

“Sou, então, pintura”: em torno de auto-retratos de Iberê Camargo¹

Lucia Teixeira

Em 1435, na versão latina, e em 1436, em versão vernácula, é publicado na Itália o tratado *Da pintura*, do genovês Leon Batista Alberti. Primeira obra a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizada, o tratado continha recomendações técnicas aos pintores, aulas sobre as qualidades das cores, indicações sobre a proporcionalidade das formas a serem desenhadas, considerações sobre luz e sombra e mesmo conselhos sobre o comércio das obras. Representante de um mundo e de um tempo em que a pintura era ainda a pintura do mundo visível – “As coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça por representar aquilo que se vê”^{*} –, Alberti conclui seu tratado com a manifestação de um desejo que talvez represente o prêmio ambicionado por todos os amantes das artes:

Isto é o que eu tinha a dizer sobre a pintura. Se for de utilidade e proveito aos pintores, uma coisa só peço como recompensa das minhas fadigas: que pintem em suas histórias a minha fisionomia, mostrando assim que são agradecidos e que eu me preocupei com a arte.^{*}

O retrato está na origem da pintura. Edouard Pommier, em *Théorie du portrait*^{*}, lembra de Plínio, o velho, para quem a pintura começa com o contorno da sombra humana projetada em uma parede. Também Pascal Bonafoux, na apresentação do belíssimo catálogo da exposição *Moi! Auto-retratos do século XX*, que esteve em cartaz no Museu de Luxemburgo, em Paris, de março a julho de 2004, retoma a explicação de Plínio^{*}.

^{*} (Alberti, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989: 72).

^{*} (Ibid.: 140).

^{*} (Pommier, Edouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998).

^{*} (Bonafoux, Pascal. “Tout partira: à propos d’une exposition consacrée à l’autoportrait au XX^e siècle”. In: *Moi! Autoportraits du XX^e siècle*. Paris: Musée Luxembourg: 2004).

¹ Versão inicial e bastante reduzida deste trabalho foi apresentada no encontro “Linguagens: interfaces e diálogos”, realizado em setembro de 2004, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense.

Ambos recontam a história de amor que dá origem ao retrato, que hoje podemos ler em português, no primeiro volume da coleção *A pintura: textos essenciais*, organizada por Jacqueline Lichtenstein:

Trabalhando com a terra, Butades de Sícion, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer, junto com os outros vasos de barro.*

* (Plínio, o Velho, "História natural". Em: Lichtenstein, Jacqueline (org.). *A pintura*, vol.1: o mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004: 86).

A lenda da jovem que contorna a sombra do rosto do amado projetada na parede põe o desejo na origem da pintura. Para Pommier, o retrato surge, assim, como signo de uma ausência, expressão de uma nostalgia, resposta à morte*.

* (Pommier, Edouard. *Théories du portrait*. Ob. cit.: 20).

Mas também é preciso notar que a lenda fala de um retrato fixado a partir da sombra e isso leva a pensar na precariedade de todo retrato, na sua qualidade imaterial e fugidia, na ilusão de imagem que o constitui. A sombra é já a ausência da forma original, seu reflexo pelo avesso, sua contraface escura, e é também sua submissão ao tempo e à memória. Se foi da sombra que se fez o retrato, quem é esse retratado? Que homem pode ter saído dessa mancha escura na parede, e esse homem que daí sai, como traço e como modelagem, que poder há de guardar? Acalma o coração solitário da jovem, perpetua-se como presença, amortece e reacende a um só tempo o desejo de um corpo, de uma presença? Mas se é só de ilusões que falamos aqui, como partir da lenda para pensar na concreta existência da pintura, em seus concretos efeitos de cor e luz, em seus concretos arranjos materiais?

O retrato se insurge contra a ausência e se afirma como a contraparte do esquecimento, ganhando poder de evocação. Quando Alberti sugere que façam seu retrato, se considerarem relevantes seus ensinamentos, expressa um desejo de reconhecimento e perpetuação que está no centro mesmo da existência da arte. Não era para produzir uma frase de efeito que Rembrandt afirmava que, em toda a sua vida, só pintara auto-retratos, o que já nos leva um pouco mais adiante: leva-nos a expandir a inquietação em torno dos retratos na direção de uma reflexão sobre a pintura, de modo geral, e leva-nos, ainda, ao território um pouco mais complexo da observação de um sujeito que pinta, em um determinado

momento histórico, cenas ou pessoas, objetos, manchas ou geometrismos que falam da constituição de um estilo, de uma assinatura, de uma subjetividade. Com isso, o problema da pintura se expande para a questão da linguagem e nos leva ainda mais longe, para o inquietante embaraço de habitar um mundo de signos.

