

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA**

**A MEMÓRIA E A METAMEMÓRIA DE IBERÊ CAMARGO NA SÉRIE
CARRETÉIS: UMA NARRATIVA META-HISTÓRICA**

**Tese apresentada ao Curso de
Doutorado em História do Programa de Pós-Graduação em História,
Área de Concentração em História, Poder e Cultura,
da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em História**

Mirian Martins Finger

Santa Maria, 05 de outubro de 2017.

Mirian Martins Finger

**A MEMÓRIA E A METAMEMÓRIA DE IBERÊ CAMARGO NA SÉRIE
CARRETÉIS: UMA NARRATIVA META-HISTÓRICA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História, Poder e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-Santa Maria-RS-BR), como requisito parcial para obtenção do grau de **doutor em História**

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz da Cunha

**Santa Maria, RS, Brasil
2017**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Finger, Mirian Martins

A memória e a metamemória de Iberê Camargo na série Carretéis: uma narrativa meta-histórica / Mirian Martins Finger.- 2017.

234 p.; 30 cm

Orientador: Jorge Luiz da Cunha

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, RS, 2017

1. memória 2.história 3. arte I. Cunha, Jorge Luiz da II. Título.

© 2017

Todos os direitos autorais reservados a Mirian Martins Finger. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

Endereço: Rua Pedro Gauer, 25, B. Perpétuo Socorro Santa Maria, RS. CEP: 97043-510

Fone (55)30251112 - cel. (55)991592992; E-mail: mirianmfinger@gmail.com

Mirian Martins Finger

**A MEMÓRIA E A METAMEMÓRIA DE IBERÊ CAMARGO NA SÉRIE
CARRETÉIS: UMA NARRATIVA META-HISTÓRICA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História, Poder e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-Santa Maria-RS-BR), como requisito parcial para obtenção do grau de **doutor em História**

Aprovado em 05 de outubro de 2017:

.....
Prof. Dr. Jorge Luiz da Cunha (UFSM-RS-BR)
(Presidente/Orientador)

.....
Prof. PhD Charles Monteiro (PUC-RS-BR)

.....
Profª Drª Sandra Regina Simonis Richter (UNISC-RS-BR)

.....
Profª Drª Maria Catarina Chitolina Zanini (UFSM-RS-RS)

.....
Profª Semíramis Corsi Silva (UFSM-RS-BR)

Santa Maria, 05 de outubro de 2017.

DEDICATÓRIA

Para meu marido Sandro e
para meus filhos Anays e Otávio.

Agradecimentos

Ao meu orientador professor Jorge Luiz da Cunha, pela orientação e dedicação.

A Fundação Iberê Camargo, especialmente aos funcionários da Instituição, Gustavo, Alexandre e Eduardo, pela importante contribuição na seleção das obras plásticas e textuais aqui analisadas.

Aos professores do Curso de Pós Graduação em História da UFSM, pelos conhecimentos a mim transmitidos.

Aos professores componentes da banca examinadora, pelas contribuições.

Ao meu marido Sandro e filhos Anays e Otávio, pela compreensão e colaboração, sem as quais este trabalho não seria possível.

À Biblioteca da UFSM, pelo empréstimo das obras consultadas.

À Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História, prof^a Dr^a Maria Medianeira Padoim e ao técnico administrativo Jorge, secretário da Coordenação do Curso, pelo atendimento às informações solicitadas.

Comprender quadros significa compreender ideias.
(Nelson Goodman)

RESUMO

A MEMÓRIA E A METAMEMÓRIA DE IBERÊ CAMARGO NA SÉRIE CARRETÉIS: UMA NARRATIVA META-HISTÓRICA

AUTORA: Mirian Martins Finger
ORIENTADOR: Prof. Dr. Jorge Juiz da Cunha

Este estudo é sobre as memórias de infância de Iberê Camargo na série **Carretéis** a partir da proposta meta-histórica de Hayden White aliada à metáfora de Nelson Goodman. O trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro trata de noções de memória e metamemória e o objetivo é confrontar teorias de autores que abordam o tema para, no ápice da pesquisa, retomar estas noções. O segundo capítulo expõe noções de representação e tem como objetivo a discussão entre autores que tratam a temática da representação nos domínios da história e da arte e, do mesmo modo que o capítulo anterior será retomado no último capítulo. O terceiro capítulo tem o escopo de expor o método adotado para análise do material angariado, ou seja, a narrativa meta-histórica, mas especificamente a metáfora, criando um diálogo entre as proposições relativistas de White e Goodman. No quarto e último capítulo será demonstrado como Iberê Camargo representou suas memórias de infância na série **Carretéis**. Será iniciado com uma breve exposição da vida e obra de Iberê, assim como uma concisa conceituação do objeto carretel e da série **Carretéis**. A seguir, revelaremos a temática abordada com grande relevância pelo artista, uma fase que traz os objetos afetivos do tempo remoto de sua infância para um universo pictórico e textual, ou seja, para uma versão estética de mundo onde suas memórias de infância originaram a Série, a qual nomeou **Carretéis**. Para isso demonstraremos em subcapítulos a memória e o tempo; a transmissão da memória e o rompimento com as fronteiras do ser; e os recursos de transmissão. Ainda teremos a subdivisão desta última subseção contemplando as três linguagens expressivas utilizadas pelo artista, as quais apreciamos como recursos de transmissão, e que compreendem dezesseis obras da Série – seis pinturas, cinco gravuras e cinco desenhos. A partir da via meta-histórica a intenção é entrelaçar os três meios expressivos citados com as obras textuais de Iberê com as concepções eleitas como categorias, bem como o método tropológico, especificamente a metáfora, para assim demonstrar como Iberê representou suas memórias de infância na série **Carretéis**.

Palavras-chave: memória; representação; meta-história; Iberê Camargo, série **Carretéis**.

ABSTRACT

THE MEMORY AND METAMEMORY OF IBERÊ CAMARGO IN THE CARRETÉIS SERIES: A META-HISTORICAL NARRATIVE

AUTHOR: Mirian Martins Finger
SUPERVISOR: Prof. Dr. Jorge Luiz da Cunha

The present study explores the childhood memories of Iberê Camargo in his Spools series from the meta-historical proposal of Hayden White allied to the metaphor of Nelson Goodman. The work is divided into four chapters. The first deals with notions of memory and meta-memory, and the goal is to confront theories of authors who address the subject in such a manner that, at the apex of the research, these concepts can be resumed. The second chapter exposes notions of representation and is aimed at the discussions among the authors who deal with the issue of representation in the fields of history and art, and likewise to the previous chapter, will be continued in the last chapter. The third chapter aims to expose the method adopted for analyzing the material collected, that is, the meta-historical narrative, more specifically the metaphor, thus creating a dialogue between the relativistic propositions of White and Goodman. The fourth and final chapter will demonstrate how Iberê Camargo represented his childhood memories in the **Carretéis** series. In this manner, the work will begin with a brief exposition of the life and work of Iberê, as well as a concise conceptualization of the spool and **Carretéis** series. Afterwards, the theme of the artist will be revealed by bringing the affective objects of his childhood to a pictorial and textual universe, that is, to an aesthetic version of the world in which his childhood memories originated the **Carretéis** series. To achieve this, time and memory will be presented in subchapters: the transmission of memory, the rupture with the boundaries of being, and the transmission of resources. Nevertheless, the subdivision of this last subsection will contemplate the three expressive languages used by the artist that will be used as transmission resources, which are comprised of sixteen works from the Series - six paintings, five engravings, and five drawings. Through the meta-historical narrative, the objective is to interweave the three expressive media cited with the textual works of Iberê with the concepts chosen as categories, as well as the anthropological method, specifically the metaphor, in order to demonstrate how Iberê represented his childhood memories in the **Carretéis** Series.

Key words: memory; representation; meta-history; Iberê Camargo; Carretéis Series.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 - Iberê Camargo - Carretéis, 1958..... | 36 |
| Figura 2 - Iberê Camargo - Núcleo, 1965..... | 36 |
| Figura 3 - Iberê Camargo - Estrutura, 1961..... | 52 |
| Figura 4 - René Magritte - <i>Ceci n'est pas une pipe</i> , 1928..... | 57 |
| Figura 5 - Iberê Camargo - Mesa azul com carretéis, 1959..... | 60 |
| Figura 6 - Iberê Camargo - Símbolos, 1976..... | 64 |
| Figura 7 - Iberê Camargo - Natureza-morta, 1956..... | 69 |
| Figura 8 - Giorgio Morandi - Natureza Morta, 1938..... | 69 |
| Figura 9 - Pato ou coelho?..... | 70 |
| Figura 10 - Carretel em madeira | 78 |
| Figura 11 - Copo em madeira..... | 78 |
| Figura 12 - Iberê Camargo - Lapa, 1947..... | 111 |
| Figura 13 - Iberê Camargo – Fiada de carretéis 2, 1961..... | 113 |
| Figura 14 - Figura 13 - Iberê Camargo na inauguração do painel da Organização Mundial da Saúde, Genebra, 1966..... | 115 |
| Figura 15 - Iberê Camargo - Painel da Organização Mundial da Saúde, 1966..... | 117 |
| Figura 16 - Iberê Camargo no ateliê da Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, 1961..... | 121 |
| Figura 17 - Iberê Camargo - Paisagem do riacho, 1946..... | 142 |
| Figura 18 - Henri Matisse - Harmonia em vermelho – 1908-09..... | 142 |
| Figura 19 - Iberê Camargo - Sem título – 1966..... | 143 |
| Figura 20 - Peter Paul Rubens - O rapto das filhas de Leucipo, 1617-18..... | 143 |
| Figura 21 - Iberê Camargo - Miséria – 1987..... | 144 |
| Figura 22 - Tommaso Masaccio - A expulsão de Adão e Eva do paraíso..... | 144 |
| Figura 23 - Iberê Camargo - Carretéis, 1958 | 147 |
| Figura 24 - Iberê Camargo - Estrutura, 1961 | 153 |
| Figura 25 - Iberê Camargo - Espaço com figura III, 1965..... | 159 |
| Figura 26 - Iberê Camargo - Núcleo, 1965..... | 159 |
| Figura 27 - Iberê Camargo - Símbolos, 1976..... | 165 |
| Figura 28 - Iberê Camargo - Dado cor de rosa, 1982..... | 170 |
| Figura 29 - Georges Braque - <i>Casario L'Estaque</i> , 1908..... | 174 |
| Figura 30 - Pablo Picasso - <i>Les demoiselles d'Avignon</i> , 1906-07..... | 174 |
| Figura 31 - Iberê Camargo - Carretéis com figura, 1984..... | 178 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 32 - Iberê Camargo - Natureza-morta 10, 1954..... | 186 |
| Figura 33- Giorgio De Chirico - A incerteza do poeta, 1913..... | 186 |
| Figura 34 - Iberê Camargo - Carretéis, 1958..... | 189 |
| Figura 35 - Iberê Camargo - Estrutura em movimento, 1962..... | 194 |
| Figura 36 - Iberê Camargo - Vórtice 1, 1975..... | 200 |
| Figura 37 - Iberê Camargo - Vórtice 6, 1975..... | 200 |
| Figura 38 - Pato ou coelho?..... | 201 |
| Figura 39 - Iberê Camargo - Modelo e manequim 1, 1986..... | 206 |
| Figura 40 - Iberê Camargo - Mulher sentada, 1991..... | 212 |
| Figura 41 - André Lhote - <i>Roues de Carriole</i> , 1950..... | 219 |
| Figura 42- Paul Cézanne - Pote de flores sobre uma mesa, 1878-80..... | 219 |
| Figura 43 - Iberê Camargo - Sem título, 1954..... | 219 |
| Figura 44 - Iberê Camargo - Sem título, 1958..... | 221 |
| Figura 45 - Iberê Camargo - Sem título, 1959..... | 221 |
| Figura 46 - Iberê Camargo - Mesa com cinco carretéis, 1959..... | 221 |
| Figura 47 - Iberê Camargo - Mesa azul com carretéis, 1959..... | 221 |
| Figura 48 - Iberê Camargo - Sem título, 1959..... | 227 |
| Figura 49 - Iberê Camargo - Sem título, 1961..... | 232 |
| Figura 50 - Iberê Camargo - Sem título, 1978..... | 238 |
| Figura 51 - Iberê Camargo - Sem título, 1982..... | 244 |

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 14 |
| 1. MEMÓRIA E METAMEMÓRIA..... | 22 |
| 2. CONCEPÇÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO..... | 50 |
| 2.1 A REPRESENTAÇÃO PLÁSTICA NO CONTEXTO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1990..... | 79 |
| 3. A META-HISTÓRIA COMO MÉTODO NARRATIVO..... | 89 |
| 3.1 HAYDEN WHITE..... | 90 |
| 3.2 NELSON GODDMAN..... | 94 |
| 3.3 METÁFORA..... | 99 |
| 4. A MEMÓRIA E A METAMEMÓRIA DE IBERÊ CAMARGO NA SÉRIE CARRETÉIS NUMA NARRATIVA META- HISTÓRICA..... | 107 |
| 4.1 VIDA E OBRA..... | 107 |
| 4.1.1 O carretel e a série Carretéis..... | 121 |
| 4.1.1.1 <i>A memória e o tempo.....</i> | <i>124</i> |
| 4.1.1.2 <i>A transmissão da memória e o rompimento com as fronteiras do ser.....</i> | <i>130</i> |
| 4.1.1.3 <i>Os recursos de transmissão.....</i> | <i>138</i> |
| 4.1.1.3.1 A pintura..... | 140 |
| 4.1.1.3.1.1 Obra: Carretéis..... | 145 |
| 4.1.1.3.1.2 Obra: Estrutura..... | 152 |
| 4.1.1.3.1.3 Obra: Espaço com figuras III..... | 158 |
| 4.1.1.3.1.4 Obra: Símbolos..... | 164 |
| 4.1.1.3.1.5 Obra: Dado cor de rosa..... | 169 |
| 4.1.1.3.1.6 Obra: Carretéis com figura..... | 177 |
| 4.1.1.3.2 A gravura..... | 184 |
| 4.1.1.3.2.1 Obra: Carretéis..... | 188 |
| 4.1.1.3.2.2 Obra: Estrutura em movimento..... | 193 |
| 4.1.1.3.2.3 Obra: Vórtice 6..... | 199 |
| 4.1.1.3.2.4 Obra: Modelo e manequim 1..... | 205 |
| 4.1.1.3.2.5 Obra: Mulher sentada..... | 211 |
| 4.1.1.3.3 O desenho..... | 217 |
| 4.1.1.3.3.1 Obra: Sem título (desenho 1)..... | 220 |
| 4.1.1.3.3.2 Obra: Sem título (desenho 2)..... | 226 |

| | |
|-----------------------------------------------|------------|
| 4.1.1.3.3.3 Obra: Sem título (desenho 3)..... | 231 |
| 4.1.1.3.3.4 Obra: Sem título (desenho 4)..... | 236 |
| 4.1.1.3.3.5 Obra: Sem título (desenho 5)..... | 243 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 250 |
| REFERÊNCIAS..... | 254 |

INTRODUÇÃO

Após as passagens diárias e cansativas dentro dos limites dos tapumes escolares; após as trajetórias torturantes até chegar a casa – acompanhadas de perseguições dolorosas que resultavam em joelhos e cotovelos esfolados; após os prazeres lúdicos das brincadeiras de boneca e do olhar atento sobre os desenhos animados de uma época que a televisão reverenciava a infância, as noites chegavam. Debruçada na máquina de costura materna, a menina acompanhava o entra e sai da agulha que insistia em perfurar o tecido com incisões que deixavam rastros. Os rastros eram cautelosamente ordenados pela linha que até alcançar seu fluxo rodopiava no carretel sem sofrer qualquer vertigem. Vertigem somente na mente da criança, que entre cochilos abreviados, observava o redemoinho do carretel sentindo a proteção do lugar. Aquele lugar, lugar de memória, ocupava uma cadeira com acento e encosto dilatados, cromatizados em um rosa suave, tão suave quanto às diligências daquele ambiente doméstico. O olhar da mãe, alternando-se entre os pontos da costura encomendada que contribuía para o sustento da prole, e a menina que quase jazia em sono disfarçado, era quebrado pela elocução que se repetia: “vá dormir na cama, minha filha”. E a resposta, assim como a frase da mãe, ecoava todas as noites: “não estou dormindo, estou olhando pra lá.” Estas são lembranças trazidas das gavetas reservadas ao passado, que pela vontade reaparecem nos lugares do presente e podem justificar a escolha pelo tema ora estudado. Pereira diz que “os lugares de memórias são construções históricas, são produtos intencionais e artificiais decorrentes de uma vontade de memória.” E desta maneira “são também indícios, vestígios de uma outra época que um indivíduo ou um grupo reuniu e cuidou de atribuir um significado particular, selecionando-os para o futuro.” (PEREIRA, 2008, p. 198). Portanto, são nestas gavetas que se encontram a vontade e a origem da pesquisa que ora é proposta como tese de doutoramento em História. Pesquisar a série **Carretéis** de Iberê Camargo, é alinhavar a costura da memória desta pesquisadora na memória e na produção do artista.

Nos diferentes ambientes formativos e culturais nos quais produziu, o artista plástico gaúcho Iberê Camargo colocou-se na história da arte no Brasil¹ como sujeito atuante contextualizando sua obra e resignificando seus valores a partir de suas memórias. Do mesmo modo que o artista circulou por diferentes espaços geográficos, suas lembranças, mote para seu trabalho, o acompanharam nestes processos migratórios, o que fez com que seu trabalho sofresse influências destes lugares. Desse modo, nosso problema nesta pesquisa foi verificar como Iberê Camargo utilizou suas memórias de infância na série **Carretéis**. Defendemos

¹ Utilizaremos a denominação “Arte no Brasil” pela dificuldade em delimitar uma arte genuinamente brasileira dentro do período estudado.

neste trabalho que a memória propriamente dita (recordações e lembranças) foi o mote para a produção gráfica, pictórica e serial (gravura), e que na metamemória (representações que fazia de sua memória), Iberê valeu-se da metáfora.

Além disso, analisamos como o artista representou suas lembranças de infância sob o instrumental da meta-história. Para isso foi utilizado como método narrativo a tropologia, mais especificamente a metáfora. Os objetivos específicos foram pautados em: entender como Iberê percebia o tempo ao interpretar as memórias de infância na série **Carretéis**; compreender como ocorre a transmissão de suas memórias por meio da Série; mostrar quais os recursos utilizados na transmissão das memórias de infância contidas na série **Carretéis**; e elucidar como estas memórias foram representadas nesta Série. A partir de um entendimento referente à constituição de sua memória nas relações com sua prática artística e profissional, buscou-se inferir como as memórias de infância do artista foram representadas na série **Carretéis**, ou seja, como a memória foi metamemorizada, pois conforme Candau (2005-2014), a maneira com que representamos nossa memória é denominada de metamemória. Para isso, propomos como questões de pesquisa: como o artista percebia o tempo ao interpretar as memórias de infância na série Carretéis; como ocorre a transmissão das memórias de infância através desta série; quais os recursos utilizados na transmissão das memórias de infância contidas na série **Carretéis**; e como as memórias de infância do artista são representadas (metamemorizadas) na série **Carretéis**?

De grande importância para a história da arte no país, muitos estudos têm sido realizados tendo como objeto o artista Iberê Camargo. Entretanto, poucos são os trabalhos contemplados em publicações de História da Arte Brasileira. Há referências sobre Iberê Camargo em pequenas passagens nos livros de Walter Zanini, **História geral da arte no Brasil** (1983) publicado pelo Instituto Walther Moreira Salles; de Pietro Maria Bardi, **História da arte brasileira** (1975), da Edições Melhoramentos; e de Roberto Pontual, **Arte brasileira contemporânea** (1976), da Atelier de arte e Edições MG. Outras bibliografias tratando da obra de Iberê Camargo são específicas sobre sua produção, em grande maioria sem relação com o contexto histórico da arte no Brasil, e não são elaboradas por historiadores, mas por críticos, poetas, artistas e pesquisadores que apreciam a arte. O poeta, escritor e crítico de arte Ferreira Gullar muitas vezes se debruçou sobre a obra do artista publicando textos e obras na busca de traçar um viés crítico/estético sobre a produção do pintor. Entre eles está **Do fundo da matéria** (1995), texto publicado originalmente em **Piracema**, revista de arte e cultura (Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, nº 4, ano III, 1995) e exposto novamente na obra organizada por Sônia Salzstein. Professora de história e teoria da arte da

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Salzstein organizou em 2003 **Diálogos com Iberê** pela editora Cosac & Naify, obra que agrega diversos autores na tarefa de compreender o trabalho de Iberê por meio de aspectos estéticos, históricos, filosóficos, afetivo. Do mesmo modo, a professora do Instituto de Artes da UERJ, Vera Beatriz Siqueira, em **Iberê Camargo: origem e destino** (2009) dimensiona a obra do artista em quatro capítulos onde apresenta cronologicamente as diferentes fases do trabalho do artista. Na obra **Tríptico para Iberê** (2010), organizada pela pintora e crítica de arte Daniela Vicentini, também da Cosac & Naify, é apresentado três ensaios relacionando vida e obra do artista: no primeiro Vicentini analisa o processo pictórico de Iberê; no segundo, a ilustradora de livros infantis Laura Castillos exhibe sobre um olhar crítico/estético em sua tese de doutorado, defendida na Espanha, onde seu objeto de estudos aborda as questões formais e lúdicas da série **Carretéis**; e o terceiro, o professor e jornalista Paulo Ribeiro analisa a obra textual produzida pelo artista. A professora do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, Mônica Zielinsky lança pela Cosac & Naify, em 2006 o primeiro volume do **Catálogo Raisonné**, obra dedicada exclusivamente à produção de gravura de Iberê e que terá mais dois volumes analisando a pintura e o desenho. Ronaldo Brito, discorre sobre os **Carretéis** (In Salzstein, 2003), texto integrante do ensaio **O eterno inquieto**, publicado originalmente em **Iberê Camargo** (São Paulo: DBA, 1994, p. 65-75). Iberê é também mote de pesquisa no trabalho apresentado pelo fotógrafo, escritor e professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Luiz Eduardo Achutti, **Iberê Camargo por Achutti** (2004), pela editora Tomo, onde o autor faz uma retomada da obra do artista através das lentes fotográficas entremeadas por depoimentos afetivos de amigos e do próprio Iberê. Entretanto, ainda não há pesquisa acadêmica específica, sobretudo ao que tange a representação da memória de Iberê Camargo na série **Carretéis**, sob o viés metodológico da narrativa meta-história.

Ainda ao que tange o estado da arte, está o trabalho realizado pela autora desta tese. A pesquisa de doutoramento intitulada **A teoria de símbolos de Nelson Goodman e o mundo dos carretéis construído Por Iberê Camargo** do Curso de Epistemologia e História da Ciência da Universidad Nacional de Tres de Febrero, em Buenos Aires-AR, sob orientação do professor Rogério Saucedo Corrêa do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Maria. Naquele estudo o objeto também foi a série **Carretéis** de Iberê Camargo, mas teve como objetivo analisar o mundo das artes a partir do instrumental teórico da Filosofia Analítica. Mais especificamente analisar imagens contidas em uma das séries plásticas do artista Iberê Camargo a partir da teoria cognitivista de Nelson Goodman. Para isso, buscou-se

suporte na filosofia desse autor, compreendendo a representação artística como uma importante atividade cognitiva pertencente a uma linguagem ou como um sistema de símbolos não verbais. Para a análise da pesquisa foi utilizada a matriz de dados contendo como conceitos sensibilizadores os modos de referência defendidos por Goodman: a representação, a denotação, a exemplificação e a expressão. Sobre o mesmo objeto de investigação, mas sob outro viés, o instrumental histórico, este trabalho buscou aprofundar a pesquisa sobre Iberê Camargo, analisando parte de sua obra a partir da narrativa meta-histórica.

Nesse sentido, buscamos nessa tese elucidar como Iberê Camargo representou suas memórias de infância na fase denominada **Carretéis**. Nascido em 1914, em Restinga Seca, cidade do interior do Rio Grande do Sul, Iberê dizia que sua arte procedia de um forte vínculo com a tradição herdada de grandes pintores, como Picasso², De Chirico³ e Chagall⁴, assim como com sua história de vida. Sua trajetória artística percorreu países como Japão, Estados Unidos, França, Espanha e Inglaterra. Foi professor em Montevideo, São Paulo, Porto Alegre e Santa Maria. Seu legado conta com mais de sete mil obras entre desenhos, pinturas e gravuras. A maior parte do seu trabalho ficou com sua esposa Maria e atualmente encontra-se no acervo da Fundação Iberê Camargo. Seu trabalho artístico tratado nessa tese explora a temática do “objeto industrial” por mais de duas décadas que “tronar-se-á, pela força da transfiguração e da identificação do artista, ser vivo, signo e símbolo de todas as suas vivências e inquietações” (GULLAR in SALZSTEIN, 2003, pp. 15-16). Os carretéis da infância, personagens míticos das imaginárias brincadeiras de criança, transformaram-se, por meio da pintura, em símbolos e signos que saturados de substâncias de seu meio, construíram versões de mundo onde o passado se torna alcançável no sentido de ser presentificado, “atualizado”. São atualizações de informações ou impressões do passado, ou que representam o passado (LE GOFF, 1996, p. 423).

Para esta tese adotamos como metodologia a perspectiva qualitativa, que em sua diversidade metodológica estão presentes os estudos de caso, a análise de experiências pessoais e histórias de vida, sendo que as técnicas podem ser as mais variadas, abrangendo,

² Pablo Picasso (1881-1973). “Pintor, escultor, artista gráfico, ceramista e *designer* espanhol; o artista mais famoso, versátil e prolífico do século XX.” (CHILVERS, 1996, p. 408).

³ Giorgio de Chirico (1888-1978). “Pintor italiano, criador da pintura metafísica, [...] o estilo caracteriza-se por imagens que veiculam um sentimento de mistério e alucinação. Este era obtido em parte pelo emprego de uma perspectiva e iluminação irreal, em parte pelo uso de uma estranha iconografia que envolvia, entre outras coisas, o uso de imagens de estátuas e manequins no lugar de figuras humanas.” (CHILVERS, 1996, pp. 112-346).

⁴ Marc Chagall (1887-1985). “Pintor e *designer* russo, ativo principalmente em Paris. [...] Sua obra é dominada por imagens derivadas de duas ricas fontes: as memórias da vida e do folclore judaicos, de seus primeiros anos na Rússia, e a Bíblia. [...] criou um estilo altamente distintivo, marcante por seu sentido de fantasia de contos de fadas.” (CHILVERS, 1996, p. 109.).

entrevistas, registros fotográficos, observações, análise de documentos, entre outras. Nesse sentido, o trabalho foi de observação e análise da obra plástica e textual do artista, bem como autores relacionados ao tema. A obra plástica é acervo da Fundação Iberê Camargo, e as obras textuais estão disponíveis em bibliografias, periódicos e referências digitais. O método utilizado incluiu análise de bibliografia, identificação seleção e classificação de obras pictóricas e textuais de Iberê. A técnica de recolhimento de dados utilizou procedimentos como: registro fotográfico de documentos e obras artísticas do artista; material historiográfico, bibliográficos e periódicos; documentos originais e pesquisa na Fundação Iberê Camargo, situada à cidade de Porto Alegre. Logo após, ao material recolhido utilizamos para análise, além da produção textual do artista, três linguagens plásticas exploradas pelo artista, a pintura, a gravura e o desenho, das quais foram selecionadas para análise, seis obras do primeiro meio expressivo e cinco obras dos outros dois. Para as técnicas de análise do material recolhido empregamos a linguagem que se julgou mais adequada ao que se propõe: a estratégia da metáfora, como narrativa tropológica proposta por Hayden White (1994-1995), na qual garante maior diversidade ao que se refere à interpretação da história; aliada ao instrumental filosófico de Nelson Goodman (1976-1995), no qual considera, na linguagem verbal e na pictórica, a metáfora como um dos modos de referência.

Como é evidente a impossibilidade de analisar integralmente a produção do artista, as obras que integram esta análise foram selecionadas obedecendo três critérios. O primeiro foi eleger obras de diferentes anos de execução, os quais contemplam trabalhos executados entre o final da década de 1950 e início de 1990 (ainda que a Série **Carretéis** esteja datada entre o final das décadas de 50 e 80, o objeto carretel permanece para Iberê como modelo formal e simbólico extrapolando esta demarcação e conservando-se até seus últimos trabalhos); o segundo, as modificações estéticas que o artista executou ao longo da série Carretéis e também fora dela, pois o objeto carretel continuou influenciando as obras das séries vindouras; e a terceira, a fruição pessoal da pesquisadora, que tem como formação o curso de graduação em Artes Visuais e que atua como docente na área de Apreciação da Arte.

Mas de que maneira será demonstrado o modo como Iberê Camargo representou suas memórias de infância por meio do universo artístico, constituídos de representações visuais e textuais? Para esta pesquisa tomamos o seguinte itinerário. No primeiro capítulo, abordamos a algumas noções de memória e suas derivações, tais como, memória-representação, memória-ação, protomemória e metamemória. Autores como Jaques Le Goff, Henri Bergson, Gaston Bachelard, Maurice Halbwachs, Joël Candau e Paul Ricouer, foram aportados para a construção deste debate, bem como o entrelaçamento destes autores com a obra de Iberê

Camargo. É importante esclarecer que neste capítulo, não julgamos necessário estruturá-los em seções. Somente no segundo, terceiro e quarto capítulos presumimos adequado nos ocuparmos em uma organização subdividida em seções, o que entendemos ficar mais elucidativo ao leitor.

No capítulo posterior, tratamos de expor noções de representação ao que tange os domínios da narrativa histórica e da narrativa artística, mais especificamente da pintura, da gravura e do desenho, objetos intrínsecos neste trabalho. Para isso, buscamos conceitos referentes ao tema “representação” confrontando autores como Ernest Gombrich, Nelson Goodman, Ernest Cassirer, Richard Wollheim, Hayden White entre outros, com o intuito de localizar sustentáculos à(s) noção(ões) de representação que foi(ram) admitida(s) no cume desta tese. Neste capítulo ainda tratamos em uma subseção, 2.1, a noção de representação plástica no cenário da arte no Brasil entre as décadas de 1950 e 1990, recorte que contempla o período em que Iberê Camargo considerou o objeto carretel como motivo para sua produção artística. Do mesmo modo como foram tramadas as referências teóricas com o trabalho do objeto estudado no capítulo anterior, a intenção foi utilizar este procedimento também neste capítulo.

