

IBERÊ CAMARGO E SEUS CARRETEIS: “MARAGATOS” E “PICA-PAUS”

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.2.93-105>

*Luís Fernando Zulietti*¹
*Silvia Helena Nogueira*²

RESUMO

Este artigo irá abordar duas xilogravuras do artista Iberê Camargo (1914-1994) que representam os carretéis realizados pelo artista, na década de 1960, e irá relacioná-los à personagens da Revolução Federalista. Iberê buscou refletir sua infância e sua vida social e política, principalmente em seus brinquedos, ou seja, seus carretéis que gerou uma série de xilogravuras que mostram claramente a importância que dava ao trabalho e a reprodução do espaço social, suas xilogravuras são espelhos da realidade de uma época.

Palavras-chave: Xilogravura. Carretéis. Conflitos Sociais.

ABSTRACT

This article will address two woodcuts by the artist Iberê Camargo (1914-1994) that represent the reels made by the artist in the 1960s, and will relate them to characters of the Federalist Revolution. This. Iberê sought to reflect his childhood and his social and political life, especially in toys, his cars, generating a series of woodcuts, which clearly show the importance he gave to work and the reproduction of the social, his woodcuts are mirrors of the reality of a time.

Keywords: Woodcut. spools Social Conflicts.

RESUMEN

Este artículo pretende enfatizar al artista y su representación de la naturaleza humana en su producción de xilografías artísticas. Iberê buscó reflejar su infancia y su vida social y política, principalmente en sus juguetes, es decir, sus carretes que generaron una serie de xilografías que muestran claramente la importancia que le dio al trabajo y a la reproducción del espacio social, sus xilografías son espejos de la realidad de una época.

Palabra clave: Xilografía. carretes Conflictos Sociales.

¹ Professor Pós-Doutor em Arte, Mídia e Política, pela PUC-SP e Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP, Coordenador do curso de Gestão de Marketing, na FAAP-SP-ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1217164973138995> - <https://orcid.org/0000-0002-5472-4034> - zulietti.zulietti@gmail.com.

² Professora Doutora em Língua Portuguesa pela USP, atuando como Professora da Faculdade Anhanguera de Jacareí e docente em cursos de atualização na área - ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8341014196582448> - <https://orcid.org/0000-0003-4133-7075> - n.silviahelena@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

Iberê Camargo nasceu em Restinga Seca, no interior do Rio Grande do Sul, em novembro de 1914, mas passou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro. O pintor morreu aos 79 anos em Porto Alegre, em agosto de 1994, deixando um acervo de mais de 7 mil obras. A maioria delas foi deixada a sua esposa, Sr^a Maria Coussirat Camargo, e integra o acervo da Fundação Iberê Camargo, localizado na cidade de Porto Alegre RS.

Durante sua infância, Iberê descobriu em uma caixa de costura da mãe, os brinquedos preferidos, os carretéis. Tempos mais tarde, Iberê redescobriu os carretéis e os ressignificou, eram seus velhos conhecidos de infância, eram seus brinquedos. Como artista, passou a utilizar os carretéis como tema de seus trabalhos a partir da década de 60. Inicia compondo naturezas-mortas em que o carretel é acompanhado por outros elementos, como laranjas e garrafas. Pouco a pouco o pintor busca uma síntese formal que desembocará em uma obra de caráter construtivista, na qual o carretel passa por um rigoroso exercício geométrico [...]. Em seu exercício mais ousado, já na década de 1960, o carretel pulveriza-se, esfacela-se. Iberê aproxima-se dos pintores tachistas e da abstração pura. (CASTILHOS, 2014)³. Ele aproximou os carretéis da infância à vida adulta, de modo que buscou em suas memórias o desejo de permanência. Na arte, esse desejo é constante.

Ao longo do desenvolvimento de seus trabalhos, o artista apresenta ao espectador um pouco de suas memórias, seja através dos temas sombrios que pinta, seja através de seus escritos. Iberê Camargo pinta sua infância, lembra muito dos tempos em que só o vento soprava no frio do inverno rigoroso do Rio Grande do Sul. (CAMARGO; MASSI 1998).

BREVE HISTÓRIA DA GRAVURA

Se como linguagem os princípios da gravura podem remontar a impressão de mãos nas paredes de cavernas pré-históricas, é somente a partir de meados do século XIV que se verifica na Europa a impressão de matrizes de madeira sobre papel — a xilogravura. Desde então, o uso da gravura possibilitou que pessoas diferentes passassem a ter acesso a imagens idênticas, sem posicionamento hierárquico entre as mesmas. Dessa forma, as possibilidades de usufruir e possuir imagens foram ampliadas paulatinamente a outras classes da população europeia, fora do clero, da realeza e da corte (RAMÍREZ, 1976 *apud* MOTTER, 2013).