É Hubert Damish quem diz que “o problema de quem escreve sobre pintura não deveria ser tanto escrever *sobre* ela, mas tentar fazer algo *com* ela”*. Falar de pintura, assim, é ir além da pintura, tomá-la como motivo de exercício discursivo, mantendo-a intacta em sua natureza plástica. Entrar na pintura para dela sair com a visão mais límpida – quem sabe mais turva? –, de modo a observar de outro modo a literatura, a música, a dança, as paisagens, as pessoas.

De que modo se pode pensar hoje na mitologia cristã, por exemplo, sem concretizá-la nas representações de santos e episódios feitas pelos pintores da Renascença? O mito criado em torno de Van Gogh não se liga diretamente a seus atormentados auto-retratos? Quantos devaneios devemos aos céus de Turner? E se o céu de uma paisagem pintada tem mais semelhança com outros céus pintados do que com o céu que cobre nossas cabeças, de que quantidade de representações e imagens se faz nossa aproximação com o mundo?

Não se trata aqui de pensar em semelhança, cópia ou reprodução fiel, mas de recolher na memória as sugestões de visibilidade dos objetos do mundo oferecidas pela pintura. Trata-se de aprender a olhar de muitos modos, mesmo de olhos semicerrados, mesmo com os olhos desviados do mundo visível e voltados para a coleção de sonhos e imagens que, dentro de nós, juntam fragmentos e constroem narrativas para a visibilidade do mundo. Pois se a visão depende do movimento, como queria Merleau-Ponty, a imersão é também um gesto do corpo, um adentrar em mim – reverso e condição da saída de mim.*

Auto-retrato

É nesse movimento de interiorizar-se para soltar-se no exterior a si que um pintor se inventa em um auto-retrato. Envolta no mistério de corredores que só se percorrem com autorização especial, a galeria de auto-retratos da Uffizi, em Florença, parece destinada a consagrar, ao longo da história, não só a fama e a celebridade dos escolhidos, mas também o reconhecimento do auto-retrato como gênero da pintura, ao

* (citado por Luiz Camillo Osório em Salzstein, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 65)

* (Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004).

qual não fugiram artistas de todas as épocas, expressando-se nas mais variadas técnicas e suportes.

Nos estudos sobre auto-retrato não se escapa da idéia do espelho, nem do mito de Narciso. Atribui-se ao desenvolvimento da indústria do vidro em Veneza o refinamento da técnica de fabricação de espelhos* que permite à pintura, a partir do século XV, fixar o gênero. Seja o espetacular auto-retrato de Dürer que, em 1500, pinta-se como o Cristo, seja, mais adiante e durante toda a vida produtiva do pintor, a série de auto-retratos de Rembrandt, que, ao monumentalizar as formas de representação do artista na tela, são a história do ofício de pintar. Nesse sentido, é intrigante, e ainda hoje estimulante, a observação do *Auto-retrato triplo* (1646) de Johannes Gump. De costas para o espectador, o pintor tem à sua esquerda o espelho em que se contempla e, diante de si, a tela em que se pinta. Como uma espécie de busca da tridimensionalidade, a pintura de Gump marca o legado de uma inquietação que jamais abandonou os pintores. Retomado como cena na pintura ilustrativa do americano Norman Rockwell, o *Triplo auto-retrato* (1960) incorpora ao espelho a águia e o brasão dos Estados Unidos e ao cavalete as referências européias de auto-retratos célebres de Dürer, Rembrandt, Picasso e Van Gogh. Como se mostrassem, Gump, artista quase esquecido na história da arte, e Rockwell, com as ilustrações que saíam do cavalete para ilustrar centenas de capas de jornais e revistas americanos, a capacidade que têm as margens de apontar para o centro. Pois é da paleta desses artistas celebrizados por qualidades distanciadas daquelas que consagram os grandes nomes da história da pintura que saem as telas que, de modo explícito, figurativizam o mistério do auto-retrato: aquele que se olha e se pinta não se mostra, não se dá a ver, afinal. De costas para o espectador, o olhar desse que se pinta se movimenta entre espelho e cavalete, para desdobrar o eu em reflexo narcísico e figura pintada. Para Julian Bell, Gump desafiava o espectador: “o que eu sou você não pode ver”. Rockwell, ao retomá-lo, mantém o desafio e inscreve sua tela na tradição ocidental do auto-retrato não só pela intertextualidade que remete a Gump, mas pela interdiscursividade da inscrição de outras pinturas na sua.