O terceiro capítulo teve o escopo de expor o método narrativo adotado para análise do material angariado. Para esta parte do trabalho, ajuizamos que a divisão em seções seria mais esclarecedora ao leitor. Na primeira seção, 3.1 foram expostas noções de meta-história proposto por Hayden White, com o intuito de esclarecer sua defesa relativista à narrativa histórica. Na seção 3.2 demonstramos as noções de Nelson Goodman. Embora Goodman aplique a metáfora a um dos modos de referência, a expressão, e símbolos verbais para a narrativa textual, defendemos que por serem correlativas, linguagem plástica e linguagem verbal, a metáfora pode ser adotada nos dois casos. Neste caso, o que se propôs para a narrativa da história das memórias de infância de Iberê foi criar um diálogo entre as proposições relativistas de White e Goodman. Do primeiro adotamos a narrativa tropológica, mais especificamente a metáfora, para a narrativa histórica, e do segundo a proposta da metáfora contida no modo de referência da expressão para a análise dos discursos textuais e pictórico presente na série **Carretéis**. A seção 3.3 acercou particularmente a noção de “metáfora”. Para isso aprofundamos com maior cuidado conceituações e funções da metáfora, presentes nos dois autores, e também em outros, que fundamentam o método narrativo eleito neste trabalho.

No quarto e último capítulo, procuramos elucidar como Iberê Camargo representou sua memória de infância através da série **Carretéis**, ou seja, como ocorreu seu processo de

metamemória. Para isso, além de apresentarmos uma breve biografia de Iberê Camargo, revelamos a temática abordada com grande relevância pelo artista, uma fase que traz os objetos afetivos do tempo remoto de sua infância para um universo pictórico e textual, ou seja, para uma versão estética de mundo onde suas memórias de infância originaram uma Série a qual nomeou **Carretéis**. Para isso dividimos este capítulo nas seguintes seções e subseções: 4.1. um brevíssimo histórico sobre Iberê Camargo e sua obra; 4.2 concisa definição do objeto carretel e a série **Carretéis**; 4.2.1 A memória e o tempo; 4.2.2 A transmissão da memória e o rompimento com as fronteiras do ser; e 4.2.3 Os recursos de transmissão. Neste capítulo ainda temos a subdivisão da subseção 4.2.3 que contemplam as três linguagens expressivas utilizadas pelo artista que compreendem dezesseis obras da Série, obedecendo os critérios de seleção já expostos acima – seis pinturas, cinco gravuras e cinco desenhos, as quais apreciamos como recursos de transmissão: 4.2.3.1 A pintura; 4.2.3.2 A gravura; e 4.2.3.3 A pintura. A partir da via meta-histórica a intenção é, considerando as subseções da seção 4.2, entrelaçar os três meios expressivos citados com as obras textuais de Iberê com as concepções eleitas como categorias, bem como o método tropológico, especificamente a metáfora, para assim demonstrar como Iberê representou suas memórias de infância na série **Carretéis**.

Desse modo, buscamos nessa investigação prover um tipo de compreensão histórica. Revelamos a representação do mundo da memória de infância do artista Iberê Camargo, contido na série **Carretéis**, utilizando a narrativa meta-histórica. Este mundo, que envolve convenções derivadas do próprio mundo do artista, pôde neste trabalho ser recriado a partir da interpretação meta-histórica elegida, a narrativa tropológica da metáfora.



MEMÓRIA E METAMEMÓRIA

1. MEMÓRIA E METAMEMÓRIA

Neste capítulo propomos fazer costuras entre alguns autores que abrigam uma das categorias de investigação contempladas neste estudo, a memória. Buscamos ainda, aclarar algumas noções que, ao nosso entendimento, podem ser consideradas como subcategorias, ou seja, subconceitos de memória, tais como, memória-representação, memória-ação, protomemória e metamemória. Além disso, entrelaçamos estas noções com algumas considerações relevantes ao que tange a memória do artista Iberê Camargo, bem como sua produção artística.

Há desde a antiguidade, quando as memórias eram perpetuadas por meio de estelas que narravam a vida do morto ou do herói, uma necessidade de arquivar a memória. A escrita, sobre o papel, o tecido, o couro, o osso, seja documental ou literário; sobre a pedra, o mármore, seja funerário ou estético, guarda o rastro do passado, armazena informações. Segundo Le Goff (1996) este longo comportamento permite duas funções. A primeira é a comunicação através do espaço e do tempo, fornecendo ao ser humano um procedimento de lembrar, demarcar, e assentar. A segunda, ao certificar o acesso do domínio auditivo ao visual, admite rever, reclassificar, reafirmar orações e até termos singulares. Assim, a escrita da memória de infância presente na série **Carretéis** de Iberê se processa desta maneira, a única diferença é que sua “escrita” se faz presente não somente por intermédio da palavra na linguagem textual, mas também por meio da linguagem visual. Isto é, pela sequela deixada pelo movimento do pincel na pintura, pela incisão na chapa de metal na gravura ou ainda pelas linhas que delimitam o grafismo no desenho. Partindo do pressuposto que há na obra do artista uma necessidade de memória, trouxemos para este capítulo alguns autores e suas concepções de “memória” travando-as em um debate juntamente com a produção do artista. Iniciamos com Jacques Le Goff e adentramos em terrenos que diferem em suas noções, mas que também são profícuos ao escopo desta pesquisa.

Jacques Le Goff, historiador francês, pertencente à terceira geração da Escola dos *Annales*, debruçou seus estudos sobre a Idade Média. Em sua concepção de antropologia histórica está incluído o seu interesse pela história da cultura, e neste sentido o tema da memória não poderia ser esquecido. Na obra **História e memória** (1996), além de abordar temas como “passado/presente” e “progresso/reação”, apontou como elementar o conceito de memória. Neste ensaio, Le Goff diz que a memória “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.” (LE GOFF, 1996, p. 423). Desse modo, para estudar a memória temos um

vasto terreno que abarcam diferentes domínios, desde a psicologia até a psiquiatria – ainda que o conceito de memória tenha seu berço nas ciências humanas, especialmente na história e na antropologia. No âmbito de qualquer destas ciências, Le Goff, avalia que a apreciação da memória pode invocar os vestígios e as adversidades da memória histórica e da memória social, tanto de modo metafórico quanto de modo concreto. Atribuindo aos estudos da psicanálise Le Goff, diz que tanto a recordação quanto o esquecimento, são “manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual.” (LE GOFF, 1996, P. 426). Neste sentido, ao se interessar pelo objeto presente na infância, Iberê manipula o carretel, evidenciando seus afetos, desejos e inibições por meio da obra plástica. Obra esta que não tem qualquer acanhamento em percorrer o espaço do suporte para explicitar, sem censura, as memórias íntimas de sua infância.

Le Goff (1996, p. 424) advoga que teorias que conduzem a qualquer concepção de um avanço mecânico dos vestígios mnemônicos foram superadas e noções mais complexas foram adotadas ao que referenda o exercício mnemônico do cérebro e do sistema nervoso. Para o lastro desta defesa cita o neurobiologista Jean-Pierre Changeux – que sobre uma consistente base de biologia molecular empírica e teórica, perseverou em traduzir o cérebro humano – , “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (LE GOFF, 1996, p. 424). Sobre este aspecto, ao lembrar o já vivido, Iberê relê os vestígios e o sentimento ligado à a sua identidade individual é representado pela via da arte; o que Candau (2014, p. 77) denomina “núcleo de sentidos”, pois este está organizado por elementos do passado, mas constituídos por uma pré-construção daquilo que o artista representa. Neste âmbito, ao analisar seu fazer plástico Iberê executa o processo do qual Candau chama de metamemória⁵, ou seja, a interpretação, ou releitura, de suas memórias. Em sua obra textual **Gaveta dos Guardados**, Iberê se refere à temporalidade presente na vida e na arte. A primeira fica na memória. A segunda, apesar de conservar a fisionomia de cada época, é atemporal. Afirma que em seus “quadros, o ontem se faz presente no agora” (CAMARGO, 2009, p. 31). Para reforçar esta questão trazemos de Le Goff (1996, p. 424) a defesa de que os fenômenos da memória, em uma concepção mais atual, são derivados de sistemas ativos de ordenação e existem unicamente na medida em que a ordenação os conserva ou os reconstrói. Uma das ordenações essencial à memória é o tempo. Neste caso, a distinção entre passado e presente é fundamental para a delimitação temporal,

⁵ No decorrer deste capítulo daremos mais atenção ao conceito “metamemória” segundo Candau (2005, 2014).

bem como para se constituir uma concepção do tempo. Le Goff busca em Saussure, no domínio da linguística, uma concepção quanto à distinção do passado e do presente e afirma que não há uma universalidade em linguística quanto definição do tempo, o que para muitas línguas, como a hebraica, por exemplo, “sequer conhece o que existe entre passado, presente e futuro’.” (LE GOFF, 1996, p. 207). Para o autor, a construção do tempo no modo verbal, extrapola os próprios elementos e avança além da frase e do estilo na qual pode estar presente a noção de passado e presente como construção, “organização lógica, e não como dado bruto. [...] A distinção passado/presente (futuro) é maleável e está sujeita a múltiplas manipulações.” (LE GOFF, 1996, p. 208). Do mesmo modo que a divisão do tempo não se restringe ao antes, o agora e o depois, não se limita no nível individual ou coletivo. E sabendo que a noção de temporalidade é uma construção humana, é possível afirmar que um dos aspectos considerados nesta organização lógica está a transformação biológica sofrida pelo corpo humano durante o movimento do relógio. Talvez possamos admitir que esta “decomposição” da carne trás consigo a composição da memória, que, de certa maneira, era menor antes, menos emergente e menos nostálgica. Portanto, a transformação da memória difere, conforme o tempo avança a necessidade de memória aumenta e passa a ser mais apreciada. Para Iberê o presente retirado do passado faz com que ele não perca a referência da infância e suas lembranças perduram como se fosse uma tentativa de se libertar da pressão das horas. Com o passar do tempo a memória do objeto de infância torna-a cada vez mais significativa, tanto para a duração da fase carreteliana, quanto após a Série ter sido dada como finita. Sobre esta questão o artista afirma: “Minha pintura em nenhum momento abandonou a estruturação da fase dos carretéis.” (CAMARGO, 1994, p. 27). Desse modo, o tempo do movimento do carretel é diferente, ocupa um lugar na memória do artista que pode ir, voltar ou parar dependente de sua vontade. E, ainda que os deslocamentos espaciais e temporais nos quais o artista se permitiu insistissem em alterações em seu fazer plástico, suas memórias o acompanharam e se mesclaram com estes lugares e tempos.

No universo dos estudos de Le Goff se apoia em Fraisse e diz que as recordações que integram nossa infância e as primeiras lembranças que temos dela juntamente com os nosso corpo familiar se confundem, o que faz com que todas elas construam uma unidade nas nossas expectativas em relação ao tempo. Assim como em muitas sociedades o tempo passado é considerado como um arquétipo para o presente, o passado aparece como um regresso, como uma forma de “renascimento” (LE GOFF, 1996, p. 213). Mesmo que Le Goff tenha como referência para esta analogia a memória coletiva, podemos compreender, como uma hipótese, que a memória individual de Iberê possa ser entendida como coletiva a partir do momento em

que o artista a torna pública por meio de sua obra⁶. A ideia de volta ao passado torna-se para o artista, uma maneira de conservar a infância e fazer nascer novamente um tempo remoto. Tempo este, que não pode decair, pelo contrário, apresenta-se como transformação, como forma de restauro simbólico e que pode alcançar o espaço de memória compartilhada. Le Goff ainda se apoia na psicanálise antiortodoxa de Erikson para alertar sobre a relação do passado com o presente. Diz que “o passado aparece reconstruído em função do presente, da mesma forma que o presente é explicado em função do passado’.” (LE GOFF, 1996, p. 221). A influência mútua que passado e presente exercem um sobre o outro, defendida por Marc Bloch como um método com duplo movimento, rompe com a premissa anti-histórica do positivismo, que nega esta relação, do mesmo modo que nega a possível relatividade existente na narrativa meta-histórica.

Quanto à questão temporal, a reconstrução do passado num entendimento contemporaneizado, Huyssen (2000) diz que a volta ao passado, por meio da emergência da memória, tem ocupado um lugar de contraste em relação ao privilégio dado ao futuro. A sedução pelo passado alterou o foco de interesse, o cerne no futuro presente se deslocou, a partir da década de 1980, para o passado presente, onde os discursos de memória tem seu lugar vantajoso e se configuram pelo paradoxo da globalização. Para exemplificar e demonstrar este paradoxo, Huyssen utiliza o Holocausto e afirma que por um lado este acontecimento

se transformou numa cifra para o século XX como um todo e para a falência do projeto iluminista. Ele serve como uma prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada. (HUYSSSEN, 2000, p. 12-13)

Por outro lado, Huyssen (2000, p. 13) diz que “esta dimensão totalizantes do discurso do Holocausto, tão dominante em boa parte do pensamento pós-moderno, é acompanhada por uma dimensão que ela particulariza e localiza”, ou seja, uma situação como a do Holocausto leva as pessoas a entender acontecimentos locais particulares. Portanto, ainda que pareçam fenômenos globalizado, os discursos de memória no seu âmago conservam seus vínculos às “histórias de nações e estados específicos” (HUYSSSEN, 2000, p. 16). Estes fragmentos de Huyssen vêm contribuir com a noção de que a memória, mesmo que derive de um passado

⁶ Entretanto, não é escopo desta pesquisa adentrar na transposição de memória individual e memória coletiva, o que poderá ser mote para outros estudos.

individual, está sempre relacionada com o passado coletivo e ainda que o passado seja lembrado pelo seu coletivo, ele terá vínculos com os aspectos particulares destas lembranças. Por exemplo, o objeto carretel como brinquedo rememorado, como personagem de batalhas lúdicas travadas por Iberê criança e o primo Nande, talvez não sejam preservadas por este ente familiar. Segundo Candau há na sociedade uma multiplicidade de tempos sociais, e que podem ser percebidos de formas distintas por cada indivíduo. Ao citar Condillac diz que “Não há dois homens que, num determinado espaço de tempo, contém um numero igual de instantes.” (CANDAU, 2002, p. 62). Desse modo, o pátio rememorando por Iberê preservam os instantes que representam mobilidades diferentes das do primo. O espaço preservado na memória deriva de uma variante de um espaço social, o espaço privado.

Já para Bachelard este espaço privado emana da infância e “é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.” (BACHELARD, 1988, p. 94). A solidão da infância retorna nas lembranças de Iberê com maior intensidade quando a morte torna-se a vizinha mais próxima, é um pátio que abriga os seus personagens; ouve gritos do amigo Saci ao ser ferido nas brincadeiras, compartilha a mamadeira com a pequena Igea, mantém a luz acesa pelo medo do escuro, desenha sob a mesa. Lembranças que segundo ele retornam “às coisas que adormeceram na memória, que devem estar escondidas no pátio da infância.” (CAMARGO, 2009).

Este caráter intimista que reside na memória é tomado por Paul Ricouer na obra **A memória, a história, o esquecimento** (2007). Neste trabalho, o filósofo apoia-se em autores como Locke, que abandona o platonismo e o neoplatonismo para “inventar a consciência” – o que estará presente nas teorias de Bergson e Husserl, apesar deste ainda preservar a aproximação com Santo Agostinho – para discorrer sobre a “testemunha do olhar interior” da memória. Ainda com o eco platônico, Ricouer busca em Aristóteles e Santo Agostinho aporte para defender que a memória, além de ter um “vínculo original com o passado”, é algo “essencialmente privado” e desse modo o passado é o “meu passado” (RICOUER, 2007, p. 107). Caundau (2014, p. 34) concorda e diz que “toda tentativa de descrever a memória comum a todos os membros de um grupo a partir de suas lembranças, em um dado momento de suas vidas, é reducionista, pois ela deixa na sobra aquilo que não é compartilhado”. Neste sentido, a obra **A memória coletiva** (2016) de Halbwachs contribui para esta análise, ainda que a concepção de memória coletiva para este autor seja distinta da ideia de Candau.

Halbwachs ao discorrer sobre as memórias individuais e coletivas diz que pessoas que

amamos, com os mesmo interesses, são muitas vezes envolvidas em nossas lembranças de maneira totalmente estranha a elas. No entanto, a lembrança é para nós explicada “pelo que estava no centro de nossa vida afetiva ou intelectual [...] porque aos nossos olhos ela se resume em uma sequencia de impressões que somente nós conhecemos.” (HALBWACHS, 2016, p. 50). Além disso, em alguns momentos a memória pode ser elaborada não somente a partir de recordações individuais, pois em muitos casos o compartilhamento de uma lembrança pode acarretar no outro lembranças detalhadas que nem sempre nos são reminiscentes. Mesmo que estes detalhes possam, a princípio, nos parecer estranhos, os eventos recordados podem assumir um duplo papel. Por um lado podem reforçar o evento rememorado e por outro podem modificar nossa percepção sobre ele. Mas ainda, podem não ser caracterizado como uma lembrança, caso não apresentem em nossa memória nenhum traço. Por outro lado, podem ser coletivas no sentido de que são significativas para determinado grupo, como por exemplo, as lembranças referentes ao despertar da sexualidade de Iberê e de seus colegas de internato em Cacequi, que juntos em uma clareira entre a mata, imaginavam ninfas e experimentavam os deleites das primeiras ejaculações (CAMARGO, 2009). Entretanto, estas memórias não são constituídas como metamemória a todos os meninos, não se organizam como uma “representação do grupo de pertença como um todo homogêneo e integrado.” (CANDAU, 2005, p. 100-101). Mesmo que os sujeitos coletivamente reunidos participassem do mesmo “ritual erótico” as imagens e as sensações que os participantes guardam daqueles momentos, na partilha da memória, não encontram a ilusão de verossimilhança como memórias a serem metamemorizadas de maneira comum ao grupo.

A noção de lembrança coletiva ofertada por Halbwachs (2016) defende que nossa memória ao recordar algum fato, ainda que trate de um fato particular, permanece coletiva, pois nunca estamos sós. Por exemplo, nos relatos de infância de Iberê, seus desenhos eram traçados em papéis dispostos sob a mesa; mesa que dividia com o pai e a mãe nas horas de refeição e também nas horas laborais de costura materna. Notemos que aqui, por mais que a lembrança do artista seja dos seus primeiros traços quando criança, na lembrança está presente o objeto “mesa”, o qual era compartilhado com a família. Portanto, neste objeto estão presentes as lembranças individuais, mas também lembranças marcadas pelas passagens domésticas partilhadas.

A tese de memória coletiva de Halbwachs é criticada por Ricouer, vista pelo autor como “olhar exterior”, no que diz respeito ao antagonismo da ideia psicologizante na qual “a memória individual seria uma condição necessária e suficiente para recordação e reconhecimento da lembrança” (RICOUER, 2007, p. 131). Ricouer diz ser “inencontrável e

inconcebível” o aspecto de que na memória “a noção de âmbito social deixa de ser uma noção simplesmente objetiva, para se tornar uma dimensão inerente ao trabalho de recordação” (RICOUER, 2007, p. 132), ou seja, refuta-se a ideia de que se deixarmos de fazer parte de um grupo social, nossa lembrança a este grupo não se conserva. Por outro lado, a tese de Halbwachs de que “não nos lembramos sozinhos” é preservada por Ricouer, assim como o caráter sensualista da intuição sensível da memória, refutado por ambos. Tanto Halbwachs quanto Ricouer concordam que para a reparação da lembrança somente a intervenção interna da consciência não seria suficiente. Explicação esta justificada no exemplo que demos acima sobre as lembranças que Iberê tinha de seus primeiros traços na infância.

Adentrando mais na concepção de memória sob o domínio da filosofia, encontramos a doutrina de Bachelard. A constituição poética dada por Bachelard em sua obra filosófica **A poética do espaço** (1993) valoriza a potência que a imagem tem como produto da imaginação humana e aborda a lembrança como imagem que se presentifica após a imaginação. Examina as imagens por meio da “poética da casa”, do mesmo modo que busca encontrá-la nas gavetas, nos cofres e nos armários. Em um dos diversos trajetos construídos pelo autor, para expor sua visão quanto à imagem poética, ele questiona “como é que aposentos secretos, aposentos desaparecidos, transforma-se em moradas para um passado inolvidável?” (BACHELARD, 1993, p. 19-35). É nos devaneios da infância que o filósofo busca fundamentar a construção da imagem da vida adulta. Na obra **A poética do devaneio** (1988), Bachelard aprecia a imagem e diz que o método fenomenológico torna obrigatório evidenciar toda a consciência que se encontra na raiz de qualquer variação da imagem. Para ele “Desde que uma imagem poética se renova, mesmo em um só de seus traços, manifesta uma ingenuidade primordial.” (BACHELARD, 1988, p. 4). Esta ingenuidade possibilita a criação, finalidade de toda a fenomenologia que não é descrição dos fatos, mas que retira o sujeito do estado de passividade e o coloca em extrema tensão e devaneio. A mesma ingenuidade infantil, o devaneio da infância que, assim como os poetas, abre a possibilidade de sonhar. “Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância?” questiona Bachelard (1988, p. 94). A solidão da infância ao tomar a via do processo mnemônico na vida adulta abre a possibilidade de reconstrução e imaginação, antes o que era um amontoado de recordações, toma um rumo de reimaginação que faz parte de um núcleo infantil, “uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação — ou seja, nos instantes de sua existência poética.” (BACHELARD, 1988, p. 94). Neste sentido, o autor considera que “a infância é certamente maior que a

realidade”, pois para ele “as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta.” (BACHELARD, 1988, p 95).

Então, aderimos para este estudo esta afirmação, pois a infância de Iberê, nosso poeta da pintura, ao ser retomada em lembranças e concretizada em obra amplia a infância tornando-a ainda maior que a realidade adulta. A realidade para Iberê “somos nós e o mundo que vivemos” (CAMARGO, 1994, p. 54), um mundo que abriga a infância, a memória da infância, o presente com a infância e o futuro projetado pela infância, e neste sentido é possível presumirmos que para o artista Bachelard está certo: “a infância é maior que a realidade”. Em um de seus textos intitulado **Ai, minhas feridas!**, Iberê retoma a infância com a amplidão de realidade que Bachelard dá a este período da vida. Quando suas brincadeiras de guerra com o amigo Naná resultavam em feridas e este corria em um pé só em direção aos braços maternos dizendo aos prantos: “ – Ai, minhas feridas!”, Iberê retoma estas lembranças, mas quando voltam ao momento real de adulto têm como torturador outro responsável, a própria vida. Diz que: “Jamais imaginei que, no andar da vida, também eu gritaria muitas vezes: ai, minhas feridas!” (CAMARGO, 2009, p. 43). A realidade aqui é ampliada, assim como as dores sofridas na infância, que de tão grande se intensificam com a mesma potência anterior, vêm da imagem refletida na memória e permanecem prolongando a infância através da mente que cria as imagens. (BACHELARD, 1993).

Para Bachelard, a memória é posterior à imaginação. A totalidade do ser humano, não está na memória, mas na imaginação. É ela que possibilita a criação e está ligada inteiramente a natureza e ao cosmos. Neste sentido, a crítica de Bachelard posiciona Bergson como um reducionista que utiliza a metáfora em demasia, onde as imagens são raras. Em sua posição a imaginação é uma forma de apreensão e recriação da realidade, e diz que para Bergson a imaginação parece ser inteiramente metafórica. Enquanto para Bachelard a imagem é extraída absolutamente da imaginação, para Bergson a imagem existe antes fora do nosso corpo. Nossa percepção, para este autor está fora do nosso corpo, enquanto que nossas afecções estão no corpo. Assim como os carretéis que percebidos como habitantes de um espaço fora do corpo ao serem memorizados afetam o corpo do artista e transfiguram-se em objetos pictóricos. Do mesmo modo que os objetos exteriores são percebidos no local onde estão, neles, e não em nós, estão nossos estados afetivos experimentados lá onde se produzem, isto é, no corpo. Assim como uma imagem a qual consideramos mundo material, nosso corpo é uma delas. “Em torno dessa imagem dispõe-se a representação, ou seja, sua influência eventual sobre as

outras. Nela se produz a afecção, ou seja, seu esforço atual sobre si mesma”. (BERGSON, 1999, p. 59). Tamanha é a discrepância que cada um de nós constitui naturalmente, facilmente, entre uma imagem e uma sensação, entendemos uma imagem como algo fora de nós, “é exterior a nosso corpo. Quando falamos da sensação como de um estado interior, queremos dizer que ela surge em nosso corpo”. Por esta razão Bergson afirma que “a totalidade das imagens percebidas subsiste, mesmo se nosso corpo desaparece, ao passo que não podemos suprimir nosso corpo sem fazer desaparecer nossas sensações”. (BERGSON, 1999, p. 59). Assim, as memórias de Iberê surgem no corpo e o acompanham independentes dos espaços e tempos percorridos, pois as imagens revisitadas pela lembrança não fazem desaparecer suas sensações vivenciadas nos tempos e lugares de infância.

Na concepção de Bergson (1999) quanto à imagem, ela está relacionada à matéria e vai além daquilo que idealizamos de uma representação, ao mesmo tempo em que não alcança o que um realista chama de “coisa”, ou seja, fica entre a “coisa” e a “representação”. A percepção de um objeto, para Bergson existe independentemente do que percebemos, é diferente do que percebemos. Por exemplo, quando digo que o carretel é cor de rosa, não é meu estado de espírito que o define, mas seus elementos constitutivos que o fazem cor de rosa e que independem de nossa percepção. Seria possível então, classificar a concepção bergsoniana ocupando uma tendência muito mais nominalista do que idealista, ou seja, o carretel existe antes que o idealizemos, é emancipado desta existência interior. Porém, como em sua visão nosso corpo é “um centro de ação”, capaz de exercer “uma ação real e nova sobre os objetos”, assim como uma imagem influencia outra de formas definida seguindo os critérios das leis da natureza, há no parecer de Bergson a existência de um dualismo entre matéria e espírito (BERGSON, 1999, p. 14). Nesta esfera a memória para Iberê é concebida como “a gaveta dos guardados”, construída a partir de uma simbiose entre matéria e espírito, tempo passado e tempo presente. Diz que “Nós somos o que somos, não o que virtualmente seríamos capazes de ser.” (CAMARGO, 2009, p. 29). Ser o que se é significa que somos matéria e que como um centro de ação influenciemos o objeto, também matéria, mas como a matéria obedece aos juízos da natureza, não somos capazes de ser virtualmente.

Bachelard (1993) defende que para experimentarmos, por meio de nossas vidas o afeto que sentimos pela casa natal, o sonho é mais intenso que os pensamentos, assim como para Iberê que afirma que “Minha bagagem são meus sonhos” (CAMARGO, 2009, p. 29). Para Bachelard (1993) são nos domínios do inconsciente que se implantam as mais distantes lembranças. A memória para Bachelard é como um armário de lembranças, mas que não está disponível para ser aberto diariamente como um móvel do cotidiano. Na memória não há

gavetas e por isso não podemos guardar as imagens do passado, pois não há na mente imagens, é a mente que cria e comunica as imagens. Desse modo, a “lembrança pura” para Bachelard é uma imagem que se caracteriza por ser exclusivamente individual e incomunicável, pois a memória se encontra no interior do armário. A lembrança da infância “é um plano do devaneio, e não no plano dos fatos, [...] Por esta infância permanente, preservamos a poesia do passado.” (BACHELARD, 1993, p. 35). Na poesia do passado, no armário de memória de infância de Iberê está a imagem da casa, do pátio, da mesa e dos carretéis. Entretanto, podem ser imagens embebidas em lembranças que criam novas imagens, onde o passado, segundo Bachelard (1993, p. 71), “está em qualquer outra parte e uma irrealidade impregna os lugares e os tempos.” Lugares e tempo de um passado indefinido onde as datas e os espaços se desprendem das lembranças. Uma imagem “tem ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo.” (BACHELARD, 1993, p. 50). Logo, acomodamos ao nosso entendimento o que Bachelard (BACHELARD, 1993, p. 55) chama de “ler uma casa.”, assim como se “lê um quarto”, onde a intimidade de quem escreve fica disponível a interpretações. Do mesmo modo, podemos interpretar as memórias de infância de Iberê Camargo por meio de suas obras pictóricas, gráficas e textuais. Não de um modo explicativo, onde a obra plástica interpreta o texto verbal ou este explica aquela, mas pela possibilidade de criarmos uma rede de relações entre ambas. Valorizamos o trabalho textual de Iberê nesta pesquisa, porque conforme Bachelard (1988) as palavras e as coisas são um par engendrado um no outro.

As palavras, em nossas culturas eruditas, foram tão amiúde definidas e redefinidas, ordenadas com tamanha precisão em nossos dicionários, que acabaram se tornando verdadeiros instrumentos do pensamento. Perderam o seu poder de onirismo interno. Para voltar a esse onirismo implícito nas palavras, seria mister empreender uma pesquisa sobre os nomes que ainda sonham, os nomes que são "filhos da noite". (BACHELARD, 1988, p. 33)

Os nomes “filhos da noite” só se encontram em seus antagonismos, quando compreendidos oniricamente como um par, a noite e o dia, o frio e o calor, a água e o fogo, etc. Neste sentido, a palavra escrita por Iberê é o contraponto de sua obra plástica, mas que como um par, se encontram pelo devaneio promovido pela imagem advinda da memória. As palavras das coisas que Iberê escreve advêm da interpretação de suas memórias e por isso estão intimamente relacionadas com as palavras das coisas que Iberê pinta, que do mesmo modo derivam da interpretação de suas memórias.

Na proposta de Bachelard a interpretação pode ser das lembranças, mas também das lendas, pois na lembrança está a história e na lenda a pré-história, ou seja, a imaginação. A posição antipositivista é uma consonância entre Bachelard e Bergson, mas entra em conflito quando, no processo de produção científica, o primeiro privilegia a imaginação e o segundo a intuição. Bachelard prioriza a imaginação na sua totalidade, isso é a imaginação formal, a material, a poética e a dinâmica. Enquanto Bergson vai reivindicar a intuição como liberdade para a busca do conhecimento, uma liberdade que recusa as correntes preponderantes de seu tempo, em especial o materialismo evolucionista e o determinismo. (PESSANHA, 1970). Para Bergson (1999) o passado deve ser exercido pela matéria e imaginado pelo espírito. Há neste sentido um dualismo onde a realidade da matéria e a realidade do espírito se relacionam no exemplo da memória. Entretanto, o caráter problemático do senso comum deve ser considerado diante deste dualismo, pois tanto a concepção idealista quanto a realista apresentam dificuldades diante da matéria. É comum e falso, “reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações mas que seria de uma natureza diferente delas.” (BERGSON, 1999, p. 1). Do mesmo modo, declara Massi ao apresentar a obra de Iberê **Gaveta dos Guardados** (CAMARGO, 2009, p. 18), sobre as memórias do artista, “A organização da experiência passada sugere uma operação simbiótica entre ficção e memória.” Portanto, há nesta experiência a relação conjugada entre vida real e imaginação.