No continente europeu, a produção de livros, feitos totalmente de xilogravuras, iniciada no século XV, foi um fator que contribuiu para a difusão gráfica de imagens e textos e também ocasionou o primeiro barateamento no preço do livro (COSTELLA, 2003 *apud* MOTTER, 2013). A partir de meados do século XV, com a tipografia, houve uma diminuição ainda maior no valor dos livros e a ilustração dos textos permanecia sendo realizada com gravuras em madeira, pois, tanto os tipos móveis quanto as matrizes xilográficas têm o mesmo tipo de impressão em relevo (COSTELLA, 2003 *apud* MOTTER, 2013).

Mas a gravura em madeira, por intermédio de Thomas Bewick (1753- 1828), voltou a popularizar-se (RAMÍREZ, 1976, *apud* MOTTER, 2013) com as matrizes obtidas pelo corte transversal do tronco da árvore — a gravura de topo, que permitia maior resistência e uma elevada riqueza de

³ Informação disponível em: <http://issuu.com/fb_aul/docs/croma1/92>. Acesso em: jun. 2021.

detalhes. Essa técnica foi muito utilizada para ilustrar jornais e revistas em todo o mundo (COSTELLA, 2003, *apud* MOTTER, 2013).

A imagem produzida na gravura em madeira “não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força” (ARGAN, 1992, p.240, *apud* MOTTER, 2013). A dureza do material se opõe à vontade do artista de abrir as fendas que construirão a forma. Assim, é a partir da relação entre a ferramenta cortante e a tensão das fibras da madeira que a imagem poderá se estabelecer.

O CARRETEL NA OBRA DO ARTISTA: ESTRATÉGIAS FORMAIS

A figuração foi progressivamente abandonada a partir do final da década de 1950. Devido a uma permanência forçada no ateliê por motivos de saúde em consequência, de uma hérnia de disco na coluna. Sem mais poder deslocar-se a grandes distâncias com o cavalete e a caixa de tintas, recolheu-se ao ateliê e passa a pintar apenas os objetos possíveis neste universo limitado. [...](GULLAR, 2003).

[...] Agora, diante de um cenário simples, de formas definidas, longe da profusão da natureza, sua linguagem ganha maior autonomia, a composição se torna mais clara e construída. (IDEM). E talvez tenha sido essa necessidade de ordem e construção que o leva a escolher o carretel como tema e módulo da composição de uma gravura: reduzida à bidimensionalidade, a forma do carretel se repete de maneira ordenada [...] (GULLAR, 2003). Iberê voltou-se à representação de objetos.

Essa etapa de sua obra deu início ao estudo da forma emblemática dos carretéis, que evocavam uma lembrança da infância, quando vasculhava as gavetas de sua casa à procura de tesouros e encontrava esses objetos já sem linha, em sua forma pura. Para Iberê, eles foram tema e elemento formal simultaneamente.

Assim Iberê descobriu em uma caixa de costura da mãe, os brinquedos preferidos, os carretéis. Tempos mais tarde, Iberê redescobriu os carretéis e os ressignificou, eram seus velhos conhecidos de infância, eram seus brinquedos.

Como artista, passou a utilizar os carretéis como tema de seus trabalhos a partir da década de 60. Ele aproximou os carretéis da infância à vida adulta, de modo que buscou em suas memórias o desejo de permanência. Na arte, esse desejo é constante. Para Iberê, eles foram tema e elemento formal simultaneamente.

Nessa fase de amadurecimento e de consolidação de sua obra, as figuras migraram progressivamente da figuração à abstração com os seus fundos pretos, mudando os lugares nos quais habitavam contornos e risco representando montanhas e nuvens. A profundidade, representada pela inexistência de figuras sobre um fundo, desapareceu em prol da maturidade, na qual os elementos encontravam-se todos sobre uma mesma superfície preta.

No início, os carretéis ainda se encontram representados em um espaço que sugere a tridimensionalidade, mesmo que sintetizada. Com a continuidade das pesquisas formais, figuras e fundos constituem uma única e mesma superfície. Iberê marcou essas obras por novas relações figura-fundo, pela matéria que constitui corpos, pelas repetições que constroem o novo que buscou desdobramentos como transgressões (CATTANI, 2009). Os carretéis em suas xilogravuras assumem na o jogo da vigorosa dinâmica orgânica e geométrica, estes carretéis parecem tentar transgredir os limites da matriz da madeira. A ideia é explodir o carretel em si, pelo vigor de seu traço na matriz e pelo seu movimento orgânico gerado o papel, onde a imagem é inserida. Nesta

visão, abre-se um importante lugar para a obra de Iberê na arte de gravar, mesmo se a xilogravura for ainda a fronteira do real e do seu passado. Segundo Ribeiro (2013, p. 48) “Para Iberê, a partir de determinado momento, o carretel deixou de ser objeto e transformou-se em imagem sempre em processo de mudança, embora ainda mantivesse sua forma”.