Pouco importa a explicação científica (ou banal) de que a imagem do espelho é invertida. Incorporada à tela que se

* (Bell, Julian. "Introduction". Em: *500 self-portraits*. New York: Phaidon, 2004; Koortbojian, Michael. *Self-portraits*. London: Scala Books, 1992).

nomeia auto-retrato, desfaz-se como inverso, torna-se um rosto possível, um eu possível. E se assim o é, também o retrato pintado é outro rosto, e aquele que se esconde, porque não é a mim que olha, é também outra face – e há muitas, tantas... É dessa inapreensibilidade de uma única face, de um sujeito uno e fixo que falam todos os auto-retratos. Mentia o Leonardo que se retratava muito mais velho, para figurar como o sábio que gostaria de legar como imagem ao futuro; mentia o Rembrandt de baixa estatura ao se monumentalizar nas pinturas, mentia Bacon quando apagava o rosto que lá estava, mentiram todos, para nos iludir, nós que queríamos tanto saber exatamente como eram, de que cor eram seus olhos, quantas rugas tinham na testa, de que modo seus braços pendiam sobre o corpo. Mentiam para nos certificar que é de ilusão que a arte se faz, para que saibamos ver neles a ilusão do que somos.

Por isso, o auto-retrato talvez seja a pintura que mais fala de mim, espectador. Exige um movimento de saída de mim, como toda pintura, mas impõe um retorno a mim, como todo retrato. Refaço na contemplação do auto-retrato, na contramão, o movimento do pintor que sai de si para se fixar como outro e retornar a si. Não há mistério, não há mentira, há apenas corpo e olhar movendo-se em torno do princípio de todo movimento, o sujeito que habita o mundo.

Iberê Camargo

Sujeito que habita o mundo para percorrê-lo, desbravá-lo, possuí-lo, eu ou outro nas interlocuções que a linguagem inventa, interessa-me aqui surpreendê-lo nas pequenas histórias que acabam por constituir grandes narrativas exemplares, razão pela qual começo a falar da pintura de Iberê Camargo por meio das recordações de outro pintor, Carlos Alberto Meyer, fixado há décadas no Rio de Janeiro, onde trabalha e expõe. Criado no interior do Rio Grande do Sul, costumava visitar uma amiga, filha de um pintor que havia partido para o Rio, em busca de conhecimento e fama. Havia na casa da amiga dois quadros desse pintor, uma cena da natividade e uma paisagem. O menino olhava sempre intrigado essa paisagem.

Em um dia de visita do pintor, pai da amiga, não resistiu e comentou: “Não consigo ver nessa sua paisagem de riacho

e vegetação a paisagem que avistamos aí do lado de fora, parece tudo diferente, estranho”. E o pintor: “Experimente olhar com os olhos fechados, abra só um pouquinho e observe de novo, assim, com os olhos apertadinhos”. O menino, então, viu a paisagem como a via na tela pintada, verdes e riacho se sobrepondo, sem contornos definidos, confundindo-se: havia compreendido o mistério da pintura. O pai pintor era o gaúcho Iberê Camargo (1914-1994), filho de agente de estação ferroviária, infância passada entre uma e outra pequena cidadezinha dos descampados gaúchos, de onde carregou para toda a vida, em sua “gaveta dos guardados”², a imagem da “amplidão”:

O Rio Grande é isso, é aquela amplidão, é aquela pobreza rica. [...] é uma coxilha, é um planalto, um verde, digamos, uma chapada e um céu, são dois, são dois elementos. [...] sempre é aquela solidão da estrada, aquelas tardes compridas de sombras, e um cavaleiro que passa, uma mulher com criança, alguém, um boi, um cavalo, quer dizer, essas coisas assim tão... assim que aparecem naquele cenário, um cenário pobre, e apareciam, cruzavam...*

* (Camargo, Iberê. “A paixão na pintura: depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins”, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nov. 1992: 110).