Como neste trabalho um dos lastros de investigação encontra-se no estrado das artes visuais, adentraremos em diferentes concepções de arte como veias a circular para as diversas interpretações. Por esta razão alertamos que não será nosso objetivo debater teorias estéticas. Assim, em nossa análise, apesar da simpatia pela teoria cognitivista⁷, muitas são as teorias que interessam além desta, tais como a formalista, a instrumentalista ou ainda a hedonista. Teorias que defendem respectivamente, a apreciação da arte como aquisição de conhecimento, a importância da arte como algo que contém um valor em si, um fruir compensador ou o prazer estético. Desse modo, tanto Bachelard quanto Bergson, vêm contribuir com nossa apreciação, visto que no processo do fazer e do fruir artístico, em nosso juízo, tanto a imaginação quanto a intuição podem ser contempladas. Afinal, Iberê combinava em sua poética a memória, o devaneio e a criatividade. Exemplo disso está no texto **O Relógio**⁸, onde o personagem Savino ao perder seu relógio na latrina, após incansáveis tentativas de encontrá-lo, pesca seus

⁷ Teoria defendida pela autora desta pesquisa no trabalho de doutoramento intitulado “A teoria de símbolos de Nelson Goodman e o mundo dos carretéis construído por Iberê Camargo” apresentada ao Programa de Pós-graduação em Epistemologia e História da Ciência da Universidad Nacional de Tres de Febrero-AR.

⁸ Para leitura do texto em sua íntegra buscar CAMARGO, Iberê. **No tempo**. São Paulo, Cosac & Naify, 2012.

folguedos infantis em meio a excrementos fétidos, “Poço encantado, transforma as coisas: estes são meus brinquedos!” (CAMARGO, 2012b, p. 75), entre eles, o carretel, objeto de memória, de devaneio e de criação.

Voltemos então às noções do tema “memória” e nos aprofundamos na contribuição de Bergson. Em sua obra **Matéria e memória** (1999) Bergson busca aporte no domínio da biologia para suas elucidações quanto ao funcionamento do cérebro, incluindo a percepção e a memória. Nos princípios da teoria da memória de Bergson (1999) ele diz que o corpo “colocado entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e de transmiti-los, quando não os retém, a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos, se a ação é voluntária.” (BERGSON, 1999, p. 83). Para ele, nosso corpo, como uma imagem, ocupa o centro de uma memória autônoma que recolhe imagens ao longo do tempo no instante em que elas ocorrem. Como aquilo que nos cerca, nosso corpo é a última imagem que alcançamos de modo que este faz um corte momentâneo no devir total. Tudo o que rodeia o corpo atua

sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são mais ou menos complexas, mais ou menos variadas, conforme o número e a natureza dos aparelhos que a experiência montou no interior de sua substância. É, portanto na forma de dispositivos motores, e de dispositivos motores somente, que ele pode armazenar a ação do passado. (BERGSON, 1999, p. 83-84)

Na obra citada Bergson defende como sua primeira proposição, que o passado sobrevive de duas formas distintas. Em mecanismo motores e em memórias independentes. A memória ao operar em sua forma prática, ou seja, a experiência passada trazida para o presente, deve ordenar-se de duas formas. Ora se faz na própria ação, por meio do movimento totalmente independente do mecanismo adequado as situações. Ora demanda um trabalho do espírito, que traz do passado até o presente as representações mais apropriadas de se introduzirem nas circunstâncias atuais. A segunda proposição de Bergson alega que “*O reconhecimento de um objeto presente se faz por movimentos quando procede do objeto, por representações quando emana do sujeito*” (BERGSON, 1999, p. 84, grifo do autor). O corpo então é considerado no instante como “apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa *ação*.” (BERGSON, 1999, p. 84-85, grifo do autor). Neste sentido, é interessante lembrar que a pesquisa com os carretéis tiveram como estopim uma afecção do corpo. Foi em razão de uma

hérnia na coluna que o artista foi obrigado a confinar-se no ateliê, encontrando assim, na simplicidade do objeto, motivo para sua ação como “sacerdote” plástico.

Por conseguinte, as imagens particulares, nas quais Bergson denomina “mecanismos cerebrais, *terminam* a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real, ou seja, com a ação.” (BERGSON, 1999, p. 84-85, grifo do autor). Uma vez ocorrido uma ruptura da imagem passada, onde não mais exista, perderemos toda a habilidade de agir sobre o real, e, portanto de possível de se realizar. Sobre este aspecto há uma consonância entre Bergson e Bachelard, pois para ambos a memória deriva da imagem, mas enquanto para o primeiro a imagem vem da intuição pela via do mundo material, para o segundo a imagem vem do devaneio pela via do sonho. Sobre o âmbito da imagem Bergson afirma que uma lesão cerebral poderá eliminar algo da memória e desse modo, como terceira proposição, diz que “*Passa-se, por graus insensíveis, das lembranças dispostas ao longo do tempo aos movimentos que desenham sua ação nascente ou possível no espaço. As lesões do cérebro podem atingir tais movimentos, mas não tais lembranças.* (BERGSON, 1999, p. 85, grifo do autor). Por fim, o autor questiona se as três proposições procedem na experiência. Para responder atesta duas formas de memória. Para esclarecer melhor dá como exemplo o estudo de uma lição. Sabemos que a cada leitura obtivemos um progresso para que saibamos de cor a lição, para que se torne uma lembrança. Entretanto, a cada leitura repetida a organização das palavras se efetuam de maneira onde o espírito, com sua individualidade própria, a revê com os sistemas que a acompanhavam e que a enquadram naquele instante. Assim, cada leitura se distinguirá das precedentes e as subsequentes pela própria ação que tomam no tempo, ou seja, cada leitura passará diante de nós como um episódio específico de nossa história. Estas imagens passam então a ser lembranças impressas em nossa memória. A lição aprendida de cor tem as características de um hábito e como tal é absorvida pela repetição exigindo primeiramente a decomposição e logo a recomposição da ação geral. Mas como todo aprendizado habitual do corpo foi armazenado como um mecanismo incitado por inteiro num impulso inicial, “num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo.” (BERGSON, 1999, p. 86). Contrário a este processo, a lembrança de uma das leituras em particular, não tem nenhuma propriedade do hábito.

Sua imagem imprimiu-se necessariamente de imediato na memória, já que as outras leituras constituem, por definição, lembranças diferentes. É como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se. Tudo o que as leituras ulteriores lhe acrescentariam só faria alterar sua natureza original; e, se meu esforço para evocar essa imagem torna-se cada vez mais

fácil à medida que o repito com maior frequência, a própria imagem, considerada em si, era necessariamente de início o que será sempre. (BERGSON, 1999, p. 86-87)

Se acomodarmos este exemplo ao nosso objeto de pesquisa, podemos dizer que os estudos do elemento “carretel” feitos por Iberê Camargo são as lições. A primeira “leitura” que o artista fez do carretel tem peculiaridades totalmente diferentes das subsequentes, onde cada obra apresenta características de um episódio da história do artista, ainda que a memória da infância preserve o mesmo objeto, o carretel. Notemos que é inegável que cada uma das “leituras” sucessivas que o artista fazia da memória de infância difere sobremaneira da precedente pelo fato de que o carretel, objeto de memória, é compreendido cada vez melhor. Esta compreensão refere-se ao desmembramento do objeto, das alterações formais, cromáticas e espaciais que o carretel sofreu durante mais de vinte anos. Como afirma o próprio artista sobre as mutações do objeto na superfície da tela: “Serão, agora, estrelas de fantásticas constelações? Serão eles homens ou seres de antigos tempos, que do escuro espiam com seus ciclopes? Quem poderá explicar o que aconteceu com eles e comigo?” (CAMARGO, 2009, p. 74). Mas é certo também que cada “leitura” sempre recuperada é suficiente, subsiste da mesma forma como se gerou e instituiu, juntamente com todas as percepções simultâneas. Neste sentido, cada instante é rigorosamente a história do artista.

Segundo a teoria de Bergson, a consciência propaga entre estes dois modelos de lembrança, uma intensa distinção, uma distinção de categoria. No caso da primeira “leitura” a lembrança nada mais é do que uma representação. Na sequência a “leitura” não será mais uma representação, mas uma ação. Uma vez introduzida na mente, não contém nenhuma marca que revele sua origem e a categorize no passado, o que faz dela parte do presente da mesma maneira que o hábito de comer ou sentar; ela é vivenciada, é atuação e vai além da representação. Desse modo, Bergson diz que ela pode ser considerada “inata” e independente da primeira “leitura”, pois uma vez introduzida na mente se torna independente daquilo que ele denomina “representação”. Assim, como na pesquisa com o carretel, Iberê estaria representando sua lembrança na primeira “leitura” e conservando a sua ilusão formal (figura 1). Após passar por outras “leituras” o objeto da memória passa a ser ação, sua forma inicial vai além da representação e culmina em uma “explosão”, que ao explicitar suas entranhas traveste-se em **Núcleo** (figura 2).

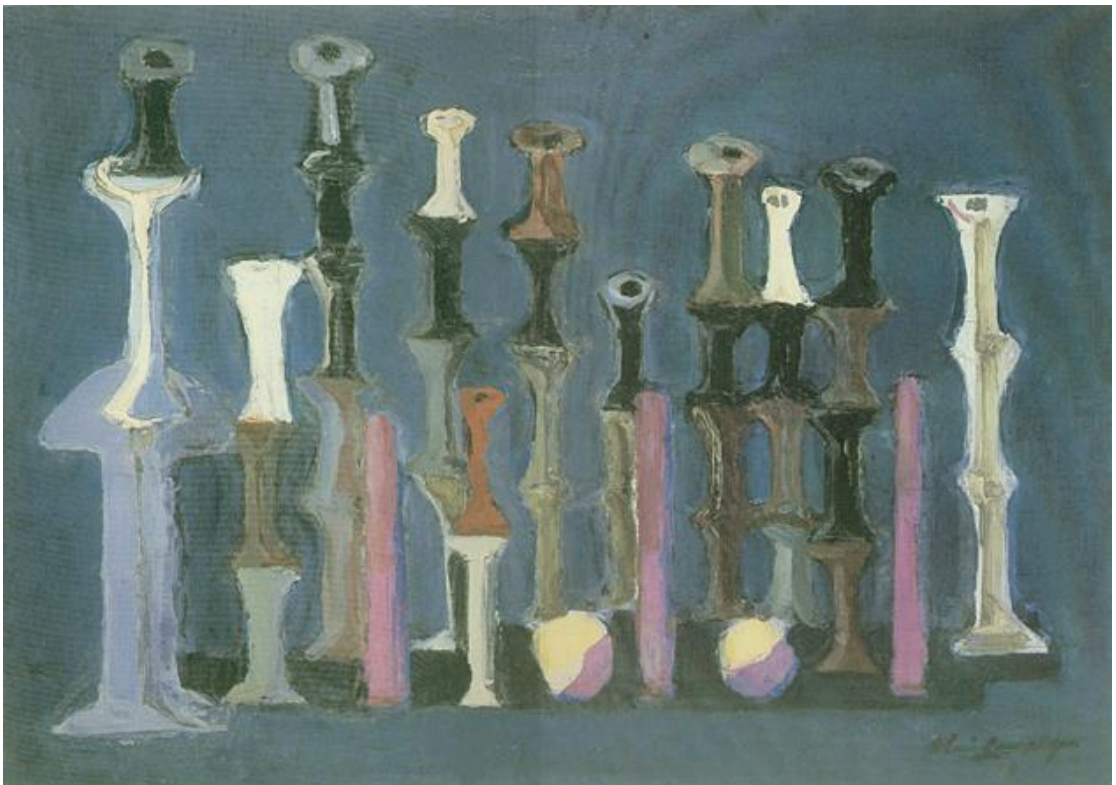


Figura 1 - Iberê Camargo
Carretéis, 1958
Óleo sobre tela, 65x92 cm
Coleção Alice Soares de Souza – Rio de Janeiro-RJ
Fonte BERG (1985) s/n. p.



Figura 2 - Iberê Camargo
Núcleo, 1965
Óleo sobre tela, 150 x 212 cm
Coleção Cristóvão Moura
Rio de Janeiro
Fonte: BERG (1985, s/n p.)

Esta construção do raciocínio de Bergson nos permite fazer uma comparação com os relatos dos fatos históricos e com as narrativas artísticas. Na narrativa verbal dos eventos ocorridos no passado sempre haverá o protagonismo do presente, o mesmo valendo para o artista que faz do passado mote para sua produção. Quando Bergson (1999) propõe as duas modalidades de memória, nossa impressão inicial é que a primeira é coadjuvante da segunda, pois diz que aquela não passa de “representação”. Porém, Bergson avança em sua explicação e esclarece que as duas memórias são teoricamente independentes.

A primeira registraria, sob forma de imagens lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. Mas toda percepção prolonga-se em ação nascente; e, à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. Assim se forma uma experiência de uma ordem bem diferente e que se deposita no corpo, uma série de mecanismos inteiramente montados, com reações cada vez mais numerosas e variados às excitações exteriores, com réplicas prontas a um número incessantemente maior de interpelações possíveis. (BERGSON, 1999, p. 88-89)

Na concepção de Bergson estas imagens fixadas ainda são memórias quando tomamos consciência desses mecanismos no instante em que são acionados. Mas é uma memória de outro tipo, pois está voltada para a ação, acomodada no presente e atenta somente ao futuro. “Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam.” (BERGSON, 1999, p. 89). E é neste sentido que o momento presente atua com e sobre as lembranças que Iberê conserva do pátio, da estação férrea, dos objetos da infância. Desse modo, não representa mais o passado, interpreta-o. Preserva a denominação “memória”, não por conservar imagens do passado, mas porque dilata seu efeito profícuo até o presente instante. Seguindo o raciocínio bergsoniano pode haver em alguns momentos relembrados a substituição da memória por outro momento, pois como sobrevivente elas só

se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta. Justamente porque a lembrança de intuições anteriores

análogas é mais útil que a própria intuição, estando ligada em nossa memória a toda a série dos acontecimentos subseqüentes e podendo por isso esclarecer melhor nossa decisão, ela desloca a intuição real, cujo papel então não é mais que o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la ativa e conseqüentemente atual. Tínhamos razão portanto em dizer que a coincidência da percepção com o objeto percebido existe mais de direito do que de fato. É preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade, que temos todo o interesse, enfim, em erigir em simples signos do real essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade. Mas descobrimos aqui o erro daqueles que vêm na percepção uma projeção exterior de sensações inextensivas, tiradas de nosso próprio âmago e a seguir desenvolvidas no espaço. Eles não têm dificuldade em mostrar que nossa percepção completa está carregada de imagens que nos pertencem pessoalmente, de imagens exteriorizadas (ou seja, em suma, memorizadas); esquecem apenas que um fundo impessoal permanece, onde a percepção coincide com o objeto percebido, e que esse fundo é a própria exterioridade. (BERGSON, 1999, pp 69-70).

Considerando a afirmação de Bergson podemos dizer então, que Iberê Camargo ao lembrar seus momentos de infância mede o grau de realidade e de utilidade destas lembranças e aumenta sua importância na medida em que relaciona-as com a realidade. Desse modo, como a pesquisa plástica a partir da exploração do objeto carretel como modelo foi profícua quando representada na realidade, Iberê superestima o grau de relevância destas memórias e passa a explorá-las ainda mais e por um tempo maior que talvez pudesse imaginar quando na origem da pesquisa.

A discordância entre Bachelard e Bergson se acentua, quando o primeiro sustenta que a imagem e a lembrança são posteriores a imaginação, que a lembrança é fixada pelos poderes do inconsciente e que a imaginação tem o poder de nos desprender tanto da realidade quanto do passado. Enquanto para o segundo, para lembrar o passado em forma de imagem, é necessário ter a capacidade de abstrair-se da ação presente, é necessário valorizar o inútil, “é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90). Neste sentido, Bergson acredita que somente o homem tenha esta capacidade. Diz que desse modo o antigo que reconstruímos é instável e pode facilmente se esgueirar, como se a memória de antes fosse contrastada por outra memória mais natural, na qual seu movimento adiante nos levasse a agir e a viver. A ambigüidade aparente que existe entre os autores pode ser desconstruída se confiarmos tanto na imaginação quanto no sonho como aquilo que deriva do que conhecemos como realidade.

No entendimento de Bergson a memória propriamente dita é a primeira, a que teve uma data, um local específico que não se reproduz jamais. Como a lembrança pela repetição equivale-se ao processo formado pelo hábito, temos a impressão de que ela é a principal e a estabelecemos como um modelo de lembrança, assim como a tomamos como em seu estado inicial. Neste âmbito, Bergson se questiona “como não reconhecer que a diferença é radical entre o que deve se constituir pela repetição e o que, por essência, não pode se repetir?”

(BERGSON, 1999, p. 90). Para o autor o tempo não pode adicionar nada a uma imagem sem descaracterizá-la. A imagem conserva para a memória sua data e seu local. Contrariamente, haverá na memória-ação⁹ um deslocamento temporal e espacial cada vez que esta for acionada, tornando-se assim, cada vez menos particular e menos íntima. Logo, a repetição não tem como decorrência converter o primeiro tipo de memória no segundo, sua função é meramente usar cada vez mais os movimentos pelos quais a primeira se alarga, constituir entre si estes movimentos, criando um mecanismo, um hábito do corpo. Hábito este, que só se configura como lembrança porque nos lembramos de tê-lo adquirido pela memória espontânea, pela memória-representação. É como o exemplo dado acima, inicialmente o carretel está representado de maneira que mantém características de identificação imediata e após passar pelo deslocamento temporal e espacial da memória, emancipa-se de uma identidade compreendida prontamente como um carretel.

Vimos então, que Bergson estabelece suas noções de memória considerando o domínio da biologia e da filosofia e aloca a memória propriamente dita como a representação do objeto. Esta representação ocorre de maneira intuitiva aonde o ser humano apreende a realidade sentindo de modo direto, imediato ao objeto. Desse modo, adota a imagem como intermediária entre o concreto e o abstrato, o objeto e sua representação, a qual vai além do próprio objeto.

Por outra vertente, a da antropologia, segue o curso das noções de memória. Joël Candau, professor de antropologia da Universidade de Nice-Sophia Antipolis, busca preencher a lacuna do tema “memória” existente no domínio da antropologia. Para isso propõe na obra **Antropologia da memória** (2005), uma revisão de questões referentes aos “usos antropológicos da memória”. Neste estudo Candau, além de elaborar um inventário referente às ligações entre a bioquímica e memória, ou seja, sobre o conhecimento científico do cérebro, que é para cada indivíduo “um ambiente de som de vestígios de acumulação” (CANDAU, 2005, p. 11), explora o conhecimento atual da memória, onde considerada uma das *faculdades*¹⁰ do aparelho psíquico. Para ele as peculiaridades de memória humana podem ser abreviadas em dois pontos, primeiro que “Existe um grande número de áreas cerebrais implicadas nos diferentes tipos de memória” e segundo que “a memória está amplamente distribuída’ mas ‘diferentes regiões armazenam diferentes aspectos do todo.” (CANDAU,

⁹ Como Bergson afirma que o primeiro tipo de memória é “representação” e o segundo (e próximos) é “ação”, adotaremos daqui para frente, para ambos os tipos, respectivamente, os predicados monádicos “memória-representação” e “memória-ação”, quando estivermos tratando da concepção bergsoniana.

¹⁰ O termo *faculdades* é utilizado em itálico pelo autor em ambas as obras citadas neste trabalho, porém o autor não justifica seu grifo.

2005, p. 18). A memória exerce um papel ao distinguir os seres humanos dos animais, o animal não é consciente de sua memória, enquanto que em seres humanos, a intencionalidade e linguagem permitir-lhe estar ciente de sua memória.

O autor também discute a questão psicalítica da memória, deliberando o inconsciente como a memória do indivíduo na sua forma oculta. A capacidade psicológica da memória irá derivar em cinco funções: "*a aprendizagem, a memória propriamente dita, o esquecimento, a recordação e o reconhecimento*" (CANDAU, 2005, p. 34, grifo do autor). Candau sublinha a importância da abordagem psicológica para o estudo da memória e atribui a Théodule Ribot (1839-1916) a biologização da memória, ou seja, a memória deixa de ser julgada como facultade da alma para ser o que Candou diz ser uma expressão de Cabanis, uma ““secreção” do cérebro.” (CANDAU, 2005, p. 33). O autor também pondera sobre as bases míticas de memória, distinguindo quatro grandes correntes. As três primeiras lidam com formas arcaicas de memória, que a consideram somente como forma de atingir o passado. Na quarta orientação busca em Aristóteles o interesse na relação entre a percepção do tempo e da memória – aqui anuncia o advento dos tempos modernos e suas representações. Candau observa ainda em Santo Agostinho três tipos de memória, "a memória dos sentidos, a memória intelectual e a memória de sentimentos" (CANDAU, 2005, p 45), mas é no presente que a imagem do passado se dá, o que faz da memória um complexo processo, que adota passagens sinuosas e incertas. É possível, sobre estes três modelos, acomodar o trabalho de memorização que Iberê fez ao construir a série **Carretéis**. Da primeira, a memória dos sentidos, o artista evocou a forma, o movimento, a cor, a textura e a luminosidade compreendidos no plano plástico. Da segunda, a memória intelectual, foi subtraída a experiência, os conhecimentos adquiridos ao longo de sua trajetória e que influenciaram sua obra. E do último tipo de memória, a dos sentimentos, o artista capturou os prazeres, as tristezas, os desejos e frustrações presentes tanto na infância quanto nos momentos da recordação.

Sob o domínio da filosofia, Candau, aborda o vínculo da lembrança com o fato representado, a natureza voluntária e involuntária da lembrança e as percepções do tempo e da duração da memória. Para isso menciona Bachelard, que privilegia a ligação entre o corpo e a alma e defende que a memória é um sentido do passado que pertence ao presente. Neste sentido, vai contra a noção de Bergson sobre o armazenamento integral que o espírito faz do passado, sem poder de criar nada no presente. Para Candau “há que conceber a recordação como uma representação presente da consciência.” (CANDAU, 2005, p. 49), porque a consciência abandona a intencionalidade do instante da evocação. Assim como Bachelard, o

autor descreve a lembrança como uma forma particular da imagem, contrapondo-se a Bergson que concebe a “recordação pura” como presença ilusória de uma imagem do passado presente diferente da imagem enfraquecida do passado como “regressão do passado no presente”, ou seja, a imagem para Bergson seria uma “coisa menor” face ao acontecimento do passado. Para Candau se trata de “uma diferença de natureza” (CANDAU, 2005, p. 50). A duração da lembrança não é reconstituída pela consciência, “se nos lembramos de acontecimentos passados, já não temos, contudo a memória da sua dinâmica temporal, do decorrer do tempo, do qual, sabemos, a percepção é exterminantemente variável em função da densidade dos acontecimentos.” (CANDAU, 2005, p. 50). Sobre este aspecto, há um confronto com a tese de que os eventos de memórias defendidos por Halbwachs só existem porque são enquadrados socialmente. Este debate, aliás, é uma dos mais relevantes da crítica de Candau à tese de Halbwachs, que segundo ele é muito vaga e que defende que a memória, ainda que individual, se constitui do coletivo, o que para a visão de Candau pode ser considerada como algo “misterioso” e semelhante à ambiguidade das “concepções holísticas da cultura, das representações, dos comportamentos e das atitudes.” (CANDAU, 2005, p. 85). Para esclarecer melhor sobre o equívoco de Halbwachs, Candau expõe a confusão triplicada geralmente acometida pelas Ciências Sociais. A primeira confunde recordação memorizada com recordação manifestada. A segunda induz a presença de uma memória compartilhada a partir da verificação de ações memoriais. E a terceira confunde o fato de falar, registrar ou pensar que uma memória coletiva existe com a noção de que o que é falado, registrado ou pensado atende a existência de uma memória coletiva. Neste aspecto, o que tem de relevante é o papel metamemorial, pois reforça a doutrina da participação individual na memória coletiva. No entendimento de Candau a memória individual pode ser orientada socialmente, mas não obrigatoriamente compartilhada. Enquanto a memória coletiva “é prática, porque não há outra forma de designar algumas formas de consciência do passado (ou de inconsciência no caso do esquecimento) aparentemente partilhadas por um grupo de indivíduos.” (CANDAU, 2005, p. 88). Entretanto, as memórias de infância de Iberê, ainda que sejam lembranças individuais, são manifestadas, compartilhadas e tornam-se coletivas quando o resultado de seu processo metamemorial é registrado e, via trabalho plástico, origina cultura e alcança a coletividade.

Em **Antropologia da memória** (2005), assim como em **Memória e identidade** (2014), o autor classifica a concepção de memória em três níveis: a protomemória, a memória propriamente dita e a metamemória, além de opor conceitos de memórias fracas e memória fortes. Reduz a dicotomia referente às concepções de memória individual e memória coletiva, afinal, ele propõe que a protomemória e a memória propriamente dita, são constituídas

separadamente, e desse modo não podem ser compartilhadas. Vejamos então suas noções a partir de cada nível. Para definição de “protomemória”, Candau acedia diferentes autores em diferentes domínios, desde Dummet e seu estudo sobre as origens da filosofia analítica, passando pela epistemologia genética de Piaget, chegando ao conceito de *habitus* de Bourdieu. A defesa de Candau em relação a esta modalidade de memória está na contribuição desta para com a memória propriamente dita, do mesmo modo em que é afetada por ela.

Como protomemória Candau considera aquela memória de baixo nível e que assemelha-se ao protopensamento. Para esclarecer o conceito de protopensamento Candau busca apoio em Dummett que o define como aquele pensamento não-linguístico, como o dos animais, por exemplo, pela incapacidade de desvincular a atividade e as circunstâncias existentes. Diz que “*Grosso modo*, podemos englobar neste termo a memória processual – a memória repetitiva” ou fazendo uma referência à Bergson, “a memória-hábito.” (CANDAU, 2005, p. 98, grifo do autor). É uma espécie de memória onde a consciência funciona de maneira automática, como por exemplo, a memória do gesto. Porém, se considerarmos o gesto de Iberê ao pintar, este gesto não se configura como protomemorial. Este gesto funciona como algo que vai além daquilo que Candau, alicerçado em Bourdieu, chama de “montagem verbo-motoras que fazem funcionar corpo e linguagem como ‘depósitos de pensamentos diferidos’” (CANDAU, 2005, p. 98-99). A inquietação constante no fazer do artista, a insatisfação que o movia, sempre em busca do gesto que alcançasse a forma desejada, era algo que não pode ser compreendido como repetitivo, não se constitui como automático e muito menos como um repositório de pensamentos herdados.

É na modalidade da protomemória “que enquadramos aquilo que, no âmbito do indivíduo, constitui os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade.” (CANDAU, 2014, p. 21-22). Sua transmissão é

imaneente a toda vida social e a todo processo de aculturação. [...] Podendo determinar atitudes e condutas, a transmissão protomemorial se faz sem pensar, age sobre os indivíduos de maneira involuntária, advém da imersão na sociedade, desde a primeira infância, mais do que de uma transmissão explícita. (CANDAU, 2014, P. 119)

Desse modo, as protomemórias são facilmente partilhadas entre os indivíduos de uma sociedade e por esta razão dão indícios de “memória comum.” (CANDAU, 2005, p. 99). Para o autor, “a transmissão protomemorial orienta em uma certa direção a transmissão memorial e participa da conformação, sempre parcial, das representações de mundo em uma sociedade.” (CANDAU, 2014, p. 121). Qualquer alteração ou suspensão da protomemória se revelará por

alteração ou suspensão da memória propriamente dita. Se por alguma razão – seja por interrupções demográficas, transformações históricas ou avanços tecnológicos, e a transmissão protomemorial for interrompida, acarretada por alguma mutação ou desorganização social, haverá uma transformação na vida social como um todo. Ao não serem mais ativadas certas formas de “memórias explícitas, mesmo a repetição daquelas que são incorporadas, estão, a mais longo termo, ameaçadas.” (CANDAU, 2014, p. 121). O que na visão do autor é um prenúncio de esquecimento da memória propriamente dita.

A segunda variante da memória é a “memória propriamente dita”. Candau (2005-2014) oferece a noção de “memória propriamente dita” ou “memória de alto nível” sustentando que é aquela que essencialmente trata da “recordação ou reconhecimento; evocação deliberada ou inovação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos, etc.).” O antropólogo afirma que a memória de alto nível está diretamente vinculada à “*faculdade* de memória” (CANDAU, 2014, p. 23, grifo do autor). Feita também de esquecimento, a memória propriamente dita pode muitas vezes tirar proveito de expansões artificiais que advêm do fenômeno integral de extensão da memória. A mobilização da memória é a sua transmissão, que segundo o autor, é a expansão da memória que tem o papel de “fixar” o passado

(lugares, escritos, comemorações, monumentos, etc.) contribuem para a manutenção e transmissão da lembrança de dados factuais: estamos, assim, em presença de ‘passados formalizados’, que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constituídos de uma memória ‘educada’, ou mesmo, ‘institucional’, e, portanto, compartilhada. (CANDAU, 2014, P. 118)

Sobre esta esfera, o lugar que guarda o maior acervo de Iberê, a Fundação Iberê Camargo, contribui não só pra a preservação, mas também para a transmissão da memória do artista. O artista ao transmitir sua memória do carretel nas brincadeiras de infância, por meio da obra artística, “fixa” seu passado e não o deixa apenas como um legado, mas deixa o registro de sua identidade, de como ocupou um lugar no mundo e também de como o representou. Para isso, o artista utilizava o que Candau denomina “metamemória”.

A metamemória é uma representação referente à capacidade de memória. Ela estaria organizada como uma memória recuperada a partir de uma admissão provocativa, o que possibilita que esta, diga respeito à construção de identidade, ou seja, é a maneira que interpretamos e representamos nossas lembranças e o que fazemos com elas. E ainda, “cada um de nós tem uma ideia de sua própria memória e é capaz de discorrer sobre ela para destacar suas particularidades, seu interesse, sua profundidade ou suas lacunas.” (CANDAU,

2014, p. 24). Nesta obra de Candau verifica-se que é a metamemória que irá referir-se a memória coletiva, por ser um conjugado de representações da memória. Entretanto, o autor chama a atenção quanto à relação das representações com a memória, assim como sua capacidade de compartilhamento. Neste sentido, Candau retoma Sperber quando este “distingue os processos intraindividuais e os processos interindividuais do pensamento e da memória, ou seja, entre as representações mentais e as representações públicas.” Entende-se como intraindividual aquilo que contempla as “crenças, as intenções, as preferências” e como interindividual o que refere “os sinais, os enunciados, os textos, as imagens.” Para ele “Quando uma representação mental é comunicada de um indivíduo a outro – a maior parte permanece própria a um indivíduo – ela se transforma em representação pública.” (CANDAU, 2014, p. 36-37).