Pode-se observar em suas linhas riscada fortemente na madeira de suas xilogravuras que fazem surgir as imagens dos carreteis de linhas que simbolizam sua estadia sua terra natal, como pode-se ser ler no poema lindas de Luiz Alexandre abaixo:

Linhas:

Somos como carreteis de linha que se desenrolam com o passar do tempo.

Desenrolamo-nos e nos cruzamos com outras linhas, e às vezes acabamos nos amarrando com elas formando nós que podem ser relacionamentos firmes e duradouros ou apenas nós frágeis e fracos que se romperão na primeira dificuldade. No fim desses carreteis se formará um tipo de teia, que irá simbolizar nossa estadia na terra com todos seus nós remendos e o engaliado de linhas. A linha de nossas vidas não é infinita então, não a desperdice e escolha bem onde irá amarra-la. (LUIZ ALEXANDRE...).

MARAGATOS E CHIMANGOS

No caso desta Xilogravura abaixo seus gestos retomam suas ações de menino, quando os buscava nas gavetas da sua mãe para transformá-los em brinquedos. Mais tarde ele escreveria. “Os carreteis estão sobre a mesa. Estão no pátio, são soldados pica-paus e maragatos” (RIBEIRO, 2013, p.46). (Ver xilogravura 1).



Xilogravura 1- Carretéis

Fonte: Coleção particular do autor.

Os termos maragato e pica-pau surgiram no Rio Grande do Sul em 1893, durante a Revolução Federalista, para definir as duas grandes correntes políticas gaúchas então em conflito. Os “maragatos” representavam os federalistas, liderados por Gaspar Silveira Martins, e eram identificados pelo uso de lenços vermelhos. Os “pica-paus” representavam os republicanos, liderados por Júlio de Castilhos, e sua identificação se dava pelo uso de lenços brancos. O termo “chimango” ou “ximango”, que já havia designado no Império uma facção do Partido Liberal, recebeu novo sentido a partir da publicação, em 1915, do poema épico-satírico de autoria de Ramiro Barcelos intitulado Antônio Chimango. A partir de então, foram chamados de “chimangos” os republicanos, liderados por Antônio Augusto Borges de Medeiros.

Os revolucionários federalistas de 1893, ao invadirem o Rio Grande do Sul, vindo do Uruguai, receberam dois estigmas: o de restauradores e o de “maragatos”. Restauradores, porque ligados a Gaspar Silveira Martins, líder liberal do Império. “Maragatos”, em referência a mercenários castelhanos. O fato é que havia uruguaios nas fileiras do grupo do chefe revolucionário Gumercindo

Saraiva, descendentes de imigrantes espanhóis oriundos da Maragataria, área da província de Leon, entre Astorga, El Teleno, Cambarros e Santiago Millas. Segundo Cabral (2020)⁴ Esses espanhóis possuíam uma origem remota e controvertida: viriam dos berberes, povos que habitaram o norte da Espanha durante a dominação moura. Seriam um povo errante, tendo o cavalo como transporte e a guerra como diversão. Criava-se, assim, a associação com os lanceiros de Gumercindo: brasileiros exilados, uruguaios e “maragatos” do departamento de San José, no Uruguai. A palavra entrou para a lexicografia rio-grandense em 1898 através do dicionário de Romaguera Correa, cujo verbete acentuava as características dos habitantes da Maragataria: ciganos que viviam do roubo (principalmente de gado), nômades e avessos ao trabalho. Essa perspectiva foi contraditada por Manuelito de Ornelas, na defesa do povo maragato.

