalismo: no caso da morte da comunicação entre artista/obra e público, a crítica vem para fazer esta mediação. A crítica que analisaremos sobre Iberê se instaura neste panorama.

Esta crítica constituída por Bornheim também está inserida em um contexto onde a arte já não vive das normas. Ao contrário, o que o artista busca é a exploração da linguagem plástica, é lançar perguntas e não encontrar respostas. Busca-se assim a linguagem específica de cada arte – da escultura, da pintura, do desenho (e atualmente

estas categorias já são um grande emaranhado com os adventos digitais). O que antes era uma coisa só, agora se torna uma trama rizomática. Assim, o paradoxo da crítica é que ela se estabelece em um panorama da dicotomia entre sujeito-objeto, mas a arte já não se instaura ali.

A crise atual da crítica deriva, ao que tudo indica, dessa dissonância radical entre dois níveis: o ato criador que gera a obra e o retardamento de uma crítica que, ainda que de modo velado, insiste na visualização através de uma normatividade pretensamente objetiva (BORNHEIM, 2000, p.45).

Além deste paradoxo apontado, destaca-se também uma função ressaltada por muitos autores como pedagógica, que remete ao que foi falado anteriormente sobre a função elucidatória da crítica quando ela perde sua razão de representação da “verdade”. Leenhardt (2000) aponta que a apreciação da obra de arte feita pelo crítico aparece verbalmente para o leigo como uma decodificação da obra, e que esta é a essência do papel do crítico na realização do significado da obra. O autor ressalta, entretanto, que o crítico desempenha a sua atividade através do uso da linguagem e, ao passo que ele ajuda na significação sobre a obra, ele mesmo faz a sua interpretação desta, munido de experiências visuais e da linguagem técnica e imaginativa, usufruindo muitas vezes da metáfora para materializar sua interpretação em texto. A mesma ideia é trazida por Freitas (2011) quando a autora afirma que, mesmo que o ofício do crítico ainda seja envolto por uma aura de tradução de uma verdade oculta na obra, o trabalho da crítica é uma criação de segunda ordem, porque se dá no contato com a obra, é uma interpretação.

O lugar a partir do qual um sujeito fala também ajuda na construção daquilo que se diz. Esses lugares são referentes às hierarquizações dos espaços da sociedade, “relações de poder” (ORLANDI, 2009, p. 40). Assim, não são os sujeitos empíricos que estão no discurso, mas sim as imagens deles que são projetadas. Em relação ao presente trabalho, entendemos que o crítico fala de um lugar diferenciado que é essencial para a legitimação do seu discurso. É este espaço que autoriza o caráter “mediador”, “elucidatório”, “pedagógico” apontado para a crítica. Freitas (2011) afirma que esta credibilidade que a crítica detém é construída através do próprio prestígio do jornal em que ela é veiculada. A autora comenta ainda que a publicação precisa ter regularidade porque a legitimação requer tempo para se consolidar: “É preciso tempo para a voz ganhar a confiança dos leitores e desenvolver uma relação de pertencimento e a

sensação de um dialogismo que a informalidade do espaço jornalístico proporciona” (FREITAS, 2011, p. 37). No decorrer da análise, traremos também apontamentos de Bourdieu (1996) sobre o exercício da consagração da crítica e da instituição escolar que acompanham a discussão sobre os resultados que encontramos na pesquisa deste trabalho.

Com esta discussão, voltamos novamente ao aspecto mediador que apareceu no percurso reflexivo sobre jornalismo e agora sobre a crítica. Estas problematizações são essenciais para entendermos o lugar da crítica na produção de sentidos sobre um determinado assunto – neste caso, sobre Iberê Camargo. Esta produção é, de certa forma, posta em questão por Marcuse (2010) quando ele afirma a importância do silêncio para a percepção sobre uma obra. Considera-se esta uma questão importante, na medida em que até agora constamos este caráter mediador do jornalismo e da crítica que, de certa forma, irrompe o silêncio. Marcuse apresenta outra visão sobre o processo cognitivo relacionado à arte:

Parece-me que a arte como cognição e lembrança depende em grande medida da potência estética do silêncio: o silêncio da tela e da estátua; o silêncio que permeia a tragédia; o silêncio entre o qual a música é escutada. Silêncio como meio de comunicação, quebra do familiar; silêncio não apenas em algum lugar ou tempo reservado para a contemplação, mas como dimensão integral que existe sem ser usada. O ruído é sempre o companheiro da agressão organizada (MARCUSE, 2010, p.264).

Dessa forma, discute-se o papel da crítica na produção de sentidos sobre uma obra, porque, quando o público lê a crítica, este silêncio que há entre público e obra (que para Marcuse é fundamental) é alterado. Com este questionamento, buscamos fomentar a discussão sobre diferentes formas pelas quais se dá a produção de sentidos. Nesta pesquisa, privilegiaremos esta atuação da crítica mediadora que constrói sentidos através de um discurso que opera de um lugar legitimado nos jornais.

Nesta perspectiva de questionar o ato interpretativo sobre a arte, é interessante que se apresentem as reflexões de Steinbrenner (2011) no artigo em que ele introduz uma série de questões estruturais que colocam em jogo este trabalho analítico sobre uma obra – um ponto de vista interessante para esta monografia que lida diretamente com o trabalho da crítica. Interpretar, para Steinbrenner, difere-se de descrever. Por exemplo, indicar as medidas de um quadro, o número de estrofes de um poema ou quantas

esculturas há na exposição não são exercícios de interpretação. Esta reflexão é valiosa para que fiquemos atentos a materiais que sejam, na verdade, exercícios de descrição e não de interpretação, neste contexto de empobrecimento dos conteúdos presentes no jornalismo cultural.

O autor aponta também para o problema textual da interpretação: temos, em primeiro lugar uma limitação entre imagem e texto, na medida em que nunca conseguiremos captar todas as nuances de uma imagem através de um número finito de vocábulos. Além disso, por mais rica que seja nossa bagagem linguística, as propriedades fenomenais de uma obra são discutíveis muito mais em sua intersubjetividade do que na dicotomia entre certo e errado. “Isso leva a que, já no âmbito da descrição de um modo geral, impere um desacordo bem maior - uma cor, por exemplo, deve ser caracterizada azul ou violeta?” (STEINBRENNER, 2011, p. 39). O autor aponta o problema da diferença crucial entre figurabilidade e linguagem. Com isso, entende-se que aquele que escreve sobre a obra deve ter claro que sua interpretação é sempre sobre um ou alguns aspectos da obra, mas nunca sobre sua completude. Falar sobre um quadro de Iberê Camargo nunca será falar sobre a totalidade da peça, mas de algumas de suas características.

Estes pontos apresentados por Steinbrenner são importantes porque nos colocam dentro do contexto no qual trabalha o crítico. É importante que tenhamos claro que, por mais profunda que seja a análise deste profissional, ela será sempre um exercício de seleção de aspectos simbólicos e contextuais da obra. Coelho também levanta uma questão interessante em relação à subjetividade⁴ do crítico relacionada especificamente com a atividade jornalística:

O problema é que essa subjetividade do crítico se apresenta como um contraponto à influência do mercado. Esse arbítrio e essa abundância de opiniões do crítico se apresentam como contraponto à ausência de opiniões do caderno, do jornal. O que acontece então? A subjetividade vira mercadoria. A opinião vira grife (COELHO, 2000, p. 92).

Torna-se uma propaganda, por exemplo, ser “criticado” por Paulo Francis, como nota o autor, enquanto este fenômeno acontece à medida que os suplementos culturais tornam-se empobrecidos e a ausência de opiniões fica cada vez mais clara.

⁴ Freitas (2011) destaca que essa subjetividade pode se dar em diferentes graus e que, quanto maior o grau de impressionismo da crítica, mais ela dependerá da retórica para convencer sobre seu ponto de vista.

Dado este panorama do cenário teórico em que este trabalho se estabelece, partimos agora para reflexões sobre a metodologia e os objetos de pesquisa deste trabalho.

3 METODOLOGIA

Uma vez levantadas problematizações sobre o jornalismo, a cultura, o jornalismo cultural e a crítica, podemos situar a trajetória de Iberê Camargo, bem como detalhar questões da análise do discurso e do recorte do *corpus*, antes de partirmos para os elementos encontrados na pesquisa propriamente dita.

3.1 IBERÊ CAMARGO

É interessante que façamos uma contextualização sobre Iberê Camargo visto que nas críticas encontraremos elementos que remetem a momentos específicos da vida do artista. Apesar do objeto da pesquisa ser o conjunto de críticas que recortamos, as críticas falam sobre a trajetória do artista, por isso vimos como necessária esta reflexão sobre a vida do protagonista de nosso objeto.

Já que vamos analisar o discurso da crítica em relação à vida e obra de Iberê e quais sentidos são construídos sobre estes aspectos através do discurso, não temos o intuito de trazer neste item uma bibliografia de críticos e especialistas, mas sim fazer uma contextualização dos principais momentos da trajetória de Iberê Camargo. É claro que não teremos um relato despreendido de sentidos, pois a própria seleção e enunciação sobre Iberê já fazem parte de uma discursividade própria. Entretanto, optamos por selecionar trechos de textos em que o próprio artista, Iberê Camargo, falasse sobre os acontecimentos de sua vida. Fazemos uso ainda de textos de cronologias provenientes de catálogos de exposições, ao invés de textos com vieses analíticos dos catálogos (como os textos dos curadores).

Iberê foi, além de artista plástico, escritor e ilustrador. Ele trabalhou para jornais, escreveu crônicas e foi autor de diversos contos que depois foram compilados em livros. Entre estes textos, está “Um esboço autobiográfico”, de 1985, que foi escrito por Iberê em resposta às perguntas que o amigo e jornalista Flávio Aquino lhe enviara. Assim, o conjunto de respostas ganhou vida própria e foi incluído no livro “No Andar do Tempo” (1988), de autoria de Iberê, que usamos aqui para ilustrar esta trajetória. Um detalhe interessante é que o texto foi publicado pela primeira neste livro, em 1988. Sucedeu-se que o artista alterou tantas vezes este texto que foi necessário reeditá-lo,

desta vez no livro “Gaveta dos Guardados” (1998), em que consta um conjunto de textos escritos pelo artista antes de sua morte – com referências à infância, amigos, momentos, vida, morte, família. Assim, compreendemos que nem mesmo quando o locutor e o delocutor – aquele que é o referente do discurso (BENETTI, 2007) – compõem o mesmo sujeito há uma total correspondência, um nível de total transparência e correspondência com a realidade. A prova disso é que o próprio Iberê optou por todas estas mudanças no texto que originalmente escrevera a fim de chegar em uma versão que contivesse uma significação desejada sobre sua própria vida.

Iberê Bassani de Camargo nasceu em 18 de novembro de 1914, no município de Restinga Seca, onde seu pai era agente da Estação da Viação Férrea. “Comecei a desenhar com quatro anos de idade. Sentado no chão, debaixo da mesa, passava horas a rabiscar” (CAMARGO, 1988, p. 75). O artista não se recordava, na altura que escreveu o esboço autobiográfico, se foi no ano de 1919 ou 1920 que a família se mudou para Jaguari, em função da transferência dos pais. Como lá não havia colégio, Iberê foi mandado para Cacequi e depois para Santa Maria, e foi lá que ele iniciou seus estudos sobre a pintura na Escola de Artes e Ofícios (CAMARGO, 1988).

Iberê seguiu para o Ginásio de Santa Maria para estudar, mas logo abandonou o curso. A tristeza que supõe ter causado ao pai ainda aparece em sua composição autobiográfica: “Esta lembrança ainda hoje me dói. Dói pela mágoa e pelo desapontamento que lhe devo ter causado” (CAMARGO, 1988, p. 29). De volta à Jaguari, o artista conseguiu um emprego no 1º Batalhão Ferroviário e começou a atuar como desenhista, projetando rampas, morros e declives. Iberê não menciona um rápido envolvimento amoroso que resulta no nascimento de sua filha, Gerci, que passa a viver sob os cuidados da mãe do artista (VENÂNCIO, 2003). A filha é mencionada apenas quando ele fala de sua estada na Europa e agradece a Marques Rebelo pelo apoio na venda de seus quadros, pois foi assim que ele pode prover sustento à filha enquanto viajava (CAMARGO, 1988) .

Já em Porto Alegre, no ano de 1939, o artista começou a trabalhar em um ramo parecido, na Secretaria de Obras Públicas, onde também assumiu estas funções de projetista. À noite, estudava. Três anos depois, ele conheceu Maria Coussirat no Instituto de Belas Artes, professora de desenho com quem se casou em novembro de 1939. A paixão pela arte crescia:

Em 1940 recomecei a pintar. À noite, transformava nossa pequena sala em ateliê. Maria, esta companheira insuperável, sempre paciente, era o meu modelo. Meu interesse, minha paixão pela pintura foi crescendo. Em companhia de Vasco Prado, desenhava tipos na rua, empregadas domésticas, num galpão de madeira que ele construía perto de casa, tão remendado quanto uma maloca (CAMARGO, 1988, p. 81).

Nessa época a paisagem era abordada por Iberê em muitos quadros, em sua tentativa de “envolver o real”, como ele descreve no esboço. “Trabalhava com paixão, com ímpeto, com emoção incontida, às pressas [...]. Considerava o instante de criação irretocável, sagrado” (CAMARGO, 1988, p.82). Em 1941, o artista recebeu uma bolsa de estudos do governador do estado, Oswaldo Cordeiro de Farias, e passou a dedicar-se integralmente à pintura, abandonando o serviço público. Iberê via a Porto Alegre daquela época como uma cidade ainda provinciana, onde o modernismo não havia chegado (CAMARGO, 1988). Ele próprio compreendia-se um estranho no ninho artístico:

Foi neste ambiente que dei meus primeiros passos na carreira de pintor. Pintor nascido fora de plantação, como erva daninha, mas pintor em todo o caso. Nesta época, assim como anteriormente, a literatura era ponto culminante da criatividade gaúcha: o Érico, o Moog, o Quintana e outros (CAMARGO, 1988, p.83).

Em 1942, Iberê fez sua primeira exposição individual no Palácio do Governo, em Porto Alegre, e recebeu uma nova bolsa para estudar no Rio de Janeiro. Lá, ele foi apresentado a Portinari, Goeldi, e teve aulas particulares com Guignard. O artista passou a frequentar o Vermelho, café que reunia a intelectualidade que residia no Rio na época. Nos anos seguintes, ele realizou diversas exposições, como a Exposição de Pintura Brasileira Moderna, em benefício da *Royal Air Force, na Royal Academy of Art*, em Londres (VENÂNCIO, 2003). Através do quadro “Lapa”, uma pintura a óleo, Iberê obteve o Prêmio de Viagem à Europa em 1947. “Sofri grande impacto ao ver de uma só vez tudo aquilo que conhecera através de escassas informações. Tornei-me aluno de De Chirico em Roma e Lhote em Paris porque tinha uma grande avidez de conhecimento.” (CAMARGO, 1988, p.87). Iberê também começou a aprofundar os conhecimentos da gravura com Petrucci, técnica que o acompanharia até o resto da vida em sua produção artística.

Iberê e Maria ficaram aproximadamente dois anos na Europa e regressaram ao Brasil nos anos 1950, quando o artista adquiriu um apartamento em Santa Teresa, no

Rio de Janeiro - bairro que viria a ser paisagens de suas obras (CAMARGO, 1988). Durante a década, Iberê participa de diversas exposições, entre elas a I Bienal Internacional de São Paulo e o I Salão de Arte Moderna. Ele ainda integrou o júri do Salão Nacional de Belas-Artes e como professor fundou o curso de gravura em metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Em 1954, Iberê liderou o Salão Preto-e-Branco, evento que marcou o envolvimento do artista com questões políticas relacionadas à esfera das artes, como comenta Paulo Venâncio:

A Comissão Nacional de Belas-Artes comprova a má qualidade das tintas nacionais. [Iberê] Lidera, com Djanira e Milton Dacosta, as manifestações pela diminuição das taxas para importação de tintas, organizando, em protesto, o Salão Preto-e-Branco, no III Salão de Arte Moderna, no qual os artistas apresentam obras em preto-e-branco, causando enorme repercussão, inclusive fora do país (VENÂNCIO, 2003, p. 23).

O artista continuou a participar de diversas exposições no Brasil e no exterior, até que, em 1958, devido a uma hérnia de disco, ficou impossibilitado de ir à rua pintar e ficou recluso no atelier a produzir. “Seja por esta razão ou por motivos inconscientes, meus quadros começaram um pouco a mergulhar na sombra.” (CAMARGO, 1988, p. 93). Venâncio (2003) nota ainda que são desta época os primeiros trabalhos com os carretéis, que depois o levam para a abstração. “Símbolo, signo, personagem -o carretel – brinquedo da minha infância e agora, nesta fase, tema da minha obra, está impregnado dos conteúdos do meu mundo”, escreveu Iberê em 1974 no texto que seria publicado em Gaveta dos Guardados, de 1998 (CAMARGO, 1998, p.99)

A década de 1960 foi marcada pela internacionalização do trabalho de Iberê: ele participou da exposição *Latin American Painters and Painting*, no Museu Guggenheim, em Nova York, da Bienal de Gravuras de Tóquio, ganhou o prêmio de gravura da Bienal do México e realizou exposições no *Royal College of Arts* de Londres, nos Museus de Arte Moderna de Madrid, Toronto e Buenos Aires, na Fundação Caloutse Gulbenkian em Lisboa, em galerias em Paris e Barcelona, e no Centro de Artes e Letras de Montevideú. No início da década ele ministrou um curso em Porto Alegre que daria origem ao Ateliê Livre da Prefeitura do município. Venâncio (2003) aponta para o início da sua fase dita abstrata com as séries Núcleos e Desdobramentos. Iberê confirma: “Através das estruturas de carretéis, cheguei ao que se chama, no dicionário da pintura, arte abstrata. Neste período, o ritmo é gestual, porém dirigido, não mera impressão de um gesto qualquer” (CAMARGO, 1988, p.93).

Durante a década foram feitas retrospectivas e homenagens sobre sua obra, como no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (em 1962) e na VII Bienal Internacional de São Paulo (em 1963); o artista participou também da V Bienal de Veneza, ao lado dos brasileiros Alfredo Volpi, Ivan Serpa, Rubem Valentim e Lygia Clark. Em 1966, ele realizou um painel para a Organização Mundial da Saúde, com sede em Genebra, e participou de exposições na Alemanha e no México.

Nos anos 1970, a carreira de Iberê continuou a deslanchar em cenários nacional e internacional, com exposições no Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Londres, Iugoslávia, Tóquio, e aquisições de suas obras, a exemplo do Museu de Arte Moderna de Nova York, e condecorações e homenagens, como quando recebeu o título de Cidadão de Porto Alegre (VENÂNCIO, 2003).

Foi no primeiro ano da década de 80 que aconteceu um episódio que marcaria a trajetória do artista: Iberê mata o engenheiro Sérgio Alexandre Esteves Areal em um desentendimento na rua. Iberê envolveu-se na discussão com o engenheiro, que se projetou em direção ao artista. Ele sacou sua arma e atirou duas vezes em Areal, matando-o. No texto “Cartão de Natal”, contido no livro Gaveta dos Guardados, de autoria de Iberê, o artista descreve o acontecido.

Eis que, de imprevisto, saído não sei de onde, como se rompesse uma barreira, desaba sobre mim um formidável vendaval de força física, um impacto que me aterra, que me arrasta no vórtice de uma fúria, que me arremessa ao chão, que me dilacera e me enche os olhos de espanto e de medo. Ergo-me. Acossado, recuo. Hesito, vacilo, sem nada compreender. Ando com passos titubeantes. Ressoam dois tiros no ar morno daquela tarde que se imobiliza para sempre na minha memória. (CAMARGO, 1998, p. 40).

O artista é preso e levado primeiro ao Ponto Zero, em Benfica, e dois dias depois para o Regimento Marechal Caetano de Farias. Ele ficou preso até o dia 30 de janeiro, quando foi absolvido sob a tese de legítima defesa (VENÂNCIO, 2003). Em maio de 1981, realizou uma exposição na Galeria Acervo, do Rio de Janeiro, com trabalhos feitos durante o mês na prisão. Entretanto, um ponto curioso a ser ressaltado nesta altura da retrospectiva da vida de Iberê é o seu posicionamento frente à imprensa da época. Ele fez, em seus escritos, diversas críticas em relação à postura da cobertura jornalística sobre seu caso, dando destaque à corrupção do que realmente aconteceu e problematizando a não-vigilância da atuação da imprensa enquanto esta vigia a tudo –

uma questão que toca diretamente no imperativo ético do jornalismo que mencionamos nas primeiras partes deste trabalho:

Exposto à flagelação pública por certos órgãos da imprensa, suportei, dia após dia, a insídia, a chacota, a injúria. Manipulava-se a notícia, distorcia-se o fato para estigmatizar-me perante o a opinião pública. Transformaram-me no símbolo da violência, a mim que sofrera. [...] Verberou-se na imprensa contra a violência. Não, obviamente, contra a violência de certa imprensa contra o indivíduo. Refiro-me à imprensa que se supõe inofensiva à crítica, inquestionável. Isso porque quase nunca é incomodada, pois a Justiça só a molesta quando ela morde os fundilhos do poder (CAMARGO, 1988, p. 99).

Em 1982, Iberê e Maria retornaram a Porto Alegre. Em relação à produção artística, a figuração reapareceu na obra de Iberê e as telas adquiriram grandes formatos (VENÂNCIO, 2003). Ele continuou a expor no Rio, em Porto Alegre, e ainda se envolvia com a questão da importação dos materiais artísticos e a dificuldade de suas aquisições. Quando completou 70 anos, em 1984, diversas mostras foram organizadas no país para esta celebração. Na capital gaúcha, o artista construiu uma casa no bairro Nonoai, que seria a primeira sede da Fundação que levaria o seu nome. Iberê também atuou como cartunista nos jornais Pasquim e Terceira Margem, através do pseudônimo Maqui. Diversas exposições ainda ocorrem com o protagonismo de Iberê em cidades como Rio, São Paulo, Montevideu e Copenhagen. É em 1988 que ele começou a trabalhar na série Ciclistas, e no mesmo ano participou da exposição Modernidade: Arte Brasileira no Século XX, em Paris.

Em 1990 ele apresentou a série Ciclistas em São Paulo e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, no mesmo ano em que diversas exposições começam a ser organizadas e colocadas em prática para homenagear o artista, nessa altura já debilitado pelo câncer. Mesmo assim, ele convocou jornalistas para uma última entrevista, já em agosto de 1994, mês de sua morte.

Iberê conclui a tela Solidão em 31 de julho. Após longa luta contra o câncer, já no leito de morte, realiza os últimos trabalhos e convoca jornalistas e a televisão para uma derradeira entrevista. Iberê morre de câncer de pulmão, aos 79 anos, em 8 de agosto, em Porto Alegre. Deixa um espólio de 7.500 obras (VENÂNCIO, 2003, p. 106).

Após esta breve reflexão sobre a trajetória de Iberê Camargo, partimos para as questões do discurso e dos elementos que compõem a teoria e o método de análise do discurso.

3.2 DISCURSO

A análise do discurso se interessa pela língua enquanto trabalho simbólico (ORLANDI, 2009). A linguagem, para a análise do discurso, é a mediação entre o homem e o mundo que o cerca. Aqui entendemos que os objetos não são independentes dos seus discursos, pois, se assim fossem, poderíamos supor que no interior das coisas “há real”, “pontos de impossível” (PÊCHEUX, 1997, p. 29). Esta suposição é importante para questionar uma ideia do real apreensível pela linguagem. Como partimos de um ponto de vista construcionista, entendemos a linguagem não como transparente, mas carregada de opacidade e mediada por diferentes sujeitos. Nesta perspectiva, em relação ao jornalismo, Benetti nota que a objetividade pode ser entendida apenas em sua intencionalidade:

Assumir esta característica como um dos pressupostos do jornalismo leva-nos a reconhecer que o texto objetivo é apenas uma intenção do jornalismo, restando-lhe elaborar um texto que no máximo direcione a leitura para um determinado sentido, sem que haja qualquer garantia de que essa convergência de sentidos vá de fato ocorrer (BENETTI, 2007, p. 108).

Ainda que não fale sobre a objetividade jornalística, Pêcheux (1997) aborda o tema da homogeneidade lógica procurada pelos sujeitos e que supostamente desvenda os enunciados em verdade ou falsidade, em correto e errado. Ele afirma que nós, sujeitos pragmáticos, buscamos esta homogeneidade desde nas menores coisas, como uma agenda, até nas maiores decisões – faço x não faço y. Assim, o autor nota que essa estrutura organizacional se expande da vida individual para a esfera social devido a esta urgência de homogeneização do real.