Ao não contentar-se somente em armazenar suas lembranças de infância nas divisões cerebrais, Iberê apela às extensões de sua memória. Dilata-a por veias pictóricas e gráficas, e faz da tinta, do lápis, da tela, extensores de suas lembranças, ora explícitas, ora camufladas em símbolos e formas de concentração semântica, que podem a qualquer momento voltar a um tempo inalcançável. Ao dar sentido as memórias de infância, ou seja, ao representá-las, o artista dá sentido aos encadeamentos de sua vida quando criança. Neste sentido, Candau (2005, p. 167) denomina de “ilusão biográfica”, pois dá sentido a acontecimentos pessoais que, ao inventariá-los, de certa maneira ordena-os e torna-os coesos aos eventos passados e que de tão significativos podem ser conferidos ao momento vivido. Na concepção de Candau a “ilusão biográfica” tem esta capacidade porque ao emanar deste modo

a memória autobiográfica visa construir um mundo relativamente estável, verossímil e previsível, em que os projetos de vida assumem sentido e onde a sucessão dos episódios biográficos perde o seu caráter aleatório e desordenado para integrar num *continuum* tão lógico quanto possível cujo ponto de origem a ponto de destino são constituídos pelo próprio sujeito, ou, eventualmente, pela sua família (as raízes), o seu clã, o seu país (os mitos fundadores). (CANDAU, 2005, p. 168, grifo do autor)

De uma forma mais elaborada na memória está contida uma narrativa que agrega passado e presente. É uma representação derivada de uma transição entre o já vivido e o contemporânea, mas que avista um horizonte de expectativa para o futuro, o que a configura como uma “memória viva”. (CANDAU, 2005, p. 168). Na concepção de Bachelard, memória viva seria aquela que advém de uma esfera poética,

Quando aceitamos ser animados por imagens novas, descobrimos irisações nas imagens dos velhos livros. As idades poéticas unem-se numa memória viva. A nova idade desperta a antiga. A antiga vem reviver na nova. Nunca a poesia é tão una

como quando se diversifica. [...] Não é uma memória viva aquela que corre pela escala das datas sem demorar-se o suficiente nos sítios da lembrança. (BACHELARD, 1988, pp. 25-26-).

Ou seja, a idade poética do momento atual desperta a idade da memória que, demorada, passa a ser a nova memória, a “memória viva”. Assim, Iberê agrega no presente o passado, este está no sítio da lembrança e aquele se transforma em “memória viva” que se projeta para o vindouro. Isso fica explicitado em um dos esboços autobiográficos que fazem parte de seu repertório de motivos para a produção artística.

Restinga Seca era para mim a estação da Viação Férrea do Estado, a caixa d’água; a sanga; o rancho da Rua, minha ama; o Ipo, que me trazia escanchado ao pescoço, cavalgando; a arapuca armada na moita à espreita do pássaro; o meu automóvel de brinquedo esquecido no oitão da estação sobre a pilha de postes de ferro; o doutor Valentim, negro retinto e pachola, permanentemente bêbado, a enticar na hora do trem com a negra Egalantina, empregada de minha mãe, com este estribilho: “No céu não luzem estrelas pretas”; ainda o buraco fundo com seus ninhos de caturritas; o moço de culotes brancos descendo afoito o precipício para impressionar as moças; a Célia, que desenhou para mim um grande peixe colorido; a menina nua, chorando, encostada à parede; a Chata, irmã de criação, e as nossas maldades. E longo, longe, longo, meu pai e minha mãe andando pequeninhos, no caminho do cerro. São lembranças, imagens de um livro de viagem. (CAMARGO, 2012, p. 11).

Um livro do passado que fará parte das viagens do presente e futuro, pois entre suas narrativas verbais e textuais sempre deixou claro que está preocupado em preservá-las. “Essas figuras que ora povoam meus quadros (elas mesmas são os quadros) nascem da minha saga, da vida que doi.” (CAMARGO, 2012, p. 26). Percebemos a relação destas narrativas com seus quadros quando temos acesso a elas. No entanto, pode haver neste universo relatado uma construção imaginada, sonhada que beiram a ilusão, a “ilusão autobiográfica” na qual Candau defende como uma ilusão verossímil e também criativa. Iberê evidencia esta imaginação fertilizada pelo passado em passagem como: “Sou um andante. Carrego comigo o fardo de meu passado. Minha bagagem são meus sonhos. [...]. Realidade e miragem se confundem. Os quadros que pinto são visões que breve serão os fósseis semeados à margem de meu rastro” (CAMARGO, 1994, p. 54). Realidade e miragem que relatam uma história que não é simplesmente repetida, “mas um real ato de criação.” (CANDAU, 2005, P. 168).

A “ilusão biográfica” como narrativa de vida a qual nos fala Candau pode muitas vezes ter movimentos cambiantes e provisórios, do mesmo modo que podem ser “inventadas”. Aqui podemos então, construir um paralelo ao que nos diz Bergson quanto aos dois tipos de memória, as quais optamos chamar aqui de memória-representação e memória-ação. Do movimento sofrido pela lembrança a memória-representação, originária da lembrança preservada e considerada a genuína, acontece a transfiguração, a reconstituição

desta lembrança que passa então ser considerada memória-ação. Nesta oscilação a memória pode ser “inventada”, assim como os carretéis de infância de Iberê Camargo, quando são travestidos em pandorgas, dados, piões, “maragatos” e “pica-paus”, entre outros brinquedos e personagens. Como ele mesmo afirma sobre o processo de cada artista: “Eu, antes de iniciar a viagem – o quadro –, consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que me desvia da rota preestabelecida e me leva a descobrir o novo quadro” (CAMARGO, 2009, p. 29). Com efeito, também é possível alicerçar este processo de “invenção” à liberdade que a memória-ação adquire ao se libertar da memória-representação, se considerarmos o carretel como aquilo que é interpretado após o ato primeiro da lembrança. Candau (2005), afirma que nossas lembranças terão relação com nosso estado de espírito no qual estamos experimentando no momento da lembrança. Para ele temos a tendência de lembrar experiências semelhantes ao sentimento que estamos vivenciando, “o sujeito num estado triste terá mais tendência para se lembrar das experiências qualificadas elas próprias como tristes, sendo assim de uma certa forma uma visão enviesada da sua própria vida.” (CANDAU, 2005, pp. 168-169). No entanto, o artista traz na memória de infância eventos que fazem parte de uma reorganização que integra o que Bachelard (1988, p. 94) chama de “núcleo memorial”, no qual fazem parte as informações do passado parcialmente estabilizadas. Esta estabilidade seria o que Iberê chamou de “realidade”, e que se mesclam com a “miragem”, a qual estará relativamente influenciada pelo estado de espírito no qual estava passando no ato da criação.

Ricouer (2007), ao tratar **Da ideia de mentalidade à de representação** debate a singularidade da memória a partir de uma visão fenomenológica onde alerta sobre o poder da memória como agente capaz de fazer presente o que está ausente, o que está em conformidade com a proposta de representação presente no trabalho de Chartier (disponível em: <http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf>) – o que veremos no capítulo posterior a este. Para Ricouer o caráter do discurso histórico é pouco crítico no sentido de unir o conceito de representação do passado como representação fiel ao fato e a interpretação do fenômeno mnemônico, ou seja, o poder da memória em tornar presente uma coisa ausente ocorrida anteriormente. “Presença, ausência, anterioridade representação formam assim a primeiríssima cadeia conceitual do discurso da memória.” (RICOUER, 2007, p. 241). Porém, a memória, assim como a representação, é concebida por estes autores, e defendida nesta tese, como algo que não abarca o caráter repetível e mimético da história, mas sim como uma extensão crítica das memórias de infância de Iberê Camargo, e para isso será utilizado o discurso metafórico.

Neste capítulo buscamos elaborar um debate entre alguns autores que abrigam o tema “memória” entrelaçando-os ao fazer de Iberê e que retornaremos a abordá-los quando no ápice desta pesquisa serão aporte às elucidações propostas. No próximo capítulo, como mais uma das categorias deste trabalho, nos aproximaremos de algumas noções de representação nos domínios da história e da arte, bem como no contexto brasileiro, visto que nosso objetivo maior é aclarar os modos de representação das memórias de infância de Iberê Camargo na série denominada **Carretéis**.



**CONCEPÇÕES SOBRE
REPRESENTAÇÃO**

2. CONCEPÇÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO

Abrimos este capítulo citando Kandinsky, que assim como a autora desta tese acredita na influência temporal e espacial para acomodar os movimentos artísticos concebidos ao longo da história.

o aparecimento das formas no tempo e no espaço há de explicar-se pela necessidade interior que rege tal tempo ou tal espaço. Eis porque será finalmente possível discernir os caracteres distintos de uma época e de um povo determinados e estabelecer uma lista esquemática desses caracteres. (KANDINSKY, 1996, p. 145).

O objetivo deste capítulo é apresentar as linhas gerais de conceitos de representação concebidos pela narrativa histórica e pela narrativa plástica. A exposição das concepções que compõe este capítulo será retomada na quarta e última parte desta tese, quando será aplicada a partes da produção plástica e textual do artista Iberê Camargo, denominada **Carretéis**, com o intento de demonstrar como este artista representou suas memórias de infância por meio desta Série. Para melhor compreensão de nosso objeto julgamos necessário, ainda neste capítulo, discorrer em uma subseção, 2.1, a qual nomeamos “A representação plástica no contexto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1990”, o cenário artístico no qual Iberê Camargo se inseriu no período em que acolheu o objeto carretel como foco investigativo para sua produção artística. Alertamos que as concepções tomadas neste capítulo foram selecionadas de modo que fossem coerentes aos autores relacionados tanto a narrativa tropológica de Hayden White, quanto à filosofia analítica de Nelson Goodman. Deste modo, há diversas áreas investigadas, ainda que de maneira muito breve, devido a amplitude do assunto referente a representação.

A reverência da filosofia ao problema da *representação* alça debates relevantes ao estudo do conhecimento. Platão no livro X de **A República** (passagem 595 a - c), ao analisar a noção de mimese, diz que a imagem refletida no espelho é aparente tanto quanto a representação do real. Nesse sentido, Cassirer (2001, p. 13) afirma que Platão identificou o *ser* como um problema. Por isso, ultrapassou a explicação mítica e cosmológica e tornou a organização sistêmica e teleológica da existência do ser. Todas as concepções científicas não são mais entendidas como reproduções de um determinado ser, mas sim como símbolos intelectuais concebidos por ele mesmo. O conceito de imagem transforma-se internamente. Conseqüentemente, a ingênua *teoria da reprodução* perde força e a exigência de semelhanças entre imagem e objeto é suplantada. Surge a expressão complexa por meio de uma “relação lógica, uma condição intelectual geral que deverá ser satisfeita pelos conceitos básicos do

conhecimento físico” (CASSIRER, 2001, p. 15). Iberê Camargo, ao expor textualmente sobre arte, afirma que ela, a arte, se confunde com a vida. Para o artista a representação artística não deve cobrir a “miséria do dia a dia como o colorido das orgias e da alienação do povo. Não faço mortalha colorida” (CAMARGO, 2009, p. 135). Sobre este âmbito, ao representar o carretel da memória infantil, Iberê não busca o engodo do retrato que pode estar contido na representação objetiva do objeto; ele corta, recorta, mutila em formas e cores aquele motivo que conscientemente reflete a memória e que se reflete inconsciente no suporte da tela. E é essa ausência de consciência plástica presente no carretel representado que rompe com qualquer teoria lógica de semelhança.

Também abordado por Wittgenstein na segunda parte das **Investigações Filosóficas** (1984), o tema da representação é definido como aquilo que relaciona o figurado com o afigurado a partir daquilo que existe de comum entre ambos, porém a semelhança de imagens não é “o que faz com que minha representação de alguém seja minha representação *desse* alguém”. (Wittgenstein, 1984, p. 176). Costuramos assim uma cumplicidade entre Iberê e Wittgenstein através do seguinte fragmento:

Na verdade, quando nós interpretamos uma figura, nós vemos ou supomos ver alguma coisa que está naquela figura, que está dentro dela; aquilo é um ser, é uma coisa viva e eu tenho essa coisa de penetrar, quer dizer, de sugar, como se eu quisesse te roubar a alma, eu tenho que tirar de ti tudo o que tens de vital (CAMARGO, 2006, p. 63).

Tanto para Wittgenstein quanto para Iberê o que é válido para a representação é o mesmo para expressão. É como substituir a descrição verbal pela representação e o objeto factual por sua interpretação. Podemos então, tomar esta concepção como exemplo da pintura do carretel de uma fase da pesquisa de Iberê posterior à fase inicial, onde as obras foram intituladas **Estrutura** (Figura 3), com seu texto referente a este período. “Pelos estruturas de carreteis, cheguei ao que se chama, no dicionário da pintura, arte abstrata. Nesse período, o ritmo é gestual, porém dirigido, não mera impressão de um gesto qualquer.” (CAMARGO, 2009, p. 134).



Figura 3 - **Iberê Camargo**

Estrutura, 1961

Óleo sobre tela - 88 x 133 cm

Coleção Museu Nacional de Belas Artes –Rio de Janeiro

Fonte: BERG (1985, s/n p.)

E é justamente a partir deste período, o período de “desconstrução” da forma que o objeto é também desvinculado de sua objetividade, pois são representados como objetos que perderam sua função inicial de rodopiar conduzindo a linha para a costura materna. Na lembrança do objeto a sua função é transformara-se em brinquedos, em personagens de batalhas entre “pica-paus” e “maragatos”.

Rorty em **A filosofia e o espelho da natureza** (1994, p. 17) diz que “Wittgenstein, Heidegger e Dewey concordam em que a noção do conhecimento como representação exata, tornada possível por processos mentais especiais e tornada inteligível através de uma teoria geral da representação, deve ser abandonada.” No mesmo trabalho ao discutir os dois tipos de representações (intuições e conceitos), que segundo ele estão em desuso no movimento analítico, defende a representação de um ponto de vista holístico como o resultado da conversação entre o dado, o contingente e o necessário (RORTY, 1994, p. 174). Isso significa que devemos fazer distinções entre o que temos diante de nós, o que nossa mente acrescenta e o controle do que temos na mente, para a “reconstrução do racional’ de nosso conhecimento.” (RORTY, 1994, p. 175). A reconstrução elaborada para a representação do objeto carretel da memória de infância passa pela conservação entre o dado, o contingente e o necessário. Isto é, o carretel é um *dado* que factualmente existiu na infância do artista, estava diante do artista. O carretel é *contingente*, no sentido de transitório, pois foi mutante pelas várias fases apanhadas dentro da mesma Série, e assim foi a ele foi acrescentado o que a mente do artista desejou. E é *necessário* porque o carretel não foi somente um tema, mas se tornou *motivo* para o artista atuar como produtor de arte, e desse modo, ultrapassou a simples racionalidade para reconstruí-la por meio do conhecimento.

Em sua obra **Objetivismo, relativismo e verdade** (1997), Rorty critica algumas noções tradicionais da verdade, especialmente aquelas compreendidas na conjuntura epistemológica, por meio do chamado paradigma da representação. Nesta obra ele afirma que são dois os modos dos seres humanos darem sentido a suas vidas, discorre sobre o realista e o pragmático, onde o primeiro é objetivo e “constrói-se a partir da descrição de si mesmo como estando em relação imediata com a realidade não-humana.”, enquanto o segundo é solidário e “estabelece-se através da narração da estória de sua contribuição para a comunidade.” (RORTY, 1997, p. 37). Desta maneira, aplicando estas noções ao campo da história e da arte pode-se alegar que tanto a representação histórica quanto a artística, ao buscarem a objetividade, abandonam a solidariedade, ou seja, buscam a verdade por meio do que William James diz, segundo Rorty, “o que é *bom* para nós acreditarmos.” (RORTY, 1997, p. 39, grifo do autor). Aquilo “que é *bom* para acreditarmos” Iberê considerava como a representação

“verdadeira”, onde cada artista busca seu modo de representar independente da técnica empregada, pois para ele a técnica “é o resultado de cunho pessoal que o artista obtém no emprego de processos tradicionais. Sei que não é fácil fazer seu o que é de todos, mas é exatamente isso que faz existir Rembrandt, Goya, Piranesi e todos os outros que conhecemos.” (CAMARGO, 2006, p. 52). E é ao estudar os grandes mestres da pintura na Europa que o artista acredita que a “mentira” contada pelos grandes mestres é tão bem “contada” que passa a ser “verdade”.

Kandinsky em uma das obras muito conhecidas sobre a história do olhar e da criação estética, intitulada **Do espiritual na arte** (1996), trabalha com a noção de representação alicerçada na forma. Para ele “Só a forma, enquanto representação do objeto (real ou não real), enquanto delimitação puramente abstrata de um espaço, de uma superfície, pode existir por si mesma.” Além disso aborda as questões formais e cromáticas da obra de arte e defende que enquanto “*a forma é a expressão exterior do conteúdo interior*”, a cor é a ação sobre a alma “é o meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa” (KANDINSKY, 1996, pp. 74-142-68). Mesmo que sua explicação não aborde especificamente a representação, aliamos seus entendimentos referentes ao que compõe materialmente uma obra de arte como aquilo que é essencial a constituição de seu conteúdo, já que para ele a noção de expressão está intimamente vinculada a forma e a cor, pois ambas derivam do interior do artista. Desse modo, adotamos como uma espécie de conceito de representação, onde Kandinsky afirma que

Para cada artista (artista produtivo, e não ‘seguidor’), seu modo de expressão é o melhor, visto que materializa aquilo que ele deve comunicar. Mas daí se tira amiúde a conclusão errônea de que esse meio de expressão, é, ou deveria ser, igualmente o melhor para os demais artistas. Como a forma não passa de uma expressão do conteúdo e o conteúdo difere segundo os artistas, segue-se que podem existir, na mesma época muitas formas diferentes que são igualmente boas. A necessidade cria a forma. (KANDINSKY, 1996, p. 143)

Tomando a forma como conceito de representação em Kandinsky, podemos afirmar que a importância dada a esta questão não carece de objetividade, pois para ele é a forma que irá refletir o espírito de cada artista, “não é a forma (matéria), que é elemento essencial, mas o conteúdo (espírito).” (KANDINSKY, 1996, p. 144). O que ele nos dá a entender que se a obra nasce de uma necessidade interior o artista liberta-se da obrigatoriedade de representação objetiva.

Para os pragmáticos, na visão Rorty, “o desejo por objetividade não é o desejo de escapar das limitações de uma comunidade, mas simplesmente o desejo de alcançar a maior concordância intersubjetiva possível, o desejo de estender a referência do pronome ‘nós’ tão longe quanto possível” (RORTY, 1997, p. 39). Desse modo, a verdade na representação histórica ou artística não está contida em nenhum tipo de correspondência de crenças e objetos relacionados a qualquer tipo de objetivação, o que não só dilata o lastro da interpretação histórica e artística, mas também liberta a linguagem, e a expressão artística, ao que tange a representação e a verdade como correspondência. E a liberdade que Iberê exercia em sua obra plástica é coerente a sua posição em relação aos movimentos artísticos tão fertilizados em períodos de sua “formação”, e dos quais não se acompadava. Era homem atento aos acontecimentos e demonstrava preocupação com os nortes da arte de sua época. Porém, a concomitância do movimento abstracionista¹¹ e das Bienais de São Paulo no Brasil da década de cinquenta, colocavam em ebulição os paradigmas artísticos, mas não alteravam suas convicções em relação a sua produção. Criticava essa modernização da arte com certa rabugice e seguia seu trabalho no silêncio de suas crenças. Sobre este aspecto nos ocuparemos com maior diligência no capítulo que trata da análise das obras plásticas selecionadas para este estudo.

A abordagem da representação tomada por Bergson (1999) é construída por meio de uma teoria da imagem. O autor evidencia o processo originado na ação do corpo, ou seja, nosso corpo influencia o que nos circunda. Desse modo, a representação não passa de uma reflexão da ação que exercemos sobre nosso corpo. Sobre este prisma, a concepção de representação como mímese do mundo cai por terra, pois o entendimento do mundo a partir da subjetividade, que confere ao conhecimento a correlação entre ideias e coisas, para Bergson é falaciosa. Para ele, a representação como unidade do pensamento congelado, adotada pela filosofia clássica deve ser superada. Advoga que esta unidade é derivada de um processo artificial de um movimento, em função da estabilidade que o mundo exerce sobre nossa ação. O que em sua visão classifica a representação como algo que conhecemos somente porque agimos, o que a torna condicionada a ação e que só se estabelece na medida em que nossa ação se processa. Nossa percepção, no esclarecimento bergsoniano, em condição pura e isolada de nossa memória, não circula de nosso corpo aos outros corpos, ela se encontra no todo dos corpos primeiramente, depois se restringe lentamente e toma meu

¹¹ Movimento artístico atribuído inicialmente à produção do russo Wassily Kandinsky (1866-1944), por volta de 1910 e que abandona a concepção de arte como imitação da natureza, buscando interpretá-la por meio de formas alheias ao seu reconhecimento imediato. (CHILVRES, 1996)

corpo como o centro. Uma imagem não necessita ser percebida e representada para existir. Há uma distância neste sentido, o que mede “o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela.” (BERGSON, 1999, p. 32). A passagem da presença a representação de nada necessita, pois se algo fosse necessário o intervalo seria intransponível, “e a passagem da matéria à percepção permaneceria envolvida em um impenetrável mistério” (BERGSON, 1999, p 32). Se tiver um carretel e a representação dele, como explico que a representação não é o que parece ser para mim? Quem sabe seja esta a contribuição mais ilustre de René Magritte¹² para com a história da arte, o jogo de palavras e imagens, caracterizado por sua icônica percepção a traição das imagens. Magritte, no início do século XX, mesmo já tendo rompido com a ideia de representação como imitação da natureza, ao representar “realisticamente” um cachimbo, vai além ao colocar a imagem como potência à traição. Atraído pela relação facultativa entre objetos do cotidiano e as abstrações da linguagem, Magritte explora a distância entre imagem e linguagem, o que proliferou em concepções de um sistema comum de comunicação que incitou a crítica à própria noção de representação. Na obra intitulada *Ceci n`est pas une pipe* (isto não é um cachimbo) (figura 4), o artista desconstrói o entendimento de que ali há um cachimbo, há sim, uma pintura de cachimbo. A conhecida frase “pintada” na tela sublinha o contrassenso central da representação e se reforça se considerarmos o texto contido na tela como pintura. Assim, a palavra utilizada para indicar um objeto não é o próprio objeto, o que se aplica também à sua imagem.

¹² René Magritte (1898-1967), foi um pintor belga e grande personagem do movimento surrealista. (CHILVERS, 1996, p. 322).



Figura 4 – René Magritte
Ceci n'est pas une pipe, 1928
Óleo sobre tela, 60 x 80 cm
Los Angeles County Museum of Art
Fonte: <http://www.lacma.org/magritte-index>

Na solução de Bergson a representação por ser “solidária à totalidade das outras imagens”, alonga-se nas que a circundam, do mesmo modo que se dilata àquelas que a antecederam. “Para transformar sua existência pura e simples em representação, bastaria suprimir de uma só vez o que a segue, o que a precede, e também o que a preenche, não conservando mais do que sua crosta exterior, sua película superficial.” (BERGSON, 1999, p. 33). O que diferencia um carretel, um cachimbo, ou outro objeto presente, como objeto real, de sua representação é a ação em que se depara diante da situação de outras imagens, “de comunicar a totalidade daquilo que recebe, de opor a cada ação uma reação igual e contrária, de não ser, enfim, mais do que um caminho por onde passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo.” (BERGSON, 1999, p. 33). A representação, para Bergson, na ocasião em que passa ao ato, pelo comprometimento de prolongar-se e de se transformar em outra coisa, mesmo concretizada é sempre virtual e neutralizada. O carretel, como nosso exemplo, ao ser representado é convertido não por ser “iluminado”, mas por apagar certas arestas que não interessam dele, de modo que seu resquício “destaca-se como um *quadro*” em vez de conservar-se fixado “no ambiente como uma *coisa*”. (BERGSON, 1999, p. 34, grifo do autor). E sobre este aspecto, Bergson e Magritte são congruentes. Porém, cada qualidade que foi separada do carretel deverá juntar-se a ele, pois para cada propriedade do carretel que lhe é retirada aumenta o intervalo entre a sua representação. A representação do carretel sem relação com o próprio objeto apresenta dificuldades que aumentam quanto maior for a distância. O que significa então que para Bergson a representação deve preservar certas propriedades características do objeto? Não necessariamente, afinal o que interessa não é como nasce a percepção que temos do carretel, mas como ela se restringe, visto que seria por direito a imagem integral, mas ela se reduz em virtude de nossa vontade de recortar o que realmente interessa.

Aproximando-se desta noção de representação, mas entendida em um sentido mais restrito, isto é, de acordo com o sistema das artes, em **Linguagens da arte** (1976) Goodman oferece uma solução a qual nomeia “representação pictural” (*pictorial representation*). Neste sentido, a representação incide essencialmente de sua própria construção como denotação por um símbolo quando for elemento de um sistema representacional. A definição de Goodman começa pela tese segundo a qual “para representar um objeto tem de ser um símbolo deste, tem de referir-se a ele e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida” (GOODMAN, 1976, p. 5). Além disso “para ser uma representação uma pintura tem de funcionar como símbolo pictórico, isto é, tem de funcionar num sistema tal que o que é denotado dependa inteiramente das propriedades pictóricas do símbolo”

(GOODMAN, 1976, pp. 41-42). O desenlace de Goodman (1976) para a questão da compreensão de um quadro não é saber aplicar uma representação, mas sim classificá-lo. Não interessa o que ele denota e sim qual sua espécie. Assim como é possível classificar uma imagem de um carretel enquanto uma classe de objetos de costura, é possível classificar a imagem de um cavalo alado como qualquer coisa. As representações são imagens que funcionam semelhantemente às descrições. Elas fornecem identidade a uma classe de objetos, que pertencem concomitantemente a certa classe ou classes de imagens. Por exemplo, a pintura denominada **Mesa azul com carretéis** (Figura 5-47) de Iberê Camargo, pertence à classe de objeto artístico e também a classe de imagem pictórica.



Figura 5 - Iberê Camargo
Mesa azul com carretéis, 1959
Óleo sobre tela – 100x62cm
Coleção Aloísio de Paula-Rio de Janeiro
Fonte: Berg, 1985

Desse modo, a maioria das imagens pode ser classificada em imagem de carretel, imagem de dado, imagem de cadeira, etc. Mas, “o que costuma enganar-nos é que expressões como ‘imagem de’ e ‘representação de’ parecem predicados binários bem-educados, e podem por vezes ser interpretadas como tal.” (GOODMAN, 1976, p. 21). Para Goodman, não há como adentrar cada um dos termos e quantificar suas partes, pois não são considerados dois termos, mas apenas *um*. Para isso, considera que são predicados unários indivisíveis, isto é, “formam uma proposição quando se aplicam a *um* único argumento” (D’OREY, 1999, Cap. VI, n. 83). Para evitar qualquer confusão Goodman sugere “imagem-de-cavalo-alado” ou “cavalo-alado” e explica que utiliza o dispositivo de hifenização

unicamente como uma ajuda no discurso técnico [...] Usarei “imagem-de-homem” sempre como abreviatura da maior e mais habitual expressão “imagem que representa um homem”, tomada como um predicado unário indivisível que não tem de se aplicar a todas ou apenas às imagens que representam um homem efetivamente existente. (GOODMAN, 1976, p. 22, n. 19)

Desse modo, Goodman não usa “imagem-de-um-homem” como abreviatura de imagem pintada por um homem ou de imagem que pertença a um homem, pois uma imagem de um homem não é necessariamente uma imagem de um homem, mas antes uma imagem que representa um homem, assim como o cachimbo de Magritte. Portanto, quando dizemos que uma imagem simula um cavalo-alado, por exemplo, estamos dizendo que a imagem é uma imagem-de-cavalo-alado, mas não estamos dizendo que ela denota alguma coisa.

O econômico recurso utilizado por Goodman (1976) chamado de “representação-como” descreve dois tipos de representação-como. No primeiro tipo, a representação-como está ligada ao nome, como uma extensão do indivíduo. Por exemplo, uma imagem representa Iberê Camargo como uma criança ou como um pintor. No segundo tipo, o *como* liga-se ao verbo. Nesse caso, uma imagem representa Iberê Camargo como uma criança, mas não Iberê quando criança, ou seja, representa o Iberê adulto como se fosse uma criança. Para Goodman (1976, pp. 27-28), este é um caso genuíno de representação-como. Neste caso, afirma ser necessário fazer a distinção e a relação entre representação-como e representação. Para isso, adaptamos o nosso exemplo a explicação de Goodman. A distinção pode ser feita do seguinte modo. Uma pintura que representa um carretel denota um carretel; uma pintura que representa um carretel imaginário é uma pintura-de-carretel e uma pintura que representa um carretel como carretel é uma pintura-de-carretel que o denota. Usamos os mesmo exemplos para compreender a relação entre a representação-como e a representação. Uma pintura que representa um carretel relaciona-se com a pintura que denota. Uma pintura que representa um

carretel imaginário é uma pintura-de-carretel e diz respeito ao tipo de imagem que é. Uma pintura que representa um carretel como carretel é uma pintura-de-carretel que o denota e relaciona-se tanto à denotação quanto a classificação. A esse respeito Goodman (1976) chama a atenção para uma formulação mais precisa. A representação de uma imagem que representa algo ficcional é a imagem-de-algo¹³ como algo inteiro ou como parte de algo.

Nesse sentido, uma imagem representa algo por denotar o seu todo ou por conter uma parte da imagem. Se considerarmos a obra pictórica **Mesa azul com carretéis** (Figura 5-47) de Iberê como um todo, então ela é uma imagem que denota a mesa azul com carretéis. Se considerarmos parte da obra, então ela denota os carretéis. Além disso, se analisarmos a pintura como um todo, ela é uma imagem-de-objetos, mas se analisarmos parte da obra, ela contém uma imagem-de-mesa. A pintura representa os carretéis e a mesa como dois tipos de objeto. Embora a obra represente os carretéis e uma imagem-de-objetos, não representa a mesa como se fosse dois objetos. Apesar de representar dois objetos e de ser uma imagem-de-mesa, não representa os dois objetos como mesa. Desse modo, a obra não é e nem contém qualquer imagem que como um todo represente a mesa e ao mesmo tempo seja uma imagem-de-duas-mesas, ou que como um todo represente dois objetos e seja ao mesmo tempo uma-imagem-de-mesa.