Dessa paisagem desolada, desses andarilhos sem rumo, Iberê há de guardar a imagem de cores embaçadas e movimentos lentos que, transpostos para suas telas, acabarão por se confundir com a matéria “pastosa e farta”³ da pintura até alcançarem a fusão na massa de tinta de sua fatura expressionista. Toda a sua pintura é essa busca da dissolução das figuras do mundo no “fundo denso da matéria, como a mostrar que, na linguagem da pintura, espaço e corpo não se distinguem”⁴.

* (Gullar, Ferreira. “Do fundo da matéria”. Em: Salzstein, Sonia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. Ob. cit.: 10).

* (Ibid.: 17).

A história dessa busca, se não pode ser aqui mostrada inteiramente, pode ser compreendida na observação de alguns auto-retratos do pintor, que acabarão por remeter a uma reflexão sobre o tempo na pintura. Começo por comparar uma obra de 1943 com outra de 1984, ambas intituladas *Auto-retrato*. Além da diferença fundamental entre um retrato, que é pose e semelhança, e outro, que é dissolução e apagamento, algumas particularidades devem ser analisadas.

No auto-retrato de 1943, em que, para Paulo Venancio Filho, o pintor “procura se colocar no espaço guignardiano”⁵, numa referência ao tempo em que frequentou o curso de Guignard, como parte de seu “longo e auto-imposto processo formativo

* (Venancio Filho, Paulo. *Iberê Camargo: desassossego do mundo*. Rio de Janeiro: S. Roester, The Axis Instituto Cultural, 2001: 19)

² A expressão é de Iberê Camargo e foi utilizada como título do livro de memórias organizado por Augusto Massi. Cf. Camargo, Iberê & Massi, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.



Auto-retrato (1943), óleo sobre tela, 69,5 x 59,5 cm
Fundação Iberê Camargo, Coleção Maria Coussirat Camargo

disciplinado”*, apenas uma ligeira inquietação deixa pressentir a explosão expressionista futura. O retrato guarda as recomendações acadêmicas de praxe: tons violáceos, esverdeados e azulados para o rosto, em gradações que ressaltam as faces em tom de pele róseo e iluminam, em cores mais empastadas, os traços mais angulosos, em contraste com sombras firmes e sangüíneas nas cavidades, como a órbita dos olhos, as narinas, as partes internas das orelhas. Os cabelos são tratados como massa, com cuidado, para que se incorporem ao rosto em uma espécie de continuidade cromática, sem contornos claros, com restos da tinta da face se misturando à cor dos cabelos, de modo a que não se assemelhem a uma peruca. Tais recomendações, retiradas de um pequeno escrito de madame Elisabeth Vigée-Lebrun*, famosa retratista francesa dos anos 1700-1800, pintora predileta de Maria Antonieta, adapta-se perfeitamente ao rosto figurado por Iberê, ainda que um certo uso mais livre das cores o afaste um pouco do rigor da regra acadêmica. No desalinho da camisa e sobretudo na desobediência ao princípio do fundo neutro e sóbrio é que mais se afirma uma vontade de experimentação. Cromaticamente, fundo e figura não contrastam, harmonizam-se

(Ibid.: 10).

* (Vigée-Lebrun, Elisabeth. *Conseils pour la peinture du portrait*. La Rochelle: Rumeur des Ages, 1997).

nas gradações de cinzas, azulados, esverdeados, como se no rosto houvesse um duplo cromático do fundo: o branco denso e iluminado das nuvens sobre o ombro esquerdo do pintor reaparece na camisa, no ombro direito; os matizes de verde e azul das montanhas à direita da figura reaparecem em sua face esquerda, avivados pelos castanhos avermelhados que se diluem nas montanhas e no solo do fundo. Também o predomínio das linhas curvas cria uma regularidade eidética que movimentada e suaviza a pintura, integrando fundo e figura.