O importante é que os federalistas assumiram a alcunha e, revertendo o sentido, passaram a auto intitular-se “maragatos”. Dessa forma, “maragatos” tornaram-se sinônimo de federalistas, ou seja, membros do Partido Federalista liderados por Gaspar Silveira Martins e opositores ferrenhos de Júlio de Castilhos, o presidente do estado chefe do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR). O Maragato era também o jornal de Rafael Cabeda e Rodolfo Costa editado na cidade de Rivera, o lado uruguaio de Livramento. Fundado em 1896, o jornal era partidário e denunciaste, e foi perseguido pelo regimento do Cati, de João Francisco Pereira de Sousa. Em contrapartida, o apelido de “pica-pau”, dado pelos “maragatos” aos adversários republicanos, não foi absorvido pelos castilhistas. Segundo Manuelito de Ornelas, a alcunha surgiu em função da divisa branca que os republicanos usavam nos chapéus, que lembrava o topete da ave. Encerrada a Revolução Federalista em 1895, a divisão política no Rio Grande do Sul perdurou ao longo das primeiras décadas do século XX, voltando a manifestar-se com intensidade principalmente na Revolução de 1923 e em 1928, quando, em oposição ao PRR, foi fundado o Partido Libertador. Desde a morte de Júlio de Castilhos em 1903, o comando do PRR havia passado às mãos de Antônio Augusto Borges de Medeiros presidente do estado de 1898 a 1908 e de 1913 a 1928. Por divergências com Borges de Medeiros a respeito do candidato do PRR ao Senado em 1915, Ramiro Barcelos rompeu com ele e com o partido e escreveu Antônio Chimango – Poemeta campestre, dirigido a Borges e sua máquina política. O personagem-título era o senhor todo-poderoso da “estância de São Pedro” (o Rio Grande do Sul), que elegia e depunha deputados e senadores. Como consequência, o termo “chimango”, nome de uma ave de rapina do Rio Grande do Sul, passou a ser empregado genericamente para designar Borges de Medeiros e seus liderados.

Na Revolução de 1923, contra a eleição de Borges de Medeiros no ano anterior para o quinto mandato consecutivo como presidente do Rio Grande do Sul, os “chimangos” enfrentaram a união das oposições, representadas pelos federalistas e pelos dissidentes do PRR liderados por Assis Brasil. Em 1928, os federalistas parlamentaristas e os presidencialistas de Assis Brasil se uniram sob a sigla do Partido Libertador, que herdou a alcunha “maragata”. (NOLL...)⁵

Nesta xilogravura Iberê representar e alinha os carretéis com soldados de Maragatos e Chimangos por meio de riscos verticais e horizontais na madeira que irão surgir os carretéis, em cima da mesa.

No espaço acima a direita o carretel de cor preta está solto, um soldado Maragato, pode-se perceber a intensidade da luz sobre ele e a força imprimida por Iberê, que mostra a força da guerra e a potência da goiva sobre a madeira abrindo os veios profundos e de grande intensidade. Em cima da mesa Iberê sobre põem dois carretéis pretos, ou seja, os Maragatos e dois carretéis brancos os

⁴ Informação disponível < <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MARAGATOS,%20PICA-PAUS%20e%20CHIMANGOS.pdf> > acesso 06 dez. 2021

⁵ Informação disponível < <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MARAGATOS,%20PICA-PAUS%20e%20CHIMANGOS.pdf> > acesso 06 dez. 2021.

Chimangos em agrupamentos, tropas em geral, se referem a ações como “parar”, “prosseguir”, “atenção”, “fatiar” entre outros. A origem dos gestos vem caça, quando os caçadores precisavam se comunicar, de forma silenciosa um com o outro. Essa imagem reflete que o silêncio representa parar e depois prosseguir.

Dois grupos sobem o campo em formação. O “ponta” – o soldado que fica à frente – verifica a área e dá o sinal para que o resto da unidade avance. Esse comando pode acontecer sempre que a patrulha executa. Fatiar ou dividir o grupo em duas patrulhas. Uma faz a segurança da outra, aumentando a área de cobertura. O comando de divisão também pode ser usado por uma dupla ou uma unidade superior. Direção a seguir, ou prosseguir. Indica a direção que o grupo deve tomar, caso não exista uma movimentação predeterminada. O “ponta” define os caminhos mais furtivos e com menor risco de envolvimento com o local. Atenção, perigo. Esse sinal sempre vai aparecer em momentos que apresentam risco de detecção ou confronto com inimigos. Se a patrulha se aproxima de uma área vigiada, o gesto é um alerta para a possibilidade de tiroteio (CABRAL, 2020)⁶.

Pois Iberê representa um entrevero de Chimangos, de lenço branco, contra os Maragatos, de lenço vermelho. Eles se engalfinharam para saber quem mandaria no estado. Na verdade, não era uma disputa pelo poder político e sim razões econômicas e sociais que determinaram a Revolução de 1923.

O aspecto dinâmico dos carretéis nesta xilogravura implica alterar as posições dos soldados em cima da mesa, surgindo assim o movimento e o deslocamento das tropas no espaço da matriz da madeira. Seu cilindro, ou seja, seu carretel a esquerda solto e flutuante e com muita intensidade gera um fundo vibrante aonde as goivas abrem um clarão potente de luz. Essas raspagens densas e fortes na madeira cria uma forma espacial na figura e nos mostra a direção do conflito entre os Maragatos e Chimangos. Em cima da mesma a esquerda mais um carretel branco representando um soldado Chimango que representa a ave de rapina muito comum na campanha riograndense, falconídea, pessoal rapineiro, oportunista, caçador que é da terra. Alcinha depreciativa dada aos liberais moderados pelos conservadores, no início da monarquia brasileira. No Rio Grande do Sul, nos anos de 1920, foi à codinome dado pelos federalistas aos governistas do (PRR). Honório Lemes Maragato contra Flores da Cunha Chimango (pica-pau).