No que diz respeito à distinção entre representação-como e representação, Goodman (1976, p. 29) diz que é comum dizermos que uma imagem representa algo quando queremos dizer que é uma imagem-de-algo, mas não que denota algo. Posso dizer para alguém que tenho uma imagem de um carretel e mostrar-lhe uma pintura onde o carretel é uma mancha azul. Nesse caso, facilmente poderei convencer a pessoa de que se trata de uma imagem de carretel. Podemos também querer dizer as duas coisas. Essa frequente ambiguidade vai além disso. Dizer que Iberê adulto é representado como uma criança é dizer que a imagem de Iberê é uma imagem-de-criança. No entanto, dizer que cavalo alado está representado como um pintor não pode querer dizer que a imagem é uma imagem-de-pintor que representa cavalo alado, pois cavalo alado não existe. Contrariamente, o que estamos dizendo é que a imagem compete à determinada classe muito limitada de imagens que podem ser descritas como imagem-de-cavalo-alado-como-pintor. Goodman (1976, p. 30) esclarece que, por se tratar de uma classificação monádica, a representação-como é muito diferente da representação denotativa diádica.

¹³ Os hífens usados por Goodman são para evidenciar que “imagem-de-algo” deve ser tratado com um predicado monádico indivisível e não como predicado para duas variáveis. Cf. Goodman, 1976 n. 19.

Se uma imagem representa k com um (ou o) algo, então denota k e é uma imagem-de-algo. Se k é idêntico a h , a imagem também denota e representa h . E se k é uma qualquer coisa, a imagem representa também uma (ou a) qualquer coisa, mas não necessariamente *como* uma (ou) qualquer coisa. (GOODMAN, 1976, p. 30)

Desse modo, se uma imagem representa Iberê, então denota Iberê e é uma imagem de Iberê. Se Iberê é o homem chamado Iberê Bassani de Camargo, a imagem também denota e representa Iberê Bassani de Camargo. E se Iberê é um pintor, a imagem representa também um pintor, mas não necessariamente *como* um pintor, pois representar Iberê é representar Iberê Bassani de Camargo e também representar um pintor, mas não necessariamente representá-lo *como* um pintor, pois algumas imagens dele não são imagens de pintor.

Ainda dentro das críticas e problemáticas da representação por imitação ou semelhança, seja como apreensão de um objeto presente, seja na dificuldade de percebermos a relação entre ambos, sofreu, e ainda sofre críticas incisivas. Uma das explicações mais difundidas é a que considera a explicação como semelhança. Essa explicação, porém, é ineficaz. Primeiramente porque enquanto a semelhança é simétrica e reflexiva, a representação não é (GOODMAN, 1976, p. 4). A explicação mais simples é a que diz que x representa y se e somente se x se assemelha a y . Por exemplo, a pintura de um carretel representa um carretel se e somente se a pintura de um carretel é semelhante ao objeto carretel. Se assim for, tudo pode representar tudo, pois em algum aspecto algo pode se assemelhar a uma ou mais coisas. A pintura de um carretel, por exemplo, pode ser mais semelhante à outra pintura se considerarmos o material utilizado para sua feitura e os elementos peculiares a linguagem pictórica, como a bidimensionalidade do suporte, por exemplo. Esta discussão pode ser vista como uma retomada tanto as relações, quanto as contradições referentes à linguagem e a representação, as palavras e os objetos, ou seja, a imagem como traição. Tomemos a obra **Símbolos** (figura 6), como exemplo. Os carretéis representados nas formas localizadas ao mediano direito e à esquerda superior, se consideradas suas bidimensionalidades e formas lineares, respectivamente, podem ser mais semelhantes à representação da letra X, e ao operador matemático \int , do que a um carretel propriamente dito. Do mesmo modo, podemos também considerar o X como um operador matemático. Concordamos então com Goodman em afirmar que estamos diante de uma imagem-de-carretel.



Figura 6 - Iberê Camargo
Símbolos - 1976
Óleo sobre tela, 93 x 132 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Acervo Fundação Iberê Camargo
Fonte: Fundação Iberê Camargo

Chartier em uma primeira noção de representação diz que representação é a

imagem que remete a ideia e a memória os objetos ausentes, e que nos apresenta tais como são”. Nesse primeiro sentido, a representação nos permite ver o ‘objeto ausente’ (coisa, conceito ou pessoa), substituindo-o por uma ‘imagem’ capaz de representá-lo adequadamente. Representar, portanto, e fazer conhecer as coisas mediadamente pela ‘pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e gestos’, ‘por algumas figuras, por algumas marcas’ – tais como os enigmas, os emblemas, as fabulas, as alegorias. (CHARTIER, disponível em: <http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf> Acesso em: 30 mai. 2016)

Entretanto, Chartier vai mais longe e explora a noção de representação de maneira menos dicionarizada e mais epistemológica, pronunciando que

Um dos dois modelos mais operacionais construídos para explorar o funcionamento da representação moderna – seja ela linguística ou visual – e o que propõe a tomada de consideração da dupla dimensão de seu dispositivo: na dimensão ‘transitiva’ ou transparente do enunciado, toda representação *representa* algo; na dimensão ‘reflexiva, ou opacidade enunciativa, toda representação *se apresenta* representando algo. (CHARTIER, disponível em: <http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf> Acesso em: 30 mai. 2016, grifos do autor).

Na apresentação de “algo novo” dentro da História Cultural, Chartier toma os objetos por meio de suas formas e seus agentes, ou seja, suas representações do mundo social. Para orientar tais agentes devemos compreendê-los como símbolos. Assim, todas as categorias e todos os processos que constroem o mundo como representação são compreendidos como formas simbólicas. O que nos leva a entender que para Chartier o conceito de símbolo é a expansão culminante do conceito de representação. Mais uma vez, além de aderimos a noção de Chartier o aliamos a Goodman, pois uma imagem-de-carretel, por mais que se aproxime de uma letra X, por exemplo, é um símbolo que representa um carretel.

No texto de Chartier, publicado na revista *Annales* (1989), intitulado **O mundo como representação**, o autor dispõe sobre a relação da representação tomada como “uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homólogo – traça toda teoria do signo do pensamento clássico, elaborada em sua maior complexidade pelos lógicos de Port Royal.” (CHARTIER, 1989, p. 184). Sua complexidade permite discorrer diversas classe de signos e distinguir símbolos de outros signos. Nesta proposta de Port Royal, Chartier identifica que para que um signo seja inteligível é necessário identificar que há uma falta de compreensão da representação, seja pela ausência de preparo daquele que o interpreta, que muitas vezes está vinculado às convenções, seja pela “‘extravagância’ de uma relação arbitrária entre o signo e o significado” (CHARTIER, 1989, p. 185), o que leva à questão das

espécies de produção das semelhanças acolhidas e compartilhadas dos discursos. Para Chartier é o discurso que expressa as representações e neste sentido, são as diferentes formas de apreensão do discurso que se percebe o real, e como são produzidos os sentidos, o que é deliberado por meio da relação entre o texto e o leitor. Uma das características dos discursos são seus modos diversos, assim como a pluralidade de sentidos que geram ao leitor. Sobre este olhar, o autor ainda afirma que são estas as categorizações e eliminações que compõem a estrutura social de certo tempo e espaço. Ao questionar a presença de estruturas sociais como algo que detém em si a realidade, as representações são apenas seu espelho. Enquanto as práticas que, múltiplas e contrariamente, conferem sentidos ao mundo rompem com a ideia de que os textos possuem um sentido em si mesmo. Desse modo, as representações se referem aos distintos modos de como os tempos e espaços de uma realidade social são constituídos através de categorizações, determinações e fragmentações. Esta afirmação de Chartier nos permite agregar a ela as noções tanto de Goodman quanto de Gombrich quanto a representação, onde ambos adotam a convencionalidade, ou seja, o ambiente cultural, como determinantes aos sistemas de representação aderidos pelos indivíduos.

Pesavento (2012), como seu espectro de poeta, exhibe uma concepção menos institucionalizada de representação. Para ela, representar é

fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente ; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. A representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. (PESAVENTO, 2012, p. 18)

Entre muitas formas de compreensão à representação, Pesavento (2012) apresenta aquela que uma imagem substitui algo, ou mesmo exhibe “uma performance portadora de sentidos que remetem a determinadas ideias.” É o caso que relaciona o que é exposto e o que é oculto, o que a faz também uma portadora simbólica que transportam “sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão.” (PESAVENTO, 2012, p. 19). Assim, a representação tem a habilidade de suprir a realidade que representa, edificando um mundo paralelo de símbolos de determinada cultura. Ao incorporar esta concepção ao que diz Chartier (1989) e ao adaptar ao nosso objeto, podemos acomodar a produção do artista Iberê na série em questão, como uma operação corporal aliada a uma operação mental, visto que o corpo não opera sozinho, e deste modo, cria sentido a uma realidade. A representação das memórias de

infância é então construída sobre o mundo do artista e “não só se coloca no lugar deste mundo”, como faz com que o artista apreenda a realidade e regule a sua existência.

Outra explicação da noção de representação é a que a considera como causalidade. Nesse sentido, x representa y , se y interfere significativamente na cadeia causal que produziu x . Neste caso, x pode ser tomado como um resquício de y e a interpretação de x é uma questão de dedução para um termo primeiro numa sequência causal (D’OREY 1999, p. 343). Consideramos o caso da pintura de um carretel que representa um carretel. A pintura de um carretel é tomada como um resquício do objeto carretel e sua interpretação é uma questão de dedução obtida, por meio de sua característica formal, por exemplo. Essa explicação, no entanto, não dá conta das representações fictícias – como a representação de um cavalo-alado, por exemplo – nem daquelas representações que representam um objeto como outro objeto – caso do carretel representado por Iberê como um brinquedo, por exemplo.

A representação como intencionalidade do autor da obra de arte é outra teoria que não se sustenta. Em primeiro lugar, porque podemos não ter acesso à intenção do artista. Em segundo lugar, porque o autor pode não ter a competência suficiente para convencer o espectador de sua intenção. Em último lugar, por causa do caráter convencional, pois o que pode ser um carretel para o artista pode ser uma ampulheta para o observador. Woolheim (2002) defende que aquilo que o artista representa não é qualquer coisa, mas algo específico ou meramente de um tipo específico, “pois toda pintura representacional representa alguma coisa de um tipo especial” (WOOLHEIM, 2002, p. 70). Desse modo, se a pintura estiver representando um objeto específico, estará representando tudo o que este objeto é. Ora, sabemos que não é possível representarmos “tudo” o que um objeto é numa pintura. Se representarmos um carretel, podemos estar representando um brinquedo, mas não um conjunto de átomos, um pedaço de madeira ou de plástico. Se tudo pode ser um objeto, nada também pode, afinal nada pode ser copiado em plena posse de suas propriedades (GOODMAN, 1976, p. 6).

A noção de semelhança na representação abordada por Gombrich (2007), fundamentada na análise psicológica da representação pictórica, diz que a semelhança na representação tem a ver com “relações”. Tem a ver com o que ele chama de “acento pessoal”, ou seja, o modo pessoal adotado pelo artista ou “estilo” e o olhar do observador. Para ele, a representação fiel de um objeto está muito mais vinculada às convenções e a educação adquirida ao longo da vida, do que aos aspectos peculiares do objeto, pois “Toda a cultura e toda a comunicação dependem das interações entre expectativa e observação [...] a relação entre o esperado e o experimentado.” (GOMBRICH 2007, p. 53). O que significa que para

Gombrich a semelhança é satisfeita à medida que obedece a relações vinculadas ao que estamos habituados. Se tomarmos esta noção aos modos de representação adotados por Iberê ao longo da série **Carretéis**, é possível afirmar que, por mais que o artista não se aliasse a modismos estéticos contemporâneos nos diferentes períodos da série, encontramos alguns aspectos plásticos relacionados a alguns movimentos artísticos ou a artistas de sua época. Por ora, tomemos como exemplo as duas obras abaixo pintadas respectivamente por Iberê Camargo e Giorgio Morandi¹⁴ (1890-1964). Ao retornar da Europa, Iberê produz inúmeras pinturas e gravuras explorando a temática natureza-morta, temática evidenciada pela influência européia, em cuja plasticidade e composição (figura 7), percebe-se a íntima relação com a obra do italiano Giorgio Morandi (figura 8). E, ainda que a obra de Iberê, por conter mais densidade e textura possa ser vista como menos sobriedade, mesmo assim, a dedicação sacerdotal de Iberê, sua persistência em chegar às inúmeras soluções plásticas possibilitadas pelo mesmo objeto, em muito se aproximam do artista bolonhês.

¹⁴ Pintor e gravurista italiano que, alheio as experimentações estéticas de sua época, investigava naturezas-mortas que, “vazias de conteúdo simbólico e literário, apresentando combinações cromáticas, obtidas numa gama estrita de tons”. (CHILVERS, 1996, p. 361), buscava nos valores estéticos a sutileza e serenidade de uma poética peculiar apreciada mundialmente.



Figura 7 - Iberê Camargo
Natureza-morta, 1956
 Óleo sobre tela – 64x80 cm
 Coleção Museu Raymundo de Castro Maya,
 Museu da Chácara do Céu-Rio de Janeiro
 Fonte: BERG (1985) s/n. p.



Figura 8 - Giorgio Morandi
Natureza Morta, 1938
 Óleo sobre tela – 24x40 cm
 MoMA-The Museum of Modern Art – New York
 Fonte: <http://www.moma.org/>

Notemos, desse modo, que o artista foi influenciado pelos vínculos adquiridos ao estudar na Europa, nos quais criou uma comunicação por meio de observação com as convenções experimentadas.

No âmbito da representação convencional Gombrich e Goodman concordam. Porém, Goodman refere-se à representação como um sistema de símbolos, enquanto para Gombrich os símbolos são “ilusões”. Advogamos então em defesa de Goodman e tomemos como exemplo o mesmo que Gombrich (2007, p. 4) utiliza em **Arte e ilusão**, a saber, a figura do pato ou coelho – desenho tão explorado na filosofia e que saiu das páginas humoristas do semanário *Die Fliegenden Blätter*. (figura 9)

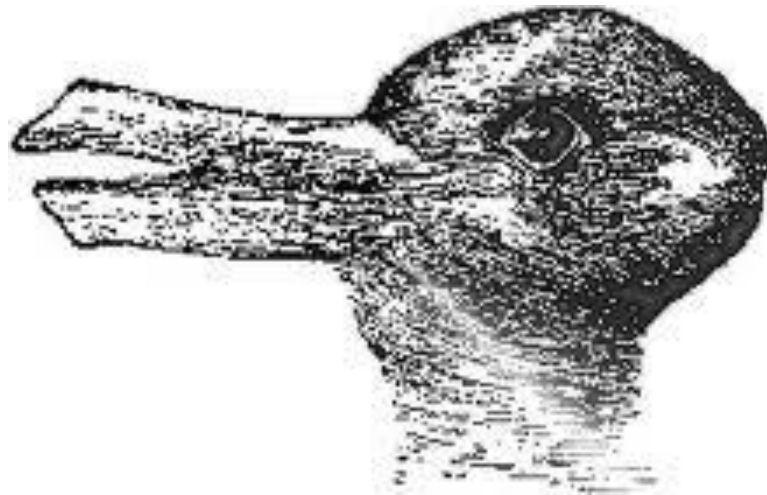


Figura 9 - Pato ou coelho?
Fonte: Gombrich (2007, p. 4)

O pato aparece quando as orelhas do coelho transformam-se em bico e vice versa. Nosso olhar decifra-os porque nossas convenções permitem conhecermos a forma de ambos. Mas, se mostrarmos o desenho a alguém que nunca tenha visto um pato ou um coelho, a *ilusão* desaparece, pois o grau de semelhança exigido na teoria de Gombrich, não é suficiente para permitir a ilusão. Para ser um símbolo nenhum grau de imitação é suficiente ao constituir a relação de referência demandada. O mesmo ocorre em um texto. Ainda que não saibamos interpretá-lo por não conhecermos o idioma, as palavras não deixam de fazer parte de um sistema de símbolos. Desse modo, Goodman defende que o objeto representado é referido por meio de um símbolo e a semelhança depende da interpretação de uma determinada situação e em que sentido a consideramos, já que ela é relativa e alterável culturalmente.

Dentro de uma crítica epistemológica à historiografia contemporânea, Hayden White se utiliza de categorias da literatura para análise historiográfica. Para Burke (2005), White é

um dos colaboradores da nova visão de que o passado é como uma construção. Nesse âmbito, a questão da representação tomada por White (1995) refere-se à representação histórica. Neste modelo de representação White inverte a formulação debatida nas artes visuais – que busca verificar os elementos “históricos” de uma obra “realista”, ao questionar quais são os componentes “artísticos” da historiografia “realista”. Neste aspecto, o método empregado por White é por ele denominado “formalista” (WHITE, 1995, p. 19), onde procura identificar os elementos estruturais das descrições históricas de diversos historiadores do século XIX. White em sua obra **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura** (1994) ao discorrer sobre “o fardo da história”, alerta sobre o equívoco das afirmações de que “a história é uma combinação de ciência e arte” e diz que o historiador deve operar considerando uma “perspectiva sobre o mundo que não pretende exaurir a descrição ou a análise de todos os dados contidos na totalidade do campo dos fenômenos, mas oferece como *um meio entre muitos* de revelar certos aspectos desse campo” (WHITE, 1994, p.58-59, grifo do autor). White emite algumas comparações entre a representação histórica e a artística. Para isso, aproveita a análise de Gombrich em *Art and Illusion* e diz não ser relativista a afirmação deste, sobre as diferenças entre Constable e Cézanne ao interpretar a mesma paisagem. Gombrich defende que é o estilo de cada artista – chamado por Gombrich, como dito acima, de “acento pessoal”, que faz que cada artista represente a paisagem de forma distinta. E neste sentido, podemos voltar ao exemplo dado acima, as obras de Iberê e Morandi. Ainda que ambos valorizem a digital do pincel, a sutileza nas passagens cromáticas, a singeleza dos objetos cotidianos, ainda assim, o resultado plástico é distinto.

O estilo funciona como o que Gombrich denomina “sistema de notação”, como “um protocolo provisório ou uma etiqueta” (WHITE, 1994, p. 59). White e Gombrich concordam que não há questionamentos referentes ao sistema adotado pelo artista que traduza de maneira objetiva o que foi representado. Do mesmo modo, para White

o cosmopolitismo metodológico e estilístico promovido por este conceito de representação obrigaria os historiadores a abandonar a tentativa de retratar ‘uma parcela particular da vida, *do ângulo correto* e na perspectiva *verdadeira*’, expressou um famoso historiador anos atrás, e a reconhecer que não há essa coisa de visão única correta de algum objeto em exame, mas sim *muitas* visões corretas, cada uma requerendo o seu próprio estilo de representação. (WHITE, 1994, p. 59, grifos do autor)

Em busca de respostas à questão “o que é a História?”, Jenkins expõe sobre a liberdade da história em relação ao passado e afirma que

o mesmo objeto de investigação pode ser interpretado diferentemente por diferentes práticas discursivas (uma paisagem pode ser lida/interpretada diferentemente por geógrafos, sociólogos, historiadores, artistas, economistas, et al.), ao mesmo tempo que em, cada uma dessas práticas, há diferentes leituras interpretativas no tempo e no espaço. (JENKINS, 2001, p. 24)

Neste sentido, pode-se dizer que há uma consonância entre White, Goodman, Jenkins e Cassirer justamente na compreensão de que não há apenas um mundo a ser interpretado, mas várias versões de mundo¹⁵. Notemos que para estes autores o mundo de uma versão verdadeira é uma construção, suas características não oferecem nada que seja independente de uma versão, mas se combinam com outras para fazer o mundo. Quando Goodman diz que fazemos mundos, isso significa que fazemos versões e as versões verdadeiras fazem mundos. No entanto, ele mantém uma questão em pauta: como fazer versões verdadeiras quando a ação de fazer uma descrição verdadeira de um objeto é completamente incapaz de fazer o próprio objeto? Uma versão correta e seu mundo são diferentes. Uma versão que afirme que há um carretel sobre a mesa não é o mesmo carretel feito de letras. Mas, por outro lado, dizer que há um carretel sobre a mesa e dizer que o enunciado “há um carretel sobre a mesa” é verdadeiro, é a mesma coisa. O que importa para Goodman (1995, p. 74) é que

não podemos encontrar nenhum traço do mundo que seja independente de todas as versões. Tudo o que se pode dizer como verdade de um mundo depende da ação de dizer – não do fato de que o que dizemos seja verdadeiro, se não de que o que dizemos como verdade (ou como correto) participa e é relativo, a uma linguagem ou a outros sistemas de símbolos que utilizemos.

Sobre o mesmo entendimento referente à multiplicidade de mundos, Jenkins (2014) abre seu texto **Ordem(ns) do dia** citando Ermarth com a seguinte afirmação: “A condição discursiva [da pós-modernidade] não é apropriada á Hipótese do Mundo Único. Nem o valor pressuposto de neutralidade, nem ao projeto de objetivação com sua ênfase no ponto de vista individual e na forme emergente.” (EMEARTH, in JENSKINS, 2014, p. 51). Nesta obra, Jenkins (2014, p. 53) ainda argumenta que a história só pode ser ofertada por meio do presente, quando é “apresentada”, o que entendemos como sua noção de “representação histórica”. Para esclarecer melhor, Jenkins (2014, p. 62) busca apoio em Ankersmith para a ideia de história como “proposta”. Esta ideia estaria centrada no entendimento de que ao invés de o fato histórico ser representado, é apresentado, pois quando representado está no lugar de uma realidade dada, e quando é apresentado, é criado a partir de uma realidade passada. Neste

¹⁵A noção de “versão de mundo” abordada neste estudo refere-se à noção de Nelson Goodman. Para melhor compreensão ver GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.

sentido, a realidade narrada não estaria sendo apresentada novamente, mas apresentada de forma inédita com a liberdade de ser pensada, interpretada.

Do mesmo modo, a visão de que a arte e a ciência, e também a história, devam fazer uma cópia literal de uma realidade pressupostamente estática e “verdadeira”, foi transcendida para White. E para o historiador é a oportunidade de se valer da dinamicidade de ambas para representar uma narrativa histórica também dinâmica. É possível perceber este dinamismo presente na história da arte; Gombrich (2007, p. 3) ao ponderar sobre a psicologia e o enigma do estilo artístico, diz que “Se a arte fosse apenas, ou principalmente, a expressão de uma visão pessoal, não poderia haver história da arte.” Isso porque não seria possível adotar – como adotamos de costume – que é necessário uma “semelhança de ‘família’” entre uma obra que represente carretéis pintada com proximidade. Na mesma linha de juízo, mas sob o viés da leitura da história, Jenkins (2001, p. 52) reflete sobre a inevitável relatividade da história colocando esta afirmação em cheque. As respostas, tanto para Gombrich quanto para Jenkins, podem encontrar apoio no que o primeiro chama de “estilo” e o segundo de “emancipação”. Ambos os modos são interpretativos. Para a arte é o que caracteriza plasticamente uma obra de arte e para a história é a liberdade de classificar esta obra de arte, seja no tempo, no espaço ou no estilo. Da mesma maneira, a interpretação dos eventos históricos trás para a representação esta “relatividade”. Como diz Gombrich (2007, p. 5), “A representação não precisa ser arte, mas nem por isso é menos misteriosa.” Entretanto, é imperativo tanto para o historiador quanto para o artista uma aproximação com o que está sendo representado, seja por métodos delineados, seja por esquemas de estilo, pensados a fim de ajustá-los as necessidades do tipo de representação adotado, ou como diria Goodman, para uma versão de mundo. Os dispositivos adotados na narrativa histórica são semelhantes aos dispositivos pictóricos empregados por um pintor. A “verdade” de um fato, de um objeto, via interpretação, passam a fazer parte de uma “realidade” integrante de outra versão de mundo, um mundo “verdadeiro em um sentido ficcional” (WHITE, 2010, p. 171).

Aos diversos tipos de interpretação da história White denomina “Meta-história”, que como sinônimo de “Filosofia especulativa da história”, afirma que não pode haver história restrita sem a hipótese de uma meta-história. Este pressuposto adota a oposição da vertente tradicional e rejeita o mito da objetividade. Ricouer (2007) também rejeita este o mito para a representação do discurso historiográfico. Sua posição é de aliar o fato de representar a história das práticas dos agentes sociais, aos historiadores que a narram de maneira erudita e criativa. “Existiria de fato uma relação mimética entre representação-operação, enquanto momento do fazer história e a representação-objeto, enquanto momento de registrar a

história” (RICOUER, 2007, p. 241). À maneira erudita e criativa descrita por Ricouer, podemos interpretar como a proposta de abertura à narrativa histórica de White. Este sustenta, que o historiador diante a uma sequência de eventos pode interpretá-los em formato de enredo, sejam de narrativas com formas de romance, de tragédia, de comédia. A “estória” que o historiador busca “encontrar” antecede ao enredo, mas é revelada representando uma estrutura reconhecível relacionada a um modelo essencialmente mítico. A história “revelada” de White compara-se ao que Goodman (1978, p. 131) chama de “revelação” àquilo que o artista faz ao dar um novo sentido ao que interpreta, e que dentro do “realismo” assumido pode-se dizer que a obra é “correta”. É o realismo como "revelação", ou seja, o artista revela-nos aspectos invisíveis, outras possibilidades artísticas atingindo um novo grau de realismo. Este novo grau de realismo é aqui entendido segundo a concepção de Kandinsky (1996) que não se incomoda com as bifurcações relacionadas ao real e ao abstrato. Para ele “não tem importância que o artista recorra a uma forma real ou abstrata, já que elas são interiormente equivalentes. A escolha há de ser deixada ao artista, que deve saber melhor que ninguém por qual meio ele é capaz de materializar mais claramente o conteúdo de sua arte.” (KANDINSKY 1996, p. 153). Isso significa que a relatividade do campo da representação pode abarcar interpretações antitéticas, frequentando dicotomias inimagináveis. Porém, a aproximação com o fato ou objeto estudado deverá ser construída através de meticulosa apreciação da versão de mundo da qual está em jogo, ou seja, a verdade dependerá do sistema de classificação assumido pelo historiador ou pelo artista. Conforme Kandinsky (1996) não há mais uma dependência da representação ao realismo, a intenção é que haja uma independência entre o real o abstrato, sem que seja esquecido o agradável grau de complementaridade entre ambos.

Assim como o realismo reforça a ressonância interior pela eliminação do abstrato, a abstração reforça essa ressonância pela eliminação do real. No primeiro caso, era a beleza convencional, exterior e lisonjeira que impedia de ver; no segundo, o objeto exterior, ao qual os olhos estão acostumados e que serve de suporte ao quadro, que desempenha esse papel. A ‘compreensão’ deste gênero de quadros exige a mesma libertação que a ‘compreensão’ dos quadros realistas: também na presença deles devemos ser capazes de entender o mundo inteiro tal como ele é, sem acrescentar qualquer interpretação ligada a objetos. Essas formas abstratas (linhas, superfícies, manchas, etc.) não têm importância enquanto tais, mas unicamente por sua ressonância interior, por sua vida. Do mesmo modo, nas obras realistas não é o próprio objeto ou seu invólucro exterior que contam, mas sua ressonância interior, sua vida. (KANDINSKY, 1996, p. 150).

Seja qual for o método, realista ou abstrato, de escopo tropológico ou não, sempre será uma interpretação do mundo. E aqui se encontram duas fundamentações relevantes ao tema

da representação. A primeira encontra-se em Gombrich (2007, 307) quando este afirma que “Não há realidade sem interpretação. [...] Uma interpretação alternativa pode expulsar a que é geralmente aceita e revelar um lampejo da realidade por trás dela.” E a segunda em Jenkins (2014, p. 61), “[...], se aquilo que um dia foi realidade tem qualquer vida hoje, isso se deve inteiramente aos simulacros – à história – que os historiadores construíram dela [...]”. Nesse sentido, se não existe nenhum mundo independente capaz de competir com uma versão, em que consiste a verdade e quais são os critérios para determiná-la? A resposta é que não devemos buscar a verdade na relação de uma versão com algo exterior a ela, mas sim em relação a suas próprias características. “Há não ser que uma estória histórica for apresentada como uma representação literal dos eventos reais, não podemos criticá-la como sendo verdadeira ou não aos fatos da questão.” (WHITE, 2006, p. 194) e mesmo assim, não há como um historiador, ou um artista, imitar os fatos, os objetos ou a natureza. Mesmo se forem capazes de narrar, ou pintar, com tamanha objetividade, ainda assim, estariam utilizando a palavra, o texto, a tinta, o pincel. Do mesmo modo, há neste sentido certa ambiguidade, pois quando não estamos familiarizados com o sistema e não temos a capacidade de reconhecer as propriedades relevantes, a representação pode ser ambígua. Devemos observar também que representação pode se tornar vaga porque tem a capacidade de exemplificar diversos níveis de generalidade. Nesse sentido, consideremos o conceito de “vaguidade”¹⁶ de Quine. Para esclarecer a vaguidade Quine (2010, p. 167) utiliza, entre outros, um exemplo cromático: o termo *verde* é vago, pois “À medida que é deixado indeterminado o quão para baixo no espectro, em direção ao amarelo, ou para cima, em direção ao azul, uma coisa pode estar e ainda ser considerada verde [...]”. Para ele, os limites da vaguidade podem ser dissipados à medida que tomamos a comparação de um objeto com outro, como, por exemplo, “o enxofre é mais verde do que sangue, e o céu, do que violetas.” (Quine, 2010, p. 168). Contudo, Quine observa que não é a ordenação o mais relevante, pois a vaguidade permanece em “mais verde”, se comparada a desvios de uma padronagem da cor verde. Entretanto, Quine (2010, p. 168) afirma que “A vaguidade não é incompatível com a precisão.”. Nesse sentido, Quine cita o exemplo de Richards, adaptado-o ao domínio da pintura:

um pintor com uma paleta limitada pode alcançar representações mais precisas diluindo e combinando suas cores do que um artista de mosaico pode fazê-lo com sua variedade limitada de ladrilhos, e a habilidosa sobreposição de vaguidade tem vantagens semelhantes em relação à união de termos técnicos precisos (Quine, 2010, p. 169).