Dilui-se, assim, a oposição esperada do retrato clássico, em que se confere peso e tonicidade à figura, ressaltando-a de um fundo átono. Também a organização topológica da pintura apresenta particularidades: a parte superior do fundo, céu, nuvens e montanhas em manchas de tons claros, ocupa espaço maior que a parte inferior escurecida e eleva a figura em verticalidade, mas uma base escurecida em que se dilui o braço retém o homem em sua ligação com a terra, marcada pela paisagem desolada, em que as figuras mais expressivas são as árvores desfolhadas, apenas troncos e galhos lançados na distância. Preso à terra, o homem retratado se ergue na direção do céu. O rosto matizado se destaca do céu claro, em que o branco acentua o contorno da face. Cria-se o efeito de descontinuidade, de libertação da figura que, entretanto, está presa à terra, acompanhando os limites do suporte, fixada a sua margem inferior. Contornos diluídos e tons escurecidos esfriam a tonicidade da figura e a retêm na zona da pintura. Preso duplamente, aos limites das regras de representação acadêmica e às possibilidades de ocupação da tela, o retrato parece conformado aos limites da pintura de seu tempo.

Mas o movimento sinuoso das linhas curvas e os tons sangüíneos no contorno dos olhos – pontuações intensas na extensidade do rosto – conferem ao olhar enviesado uma certa tensão, que acaba por pulsar em toda a fisionomia desse homem em estado de desconfiança do mundo. No olhar pintado, a pintura se torna olhar. A figura que se expande cromaticamente para o fundo salta também para um lugar de observação, o nosso lugar – mas quais são os lugares? Indefiníveis e inconstantes, móveis como as linhas curvas, misturados como as gradações de cores.

Iberê saturará ainda mais a pintura dessa indefinição, buscando-a na própria dissolução da representação na ma-



Auto-retrato (1984), óleo sobre tela, 35 x 25 cm
Fundação Iberê Camargo, Coleção Maria Coussirat Camargo

téria. Seu trabalho exacerbará o que a experiência da juventude prenuncia: a tematização da desconfiança por meio da explosão da matéria pictórica, em que se esgarçam limites, contornos, volumes. É ele quem se define como um pedreiro: “Faz a massa, faz a massa e aí joga na tela aquela massa, e vou modelar aquela massa, quer dizer é a cor, o tom”*. É assim que procede: tira a cor da massa de tinta, com espátula e pincel, deixa passar a luz, cria a sombra, como se esculpisse na tela, transformando o tempo histórico em ritmo e andamento interno do gesto.

No auto-retrato de 1984, a passagem cronológica do tempo se submete à velocidade da fatura, à violência rápida do manejo dos instrumentos e da matéria.

O tempo da pintura é tanto o tempo que passa quanto o tempo que se retém na tela, é tanto a passagem do tempo de busca, de aprendizagem, quanto o tempo da feitura da tela, o tempo marcado na pincelada, em seus movimentos, nos sulcos, na violência.

Não se vê nesse rosto uma idade, um apelo referencial à idéia do retrato de um homem envelhecido. Vê-se, entretanto, um homem – onde ele está? Em alguns traços grafitados com o pincel grosso, na mistura de brancos no preto que

* (Camargo, Iberê. “A paixão na pintura: depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins”. Ob. cit.: 110).

ainda retém dois olhos, um nariz, uma boca, em uma espécie de linha contínua que vai ligando partes para fazer o todo se perder no turbilhão da matéria grossa dos castanhos escurecidos, desarranjados em pinceladas em várias direções e intensidades. A tinta se sobrepõe à cor, o movimento do pincel à figurativização, o ritmo do gesto à representação. Há um rosto, entretanto. Realçado por uma iluminação que centraliza a figura, limitado por contornos grossos, endurecido por linhas retas, há um rosto que olha de frente o espectador. Com olhos sem brilho, turvados, cobertos de tinta, o homem dono dos olhos só existe na matéria pastosa da pintura. E ele nos olha e nos integra a esse mundo dissolvido na tinta, no pincel, na tela.

No primeiro auto-retrato, a pintura nos chama para seu próprio fechamento, obra acabada em que tudo se dá a ver; no segundo, o mundo visível se abre, não há completude, é do olhar do espectador, de seu movimento de aproximação e afastamento que se reconstitui a figura de um homem – mas, para além dela, quantos sentidos! E se a diferença existe na técnica, no manuseio dos materiais e na concepção de representação, é a idéia de velocidade, de aceleração que se impõe.