O lenço de cor branca identificava os chimangos. O lenço de pescoço é um dos símbolos mais fortes do gaúcho, seu orgulho e sua honra. Muitas vezes foi também símbolo político. Em 1893 foram “maragatos” contra “pica-paus” (lenço vermelho contra lenço branco) e em 1923 foram “maragatos” contra “chimangos,” novamente o embate das duas cores tradicionais. Pode-se observar que Iberê coloca-se como um diretor de cinema mostrando os três carretéis à esquerda, ou seja, três soldados chimangos em uma posição Plongée, trata-se da câmera filmando de cima para baixa, para dar a sensação de falta de poder, ou diminuição e dois carretéis à direita, soldados maragatos que o termo tinha uma conotação de deboche, ironia, pejorativa, atribuída pelo imperialistas e legalistas aos revoltosos liderados por Gaspar Silveira Martins, que deixaram o exílio, no Uruguai, e entraram no Rio Grande do Sul à frente de um exército. Como o exílio havia ocorrido no Uruguai numa região colonizada por pessoas originárias da Maragateria (na Espanha), os republicanos apelidaram-nos de "maragatos", buscando caracterizar uma identidade "estrangeira" aos federalistas. (NOLL...)⁷ Com o tempo, o apelido assumiu significado positivo, aceito e defendido pelos federalistas e seus companheiros. O lenço vermelho identificava o maragato. Isso

⁶ Informação disponível < <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-significam-os-codigos-por-gestos-dos-militares/> > Acesso 08 Dez. 2021.

⁷ Informação disponível < <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MARAGATOS,%20PICA-PAUS%20e%20CHIMANGOS.pdf> > acesso 06 dez. 2021.

se percebe nos carretéis em cima da mesa, onde Iberê trabalha a imagem Contra-Plongée, ou seja, a câmera filmando de baixo para cima, para dar a sensação de poder, aumento de força ou crescimento. Com movimentos circulares com as goivas ele devasta a madeira com suavidade e com pequenos traços e linhas curvas assimétricas e mostra todo conflito da batalha dos Maragatos e Chimangos.

Os riscos horizontais na madeira que são convergentes no fundo da cena se organizam no espaço da matriz, no qual todas as linhas verticais assimétricas encontram-se da esquerda para a direita sem começo e sem fim, assim há o contorno da mesa e determinado para olhar e perceber sua presença na cena. Esta gravura foi riscada em uma prancha de madeira de pequenas dimensões, com o corte longitudinal no sentido das fibras lenhosas, explorando o tipo de veio da madeira. As áreas de luzes cavadas na matriz e as grandes massas negras não cavadas, provocam sensações e vibrações diferenciadas ao olhar, especialmente os pontilhados realizados pelas goivas na madeira e obtidos no processo de tintagem e impressão.

A definição do tamanho pequeno de uma superfície formada por diversos elementos, para Iberê, está ligada de modo não convencional à resolução das imagens dos carretéis em branco e preto, como uma explosão de fogos de artifícios, como todo contraste de claro-escuro, na distribuição da luz que atravessa o fundo da matriz, conjuntos de cortes imprimidos na madeira, interação de planos negros tintados, distribuídos nos elementos figurativos, como a mesa e os carretéis do conflito que ocorreu no Sul do país e do tempero da vida bruta daquele século. A xilogravura carretéis dialoga com a poesia, “Prosa dos Lenços”, de João Panteleão Gonçalves Leite⁸, a seguir.

O nosso lenço campeiro, velho parceiro de luta,
Simboliza as tradições dos tempos da vida bruta,
É uma herança partidária que campeou seu ideal,
Testemunho da história, desse “Rio Grande Bagual”.

O meu lenço foi tingido com sangue dos farroupilhas,
Peleou dez anos a fio, nas mais sangrentas guerrilhas,
Ostendo a valentia da nossa raça caudilha,
Implantou a liberdade no lombo dessas coxilhas.

Meu lenço Republicano, nasceu branco “Castilhistas”,
Foi um bravo nas peleias, foi soberbo na conquista,
Governou a ferro e fogo, com “Norma Positivista”,
Não cedendo aos “Maragatos” o poder Federalista.

O meu lenço “Maragato”, Liberal Federalista,
Em noventa e três foi guerreiro, foi tribuna ativista,
Peleou contra o lenço branco dos Pica-Paus Legalistas

⁸ Informação disponível <<http://e-gauderios.blogspot.com/2010/03/poesia-prosa-dos-lencos.html>>cesso 06 dez. 2021.