Foucault (1996) também aponta para a necessidade da sociedade ocidental em suprimir o espaço do discurso entre o pensamento e a fala, ou seja, como se aquilo que pensássemos fosse diretamente materializado em forma de enunciado sem as relações de poder oriundas dos discursos prévios; como se o discurso fosse um canal direto entre o pensamento e a palavra que não fosse afetado por outras relações. Entretanto, partimos da suposição de que as margens do dizer e aquilo que o circunda também ajudam a construir o seu sentido. Orlandi (2009) nota que a memória discursiva também faz parte da construção do discurso, porque utilizamos aquilo que já foi dito e “esquecido” para inserirmos em novos dizeres. É o que chama de interdiscurso: tudo aquilo que já foi dito anteriormente que tem um efeito em um novo discurso.

Para o presente trabalho é importante esta constatação por se tratar do ano de falecimento do artista Iberê Camargo, quando se faz um resgate sobre o artista através do uso de um acervo discursivo já constituído – resgate que ajuda também a construir posteriormente a memória sobre o artista. Também é válido atentarmos para a paráfrase que é o modo como produzimos novos dizeres, mas carregados com sentidos já existentes (ORLANDI, 2009). É um processo que exige criatividade, pois afirmamos, através de novos enunciados, um mesmo sentido. Nas formações discursivas encontradas veremos que este processo é contínuo, pois é através de diversas expressões e metáforas que observamos um mesmo sentido ser constituído.

Orlandi cita Pêcheux e as duas formas de esquecimento do discurso que produzem significado em nossos discursos. Um é da ordem da enunciação, pois ao falar com os termos x, não falei com os y. Ao dizer “sem medo”, não disse “com coragem”. O modo de dizer tem consequências no sentido, e muitas vezes recorremos a este esquecimento enunciativo para explicitarmos nossa intenção. O outro esquecimento é da ordem do ideológico e da instância do inconsciente, que se relaciona com a tentativa de limitar o espaço entre o pensamento e a fala, como se fôssemos o marco zero de um discurso:

Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes. Esse esquecimento reflete o sonho adâmico: o de estar na inicial absoluta da linguagem, ser o primeiro homem, dizendo as primeiras palavras que significariam apenas e exatamente o que queremos (ORLANDI, 2009, p. 35).

Esta questão também é importante para o trabalho se pensarmos na função do crítico. Quando exerce sua atividade de criticar uma obra, ou, como afirmou Bornheim (2000), de realizar esta elucidação ao espectador já que a arte hoje se desconstitui enquanto verdade ou norma, o crítico não está constituindo uma ideia que parte do zero, pelo contrário – ele faz uso de uma série de outras construções, de memórias discursivas que o constituem enquanto sujeito. Segundo Pêcheux, este “erro de pessoa” estará sempre presente na medida em que atuamos e deslocamos as filiações históricas do discurso:

Todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações socio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (...) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma

maneira ou de outra, por uma infelicidade no sentido performativo do termo: isto é, no caso, por um “erro de pessoa”, isto é, sobre o outro, objeto de identificação (PÊCHEUX, 1997, p. 56-57, grifo do autor).

Outro aspecto que condiciona os discursos são as posições e as hierarquizações que constituem os espaços nos quais são proliferados os discursos. O lugar que o crítico ocupa tem reflexo no discurso que este profere, pois é este espaço que o autoriza a dizer o que diz, e que confere o peso que o discurso do crítico ostenta. Como afirmamos anteriormente, esses lugares são referentes às relações de poder (ORLANDI, 2009). Foucault (1996) afirma que a articulação discursiva é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um número de procedimentos que asseguram o poder dos discursos e que, ao mesmo tempo, mascaram a sua “maternidade”, ou seja, o lugar de onde vem esse discurso e tudo que vem com ele. Neste sentido, o autor trabalha de maneira a atrelar os discursos às relações de desejo e poder, que justificam as práticas discursivas enquanto formas de controle.

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também, aquilo que é objeto de desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos nos apoderar (FOUCAULT, 1996, p. 10).

O discurso também é estruturado de forma ritualística, e esta forma assegura a “exclusividade” do discurso para um grupo seletivo que faz parte deste ritual. É aparente que em nossa sociedade fazemos parte de diversos rituais que se constituem em qualificações, posições, gestos, comportamentos que acompanham os discursos proliferados. Dessa forma, pensando no sistema jornalístico e nas hierarquizações dentro deste circuito, o crítico também ocupa um lugar específico e pratica da mesma forma um ritual discursivo que lhe assegura o poder que tem perante a sociedade; o poder de criticar, elucidar, mediar, ensinar, selecionar. Na análise deste trabalho, trataremos também os apontamentos de Bourdieu (1996) sobre o campo da arte, e veremos como o crítico ocupa um lugar fundamental na legitimação do campo artístico, fazendo parte de uma instituição escolar. É o que Foucault resume: “Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 1996, p. 44).

Em relação à análise destas práticas discursivas, é importante que tenhamos clara esta posição ocupada e este ritual proferido pelo sujeito que enuncia e também o lugar de onde fazemos esta interpretação. Pêcheux (1997) salienta que a ciência régia dá a ilusão de sempre saber do que se fala, uma vez que não vê as ambiguidades da língua e nega o ato de interpretação no próprio momento em que ele aparece. Assim, quando analisamos o discurso crítico sobre Iberê Camargo, estamos dentro desta disciplina interpretativa e nos posicionando em relação a este discurso-outro do crítico – e quando o próprio crítico atua sobre a obra do artista em forma de discurso, ele também está, por sua vez, realizando a interpretação sobre aquela representação, aquele discurso artístico. Ao aceitarmos estas propriedades, instauramo-nos em um espaço de interpretações em que não procuramos atravessar o texto até chegar ao seu outro lado em que estará um suposto sentido, mas a questão que se coloca é “como esse texto significa?” (ORLANDI, 2009, p. 17). Desloca-se a pergunta do “o que” para “como”, sem buscar a universalização do significado, como resume Foucault:

Em todo caso, uma coisa ao menos deve ser sublinhada: a análise do discurso, assim entendida, não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo da rarefação imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante (FOUCAULT, 1996, p. 70).

3.3 RECORTE DO *CORPUS*

A análise é definida pela constituição do *corpus*, por aquilo que vai ser objeto de estudo. Não se busca no *corpus* a exaustividade horizontal (a extensão) nem a completude (ORLANDI, 2009) porque não há discurso fechado em si, mas um processo discursivo que se pode recortar e analisar. Neste trabalho, temos 15 documentos que remetem ao ano da morte de Iberê Camargo, 1994. Neste conjunto estão documentos que datam de antes de seu falecimento (3), da semana em que ele morreu (6), e dos meses posteriores ao falecimento (6). O recorte foi feito a partir da Hemeroteca da Fundação Iberê Camargo, onde encontramos cerca de 3 mil documentos. Filtrou-se primeiro os relativos a 1994. Foi escolhido este ano porque ele abrange um período de grande produção sobre o artista e é ano de um acontecimento significativo – sua morte. Os momentos de falecimento, como notou Piza (2004) sobre as efemérides, podem ser aproveitados pelos jornalistas para um trabalho crítico de resgate, tanto sobre a vida

quanto a obra do artista. Por isso, consideramos 1994 um ano rico no sentido de produção de discursividades sobre Iberê Camargo.

Assim, chegamos a 268 documentos daquele ano. Entre as 13 categorias definidas pelo coordenador da Hemeroteca para catalogar este material, está a categoria “Assunto”. No ano de 1994, dentro de “Assunto”, constam subcategorias tais como “Biografia”, “Exposição”, “Falecimento”, “Trajetória”, “Entrevista”, “Livro”, “Notícia”, “Crítica”, etc. Optou-se, assim, pela subcategoria “Crítica”. Justificamos esta escolha pelo teor analítico-discursivo deste trabalho, que lida com a linguagem e suas constituições de sentido. Não queremos dizer, entretanto, que dentro da subcategoria “Trajetória”, por exemplo, não haja documentos que sejam críticos, mas pela necessidade de um *corpus* plausível de análise, optamos por aqueles classificados apenas como crítica, ainda que os documentos tenham sido classificados pela Hemeroteca.

Destes documentos, ainda descartamos aqueles que consistiam em entrevistas com o artista e que tiveram o seu assunto classificado como crítica. A partir desta seleção, chegamos a um *corpus* de 23 documentos. Destes, 7 documentos não puderam ser acessados – ou pelo estado de degradação do material, ou pela sua não localização no acervo, apesar de constar no registro. Curiosamente, dos 16 materiais que resultaram deste afunilamento, dois eram “semi-idênticos”: “Trabalho comparado ao de Sísifo” (do Jornal de Brasília) era apenas uma parte do artigo “Visão Trágica da Humanidade” (do jornal A Crítica, de Manaus) - ambos assinados por Angélica de Moraes. A crítica foi publicada em ambos os veículos, sendo que no Jornal de Brasília alguns parágrafos foram suprimidos. Assim, como os conteúdos eram iguais, privilegiamos o artigo “Visão Trágica da Humanidade” por ser o mais completo.

Relembramos que o *corpus* está sempre sujeito à subjetividade daquele que o seleciona (uma assessoria de imprensa, um acervo, por exemplo) e que este recorte foi feito a partir da classificação da Hemeroteca sobre documentos considerados como “críticas”, resultando em diversidade do conjunto. Com os documentos em mãos, constatamos que a análise poderia ser feita sobre o grupo de materiais com as devidas justificativas sobre sua heterogeneidade e por isso deu-se continuidade ao trabalho. Fazemos uso, por fim, de um *corpus* de 15 documentos apresentados na tabela 1, a seguir.

	TÍTULO	AUTOR	JORNAL	SUPLEMENTO	DATA (1994)	PERÍODO
T1	<i>Iberê sintetiza história da figura</i>	Ronaldo Brito	Folha de São Paulo	Ilustrada	6/03	Antes da morte do artista
T2	<i>A glória de Iberê</i>	Décio Freitas	Zero Hora	-	25/05	
T3	<i>Iberê faz desabafo contra "zangões da arte"</i>	Ayrton Centeno	Estado de São Paulo	Caderno 2	4/08	
T4	<i>Telas grandes de Iberê respiram no Rio</i>	Eduardo Veras	Zero Hora	Segundo Caderno	9/08	Na semana da morte do artista
T5	<i>A singular unanimidade de um mestre</i>	Manya Millen	O Globo	-	11/08	
T6	<i>Artista expressou visão trágica da vida</i>	Frederico Moraes	Folha de São Paulo	Ilustrada	11/08	
T7	<i>Visão trágica da humanidade</i>	Angélica de Moraes	A crítica	-	11/08	
T8	<i>Independência pautou 50 anos de carreira</i>	Daniel Piza	Folha de São Paulo	Ilustrada	11/08	
T9	<i>Iberê Camargo está bem à nossa frente</i>	José Castello	Estado de São Paulo	Caderno 2	16/08	
T10	<i>Mário Quintana e Iberê Camargo</i>	Dante D'Angelo	Jornal do Comércio	-	23/08	Posterior à morte do artista
T11	<i>Iberê, Malagoli e Faedrich</i>	Aldo Obino	Jornal do Comércio	Segundo Caderno	23/08	
T12	<i>Uma arte rebelde define a geração de 30</i>	José Luiz do Amaral	Zero Hora	-	1/09	
T13	<i>O Quadralhão</i>	Décio Freitas	Zero Hora	-	11/09	
T14	<i>Iberê foi um inventor de formas</i>	Armindo Trevisan	Zero Hora	Cultura	19/11	
T15	<i>Iberê: de corpo inteiro</i>	Virgínia Helena Aragones Aita	Tal e Qual Riograndesne	-	31/11	

Tabela 1: *Corpus* da pesquisa.

4 SENTIDOS SOBRE IBERÊ

Selecionado o *corpus*, o trabalho de análise começou com uma leitura em que destacamos os principais núcleos discursivos que continham sentidos sobre Iberê Camargo e sua obra. Na análise, negritamos estes núcleos e, posteriormente, as 151 sequências discursivas nas quais estes núcleos apareciam foram organizadas em grupos de sentidos. Ao final, os grupos foram reunidos em formações discursivas predominantes. Por exemplo, sob a formação discursiva de O Trágico, foram colocados os grupos que produziam sentidos tais como “Sofrido”, “Dramático”, “Sombrio”, etc. Desta forma, chegamos às quatro formações principais que apresentamos neste trabalho: O Grandioso, O Trágico, O Lutador e O Polemista.

A análise dos discursos contidos nos documentos foi feita sempre sob as óticas do problema e do objetivo de pesquisa deste trabalho, que visava encontrar e explorar os sentidos sobre Iberê Camargo nas críticas jornalísticas no ano de sua morte. Este foi um objetivo que exigiu da pesquisa um dispositivo teórico consistente para que não caíssemos em qualquer leitura ou interpretação. Como destacou Alfonso,

isso não significa que o pesquisador não esteja sujeito a uma visão ideológica. Significa que ele se desloca para fora do discurso que investiga, recorrendo sempre ao dispositivo teórico que sustenta seu trabalho de pesquisa, para então compreender o que observa (ALFONSO, 2010, p. 50).

Dentro desta perspectiva e no aprofundamento teórico sobre a relação de interdiscursividade que se apresentou em cada uma das formações predominantes, constatamos que o discurso do herói se fez presente, de modo que foi necessário incluir aqui uma problematização sobre essa figura.

4.1 A FIGURA DO HERÓI

Neste percurso de análise, nos deparamos com um discurso que, de diferentes maneiras, atravessou as quatro formações discursivas: a figura do herói. Entretanto, atentamos para o fato de que se fazem aqui questionamentos sobre o conceito do herói, mas não uma tentativa de enxergar Iberê enquanto herói. O que encontramos sobre Iberê durante a pesquisa foram as formações discursivas do Trágico, Grandioso, Lutador e

Polemista. Trouxemos, portanto, a ideia do herói a partir do aprofundamento destes sentidos predominantes encontrados na análise.

Salientamos que não partimos do pressuposto da figura do herói no discurso e também não foi “óbvia” a sua aparição. Foi através de um delicado aprofundamento teórico sobre as formações discursivas que pudemos traçar esta associação entre o herói e os demais sentidos encontrados. Neste item, apresentaremos algumas ideias sobre a figura do herói, que serão devidamente retomadas em cada uma das formações discursivas encontradas no trabalho de análise das críticas jornalísticas sobre Iberê Camargo no ano da morte do artista.

Campbell (1997) fala sobre o herói enquanto o personagem que segue um percurso circular, partindo de um ponto inicial (separação), para um lugar onde aprende ou desenvolve algo novo (iniciação) e de onde volta para sua origem com essa nova aquisição, seja ela física ou intelectual (retorno).

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 1997, p.36).

O autor percebe que essa estrutura se repete, mesmo que com variações, dentro da trajetória de diversas figuras heroicas. O autor traz o conceito de uma “deficiência simbólica” com a qual sofre o mundo onde o herói se encontra. Assim, a fim de suprir esta deficiência, o herói parte em busca daquilo que trará consigo novamente e que expõe sua excepcionalidade. Nos contos de fadas, esta falta pode ser de um anel de ouro ou um amuleto; na visão apocalíptica a vida pode estar prestes à ruína. São as duas situações comentadas pelo autor colocam o herói neste deslocamento em busca de algo.

Lembramos, entretanto, que não é intuito deste trabalho afirmar Iberê como herói ou encaixá-lo em uma estrutura pré-determinada. Como afirmou Martinez (2008) em relação à estrutura mítica aplicada às histórias de vida em jornalismo, a ideia de pensar histórias reais somadas à jornada do herói não tem intuito de ficcionar ou usar elementos imaginários, tampouco fixar-se unicamente em rigorosidade científica, mas agregar ao pensamento lógico contribuições vindas de outras áreas das ciências humanas, como artes, religião e filosofia, dando à razão atributos subjetivos. Para a concepção de sua tese, Martinez (2008, p.42) define o herói como “uma pessoa que, por

um determinado motivo – seus feitos, seu valor, sua magnitude,- seja escolhida para ser o protagonista de uma história de vida”.

Já a filósofa americana Susan Neiman, em entrevista publicada na Revista Humboldt (KIXMÜLLER, 2010), irá atentar para a questão contemporânea do esquecimento do herói em prol da vítima, no sentido de condecorar mais aquele que sofreu por algo do aquele que realizou feitos heroicos. Considerando devastador este panorama, a autora clama pelo reviver dos heróis, mas chamando também atenção para não inflacionarmos o conceito (citando como exemplo um anúncio alemão de um remédio para o desempenho sexual que tratava o consumidor deste como o "herói do amor").

Para alguns autores, entretanto, o herói já não existe na atualidade. Bolz (2010) é enfático: declara a morte do herói no mundo moderno. Para o autor, a sociedade burguesa se sobrepõe ao feito heroico, substituindo a fama do herói pelo prestígio do burguês; substituindo a façanha da vitória pelo sucesso na profissão. Com isso, ele pontua que, embora o mundo moderno não conserve mais heróis legítimos, ainda há um empenho em venerar estes heróis. Ele acredita na figura do herói clássica, cuja história satisfaz nossa necessidade de narrativas significativas e que por considerar não mais existentes estes tipos de histórias (devido à pressão do mundo moderno-burguês), restamos a herança dos verdadeiros heróis, citando de Aquiles a Hegel. Mesmo este ponto de vista "pessimista" em relação à existência deste personagem na atualidade é válido para problematizarmos então esta figura do herói que supostamente já não existe. Essa visão nos remete a uma estrutura mais rígida da figura, e não tão moldável com a contemporaneidade, mas é igualmente válida para fomentarmos a diversidade deste discurso.

Desta forma, é possível ver o discurso do herói atravessando diversos modelos e podendo adquirir papéis fundamentais dentro das sociedades, ou apresentando lacunas dentro da modernidade. A representação deste herói também é interessante para que entendamos como ele é constituído e quais são as possíveis características que essa figura assume. Ressaltamos que não existe um modelo fixo do que é o herói, por isso trazemos diversas concepções que nos ajudem a perceber como este discurso multifacetado está presente também nos resultados encontrados nesta análise. Assim, ao trazermos diferentes pontos de vistas sobre o herói, facilitamos a compreensão de como

algumas destas características vão dialogar com as formações discursivas de O Grandioso, O Trágico, O Lutador e O Polemista.

4.2 FORMAÇÕES DISCURSIVAS

No total, foram encontradas 151 sequências discursivas que foram agrupadas em quatro conjuntos de formações discursivas que apresentam sentidos predominantes: O Grandioso, o Trágico, O Lutador e O Polemista, organizadas em ordem decrescente de quantidade de sequências discursivas. Destacamos que, na apresentação destas sequências discursivas, negritamos as marcas que dão sentido a estes trechos. Além disso, optamos por não colocar o nome do crítico em cada uma delas porque não foi nosso objetivo analisar individualmente o discurso de cada autor, mas sim estudar o conjunto do *corpus*. Ao lado destes fragmentos, colocamos o número do texto ao qual ele se refere. A numeração dos textos consta tanto na Tabela 1, quanto na listagem de anexos do trabalho, sendo possível, portanto, fazer a consulta sobre a autoria das sequências discursivas. Além do número do texto, inserimos também o número dado a cada sequência discursiva durante o desenvolvimento da pesquisa, abreviando a expressão para “SD”, e o texto para “T”.

4.2.1 O Grandioso

No processo de análise, constatou-se a formação discursiva que eleva Iberê Camargo à categoria do Grande, do Mestre, do Magistral, e outros núcleos discursivos foram congregados na formação discursiva que confere a Iberê o sentido de Grandioso. As 73 sequências encontradas dão tanto à obra quanto ao artista esta dimensão de destaque excepcional. A partir deste apontamento, um leque de possibilidades se abre ao questionarmos os diferentes vieses pelos quais esta produção de sentido acontece.

Uma delas seria a visão romântica do artista, trazida neste trabalho à luz da reflexão de Alfonso (2010). O autor disserta sobre o caráter romântico na formação discursiva encontrada sobre o arquiteto Álvaro Siza (responsável pelo projeto da Fundação Iberê Camargo) na pesquisa sobre a personalização como estratégia discursiva no caso da Fundação Iberê Camargo. É interessante trazer aqui a discussão

iniciada na pesquisa de Alfonso devido às similaridades entre a discursividade encontrada pelo autor em relação a Siza como “O Artista” e a formação discursiva que foi constatada nesse trabalho em relação à Iberê Camargo como o artista “Grandioso”. Os conjuntos de sequências discursivas apresentam, cada um à sua maneira, a genialidade dos artistas e suas obras através de seus gestos únicos. No aprofundamento da formação discursiva de “O Artista”, Alfonso traz então a caracterização romântica sobre este papel conferida aos sujeitos:

Carregado até hoje de múltiplos sentidos, o termo romântico deve ser entendido como plural. São vários os romantismos, mas um marco definitivo é o movimento *Tempestade e Ímpeto*, do Goethe, que deu um respaldo a praticamente toda a criação romântica. Temas como o culto do Ênio, o individualismo, a crença na instituição, os gestos espontâneos e a revolta contra todas as regras são parte da aposta num mundo melhor e também numa arte nova. São esses aspectos, recorrentes deste estilo e que ainda se fazem presentes no campo cultural, que interessam a nós: uma visão individualista, com base num indivíduo em desarmonia com seu tempo; um anticlassicismo, ao gosto burguês de uma arte mais disciplinada e sem grandes complicações; e um desejo de libertar-se da normatividade e do racionalismo (ALFONSO, 2010, p. 54, grifo do autor).

O autor constata que a personalização, enquanto estratégia discursiva que cria sentidos, apresenta Álvaro Siza perante estes ideais do artista romântico como um “eu criador absoluto, intuitivo, responsável por obras que são o resultado de gestos individuais e solitários” (ALFONSO, 2010, p. 56). É possível relacionar, portanto, esta produção de sentido sobre Siza com a produção que encontramos na formação discursiva de “O Grandioso” sobre Iberê Camargo. É este sentido de um artista destacado como um mestre, dotado de sabedoria única e individual que o coloca à frente de seu tempo – um gênio cuja arte transcende a norma e se justifica pela autenticidade – que encontramos aqui.

Ele era um **fenômeno pictórico** [SD72, T7]

Como todos os **grandes criadores**, Iberê Camargo foi homem de **propósito unívoco na vida**. Seu propósito foi a pintura. [SD108, T13]

O artista continua na plenitude de sua **assombrosa força criadora** [SD23, T2]

A carreira de Iberê Camargo teve coerência, **independência e durabilidade únicas na história da arte brasileira**. [SD75, T8]

Mas uma carreira **com tal consistência** nunca significou grandes dividendos [SD81, T8]

A **singular unanimidade de um mestre** [SD49,T6]

Iberê era o **poeta do pincel** [SD100,T11]

Iberê, um **intenso** tanto na **vida**, como na **arte**. [SD67, T7]

Também é interessante relacionar este sentido de grandiosidade produzido nas críticas sobre Iberê Camargo com o discurso do herói enquanto figura dotada de um poder ou uma qualidade excepcional que traz algo de novo para sua sociedade. A relação de interdiscursividade que buscamos se constrói na medida em que Campbell (1990, p. 131) percebe a figura do herói como alguém que “aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem”, e o sentido de grandiosidade encontrado aqui caracteriza Iberê enquanto um sujeito de qualidades elevadas que nos deixa a graça de sua obra.

[...] um talento que não domina a palavra de forma menos **magistral** que o pincel [SD14, T2]

Esse homem alto e grave, de olhar atento e matreiro a inspecionar o mundo, recolhendo fragmentos da memória e da cena cotidiana, personagens e situações bizarras **para aí nos surpreender com toda a afinação e rigor de virtuose** uma realidade desconcertante, interpela-nos, sem dúvida, desafia. [SD137, T15]

Um artista que possui a dimensão da **genialidade** [SD25, T2]

Este, no âmbito de um estilo, converte a pintura numa **experiência emocionante**, num microcosmo virtual que faz ecoar a macrocosmos. [SD123, T14]

Os **títulos de mestre e de maior pintor brasileiro** foram aos poucos se **amalgamando** a Iberê Camargo [MILLEN, Many,SD45, T5]

Sobretudo quando se trata de um **monstro sagrado** como Iberê Camargo. [SD24, T2]

Bolz (2010, p. 59), apesar do pessimismo que confere à situação do herói na modernidade - afirmando sua suposta morte, também enxerga esta figura como “a ideia decisiva em forma de pessoa”, ou seja, atribui ao herói a façanha do gesto, da escolha. O autor afirma que, sendo o herói um homem para além de si mesmo, sua história é envolta dos grandes acontecimentos em suas plasticidades que nos satisfazem. Este discurso de Bolz dialoga com o sentido desta formação discursiva, pois ele mostra como, no discurso do herói, está arraigada a ideia da personagem extraordinária, que se destaca por seus grandes feitos.