Se no auto-retrato de 1943 o ritmo é suave, quase etéreo, criando efeitos de harmonia e integração, no quadro de 1984 a gestualidade brusca acelera e confunde o tempo da pintura, conferindo-lhe um andamento veloz e um efeito de inacabamento e imperfeição. É a inscrição do tempo na matéria pictórica que transforma a representação, alterando desse modo a relação intersubjetiva entre observador e pintor.

No retrato clássico, a pintura fixa para o espectador o papel de contemplar e o resultado é o deleite, o prazer tranquilo e passivo de ver e, identificando-se com o sujeito que posa, aquietar-se. No retrato mais recente, ao contrário, o espectador é chamado a atuar, a desembaraçar, no caos da matéria cromática, as linhas de um rosto; seu olhar deve escapar ao torvelinho da figuração embaçada, mover-se também velozmente, inquietar-se. Identifica-se, aqui, o tormento de pintar com o sofrimento de olhar, de fazer significar.

E se o observador poderia acalmar o olhar, encontrando de novo o homem como figura na tela intitulada *Eu*, também de 1984, em que o pintor mostra mais de seu corpo, mais das linhas de seu rosto, delineadas em traços agora brancos e



Eu (1984), acrílica sobre tela, 93 x 132cm
MAM-RJ, Coleção Gilberto Chateaubriand.



Imagens (1984), óleo sobre tela, 130 x 184cm
Coleção particular, São Paulo.

mais finos, de novo se perturba a emoção desse espectador, ao contemplar, em *Imagens*, também de 1984, o rosto reduzido, repetido, rebatido. O eu que se engana e nos engana cede à indefinição, ao desdobramento, à multiplicidade, mostrando-se ainda uma vez inapreensível.

Em um mesmo ano, Iberê produz essas figuras atormentadas, prestes a se diluírem na matéria pastosa da pintura, mas ainda agarrando-se a contornos que buscam o traço simples do desenho esquemático. Se, no quadro de 1984, o título *Auto-retrato* ainda presta tributo à tradição de gênero da pintura, em *Eu* há como uma busca da identidade que salta da tela, na figura cortada que continua para além dos limites do suporte. Em *Imagens*, a fatura pessoal retoma o tema da figura tripla de Gump e Rockwell (aqui quádrupla, quádrupla, infinita), mas o perfil é um só, repete-se, mas não muda de posição, como em um exercício, em um movimento repetitivo de se afirmar como pintura, como representação que também salta da pintura, não só pela fuga ao limite do suporte, mas também pela incorporação do desenho fino e esquemático da fisionomia de um homem que é não mais um eu ou um auto-retrato, mas imagem qualquer, de qualquer homem, de todos os homens. No esquematismo, recupera-se a figuralidade, quase abstração que contém em si a possibilidade infinita de figuras concretas.

Dramatiza-se a existência, que não terá outro destino senão o de submeter-se à desolação, como nos faz ver esse



No vento e na terra I (1991), óleo sobre tela, 200 x 283 cm, Centro Cultural Aplub, Rio Grande do Sul

personagem desprotegido, esgotado, de *No vento e na terra I*, que termina por se recobrir dos tons violáceos e róseos do etéreo, exacerbando-os na figuração espectral de *Solidão*, o último e inacabado quadro do artista.

A figura deitada, ciclista destituído de seu meio de locomoção, impedido de se movimentar, funde-se à escuridão da terra e apela ao espectador, deita-se virado para ele, rejeita a paisagem. Mas o solo em que cai é feito da matéria da pintura, é nela que se deita esse homem em queda, é a ela ainda que se agarra, não há outra saída. E é para ela que chama o espectador, não há consolo para o ciclista, não há mais vida na paisagem, há apenas a vida da pintura, na pintura. É lá, na pintura, que sobrevive esse homem morrendo, espectro em fuga de *Solidão*: clareia-se, ilumina-se, desprende-se do solo como mancha azulada, existe apenas como cor.

Não se trata aqui de recuperar uma biografia por meio de algumas pinturas. Muito menos de associar os últimos anos da pintura de Iberê ao drama real que se instalou em sua vida. Trata-se de indagar à pintura de que modo a existência humana se apossa da representação pictórica, em resposta à posse primeira que a pintura tomou da vida.