E se fez “libertador” combatendo os “Castilhistas”

O nosso lenço campeiro, traz cheio de campo e céu,
Aquerenciou no gaúcho entre bombacha e o chapéu,
Um gaúcho bem pilchado, estampa simplicidade,
Mas sem lenço no pescoço perde sua identidade;
Tremulando aos quatro ventos, o lenço se fez canção,
Se expandiu Brasil afora, é gaúcho em qualquer chão.

Meu lenço branco “Borgista”, governou mais de uma vez.
Foi batizado “Chimango” nas urnas de vinte três,
Contendor de Assis Brasil o “Maragato Caudilho”,
Meu lenço se fez história, passando de pai pra filho.

Meu lenço cinza xadrez, o “Carijó” companheiro,
Nunca foi politiquero e nem provoca alvoroço,
Vai conforme o vento vai, não fica comprometido,
Não faz parte de partido e nem escolhe pescoço.

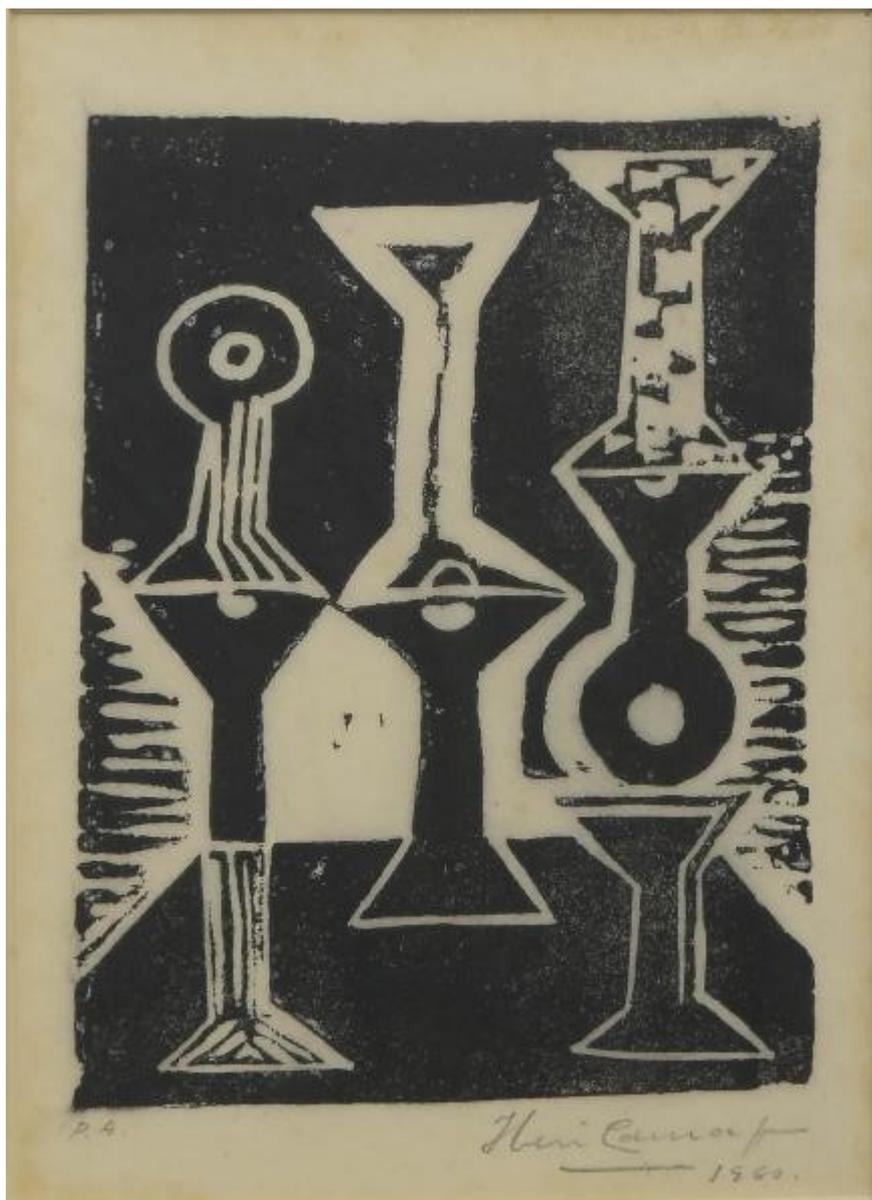
Se o vermelho é “Maragato” e o lenço branco, “Chimango”,
O Preto é luto, respeito, este não vai à fandango,
É gaúcho igual aos outros, de bombacha, espora mango!
Procedência Castelhana lá da Província do Tango

Os lenços entrelaçaram, fazendo a Pátria tremer,
A cavalo eles levaram, “Getúlio Vargas” ao poder!