É também importante para esta reflexão do herói trazer os apontamentos de Helal (1998): para que esta trajetória heróica seja alcançada, é necessário que a sociedade legitime a façanha alcançada por esta personagem, e é justamente isso que temos aqui – a crítica legitima a obra de Iberê Camargo enquanto grandiosa, e o artista enquanto mestre. Esta reflexão lança o gancho para que problematizemos os sujeitos envolvidos neste processo legitimador e algumas das normas que regem o campo da arte, a fim de compreender melhor esta elevação da figura de Iberê na crítica jornalística de 1994. Para tanto, utilizamos Bourdieu (1996) e a sua reflexão sobre as especificidades deste espaço de atuação.

O autor comenta que a acessibilidade às obras se dá através da instituição escolar, de forma que a escola delimita aquilo que deve e que não deve ser reconhecido, atuando na distinção entre uma obra consagrada e uma ilegítima. Esta instituição escolar, da qual faz parte o crítico, atua na consagração suprema dos artistas através de um discurso muitas vezes concedido após a morte deste, a fim de perpetuar aquele juízo dentro de uma perspectiva histórica:

A instituição escolar, que reivindica o monopólio da consagração das obras do passado e tanto da produção como da consagração (pelo título escolar) dos consumidores apropriados, concede apenas *post mortem*, e depois de um longo processo, esse sinal infalível de consagração que constitui a canonização das obras como clássicas pela inscrição nos programas (BOURDIEU, 1996, p. 169, grifo do autor).

Dessa forma, tem-se nesta análise a presença de sequências discursivas nas quais o crítico aparece consagrando Iberê após sua morte:

A constatação de que **o Brasil perdeu um grande pintor** é um fato consumado entre os artistas plásticos [SD37, T5]

Duas **expressões de extraordinário relevo** do nosso cenário cultural, este ano de 1994 **nos levou do convívio**. Ambos gaúchos do interior. Mário Quintana, do Alegrete, lá das barrancas do Iniraipuitã, e **Iberê Camargo**, de Faxinal do Soturno, próximo da bela Santa Maria. [SD99, T10]

O Rio Grande do Sul **tem perdido alguns dos seus artistas plásticos de maior relevo** e entre esses de Carigni, Locatelli, Corina, Sobria e, ultimamente, **Iberê Camargo**, Ado Malagoli Nelson Boeira Faedrich. [SD106, T11]

À medida que a sua presença biográfica decrescer, mais **resplandecerá o vigor de seu estilo**, desvinculável de sua biografia. [SD119, T14]

Isso significa que a própria crítica atua como legitimadora do discurso Grandioso sobre Iberê – a crítica faz parte do valor da obra. Assim, “o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (BOURDIEU, 1996, 197).

Gil (2008) também utiliza a concepção de Bourdieu de campo artístico para entender o processo de legitimação da obra de Iberê Camargo. Nesse sentido, o autor retoma a ideia de que a lógica econômica é invertida no campo cultural, sendo mais valiosos os critérios de avaliação especificamente estéticos, que posteriormente se converterão em lucro. Assim, "os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística" (GIL, 2008, 43). O autor usa esta conceituação para afirmar o uso de estratégias de legitimação da obra do artista dentro deste campo. Dessa forma, reafirmamos as particularidades deste campo específico, que não pode ser entendido apenas sob a lógica econômica, mas sim das suas especificidades e de seus discursos que colocam (ou deslocam) obras e artistas na História.

Outro aspecto interessante que compõe essa discursividade em torno de Iberê Camargo é a necessidade de enquadrá-lo como um grande mestre, mas dentro de uma escola, um conjunto estético, a exemplo:

Iberê evoluiu, na metade dos anos 60, para uma abstração viril e de exuberante matéria, que **fez dele um dos principais representantes do expressionismo** abstrato no Brasil. [SD55,T6]

... o importante é ele ter proposto uma nova interpretação da figura. Consegue ser informal **dentro do figurativismo**, o que é um paradoxo. [SD122, T14]

... se projetou em expressão e inspiração pessoalíssima, indo **da figuração à abstração e informalismo** até retornar com nova figuração e deformação com o **rabiscativismo** de um curtido e rebelde humano. [SD105,T11]

Wöfflin comenta que o percurso da História da Arte é articulado através de pontos em que convergem artistas que partilham de similaridades, e por isso estes enquadramentos fazem parte da História da Arte:

O curso da evolução da arte não pode ser decomposto em uma série de pontos isolados: os indivíduos se organizam em grupos maiores.

Botticelli e Lorenzo di Credi, apesar de suas diferenças, possuem, pelo fato de serem florentinos, muitos elementos comuns, se comparados com qualquer um dos venezianos. [...] Isso significa que, ao lado do estilo pessoal, deve-se considerar o estilo da escola, o estilo do país, o estilo da raça (WÖFFLIN, 2000, p.9).

Já Adorno e Horkheimer vão apontar também para essa necessidade de rótulos e estilos dentro da perspectiva da Indústria Cultural, na qual o estilo vem para universalizar as práticas artísticas e dominar a forma do objeto.

Os grandes artistas, até Schönberg e Picasso, conservam a desconfiança para com o estilo e - em tudo que é decisivo - detiveram-se menos no estilo do que na lógica do objeto. [...] Em toda obra de arte, seu estilo é uma promessa. Enquanto o conteúdo, por meio do estilo, entra nas formas dominantes da universalidade, na linguagem musical, pictórica, verbal, deve reconciliar-se com a idéia da universalidade autêntica (ADORNO; HORKHEIMER, 2010, p. 179).

Nota-se, portanto, que o estilo é uma constante dentro da história da arte para que a compreendamos em grupos, e não em pontos dispersos, sendo assim importante este estilo da escola para uma compreensão do todo. O que se percebe, com Adorno e Horkheimer e com as sequências da formação discursiva de O Grandioso, é a necessidade desse enquadramento estilístico como promessa a fim de universalizar a plasticidade da obra. O crítico, assim, atua de forma constante nesta produção e sustentação de estilos dentro da história da arte.

Sobre este aspecto, percebe-se, através da análise, um forte atrelamento da grandiosidade que é conferida a Iberê ao período modernista. Bradbury e McFarlane (1989) citam a tentativa de usar este adjetivo na caracterização de diversos períodos: Movimento Moderno, a Tradição Moderna, a Idade Moderna, o Século Moderno, o Temperamento Moderno, o Modernismo. Os autores lamentam o uso “febril” do termo no sentido de que o Moderno, algo que avança com o tempo, que se modifica, agora passa a designar um período passado e estático na história. É o que os autores chamam de instabilidade semântica do termo: ele passa a designar tantas coisas que em um dado momento representa algo já passado. Além disso, o caráter amplo do termo passa a reunir sob uma mesma denominação uma série de movimentos nas quais Iberê é muitas vezes encaixado no discurso crítico:

O termo tem sido usado para abarcar uma ampla variedade de movimentos de subversão do impulso realista ou romântico e inclinado à abstração (impressionismo, pós-modernismo, expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, imaginismo,

vorticismo, dadaísmo, surrealismo), mas mesmo eles, como veremos, não pertencem todos ao mesmo gênero, e alguns são reações radicais contra outros (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 17).

Nota-se, então, a diversidade que a utilização desta terminologia abarca. Os autores afirmam que os modernistas, de forma geral, foram vistos como criadores que vislumbraram aquilo a sua frente, que foram capazes de exprimir em linguagem artística uma forma de projeção do futuro, capaz de dialogar com a “consciência moderna”. Assim, é possível compreender como a formação discursiva que representa a grandiosidade é atravessada pelo discurso do moderno:

Iberê **encarna** hoje a **pintura moderna** no Brasil. [SD9, T1]

A **condição moderna** implicava declinar-se no cânones da tradição clássica, num esforço contínuo de auto-superação. [SD139, T15]

Iberê Camargo, **no curso da modernidade tardia** [SD6, T1]

Aí radica o nosso poder de figuração, o que entre outras coisas explica “em passant” porque as telas de um **mestre moderno** chegam com frequência a evocar inscrições rupestres [SD8, T1]

Além da tentativa dos enquadramentos estilísticos, percebem-se outros dois vieses que ajudam a compor esta formação discursiva sobre Iberê Camargo e que, de certa forma, se entrecruzam: são elas as vertentes do enigma e da verdade. O enigma é um núcleo discursivo recorrente que dialoga com o caráter romântico do artista enquanto um gênio individual. Wöfflin resume de forma muito clara esta ideia do enigma enquanto algo que intriga o espectador em um desvendar prazeroso que não chega a um ponto final. Ele enxerga como natural esta evolução da arte que complica sua forma e confere prazer ao ato apreciador do espectador. “Não se trata da complicada solução de um enigma, que finalmente possa ser encontrada: sempre fica um resquício indistinto, que não pode ser totalmente esclarecido” (WÖFFLIN, 2000, p.270).

Iberê Camargo sempre foi o **apaixonado pintor do enigma** da familiaridade do homem com a terra [SD5, T1]

Iberê procurou **explicar o mistério** [SD101, T10]

Não havia qualquer religiosidade em **seu gosto pelo secreto**. [SD94, T9]

Iberê levou o seu grande mistério com a singeleza de um cão que escolta seu dono em silêncio. Foi, desde o início, carregado por aquilo que desconhecia [SD92, T9]

A verdade também aparece como um núcleo discursivo bastante presente no discurso da crítica sobre Iberê. Para esta reflexão, é necessária a discussão sobre a arte enquanto representação do real – que é, de um modo, similar à discussão feita na parte teórica deste trabalho sobre o jornalismo enquanto espelho da realidade:

Depois da solidão de uma escolha: a liberdade irreduzível e sem concessões do pintor da **verdade do “eu”**, da expressividade do sujeito produtora de sentido. [SD147, T15]

A tarefa é **restaurar a visibilidade do real**, tornar visível o que por um desgaste contínuo já ameaça perder seus contornos. Só **a intersecção da verdade com o sujeito** deflagra essa condensação de sentido, zona de expressividade máxima. [SD148, T15]

Esta visão de uma humanidade desenganada não provém de pessimismo pessoal, nem ele se compraz com a tragédia. Apenas **expressa esteticamente uma verdade**. [SD27, T2]

Godoy (2004) aborda essa discussão sobre a reapresentação da verdade com Platão, afirmando que este criticou os artistas por eles imitarem a realidade que, por sua vez, já era imitação do mundo das ideias. Já Aristóteles, segundo o autor, irá encontrar na imitação o papel fundamental da subjetivação. Conforme a evolução artística, nota Godoy, novas técnicas são empregadas e os artistas começam a ser consagrados por sua gestualidade e não tanto por espelharem o real. Também é possível relacionar a este aspecto da verdade representada com a ideia trazida por Bornheim (2000) na parte teórica deste trabalho, quando o autor afirma que a arte passou por uma grande mudança quando já não encarna mais a verdade divina.

Mesmo que este paradigma tenha se alterado, notamos que a representação de uma verdade intrínseca parece ainda ser fator decisivo para o destaque do artista e, neste caso, para produção de sentido de grandiosidade sobre Iberê Camargo. Atenta-se para a reflexão de Gombrich sobre este lugar que ocupa a arte entre a representação e o real, em que o autor destaca que o milagre da linguagem artística não é o de criar a ilusão do real: “É o fato de, nas mãos de um **grande mestre**, a imagem se fazer **translúcida**. Ensinando-nos a ver o mundo sob um novo aspecto, ela nos dá a ilusão de enxergarmos o interior das esferas invisíveis da mente (GOMBRICH, 1986, p. 340, grifo nosso).

4.2.2 O Trágico

Foram identificadas, no trabalho de análise, 49 sequências discursivas que remeteram ao sentido do Trágico. Esta formação produz um sentido não apenas do sujeito trágico, mas também de uma obra de atitudes trágicas. O drama, a angústia e a sombra também foram alguns dos núcleos de sentido que ajudaram a compor esta formação discursiva. Assim, para problematizarmos “discursos-outros” que atravessam esta formação predominante na crítica sobre Iberê Camargo, mostrou-se necessário trazer a discussão sobre a tragédia aristotélica, que estrutura a ideia do próprio herói trágico.

A tragédia, para Aristóteles (2003), é uma imitação de ação de caráter elevado, completa e de certa extensão. Ela é constituída por seis partes: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Para o filósofo grego, o mais importante da tragédia são os fatos, porque a tragédia se desenrola em ações, e não em qualidades. Costa ressalta que, para Aristóteles, a tragédia é definida como uma forma específica de mímese⁵:

Trata-se de uma representação de ações de homens de caráter elevado (objeto de imitação), expressa por uma linguagem ornamentada (meio), através do diálogo e do espetáculo cênico (modo), e visando à purificação das emoções (efeito catártico), à medida que suscita o temor e a piedade no espectador (COSTA, 1992, p. 18).

Esta concepção é importante na medida em que são as atitudes de Iberê e sua própria obra enquanto gesto (ação) que carregarão este sentido de trágico produzido pela crítica. O Trágico, de fato, realça as finalidades do artista, suas ações enquanto fins - sua obra, o crime que cometeu, e a própria posição frente à morte.

[...] aqui apenas registro a repercussão do **trespasse dramático do pintor** que foi Iberê e de como a imprensa nacional pôs **em relevo sua vida, obra e morte**. [SD103, T11]

[...] uma caracterização concisa dessa pintura profunda, mas de impacto imediato, com **acentos trágicos** porém avessa à grandiloquência. [SD3, T1]

⁵ A mímese, regulada pela verossimilhança, constitui-se como uma representação poético-ficcional que destaca o caráter da ação (COSTA, 1992) e torna-se problematização para Aristóteles (384-322 a.C) através de seu mestre Platão. Ele utiliza o conceito, entretanto, não através da ideia de sacralidade, mas sim da visão autônoma do processo mimético frente uma verdade única. Assim, ela constitui-se pelo empenho existencial e subjetivo.

Um dia (5 de dezembro de 1980) poucos minutos depois de deixar seu ateliê, **a tragédia o colheu** numa esquina próxima, Ao tentar intervir na briga de um casal, em plena rua, **acabou por matar** a tiros o marido [SD61, T7]

Estes trabalhos não tem nenhuma intenção confessional e, no entanto, Iberê – **com seu imenso medo da morte – está inteiro neles.** [SD90, T9]

Outra definição interessante dentro da problematização aristotélica é em relação ao herói trágico. Este é o sujeito que se encontra numa situação intermediária. O filósofo atenta que:

não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna - caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância -, nem homens muito maus que passem da má para boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito (ARISTÓTELES, 2003, p.120).

Este talvez seja um dos entendimentos aristotélicos que mais dialogue com o sentido encontrado na formação discursiva do Trágico. Este viés relaciona-se com as sequências discursivas que destacam sua desventura pessoal, descrita sob diferentes formas - a morte, a angústia, mas principalmente o assassinato cometido:

E, pelo menos uma vez, sua **visão sombria da vida teve origem num fato concreto**, que mudou para sempre sua trajetória. No dia 6 de dezembro de 1980, **o pintor matou** com dois tiros o engenheiro Sérgio Alexandre Esteves Areal, pai de 4 filhos [SD40, T6]

Quando, em dezembro de 1980, metendo-se numa briga de rua no Rio **terminou matando** um homem desconhecido, o mistério foi traduzido em sangue. **O tiro fez dele um assassino.** Mas tanto quanto sua pintura, o que moveu aquele ato foi a **ausência de sentido.** [SD96, T9]

Ali estava, **naquele cadáver**, o mesmo **impulso vazio** que o levou desde sempre a **pintar.** [SD88, T10]

Felizmente, nem todos os grandes artistas precisam se fazer assassinos para encenar sua liberdade. [SD91, T9]

O filósofo grego afirma que erram aqueles que censuram a tragédia na sua mais bela forma, aquela que culmina no infortúnio. O sentido de trágico que sustenta a formação discursiva destacada aqui se entrecruza com esta concepção aristotélica na medida em que faz uso de expressões que definem o destino infeliz do pintor após seu erro cometido, como sintetiza a sequência abaixo:

[...] foi absolvido. Mas **não foi mais o mesmo** [SD36, T5]

O final concebido ao herói da tragédia aristotélica também dialoga com os sentidos que emanam do discurso da crítica jornalística sobre Iberê Camargo no ano de seu falecimento. Aqui, a delimitação do *corpus* deste trabalho ajudou na medida em que

temos texto do período anterior e posterior à morte do artista, portanto podemos perceber como se deu, através do discurso da crítica, este encontro do artista com o infortúnio de seu fim:

Tentou caminhar até a sala de sua casa para conversar com os jornalistas. Não conseguiu; Recostado em quatro travesseiros [...] **balbuciando** e acometido de frequentes lapsos de memória [SD33, T3]

No dia 31, domingo, fez-se conduzir de novo ao ateliê, para assinar o quadro – **uma assinatura insegura e trêmula que denunciava a fraqueza física.** [SD112, T13]

Em nanquins, guaches, gravuras em metal, lápis, **Iberê Camargo não “elabora” a morte**, mas simplesmente **se vê diante dela. Ele é aquelas figuras vazias**, restritas aos traços essenciais. [SD89, T9]

Dois dias antes de falecer, telefonou ao amigo Flávio Tavares, em Buenos Aires, e apoiado numa amizade fraternal, fez ao jornalista a **derradeira** recomendação: Sei que vou morrer, hoje de manhã fizeram a minha máscara e **por fim um apelo** em favor da querida companheira e esposa, cuida de Maria. [SD98, T10]

O discurso da tragédia não se relaciona apenas à trajetória de Iberê, mas à sua visão da condição humana que, por sua vez, também é trágica. Esta condição – esta visão de mundo de Iberê – também é representada na crítica jornalística remetendo ao sentido do trágico, do infortúnio:

Neles [*quadros*] se espelha, em toda sua extensão, a **tragédia da solidão do homem** [SD22, T2]

Sua visão de mundo era **depressiva e pessimista**: para ele, o homem não tinha futuro, tinha apenas um presente misterioso a suportar. A pintura era este suporte. [SD97, T9]

Esta visão de uma **humanidade desenganada** [SD17, T2]

Sua matéria é banalidade da existência, as mazelas humanas, o peso inelutável do viver, da opressão desesperada e all-pervading, dos delitos e das expiações, **da nossa demasiada humana precariedade.** [SD145, T15]

Godoy (2004) também constata esta visão trágica de Iberê em relação à condição humana através da problematização da tragédia. O autor faz uma análise do conteúdo crítico a respeito da obra de Iberê Camargo, enfatizando livros e textos de especialistas publicados em períodos variados que também trazem esta caracterização para a vida e obra do artista. Godoy encontrou em seu *corpus* esta definição de Iberê enquanto trágico em vida e obra: “indica-se uma disposição geral, que está presente na

obra do artista, mas não somente em sua obra. É trágico também seu modo de encarar o mundo, sua visão da vida e da série de problemas relacionados a ela” (GODOY, 2004, p.91).

Percebe-se, assim, que questionar o conceito da tragédia é importante para que se compreenda como se articula esta formação discursiva encontrada nas críticas sobre Iberê Camargo. Em entrevista coletiva publicada na revista Aplauso sob o título de “A arte vive da tragédia?”, o cineasta Jorge Furtado primeiro se pergunta sobre a definição de tragédia para entender sua relação com a arte: "A pergunta parte da tragédia como um acontecimento desagradável, ruim. E a tragédia é uma representação dramática, um exercício ficcional emocional no qual os homens se identificam pelas suas emoções através de uma história, de um drama" (Aplauso, 2000, p.28). Assim, pode-se compreender que os quadros, as gravuras, os desenhos de Iberê Camargo carregam esse sentido produzido pela crítica jornalística de trágico justamente por se constituírem enquanto drama - um exercício ficcional que é assimilado e identificado por outros sujeitos – neste caso, os críticos.

O **tom**, enfim, **sempre foi trágico** [SD84,T8]

Iberê Camargo foi, quase sempre, **um pintor do trágico**. [SD41,T5]

Já Elizabeth Aguiar, na mesma entrevista, aponta que “a tragédia, como a tragédia grega ou um espetáculo teatral, encontra uma disputa que envolve sempre o sofrimento e o terror, que vai se resolver, ou não, naquele evento artístico” (Aplauso, 2000, p.29). Esta concepção é importante na medida em que marcações discursivas relacionadas ao sentido de sofrimento são recorrentes nas sequências discursivas. O Dicionário Houaiss (2005) apresenta para a palavra *sofrimento* a seguinte definição, dentre algumas possibilidades: “dor moral; amargura, ansiedade, angústia”. Assim, estes núcleos de sentido compõem a ideia do sofrimento que, segundo Aguiar, está presente na tragédia.

Embora do moderno da verdade do sujeito (do tempo reencontrado pelo fio da memória-sensação, das epifanias e concentrações do ser em um certo instante), **da solidão e da dor** de uma busca sem cúmplices... [SD135, T15]

Como se seu berço [*Porto Alegre*] fosse uma espécie de abrigo e refúgio para sua **solidão e tristeza** [SD39, T5]

Morreu **amargurado** porque não poderia mais pintar. Pois não queria viver apenas para viver; queria viver para pintar, sua “**alegria**” e seu “**tormento**” [SD110, T13]

Depois da **solidão de uma escolha**: a liberdade irreduzível e sem concessões do pintor da verdade do “eu”, da expressividade do sujeito produtora de sentido (AITA, Virgínia, SD133, T15)

Um ponto extremamente interessante desta análise é a própria comparação que Iberê faz de si mesmo a Sísifo e que produz novamente o sentido do trágico. Marquardt (2007) explica que o mito de Sísifo gira em torno da *métis*, da habilidade ligada à esperteza: Sísifo havia denunciado que Zeus raptara Égina, filha de Asopos. Zeus, por sua vez, envia Thánatos, a figura masculina da morte, para capturar Sísifo. Ele então coloca em prática a esperteza e, antes de morrer, combina com sua esposa de ela não lhe fazer nenhum sacrifício ou homenagem após sua morte, descumprindo seu papel. Quando ele encontra Hades, governante do mundo dos mortos, convence-o a deixá-lo voltar para castigar a sua esposa, e assim, graças à mentira, volta e vive o resto de seus dias. Mas, eventualmente, seu castigo e sua tragédia o encontram:

Quando morre de velhice, recebe, finalmente, o seu castigo. É condenado a arrastar, morro acima, uma enorme rocha. Ao chegar ao cume a pedra rola para baixo e ele deve refazer o percurso, que se repetirá por toda a eternidade (MARQUARDT, 2007, p. 198)

É nesta perspectiva que Iberê compara-se a Sísifo. Veremos adiante que esta metáfora possui um deslizamento de sentido uma vez que também pode criar o sentido da luta, de batalha, e por isso se encaixa também na formação discursiva do Lutador, mas, no momento, podemos percebê-la como uma condenação que impõe ao personagem o infortúnio, por isso relaciona-se com a formação discursiva do Trágico. Iberê comparou-se a Sísifo e a metáfora veio a aparecer nas críticas analisadas:

Mais de uma vez, aliás, **Iberê comparou-se a Sísifo**. Lembrando que, também, **para o pintor não há trégua. Deve pintar a vida toda**, dia e noite, sem parar. [SD60, T6]

Costumava comparar seu trabalho ao de Sísifo, o angustiado personagem que todo dia rola a mesma pedra em direção ao topo da montanha, para depois vê-la cair de volta à planície, onde novamente a apanha para insistir na missão de impeli-la encosta acima. **Nenhuma imagem definiria melhor o modo de Iberê agir no ateliê nem sua visão trágica da condição humana** [SD64, T7]

Produzido este sentido, vale ressaltar também que dentro desta “tensão estrutura-acontecimento”, como definiu Gadini (2009, p. 48), o jornalismo – e neste

caso a crítica que aparece nos jornais selecionados neste *corpus* – atua não apenas na construção do acontecimento, mas também na seleção de acontecimento e naquilo que é importante destacar destes acontecimentos. No caso desta análise, esta constatação é relevante visto que as questões relacionadas ao crime cometido, à morte, ao sofrimento de Iberê Camargo compõem um conjunto de saberes que os críticos optaram por destacar em relação ao que é importante saber sobre o artista Iberê Camargo. Nesta formação, se percebe o uso destes dois acontecimentos – morte e crime - para criar sentidos.