Iberê dizia que sua pintura era movida pela paixão:

A paixão é como o vendaval, e ela é que agita essa coisa que está dentro de nós, digamos... Há uma sanga dentro, e no fundo dessa



Solidão (1994), óleo sobre tela, 200 x 400 cm, Fundação Iberê Camargo, Coleção Maria Coussirat Camargo.

sanga estão todos os segredos, toda a vida, assim, e esse vento, e esse tufão, que é justamente a paixão, é que agita isso, e que transforma, depois vai transformar isso em cor. É aí que eu digo, quando cito, e eu falo como falava o Cristo, esse é meu sangue, essa é minha carne, realmente é, aí sou eu.*

Aprendi com a semiótica que a paixão não é o desacerto dos sentidos, o desvario, a ausência de razão. A paixão, dizem os semioticistas*, é um arranjo de modalidades que desestabiliza a narrativa e se manifesta como arrebatamento do discurso, produzido pelo conflito entre querer e não poder, não saber e querer, querer e não poder, ou qualquer outra dessas combinações – ou todas elas em gradações de intensidade. E a paixão se discursiviza em um léxico apropriado: a paixão da cólera, do ciúme, da avareza, nomes condensados dos tais arranjos de modalidades. Em Iberê, que paixões se apresentam? Desolação, desencanto, desgosto. Para descrevê-las, seria preciso mais que encadeamentos sintáticos de modalidades, seria preciso considerar uma destituição do sujeito, uma ausência de querer, uma rarefação da vontade e da possibilidade de agir no mundo, que se reverte, entretanto, no gesto de pintar, ainda que aí mesmo, na pintura, esteja a manifestação dessas paixões do desalento.

Dos auto-retratos restou um esboço feito da reiteração de traços esquemáticos, os caminhantes dos descampados se

* (Camargo, Iberê. "A paixão na pintura: depoimento de Iberê Camargo a Cecília Co-trim Martins". Ob. cit.: 110).

* (cf. Greimas, A.-J. & Fontanille, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993

metamorfosearam nos ciclistas (cf. a série *Ciclistas no Parque da Redenção*, do fim dos anos 1980, início dos anos 1990) como representação do deslocamento. No despojamento do entorno de *No vento e na terra I*, que acolhe apenas o mínimo de elementos capazes de transformar em imagens as referências da memória – a vastidão do espaço, a bicicleta –, o descampado volta a acolher o homem em queda, no tempo de espera da pintura menos empastada, menos brusca. A memória toma o pincel: “[...] como se eu mergulhasse as mãos na terra, como se eu quisesse reencontrar os meus brinquedos, os meus carretéis que estavam sepultados em meu pátio de terra batida”³. O movimento da mão no pincel se acelera, hesita, percorre todas as direções para envolver também a mim no torvelinho. O cansaço abate a todos, caímos. Desaceleraram-se todos os movimentos. Tempo de espera, tempo que precede o gesto, expectativa da mudança. Meu olhar de espectador é a forma de reter e retardar a espera, para compreender que essa paixão constituída de semas da negação é a forma mesma de resistir à destituição de si. Apegando-se à matéria da pintura como único solo possível, o gesto de se deitar não é mais a queda, a desistência, mas o acolhimento do sujeito na cor, na luz, na superfície macia do linho.

Dessa espera acolhedora saem, então, as figuras espectrais de *Solidão*, que clareiam a paleta, tornam mais rala a tinta e evanescente o fundo. Não há mais céu nem terra, há o espaço da tela tomado por formas fugidias de cores indefinidas que passam, levantadas da espera, do chão, do descampado. Vão para onde? Movem-se da direita para a esquerda e vão ganhando olhos – encobertos, embaçados, logo descobertos – que me encaram e me convidam a entrar. Pois a vida só existe na tela, na pintura, e somos então todos os homens que passamos agora. Esse auto-retrato sem nome é também meu, é do pintor, é da humanidade inteira. É de Rembrandt e é de Iberê: tudo o que pinto são auto-retratos, “sou, então, pintura”³.

³ A citação é do depoimento de Iberê Camargo a Lisette Lagnado: “Como modelo me transmuto em forma. Sou, então, pintura. Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros. O auto-retrato é uma introspecção, um olhar sobre si mesmo”. Cf. Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994: 31.