¹⁶ Mais esclarecimentos sobre a noção da vaguidade veja-se Quine (2010, p. 167).

Dessa forma, segundo Quine, a vaguidade auxilia o enfrentamento da linearidade do discurso. Um expositor acredita que a compreensão de algum conteúdo de uma pintura de carretéis, por exemplo, seja a preparação necessária para compreendermos a série **Carretéis**. Entretanto, isso não significa que uma pintura de carretéis não possa, ela mesma, ser exposta bem detalhadamente sem, pelo contrário, aludir certas exceções e distinções que demandam compreensão precedente da série **Carretéis**. Nesse caso, a vaguidade defendida por Quine vem para nos socorrer. Ou seja, uma pintura dos carretéis é vaga e avança para a série **Carretéis**, e posteriormente recompõe uma pintura dos carretéis. Isso ocorre de tal modo que não se exige que seu fruidor aprenda e desaprenda qualquer falsidade absoluta na enunciação preliminar de uma pintura de carretéis. Do mesmo modo que Quine, Kandinsky aborda a vaguidade da questão cromática. Afirma que

A palavra vermelho não pode ter, na representação que dela fazemos ao ouvi-la, nenhum limite. [...] O vermelho que não vemos mas que concebemos da maneira mais abstrata desperta, não obstante, uma representação íntima, ao mesmo tempo precisa e imprecisa, de uma sonoridade interior. Esse vermelho que ressoa em nós quando ouvimos a palavra ‘vermelho’ mantém-se vago e com o que indeciso entre o quente e o frio. O pensamento o concebe como o produto de imperceptíveis graduações do tom vermelho. É por isso que essa visão totalmente interior pode ser qualificada de imprecisa. Mas, ela é ao mesmo tempo precisa, porque o som interior permanece puro, despojado, sem tendências acidentais nem para o quente, nem para o frio, tendências que culminariam na percepção de detalhes. (KANDINSKY, 1996, p. 74).

A representação da cor na pintura para Kandinsky cumpre a determinação sensível da escolha entre uma gama infinita de vermelhos, o que dá entender que esta seleção possa ser subjetiva. Além disso, deverá considerar a delimitação da superfície que entre as outras cores se modificará entre elas, o que trará por sua presença a subjetividade de suas características e a objetividade em sua ressonância.

Assim, do mesmo modo que a pintura, com suas ressonâncias vinculadas a suas características, todas as verdades possíveis de um fato histórico, de um objeto ou da natureza, só estão contidas no fato histórico, no objeto ou na natureza. Assim, um carretel pintado por Iberê, por mais semelhante que possa ser com o objeto representado, pode ser mais semelhante à outra pintura qualquer, como a de uma árvore, por exemplo, do que ao próprio objeto carretel. Consideremos que um carretel seja objetivamente feito de madeira e que tenha sido representado “realisticamente” em uma pintura por Iberê. Se analisarmos o material nos quais ambos tenham sido elaborados, carretel e pintura, em nada terão de semelhantes. Se ponderarmos a dimensão, mesmo assim serão distintos, pois enquanto um apresenta volumetria o outro é bidimensional. Agora, se compararmos o carretel (Figura 10) com um

copo feito em madeira (Figura 11), ambos como objetos, os dois apresentarão similaridade no que tange a matéria e ao cromatismo.



Figura 10- Carretel em madeira
Fonte:<http://www.feltroaholic.com/2012/10/carretel-de-madeira-chegou.html>



Figura 11- Copo em madeira
Fonte:https://www.google.com.br/search?q=copo+de+caipira&client=firefox-b&biw=1252&bih=602&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjw3vb0gPTPAhXGUJAKHUEYBjsQ_AUIBygC#imgrc=a4GvZghOrn9j1M%3A

Desse modo, um carretel pode ser mais semelhante a outro objeto qualquer do que a uma pintura de carretel. Tudo irá depender das propriedades eleitas à comparação. Vejamos que os dois objetos dados como exemplo, no caso deste texto, não cabem à mesma comparação, pois ambos são semelhantes somente ao que pertence a sua dimensão, cromatismo e materialidade, ou seja, são representações de carretel e de copo. E ainda, se tivermos como parâmetro comparativo sua representação neste contexto, a semelhança pode ser considerada, pois ambas são impressões gráficas sobre papel. Portanto, se não há satisfação plena, necessária e suficiente, de similaridade entre dois ou mais objetos ao que tange a todas as suas propriedades, exceto quando produzidos em série, não há satisfação plena, necessária e suficiente, à similaridade ao que tange a representação.

2.1 A REPRESENTAÇÃO PLÁSTICA NO CONTEXTO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1990

Ao considerarmos que a produção artística de Iberê Camargo contemplando o objeto carretel como figura preponderante alongou-se entre as décadas de 1950 e 1990, propomos descrever nesta subseção noções de representação artística no cenário da arte no Brasil, durante este período. Para isso esta subseção irá descrever, ainda que de modo insuficiente, algumas passagens referentes aos valores estéticos dentro da história das artes plásticas no contexto brasileiro – pintura, gravura e desenho – e irá contemplar e/ou comparar com a produção do artista ora analisado, elucidando assim, melhor entendimento ao que menciona nosso estudo. Iniciamos esclarecendo que sem qualquer intenção de anacronismo, no primeiro parágrafo faremos uma brevíssima exposição referente aos anos anteriores do recorte que apresentamos nesta subseção.

A formação de conceitos artísticos no cenário da arte no Brasil, bem como os modelos de representação, é procedente de uma importação europeia e não nega a autoridade da Missão Francesa¹⁷. As noções de representação na arte que eram consideradas pela maioria estavam vinculadas a padrões que obedeciam à idealização da natureza e/ou a semelhança como apreensão do objeto presente. Porém, estes padrões tiveram algumas resistências na virada do século XIX para o XX e artistas os confrontavam expressando seu campo do saber por meio de relações entre temáticas simbólicas nacionais e fluxos com valores estéticos

¹⁷ A Missão Francesa integrava artistas oriundos da França que chegaram ao Brasil em 1816. Dirigida por Joachin Lebreton, a Missão fundou uma escola de artes no Rio de Janeiro, nomeada primeiramente de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Esta Escola tinha como modelo pedagógico os padrões culturais europeus que defendiam as noções de representação que obedeciam normas vinculadas a idealização da realidade. Nomes como Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret e Grandjean de Montigny ficaram registrados na história da arte no Brasil deste período. (ZANINI, 1983)

como o Impressionismo¹⁸, por exemplo. Desse modo, eram estabelecidos pontos de atualidade e ressignificação na transição da arte brasileira do século XIX para o século XX, caracterizando-se estes artistas como pioneiros produtores de arte que relacionavam história e cultura. A extensão do campo artístico brasileiro que defendia a renovação estética com identidade nacionalista deu-se sequencialmente com a Semana de 22, evento paulistano, aonde muitos artistas participaram em defesa de uma arte com identidade nacional (ZANINI, 1983), enquanto os elementos formais de representação continuavam vinculados aos estilos de vanguarda europeus. Ainda que o anseio de rompimento com as velhas regras fossem urgentes, o descompromisso com o passado aparentemente foi adiado e

Parecia, portanto, que o polo de internacionalização estava destinado a marcar para sempre a revolta modernista e suas primeiras consequência; contudo, compensando a debandada – da qual por certo resultariam benefícios a longo prazo – novos nomes viriam oportunamente acrescentar-se à linha de frente da luta por uma arte renovada em nossa terra. E viriam, por ironia, da Europa dominante. (PONTUAL, 1973, p. 25).

Desse modo, as produções artísticas das próximas duas décadas não ofereceram grandes alterações e havia certa consistência no entendimento referente às noções de representação mantidas pelas tentativas frustradas de modificações. Em sua maioria eram um tanto acanhadas, a não ser pelos movimentos Concretista e Neoconcretista de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente, que defendiam a geometrização formal como modelo estético de representação. A euforia modernista só surtiria maiores resultados com o Movimento Tropicália na década de 60. Não existiam grandes aventureiros que rompessem com as preferências figurativas, de comunicação imediata e a representação compreendia a objetivação como correspondência a interpretação artística, do mesmo modo que não havia por parte dos artistas a preocupação com mensagens nacionalistas ou sociais. Chiarelli (2002, p. 60) chama a atenção para o “fenômeno artístico denominado ‘Retorno à Ordem’”, período entre guerras onde a Europa e os Estados Unidos, buscavam a superação de qualquer tentativa de movimento vanguardista. Era fundamental que a ordem retornasse e a arte deveria retomar o gosto pela tradição, representando o reconhecível e preservando seus valores estéticos como autônomos. Com raras exceções, a correspondência a estes moldes não eram diferentes no panorama brasileiro. Até mesmo Portinari, comprometido em dar encaminhamento a novos

¹⁸ O Impressionismo originou-se na década de 1890, na França e ainda que não tivesse padrões de representação homogêneos, os artistas ambicionavam “capturar as impressões visuais imediatas, em vez dos aspectos permanentes de um tema” as pinturas feitas ao ar livre eram as preferidas com o intuito de valorizar as alterações que a luz do dia exercia sobre a natureza. (CHILVERS, 1996, p. 268)

entendimentos estéticos com suas temáticas sociais, não abandonava as técnicas e os sistemas tradicionais de representação. Não havia nesta época no Brasil, nenhum museu de Arte Moderna e os ensinamentos restringiam-se a reproduções.

Aos olhos estrangeiros, acostumados aos padrões não figurativos, as soluções plásticas no Brasil deveriam parecer quase sempre conservadoras – e o eram com efeito, embora sua dinâmica interna. Uma forte perturbação se produziria, porém desde o final da década de 1940, com a busca de uma arte não mais condicionada a espelhar o mundo exterior. A abstração, a exemplo de outros países, também aqui encontraria reduzida resistência, alastrando-se rapidamente pela década seguinte. (ZANINI, 1983, p. 642).

Iberê Camargo neste período está iniciando seus estudos no Rio de Janeiro e parece não se envolver em vincular suas investigações a estas temáticas. Para ele o que interessava era se comprometer com questões pautadas na compreensão dos princípios de construção plástica e também a demandas pessoais e fenomenológicas, tendo como elemento motivador o que dizia ser “o mistério que vejo envolver o real.” (CAMARGO, 2009, p. 126). Era importante para ele romper com modismos ou qualquer outra forma de imposição que norteasse o rumo individual de cada artista.

Quando na década de 50 Iberê Camargo estudava as leis da composição e da cor a partir dos cânones na Europa, os modelos de representação plástica no Brasil alçavam novos voos. A primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, parece ter promovido novas direções ao que competem as noções de representação artística. E ainda que a influência das concepções europeias se mantivesse e chegassem ao Brasil “dando sequência e aprofundamento ao processo de internacionalização de nossa linguagem plástica após o término da II Guerra Mundial.” (PONTUAL, 1973, p. 38), os sistemas de representação em muito se modificaram, pois o classicismo anterior dava lugar aos movimentos Abstracionista¹⁹ e Concretista²⁰. Estes novos modelos de representação negavam qualquer vetor figurativo e passaram a predominar no país, obedecendo respectivamente o lirismo formal da pura abstração e o racionalismo rigoroso da construção plástica.

¹⁹ O Abstracionismo é atribuído ao artista e teórico russo Wassily Kandinsky (1884-1976), em sua concepção mais ampla reduz a aparência natural à “formas mais simplificadas e a construção de objetos artísticos a partir de formas básicas não figurativas.” (CHILVERS, 1996, p. 3).

²⁰ Concretismo é “a designação dada à arte abstrata que repudia toda referência figurativa e baseia-se somente no uso de formas geométricas simples.” (CHILVERS, 1996, p. 122). No Brasil o Concretismo teve Max Bill como seu precursor, que em 1951 alentava a superação da arte de artista figurativos como Portinari, Di Cavalcanti e Segall. (PROENÇA, 1990)

Duas representações – a suíça e a alemã, especialmente com os trabalhos de Max Bill e Sophia Taeuber-Arp – dão a tônica da nova arte naquela primeira grande panorâmica internacional da criação de formas visuais no Brasil. Ratificava-se ali o silêncio dos processos figurativos e sua substituição por uma arte funcionalmente integrada no cerne da era moderna, do progresso científico e técnico, para plasmar-lhe sua visualidade cotidiana. (PONTUAL, 1973, p. 38)

Estes modelos defendiam a representação como a apresentação da forma pura dentro das relações existentes em suas categorias essenciais, bem como o valor de experiência alicerçada na materialidade. O que muito se assemelha ao tipo de representação vinculada a princípios psicológicos, de intencionalidade do artista, pois exhibe na obra o valor emocional que ocorre no ato da experiência e da percepção do artista diante do mundo exterior.

Quando no final de década 50, já de volta ao país de origem, as inflamadas defesas pela não figuração eram impenetráveis para Iberê Camargo que se mantinha refratário diante dos novos arquétipos de construção artística. Esta postura preservava sua individualidade e para ele a matéria, no ato da criação, deveria satisfazer ao registro espontâneo. Mesmo que para isso suas temáticas sofressem alterações referentes ao entendimento imediato de comunicação com o fruidor e sua materialidade irrompesse com inovações mirabolantes, obrigatórias à ditadura das vanguardas. Neste período sua produção ainda se concentrava em temáticas de paisagens da geografia carioca do Bairro de Santa Tereza, algumas naturezas-mortas e gravuras. Sua lógica apreendia-se em relacionar a permanência clássica e a linguagem pictórica pessoal tomada de Lhote que, como ele mesmo ao se referir ao mestre disse, “identifica-se com Cézanne no esforço de despojar o quadro de tudo que desfigurasse a pureza da linguagem pictórica. [...] o verdadeiro revolucionário nem sempre é o mais exaltado, aquele que na sua época parece ocupar a vanguarda.” (CAMARGO, 2009, pp. 131-132). Mas foi em 1958, quando ainda devoto ao plano da representação de explícita figuração, por motivos de saúde o sedentarismo lhe foi imposto e uma espécie de natureza-morta surgiu. Era o carretel que se transformava como único foco temático, que depois motivacional, denotava, expressava e representava as diferentes mensagens pictóricas e gráficas do artista. O carretel como tema surge diante dos variantes modos de expressividade que eram explorados no meio artístico no final de década de 50.

Experimentos como o tachismo²¹, próximo aos princípios do expressionismo abstrato, instaurava-se como modelo poético intimista, cósmico ou de dosados ensaios cromatismos

²¹ Tachismo é um termo cunhado em 1952 pelo crítico francês Michel Tapié para designar um estilo de pintura, em voga nas décadas de 40 e 50, caracterizado por pinceladas ou manchas irregulares de cor [...] tinha afinidades com o expressionismo abstrato na medida em que almejava ser completamente espontâneo e instintivo, excluindo toda deliberação e planejamento formal. (CHILVERS, 1996, p. 515).

que na condição do informalismo estimulava a produção artística no país. Os modos de representação eram balizados muito mais por afinidades de pontos de vista do que por estilos propriamente ditos. Caracterizavam-se por um pensamento de confronto perante as angústias e costumes tradicionais ou a orientações aos procedimentos técnicos. Renunciavam ao ideal do produto artístico como sujeito aos princípios de autodeterminação e pela sólida reivindicação de liberdade de expressão espontânea. Sobre estes aspectos havia por parte de Iberê certa concordância, entretanto, ele não se aliava a qualquer tipo de imposição de tendências, mantendo-se fiel as suas concepções artísticas. Sua produção, desde o carretel encontrava-se diante de um problema plástico que somente em seu íntimo poderia ser solucionado. Como oriundo de uma memória de infância o objeto passou a se desvincular de qualquer forma de representação compartilhada e “terminou por não mais subordinar-se à própria configuração e ao entorno, transfigurando-se em signo livre, integrado a uma atmosfera em expansão.” (ZANINI, 1983, p. 702). A partir de então, sua obra passa a alcançar um grau de liberdade cada vez maior e a figura principal de seu repertório segue obedecendo somente ao nível pessoal de entendimento representacional, independente do que ocorria no cenário brasileiro.

Movidos pelo mesmo intuito cultural “antropofágico” da Semana de 22, o movimento “Tropicália”, do final da década de 60, fez com que artistas migrantes e pesquisadores de diversas linguagens, entre elas a música e as artes visuais, colaborassem para o fortalecimento de reivindicações a uma cultura tipicamente nacional. Concentrados no eixo Rio/São Paulo, artistas que se envolviam no movimento, após longo exercício de abstração desdobram seus modos de representação alternando princípios surrealistas²², pop, dadaístas²³ e performáticos²⁴ (ZANINI, 1983). A consciência de direção quanto aos modos de representação artística, tanto técnicos quanto conceituais embarcavam em um rumo desconhecido até então. O clima de criatividade se expandia e possibilitava diversificada gama de experimentações em que figuração e abstração poderiam conviver mutuamente, acometendo qualquer hierarquia estanque. O período irá permitir a partir de então, certa orgia ao que concerne aos critérios

²² Surrealismo foi um movimento nas artes plásticas e na literatura que se originou na França e floresceu ao longo das décadas de 20 e 30, caracterizando-se pela grande importância que conferia ao bizarro, ao incongruente e ao irracional. [...] o movimento abraçou um grande número de doutrinas e técnicas diferentes e nem sempre coerentes entre si, todas caracteristicamente voltadas para o rompimento do domínio racional e do controle conscientes por meio de métodos concebidos para liberar as necessidades e imagens primitivas.” (CHILVERS, 1996, pp. 512-513)

²³ O Dadaísmo “surgiu de um espírito de desilusão engendrado pela Primeira Guerra Mundial, à qual alguns artistas reagiram com um misto de ironia, cinismos e niilismo anárquico. Enfatizou o ilógico e o absurdo, exagerando-se a importância do acaso na criação artística.” (CHILVERS, 1996, p. 140)

²⁴ A performance é uma “forma de arte que combina elementos do teatro, da música e das artes visuais.” No Brasil um de seus expoentes foi o artista Flavio de Carvalho (1899-1973). (CHILVERS, 1996, p. 404.)

conceituais referentes à representação artística. Todos os conceitos artísticos não são mais compreendidos como reproduções vinculadas a um universo objetivo, e ainda que figurativos, guardam em seu âmago mensagens conceituais concebidas simbolicamente pelo intelecto. Não diferente em sua liberdade de expressão, o momento para Iberê Camargo é de experimentações que aliam o motivo figurativo do carretel à representação geométrica e abstrata. Entretanto, diferente das ações e discursos em voga, sua pesquisa plástica permanece atrelada as razões formais, onde busca metamemorar suas memórias de infância por meio de elementos estruturais operando de maneira fenomenológica. Sobre este aspecto, o da fenomenologia, entendemos que muito se adequa ao trabalho de Iberê o conceito dado por Chartier à fenomenologia social, ou seja, “a história que se baseia na linguagem dos atores, nas palavras que usam, na consciência que têm, nas suas percepções, isto é, que se situa do lado de uma forma de história que não se baseia nas interdependências desconhecidas, mas nas percepções conscientes.” (CHARTIER, 2012, p. 100).

Nos anos 70, o cenário cultural se amplia ainda mais e a consciência artística antes privilégio do seu meio, vai além de seu núcleo hegemônico numa tentativa de conscientizar a potência criativa do público em geral. A arte que antes habitava somente ambientes destinados a sua exposição, transfere-se para os espaços públicos na busca de reingressar a arte na vida cotidiana. Do mesmo modo, a década propiciou outras significações ao que compete ao universo da arte que se expande não somente em seus meios e modos de representação, mas também em sua concepção do indivíduo como artista. Buscou romper com noções referentes à persona do artista desmistificando seu papel criador e estimulando de modo em geral as pessoas a produzirem arte. Era proposto no espaço externo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o que foi nomeado “Domingos da criação”, onde materiais de diversificadas espécies eram distribuídos à população para manifestarem-se criativamente (PONTUAL, 1976). Não é difícil compreender que estas experiências não avançaram muito, afinal a arte, assim como qualquer outra área de conhecimento exige certa vivência na pesquisa teórico/prática que quando inexistente acaba frustrando a experiência. Entretanto, os “Domingos de criação” deveriam ter seu valor lúdico, caráter peculiar à experimentação artística, mas não único. Sobre este aspecto é interessante o apoio de Goodman (1995). A proposta é de que não há apenas uma versão de mundo a ser interpretado, porém a questão é como fazer versões verdadeiras de mundo. Neste sentido as versões artísticas feitas pelo público em geral não são a mesma do universo da arte porque o mundo do público difere em entendimentos referentes aos valores artísticos. Mas como a proposta era justamente abrir a possibilidades de experimentos criativos a toda população local, as versões de mundo ali

produzidas poderiam conter valores distintos aos valores do mundo da arte, se verdadeiros ou não, isso não importava. A intenção morava no rompimento dos conceitos anteriores referentes ao poder divino de criação dado somente ao artista.

Paralelo às intensificadas investidas em direção ao público em geral, o mercado de arte, que iniciava sua constituição no Brasil, fortalecia o êxodo das áreas de origem de artistas de outras regiões, levando para as grandes cidades a potência criativa e a necessidade de exposição, legitimação e reconhecimento do trabalho produzido pelos profissionais da área artística. Iberê Camargo é exemplo disso. A práxis, assim como aos modos de representação artística, mantinha-se, e ainda se mantém em circuitos metropolitanos, tanto no que abrange a produção, o consumo, as exposições e principalmente a legitimação. Por outro lado, os espaços educacionais, como a criação de cursos superiores de arte, apresentavam grande demanda, o que comportava novas produções, entendimentos em relação à arte e que viriam a ativar muitos espaços geográficos de nosso país. Até os dias atuais este panorama tem se favorecido pelas transformações que alteram significativamente os papéis e os espaços das cidades, o que propicia os organismos e o desenvolvimento das esferas socioculturais. Desse modo, é pertinente proferir que não somente os lugares de metrópole possibilitam novas oportunidades, novas formas de representação e participação dos artistas no meio. Conseqüentemente, alcança-se uma diversificada geografia destes ambientes que motivam as produções e as novas representações que contribuem com a constituição da história da arte no Brasil. A geração passa a ser alimentada com a

múltipla parcelados que se expressam independentemente da defasagem com o núcleo vivo da época, estão os que buscam seu material de linguagem e ação no aproveitamento simbólico da cultura de base, na fetichização dos objetos e ritos do mundo contemporâneo, na tecnologia na comunicação de massa, no design, no ludismo, nos materiais da natureza em bruto ou da industrialização multiplicadora, na sucata e detritos da produção industrial, na super-realidade, no erotismo, na palavra visualizada sobre a superfície plana ou no espaço, no rompimento do preconceito da obra única, na simples vivência, na ativação do gesto ou da memória, na criação de situações desarrumando a rotina anestesiada do cotidiano, na reiteração do óbvio, nas estruturas infláveis, na documentação, na pura imaginação e no conceito. Na vida, enfim, irrestritamente. (PONTUAL, 1973, p. 47)

Para Pontual (1973) a partir da década de 70, o campo da arte alargou-se expressivamente colocando lado a lado as controvérsias anteriores. A próxima década, 1980, foi marcada por novas orientações que demonstravam certo cansaço em relação ao dinamismo um tanto hemorrágico dos sistemas visuais e conceituais de representação na arte dos anos anteriores. Como houve anteriormente um exagero na relatividade das possíveis versões de mundo referentes à representação artística, parecia ser oportuno e necessário uma nova

“retomada à ordem”. A pintura com seu caráter e dispositivo representacional é recuperada e o diálogo com a arte produzida fora e dentro do país é reestabelecido. Os diálogos que se instalam não se cristalizam somente nos modelos do passado, “mas reconhecem sua legitimidade e a qualidade de muitos de seus produtores, sejam eles modernos, modernistas, barrocos, eruditos, sejam populares.” (CHIARELLI, 2002, p. 39). Para Basbaum (2001) o artista experimental das décadas anteriores diferencia-se do artista dos anos 80. Seu espaço representacional está restrito ao espaço simbólico da tela, onde rematerializa o seu foco investigativo e admite

a manipulação de linguagens formais, o que demonstra uma alteração na matriz ambiental instauradora da sensibilidade vivencial-corpórea da arte experimental: se antes esta matriz era construída pela integração (superposição) da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior (materiais reais, espaço real), agora ela será gerada a partir da superposição da paisagem interna do artista com a superfície pictórica, configurando um território da imagem. Tais imagens originam-se a partir de duas fontes principais: imagens preservadas pela tradição (história da arte, arte popular, banco de dados) e imagens que compõem o meio urbano contemporâneo (indústria, mass media). (BASBAUM, 2001, p. 301)

A linguagem que sobrevém é ideada a partir de novos princípios, onde a pintura é revalorizada, busca além de romper as fronteiras da moldura do suporte, em grandes formatos e cromatismos de contrastes, passa a explorar diversos materiais e procedimentos adotando objetos do cotidiano como superfície pictórica. O hibridismo desta relação abre novos rumos aos lugares que habitam em sua materialidade a representação pictórica que antes ocupava o espaço limitado do quadro em sua bidimensionalidade e agora é muitas vezes substituída pela tridimensionalidade dos objetos e também do corpo. O gestual, o figurativismo e o expressionismo rompem limites entre o construtivo e o simbólico, aliando a objetividade cotidiana à subjetividade da interpretação pessoal de uma realidade alternativa. Do mesmo modo, mesclam fragmentos tradicionais que a história da arte elegeu as estilhas do mundo real. Tudo isso regado por uma euforia causada pelo processo de redemocratização que vivia o país diante do final da ditadura. O que paradoxalmente vai de encontro à liberdade excessiva do período anterior, pois a “retomada à ordem” liberta-se das imposições vanguardistas de modelos mascarados pela ilusão de liberdade expressiva vivenciada no passado recente.

Segundo Canton todas as inquietações que os artistas destas décadas vivenciaram sofreram um desgaste que, juntamente com a arte de nossos dias, “acaba por afastar-se do público, que passa a achar suas manifestações ora estranhas, ora inquietantes e de difícil compreensão.” (CANTON, 2009, p. 49). Estes modos de representação tão mutantes entre poucas décadas levantadas brevemente neste espaço textual, demonstram a infinidade de

possibilidades interpretativas e relacionais que o universo artístico da arte tem experimentado, seja por suas rupturas, instituições ou conceitos, no período em que o carretel foi o objeto motivador de Iberê Camargo. Para o artista, que tinha “sempre presente que a renovação é uma condição da vida. [...] estes movimentos de “transvanguarda’ e outros fazem, parte da dinâmica da arte.” (CAMARGO, 2009, p. 139). Do mesmo modo que Kandinsky, Iberê defendia a junção da tradição e da vanguarda. Entretanto, esta última, para ambos, é o estilo pessoal do artista.

O estilo pessoal e de época culminam, em todas as épocas em numerosas formas precisas que, apesar de grandes diferenças aparentes, são organicamente tão vizinhas que podem ser consideradas *uma só forma* [...] Esses dois elementos são de natureza subjetiva. A época inteira quer reproduzir-se, exprimir *sua* vida pela arte. Do mesmo modo, o artista que *ele mesmo* exprimir-se e escolhe tão-só as formas que *lhe* são próximas. (KANDINSKY, 1996, p. 85, grifos do autor).

As formas próximas de Iberê eram aquelas constantes em seu modo fenomenológico e pessoal de encarar e fazer arte, que para ele é similar à vida, e suas renúncias existiam em razão destas crenças. Sua não participação aos movimentos de vanguarda não quer dizer que esteve alienado em seu mundo, pelo contrário foi justamente estas renúncias que possibilitaram a produção de uma obra de expressiva originalidade poética, que aliada a tradição revelou novas formas de romper com esta tradição.

Neste capítulo buscamos apresentar conceitos referentes à representação artística suscitando algumas discussões com autores que abordam o tema. Tratamos de noções relacionadas a este escopo em contextos teóricos integrantes ao domínio da arte, da história e da filosofia e, ainda que de forma insuficiente, buscamos do mesmo modo apresentar em uma subseção algumas concepções ao que tange ao cenário artístico brasileiro. Cenário este recortado de maneira que se limitou temporalmente ao período em que Iberê Camargo representou artisticamente suas memórias de infância tendo o carretel como elemento motivador desta produção.

No próximo capítulo, exibiremos o empreendimento metodológico empregado para a construção textual desta pesquisa. Apresentaremos a meta-história como método narrativo, fundamentado pelas teorias de Hayden White e Nelson Goodman, onde a metáfora é eleita como modo topológico de referência para esta narrativa.



**A META-HISTÓRIA COMO
MÉTODO NARRATIVO**

3. A META-HISTÓRIA COMO MÉTODO NARRATIVO

Este capítulo propõe esclarecer sobre o método adotado nesta tese. Assim, julgamos necessário dividi-lo em três seções. Na primeira, 3.1, uma exposição sobre algumas concepções referentes à narrativa meta-histórica presente em Hayden White. Na segunda, 3.2, o entendimento de Nelson Goodman quanto à metáfora, figura de linguagem tomada pelo autor em um dos modos de referência a análise do discurso verbal e não verbal²⁵. E por fim, a seção 3.3, que trata das noções referentes especificamente da metáfora.

Como exposto na introdução desta tese, para esta pesquisa optou-se pela perspectiva qualitativa, o que possibilita a diversidade de procedimentos, abarcando abordagens interpretativas do tema estudado, permitindo ao pesquisador trabalhar com seu objeto dando sentido e/ou interpretando fenômenos (DENZIN & LINCOLN, 1994). Este modelo de pesquisa envolve-se com significados mais profundos das relações e busca desvendar informações sobre o sujeito pesquisado, neste caso, a representação das memórias de infância do artista Iberê Camargo na série **Carretéis**.

O trabalho foi de observação e análise da obra plástica e textual do artista, bem como autores relacionados ao tema. A obra plástica está contida no espaço de maior acervo do artista, ou seja, a Fundação Iberê Camargo, e as obras textuais estão disponíveis em bibliografias, periódicos e referências digitais. Para esta análise foram descritos documentos e identificadas às relações entre eles, onde foram explicados usando uma linguagem que admite o aproveitamento aos eventos analisados de forma mais adequada ao que este estudo propõe: a narrativa tropológica proposta por Hayden White, juntamente com um dos modos de referência oferecido por Nelson Goodman, a metáfora. Para isso o método utilizado incluiu análise de bibliografia, identificação seleção e classificação de obras pictóricas e textuais de Iberê. Também foram usadas estratégias como a análise formal, que para White é entendida como conteúdo. O conteúdo da obra pictórica é construído por elementos cromáticos e formais, orgânicas ou geométricas, elementos estes que serão considerados para a análise desta investigação.