4.2.3 O Lutador

No processo de análise, constatou-se que Iberê Camargo era constantemente associado a uma figura incansável, persistente, obstinado. Estes grupos de sentido, composto por 28 fragmentos discursivos, foram agregados sob o sentido de O Lutador. Na busca por outros discursos que formassem esta figura do Lutador, chegamos novamente à concepção do Herói, mas pelo viés da sua dedicação em uma árdua batalha. Há infindáveis possibilidades de definir o Herói. Aqui, considera-se esta faceta do herói enquanto um guerreiro, enquanto alguém que luta e se dedica por algo superior, que se sacrifica – como afirma Joseph Campbell:

Mesmo nos romances populares, o protagonista é um herói ou heroína que descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiência. O herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo (CAMPBELL, 1990, p. 131).

Na análise, nota-se que este “oponente” de Iberê adquiriu diferentes sentidos, visto que por vezes é sua escolha pela arte que o lança neste abismo de uma batalha sem fim, e em outras é a sua própria condição física que exige uma postura de batalhador. Ademais, a figura do Sísifo retorna às sequências destacadas, visto que o mito – rapidamente apresentado na formação discursiva de O Trágico como o personagem mitológico que é condenado a empurrar uma pedra ao topo de uma colina e buscá-la novamente a cada vez que ela rola morro abaixo, eternamente – configura-se também como um personagem para sempre colocado em uma posição de luta e esforço em sua condição de condenação.

Insatisfeito, queria ir mais além, empurrar mais alto a pedra de sua pintura. [SD68, T7]

Como mencionado, traz-se aqui alguns apontamentos de autores que trabalharam com a questão do herói para embasar o caráter de luta que é construído sobre Iberê nas críticas jornalísticas do ano da morte do artista. Campbell (1997) trouxe a ideia da estrutura dessa narrativa do herói através do tripé separação-iniciação-retorno. Nesta relação, ele aponta para 17 etapas pelas quais passa o herói nesta jornada e, dentre estas, destaca-se o caminho das provas, quando o herói é testado.

O autor dá, entre vários, o exemplo da Psique, que busca seu amor, o Cupido, filho de Vênus. Ciumenta, a deusa coloca Psique sob o teste de diversas provas impossíveis, mas que são realizadas com sucesso através de diferentes ajudas. Neste sentido abordado por Campbell e exemplificado com o teste da Psique, se percebe essa dedicação exigida do herói, a obstinação em busca de algo e sua submissão aos mais diversos desafios para chegar a algo. Também se percebe que este lutador que se dedica e se doa é também motivado pela falta de alguma coisa. A incompletude gera a ebulição do desejo, a vontade de entregar-se àquilo para o qual ou para o que foi destinado.

A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que **sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas** ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida (CAMPBELL, 1990, p. 131-132, grifo nosso).

Furtado também constata que a frustração é um mote criador para o artista e o impulsiona nesta busca: “A frustração de não conseguir alterar o universo faz com que esse alguém pinte outra aquarela, faz com que ele siga realizando outras coisas” (Aplauso, 2000, p.30). No caso de Iberê, esta falta de algo foi relacionada, nas sequências discursivas, com o gesto pictórico. A batalha do herói dialoga com a dedicação ao ato criador:

Iberê **não poupava forças** nem material [SD66, T7]

Iberê fará **80 anos, dedicados incansavelmente**, desde a adolescência, **à criação artística** (FREITAS, Décio, SD18, T2)

A condição moderna implicava declinar-se no cânones da tradição clássica, num **esforço contínuo de auto-superação**. [SD131, T15]

A **dedicação total e a paixão de Iberê Camargo** por sua arte também tornou-se exemplo de várias gerações de artistas [SD38, T5]

Voltou à leitura de seus amados clássicos gregos e latinos, e ao mesmo tempo, **com a paixão que punha em tudo**, dedicou-se a escrever suas memórias, destinadas a perdurar como um dos monumentos da memorialística brasileiro. [SD118, T13]

Uma interessante colocação que cabe fazer aqui é o uso da mesma expressão empregada por Campbell e por uma das críticas deste *corpus*. Campbell aponta que “a moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma **busca obstinada** a trazer outra vez a luz à Atlântida perdida da alma condenada” (CAMPBELL, 1997, p. 373, grifo nosso). A mesma expressão foi encontrada em uma das críticas sobre Iberê Camargo:

Quem é esse homem acochado e instigante estranhamente singular, avulso e avesso ao mundo dos acomodados à aparência que cada gesto, cada palavra pronunciava sua **busca obstinada**? [SD143, T15]

Verifica-se que na Análise do Discurso não se busca uma suposta correspondência de verbetes ou de palavras em si, mas sim a produção de sentidos que dos discursos e das memórias discursivas que compõem estas formações que emanam no processo de análise. Assim, foi trazido este exemplo com o intuito de apresentar não apenas o uso da mesma expressão, mas a própria interdiscursividade que compõem a linguagem.

Outra constatação válida para o sentido de Lutador encontrado aqui é o uso recorrente de núcleos discursivos oriundos do contexto da batalha que remetem ao sentido da formação discursiva. Bolz (2010, p. 60.) vai ressaltar que “guerra e aventura são os palcos inconfundíveis da comprovação do padrão heroico de vida”, o que fortifica o diálogo entre o discurso heroico e o discurso do lutador:

Bravo! **Bravo guerreiro** que se fez conquistando a si mesmo. Que pintou com todo o corpo num gesto agônico e preciso o **coração selvagem** do homem filho da terra e nos emprestou seus olhos e sua coragem para vermos a miséria e a dignidade da nossa condição. [SD132, T15]

Em **golpes rápidos de pincel** ou espátula, espalhava espessas camadas de tinta na tela. [SD65, T7]

Fazendo da tela sua arena, reconquistou na arte a verdade do homem. [SD138, T15]

Lembrando que, também, para o pintor **não há trégua**. Deve pintar a vida toda, dia e noite, sem parar. [SD60, T6]

Nestes exemplos, pode ser notada a articulação de palavras que estejam ligadas ao sentido da batalha, da guerra, da luta. Esta situação solidifica a relação que se

estabelece entre Iberê Camargo e o seu confronto constante com a arte. A obra ocupa aqui uma posição de exigência, como se fosse a materialização daquilo que suga Iberê, daquilo que exige a sua dedicação integral. “Sua ‘alegria’ e seu ‘tormento’”, como afirmou Décio Freitas em uma das críticas que compõe o *corpus* [T2].

Um ponto interessante desta reflexão sobre um possível oponente é trazido por Martinez (2008) quando ela apresenta quadros comparativos entre diferentes estruturas de jornadas dos heróis. Uma destas estruturas é feita por Edvaldo Pereira Lima em sua proposta de Jornalismo Literário Avançado. Nesta perspectiva, Martinez apresenta coatores que acompanham o herói na concepção de Pereira Lima, e dentre estes coadjuvantes que atuam no jogo de forças na história da vida (o Mentor, o Aliado, os Adversários, etc) encontra-se O Inimigo. Eis a definição: “principal força motriz que força o protagonista a superar seus limites” (MARTINEZ, 2008, p. 86). Assim, é possível relacionar esta concepção do inimigo com a pintura de Iberê Camargo, na tentativa de problematizar o discurso encontrado sobre sua arte, sendo esta uma força que exigiu sua superação, que o acompanhou até o leito de morte.

Removido para o hospital na manhã do dia 8, à tarde, **pediu insistentemente que lhe trouxessem o quadro**, pois queria retocá-lo. [SD117, T13]

... ousou fazer da pintura uma profissão de fé, **viveu com radicalidade apaixonada o ofício de pintor** e a privação e angústia de **uma escolha sem tréguas**. [SD130, T15]

As sessões de trabalho diante da tela **varavam madrugadas**. [SD63, T7]

Na busca da expressão absolutamente própria, emula confrontos e responde aos **desafios da própria arte**. [SD140, T15]

Só lhe resta escavar e escavar a essência da história da pintura até ressuscitar a sua atualidade [SD11, T1]

O que difere a obra de Iberê desta categoria de inimigo é que o artista não quis superar sua obra - lembrando a definição de Martinez (2008)-, ainda que a obra sempre exigisse dele a superação, o alcance dos próprios limites físico e mental que aparece na crítica:

[...] **Pintou com todo o corpo num gesto agônico e preciso** o coração selvagem do homem filho da terra [SD132, T15]

Assim, destaca-se que não é intuito enquadrar Iberê ou sua pintura dentro de determinadas estruturas, mas sim refletir sobre os diferentes vieses que estes elementos podem assumir dentro das narrativas.

É importante que haja atenção para com o contexto que se analisa, e não apenas tomar uma sequência discursiva e encaixá-la dentro de uma estrutura. O contexto, como se afirmou, é essencial. Ele sempre estará enraizado com discursos-outros que fazem parte de sua constituição. Levando em conta o contexto temporal do *corpus* deste trabalho, encontra-se outro uso do sentido do Lutador que não diretamente relacionado com a arte, mas sim com a própria saúde do artista. Como estas são críticas do ano da morte de Iberê, é interessante que se tenha encontrado materiais que o engrandecem após a morte, mas também aqueles que mostram sua luta perante o fim da vida:

[...] vem **enfrentando sua última batalha – contra o câncer**. Segue lutando, com a única **arma** que possui, a pintura. [SD51, T6]

Mesmo sofrendo de um tumor no cérebro, Iberê não parou de trabalhar [SD31, T3]

Recuperado o uso do braço graças à radioterapia, voltou a pintar com alegria e **paixão**. [SD116, T13]

A fim de encerrar este item, traz-se aqui um relato em primeira pessoa feito por Iberê Camargo a respeito de um quadro que ele tentara fazer em homenagem à amiga Ângela Maria, que falecera. Este trecho resume a tentativa feita nestas páginas de discutir o sentido de lutador produzido sobre Iberê Camargo e pelo próprio Iberê Camargo, como é possível ver:

Trabalhei com paixão. As formas expandiram-se livres, imateriais como sentimentos. Terminado o sonho que o criou, **despertou em mim o crítico exigente e formal**. Descobri então um defeito: duas pinceladas rompiam a tecedura da matéria. Eram como fios soltos de uma trama. Com **golpes de espátulas**, procurei incorporá-las. Sucederam-se as tentativas e os insucessos. Assim cheguei à destruição da obra. Tentei repetidas vezes recriá-la. Num supremo esforço, decidi reencontrar naquela matéria o caminho percorrido. Raspei a tela: tinta, então caía no chão e eu a espalhava com meus passos de sonâmbulo. **Pisava carne que fora vida**. [...] Agora estava sozinho, na *derrota*. A noite avançava e, com ela, o desespero e o cansaço. [...] Vencido, decidi destruir o quadro, reduzindo-o a pedaços. Quis, assim, apagar a minha derrota. **Prostrado, abandonei a arena e as armas – o ateliê os pincéis e as tintas -, como fazem os vencidos**. Na vigília, compreendi enfim que tinha prestado àquela amiga a minha homenagem, na mais fervorosa das orações. Essa

certeza consolou-me. O quadro havia sido realizado, havia existido. Sua vida foi tão fugaz como o nascer do sol. Há vidas que têm duração do instante (CAMARGO, 1998, p. 102, grifo nosso).

4.2.4 O Polemista

Na análise do discurso da crítica sobre Iberê Camargo do ano de 1994, constatou-se a presença de 15 sequências discursivas que representavam Iberê enquanto um sujeito cujas atitudes não se encaixavam propriamente no senso comum, mas sim tangenciavam a esfera da polêmica. Por ser uma personalidade pública e ter se consagrado enquanto artista, Iberê concedeu várias entrevistas aos jornalistas, inclusive uma que aconteceu apenas uma semana antes do seu falecimento (VENANCIO, 2003).

No dia 2 de agosto, na cama, concedia sua polêmica entrevista coletiva; **morria polemizando, como vivera.** [SD111, T13]

Por ter usufruído desta presença na mídia e por ter se envolvido com situações extraordinárias, transparece na crítica sobre Iberê Camargo esta faceta do Polemista que lhe é atribuída. Tratando-se do ano de sua morte, muitas das críticas se posicionam de forma a rememorar sua trajetória, mas não citando pontualmente as situações nas quais o artista se envolveu. Assim, encontramos este sentido de polemista de forma ampla e não específica. Vale aqui esmiuçar este discurso do polemista para que se compreenda por que motivo este sentido sobressai dentro da crítica.

Wainberg, Campos e Behs (2002) trazem o verbete “imbróglia” para falar sobre a concepção da polêmica. Para os autores, ela se consolida através de crenças que são desafiadas. Os polemistas, entretanto, tendem a entrar ou até disparar estes desafios. Os autores ressaltam que muitas vezes uma questão polêmica já existe por si só, não dependendo do polemista para sua existência.

É importante atentar para o papel da imprensa dentro deste quadro. Os autores notam que o período da imprensa brasileira polemista é longo, citando personalidades como Gregório de Matos, com os poemas envoltos em sátiras explícitas, e Hipólito José da Costa, que discute com fervor a vinda do rei português ao Brasil. Entre jornais, destacam "A Malagueta", de Luis Augusto May, e "Aurora Fluminense", de Evaristo Veiga. Do século XIX, os autores apontam ainda como assunto polêmico o fim da escravidão, que ganhou espaço da imprensa na época.

Vale trazer aqui a reflexão de Golin (2002) sobre os polemistas do século XIX que discutiam, através da produção literária, justamente a identidade brasileira da época em um contexto pré-abolicionista. É nesta época que, segundo a autora, as polêmicas literárias vão transformando “o intelectual brasileiro num homem conflituoso em meio ao bucolismo remanescente de um Rio de Janeiro em processo de urbanização” (GOLIN, 2002, p.12). Autores como José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Nabuco e até personalidades como próprio Dom Pedro II travam estas disputas a fim de defender a crença da identidade nacional da época. Aqui é de grande valia ressaltar o papel da imprensa que, desde este contexto literário do século XIX até o contexto no qual Iberê Camargo se insere, acaba servindo de trampolim e roteador destas discussões, na medida em que impulsiona e amplifica estes dizeres. Como nota a autora, “assim como os escritores adaptavam sua narrativa à recepção dos folhetins nos jornais, os polemistas utilizavam a imprensa para divulgar ideias marcadas por um texto personalizado, ampliando o espectro de seu nome” (GOLIN, 2002, p. 14).

Wainberg, Campos e Behs (2002) assinalam que é condição da polêmica o dilema e o desejo de resolução, mas que, em realidade, este é apenas um desejo abstrato, visto que não se procura de fato a resolução do impasse, mas sim alimentá-lo. A polêmica acaba por viver disso, desse eterno impasse. Por hipótese, os autores definem a polêmica como a ausência de consenso.

Como foi retomado na parte teórica sobre a trajetória de Iberê, foram alguns os momentos em que o artista se envolveu em situações descritas pelos autores como polêmicas, na qual há o encontro de proposições opostas. Galvão, em artigo publicado pelo Guia das Artes, explicita:

Sua revolta é patente. Trabalhando há mais de 50 anos, Iberê sempre esteve na linha de frente na hora de reivindicar melhores condições de trabalho. Na década de 50 ele já batalhava pela livre importação de materiais para os artistas. Numa audiência com o presidente Getúlio Vargas, este perguntou aos artistas se eles pretendiam criar obras tão estáveis quanto às de Rafael. "Aquele, pelo menos, sabia que havia existido um Rafael", diz Iberê (GALVÃO, 1990, p. 34).

Neste trecho, podemos ver a ironia do artista, que também é um dos pontos que aparece nesta formação discursiva e que compõe uma forma singular de posicionar-se frente aos dilemas da sociedade, como nota Minois sobre a figura irônica:

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido (MINOIS, 2003, p.570).

Esta posição irônica é destacada na sequência discursiva abaixo que, junto com os outros dois exemplos, mostra a posição assumida por Iberê em relação aos fatos que o rodeavam:

Irônico e mordaz, lançava farpas aos políticos, governos e instituições com doses cruas de verdade. [SD102, T10]

Mais: **Iberê diz tudo, absolutamente tudo, o que pensa e sente** [SD19, T2]

Em todos [*Iberê, Carlos Scliar e Vasco Prado*], revela-se o mesmo sentimento do humano e do popular, a mesma pesquisa do mundo em que vivem, a mesma preocupação com adotar uma **postura pessoal de militância** [SD29, T12]

Wainberg, Campos e Behs (2002, p. 58, grifo dos autores) pontuam ainda que o polemista se destaca pela habilidade de problematizar questões do dia-a-dia às quais poucas pessoas desejam filiar-se: “É, na verdade, um ser *sui-generis*, deseja estar onde todos recusam ficar, na margem do que se convencionou chamar ‘senso comum’”. Os autores definem pontualmente seu papel essencial dentro do embate, sendo sua provocação fundamental para a eclosão do confronto (isto não quer dizer que este confronto já não exista antes da presença do polemista). É o que eles chamam de uma rara habilidade de desenvolver o caráter ambíguo de uma questão que antes era dada como certa. Nesta formação discursiva que encontramos na crítica sobre Iberê Camargo, vemos emergir o sentido polemista dado ao artista e esbarramos em adjetivações que nos levam a esta estrutura apontada por autores sobre o que consiste a polêmica:

[...] inscrevendo-se no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes, mas abandonando-o menos de um ano depois, **insatisfeito com o tipo de ensino** ali ministrado. [SD50, T6]

Encontramos nos três [*Iberê, Carlos Scliar e Vasco Prado*] a mesma **rebeldia** contra os valores estabelecidos, a mesma preocupação com os problemas sociais e a mesma atitude humanista [SD30, T12]

Quem é esse homem acossado e instigante estranhamente singular, **avulso e avesso ao mundo dos acomodados à aparência que cada gesto,** cada palavra pronunciava sua busca obstinada? [SD143, T15]

Na concepção do herói de Campbell (1990), também está presente este sentido de alguém que se põe no embate contra o opositor para defender algo, para sacrificar-se

por aquilo. Assim, é possível associar a figura heroica de Campbell que parte em busca do novo, da proeza, do feito, com a figura do polemista, que sai do lugar do senso comum e da comodidade para penetrar justamente em um local de farpas onde o confronto de ideias é perpétuo. Mais: Campbell valoriza a questão da voz deste herói moderno, uma voz amplificada que represente o desejo do coletivo:

As pessoas se sentem impotentes. Para mim, este é o curso da sociedade moderna, a impotência, o tédio que as pessoas sentem, a alienação das pessoas em relação à ordem do mundo ao seu redor. Talvez necessitemos hoje de algum herói que **dê voz** às nossas aspirações mais profundas (CAMPBELL, 1990, p.140, grifo nosso).

É esta defesa de ideais através de uma voz eloquente que relacionamos aqui à figura do herói. Além disso, ao retornarmos à ideia de Campbell sobre o herói sendo aquele que realiza algo além do nível normal de experiências, podemos associá-la à explicação de Wainberg, Campos e Behs para a fama que o polemista adquire. Para os autores, esta fama advém das seguintes constatações: ao desafiar o senso comum, o polemista faz surgir o novo; o polemista tem a coragem que falta à maioria dos seres; como paladino do não-dito, mas existente, desafia o establishment. Estas atitudes que conferem fama ao polemista poderiam ser vistas sob a ótica do herói, este enquanto figura que transcende, que traz algo novo e ultrapassa o usual em uma aventura.

É válido trazer novamente a perspectiva de Neiman (KIXMÜLLER, 2010) sobre a lacuna criada pela falta de heróis hoje. A este respeito, a filósofa americana afirma que se necessita destas figuras que sejam modelos para a sociedade, mas modelos que estimulem, que se coloquem em posições de confronto de crenças e que deste confronto surja o estímulo que detêm os heróis. Wainberg, Campos e Behs atentam também para a questão de que o polemista educa, pois estimula o embate; ele contribui para a busca de sentido e significado; ele também irrita, causa desconforto. Estes requisitos que conferem fama ao polemista aparecem nas sequências destacadas na análise, sustentando a formação discursiva que aponta para este sentido:

Mesmo assim, **irritava** puristas com as suas declarações. **Protestava** contra toda intromissão do governo na cultura. [SD82, T8]

Não fazia isso para ter **fama de encenqueiro**, jamais foi de se pautar pela moda [SD83, T8]

Quando a dor no braço direito, reflexo da doença, impediu-o de pintar, em meados do ano passado, **indignou-se contra o destino cruel**. [SD115, T13]

Não suporta máscaras e está sempre **empenhado em arrancá-las**
[SD21, T2]

Vou rever um amigo que há algum tempo não vejo, apreensiva e triste que talvez não o encontrarei mais, não haverão mais longas conversas, notícias do gato Martin, estórias dos quadros feitos e desfeitos em meio a ímpetos de eloquência e **diatribes indignados contra aqueles impassíveis aos dramas sociais, o nonsense da política, a pulverização das imagens pela mídia, o fait divers da nossa crítica.**
[SD151, T15]

4.2.5 Aprofundamento da análise

Pretendeu-se, até este momento, desenvolver, a partir de um dispositivo teórico, as formações discursivas constatadas neste processo de análise de um *corpus* de 15 documentos referentes às críticas apresentadas nos jornais do Brasil no ano da morte de Iberê Camargo. Também é necessário, de acordo com as diretrizes deste trabalho, propor a contextualização destes sentidos à medida que abordamos o debate sobre a crítica de arte no jornalismo cultural hoje. É nosso intuito trazer os aspectos teóricos levantados sobre a dinâmica do jornalismo para dentro deste trabalho de pesquisa, fomentando este diálogo entre teoria e prática.

É importante lembrar o contexto em que a análise se encontra, pois este foi um ponto crucial para a própria delimitação do trabalho e, neste aprofundamento, podemos constatar que foi de extrema riqueza estabelecer a pesquisa neste espaço temporal, porque, no ano de 1994, Iberê Camargo já era detentor de trajetória e produção consolidadas, o que se constatou na formação discursiva de *O Grandioso*. Além disso, no ano de 1994, sua dedicação à arte por tantas décadas é resgatada no sentido de *O Lutador*. Também por ser o ano da morte do artista, este sentido de luta não se estabelece apenas em relação à arte, mas também à vida – a luta contra o câncer, a batalha contra a morte.

No ano de 1994, também temos um viés dramático sobre sua vida e sua obra apresentadas sob o sentido do Trágico. Como Piza (2004) apontou sobre o jornalismo cultural, os momentos das efemérides – aniversários, falecimentos, datas comemorativas – podem ser aproveitados de modo produtivo a fim de realizar críticas construtivas e profundas, fugindo do superficialismo da data. Não se pretende julgar aqui se há uma crítica “boa” ou “ruim”, mas é possível constatar que o percurso de vida de Iberê

Camargo e sua visão trágica da humanidade foram assuntos densos nas críticas, a ponto de ser destacada esta formação discursiva de O Trágico. Ao realizarem este percurso histórico sobre a produção de Iberê e sobre os fatos que marcaram sua trajetória, o sentido trágico sobressaiu, fosse ao constatar a tragédia do assassinato cometido pelo artista e as consequências deste para sua obra, fosse ao mostrar sua visão trágica sobre a humanidade refletida no tom sombrio e sobrecarregado de sua pintura.

A morte do artista e o período que sucede este acontecimento também produziram sentido sobre Iberê enquanto O Polemista. Dos textos que apresentam sentidos de Iberê enquanto polemista, irônico autêntico, sete foram publicados após sua morte, e apenas um é referente ao período enquanto o artista ainda estava vivo. Nota-se assim que o sentido ganha força quando se faz este resgate de quem foi Iberê. É claro que não podemos nos ater apenas aos números – nem era este nosso objetivo –, visto que dos 15 textos analisados, 11 são referentes ao período da morte e posterior à morte do artista, e apenas quatro são anteriores ao falecimento. Apenas ressaltamos esta diferença numérica quando ela é demasiadamente grande e ajuda a mostrar o momento em que as formações discursivas são fortificadas. É importante salientar este contexto das formações discursivas porque, como foi mencionado anteriormente, o jornalismo atua não apenas na seleção e na mediação dos acontecimentos com o intuito de torná-los acessíveis ao público, como também naquilo que é importante destacar sobre este acontecimento.

Além de se pensar como o jornalismo atua sobre o acontecimento do falecimento de Iberê Camargo, destaca-se também a relação dos conteúdos trabalhados com as características apresentadas sobre o jornalismo e o gênero cultural. Não se pretende generalizar, mas mostrar como os conteúdos apresentam, cada um a sua maneira, algumas das especificidades apontadas por autores sobre o jornalismo cultural contemporâneo. Na reportagem do jornal O Globo, por exemplo, a crítica aparece em uma caixa (box) ao lado do conteúdo principal, que é uma reportagem sobre o falecimento do artista. Esta característica foi apontada por Piza (2004) e apresentada neste trabalho como um possível “escanteio” da crítica na disposição geral dos conteúdos.