Iberê alcançou uma linguagem completamente moderna em sua xilogravura que o levou por meio de transformações a partir de naturezas-mortas, através de seus carretéis em primeiro plano na horizontal e na vertical em cima da mesa, chega a um modo próprio de imagem. Modo próprio aparentemente abstrato, mas que guarda relação com suas brincadeiras de sua infância (GODOY, 2011 grifo nosso).

Entende-se, assim, que o carretel é a construção da paisagem a partir do desenho feito a lápis na matriz de madeira isso possibilita a reformulação dos carretéis em soldados, que passa a ser um brinquedo imaginário da sua infância. Veja-se, por exemplo, a xilogravura 2, surge esses carretéis na obra de Iberê neste período, por vezes denominada abstrata, em outros momentos entendida como figurativa segundo Iberê (Idem. grifo nosso)⁹.

⁹ Informação disponível http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/vinicius_oliveira_godoy.pdf acesso 02 de jul.2022



Xilogravura 2- Carretéis

Fonte: Coleção particular do autor.

Nesta xilogravura acima de Iberê, a mesa e os carretéis salientes estabelecem uma comunicação visual por meio de sua composição de linhas e formas geométricas orgânicas, ambas semelhantes, mas em planos diferentes. Essa analogia acompanharia suas representações posteriores baseadas em temas de naturezas-mortas, com janelas ao fundo, exterior e interior simultaneamente.

Iberê se retira para os elementos do interior e não mais dialoga com a paisagem sob o caixilho da madeira, assim como transforma a mesa em linha horizontal riscadas na madeira, e os carretéis dispostos verticalmente no mesmo plano tornam-se soldados criando para que possam ser

generalizados para o entendimento da construção de sua imagem. Na imaginação do artista, o próprio carretel parece carregar também a memória da paisagem composta pela infância, a paisagem na memória: O carretel está sobre a mesa. Estão no campo de batalha, são soldados pica-paus e maragatos.

São imagens condensadas em pequeno espaço na madeira que mostra a realidade da vida da guerra com uma dramaticidade fantástica onde os negros intensos da gravura são rompidos por clarões e apresentam forte expressividade do dia a dia do conflito como podemos observar na xilogravura acima.

Como observa-se na acima na xilogravura 2 os riscos fortes de Iberê rasgam o plano negro da matriz onde a imagem surgirá. O plano depois será preenchido com tinta de maneira rigorosa, onde cada detalhe, cada personagem, cada objeto da cena apareceram com a luz. Tudo isso é pensado e controlado, na verdade conduzidos por regras, por métodos técnicos que fazem da gravura uma demonstração de controle e domínio da técnica de gravar.

Levando o nosso olhar a se render a este método e a nos conduzir a uma composição fortemente assimétrica realizada a partir de planos paralelos e planos perpendiculares.

Os traços e riscos paralelos e perpendiculares existentes na gravura dos carretéis eles são estruturados por meio dos riscos horizontais representando a mesa que tem a função de proporcionar os contornos progressivos dos elementos existentes em cima da mesa. Os arranjos metódicos das linhas, dos ângulos e dos riscos formam a representação dos carretéis que leva a imagem da batalha entre os Chimangos, de lenço branco, contra os Maragatos, de lenço vermelho em sua imaginação (grifo nosso). Tudo é controlado, medido pensado, unificado, não escapa nem mesmo a atmosfera do ambiente, em todos os sentidos e em todos os momentos. Tudo se sustenta neste cenário, até mesmo o preto intenso no fundo da cena. Este é o caráter marcante da representação de Iberê que atesta o rigor dos traços da perspectiva geométrica orgânica que a mesa proporcional, a qual pode facilitar a compreensão da imagem através das lascas retiradas da madeira no fundo e na lateral direita e esquerda da cena onde o céu parece estar anunciando a barbaria que vai acontecer. Numa primeira vista pode-se notar que há uma enorme coerência na organização da cena ao mesmo tempo em que existe um sentido de profundidade.

Nesta xilogravura, Iberê usa linhas exclusivamente para representar, curvas, planos, volumes e contornos com escala de distância. Esta é uma cena aberta ao infinito, cujo o horizonte da cena seja uma escuridão profunda, ainda que a cena principal seja os carretéis. No entanto, a forma como o espaço é construído e a escolha de como ele é expresso revela a visão de Iberê, sua relação com as coisas ao seu redor e o que ele considera ser a forma ideal de expressar o espaço, ou seja, fazer o mundo visível. Não é apenas riscos feitos pelas goivas, ou uma simples representação de carretéis riscado na madeira é sua imaginação do fato histórico e da realidade vivida no Rio Grande do Sul. De tal modo que Iberê explora os veios da madeira e expõem sua tensão sobre os riscos largos que demarcam os carretéis da sua infância em suas xilogravuras.