²⁵ O termo “não verbal” adotado neste estudo está fundamentado na teoria de símbolos de Nelson Goodman (1976,1978, 1995), que trata da apreciação da arte segundo a filosofia analítica. Para Ricoeur (2005, p. 363), o plano de referência utilizado por Goodman, relaciona a metáfora verbal e a expressão metafórica não verbal, ordenando adequadamente as categorias da referência da seguinte forma: para a denotação aplica a etiqueta; para a exemplificação aplica a amostra; para a descrição aplica os símbolos verbais; para a representação aplica os símbolos não verbais; para aquilo que possui uma propriedade aplica a literalidade; e para aquilo que expressa aplica a metáfora. Desse modo, há na teoria goodmaniana uma série de distinções e relações. A exemplificação como inverso da denotação, a posse como exemplificação e a expressão como transferência metafórica da posse. Uma pintura “vigorosa”, por exemplo, é um caso de posse de uma amostra representativa que exemplifica uma etiqueta representativa (Ricoeur, 2005, p. 363). Neste caso, o que a pintura expressa é exemplificado metaforicamente por símbolo considerados pelo autor como “não verbais”.

Como técnica de recolhimento de dados utilizamos procedimentos como: registro fotográfico de documentos e obras artísticas do artista; material historiográfico, bibliográficos e periódicos; documentos originais e pesquisa na Fundação Iberê Camargo, situada à cidade de Porto Alegre. Logo após, estas técnicas foram aplicadas ao material recolhido que utilizaram, junto à produção textual, três linguagens plásticas exploradas pelo artista, a pintura, a gravura e o desenho da série **Carretéis**, das quais selecionamos para análise seis obras do primeiro meio expressivo e cinco obras dos outros dois.

Para dar aporte à análise do material recolhido, esta pesquisa teve como fundamentação teórica metodológica a proposta de representação historiográfica de Hayden White, mais especificamente a narrativa tropológica. Aliado as noções de narrativa figurativa em White buscamos um paralelo com a noção de metáfora em Nelson Goodman; ainda que este aplique símbolos verbais para a descrição e metáfora para a expressão, entendemos que por serem análogas, linguagem plástica e linguagem verbal, conforme propõe Goodman, a metáfora pode ser empregada em ambos os casos. Neste caso, o que se propõe na construção do texto é um diálogo entre as propostas relativistas de White e Goodman. Do primeiro a sugestão tropológica, mais especificamente a metáfora, para a narrativa histórica, e do segundo a proposta da metáfora na expressão para a análise da narrativa verbal e não verbal. Do mesmo modo, propomos em uma última seção aprofundar as conceituações e funções da metáfora, figura de linguagem eleita para a narrativa meta-histórica desta tese.

3.1 HAYDEN WHITE

Para White (2006, p. 193) “um relato narrativo pode representar um grupo de eventos que tem a força e o significado de um épico ou uma estória trágica, e um outro pode representar mesmo grupo – com igual plausibilidade e sem violar nenhum registro factual – descrevendo uma farsa.” A opção por este método, que oferece fendas flexíveis aos estudos, alia-se ao campo artístico, que, tanto em sua produção quanto em sua leitura, pode ser relativizado. “Existe uma inexpugnável relatividade em toda representação do fenômeno histórico.” (WHITE, 2006, p. 191). Neste sentido, a narrativa tropológica garante maior diversidade ao que se refere à interpretação da história, pois as afirmações não são apenas factuais, mas constituem-se de componentes “retóricos e poéticos pelos quais o que seria uma lista de fatos é transformado em estória.” (WHITE, 2006, p. 193). Para White, está contido no empenho do historiador, assim como no empenho do romancista, o intermédio até o leitor, em que são alternativos os modos de linguagem empregados para descrever certo campo de fenômeno, ou seja, são alternativas as “estratégias tropológicas”. (WHITE, 1994, p. 145).

A palavra tropo, que “no grego clássico significa ‘mudança de direção’, [...] e nas línguas indo-europeias modernas por meio de *tropus*, que em latim clássico significa ‘metáfora’ ou ‘figura-de-linguagem’”, do inglês moderno que expressa o termo como *style*, e que diferenciado da conceituação lógica e da casta ficção, “chamamos de *discurso*.” (WHITE, 1994, p. 14, grifo do autor). A questão da representação tomada por White refere-se à representação histórica. Neste modelo de representação White inverte a formulação debatida nas artes visuais – que busca verificar os elementos “históricos” de uma obra “realista”, ao questionar quais são os componentes “artísticos” da historiografia “realista”. Neste aspecto, o método empregado por White é por ele denominado “formalista” (WHITE, 1995, p. 19), onde busca identificar os elementos estruturais das descrições históricas de diversos historiadores do século XIX. Este método não está sujeito à natureza dos “dados” utilizados, sejam eles de suporte teórico ou explicativo, mas “depende, isto sim, da consistência e do poder iluminador de suas respectivas visões do campo histórico.” (WHITE, 1995, p. 19).

White repreende a capacidade de alguns historiadores em alocar o histórico e o mítico em dois polos, o que coloca a representação histórica como mais ou menos realista. “O historiador deve interpretar os seus dados, excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo.” (WHITE, 1995, p. 65). Desse modo, sustenta uma historiografia onde a interpretação e a explicação tendem a conciliar-se “de modo a dissolver a sua autoridade de representação do ‘que aconteceu’ no passado ou de explicação válida da razão por que aconteceu como aconteceu”. (WHITE, 1995, p. 66). Aos diversos tipos de interpretação da história White denomina “Meta-história”, que como sinônimo de “Filosofia especulativa da história”, afirma que não pode haver história restrita sem a hipótese de uma meta-história. Este pressuposto adota a oposição da vertente tradicional e rejeita o mito da objetividade. A abertura que White sustenta, diz que o historiador diante a uma sequência de eventos pode interpretá-los em formato de enredo, sejam de narrativas com formas de romance, de tragédia, de comédia. A “estória” que o historiador busca “encontrar” antecede ao enredo, mas é revelada representando uma estrutura reconhecível relacionada a um modelo essencialmente mítico. “Na narrativa histórica, a estória está para o enredo assim como a exposição do ‘que aconteceu’ no passado está para a caracterização sinóptica daquilo que toda a sequência de eventos contidos na narrativa poderia ‘querer dizer’ ou ‘significar’”. (WHITE, 1994, p. 75). White busca romper com a dicotomia existente no tradicional discurso histórico, onde há uma diferença entre a explicação dos fatos e a estória contada sobre eles. No modelo clássico do discurso histórico haveria a noção de que na explicação dos fatos estaria a realidade e na estória estaria a imaginação. Na primeira, por ser considerada a literal, conteria

a verdade, enquanto que na segunda, por ser figurativa, abrangeria a falsidade. White defende que a verdade pode estar contida no modo como o fato é narrado, pois “Há muitas histórias que poderiam passar por romances, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou diríamos, formalistas).” (WHITE, 1994, p. 137-138). Do mesmo modo, quando Goodman diz que fazemos mundos, isso significa que fazemos versões e as versões verdadeiras fazem mundos, “Tudo o que se pode dizer como verdade de um mundo depende da ação de dizer – não do fato de que o que dizemos seja verdadeiro, se não de que o que dizemos como verdade (ou como correto) participa e é relativo, a uma linguagem ou a outros sistemas de símbolos que utilizemos.” (GOODMAN, 1995, p. 74). Como afirma White (1994), não é a questão de levantar algum conflito entre os tipos de verdade, correspondência e coerência, pois assim como a narrativa histórica precisa de coerência, a narrativa ficcional necessita de correspondência. Na visão do autor, grande parte das “disputas historiográficas [...] versa precisamente sobre a questão de saber qual dentre os muitos protocolos linguísticos deve ser utilizado para *descrever* os eventos em controvérsia, e não sobre que sistema explicativo deve ser aplicado aos eventos a fim de lhes revelar o sentido.” (WHITE, 1994, p. 150, grifo do autor). Os historiadores estudados por White, como Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, entre outros, reconheciam que qualquer grupo de eventos pode ser descritível de maneiras variadas. Não há uma única maneira “correta” de se relatar algo, sem que posteriormente não seja feito algum modo de interpretação. Desse modo, White avança o debate referente às noções de que a honestidade da historiografia esteja submetida a duras terminologias corretas e científicas ou ao uso comum da linguagem. O que ele reconhece “é que a linguagem comum tem suas próprias formas de determinismo terminológico, representados pelas figuras de linguagem sem as quais o discurso em si é impossível.” (WHITE, 1994, p. 151).

Compreendendo a interpretação da história como um modo de referência – fatos históricos, no discurso narrativo, o que White (2006) denomina de “figurativo”, Goodman (1976) denomina de “metafórico”, mesmo que o último use o termo para se referir não somente à linguagem verbal, mas também a linguagem plástica. Porém, ambos concordam que há uma mudança de direção da representação, tanto na linguagem “figurativa” quanto na “metafórica”. White (2006, p. 199) cita Lang sobre esta questão: “Lang assegura que a linguagem figurativa não apenas muda a direção de literalidade de expressão, mas também retira a atenção do ‘estado de coisas’ sobre o qual se pretende falar.” É possível contar a mesma história escolhendo uma opção de narrativa para fazê-lo, sem que esta seja afetada em sua “verdade”. “Se for apresentada como uma representação figurativa de eventos reais, então

a questão da sua verdade cairia sob os princípios que governam nossa forma de ver a verdade de ficções.” (WHITE, 2006, p. 194). Aqui ousamos fazer outro paralelo entre White e Goodman. Quando Goodman (1978) defende versões de mundos afirma que, apesar de toda a ficção ser literalmente falsa, alguma é metaforicamente verdadeira, pois nenhuma versão de mundo é mais ou menos verdadeira do que outra. Por exemplo, se transportarmos uma verdade literal a outro domínio podemos ter uma falsidade literal ou uma verdade metafórica. Enquanto que a veracidade da metáfora é compatível com a falsidade literal, a verdade metafórica contrasta com a falsidade metafórica assim como a verdade literal com a falsidade literal. Para esclarecer melhor, Goodman afirma que a maioria dos termos são ambíguos, seja literal ou metaforicamente e apresentam extensões diferentes, mas isso não encobre a distinção entre a verdade literal e a metafórica (GOODMAN, 1995, p. 191). O uso da metáfora na linguagem diferencia-se, de maneira significativa, do uso literal, mas não por ser menos compatível, menos prático e mais independente da verdade e da falsidade do que o uso literal.

O fato singular é que a verdade metafórica é compatível com a falsidade literal; uma oração que seja falsa quando se toma literalmente pode ser verdadeira ao considerar-se metaforicamente. [...] As palavras têm com frequência tantas aplicações metafóricas diferentes, como aplicações literais distintas. (Goodman, 1995, pp. 117-118)

A verdade metafórica não é mais relativa que a literal. Para Goodman, a afirmação verdadeira dependerá do sistema de classificação assumido. Ao fazermos classificações literais do mesmo modo corretas, podemos chegar a diferentes verdades literais que podem estar em conflito, isto é, “Podemos também transportar uma classificação literal para outro domínio e obtermos assim uma classificação metafórica.” (D’OREY, 1999, p. 434). A verdade literal não pode ser considerada como única realidade, pois há múltiplas versões de mundos reais.

White (1994, p. 91) propõe quatro estratégias tropológicas como as principais para a narrativa, a saber: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. A primeira, a metáfora, é a opção metodológica para a narrativa interpretativa desta pesquisa, pois “não importa o que ela faça, afirma explicitamente uma similaridade numa diferença e, pelo menos implicitamente, uma diferença numa similaridade. A isso podemos chamar provimento de sentido em termos de equivalência.” (WHITE, 1994, p. 92). Ou ainda, “Quem quer que originalmente codifique o mundo no modo da metáfora estará inclinado a decodificá-lo – ou seja, ‘explicá-lo’ narrativamente e analisá-lo discursivamente – como um amálgama de individualidades”.

(WHITE, 1994, p. 144). Por exemplo, ao invés de dizermos sobre a pintura dos carretéis da década de 60 de Iberê Camargo: “aquela mesinha com carretéis, [...] foi se tornando cada vez mais simples, a mesa desapareceu; normalmente, ela se resumiu a uma linha apenas, depois desapareceu a linha, aí os carretéis levitaram, compreende, ganharam outra dimensão.” (CAMARGO in ZIELINSKY, 2006, p. 83), podemos dizer: “aqueles personagens, os carretéis, foram flutuando no espaço e ganhando movimento e leveza necessários para romperem com o poder da gravidade e os limites do suporte”. Nota-se que no segundo enunciado foi usado uma transferência de significados próprios das palavras, o que White (1994) chama de “anormalidade” linguística. Para este modelo de “anormalidade” ele utiliza como exemplo a obra de Darwin “A origem das espécies” e diz que esta “deve ser lida como um tipo de alegoria – uma história da natureza que pretende ser entendida literalmente, mas que apela, em última análise, para uma imagem da coerência e da ordenação que constrói apenas por meio de ‘desvios linguísticos’.” (WHITE, 1994, p. 150). Desvio este, tomado nesta pesquisa como método para análise das memórias de infância de Iberê Camargo na série **Carretéis**.

3.2 NELSON GOODMAN

Nelson Goodman foi uma das figuras mais originais da filosofia contemporânea dos Estados Unidos no século XX. Ficou conhecido principalmente por sua proposta referente ao problema da indução em **Fact, fiction and forecast** (1983); sua abordagem ao tema da metafísica em **Ways of worldmaking** (1978) e também por sua obra **Languages of art** (1976), na qual aborda uma teoria dos símbolos. No prefácio da obra **Of mind and other matters** (1995) Goodman se diz um antirrealista e um anti-idealista, um irrealista, deixando claro sua rejeição ao cientificismo e ao humanismo que exibem as ciências e as artes como antagônicas. Considera-se um teórico que zela pela prática que participa da teoria e que é induzida por ela. Seu irrealismo não alimenta que tudo seja irreal, mas sim que o mundo dissipa-se em versões e que as versões fazem mundos.

Goodman defende uma estética funcional oposta ao esteticismo, pois a arte não tem um valor autônomo, não está desvinculada de razões e tem a função de ampliar o conhecimento. Assim, ele desenvolveu a teoria da compreensão e da lógica dos sistemas simbólicos que envolvem a experiência estética, sustentando que ciência e arte são dois modos de compreender o mundo e a diferença entre elas está contida em certas características dos símbolos. Apesar de disporem de recursos diferentes, arte e ciência têm o mesmo escopo e seu efeito é similar, pois ambas visam criar versões de mundos, ou seja, são formas de

organizar as coisas. Nesta esfera “as artes não têm um estatuto cognitivo periférico ou inferior ao que encontramos na ciência” (ALMEIDA in GOODMAN, 2006, p. 23). A arte é um objeto concreto ligado à realidade concreta que refere e denota, mesmo quando não está representando ou formando algo. A função de uma obra de arte não se destina a contemplação, adoração e fruição, mas sim proporcionar conhecimento das coisas. Goodman considera inacabadas teorias essencialistas, como a institucional, segundo a qual para que um objeto seja considerado arte, basta que alguém que faça parte de um sistema artístico diga que é arte.

A função simbólica da arte proclamada por Goodman parte das respostas à questão “o que é arte?”. A reconcepção do problema retoma a questão que para ele é o lugar do equívoco. Resultados de estudos relativos à teoria dos símbolos auxiliaram Goodman a analisar a questão sobre a natureza da arte, redimensionando-a para a questão “quando há arte?”. Uma obra de arte nem sempre funciona como arte. Analisemos um caso, adaptando o exemplo²⁶ dado por Goodman em “**When is art?**” (GOODMAN, 1978, pp. 57-70), com uma obra do artista Iberê Camargo. Imaginemos que a obra **Carretéis** (1958), da série **Carretéis** passou a substituir uma janela quebrada. Nesse caso, a obra pode não funcionar mais como uma obra de arte, mas não deixa de ser uma obra de arte. Também podemos retirar um carretel de seu uso habitual e expô-lo numa galeria de arte. Nesse momento, nossa atenção é direcionada para esse “ato como um símbolo explicativo.” (GOODMAN, 1978, p. 67). Além disso, o carretel não deixa de ser um carretel. Goodman observa que “talvez seja exagero dizer que uma obra de arte funcione quando, e somente quando, funciona desse modo” (GOODMAN, 1978, p. 69), pois “as coisas funcionam como obras de arte apenas quando o seu funcionamento simbólico tem certas características” (GOODMAN, 1978, p. 67). Isso significa que a questão é determinar *quando há arte* e não *o que é arte*.

Ao analisar a função simbólica da arte na obra **Languages of art** (1976), Goodman considera minuciosamente os diversos sistemas simbólicos e os processos de simbolização pelos quais essa função demonstra-se. A obra é originária de um material acumulado de seis palestras pronunciadas em 1962, cuja relevância foi tamanha que anuncia o começo de discussões que mesclam arte e linguagem. Como afirma o autor na introdução da obra, esta apresenta duas vias de investigação. Uma via tem início no primeiro capítulo e expõe as principais formas de simbolização na arte que são a representação e a exemplificação. A outra via, que começa no terceiro capítulo, aborda questões referentes ao problema prático da

²⁶ Os exemplos usados neste capítulo foram adaptados ao objeto explorado pelo artista aqui estudado.

falsificação das obras de arte. Na última parte da obra, sexto capítulo, funde as duas vias retomando as linhas gerais da teoria geral dos símbolos²⁷ esclarecendo questões de caráter estético. Neste trabalho, Goodman faz uma analogia entre a representação artística e a descrição verbal, pois afirma que ambas integram a construção e caracterização do mundo. As representações pictóricas são imagens que funcionam semelhantemente às descrições verbais. Elas fornecem identidade a uma classe de objetos, que pertencem concomitantemente a certa classe ou classes de imagens, ou de narrativa(s) verbal(ais).

Em **A metáfora viva** (2005), Paul Ricouer elabora uma complexa demonstração da linguagem poética como referencial encontrando apoio na teoria de Goodman. A partir da análise de **Languages of art** (1976), Ricouer sustenta que a tarefa de Goodman é esclarecer o funcionamento dos tipos de símbolos verbais e não verbais, da descrição para a linguagem e da representação para as artes (Ricouer, 2005, p. 353). Ricouer aproxima Goodman de Cassirer e de Peirce. No que diz respeito a Cassirer, há uma afinidade para com as formas simbólicas. No que diz respeito a Peirce, há uma afinidade quanto ao pragmatismo. Os sistemas de símbolos proposto por Goodman, segundo Ricouer, “fazem’ e ‘refazem’ o mundo” (Ricouer, 2005, p. 353) e o caráter nominalista e pragmático da obra é considerado a partir do pressuposto segundo o qual na experiência estética não há distinção entre o emotivo e o cognitivo. Neste âmbito, o estatuto da arte não se limita a contemplação, mas vai além, em defesa de uma estética funcional. Segundo Ricouer (2005, p. 363), no plano da referência, Goodman relaciona a metáfora verbal e a expressão metafórica não verbal, ordenando adequadamente as categorias da referência da seguinte forma: para a denotação aplica uma etiqueta; para a exemplificação aplica uma amostra; para a descrição aplica os símbolos verbais; para a representação aplica os símbolos não verbais; para aquilo que possui uma propriedade aplica a literalidade; e para aquilo que expressa aplica a metáfora.

Como vimos, ao proporcionar uma abordagem simbólica da arte Goodman (1976) apresenta como um dos modos de referência de uma obra de arte, a expressão. Para ele, a expressão exemplifica²⁸ por meio da metáfora. Para Goodman referente literal é aquilo que *possui* literalmente uma propriedade e pertence a um determinado domínio, enquanto que referente metafórico é aquilo que *possui* metaforicamente uma propriedade, ou seja, pertence a outro domínio ao qual foi aplicado. (GOODMAN, 1976, p. 50). Neste sentido, podemos

²⁷ Goodman usa “símbolo” como “[...] um termo muito geral e neutro. Abrange as letras, as palavras, os textos, as imagens, os diagramas, os mapas, os modelos e mais coisas, mas não veicula qualquer implicação com o oblíquo e o oculto” (Goodman, 1976, p.xi)

²⁸ Para mais esclarecimentos sobre *exemplificação*, um dos modos de referência adotados por Goodman, buscar a obra de Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianápolis and New York, Bobb-Merril, 1976.

dizer que no exemplo dado acima, sobre os carretéis de Iberê Camargo, houve uma transferência de domínio. Ou seja, a transferência verbal das palavras, levadas de um campo a outro, implicou na transferência de domínio. Tomemos como outro exemplo o que Gullar diz ao analisar as obras da série **Carretéis** de Iberê. Segundo Gullar, “as últimas referências explícitas ao mundo exterior se apagam, e agora os carretéis que já não aparecem carretéis, flutuam no espaço do peso da condição natural” (GULLAR in ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS nº 1, 1983, s/n. p.). O uso da metáfora pode estar na afirmação de que os carretéis apresentam “leveza”, ou seja, os carretéis são denotados metaforicamente pelo predicado ser “leve”. Assim como os carretéis exprimem a propriedade “leveza” em razão de sua estrutura formal, exprime a propriedade “leveza” metaforicamente como símbolo estético passível de gerar significados.

Em muitas obras da série **Carretéis** Iberê adota a metáfora do carretel exemplificado como um brinquedo de infância. A interpretação de que “o carretel é um brinquedo de infância” está relacionado não somente a identificação isolada da extensão da aplicação²⁹ literal de “brinquedo de infância”, mas também do esquema que foi transferido ao termo alternativo “brinquedo de infância”. Neste sentido, aproximamo-nos do que Goodman diz sobre a metáfora, isto é, a metáfora “é uma questão de ensinar a uma palavra velha artimanhas novas – tem a ver com aplicar uma etiqueta velha de uma maneira nova.” (GOODMAN, 1976, p. 69).

Para Goodman, há uma diferença entre expressão e representação. Esta se refere a objetos e acontecimentos, aquela a sentimentos ou outras propriedades (GOODMAN, 1976, p. 46). Mas, tanto a representação quanto a expressão são modos de simbolização e contrárias a denotação, embora surjam dela, ou seja:

Uma imagem é metaforicamente triste se uma etiqueta – verbal ou não – que seja co-extensional com "triste" (i.e., que tenha a mesma denotação de "triste") denota metaforicamente a imagem. A imagem exemplifica metaforicamente "triste" se "triste" é referido pela imagem e se denota metaforicamente a imagem. E a imagem exemplifica metaforicamente a tristeza se uma etiqueta co-extensional com "triste" é referida pela imagem e se denota metaforicamente a imagem (GOODMAN, 1976, p. 85).

Goodman (1976) sustenta que a expressão exclui a noção de que obras de arte expressam as emoções de seu autor, pois exprimem somente as propriedades contidas nelas mesmas. Desse modo, ele critica a confusão e as interpretações segundo as quais a função

²⁹ O termo “aplicação” ora adotado, busca ser coerente com a teoria que baliza este estudo, a teoria goodmaniana.

primária da obra de arte é provocar emoções. Contrariamente, Dickie (2008, p. 184) afirma que, mesmo que a arte não seja definida em termos expressivos, ela exprime emoções. Para tanto, ele parte de dois pressupostos. Em primeiro lugar, a obra exprime a emoção do artista. Em segundo lugar, a obra provoca emoção no observador. O primeiro pressuposto retoma a teoria intencionalista. O segundo pressuposto sustenta que não há como afirmar se a obra que suscita alegria em uma pessoa causa essa sensação à outra, pois, como vimos, a apreciação de uma obra de arte vincula-se muitas vezes a certas convenções e hábitos culturais. Dickie (2008) percebe essas dificuldades e busca sustentação na tese institucional, ou seja, na concordância entre os membros de certa comunidade. Nesse caso, a explicação para que uma obra exprima emoção “tem de ser feita em termos de fenômenos públicos e não pode conter referências a qualquer emoção sentida, isto é, a qualquer emoção efetiva em particular.” (DICKIE, 2008, p. 188). Isso implica dizer que uma obra de arte só expressa emoções naqueles espectadores que fazem parte do “mundo da arte”, tese que pode ser refutada por sabermos que há artistas alheios ao mundo da arte, como os doentes mentais, como por exemplo, o suíço Aldolf Wölfli e o brasileiro Arthur Bispo do Rosário.

Observemos mais uma vez as diferentes direções referentes à questão artística. Por um lado, uma perspectiva que busca responder *o que é arte*. Por outro lado, uma perspectiva que busca responder *quando há arte*. Goodman não procura definir a expressão e busca o caráter referencial da mesma. Dickie busca saber em que sentido a arte exprime. Para Goodman (1976), geralmente um símbolo exprime uma propriedade que tem relação consigo mesmo, mas detém-se ao termo *expressão* para chamar a atenção à propriedade que pertence o próprio símbolo. “As propriedades que um símbolo exprime são as suas próprias propriedades.” (GOODMAN, 1976, p. 85). Elas são contraídas, não são propriedades literais dos objetos, “são importações metafóricas.” (GOODMAN, 1976, p. 86). Nesse sentido, podemos afirmar que um carretel exprime um brinquedo, se e somente se um carretel possui as propriedades metafóricas de um brinquedo.

Das diversas maneiras de “fazer mundos” (GOODMAN, 1978), às diversas maneiras de “narrar a história” (WHITE, 1994), este estudo alia os dois autores. White considera o trabalho do historiador como “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-o*.” (WHITE, 1995, p. 18, grifo do autor). Diz que um historiador não é melhor que o outro pela natureza definidora de eventos, mas que é o modo como o historiador estrutura o texto que dá o enfoque mais correto à pesquisa histórica. Enquanto para o relativismo de Goodman, as diferentes maneiras de organizar e classificar as

coisas são igualmente possíveis, mesmo quando divergentes. Nenhuma versão-de-mundo é mais verdadeira que outra, pois não há critério externo que permita avaliar tal situação. Assim, as versões-de-mundo podem ser corretas ou incorretas dependendo de seus objetivos (GOODMAN, 1978, p. 120). E neste trabalho julgamos “correto” o emprego da metáfora como método narrativo.

3.3 METÁFORA

Para Ricouer (2000, p. 173) a “metáfora figura entre as mudanças de significação na parte histórica de um tratado cujo eixo central é fornecido pela constituição sincrônica dos estados da língua”, ou seja, a palavra põe em jogo a capacidade da linguística sincrônica de tratar da palavra como portadora de sentido. As mudanças de sentido de uma palavra são inovações que com frequência são individuais e intencionais, o que é possibilitado pelo caráter vago das significações, e das ilimitadas fronteiras semânticas. Porém, Ricouer chama a atenção para quanto à conservação do sentido anterior da palavra, pois para ser compreendida como metáfora deve acumular sentidos. Este caráter de acumulação é o que dá à linguagem a potência para sua permeável inovação. O filósofo utiliza postulados saussurianos para esclarecer o caráter polissêmico de uma palavra. A abertura “da textura da palavra” dá a ela a disposição para abrigar vários sentidos, podendo ainda adquirir novos e, assim como pode ter vários sentidos para uma só palavra, pode haver um sentido para muitas palavras. (RICOUER, 2000, p. 182).

É verdade que as mudanças de sentido são, enquanto tais, inovações, isto é, fenômenos de fala, e muito frequentemente essas inovações são individuais, e mesmo intencionais: a diferença das mudanças fonéticas, geralmente pouco conscientes, as modificações semânticas são muitas vezes a obra de uma intenção criadora. Além disso o surgimento do novo sentido é repentino, sem nuances intermediárias [...]. (RICOUER, 2000, p. 181).

E neste sentido, este trabalho intenta criar uma narrativa inovadora ao que concerne a produção artística de Iberê Camargo em relação as suas memórias de infância. E para dar maior fundamentação a noção de metáfora buscamos aporte também na concepção de Nelson Goodman. Menos complexa que a semiótica contida na filosofia ricoueriana, Goodman (1995) adota uma forma econômica e simplificada de construir uma teoria referente à metáfora. Como um nominalista, encara os termos e objetos físicos de um ponto de vista extensional, ou seja, do ponto de vista a que termos e objetos se referem. Admite o estudo da metáfora dentro da teoria geral da linguagem como algo importante e singular devido a sua

singular importância e sua importante singularidade. Há para ele uma divergência relevante do uso metafórico para o uso literal. É menos prático, mas é independente da verdade e da falsidade. Longe de ser apenas ornamento, participa intensamente dos processos do conhecimento, pois tem o poder de substituir alguns termos “naturais”, antiquados por categorias inovadoras, criando fatos, revisando teorias e apresentando novos mundos. É sobre este âmbito que Goodman coloca sob sua tutela a singularidade da metáfora, ao constatar que nela está presente a verdade, pois a verdade metafórica é compatível com a falsidade literal. Isto é, um enunciado que seja falso pode ser verdadeiro se o considerarmos metafórico, como por exemplo, “o carretel é um violão”. Goodman constitui para sua teoria da metáfora a concepção de que ela, a metáfora, constitui “ensinar a uma palavra velha artimanhas novas – tem a ver com aplicar uma etiqueta³⁰ velha de uma maneira nova.” (GOODMAN, 1976, p. 69). Mas Goodman também chama a atenção para transferência de domínio que implica uma metáfora. Por exemplo, quando digo que uma pintura de Iberê expressa “movimento ritmado”, estou transferindo o predicado que pertence ao domínio da velocidade sonora, da física, para o domínio da análise estética. Sobre este aspecto Ricouer concorda, mas questiona “Como, porém classificar os domínios de empréstimo e de aplicação?” (RICOUER, 2000, p. 98). Apoiar-se em Fontanier a afirmação de que a metáfora pode ser extraída de tudo o que nos cerca, mas ao mesmo tempo critica-o por ter arbitrariamente construído um eixo para responder a questão fazendo uma divisão entre o que é animado e o que é inanimado. Busca então em Goodman uma consonância ao que acredita. Não há necessidade de reconstrução de um “jogo de semelhança a partir de domínios reais de empréstimo e de aplicação, seria necessário derivar os domínios das características de vivacidade e de família e estas das ideias na opinião.” (RICOUER, 2000, p. 99).

Para Ricouer o fio condutor de semelhança entre espécies distintas é o que dá a metáfora o novo sentido. A semelhança entre dois sentidos é o que dá a origem à nova denominação.