Já em relação ao destaque às vidas dos artistas que Stycer (2007) nota que prevalece sobre os apontamentos sobre obras em si no jornalismo cultural atual,

percebemos que, de fato, há uma forte presença da rememoração da vida de Iberê nas críticas analisadas e que produzem sentido. Entretanto, apontamos que, em primeiro lugar, houve uma mescla e não uma predominância entre os assuntos relacionados à vida e à obra de Iberê. Tanto que, na formação discursiva de *O Trágico*, por exemplo, temos ora a obra enquanto trágica, e ora a trajetória. Em segundo lugar, lembramos o contexto em que se situa o discurso do *corpus* – o momento da morte e, por isso, entende-se que haja este espaço para aspectos da vida de Iberê por causa do resgate que se costuma fazer em momentos como este. Percebe-se uma variedade na maneira como cada crítico fez este resgate – alguns foram mais descritivos e outros mais poéticos. Notamos então a diversidade dos formatos que compuseram este trabalho, o que enriqueceu o trabalho de análise.

Como foi comentado, analisamos um *corpus* coletado previamente na Hemeroteca da Fundação Iberê Camargo, e por isso o formato em que essa crítica aparece é diversificado. Entretanto, o que podemos ver em dois casos são documentos que estão atrelados a eventos, característica que foi notada na discussão teórica sobre o jornalismo cultural. É válido lembrar que não se está desqualificando os conteúdos em si, mas atentando para suas características de produção que, nestes casos, têm como sustento a divulgação de um evento ou exposição. Neste exemplo, se destacam dois textos do jornal Zero Hora: “Telas grandes de Iberê respiram no Rio”, que divulga a exposição na capital carioca, e “Uma arte rebelde define a geração de 30”, que divulga o seminário “A Geração de 30 no Rio Grande do Sul”. Encontra-se também na análise a segmentação dos conteúdos em suplementos, visto que dos 15 documentos, 8 encontravam-se em suplementos e cadernos culturais de veículos, enquanto um era de um veículo especializado em jornalismo cultural. A segmentação foi apontada anteriormente como característica do jornalismo cultural contemporâneo, o que se verifica neste processo de análise.

Um fator fortemente percebido em relação à dinâmica do jornalismo na crítica foi o uso recorrente de citações com aspas dentro do texto. Aqui é de grande valia trazer novamente os apontamentos de Tuchman (1999) sobre a objetividade como ritual estratégico. A autora afirma que “ao acrescentar mais nomes e citações, o repórter pode tirar as suas opiniões da notícia, conseguindo que os outros digam o que ele próprio pensa” (TUCHMAN, 1999, p.82). A proposta de Tuchman é que esta estratégia de objetividade, assim como outras citadas no artigo, serve para proteger o repórter de

possíveis erros, como se as aspas representassem uma desresponsabilização. Na matéria do jornal O Globo é utilizado ainda o recurso da apresentação de possibilidades conflituais, que, segundo Tuchman, é o artifício usado quando o jornalista não consegue provar concretamente um fato (neste caso, se Iberê é o maior pintor de todos) e acaba utilizando fontes que se posicionem em ambos os lados para mostrar estas possibilidades ao leitor e ser assim objetivo. Entretanto, o recurso do conflito foi menos utilizado nos materiais analisados frente ao uso das aspas.

Na análise, foi percebido o uso de aspas e citações dentro do texto que dão voz a outros críticos, a artistas, mas principalmente ao próprio artista. O fato de Iberê ter sido uma personalidade que falava muito e que concedia muitas entrevistas é utilizado a favor do crítico para que este use a própria voz de Iberê a fim de sustentar seu ponto de vista e seja assim objetivo. Considera-se o uso recorrente das aspas e das citações mesmo na crítica como um ritual não apenas para o crítico proteger-se, mas para legitimar seu ponto de vista. É válido acentuar que os conceitos trazidos neste trabalho sobre o jornalismo dialogam constantemente entre si: a objetividade buscada com o uso das aspas e das citações fomenta o caráter credível do conteúdo jornalístico e, como apontamos aqui, é esta credibilidade que legitima o pacto social firmado entre público e jornalistas – pacto que, por sua vez, assegura o lugar de onde os jornalistas, críticos, e todos aqueles que possuem essa voz pública estão habilitados a falar.

Já com relação aos aspectos teóricos levantados sobre a crítica, podemos destacar que a obra de Iberê, segundo a crítica analisada, situa-se na configuração apontada por Bornheim (2000) enquanto uma arte que já não vive de normas, mas da exploração máxima do ato criador. Não é à toa que temos uma formação discursiva inteira dedicada à entrega de Iberê ao gesto pictórico (O Lutador). Quando Bornheim faz esta constatação sobre a arte em geral, aponta para o fato de que a crise da crítica se instaura justamente aí: enquanto o ato criativo vive de ebulição complexa de linguagens, a crítica ainda visualiza a criação através de normas objetivas. Pode-se relacionar esta normatividade com as categorizações que foram encontradas na formação discursiva de O Grandioso.

Entretanto, também é válido lembrar que, como Wöfflin (2000) disse, a evolução da arte se organiza em conjuntos, sendo o estudo da História da Arte feito através destes agrupamentos e não de pontos isolados. É claro que há uma diferença

crucial entre o que é História da Arte e o que é o trabalho do crítico, porém é compreensível que conceitos de uma influenciem o trabalho da outra. Ou seja, podemos entender que a crítica faça uso de conceitos da História da Arte - ainda que esse uso possa ser arriscado à medida que, como notou Bornheim, pode haver esta dissonância entre o ato criador e a crítica que insiste em visualizar a obra através de normas “pretensamente objetivas”.

Para finalizar este aprofundamento, retomamos a ideia da paráfrase dentro do discurso. Por meio dela, temos a reiteração dos sentidos através de diferentes usos da língua (ORLANDI, 2009). Falamos palavras, frases e expressões diferentes, mas reforçamos sentidos existentes através delas. É o que se constatou nas diferentes formações discursivas quando foram encontradas diferentes expressões que remetiam a um sentido predominante. Também se verificou a utilização de um mesmo exemplo, dado pelo próprio Iberê em entrevista, que se propaga discursivamente na crítica: a comparação entre o ofício do pintor e o castigo de Sísifo. Mais curioso ainda é o fato de que o mito de Sísifo sofre um deslizamento de sentido que ora o coloca dentro da formação discursiva de O Trágico e o ora dentro de O Lutador. Com isso, se reafirma que a linguagem não possui um sentido estático, fixo, mas depende dos fatores internos que o regem e dos contextos em que se insere.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste percurso, consideram-se satisfeitos os objetivos específicos deste trabalho propostos no início desta jornada. As formações discursivas sobre Iberê Camargo contidas na crítica jornalística no ano da morte do artista foram mapeadas; a construção destas discursividades foi investigada; e, por fim, foram contextualizados os sentidos localizados nas críticas jornalísticas, inserindo o debate sobre a crítica de arte no jornalismo hoje.

Com isso, lembramos que o gesto de análise é subjetivo na medida em que é desempenhado por um sujeito na função de autor. Como falou Orlandi (2009), o autor é uma função específica do sujeito, portanto o gesto de autoria está sempre condicionado a outras forças contextuais. Entretanto, este trabalho teve o intuito de estar sempre arraigado a seu problema inicial de pesquisa e, desde o mapeamento até o aprofundamento da análise, foi feito uso de discussões teóricas para sustentar os resultados da pesquisa do discurso da crítica. Portanto, dentro deste panorama, podemos afirmar que o objetivo de analisar a construção de sentidos sobre Iberê Camargo nas críticas jornalísticas do ano da morte do artista foi cumprido.

Destacamos que foram muitos os desafios encontrados no processo de análise. De antemão, o primeiro deles foi definir o tema e problema deste trabalho, visto que inicialmente a pesquisa apontava para outra direção. Definido o tema, o objeto e as metas, debruçamo-nos sob um conjunto de milhares de documentos pertencentes à Hemeroteca da Fundação Iberê Camargo. Aqui reside outro desafio crucial deste processo, que consistiu em trabalhar em cima de uma coleta já feita previamente pela instituição. Entretanto, considerou-se que o *corpus* de 15 documentos resultantes do recorte era significativo e poderia render para análise na medida em que reconhecemos que nunca teremos um *corpus* totalmente completo e fechado – nem seria este nosso objetivo porque, como afirmou Orlandi (2009), não há discurso fechado em si, mas um processo discursivo que se pode recortar e analisar.

Ao mesmo tempo, foi interessante partir de milhares de documentos e ir afunilando este conjunto de acordo com o problema de pesquisa. À medida que as questões de pesquisa ficavam mais claras, novos filtros eram aplicados ao *corpus* e o conjunto foi ganhando forma. O fato de o *corpus* ter sido submetido à delimitação do

ano de 1994, falecimento do artista, também constatou-se como muito produtivo, visto que tínhamos documentos anteriores e posteriores à morte do artista, e esta variação dos contextos resultou em uma significativa variedade de discursividades.

Igualmente interessante foi o processo de análise das críticas jornalísticas. Devido à diversidade do *corpus* (diferentes veículos, diferentes autores e diferentes momentos do ano de 1994), encontrou-se uma grande variedade na forma e conteúdo dos materiais. Isso nos levou a diversos conjuntos e, com isso, o desafio consistiu em perceber de que forma estes diversos grupos produziam sentidos e se produziam então os mesmos sentidos. Aí esteve nosso maior desafio: identificar o que era predominante em 151 sequências discursivas. Este foi um momento desafiador, mas ao mesmo tempo muito prazeroso, visto trabalhamos diretamente na opacidade da linguagem, e aos poucos encontramos através das formações predominantes os sentidos que foram expostos no trabalho. Como afirmou Orlandi (2007, p. 96) “a linguagem não se dá como evidência, oferece-se como lugar de descoberta”.

Encontradas as formações discursivas de O Grandioso, O Trágico, O Lutador e O Polemista, iniciou-se o processo de identificar e trazer a problematização de outros textos e discursos que atravessassem essas formações principais e que compunham o sentido nuclear de cada formação. Na medida em que este aprofundamento ocorria, notamos que a figura do herói começou a ser recorrente, e ao final do percurso, constatou-se evidente a sua presença, que não poderíamos ignorar. Um breve dilema instaurou-se uma vez que analisar a crítica de Iberê Camargo sob a ótica do herói não era nosso objetivo inicial, mas foi um resultado encontrado em pesquisa. Deixá-lo à parte era impossível, mas ao mesmo tempo, abraçá-lo, a princípio, parecia uma reviravolta. Optamos, portanto, por um caminho que nos pareceu satisfatório: discutir a questão do herói brevemente antes de nos aprofundarmos nos sentidos específicos das formações discursivas.

Depois desta jornada de análise das críticas veiculadas em diferentes jornais do país no ano de 1994, concluímos que o jornalismo e seu gênero denominado de cultural atuam como mediadores do saber de uma época. Como dito anteriormente, o jornalismo atua na construção social da realidade, e uma das maneiras pelas quais esta instituição faz isso é selecionando o que é importante saber sobre um acontecimento (e anteriormente, é claro, determinando qual acontecimento deve ser veiculado). Este

trabalho tentou atuar justamente sobre esta interrogação, buscando saber, através da Análise do Discurso, o que a crítica (inserida neste contexto jornalístico) salientou a respeito de Iberê Camargo no ano de sua morte.

Dadas as formações discursivas predominantes, concluímos que a crítica privilegiou o aspecto trágico, tanto da vida quanto da obra do artista. Esta tragédia ora apareceu por causa do crime que o artista cometeu em 1980 ao matar um homem, ora por causa de sua própria morte. A visão pessimista e a angústia em relação à condição humana também se mostraram evidentes na crítica sobre o artista. Sua luta pela arte também resultou em uma produção de sentido a seu respeito como O Lutador. Por se tratar de um contexto de falecimento, esta luta também esteve relacionada com o fim da vida. Também foi conferido ao artista o sentido de Polemista, visto que ele se envolveu em diferentes episódios nos quais entrou em combate de ideias e crenças. Não se ressaltou, entretanto, um evento polêmico específico, mas como um todo, a trajetória de Iberê foi veiculada na crítica de 1994 como a trajetória de um polemista.

Tanto por ser o ano de sua morte, quanto por ter dedicado 60 anos à arte, Iberê Camargo foi ressaltado pela crítica jornalística através do sentido da grandiosidade. Dentre inúmeras possibilidades, o jornalismo, através da crítica analisada aqui, optou por destacar Iberê Camargo por sua excepcionalidade enquanto artista. Podemos dizer, portanto, que as críticas analisadas consagraram Iberê Camargo em 1994.

Por último, deixamos em aberto duas possibilidades de continuidade de estudo. A primeira seria a ampliação do estudo de sentidos para o estudo de vozes contidas nos materiais. No processo de análise, se percebeu a grande quantidade vozes que legitimam o discurso do crítico, sendo inclusive apontada a estratégia das aspas como recurso da objetividade enquanto ritual estratégico, mas, devido às limitações de tempo e objetivo deste trabalho, não coube aqui esta análise. O estudo de vozes é, entretanto, outro caminho que pode ser seguido pela Análise do Discurso. O mapeamento de vozes, locutores e enunciadorees que compõem o discurso da crítica jornalística pode nos levar a um espaço de problematização desta (suposta) polifonia da crítica, o que é de extrema relevância visto que seria possível então identificar que pessoas e quais pontos de vistas estão ganhando lugar neste espaço legitimado da crítica, e que dizeres estão contidos nestas vozes.

A segunda possibilidade que deixamos aberta para uma evolução desta reflexão sobre sentidos do discurso da crítica é a problematização em torno da figura d herói. Por ter sido um resultado da análise e do dispositivo teórico que nos muniu durante este percurso de estudo, não foi possível aprofundar neste momento inúmeros desdobramentos que esta figura mítica poderia sugerir ao personagem artístico – no nosso caso, Iberê Camargo. Constata-se que o herói trágico, em especial, é uma figura construída por facetas de extremas complexidades que poderiam dialogar com a maneira como se constrói estes personagens dentro do jornalismo cultural em diversos outros problemas de estudos que renderiam novas reflexões. Desse modo, a formação discursiva de O Trágico, bem como o herói da tragédia aristotélica contido na Poética (ARISTÓTELES, 2003), seriam interessantes caminhos para se continuar pensando sobre a construção do artista feita pelo jornalismo cultural. Ademais, citamos também como componentes destas construções os próprios artifícios usados pelos artistas para se legitimarem no campo artístico – elemento que também é passível de aprofundamento dentro da perspectiva de estudos de sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. Indústria Cultural. O iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

AGUIAR, Elizabeth. A arte vive da tragédia? **Aplauso**. Porto Alegre, v. 3, n. 24, p. 28-32, 2000.

ALFONSO, Luciano. **Personalização como estratégia discursiva do jornalismo** : o caso da Fundação Iberê Camargo. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ANCHIETA, Isabelle. Jornalismo cultural: por uma formação que produza o encontro da clareza do jornalismo com a densidade e a complexidade da cultura. In: AZZOLINO, Adriana Pessatte. **Sete propostas para o jornalismo cultural**: reflexões e experiências. São Paulo: Miró, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional –Casa da Moeda. 2000 (Série Universitária. Clássicos de Filosofia).

BABO-LANÇA, Isabel. Acontecimento e memória. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana de (Org.). **Acontecimento**: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENETTI, Marcia. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: LAGO, C; BENETTI, M. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BENETTI, Marcia. A ironia como estratégia discursiva da revista Veja. **Líbero**, São Paulo. v. 10, n. 20, 2007.

BERGER, Christa. **Campos em confronto**: a terra e o texto. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

BOLZ, Nobert. O afeto anti-heroico. **Humboldt**, São Paulo, n.102, 2010.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2000; São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte** : gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRADBURY, M; MacFARLANE, J.. **Modernismo** : guia geral 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Edusp, 1998.

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

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1997.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2000; São Paulo: Itáú Cultural, 2000.

CORREA, Vanderson. **Autoria, história do cinema e realidade**: a crítica de Hélio Nascimento no Jornal do Comércio. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009

COSTA, Ligia Militz da. **A poética de Aristóteles** : mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2000.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso** : aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 22. ed. São Paulo : Loyola, 2012 (Leituras filosóficas).

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente**. Aracaju: UFS, 2005.

FREITAS, Ana Laura Colombo de. **A formação do gosto musical na crítica jornalística de Herbert Caro no Correio do Povo (1968-1980)** : da torre de marfim ao rés do chão. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

FREITAS, Décio. O Quadrilhão. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 set. 1994.

FURTADO, Helena. **Um estudo da crítica de arte praticada pelo jornalismo cultural brasileiro a partir da revista Bravo!**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007

FURTADO, Jorge. A arte vive da tragédia? **Aplauso**. Porto Alegre, v. 3, n. 24, p. 28-32, 2000.

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados** : a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo, SP : Paulus, 2009. (Coleção comunicação).

GIL, Flávio Antônio Cardoso. **Iberê em obra** : um breve estudo sobre a comunicação no processo de legitimação e institucionalização da obra de Iberê Camargo. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Faculdade de

Biblioteconomia e Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GODOY, Vinícius Oliveira. **Violência e tragédia** : a arte na margem do dizível. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

GOLIN, Cida. Jornalismo cultural: reflexão e prática. In: AZZOLINO, Adriana Pessatte. **Sete propostas para o jornalismo cultural** : reflexões e experiências. São Paulo: Miró, 2009.

GOLIN, Cida . O polemista do século XIX: ser ou não ser brasileiro no cotidiano da importação. **Revista Conexão**, Caxias do Sul, v. 1, n. 2, 2002.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão** : um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GUERRA, Josenildo Luiz. **O percurso imperativo na produção da notícia**. Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2008.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, 2001.

HELAL, Roberto. Cultura e Idolatria : ilusão, consumo e fantasia. In: ROCHA, Everardo. **Cultura & imaginário** : interpretação de filmes e pesquisa de idéias. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

HERMES, Gilmar Adolfo. **O processo de mediatização do olhar** : textos jornalísticos sobre artes plásticas, em Porto Alegre no ano de 1993. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

KIXMÜLLER, Jan. Os heróis nos estimulam. **Humboldt**, São Paulo, n.102, 2010.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2000; São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

MARQUARDT, Cristina Rosito. **Ifigênia em Áulis** : a função religiosa, o papel das mulheres e a simbologia do sacrifício na tragédia euripedeana. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MARTINEZ, Monica. **A jornada do herói**: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume., 2008.

MEDINA, Cremilda. Leitura crítica. In: LINDOSO, Felipe. **Rumos [do] jornalismo cultural**. São Paulo: Summus, 2007.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

OLIVEIRA, Carolina Sinhorelli de. **Um “estado de invenção” da arte brasileira entre as décadas de 1960 e 1970** : a escrita de Hélio Oiticica em sua proposição de vanguarda. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História/Bacharelado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso** : princípios e procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso** : estrutura ou acontecimento. 2. ed. Campinas: Pontes, 1997

PINTOS, Samantha Klein da Silva. **Autoria, diálogo com a crítica, política e comportamento** : um estudo da crítica de Luiz Carlos Merten no Diário do Sul. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PIRES, Paulo Roberto. A ilusão tecnicista. In: LINDOSO, Felipe. **Rumos [do] jornalismo cultural**. São Paulo: Summus, 2007.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O Acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: Questões, Teorias e “Estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

SILVA, Gleber Luis Pieniz da. A função da independência na crítica de arte e no jornalismo cultural. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SOFRIMENTO. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. P. 2598.

SPONHOLZ, Liriam. **Jornalismo, conhecimento e objetividade** : além do espelho e das construções. Florianópolis: Insular, 2009.

STEINBRENNER, Jakob. É possível compreender a arte? **Humboldt**, São Paulo, n. 104, 2011.

STYCER, Maurício. Seis problemas. In: LINDOSO, Felipe. **Rumos [do] jornalismo cultural**. São Paulo: Summus, 2007.

TRAQUINA, Nelson. Teorias do jornalismo. Florianópolis: Insular, 2005.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico. In: TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Lisboa: Vega Editoria, 1999.

WAINBERG, J; CAMPOS, J; BEHS, E. Polemista, o personagem esquecido do jornalismo. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v. 25, n. 1, jan./jun. 2002.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da historia da arte** : o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000

ANEXOS

ANEXO A - Iberê sintetiza história da figura – [T1] Ronaldo Brito

FOLHA DE S. PAULO

mais!

Domingo, 6 de março de 1994 6-7

Iberê sintetiza história da figura

Arqueólogo da Forma na tradição ocidental, expressionista gaúcho encarna a pintura moderna no Brasil

RONALDO BRITO
Especial para a Folha

Sem exagero, acredito, a obra de Iberê Camargo encarna hoje a pintura moderna no Brasil. A imagem, corriqueira, adquire no caso valor expressivo de verdade: as suas telas parecem efetivamente encarnar a pintura. Numa acepção muito específica, inclusive, ao reenfatar dramaticamente a origem corpórea da concepção de Forma ocidental. Um embate contemporâneo, incerto e saturado, com a gênese e a história da forma na tradição pictórica do Ocidente seria talvez o mais próximo que se poderia chegar de uma caracterização concisa dessa pintura profunda, mas de impacto imediato, com acentos trágicos porém avessa à grandiloquência, tão ardentemente individualista quanto

Iberê é o pintor do enigma da familiaridade do homem com a terra

generosamente pública. A própria noção bíblica de criação e de obra vê-se questionada pela raiz nesse esforço para sustentar a visibilidade do real no momento mesmo em que este ameaça vacilar e diluir-se em aparências anódinas, simulacros inócuos ou no mero exibicionismo do catástrofe. Um quadro recente de Iberê



"Tudo te é falso e inútil IV" (óleo sí tela, 1992) integrou a última exposição de Iberê, na Galeria Camargo Vilça (abril de 93)

margo, no curso da modernidade tardia, constata a impotência da imaginação criativa perante a enormidade opaca da realidade contemporânea — só lhe resta escavar e escavar a essência histórica da pintura até ressuscitar a sua atualidade. Diante de sua flagrante inutilidade social, a pintura se revolta e empunha-se desmesuradamente na afirmação de seu valor autônomo como coisa qualificada, pensamento

abstrato, absurdo expressivo que seja. Semelhante paroxismo de trabalho acaba por produzir presenças inuteis que, graças à sua inteligência e a intensidade emocional, acusam por contraste a futilidade da maior parte das presenças vigentes, simplesmente descartáveis porque ausentes quanto a si mesmas. Uma vez mais, compulsivamente, uma lírica moderna exerce ao extremo o seu autoconhecimento

para reativar uma pulsão estética primitiva, anterior a regras, modelos e ideologias. Talvez resida aí o motivo básico da vinculação da poética de Iberê Camargo ao expressionismo. A razão estética emancipada foi e continua a ser obrigada a formular ela própria o antídoto à sua incontrolável voracidade intelectual. Todo o saber acumulado sobre a pintura volta-se

contra si mesmo a partir do momento em que o desejo de pintar exige a pintura. E já a frase canhebra, redundante, exprime a impossibilidade de uma solução pacífica, ou mesmo dialética, para o conflito.

Fatalmente, portanto, a sorte da pintura de Iberê Camargo decide-se inteira na agonia do Ato de Expressão. Difícil, contudo, lograr uma compreensão íntima do Ato

de Expressão. Para efeitos deste artigo desprezioso, digamos minuciosamente que ele é tudo menos a objetividade do sujeito quanto a objetividade do objeto para reinstaurar o fenômeno original do homem no mundo. Carreéis, abstrações informais ou ciclistas, Iberê Camargo sempre foi o apaixonado pintor do enigma da familiaridade do homem com a terra. Aí radica o novo poder de figuração, o que entre outras coisas explica "en passant" porque as telas de um mestre moderno chegam com frequência a evocar inscrições rupestres. De toda maneira, sobre o linho ou sobre a pedra, trata-se da mesma linguagem: signos plásticos e sua ânsia de figurar. E foi preciso uma revolução, a revolução da arte abstrata.

A sorte de sua arte decide-se inteira na agonia do Ato de Expressão

para que a cultura ocidental se dispusesse a reconhecer a autonomia do "logos" plástico.