^{*} (Ibid.: 122-3)

Vento

Auto-retratos de um homem que o tempo vai inquietando, inconformando, as pinturas que aqui observamos não são apenas representações de uma interioridade subjugada buscando salvação, mas retratos de um mundo em desacerto, exterior e interior se movimentando entre tela e gesto, olhar e movimento.

Esse homem destruído, sou eu também que o destruo, quando o olho. E ele me cobra esse ato. Enquanto escrevia este texto, os espectros do último quadro de Iberê se intrometeram em meus sonhos. Saíram do quadro para me atacar. E se pude resistir, vencendo o medo, foi porque, ainda no sonho, sabia que eram apenas o contorno de uma sombra. De mim, do pintor, das figuras solitárias dos descampados. De todos nós, deitados na terra, tocados por esse vento, por esse tufão – pela pintura.

Lucia Teixeira

Professora de Lingüística e Semiótica na Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do CNPq. Realizou estágio de pós-doutorado em Semiótica na Universidade de Limoges (2002-3). Publicou o livro *As cores do discurso* (Niterói: EdUFF, 1996), capítulos de livros (“Copo, gaveta, memória e sentido: análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura de jornais cariocas”. Em: Caetano, K. & Cañizal, E. P. (orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: AnnaBlume, 2004, p.149-168; “Station Bourse: o que os olhos não viram”. Em: Cortina, A. & Marchezan, R. C. *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara / São Paulo: Laboratório Editorial FCL, UNESP / São Cultura Acadêmica, 2004, p. 221-247) e artigos em periódicos (“Crítica de arte e formação de opinião”, *Perfiles semióticos: Revista de Estudios Semiolingüísticos*, vol. 1, Caracas, Universidad de los Andes, 2004, p. 351-66; “Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos”, *Gragoatá*, 16, Niterói, 2004, p.209-27, 2004).

Palavras-chave
auto-retrato
Iberê Camargo
tempo na pintura

Key words
self portrait
Iberê Camargo
time in painting

Palabras-clave
autorretrato
Iberê Camargo
tiempo en la pintura

Resumo

O artigo analisa auto-retratos de Iberê Camargo, fixando-se especialmente nos auto-retratos de 1943 e de 1984, em que a questão do tempo se manifesta tanto na cronologia que diferencia as duas concepções de pintura quanto na gestualidade que marca o ritmo e o andamento como categorias enunciativas da pintura. Se no auto-retrato de 1943 o ritmo é suave, quase etéreo, criando efeitos de harmonia e integração, no quadro de 1984 a gestualidade brusca acelera e confunde o tempo da pintura, conferindo-lhe um andamento veloz e um efeito de inacabamento e imperfeição. É a inscrição do tempo na matéria pictórica que transforma a representação, alterando assim a relação intersubjetiva entre observador e pintor.

Abstract

The paper analyses Iberê Camargo's self-portraits, in particular his 1943 and 1984 paintings, in which the issue of time manifests itself both in the chronology which distinguishes the two conceptions of painting and in action which marks the rhythm and pace as enunciative categories of painting. In the self-portrait of 1943 the rhythm is soft, almost ethereal; in the 1984 painting, the abrupt action accelerates and disarrays the time of the painting, resulting in a fast pace and an effect of unfinishedness and imperfection. It is the inscription of time in the pictorial matter which transforms representation, altering, in this way, the intersubjective relationship between the painter and the observer.

Resumen

Este artículo analiza autorretratos de Iberê Camargo, en particular los autorretratos de 1943 y de 1984. El tema del tiempo se manifiesta tanto en la cronología que diferencia dos concepciones de pintura como en la gestualidad que marca el ritmo y el desarrollo como categorías enunciativas de la pintura. Mientras que en el autorretrato de 1943 el ritmo es suave, casi etéreo, creando efectos de armonía e integración, en el cuadro de 1984 la gestualidad brusca acelera y confunde el tiempo de la pintura, resultando en un desarrollo veloz y en un efecto inacabado de imperfección. La inscripción del tiempo en la materia pictórica transforma la representación y altera de esta forma la relación intersubjetiva entre observador y pintor.

Recebido em
01/10/2004

Aprovado em
12/01/2005