Por outro lado, em sua xilogravura a representação política está presente na realidade da vida no Rio Grande do Sul, durante a Revolução Federalista. A Revolução Federalista foi um conflito ocorrido na região sul do Brasil, entre os anos de 1893 e 1895, que expôs a divisão entre os republicanos, isto é, entre os que defendiam maiores poderes para o presidente da República e os que apoiavam a descentralização do poder, com maior participação dos estados.

As divergências entre os republicanos culminaram na Revolução Federalista. Um foi liderado por Júlio de Castilhos, aliado do presidente Floriano Peixoto e que defendia um governo federal forte, com poder centralizado e o outro grupo, liderado por Gaspar Silveira Martins, defendia a descentralização do poder e o parlamentarismo, ou seja, poder limitado ao presidente da República.

Marco histórico pela violência e crueldade. A revolução foi derrotada pelas tropas fiéis a Floriano Peixoto, que se tornou o “Marechal de Ferro”, consolidando a República no Brasil de forma enérgica e violenta. A arte de Iberê reflete o homem e sua barbaria.

Nesta xilogravura Iberê utiliza os veios da madeira para produzir seus desenhos de carretéis, imprimindo as formas da madeira nas folhas de papel. Em especial, pode-se ver que as linhas irregulares da madeira no plano acima e a baixo e no lado esquerdo e direito em pequenos riscos que ajudam a criar uma atmosfera de potência, produzindo uma sensação de combate entre os carretéis (Os Chimangos contra os Maragatos).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os carretéis na obra de Iberê Camargo assumem uma vigorosa dinâmica espacial, na qual vamos encontrar nas cenas trágicas de guerra ou cenas da sua infância. Por isso as xilogravuras 1 e 2 refletem o homem em seu mundo social e político, as xilogravuras são espelho da realidade de uma época. Iberê fundiu vida e arte. Ao tirar partido dos meios técnicos da xilogravura, simples e diretos, nos revelou conceitos profundos sobre sua infância e o real. A experiência do riscar e de retirar as laças da madeira se desenvolveu numa relação dialética com seu interior que transborda imagens produzia no seu consciente. Iberê aproxima o seu ofício e a arte de gravar em cenas infantis como seus carretéis em grandes conflitos e transformações sociais e políticas no Rio Grande do Sul. Pode-se afirmar que nas xilogravuras 1 e 2 de Iberê Camargo no texto atinge uma extraordinária qualidade estética a partir dos riscos e lascas profundas retirados da madeira, que o fazem redescobrir os carretéis de sua infância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Luiz. *Linhas*. Site. https://www.pensador.com/versos_de_6_linhas/21/. Acesso em 19 de jul. 2021.

CABRAL, Danilo Cezar. *O que significam os códigos por gestos dos militares?* Site. <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-significam-os-codigos-por-gestos-dos-militares/>. Acesso 08 Dez. 2021.

CASTILHOS, Laura Gomes de. Os carretéis na obra de Iberê Camargo: a criação da imagem e sua trajetória. *Revista Croma, Estudos Artísticos*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, v. 1, n. 1, p. 89-92, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://issuu.com/fb-aul/docs/croma1/92>>. Acesso em: jun. 2021.

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

CAMARGO, Iberê. “*Os Carretéis*”. In: CAMARGO, Iberê/MASSI. Augusto (org.). *Gaveta de Guardados*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 99.

CATTANI, Iceia Borsa. *Paisagens de Dentro, últimas pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. 64p. il.

GODOY, Vinícius Oliveira. *Artigo. A paisagem e suas impossibilidades nos desenhos de Iberê Camargo*.http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/vinicius_oliveira_godoy.pdf. Acesso 2 de jul. de 2022.

GULLAR, Ferreira; SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 14-16.

LEITE, João Panteleão Gonçalves. *Prosa dos lenços*. Site. <http://e-gauderios.blogspot.com/2010/03/poesia-prosa-dos-lencos.html>. Acesso 06 dez. 2021.

NOLL, Izabel. *Maragatos, pica-paus e chimangos*. Site. <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MARAGATOS,%20PICA-PAUS%20e%20CHIMANGOS.pdf>> acesso 06 dez. 2021. Acesso em 06 de dez. 2021.

MOTTER, Talitha Bueno. *Gravura, figuração e política: A obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956)*. Artigo. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/66823/000872043.pdf?sequence=1>
Acesso em 09 de jul. 2021.

RIBEIRO, Maria Izabel. *Iberê Camargo-1*. Ed-São Paulo: Folha de São de S.Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.