O gênio é sempre oportuno: discordar parece-me de um pessimismo atroz. Que tenhamos perado uma pintura capaz de enfrentar com semelhante desenvoltura a

gravidade os impasses e as ausências da modernidade, eis o que pelo menos nos dispensa a nos, híbridos da cultura ocidental, por isto mesmo condenados a repensar continuamente de levamos a sério todo gênero de contradições das pós-modernas. O que, por favor, não decida intenção de crítica a obra de Iberê Camargo à categoria de modelo para nossa arte contemporânea. Repetiremos nossos arcaísmos, mas sempre renovados, costumes coloniais para tratá-la impetuosamente. Se de alguma coisa, a poética intransigente de Iberê Camargo seria um modelo do axioma básico da liberdade moderna: que cada um seja, na máxima potência, aquilo que é.

RONALDO BRITO é professor na FUC-RJ poeta e crítico de arte participante ativo de Sérgio Camargo (1980 a 1994).

Fonte: Folha de São Paulo, 6 mar. 1994

A glória de Iberê

DÉCIO FREITAS *

Um profano sempre se sente inibido de opinar sobre arte, sobretudo quando se trata de um monstro sagrado como Iberê Camargo. Isso porque os especialistas toleram mal as opiniões de profanos. Mas o público leigo também tem seus direitos; o juízo estético não pode ser monopólio de críticos e historiadores da arte. Já no início do século 17 Roger de Piles dizia que o gosto sem preconceitos, o sentido comum e a visão natural podem até ter razão contra as regras e os julgamentos especializados. A razão analítica depõe suas armas diante do espantoso enigma da criação artística. Apenas a sensibilidade dá acesso à obra de arte.

Em Porto Alegre, nos altos do bairro da Cavalhada, vive Iberê Camargo, talvez o maior pintor que já teve este país — um artista que possui a dimensão da genialidade. Neste apertado espaço, aprecia-se apenas um aspecto de sua obra mais recente, numa vasta produção.

O que é que se vê em alguns destes quadros? Neles se espelha, em toda sua extensão, a tragédia da solidão do homem neste aterrador limiar da pós-modernidade. Nas suas tintas fortes, vê-se o homem só no mundo — um mundo cada vez mais feito de desertos emocionais e barbáries tecnológicas. A era da comunicação é simultaneamente a da solidão; o bem-estar material se faz acompanhar do mal-estar cultural. Abandonado, dilacerado e desesperado, ali está o homem num *gulg* cultural. Emerge a insidiosa ruína da vida corrompida por cegas e malignas forças destrutivas. A presença freqüente de idiotas realça a visão que o artista tem do homem neste momento histórico. Já vi gente voltar o rosto para não sentir a obscena miséria espiritual. O que de resto não perturba o artista; diz que não pinta para agradar. Esta visão de uma humanidade desenganada não provém de pessimismo pessoal, nem ele se compraz com a tragédia. Apenas expressa esteticamente uma verdade.

Misteriosa peculiaridade da arte: na medida em que transmite sua visão do feio numa linguagem de impressionante beleza, o artista nos dá um suplemento de alma que permite empreender o resgate da velha alma seqüestrada. Nunca, em toda sua história, precisou-se tanto de arte; nela está uma das senhas para que o homem se reencontre. "L'art, la seule chose vraie e bonne de la vie". Se no tempo de Flaubert a arte já era a única coisa verdadeira e boa da vida, que

diremos nós nesta obra de desintegração da cultura ocidental? Felizmente, a capacidade do homem de renascer é infinita.

Mas este poderoso criador é também um poderoso pensador. Não conheço hoje no Brasil muitas consciências tão lúcidas. Sua inteligência perturba e ofusca. Mais: Iberê diz tudo, absolutamente tudo, o que pensa e sente. A reflexão crítica se manifesta em textos avulsos e em suas fascinantes "causeries", mas teremos uma percepção mais completa nas memórias que está escrevendo e num livro-entrevista a ser breve editado. Ele não compreende como é que intelectuais hoje silenciam diante do "cupim que deu na pátria amada", na qual "estamos sobrando". Não é nunca um resignado; é sempre um indignado. Aos 80 anos preserva, intata e permanente, a capacidade de se indignar, através de um discurso irreverente, metafórico e anticonformista contra as bastardias culturais, os infernos sociais e as depravações políticas. Não suporta máscaras e está sempre empenhado em arrancá-las.

A razão analítica depõe suas armas diante do espantoso enigma que é a criação artística

Um crítico paulista disse recentemente que Iberê constitui um caso raro de grande pintor que é também um notável escritor. A pintura arrebatou à literatura um escritor. Os contos já publicados, os textos avulsos em jornais e o livro ainda inédito de contos escritos em italiano (estão sendo traduzidos para o português, já que a edição será bilíngüe) dão testemunho de um talento que não domina a palavra de forma menos magistral que o pincel.

Embora enfermo, o artista continua na plenitude de sua assombrosa força criadora. Pinta, escreve. O *homem* Iberê mantém a integridade, a coragem e a independência que se tornaram legendárias.

O dia 18 de novembro deste ano será memorável para a cultura brasileira: Iberê fará 80 anos, dedicados incansavelmente, desde a adolescência, à criação artística. Se no Brasil os governos maltratam a cultura, os deuses em compensação velam para que nossos grandes criadores tenham vida longa.

* Historiador

ORNAL | O ESTADO DE S. PAULO | 4 AGO 1994
SÃO PAULO - SP

CADERNO 2

142
VISUAIS

Iberê faz desabafo contra “zangões da arte”

Pintor, que ainda trabalha apesar do câncer, ataca críticos e diz que só dá para produzir com emoção

Waldemar Padovani/AE — 5/4/93

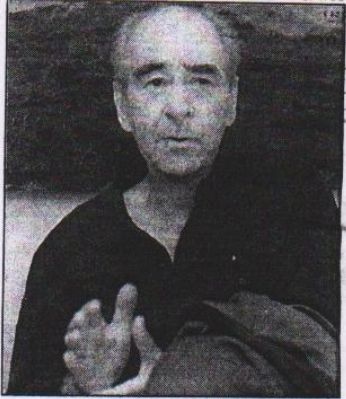
AYRTON CENTENO

PORTO ALEGRE — Reverenciado por muitos como o maior pintor brasileiro vivo, Iberê Camargo subverteu o roteiro de uma entrevista em quealaria sobre seus desenhos e gravuras — 40 obras inéditas a serem expostas no Espaço Cultural Fiat, em São Paulo, a partir do dia 9 — e a transformou num desabafo contra “aqueles que querem monitorar a arte”. Mesmo sofrendo de um tumor no cérebro, Iberê não parou de trabalhar. Na madrugada de sábado, concluiu *Solidão*, um painel de 2x4 m. Anteontem à tarde, tentou caminhar até a sala de sua casa para conversar com os jornalistas. Não conseguiu. Acabou falando deitado em sua cama.

“O Iberê não aceita o monitoramento”, abriu a entrevista, lamentando que os artistas não sejam livres. “Existem os zangões da arte”, referindo-se a donos de galerias, marchands e críticos. Acusou Mário Pedrosa de persegui-lo. “O que o Pedrosa pensava da arte, ele queria impor”, queixou-se. “E arte não tem pensamento. Tem emoção.” Desmentiu que seja um adversário da Bienal, mas não perdeu a oportunidade de bater nas vanguardas. Cástico, tachou de “bobagem” e “bugigangas” boa parte da produção do País.

Cercado pelos repórteres, recostado em quatro travesseiros, às vezes balbuciando e acometido de frequentes lapsos de memória, Iberê esforçou-se para dar seu depoimento. “Me ajude”, pediu diversas vezes à sua mulher, Maria. Ela relatou que o marido começou a pintar *Solidão* há pouco mais de uma semana. Interrompia o trabalho para comparecer às sessões diárias de radioterapia. Ele mesmo revelou o significado da tela: “São duas figuras solitárias que zombam de si mesmas”. À direita, um terceiro personagem surge no quadro para dar-lhe equilíbrio.

Nos últimos tempos, o autor de séries como *Os Idiotas* e *Fantasmagorias* tem pintado com uma das mãos segurando o pulso da outra. Ele sentia contrações nos dedos. “Pensava que fosse tendinite”, contou. Mas, no ano passado, foi diagnosticado o câncer no pulmão, que causou a metástase no cérebro. Anos atrás ele teve um tumor nos gânglios linfáticos, ao qual sobreviveu após uma cirurgia. Angustiado, Iberê define a morte como “algo terrível”. Ele a descreveu no conto *Eu Pinte a Morte*. O lado de contista é uma de suas facetas menos conhecidas. Em 1958, escreveu um livro de contos em italiano. Hoje, redige suas memórias. Iberê disse que se pergunta sobre Deus e o sentido da vida. Releu *O Ser e o Tempo*, de Heidegger. “Não encontrei resposta, porque não há resposta.” Mas prometeu que continuará a trabalhar e resistir. “Esta é a minha guerra.”



Iberê: “A morte é algo terrível”

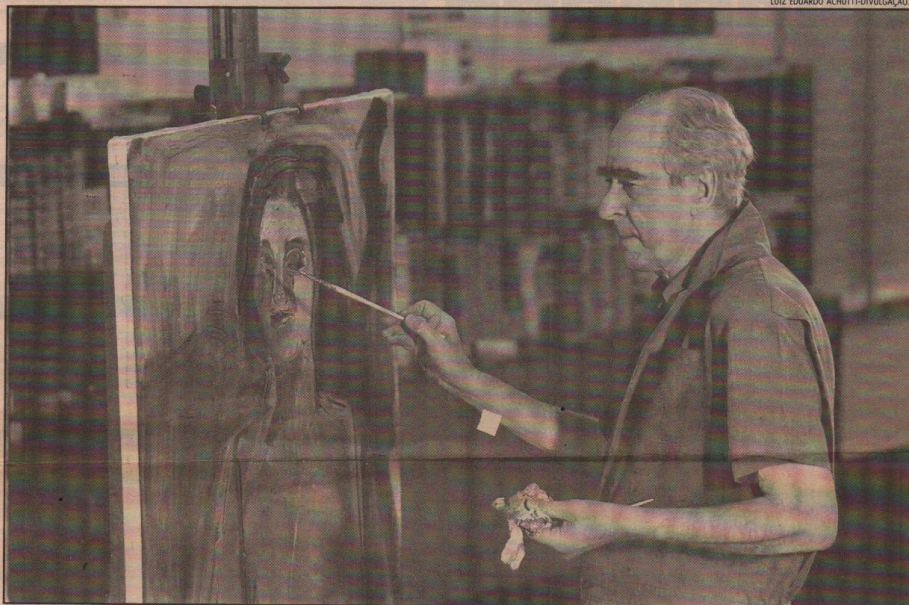
ANEXO D - Telas grandes de Iberê respiram no Rio. [T4] Eduardo Veras

SEGUNDO CADERNO

Telas grandes de Iberê Camargo respiram no Rio

A mostra, classificada como um ensaio de retrospectiva, foi vista por mais de mil pessoas no primeiro dia

LUIZ EDUARDO ACHUTTI-DIVULGAÇÃO/ZH



O anti-Macunaíma

‘Iberê Camargo é o cara do trabalho’, elogia o crítico carioca Ronaldo Brito. Para ele, a obra do pintor lança uma série de exigências diante do público

EDUARDO VERAS

Enviado Especial/Rio

O crítico carioca Ronaldo Brito chama o pintor gaúcho Iberê Camargo de anti-Macunaíma. “Iberê é o cara do trabalho”, resume. “O trabalhador incansável, em busca da auto-superação.” Curador da exposição *Iberê Camargo, Mestre Moderno*, Brito acredita que o nível de exigência embutido na obra do artista — “até mesmo no sentido da aventura” — pode servir de exemplo para o Brasil. Promoção conjunta com a Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, a mostra pode ser visitada até 2 de outubro no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, e, a partir de novembro, na Usina do Gasômetro e no Espaço Cultural Edel Trade Center, em Porto Alegre.

A idéia do curador é de que as pessoas, mais de mil nas primeiras 24 horas, não ficarão indiferentes diante do gesto do pintor, explícito em dezenas de camadas de tintas sobrepostas, numa construção e desconstrução obsessiva. Uma das primeiras exigências impostas pela obra seria sua própria apresentação. “Neste barro, neste chão de barro, sem nenhuma referência, eu tive a ousadia de querer fazer pintura de Primeiro Mundo”, desafiava Iberê há uma semana, em entrevista



'Ciclistas'

Óleo sobre tela, de 1989, está em exposição no Rio



'As Idiotas'

A tela faz parte do acervo pessoal de Maria Camargo

em sua casa, em Porto Alegre. As três galerias do Centro Cultural Banco do Brasil pretendem estar à altura do exigido, com seus espaços amplos, paredes recém-pintadas, dispositivos eletrônicos de segurança, climatização controlada e bancos para sentar. Finalmente, bancos, uma das grandes carências dos museus e galerias nacionais. Telas como as de Iberê exigem um olhar mais demorado do espectador.

ESPELHO EMBACADO — Telas como *O Ciclista*, de 1991, sufocada na sala de visitas da casa do artista, finalmente respiram. “Os quadros são criaturas vivas”, dizia Picasso. “Encoste um espelho perto de um deles, e o espelho ficará embaçado.” Ao lado de óleos das séries *A Idiota*, *Tudo te é Falso e Inútil* e *Fantasmagorias*, *O Ciclista* finalmente respira. É a produção mais recente do pintor, a partir da segunda metade dos anos 80. “De início, pensamos em mostrar apenas esta fase”, diz o coordenador local da exposição, Franklin Pedroso. “Foi o próprio Iberê quem insistiu em apresentar mais trabalhos”, lembra Ronaldo Brito. A mostra reúne 50 anos de produção, de 1941 a 1992. O curador, no entanto, rejeita a palavra retrospectiva. “Não tivemos tempo, nem espaço para tanto”, reconhece. “É um primeiro ensaio de retrospectiva”, prefere, lembrando uma tentativa semelhante do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs),

em 1985. “De lá para cá”, ressalva, “Iberê produziu, sem dúvida, as obras mais importantes”.

Durante cerca de seis meses, a partir das anotações de Maria Camargo, mulher do pintor, a SMC fez um rastreamento da produção do artista. “Examinamos 150 trabalhos entre Rio, São Paulo e Porto Alegre”, conta Franklin Pedroso. Foram selecionadas 40 pinturas. No final, duas deixaram de entrar por problemas de espaço. “Preferimos os grandes trabalhos até para sermos fiéis ao conjunto da obra”, argumenta Ronaldo Brito. Algumas telas chegam a medir dois metros de altura por 2m83cm de largura.

Na sala principal, está a última fase figurativa, anos 80 e 90. Em outra sala, os carretéis, dos anos 70. E na terceira, as abstrações informais, décadas de 60 e 70, “a modernidade conquistada”, nas palavras do curador. Em três vitrines de vidro, as telas menores, incluindo os óleos *Jaguari* e *Paisagem*, de 1941, da coleção pessoal de Maria Camargo.

A maioria dos trabalhos vem de coleções particulares. É o contraste entre as exigências do pintor e o descaso administrativo em que estão lançadas as instituições públicas no país. “Os museus não têm mais que duas ou três telas de Iberê em seus acervos, muitas vezes em mau estado de conservação”, lamenta Brito.

ANEXO E - A singular unanimidade de um mestre. [T5] Manya Millen

Quinta-feira, 11 de agosto de 1994 O GLOBO 7

Continuação das páginas 1 e 2

A singular unanimidade de um mestre

Artistas discutem a grandiosidade da obra de Iberê

MANYA MILLER

Os títulos de mestre e de maior pintor brasileiro foram aos poucos se amalgamando a Iberê Camargo, sem que a autoria ou conteúdo das reverências fossem jamais questionadas. Dono de uma obra vasta e contundente, o pintor foi uma espécie de unanimidade no que diz respeito à grandiosidade de sua obra. É mesmo quem não o considera propriamente "o maior", como o pintor Luiz Aquila, reconhece sua fundamental importância na cultura brasileira.

— Não gosto muito dessa definição de maior pintor brasileiro. Acho que, junto a pessoas como Iannelli, Aluísio Carvão e Volpi, Iberê Camargo formava a linha de frente dos grandes pintores modernos brasileiros posteriores aos anos 50. Mas sua obra tinha essa qualidade dramática e descritiva raras na arte brasileira. O que era interessante nele é esse aspecto de exceção — diz Aquila.

O crítico de arte e poeta Ferreira Gullar faz coro com a observação de Aquila e afirma que a obra de Iberê teve um caráter único.

— Ele foi, sem dúvida nenhuma, um dos mais importantes pintores brasileiros contemporâneos. Sua obra era de uma radicalidade tão profunda que tornou-se ímpar. Isso não significa que ele tenha sido o maior pintor de todos. Mas não há ninguém que tenha levado tão longe a questão da linguagem pictórica. A busca pelo fundamento da linguagem figurativa o fez descer até o nível em que as imagens se dissolveram numa massa, para depois renascerem aos

Reprodução



Iberê Camargo, na galeria paulista Camargo Vilaça, junto à sua mulher Maria, com quem se casou em 1939

“Era ímpar, o que não significa que tenha sido o maior deles,”

Ferreira Gullar

“É uma fonte na qual todo jovem artista pode beber,”

Carlos Vergara

“Não gosto da definição de maior pintor brasileiro,”

Luiz Aquila

11-6-58 Reprodução




Reprodução

Um personagem trágico

Crime modificou a vida e a obra do pintor gaúcho

Iberê Camargo foi, quase sempre, um pintor do trágico. E, pelo menos uma vez, sua visão sombria da vida teve origem num fato concreto, que mudou para sempre sua trajetória. No dia 6 de dezembro de 1960, o pintor matou com dois tiros o engenheiro Sérgio Alexandre Esteves Areal, pai de quatro filhos.

Iberê passeava na Rua Sorocabá, em Botafogo, perto de seu ateliê, quando deparou-se com o engenheiro. Em seu depoimento na época, Iberê disse que Sérgio perguntou por que o pintor o olhava tanto. Depois de responder que não estava olhando ninguém, Iberê foi empurrado. No chão, sacou a Magnum que trazia na bolsa e apontou na direção do homem que, segundo ele, continuava a avançar. Fez dois disparos mortais.

Preso em flagrante, Iberê passou quase um mês numa cela especial do Regimento Caetano de Faria. Foi libe-

rado com um habeas corpus pedido por seu advogado Tércio Lins e Silva, que alegou legítima defesa. No fim de janeiro de 1981, foi absolvido. Mas não foi mais o mesmo.

— Estou magoado com a vida. Sou personagem de uma tragédia. Foi uma experiência terrível e que jamais sairá da minha vida — declarou o artista na época.

O acontecimento deixou marcas profundas em sua arte. Num artigo publicado em 1990, quando Iberê expôs a série "Os ciclistas", o crítico Olívio Tavares de Araújo atestou:

— Só um gênio poderia imaginar que o episódio não deixou sequelas num ser do porte de Iberê, acrescentando novos demônios aos que já o atormentavam... E, mesmo sem querer brincar de psicanálise barata, ficou óbvio que, de lá para cá, os mecanismos de exorcismo de Iberê passaram a depender da reafirmação da figura humana.

Em 1985 Iberê voltou definitivamente para Porto Alegre. Como se seu bervo fosse uma espécie de abrigo e refúgio para sua solidão e tristeza.



6-8-80

O que era interessante nele é esse aspecto de exceção — diz Aquila.

O crítico de arte e poeta Ferreira Gullar faz coro com a observação de Aquila e afirma que a obra de Iberê teve um caráter único.

— Ele foi, sem dúvida nenhuma, um dos mais importantes pintores brasileiros contemporâneos. Sua obra era de uma radicalidade tão profunda que tornou-se ímpar. Isso não significa que ele tenha sido o maior pintor de todos. Mas não há ninguém que tenha levado tão longe a questão da linguagem pictórica. A busca pelo fundamento da linguagem figurativa o fez descer até o nível em que as imagens se dissolveram numa massa, para depois renascerem nos poucos — analisa Gullar.

A dedicação total e a paixão de Iberê Camargo por sua arte também tornou-se exemplo para várias gerações de artistas. João Magalhães afirma que ele "merece respeito por ter se interessado apenas por sua obra, enquanto muitos artistas se vendem ao mercado". E Carlos Vergara complementa:

— Iberê sempre teve uma coerência implacável e uma exigência exemplar. Ele criou uma obra fechada importantíssima, que se transformou numa fonte na qual todos os jovens artistas do país podem beber.

“Era ímpar, o que não significa que tenha sido o maior deles”

Ferreira Gullar

“É uma fonte na qual todo jovem artista pode beber”

Carlos Vergara

“Não gosto da definição de maior pintor brasileiro”

Luiz Aquila



11-8-58



Reprodução

Acima, Iberê em 1958, na 6ª Bienal Internacional de São Paulo. À direita, tela da série "Os ciclistas", criada em 1990

na bolsa e apontou na direção do homem que, segundo ele, continuava a avançar. Fez dois disparos mortais.

Preso em flagrante, Iberê passou quase um mês numa cela especial do Regimento Caetano de Faria. Foi libe-

de exorcismo de Iberê passaram a depender da reafirmação da figura humana.

Em 1985 Iberê voltou definitivamente para Porto Alegre. Como se seu berço fosse uma espécie de abrigo e refúgio para sua solidão e tristeza.



8-18-85

Tomie, Senise e Schar lamentam a perda

A constatação de que o Brasil perdeu um grande pintor é um fato consumado entre os artistas plásticos. Muitos o destacam por sua integridade, outros pela dramaticidade e ainda pela coerência de toda a obra. Para alguns, como Anna Bella Geiger, ele já nasceu um grande artista.

— Ele já começou como tal, isso pode ser percebido em seus primeiros quadros. Sua morte é uma perda. Ao menos deixou uma grande obra — diz ela.

Sua influência em novas gerações de artistas também foi ressaltada por Leda Catunda. O amigo Amílcar de Castro afirma que Iberê "é uma fonte inesgotável de referência para os jovens artistas". E Daniel Senise, um dos mais aclamados artistas da nova geração, diz que Iberê deixa uma "obra exemplar".

— Por uma afinidade pessoal, considero muito bonita a fase em que ele explora a figuração de modo mais explícito. Gosto muito da série das mãos e perfis — diz Daniel.

Tomie Ohtake, que considera Iberê como um dos grandes pintores brasileiros, também lamenta sua perda.

— Suas telas tinham uma grande simplicidade, mas as cores e os traços que ele criava

sa, para depois renascem aos poucos — analisa Guillar.

A dedicação total e a paixão de Iberê Camargo por sua arte também tornou-se exemplo para várias gerações de artistas. João Magalhães afirma que ele "merece respeito por ter se interessado apenas por sua obra, enquanto muitos artistas se venderam ao mercado". E Carlos Vergara complementa:

— Iberê sempre teve uma coerência implacável e uma exigência exemplar. Ele criou uma obra fechada importantíssima, que se transformou numa fonte na qual todos os jovens artistas do país podem beber.



Acima, Iberê em 1958, na 6ª Bienal Internacional de São Paulo. À direita, tela da série "Os ciclistas", criada em 1990



Tomie, Senise e Scliar lamentam a perda

A constatação de que o Brasil perdeu um grande pintor é um fato consumado entre os artistas plásticos. Muitos o destacam por sua integridade, outros pela dramaticidade e ainda pela coerência de toda a obra. Para alguns, como Anna Bella Geiger, ele já nasceu um grande artista.

— Ele já começou como tal, isso pode ser percebido em seus primeiros quadros. Sua morte é uma perda. Ao menos deixou uma grande obra — diz ela.

Sua influência em novas gerações de artistas também foi ressaltada por Leda Catunda. O amigo Amílcar de Castro afirma que Iberê "é uma fonte inesgotável de referência para os jovens artistas". E Daniel Senise, um dos mais aclamados artistas da nova geração, diz que Iberê deixa uma "obra exemplar".

— Por uma afinidade pessoal, considero muito bonita a fase em que ele explora a figuração de modo mais explícito. Gosto muito da série das mãos e perfis — diz Daniel.

Tomie Ohtake, que considera Iberê como um dos grandes pintores brasileiros, também lamenta sua perda.

— Suas telas tinham uma grande simplicidade, mas as cores e os traços que ele criava sempre eram muito profundos. É uma pena que ele tenha morrido agora, pois estava em uma fase muito boa.

A coerência e a paixão pela pintura são as qualidades que Carlos Scliar destaca em Iberê.

— Mais do que um artista talentoso, ele foi um teimoso — afirma Scliar.

E Fayga Ostrower resume o que significa a ausência de um Iberê Camargo.

— No momento atual de mediocridade que impera na arte, perder um artista como ele é lamentável. Era de uma atualidade fantástica. E faria sucesso em qualquer lugar do mundo.

Fonte: O Globo. 11 ago. 1994

ANEXO F - Artista expressou visão trágica da vida. [T6] Frederico Moraes

Artista expressou visão trágica da vida

FREDERICO MORAES
Especial para a Folha

Iberê Bassani Camargo nasceu em Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, em 18 de novembro de 1914, onde viveu parte de sua infância. "Minha pintura — diz ele — transmite um pouco da solidão do interior, da agonia dos entardeceres na campanha. Os cartazes que aparecem em minha pintura, são fantasias de infância, batalhas, lutas imaginárias. Remetem ao pátio da casa, onde todas as coisas ocorriam."

Iniciou seus estudos artísticos na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, tendo como professor Salvador Parlagreco, prosseguindo-os no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, com João Fahrion.

Com ajuda de uma bolsa de estudos do governo gaúcho, transferiu-se, em 1942, para o Rio de Janeiro, inscrevendo-se no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes, mas abandonando-o menos de um ano depois, insatisfeito com o tipo de ensino ali ministrado. Em 1943 formou um grupo do qual faziam parte, além dele Elysa Byington, Geza Heler, Alcides da Rocha Miranda e Milton Ribeiro, entre outros, que teve como orientador Alberto Gugnard.

A única exposição do grupo, foi inaugurada em outubro do mesmo ano, no Diretório Acadêmico da Enba reunindo 153 obras, das quais, 41 de Iberê Camargo. Desmontada à força, a mando do diretor da escola, um "camisa verde", a mostra foi reinaugurada na Associação Brasileira de Imprensa, em meio a grande polêmica.

Cinco anos mais tarde, graças ao prêmio de viagem recebido no Salão Nacional de Belas Artes, encontra-se na Europa, estudando com Giorgio de Chirico, em Roma, e com André Lhote, em Paris ("Foi a experiência mais proveitosa na minha formação de pintor").

diria mais tarde, lembrando uma frase sempre repetida por Lhote: "Il faut retaire les anciens maîtres").

De volta ao Rio de Janeiro, Iberê enfrenta sua segunda grande batalha, ao liderar um movimento dos artistas brasileiros em favor da livre importação dos materiais de pintura. A polêmica teve início com a decisão do governo de taxar os materiais, os papeis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico com iguais aos dos

siderar a importação dos materiais como necessária, mas não prioritária.

Quase à mesma época, Iberê fundaria o ateliê de gravura em metal do Instituto de Belas Artes, hoje Escola de Artes Visuais do Parque Lage, pelo qual passaram, entre outros artistas jovens, Anna Letícia, Vergara e Carlos Zilio.

Apesar de considerar "uma trincheira que resiste" e de "não perder a impostura e a fraude", Iberê Camargo é, no entanto, um ho-

retomar a pintura figurativa. Desde algum tempo, vem enfrentando sua última batalha — contra o câncer. Segue lutando, com a única arma que possui, a pintura.

Mais de uma vez aliás, Iberê comparou-se a Sísifo, lembrando que, também, para o pintor não há trégua. Deve pintar a vida toda, dia e noite, sem parar. Afinal, pergunta: "O que seria de Sísifo se não fosse a condenação de levar a pedra ao topo da montanha e do pintor, sem a compulsão de pintar? Seriam ambas criaturas sem destino". Por isso, bendiz o destino de um e de outro. "Que este se cumpra até seus últimos dias, que Sísifo seja Sísifo, que o pintor seja pintor."

Inicialmente figurativo (anos 40/50), quando pintou paisagens e retratos, e após fixar-se durante algum tempo no tema dos cartazes a partir de 1958, Iberê evoluiu, na metade dos anos 60, para uma abstração viril e de exuberante matéria, que fez dele um dos principais representantes do expressionismo abstrato no Brasil. A partir de 1984, retoma dramaticamente a figura, inclusive o auto-retrato.

Diante de sua pintura, pode-se imaginar que Iberê é um artista impulsivo, apaixonado e romântico, que pinta velocemente, em gestos largos e irrefletidos. Porém, o convívio com o artista, em seu ateliê, demonstra exatamente o contrário: a realização do quadro é demorada, lenta, longamente meditada, sofrida.

A pintura é feita, desfeita, refeita exaustivamente. Em seu ateliê de Porto Alegre, apontando para uma tela que acabara de retocar, Iberê descreveu seu processo criador: "Parecia, de início, que eu ia pintar uma alvorada. Terminei fazendo um noturno. O que posso fazer? Tenho uma visão trágica da vida. Eu não sou um homem alegre, não vejo nenhum futuro para a humanidade... nenhum céu. Esta-



O artista plástico gaúcho Iberê Camargo em seu ateliê

carros de luxo, perfumes e bebidas finas.

Membro da Comissão Nacional de Belas Artes, provou, mediante a realização de testes, a má qualidade das tintas nacionais. Em seguida, com Dianira e Milton Da Costa, coordenou um manifesto com 600 assinaturas, no qual os artistas afirmavam que a medida governamental significava "um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio nacional".

Para o Salão Nacional de Arte Moderna daquele ano, 1954, esses mesmos artistas enviaram apenas trabalhos em preto-e-branco. As duas iniciativas obrigaram o governo a rever sua decisão, ainda

mem arredio, que ama a solidão e o isolamento. "Vivo enclausurado", me dizia, em 1977, no seu ateliê à prova de som, localizado à rua das Palmeiras, 29, em Botafogo, Rio de Janeiro. "Se quiserem me aborrecer, me convidem para almoçar ou coisa assim. Não vou".

Um dia (15 de dezembro de 1980), poucos minutos depois de deixar seu ateliê, a tragédia o colheu numa esquina próxima. Ao tentar intervir na briga de um casal, em plena rua, acabou por matar a tiros o marido. Preso por algum tempo e levado a júri popular, foi absolvido.

Mas esta tragédia o marcou para sempre, levando-o de volta a Porto

"As coisas só existem quando são feitas com verdade, com todo o teu corpo. Não se faz arte na ponta dos dedos." (Folha, 6.mar.94)

"Parto sempre da realidade e trabalho para que nela permaneça. O que é a realidade? A realidade sou eu." (Folha, 6.mar.94)

"Depois que chega a uma certa altura da vida, o pintor já disse tudo que tinha para dizer. Meu problema agora é meu, minha resposta é só minha. Sou pintor, não tenho que falar de pintura; para isso existem os críticos." (Folha, 5.abr.93)

"Este é um país culturalmente ocupado. Na pintura, são os estrangeiros que dizem qual é o caminho." (protestando contra a não premiação de nenhum artista brasileiro nas Bienais ocorridas no Brasil) ("Folha da Tarde", 6.abr.93)

"São apenas rótulos e classificações inventadas. Eu me considero um prático licenciado." (sobre a crítica que o classifica como maior pintor brasileiro vivo) ("Isto É", 5.set.90)

"O que queriam que eu fizesse? Pensaram que fosse roubar para sobreviver? Sou pintor e, também, um homem pobre. Trabalho porque preciso disso." (sobre a venda de seus quadros em exposição na galeria de Max Perlingueiro) (Folha, 5.mai.81)

"Quando eu era menino, li um livro que contava a história de um menino que vestiu uma pele de lobo e foi à floresta assustar outro menino. O menino acabou morto pelos caçadores. Moral da história: quem veste pele de lobo, lobo se torna. Ele (Sérgio Areal) foi lobo na indumentária e na atitude." (sobre a morte do engenheiro Sérgio Alexandre Esteves Areal, provocada pelo pintor) ("O Globo", 23.dez.80)

"Eu não nasci para brincar com a figura, fazer berloques, enfeitar o mundo. Eu pinto porque a vida dói." ("Veja", 7.abr.93)

Pesquisa: Jaime Rodrigues/Banco de Dados

Exposições estão em cartaz em SP e Rio

Da Reportagem Local

Duas exposições de obras de Iberê Camargo podem ser vistas atualmente — uma em São Paulo, outra no Rio de Janeiro.

Até 30 de setembro, no Espaço Cultural Fiat (av. Paulista, 407, térreo, tel. 011/289-9111, Paraíso, zona sul de São Paulo), estão em exposição 37 obras, entre gravuras e desenhos, feitas nos últimos quatro anos.

E o Centro Cultural Banco do Brasil, 12 de março, 66, tel.

021/216-0237, região central do Rio de Janeiro, até 2 de outubro, expõe um "ensaio de retrospectiva", segundo o curador da exposição, Ronaldo Brito. São 40 telas — dos anos 40 às últimas.

Sala especial com obras de Iberê fará parte da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, em outubro.

Uma exposição deverá ser realizada na Dinamarca e em outros países europeus a partir do final do ano, por iniciativa do diretor internacional da Bienal, Leo Olsson.

Fonte: Folha de São Paulo, Ilustrada 11 ago. 1994

ANEXO G - Visão trágica da humanidade. [T7] Angélica de Moraes

H58/1994-81

11 AGO 1994

**A CRÍTICA
MANAUS-AM**

Visão trágica da humanidade

Angélica de Moraes (AE)

SÃO PAULO — Iberê, um intenso tanto na vida como na arte, gostava das imagens grandiloquentes. Costumava comparar seu trabalho no ateliê ao mito grego de Sísifo, o angustiado personagem que todo dia rola a mesma pedra em direção ao topo da montanha para depois vê-la cair de volta à planície, onde novamente a apanha para insistir na missão de impeli-la encosta acima. Nenhuma imagem definiria melhor o modo de Iberê agir no ateliê nem sua visão trágica da condição humana.

Em golpes rápidos de pincel ou espátula, espalhava espessas camadas de tinta na tela. Azuis soturnos, pretos, raros laivos de vermelho. A figura traçada na espessura da tinta, com o cabo do pincel, cortava o pigmento até deixar à mostra a trama da tela. Quando nossos olhos começavam a apreciar o que parecia ser a obra acabada, Iberê tinha um movimento de impaciência e, sem hesitação, botava abaixo a construção de tinta. Raspava todo o belo tecido de pigmentos com a espátula e o atirava ao chão.

Insatisfeito, queria ir mais além, empurrar mais alto a pedra de sua pintura. Recomeçava tudo de novo, como o mesmo vigor e urgência. As sessões de trabalho diante da tela varavam madrugadas. Não raro, sua mulher, a doce mas determinada Maria, precisava convencê-lo a dar por encerrada a jornada extenuante. Carinhosamente o impelia para fora do ateliê. Iberê não poupava forças nem material. "Sou um pródigo", dizia, apontando a tinta jogada fora. Tinta cara, que importava da Bélgica por considerar a qualidade da tinta nacional insuficiente para garantir a durabilidade que ele desejava para a obra.

"Isto é um sonho de louco", comentava, referindo-se também ao amplo espaço de seu ateliê de gravura, com instalações ideais.

Pontificando sobre todas as coisas, a famosa prensa alemã, que Iberê levava para Porto Alegre quando de sua mudança do Rio de Janeiro, em 1982. Foi nessa prensa que imprimiu a maior parte de sua importante obra gráfica e onde seu assistente editou as últimas séries de suas gravuras, parte delas expostas na mostra que o Espaço Cultural Fiat mantém em cartaz.

Menino pobre nascido em 1914, de pai ferroviário, na pequena Restinga Seca (RS), Iberê dizia guardar consigo o silêncio imenso do campo e o mistério que adivinhava através da superfície móvel das sangas gáuchas (pequenas lagoas rodeadas de densa vegetação). Árvores deformadas pelo espelho das águas foram retratadas nos primeiros quadros a óleo, onde já ensaiava o traço sismográfico a

ingrar a tinta densa, como em Jaguarí, de 1941. Guardou essa tela no rico acervo particular, que inclui pinturas de todas as fases, centenas de desenhos e a série completa de gravuras. Nos últimos meses de vida, Iberê planejava ver essas obras em uma fundação mantida pela iniciativa privada e acessível ao público.

Resta saber se as pessoas capazes de realizar o projeto vão entender o generoso gesto do grande artista, um dos maiores de sua geração.



No vento e na terra II, óleo avaliado em cerca de US\$ 50 mil

DESABAÇO NA ÚLTIMA

Fonte: A crítica. 11 ago. 1994

IBERÊ CAMARGO

Independência pautou 50 anos de carreira

Expressionista nos anos 40 e 50, abstrato nos 60 e 70 e figurativo nos 80 e 90, pintor nunca seguiu modas

DANIEL PIZA
Da Reportagem Local

A carreira de Iberê Camargo (1914-1994) teve coerência, independência e durabilidade únicas na história da arte brasileira.

Iberê não teve uma primeira grande década e depois "secou", como o Tarsila do Amaral (1886-1973). Não foi irregular, por vezes tímido, como Victor Brecheret (1894-1955). Não terminou com a obra corrompida por falsificadores e disputas judiciais, como Alfredo Volpi (1896-1988). Não se entregou nos últimos anos a vícios, como Helio Oiticica (1937-1980).

Técnicamente exímio, no desenho, na gravura ou na pintura, Iberê sempre trabalhou muito e não fazia publicidade de si mesmo. Por 50 anos seguiu essa linha —foi talvez o último artesão, no sentido de alguém que busca a tal "verdade de sua obra".

Mesmo assim, irritava punistas com suas declarações. Protestava contra toda intromissão do governo na cultura. Em 1954, por exemplo, liderou movimento pela livre importação dos materiais de pintura caríssimos, dizia gastar cerca de US\$ 2.000 se no material usado

para cada tela.

Em 1993, em entrevista à *Folha*, perguntou por que a lei dava isenção de IPTU a times de futebol e não a ateliês. Não fazia isso para ter fama de encrenqueiro; jamais foi de se pautar pela moda.

Sua pintura é a prova final. Adotou o abstracionismo quando este já ameaçava sair de moda —em 1961. Voltou à figura antes de essa volta ser licenciada pelos críticos —em 1980. Rejeitou a arte puramente abstrata ("Não sou sacro vazão", disse) e a arte conceitual ("Não existe arte sem suporte").

Sua pintura teve, a grosso modo, três fases: a inicial, sob influência do expressionismo alemão; a abstrata, ou expressionista abstrata, nos anos 60 e 70; e a final, dos anos 80 em diante, em que retoma o figurativismo.

Alguns elementos, no entanto, são recorrentes. As pinceladas sempre foram carregadas de tinta e aplicadas com velocidade. As figuras de infância (bicicletas, carrinhos, bancos) sempre emergiram da tela como o inconsciente latejando na memória. As cores sempre foram opacas, carnisais. O tom, enfim, sempre foi trágico.

Embora assumidamente auto-

biográfica, a pintura de Iberê não fala só de Iberê. Como toda grande arte, fala de todos nós, e fala por meio de uma questão que é, objetivamente, o assunto de Iberê: a identidade pessoal. Daí, por exemplo, os fantasmas e os "dúplios" de sua última fase, "Os sócios", costumava lembrar, "são iguais mas não são idênticos."

Mas uma carreira com tal consistência nunca significou grandes dividendos. Ainda que seu nome nos últimos anos tenha sido sempre acompanhado do aposto "considerando o maior pintor vivo do Brasil", jamais teve retrospectiva à altura dessa carreira.

Além disso, as telas de Iberê não vendiam bem. Em 1992, ele fez e doou uma série de quadros para ajudar no tratamento do diretor teatral Manoel Aranha, portador do vírus da Aids. Nenhum foi comprado na ocasião.

Sua última exposição individual de inéditos, na galeria Camargo Vilaça, em 1993, também não foi bem. Das sete pinturas expostas, com preços de US\$ 44 mil a US\$ 46 mil, apenas uma foi vendida.

Iberê, como tantos, pagou preço alto para ser um espírito independente no Brasil.



Tela sem título pintada a óleo pelo artista gaúcho Iberê Camargo (1914-1994) em 1991



"Símbolos", pintura de 1976, fase em que Iberê começava a abandonar o abstracionismo



Iberê Camargo e sua mulher, Maria, com tela exposta na galeria Camargo Vilaça em 1993

TERÇA-FEIRA, 16 DE AGOSTO DE 1994

CADERNO 2

○ ESTADO DE SÃO PAULO - D7

Iberê Camargo está bem à nossa frente

JOSE CASTELLO

Iberê Camargo morreu e carrega consigo um mistério. Mistérios não são séculos: não existem para serem decifrados, nem resolvidos. Existem para desafiar. Iberê levou o seu grande mistério com a singularidade de um silêncio. Foi, desde o início, carregado por aquilo que desconhecia.

Não fazia gênero, nem se julgava investido de nenhuma iluminação. Não havia qualquer religiosidade em seu gosto pelo secreto. Iberê não pintava em busca de uma

revelação. Sua visão de mundo era depressiva e pessimista: para ele, o homem não tinha futuro, tinha apenas um presente misterioso a suportar. A pintura era esse suporte.

Mas o que era afinal o mistério que, para Iberê, guiava a criação? Quando, em dezembro de 1980, metendo-se numa briga de rua no Rio terminou matando um desconhecido, o mistério foi traduzido em sangue. O tiro fez dele um assassino. Mas, tanto quanto sua pintura, o que moveu aquele ato foi a ausência de sentido.

Alli estava, naquele cadá-

ver, o mesmo impulso vazio que o levou desde sempre a pintar. A prova era dada: o vínculo que liga a arte à vida é indecifrável, mas nem por isso deixa de ser decisivo. Iberê, com sua obra, desmentiu todas as ilusões conceituais. Felizmente, nem todos os grandes artistas precisaram se fazer assassinos para encenar sua liberdade.

A trajetória de Iberê Ca-



■ O jornalista José Castello escreve às tardes-feiras neste espaço

balhos que Iberê Camargo produziu nos últimos quatro anos de vida, guardada no Espaço Cultural Fiat, na Avenida Paulista, fica como testemunho. Esses trabalhos não

gos da criação. E daquelas patologias, sublimadas em ato, detectadas pela psiquiatria moderninha.

A realidade não "causa", mas apavora. Sua presença não é explicativa, mas explorativa. Que se melhanças os estilhaços de uma explosão têm com o fogo que a detonou? Nenhuma. No entanto, estão entrelaçados essenciais, de penduradas em imensos olhos que nos encararam em silêncio.

O que há de "profundo" nelas? Nada. Elas estão ali, reduzidas à sua aflição, com seus rostos vazios e inchados, nuas sem qualquer sensualidade, fluindo na te-

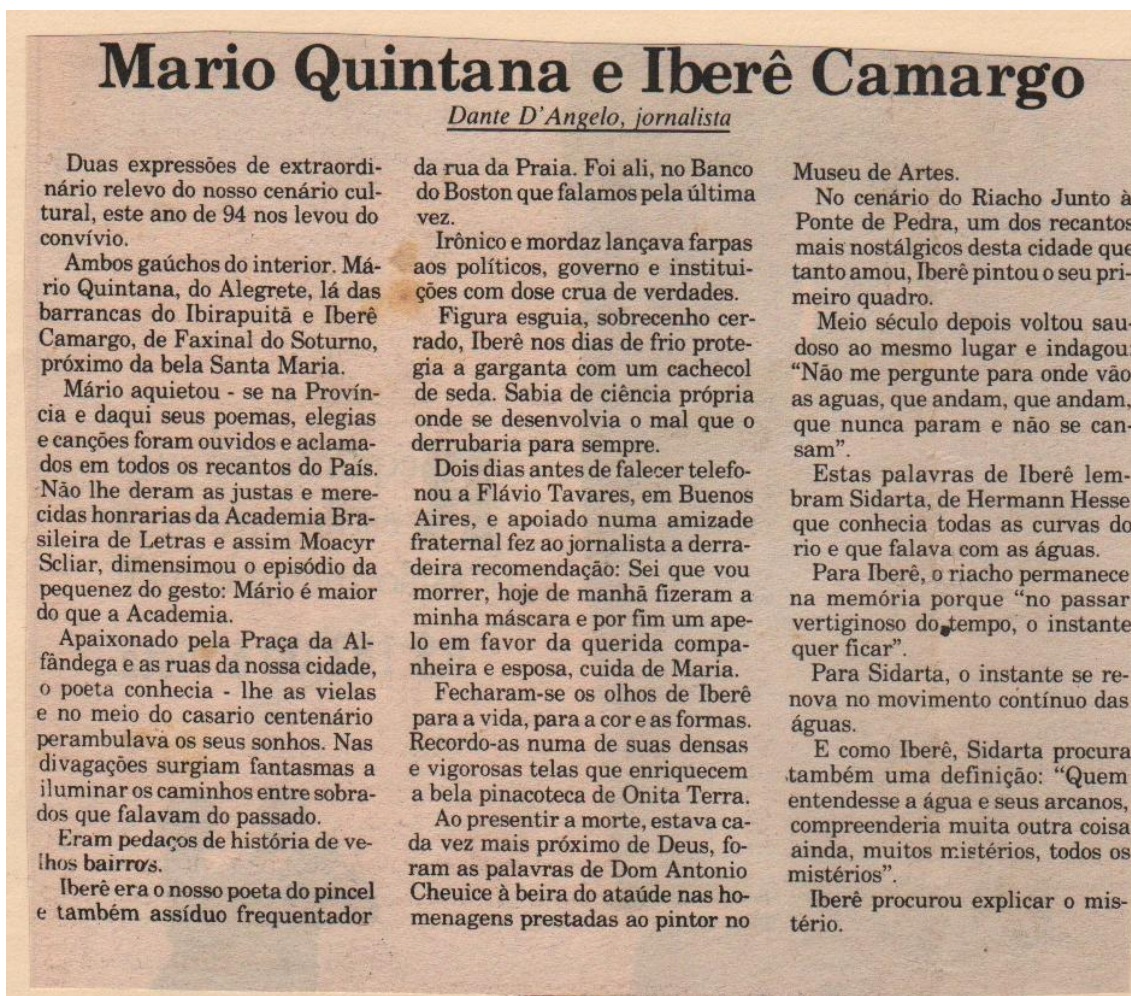
têm nenhuma intenção com o mundo, mas com o mundo — com seu imenso medo da morte — está inteiro nelas. Em nanquins, guaches, gravuras em metal, lápis, Iberê Camargo não "elabora" a morte, mas simplesmente se vê diante dela. Ele "é" aquelas figuras vazias, res-tritas aos traços essenciais, de penduradas em imensos olhos que nos encararam em silêncio.

○ VÍNCULO QUE LIGA A ARTE À VIDA É INDECIFRÁVEL, MAS NÃO DEIXA DE SER DECISIVO

la. Não são anjos, nem reprensivos com coisa alguma; não "elaboram", nem criticam. Saltam para fora do mundo, acompanhando Iberê em seu desespero.

Nelas, deparamos com a morte: neutra, sem qualquer expressão, qualquer significado, sem transcendência. E libertada de qualquer drama, Iberê não retratou o seu vazio, construiu fantasmas para lhe fazer companhia. Agora que se foi, nos deixa sua pintura como sombra. Não devemos procurar Iberê Camargo por trás dela. Ele está bem à nossa frente.

ANEXO J - Mário Quintana e Iberê Camargo. [T10] Dante D'Angelo



Fonte: Jornal do Comércio. 23 ago. 1994

JG 2^o CADERNO

Iberê, Malagoli e Faedrich

Aldo Obino

O Rio Grande do Sul tem perdido alguns dos seus artistas plásticos de maior relevo e entre esses da Carigni, Locatelli, Corina, Soria e, ultimamente Iberê Camargo, Ado Malagoli e Nelson Boeira Faedrich.

Há dez anos deixei de fazer crítica das Artes Plásticas e de Teatro com a falência do Correio do Povo, mas prossigo na crítica musical no *Jornal do Comércio* até agora, não deixando, entretanto, de presenciar livremente o movimento geral de nossas galerias, salões e museus e o labor de nossos artistas.

Nesse interregno, só há um ano escrevi uma crônica sobre os retratos de Iberê Camargo e eis que agora alguém nos sugere algo sobre o Pintor dos Carretéis como Glauco Pinto de Moraes, outro plástico não há muito falecido, foi o Pintor das Locomotivas, ambos evocando suas meninices. De outro lado, um outro artista me disse de parar de escrever sobre os mortos, preferindo os vivos, mas como Augusto Comte sentenciou que os vivos são cada vez mais influenciados (governados) pelos mortos, aqui apenas registro a repercussão do trespassse dramático do pintor trágico que foi Iberê e de como a imprensa nacional pôs em relevo sua vida, obra e morte. Foi Iberê um gaúcho de linhagem dupla: a italiana e a espanhola e de tantos influxos dos tempos de Portinari, Di Cavalcanti, Goeldi e, antes, Fahrion e do estágio com De Chirico e André Lhote e se projetou em expressão e inspiração pessoalíssima, indo da figuração à abstração e informalismo até retornar com nova figuração e defor-

mação com o rabiscativismo de um curtido e rebelde humanismo, por seu temperamento e provocações, com painéis sobrecarregados de tinta a um desenhismo sintético com seu amargo humor dos nus até o ciclismo gaulez e com os retratos de seus amigos, num ciclo distinto por seu realismo de retratismo galante e feminino de Portinari. Ótimo pintor e escritor reflexivo e imaginativo e inédito memorialista foi o nosso pintor e pensador.

Os funerais de Iberê, com um milhar e meio de presentes, mostraram algo da benemerência rebelde de quem filosoficamente passou da vida para o Além.

Ado Malagoli

Ado Malagoli se foi após outra tremenda provação hospitalar. Esse pintor paulista de boa formação escolar no Rio de Janeiro, veio há meio século para Porto Alegre, como mestre no Instituto de Artes, formando gerações de brilhantes discípulos e muito atuante em nossa vida e cultura artística, sendo o fundador do Museu de Artes do RGS, no Foyer do Theatro São Pedro, a princípio, e após, no Cotillon Clube até ter a sede própria no Palácio da Delegacia Fiscal, na gestão de Luiz Inácio Medeiros. Sua arte tem algo Cezanne com marcação italiana, em fixações de decadência, de andaimes, mas com figurações humanas bem-eloqüentes e itálicas.

Se Assis Chateaubriand não conseguiu fundar o Museu Gaúcho e só tal acerto foi doado ao RS através da Prefeitura e graças a Hugo Berta que lhe dá o nome, o Sonho de Antonieta Barone com a sede

da ex-Delegacia Fiscal, hoje no Palácio Marron (Chocolatão) de Cristal, na Avenida Loureiro da Silva. Malagoli está consagrado pelos quarenta anos do Museu de Arte do Estado e de sua criação bem-fundada e desenvolvida até agora.

Nelson Boeira Faedrich

Nelson Boeira Faedrich é outro artista plástico que recentemente se foi, com sua criatividade deixando o rastro de uma fecunda tripla octogenária, como Iberê e Malagoli. Sobrinho dileto do mestre Oscar Boeira, ele começou no ninho que foi a gráfica da Editora Globo com um mestre teuto e, como gravador, foi um ilustrador magistral, como Fahrion e Sotero Cosme. Tornou-se Faedrich um ilustrador magnífico das Lendas do Sul, de J. Simões Lopes e dos Contos de Andersen, cujos originais foram álbuns fascinantes como o do Ciclo dos Orixás (os deuses de panteão africano). Foi Faedrich, além disso, um cenógrafo para as coreografias de Tony Seitz Petzhold e para o teatro dramático com o de A Moratória e ilustrador em nossa imprensa, avançando no gravurismo em mármore, como o projeto para o Palácio Farróupilha e o painel para o Teatro Grego ao ar livre na Vila Assunção e o monumento Obirici, em sua lenda monumentada na Avenida Assis Brasil, tendo afinal uma retrospectiva aqui com três simultâneas mostras e suas pinturas na Galeria do Touring Clube. Faedrich ainda ilustrou obras de Gracialiano e Érico Veríssimo e muito mais criou com sua inspirada arte.

ANEXO L - Uma arte rebelde define a geração de 30. [T12] José Luiz do Amaral

Uma arte rebelde define a geração de 30

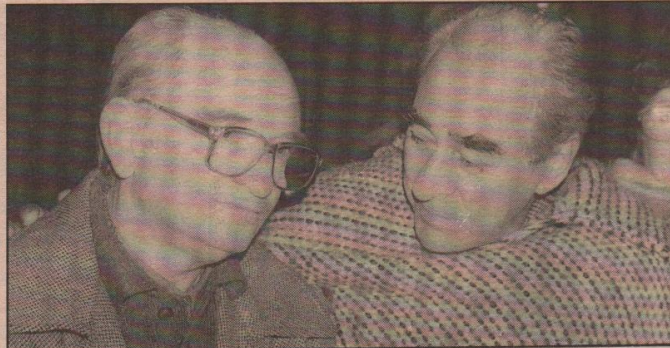
JOSÉ LUIZ DO AMARAL *

Dos anos 30 ao início da década de 60 o Brasil viveu um período de consolidação do desenvolvimento industrial e de discussão da sua organização social e política. Mas o novo país, que parecia definir-se como uma nação moderna, ainda conservava inúmeras contradições mal-resolvidas. Nesse contexto, a produção cultural abraça os ímpetus vanguardistas dos anos anteriores em benefício de uma reflexão mais calma sobre a vida das populações brasileiras com suas peculiaridades regionais. A necessidade de inventariar a realidade social se impõe como preocupação maior.

É exatamente nesse momento que a produção de artes plásticas no Rio Grande do Sul atinge sua maturidade, com o surgimento de artistas cujas obras desempenharão papel destacado. Carlos Scliar, Iberê Camargo e Vasco Prado são três desses artistas que, desde o início da década de 40, impõem-se com seus trabalhos e sua atitude. Encontramos nos três a mesma rebeldia contra os valores estabelecidos, a mesma preocupação com os problemas sociais e a mesma atitude de humanistas.

É esse comportamento militante da Geração de 30, já expresso nas obras literárias de um Cyro Martins, um Dyonélio Machado, um Ivan Pedro de Martins, um Erico Verissimo, que integrará o nome de Xico Stockinger aos anteriores, ainda que ele tenha chegado ao Sul somente em meados dos anos 50.

Entre os quatro nem sempre a aproximação se evidencia à flor da pele. Pelo contrário, seguem trilhas distintas com suas obras e adotam, por vezes, maneiras diversas de enfrentar a vida. Vasco e Scliar



Os pintores
Carlos Scliar
fará
depoimento
amanhã e Iberê
Camargo
receberá uma
homenagem
póstuma

fundam o Clube da Gravura de Porto Alegre em 1951. Procuram com isso a ação política organizada, que leva as bandeiras do pensamento de esquerda.

Já Iberê assume uma postura mais individualista. Mas tal postura não o impede de atribuir ao artista a função de agente social de vanguarda. Apenas ele acredita que, para exercer essa função, deve manter-se descompromissado com quaisquer controles ou limitações impostas pela sociedade. Por outro lado, Stockinger romperá, com suas xilogravuras, a predominância da figuração social do Clube da Gravura, utilizando o gesto mais espontâneo e construindo a figura como expressão da subjetividade do artista. Também entre Vasco e Scliar, mentores comuns do Clube, logo se evidenciam caminhos distintos. Com

todas as diferenças, com as peculiaridades que os individualizam e os tornam únicos no cenário das artes plásticas brasileiras.

Algo, entretanto, podemos detectar em seu trabalho e em sua maneira de ser que aproxima Scliar, Vasco, Xico e Iberê e nos permite entendê-los no contexto da Geração de 30. Em todos, revela-se o mesmo sentimento do humano e do popular, a mesma pesquisa do mundo em que vivem, a mesma preocupação com adotar uma postura pessoal de militância, a mesma crença no papel histórico do artista como agente de transformação da sociedade.

* Crítico de arte, coordenará o painel de amanhã no seminário "A Geração de 30 no Rio Grande do Sul".

Fonte: Zero Hora. 1 set. 1994

ANEXO M - O Quadralhão. [T13] Décio Freitas

O Quadralhão

DÉCIO FREITAS *

Como todos os grandes criadores, Iberê Camargo foi homem de propósito unívoco na vida. Seu propósito foi a pintura. Podia se ter laureado como um dos nossos maiores escritores, como se vê dos textos publicados e a publicar. "Porque esta obsessão de pintar? A pintura me perseguiu toda a vida; foi minha alegria e meu tormento", desabafou um dia, já consciente da doença insidiosa. Não admitia dividir-se.

Quando a dor no braço direito, reflexo da doença, impediu-o de pintar, em meados do ano passado, indignou-se contra o destino cruel. Mas logo reagiu, tomando as coisas filosoficamente: "Ninguém que morrer. Todos querem ser eternos. Mas já imaginaram a chatice que deve ser a eternidade?" Voltou à leitura de seus amados clássicos gregos e latinos, e ao mesmo tempo, com a paixão que punha em tudo, dedicou-se a escrever suas memórias, destinadas a perdurar como um dos monumentos da memorialística brasileira.

Recuperado o uso do braço graças à radioterapia, voltou a pintar com alegria e paixão. O retrato de Maria Helena Pereira, pintado em maio, deixou-o feliz; parecia uma criança que houvesse reencontrado um brinquedo perdido. Depois, não cabia em si de felicidade quando pintou dois retratos em guache de seu velho amigo Vasco Prado.

Nisso, um belo dia, o *Quadralhão*. Mandara fazer um bastidor com tela medindo dois metros por quatro. Perplexidade dos amigos: "Ora, Iberê, como se poderá retirar este quadro do ate-

liê?" Rindo: "Primeiro se cria problema e depois se revolve".

No início de julho, retomou as sessões diárias de radioterapia, desta vez na cabeça. O velho e rijo jequitibá começava a mostrar-se abalado. Mas o *Quadralhão* obcecava-o. Desenhava as figuras do quadro — três vultos femininos. Dia 27 de julho, terminou a radioterapia, coincidentemente no mesmo dia em que se inaugurava no Rio sua retrospectiva. Apesar do sucesso no Brasil e no Exterior, merecendo elogios no *New York Times* e no *Le Monde*, a retrospectiva não lhe agradava, por não considerá-la suficientemente representativa de sua obra. Logo caiu de cama, da qual só se levantava amparado por duas pessoas. Dia 30 de julho, uma sexta-feira, a amiga Lia Raffainer ouviu dele que no dia seguinte pintaria o *Quadralhão*. "Não conseguirá", sentenciou Lia para um amigo comum. "Claro que não", ecoou o amigo.

◆
**Talvez aquelas três
lúgubres mulheres
sejam as Parcas —
as deusas que
marcam a hora fatal**

Conseguiu. Madrugada de sexta para sábado, mais ou menos às 3h, sentou-se na cama e disse a sua mulher, Maria: "Agora está tudo claro. Lá é igual a aqui. Temos sido felizes e continuaremos assim. Vamos". Vestiu-se, calçou os tênis e pôs uma boina. Amparado por Maria e a vizinha Eunice, chamada às pressas, subiu os dois lanços da escada in-

greme para o ateliê. Pintou com energia desesperada, sentando-se a todo instante para descansar. Acabou em algumas horas e saiu para o café da manhã. Dia 31, domingo, fez-se conduzir de novo ao ateliê, para assinar o quadro — uma assinatura insegura e trêmula que denunciava a fraqueza física. Dia 2 de agosto, na cama, concedia sua polêmica entrevista coletiva; morria polemizando, como vivera. Removido para o hospital na manhã do dia 8, à tarde pediu insistentemente que lhe trouxessem o quadro, pois queria retocá-lo. Como era materialmente impossível atendê-lo, pediu papel e lápis, fazendo cinco desenhos, os últimos traços de sua vida. Às 23h45min do dia 9, o fim.

"Iberê nos deixou um enigma", disse o crítico carioca Ronaldo Brito ao olhar o quadro, que Iberê chamou de *Solidão*. Talvez aquelas três lúgubres mulheres sejam as Parcas — as deusas da morte que estabelecem a hora fatal. A mulher embuçada deve ser Atropos, que com sua desapiedade tesoura corta os fios de ouro e seda por elas mesmas tecidos para as vidas dos poetas e dos artistas. O título deve aludir à infinidade e irremediável solidão daquele que está morrendo.

A revista *Time*, ao registrar a morte de Iberê, disse que ele expressava a "miséria humana" de forma "impiedosamente honesta": *No Quadralhão, pintou sua própria miséria por não poder escapar às Parcas! Morreu amargurado porque não poderia mais pintar. Pois não queria viver apenas para viver; queria viver para pintar, sua "alegria" e seu "tormento".*

* Historiador

ANEXO N - Iberê foi um inventor de formas. [T14] Armindo Trevisan

ZERO HORA

CULTURA

CULTURA ESPECIAL, SÁBADO, 19 DE NOVEMBRO DE 1994

Iberê foi um inventor de formas

Ele é um dos mestres da pintura brasileira de todos os tempos e, à medida que sua presença biográfica decrescer, mais resplandecerá o vigor do seu estilo

ARMINDO TREVISAN *

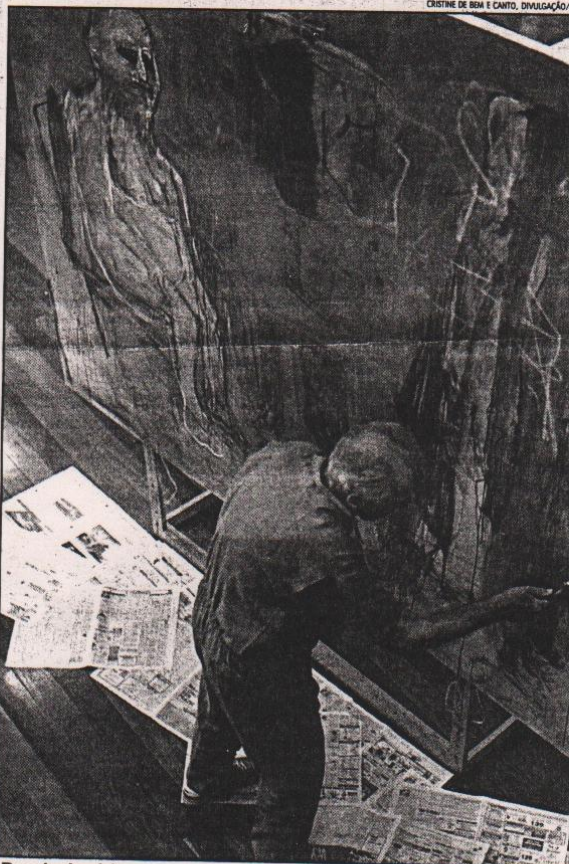
O primeiro caso de personalização artística na história foi, talvez, o de Miguel Ângelo. Pietro Toesca prefere situar tal fenômeno 200 anos antes: nesse caso seria Giotto o iniciador das *poéticas individuais*. Essa expressão indica o surgimento de um ponto de vista único, vinculado ao autor, obrigado a criar um *estilo*. No passado, os estilos eram criações coletivas. Estruturavam-se lentamente até aparecer neles, como por milagre, um *corpus* de formas, e também de técnicas, que os tornavam definíveis. É esse o significado de expressões como "estilo gótico", "estilo barroco".

Nossa época caracteriza-se pela exaltação da *originalidade*. O que antigamente era apenas uma das qualidades artísticas acabou convertendo-se no critério por excelência. Para que isso acontecesse, foi preciso adotar uma nova atitude: a da ruptura. Sem ela, como acentuar semelhante originalidade? A partir, portanto, do século 16, surgem as poéticas da ruptura e da originalidade, sendo sua principal vantagem a de valorizarem, antes, personalidades artísticas do que produções coletivas.

Existiram sempre, e ainda existem, movimentos coletivos, os assim ditos "ismos". Mas, na hora dos balanços finais, a memória da humanidade se fixa em nomes. Muitas pessoas sabem quem é Van Gogh, seu papel na história da arte. Poucas seriam capazes de filiá-lo a uma corrente, menos ainda de descrever-lhe as características. Temos aí um dado novo na história da arte, que tendia a esquecer os indivíduos em favor dos estilos.

Um artista de hoje é obrigado a ser um criador de formas, e, os maiores, a serem inventores de estilos. Não existindo a preocupação de se preservar leituras comuns de expressão, os artistas são forçados a abrirem um caminho próprio.

Iberê Camargo é um desses criadores. Poder-se-ia situá-lo no meio de um grupo, entre os mestres do Informalismo do pós-guerra. Por Informalismo compreende-se uma pintura que, mediante cores aplicadas com gestos rápidos, privilegia efeitos texturais e, sendo atemática (isto é, não figurativa), transforma as pinceladas em signos, que o espectador decodifica sem referência a outros significados que não os do próprio ato criador. Observemos que nem toda a pintura de Iberê é informal; a mais recente possui inclusive características figurativas.

**Revolucionário**

Impressiona o fato de Iberê Camargo ter conseguido avançar sem renegar o próprio passado

Como crítico, valorizo especialmente a sua fase dos "carretéis", que se estende de 1950 a 1970. Todo mundo sabe o que são carretéis, pequenos cilindros de madeira ou plástico, com rebordos, para enrolar fios de linha. Mas o pretexto não basta para explicar o resultado artístico, assim como a Igreja de Domburg, que Mondrian pintou, é insuficiente para explicar o seu abstracionismo, e ainda menos suas derivações finais como a tela *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943).

A evocação dos carretéis é interessante, do ponto de vista psicológico, por evidenciar o processo criativo: parte-se de algo concreto, e chega-se a algo abstrato. O concreto é a vida, a memória pessoal, a experiência do artista; a tela, a participação da inteligência que ordena a memória, e a materializa num estilo. Eis a grandeza de Iberê. Ele se alinha entre mestres como Wols, Fautrier, quem sabe Arshile Gorky e Jackson Pollock. Mas, em nossa opinião, o verdadeiro inspirador de Iberê é Paul

Cézanne, pai da arte moderna. Isso explica porque, na aparente *des-ordem* de Iberê, existe tanta ordem, tanta estruturação. E porque há nela uma disposição tão rigorosa e convincente de linhas e cores, que é impossível atribuí-la ao gestualismo, por mais importância que se dê à escrita automática ou aos processos rapsódicos da pintura de ação.

Mencionamos, até aqui, o que o artista *deve* a outros artistas. Mas: e o que ele *não deve*? Tal contribuição, por ser a sua contribuição mais intransferível e duradoura, foge às definições limitativas. Digamos que se relaciona com certa gama de cores, entre as quais sobressaem o preto, o vermelho e o azul, o todo organizado num sistema preciso de volumes, que geram ritmos puros. Formas e cores são propriedade de todos os pintores. O que não é propriedade deles é o carisma. Este, no âmbito de um estilo, converte a pintura numa experiência emocionante, num microcosmos visual que faz ecoar a macrocosmos.

É um dos raros pintores nacionais que podem ombrear com os melhores da contemporaneidade

Impressionante, também, o fato de Iberê ter conseguido avançar sem renegar o próprio passado. Quem explica sua *revolução* dos últimos anos? Nela podemos rastrear afinidades. Por nossa conta, sugeriríamos aproximações com Willem De Kooning, e até com Francis Bacon. Mas, à parte isso, o importante é ter ele proposto uma nova interpretação da figura. Consegue se informal dentro do figurativismo, o que é um paradoxo.

Iberê é um dos mestres da pintura brasileira de todos os tempos, um dos raros pintores nacionais que podem ombrear com os melhores da contemporaneidade. E, também, um dos poucos que acrescentaram algo a essa contemporaneidade. À medida que sua presença biográfica decrescer, mais resplandecerá o vigor do seu estilo, desvinculável de sua biografia. Trata-se de obras de arte que, à maneira de filhos, ganham um lugar ao sol sem deverem nada a ninguém, mesmo revelando os traços profundos da paternidade que lhes deu origem.

* Poeta e crítico de arte

Fonte: Zero Hora, Cultura. 19 nov. 1994

ANEXO O - Iberê: de corpo inteiro. [T15] Virgínia Helena Aragones Aita

IBERÊ: DE CORPO INTEIRO

ESCRITÓRIO DE ARTE
ANÔNIMOS DE AVIGNON
TRANSCREVE:

Vou rever um amigo que há algum tempo não vejo, apreensiva e triste que talvez não o encontrarei mais, não haverão mais longas conversas, notícias do gato Martin, estória dos quadros feitos e desfeitos em meio a "ímpetos" de eloquência e diatribes indignados contra aqueles impassíveis ao drama social, o nonsense da política, a pulverização das imagens pela mídia, o fait divers da nossa crítica. Intransigente? Sim, nem poderia ser por menos para quem, num país que vira o rosto para seus talentos tanto quanto para as estatísticas sociais e só se move pela alegoria e espetacularização, ousou fazer da pintura uma profissão de fé, viveu com radicalidade apaixonada o ofício de pintor e a privação e angústia de uma escolha sem tréguas.

Quem é este homem acossado e instigante estranhamente singular, avulso e avesso ao mundo dos acomodados à aparência que a cada gesto, cada palavra pronunciava sua busca obstinada? Percepção acurada de farejador que presente aos êxtases ocultos e a melancolia estática do prosaico. Esse homem alto e grave, de olhar atento e matreiro a inspecionar o mundo, recolhendo fragmentos da memória e da cena cotidiana, personagem e situações bizarras para aí nos surpreender com toda a afinação e rigor de virtuose, uma realidade desconcertante, interpela-nos sem dúvida, desafia.

Pouco a pouco, diligentemente aprendi a vê-lo e recompor o seu mistério. Dos confins inabitados da província, ele abriu o seu caminho de desbravador solitário. Primeiro, a solidão geográfica, o isolamento dos centros da

cultura e do poder. Imerso numa paisagem vasta e rarefeita, luz velada e cores esmaecidas, charcos, beiras de rio, águas paradas e "verdosas" à dilufrem os homens: tristeza diáfana que aderiu a pele e impregnou os olhos, emprestando-lhe a "palheta da alma". Trouxe a lembrança vigorosa da terra dos quintais, das coisas sepultadas sob a terra, vivência física e profunda impressa na memória. Depois da solidão de uma escolha: a liberdade irreduzível e sem concessões do pintor da verdade do "eu", da expressividade do sujeito produtora de sentido. A condição moderna implicava declinar-se nos cânones da tradição clássica, num esforço contínuo de auto-superação. Homem da renascença, connoisseur do ofício, cópia com meticulosa paixão os mestres (Velasquez, Goya, Utrillo, Roualt, Léger, Picasso) e aprende a rigorosa lição de Guignard, De Chirico e Lothe. Na busca da expressão absolutamente própria emula confrontos e responde aos desafios da grande arte. Fazendo da tela sua arena reconquistou na arte a verdade do homem. Encorporando soluções, processando e reeditando identidades, perpassou a história da pintura e sintetizou numa fatura única a história/epopéia da figura.

Embora do moderno da verdade do sujeito (do tempo reencontrado pelo fio da memória-sensação, das epifanias e concentrações do ser num certo instante), da solidão e da dor de uma busca sem cúmplices, a iminência do caos da irrealidade só invertida pela inauguração de um novo sentido que converge no sujeito. A tarefa é restaurar a visibilidade do real, tornar visível o que por um desgaste contínuo já ameaça perder seus contornos. Só a intersecção da verdade com o sujeito deflagra essa condensação de sentido, zona de expressividade máxima.

Se para o moderno, a ruptura como forma de pensamento e ação equaciona a verdade, se institucionaliza como movimento da história, cada trajetória impõe uma genealogia, pois deve fundar-se a si mesmo. Em Iberê isso se traduz num compromisso absoluto de reinventar pictoricamente a figura, reeditando a história da arte numa verdadeira arqueologia da forma. Movimento convulsivo da obra de revolver-se sobre si mesma. A arte é forma de vida do pintor, que aderida e indissociável da sua realidade no seu ritmo e imprevisibilidade, determina as sintaxes da forma. A realidade

existencial é o solo sobre o qual se ergue e com inventário da memória física declina a iconografia da tradição. Sua matéria é a banalidade da existência, as mazelas humanas, o peso inelutável do viver, da opressão desesperada e all-pervading, dos delitos e das expiações, da nossa demasiada humana precariedade. Personagens inócuos e rarefeitos ameaçam fundir-se na matéria espessa e indiferenciada do fundo. O caos é sempre possível, menos improvável que o sentido, e a sentença do homem é sombria. Não há saída, não há sentido humano senão na paixão. Nela recria o mundo.

E a arte é um meio para evitar um meio, toda a envergadura da expressão ("arte só se faz com paixão... as coisas só existem quando são feitas com verdade, com todo o teu corpo. Não se faz arte com a ponta dos dedos"). No contrafluxo do esteticismo, o corpo a corpo, o estorço de equilibrista para se manter na realidade emergente da vida. Viver no pano, dramatizar a pintura, construir, destruir, reconstruir obsessiva e exaustivamente até, num lapso, emergir a forma, resultado dessa decantação de camadas e gestos decisivos. A obra é esse intervalo de potência. Puro ato. O lugar do acontecimento da vida, que inscreve pela ação o sentido. O fiat lux, que ofusca e ilumina, recolhe todo o sentimento e bota no corpo outra vez.

Bravo! Bravo guerreiro que se faz conquistando a si mesmo. Que pintou com todo o corpo num gesto agônico e preciso o coração selvagem do homem filho da terra e nos emprestou seus olhos e sua coragem para vermos a miséria e a dignidade da nossa condição

Virgínia Helena Aragones Aita
Mestrado em Filosofia na UFRGS
E artista plástica.