Assim confinado no espaço da denominação, o estudo da metáfora não encontra sua amplitude, como outrora entre os retóricos, senão quando e vem enumerar suas *espécies*; o fio condutor ainda é a associação; os inumeráveis empréstimos que a metáfora põe em jogo deixem-se, com efeito, referir a grandes classes que se regram sobre as associações mais típicas, isto é, as mais usuais não somente de um sentido a um sentido, mas de domínio de sentido, por exemplo, o corpo humano, a outro domínio de sentido, por exemplo, as coisas físicas. Reencontram-se, então, as grandes classes de Fontanier, em que a transposição do animado ao inanimado ocupa um lugar de eleição, e, menos frequentemente, a do inanimado ao animado; a

³⁰ Para o nominalismo de Goodman, denotar implica a aplicação de uma etiqueta sobre um objeto. (GOODMAN, 1976).

transposição do concreto ao abstrato forma outro grande grupo (por exemplo captar-compreender). As ‘transposições sensoriais’, conjugando dois domínios preceptivos diferentes (uma cor quente, uma voz clara), vêm facilmente inscrever-se na grande família das metáforas, as sinestésias constituindo um caso de percepção espontânea das semelhanças, em função, ainda assim, das disposições mentais dos locutores. As correspondências sensoriais concordam sem dificuldade com as substituições de nomes, na medida em que umas e outras são casos de associações por semelhança entre ‘sentidos’. A diferença de nível entre semelhança sensorial e semelhança semântica é atenuada pelo fato de que é ao passar por uma etapa linguística que as próprias sinestésias se fazem reconhecer, como atesta o famoso soneto ‘Correspondances’ de Baudelaire. (RICOUER, 2000, pp. 187-188).

Para Ricouer é o que faz a teoria goodmaniana, discuti o domínio como um conjunto de etiquetas e ao determinar a metáfora como uma redescritção por emigração de etiquetas. E mesmo que esta teoria tenha sua origem em Fontanier, oferecer uma ideia sob o signo de outra ideia mais óbvio ou mais conhecida, a concepção de “tropo de uma única palavra não permitirá perceber tudo o que está implicado nesta concepção de significação de segundo grau”. (RICOUER, 2000, p. 99). A concepção de tropo de uma palavra exclusiva, além de abafar o potencial de sentido presente em sua definição inicial de metáfora, rompe o complexo de semelhanças entre ideias que se encontra separado de todas as categorias de figuras de linguagem. Esta posição tem o acordo de White. Para ele qualquer tipo de ciência que adota a metáfora como modo de referência é conduzida pela semelhança entre dois fenômenos quaisquer no campo, e seu escopo, obviamente, é “catalogar os atributos específicos de qualquer fenômeno dado mediante a observação de toda e qualquer semelhança que ele apresentava como uma miríade de outros fenômenos manifestamente diferente dele à primeira vista”. (WHITE, 1994, p. 93).

Do mesmo modo, Goodman ao defender a potência da metáfora no discurso diz que

Se não fosse possível transferir esquemas³¹ com prontidão para fazer novas categorizações e ordenações, teríamos de nos sobrecarregar com demasiados esquemas diferentes, quer adotando um vasto vocabulário de termo elementares, quer elaborando prodigiosamente esquemas compósitos. (Goodman, 2006, p. 106).

Nesta intervenção, o filósofo afirma haver muitos gêneros de metáforas ao mesmo tempo em que alerta para a falsidade em algumas figuras de linguagem que podem estar travestidas de metáfora, tais como o eufemismo que aplica predicados apropriados a coisas inapropriadas e vice versa. Talvez seja sobre este aspecto que podemos levantar um julgamento sobre a noção de metáfora em Bachelard, afinal uma oração pode ter frequentemente aplicações metafóricas díspares, como várias aplicações literais. O que

³¹ Todo o sistema de símbolos deriva de um conjunto de símbolos, no qual Goodman (1976) chama de *esquema*.

significa que em um termo, quando usado metaforicamente, pode haver diversos tipos de honestidade. É como quando Iberê emprega a representação de um dado, uma pandorga, um violão, ou outra espécie de objeto, para, metaforicamente, descrever o objeto carretel. Afinal, adotamos neste estudo a metáfora não somente como modo narrativo, mas a tomamos também como uma espécie de tropo, um “tropo plástico” que Iberê utiliza para narrar suas memórias de infância por intermédio da arte. A transferência de domínio implicada neste caso não compreende esta transferência somente ao que refere à expressão, ao que a obra exprime, mas também a transferência de domínio dos elementos constitutivos pertencentes às questões formais da obra. Por exemplo, quando Iberê representa uma pandorga como se fosse carretel, está transferindo o domínio do objeto carretel, que pertence a classe de objetos que armazenam fios, para outra classe, a classe dos objetos lúdicos. Do mesmo modo esta transferência acontece quando o artista transfere o objeto carretel à classe dos objetos pertencentes à classe de obra de arte. Então, podemos argumentar que Iberê cumpre um papel que obedece ao fenômeno metafórico, pois ele transfere uma coisa para outra, seja “do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia.” (RICOUER, 2000, 24). Para este último modelo, a analogia, entendemos que ocorre quando Iberê representa um carretel como se fosse um carretel. Neste caso a analogia estaria dentro do que Goodman chama de “extensional”.

Para esclarecer melhor o ponto de vista “extensional” tomado por Goodman, na apresentação da obra **Language of art** (GOODMAN, 1976), traduzida para o português (2006, p. 29), Almeida esclarece que um ponto de vista extensional é aquele “em que só os objetos a que os termos se aplicam contam e não as suas intesões (não confundir com intenções, pois estas se referem a um propósito e aquelas se referem à identificação do objeto ao qual o termo se refere). A extensão de um termo é a totalidade de objetos a que esse termo se aplica. Por exemplo, a extensão do termo “ser gaúcho” é o conjunto de gaúchos, enquanto que a intesão de um termo é o princípio por meio do qual identificamos os objetos que esse objeto refere. (ALMEIDA in GOODMAN, 2006, p. 29). Nesse último caso, por exemplo, a intensão de “ser gaúcho” apresenta o quesito de ter nascido no Rio Grande do Sul. Para Goodman, alguns modos de referência, a metafórica, funcionam “quando são aplicados fora de sua extensão habitual, sob a sugestão de regras e hábitos que determinam a sua aplicação original” (GOODMAN, 1976, p. 29). Deste modo, Goodman alarga o conceito clássico de predicação inserindo não só o argumento do predicado verbal, mas também, por intermédio da imagem, o pictorial. Mas o fenômeno da metáfora acontece com o caso da representação do carretel como se fosse um carretel, porque a classe de carretel, para armazenar fios, é

transferida para a classe de obra de arte. E analogia fica por conta dos elementos formais que fazem com que identifiquemos de imediato o objeto como se fosse um carretel.

Embora Bachelard (1993) sustente que a metáfora não tem valor fenomenológico, pois nada cria por ser apenas um sentido dado fora do indivíduo e que por não alcançar a sua essência a imaginação não atua, compreendemos que é através dela, da metáfora, que o autor argumentar sobre a “poética do espaço”. Bachelard (1993) diz que sofre de um choque “quando um escritor toma uma palavra em sentido pejorativo.” (BACHELARD, 1993, p. 87). Para ele as palavras devem exercer com honestidade sua função na linguagem da vida diária. Entretanto, afirma que mesmo quando uma palavra é muito simples, pode ser empregada de maneira poética. Desse modo, uma metáfora tem uma carga relativa de algo psicológico diferente dela. Enquanto que a imagem para Bachelard é absolutamente extraída da imaginação. A metáfora ao ser comparada com a imagem, “não pode ser objeto de um estudo fenomenológico. [...] é quando muito uma *imagem fabricada*, sem raízes profundas, verdadeiras reais.” (BACHELARD, 1993, p. 88, grifo do autor). Por ter grande potencial efêmero deve ser utilizada com parcimônia. É neste sentido que a crítica a Bergson se acentua, pois a “gaveta” para os bergsonianos é usada de forma metafórica, enquanto que os bachelardianos valorizam a imagem como a “doadora de ser”, que por ser arquitetada pela imaginação é um “fenômeno do ser” (BACHELARD, 1993, p. 88). Bachelard ainda denuncia Bergson por utilizar a metáfora da gaveta como forma insuficiente para os conceitos filosóficos. “Os conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos. [...] o conceito é um pensamento morto, já que é por definição, pensamento classificado.” (BACHELARD, 1993, p. 88). Esta ótica de Bachelard, a nosso ver, é um tanto controversa, pois ao mesmo tempo em que repreende Bergson por servir-se da metáfora em demasia, utiliza-a do mesmo recurso figurativo para elaborar sua crítica. O autor insiste em imputar a infidelidade imagética da metáfora, pois ao originar-se de um devaneio verbal não passa de um acidente da expressão, que por esta razão não pode ser decomposta em pensamento. Por outro lado, Goodman dá uma noção oposta à metáfora. Sustenta que a aplicação metafórica de um termo tem como consequência, e geralmente como finalidade, delinear fronteiras substanciais que cruzam caminhos que acostumadamente utilizamos por hábito. Desse modo, a metáfora destaca-se pelo exercício de desbravar caminhos novos e apropriados para aqueles enunciados que não disponibilizam de descrições literais simples e familiares.

A cerca da narrativa histórica, White (1994) a conduz como uma estrutura simbólica que não reproduz os acontecimentos que narra. Ela aponta caminhos que podemos tomar a

respeito de acontecimentos sem que seja imaginado aquilo que trata, mas carrega na mente as imagens daquilo que trata, assim como a metáfora.

Corretamente entendidas, as histórias nunca devem ser lidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas antes como estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que ‘comparam’ os acontecimentos nelas expostos a alguma forma com que estamos familiarizados em nossa cultura literária. (WHITE, 1994, p. 108)

Sobre este âmbito, o caráter cultural de uma narrativa se aproxima da consonância entre Goodman e Gombrich quanto ao caráter cultural da narrativa artística. Como vimos no terceiro capítulo, quando debatemos a representação na arte, os dois autores defendem que as exigências de convenções estão muito mais intrincadas na experiência artística do que os critérios de semelhança. Na obra **Arte e ilusão** (1995), Gombrich sustenta que a representação depende muito mais das convenções do que das características contidas no objeto representado. As convenções derivam das *relações* que o artista elabora a partir do que já conhece. Nesse sentido, Goodman, guiado por Gombrich, afirma que não há um olhar inocente, livre e independente. O olhar funciona como algo cuidadoso, como um mecanismo intrincado e zeloso. Entretanto, Goodman e Gombrich discordam sobre a relatividade do olhar. O ponto central da discórdia recai sob a prática da perspectiva. Para Gombrich, a perspectiva é mera convenção e não representa o mundo como ele é, mas como uma equação. Nesse sentido, ela almeja que o representado tenha a aparência do objeto e o objeto tenha a aparência do representado. Para Goodman, o que vemos é determinado pela incidência da luz e pelas condições de observação (GOODMAN, 1976, p. 13). Dessa maneira, as imagens são representadas obedecendo a um contexto selecionado pelo artista. Logo, o contexto será transmitido e captado por semelhança, mas não copiado.

White defende com veemência a tropologia como um modo dialético de discurso, ao mesmo tempo em que abriga a sensibilidade da metáfora como uma fuga ao discurso literal. Para ele este avanço em direção a liberdade da narrativa histórica possibilitou à humanidade se desprender da bestialidade e proporcionou à consciência humana um “modelo para uma teoria da autotransformação”. (WHITE, 1994, p. 227).

É partindo destes pressupostos, unindo a metáfora, como modo figurativo, com a relatividade da representação na narrativa histórica, assim como na narrativa artística, que esta pesquisa propõe interpretar, a partir de uma narrativa relativizada (figurativa/metafórica), como as memórias de infância de Iberê Camargo foram representadas na série **Carretéis**. No capítulo seguinte, serão demonstrados, através de um diálogo entre os três capítulos

anteriores, como Iberê Camargo representou, por meio da linguagem plástica e verbal utilizando suas memórias de infância e tendo como tema, motivo e símbolo, o objeto carretel.



**A MEMÓRIA E A METAMEMÓRIA DE
IBERÊ CAMARGO NA SÉRIE
CARRETÉIS NUMA NARRATIVA
META- HISTÓRICA**

4. A MEMÓRIA E A METAMEMÓRIA DE IBERÊ CAMARGO NA SÉRIE CARRETÉIS NUMA NARRATIVA META- HISTÓRICA

Neste capítulo nosso estudo chega ao seu ápice. Além de propormos uma abreviada mostra da vida e obra de Iberê Camargo, elucidamos como ocorre o processo de metamemória de suas memórias de infância através da série denominada por ele de **Carretéis**, ou seja, como ele as representou. Para melhor esclarecer como acontece a representação desta Série dividimos este capítulo em seções e subseções do seguinte modo: na seção 4.1 uma breve exposição da vida e da obra do artista; na seção 4.2 uma concisa definição, ainda que insuficiente, do objeto carretel e a série Carretéis; na subseção 4.2.1 defendemos como Iberê representa a memória e o tempo; na 4.2.2 como ele transmitiu suas memórias de infância e como rompeu com as fronteiras do ser; e na 4.2.3 quais os recursos que o artista utilizou nestas obras para transmitir suas memórias de infância. Esta última subseção ainda foi subdividida para exibir dezesseis obras que compõe a série Carretéis, compreendendo as três linguagens expressivas utilizadas pelo artista e que as entendemos como recursos de transmissão: 4.2.3.1 seis pinturas; 4.2.3.2 cinco gravuras; e 4.2.3.3 cinco desenhos. Para este exame, do mesmo modo que foram contemplados o tempo, a transmissão e os recursos acima citados, consideramos as categorias memória e representação e suas divisões, bem como o método narrativo meta-histórico, ou seja, a tropologia da metáfora.

4.1 VIDA E OBRA

Foi no bucolismo interiorano de Restinga Seca que Iberê Bassani de Camargo nasceu aos dezoito dias de novembro de 1914. A cidadezinha localizada na intimidade do Rio Grande do Sul deu origem ao seu filho mais ilustre, apesar de sua estirpe humilde, Iberê era filho de ferroviários, senhor Adelino Alves de Camargo e Doralice Bassani de Camargo. Da região onde viveu a primeira fase de sua vida, pequeno vilarejo de entroncamento ferroviário e polo militar, absorveu a singeleza, o silêncio e a tristeza característicos da campanha, o que nunca deixou de lembrar em sua falas e textos publicados, afinal foi deste cenário que o artista determinou toda sua trajetória instrucional. A sanga, o mato a estação de trem, a arapuca armada, seu automóvel de brinquedo, foram lembranças jamais apagadas de sua memória. Lembranças que para ele “São lembranças, imagens de um livro de viagem.” (CAMARGO, 2012, p. 11). Porém, não houve neste ambiente nenhum tipo de estímulo artístico. Tinha como um dos hábitos preferidos mexer nas gavetas da mãe, as quais para ele guardavam muitas surpresas: retalhos de tecidos, carretéis, “coisas mutiladas”. Seus primeiros traços

foram feitos sentado no chão sob a mesa, ainda com quatro anos de idade (CAMARGO in BERG, 1985, p.14).

Em virtude da vida nômade que exigia a profissão dos pais, Iberê também habitou em outras cidades do interior do Rio Grande do Sul, como Jaguari, Canela e Cacequi, ambientes nos quais vivenciou muitas experiências que marcaram suas lembranças. O primeiro amor por Alice, moça voluptuosa, vizinha de sua avó Chiquinha e que o fez experimentar o deleite do primeiro beijo. As pescarias com os parceiros gazeadores de aula e os primeiros clímax sexuais explícitos entre os afoitos companheiros. Lembranças do brilho da espada que o guarda da cadeia de Jaguari trazia junto ao corpo e do internato em Cacequi onde a rotina de preceito militar não dava trégua nem aos finais de semana. Do barro que é edificado no pátio da estação, onde os projetos de torres visavam os mesmos horizontes que a criança solitária alvejava ao riscar papeis sob a mesa da cozinha. Das filas imperativas exigidas pelos professores do colégio antes das longas caminhadas ou dos banhos no rio. Horas aproveitadas entre as brincadeiras de moleques e a severidade dos padres, ficaram marcadas na memória de infância do artista. Assim como a sensualidade dos primeiros encantos do amor e seus subterfúgios. Episódios como o afundar nas águas do rio Cacequi, que entre a angustiante tentativa de sobrevivência se agarra aos braços do irmão Victor. Semelhante agonia, semelhante prazeres da vida infanto-juvenil, são lembranças que o faz afogar-se na fatura oleosa e colorida da tinta anos mais tarde, na busca incansável da forma que acredita jamais ter encontrado.

No ano de 1927, morando com a vó Chiquinha em Santa Maria, deu início as suas primeiras investidas nos estudos em pintura na escola de Artes e Ofícios da Viação Férrea de Santa Maria. Nessa escola, estudou com os professores de orientação acadêmica, Frederico Lobe e Salvador Parlagrecco. O ensino do primeiro consistia em cópias retiradas de revistas, utilizando a técnica traçada a quadrícula. Desse mestre Iberê não guardava boas recordações, já que o “casmurro” fazia-o repetir inúmeras vezes o mesmo desenho, irritado com seus traços espontâneos. Já o professor Parlagrecco, mais afável, estimulou-o num tempero de comando e benevolência. Desse período Iberê conservou um trabalho fecundo e apaixonado, chegando a produzir o maior número de trabalhos realizados pela turma. Entre desenhos a *crayon* e óleos chegou a receber um prêmio de cinquenta mil réis juntamente com uma promessa, jamais concretizada, de ir para o Rio de Janeiro. Apesar da decepção de seu pai, que queria vê-lo doutor, abandonou os estudos e em 1933 teve sua primeira atividade profissional como aprendiz do escritório técnico do Primeiro Batalhão Ferroviário, na cidade de Jaguari, onde logo assumiu a função de desenhista técnico.

Três anos depois retomou os estudos no curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes em Porto Alegre onde desenvolveu atividade de desenhista técnico na Secretaria de Obras Públicas, projetando diversas praças para cidades do interior que, segundo ele, nunca as viu. Em 1939, casou-se com Maria Coussirat, graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professora de desenho em escola primária. Em 1940, Iberê retoma suas pesquisas pictóricas tendo a esposa como modelo enquanto a paixão pela pintura aumentava. Nesta época, nas horas vagas, dividia com seu colega de trabalho Vasco Prado, um espaço para produção artística “desenhava tipos de rua, empregadas domésticas, num galpão de madeira de ele construíra perto de casa, tão remendado como uma maloca.” (CAMARGO, 2012, p. 19). Sua pintura explorava a temática da figura humana, da natureza morta e da paisagem.

Na paisagem, nessa época, procurava fixar o instante fugidio. Queria aferrar, captar o mistério que vejo envolver o real. Minha visão era fenomenológica. Trabalhava com paixão, com ímpeto, com emoção incontida, às pressas; terminado o quadro, não o retocava, mesmo que nele descobrisse dissonâncias. Considerava o instante de criação irretocável, sagrado³² (CAMARGO, 2012, p. 19).

Iberê fez sua primeira exposição na única galeria da cidade de Porto Alegre, Casa das Molduras. A partir de então a cidade começa a ficar acanhada para ele, pois como uma cidade conservadora ainda não tinha se permitido as influências modernistas. Por isso, procura Décio Soares de Souza. Inicialmente é uma relação entre medico paciente, mais tarde amigos, Décio incentiva-o e torna-se um planejador de sua carreira artística que, juntamente com o governador do Rio Grande do Sul, consegue uma bolsa para Iberê estudar no Rio de Janeiro. Tempos depois ao retornar a essa galeria mostrando o que produziu como muitas influências no Rio de Janeiro, seu trabalho não foi bem aceito. Mesmo assim prosseguiu sua carreira de pintor. “Pintor nascido fora da plantação, como erva daninha, mas pintor, em todo o caso.” (CAMARGO, 2012, pp. 19-20).

Iberê chegou ao Rio de Janeiro no dia em que o Brasil declarou guerra ao Eixo, em 1942. Dirige-se a casa do artista Cândido Portinari a quem diz com sinceridade, quando questionado, não ter gostado da primeira impressão que teve de sua pintura, assim como outros artistas do modernismo. Portinari aconselhou-o a não ingressar na Escola de Belas artes e procurar Guignard. Passou a relacionar-se com intelectuais e artistas como Goeldi, Maria Leontina, Djanira e Solano Trindade e cursou a Escola de Belas Artes, tendo como mestre Augusto Bracet. Os métodos acadêmicos empregados pelo professor e sua insistência

³² Esse método de pesquisa tão afoito e às vezes precipitado sofreu, ao longo de sua trajetória, grande alterações.

em transformar uma índia Acarajá em cândida madona o fez encerrar sua carreira acadêmica. Movido pela insatisfação com os ensinamentos universitários, resolveu aceitar a indicação de Portinari e buscou Guignard para ser seu mentor particular. Influenciado pelo trabalho do mestre fugia de qualquer intervenção estética que Portinari, Lasar Segall e Utrillo pudessem dar a seus estudos. Ainda que seu contentamento com a cidade não tenha sido imediata, Iberê busca no Rio de Janeiro tema para suas pinturas. As vielas silenciosas que só demonstrava humanidade por meio das garrafas de leite nas calçadas, do transporte da transpiração e do sofrimento que os bondes faziam da gente local. Cenários humildes que jaziam morro acima, distantes do interesse comum dos turistas, passavam a habitar o espaço bidimensional de suas telas. Foi assim que com a obra intitulada **Lapa** de 1947 (Figura 12), obteve o Prêmio de Viagem a Europa. O interessante deste período é que seu empenho habitava no tema instantâneo, buscava a fugacidade do momento e trabalhava com ousadia e paixão; com o ímpeto da emoção que não lhe cabia, onde a tela resultava do labor sem retoques, ainda que nele encontrasse harmonias frustradas. Para Iberê o momento continha-se no instante da criação e por isso não admitia recomposições, pois aquele momento lhe era santificado. (CAMARGO, 2012b).



Figura 12 - Iberê Camargo

Lapa, 1947

Óleo sobre tela, 60x70cm

Coleção Museu Nacional de Belas Artes-Rio de Janeiro-RJ

Fonte: BERG (1985) s/n. p

A este respeito, o processo do artista em muito se modificou ao longo do tempo, visto que sua fixação em retocar suas obras foi aumentando conforme os anos avançavam. Em algumas entrevistas, sua esposa, dona Maria, dizia que em muitas ocasiões era necessário retirar a tela de sua frente para que não mais a retocasse, pois sua insistência pela busca da forma, por vezes acabava destruindo trabalhos que já haviam alcançado grande valor estético, e assim poderiam ser considerados “prontos”. Em um depoimento dado a Cecília Cotrim (in ZIELISKY, 2006) sobre esta inquietação Iberê diz:

Quando eu desenho, eu pinto, eu tenho necessidade de que a forma seja expansiva, seja generosa; é por isso que tantas vezes eu apago [...] uma coisa que as pessoas estão gostando, estão aprovando, e eu cancelo tudo aquilo; porque acho que aquela forma não está suficientemente ampla, suficientemente aberta, compreende, ela não está bastante...é preciso que ela esteja em extensão maior, em toda sua generosidade de forma, não é? Ao contrário fica mesquinho, as coisas ficam mesquinhas, e o mesquinho faz mal. Porque um quadro [...] nos gratifica quando realmente tem essa generosidade; essa grandeza, e nos tornamos grandes com ele” (CAMARGO in ZIELINSKY, 2006, p. 89, pausas da autora).

E foi na busca pela grandeza, pela generosidade e pela gratificação voltadas ao fazer arte que Iberê foi estudar na Europa. Lá estudou com Giorgio De Chirico em Roma e André Lhote³³, em Paris, experiências que foram determinantes em sua busca pela individualidade estética. Afirma que Lhote foi quem o fez compreender os “valores pictoriais [...] Consciente da sua importância como pintor e como teórico, identifica-se com Cézanne no esforço de despojar o quadro de tudo que desfigurasse a pureza da linguagem pictórica.” (CAMARGO, 2012, p. 22). Entusiasmado e atordoado com o que tinha vivenciado nos diversos países que visitou na Europa, retornou ao Brasil em 1950 “Convencido de que a única maneira de reencontrar-me era olhar com simplicidade e mundo que me cercava, com olhos de criança.” (CAMARGO, 2012, p.25). Neste período sua produção esta apoiada nos temas de naturezas-mortas e paisagens de Santa Teresa, bairro onde morava no Rio de Janeiro.

A partir de então, Iberê foi premiado diversas vezes, incluindo o prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI Bienal de São Paulo, com a série **Fiada de Carretéis** (Figura 13). Participou de inúmeras exposições internacionais, tais a Bienal de Arte Hispano-Americana em Madri, Bienal de Veneza, Bienal de Gravuras em Tóquio, entre outras exposições importantes.

³³ André Lhote, “pintor, escultor e teórico da arte francês. [...] foi praticamente um autodidata. [...] a partir de 1911 Lhote adotou os maneirismos estilísticos do cubismo, aplicando-os a sua larga gama de temas – naturezas-mortas, paisagens, cenas de interior, cenas mitológicas e retratos.” (CHILVERS, 1996, P. 306).



Figura 13- Iberê Camargo
Fiada de carretéis 2, 1961
óleo sobre tela
92 x 180 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
Fonte: OSORIO, 2014

Em inúmeros depoimentos o artista diz ser descendente de uma geração de grandes pintores, tais como Picasso, De Chirico, Chagall e tantos outros, por isso sua pintura tem forte vínculo com a tradição. Em 1958 participou da Bienal do México e no ano seguinte foi convidado por Erico Verissimo, então diretor da União Panamericana, a expor na capital dos Estados Unidos, Washington. Uma das passagens curiosas de seu contato com ilustres brasileiros está o convite que Jorge Amado lhe fez para, em 1960, ilustrar a obra **Capitães de areia** a qual recusou com o argumento de não ter como norma a execução de trabalhos experimentais. Porém com a condição de que teria ampla liberdade nas ilustrações, Iberê aceitou o trabalho. Jorge Amado acolheu seu trabalho mesmo sem vê-lo, pois para o escritor bastava que fosse realizado por ele. Em 1966 pintou o painel que o Brasil oferece à sede da Organização Mundial de Saúde em Genebra (Figura 14).



Figura 14 - Iberê Camargo na inauguração do painel da Organização Mundial da Saúde, Genebra, 1966.

Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br/site/o-artista/galeria.aspx>

Já nesta época Iberê defendia seu trabalho como algo desvinculado de modismos. Nega que sua obra na Suíça tenha relação com o Tachismo. A este respeito afirma que sua pintura não vem de oscilações desordenadas que caracterizam este Movimento – apesar de concordar que foi um Movimento importante para desconstruir a severa geometria do Concreto (Castilhos, 2010, p. 105). O mural da OMS não é resultado de nenhuma casualidade, mesmo sem destacar um tema (figura 15).



Figura 15 - Iberê Camargo
Painel da Organização Mundial da Saúde, 1966
Óleo sobre madeira
700 x 700 cm
Genebra-Suíça
Fonte: SIQUEIRA, 2009, p. 64

O painel é resultado de uma integração entre pintura e arquitetura e teve a contribuição de Lucio Costa, arquiteto que, junto com Oscar Niemeyer, projetou a capital da república, Brasília. Através deste fragmento Courthion narra sua compreensão ao visitar a obra:

Os ocre, os amarelos, os azuis da paleta do pintor brasileiro têm aqui um exuberante desdobramento no espaço. A sua visão do artista espalha-se aí em um alegre turbilhão. Pinceladas, inflexões, cutiladas são como um enxame encantado. À direita, encontrei, nos marrons e nos tons oliváceos pontuados de branco, uma longínqua lembrança do fetiche de Camargo: o carretel (COURTHION in BERG, 1985, p. 67).

Em 1971, Iberê obtém sucesso nas tratativas com o museu de maior prestígio nos Estados Unidos, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que deseja adquirir obras suas.

Movido pela saudade, juntamente com o inverno de 1981, Iberê retorna ao Rio Grande do Sul. Diz que

à medida que envelhecemos, parece que a infância fica mais perto. Sentimos vontade de reencontrar os primeiros amigos, de reencontrar o nosso pátio e tudo o mais que foi nosso na infância. Em Porto Alegre, nos fins de tarde, gosto da rua da Paria, apesar de ser tão diferente de outrora, Aí, no verão, o Sol é um fogaréu. Quase cega. Ninguém vê ninguém. Aliás, em Porto Alegre, o Sol está mal colocado. Sempre nos ofusca a visão, como reflexo de um espelho (CAMARGO, 2012, p. 28).

E assim, recolhido em sua residência e ateliê, situados à Rua Lopo Gonçalves, leva uma vida longe de acontecimentos sociais, participando apenas de algumas exposições de arte e fazendo passeios pela Rua da Praia e Parque da Redenção tendo Maria e o gato Martim, apelidado carinhosamente de Tuco-tuco, como companheiros inseparáveis. A partir de então, o ateliê passa a ser seu universo até agosto de 1994, quando morre aos 79 anos vítima de câncer.

Apesar de a crítica brasileira ser unânime em catalogar sua obra como expressionista³⁴, o artista nunca se preocupou em engajar-se em qualquer movimento. Para ele, era secundário uma arte de cunho social ou político. Defendia que transformar a arte em uma arma de combate ou protesto, é negá-la (CASTILHOS, 2010, pp. 99-100). Acreditava que a arte tem apenas a função de captar o ser humano. Suas críticas aos entusiasmos artísticos em voga eram por vezes bem humoradas. Eduardo Haesbaert, seu gravador e amigo, em diversos depoimentos lembra com divertimento as palavras de Iberê em relação às

³⁴ O Expressionismo foi um movimento artístico ocorrido na Alemanha no início do século XX que defendia o abandono das “ideias tradicionais de naturalismo em favor de distorções ou exageros de forma e cor que expressam, de modo permanente, as emoções do artista.” (Chilvers, 1996, p. 183)

*instalações*³⁵: “instalação, só conheço a elétrica e a hidráulica.” Em tributo ao artista, Carlos Nejar, poeta e integrante da Academia Brasileira de Letras em artigo publicado no site da Fundação Iberê Camargo escreveu sobre a aguda personalidade do amigo:

Iberê assustava a alguns, sobretudo aos filisteus da arte. Era lúcido, cortantemente lúcido, ferino. Escrevia com a invenção com que pintava. E pintava como se escrevesse. Por detestar a mediocridade, não se acomodava ao seu lado. Era fiel à infância dos carretéis que tanto povoaram suas telas, a ponto de se transformarem em símbolos universais. A criança brincando com os carretéis, movendo-os com a sorte, o fado. Era fiel aos amigos, aos sonhos, à palavra, aos dias do pampa e à beleza inarredável das cores. Pintava metáforas (NEJAR In: revista eletrônica. Disponível em: www.fundacaoiberecamargo.org.br).

Sua pintura é confundida com sua história. Sua intensa maneira de sentir a vida mescla-se com seu semblante e com os gestos marcados pela trajetória densa da tinta que cursa sua obra. Na visão de alguns críticos como Teixeira Leite e Pierre Courthion (in CASTILHOS, 2010, p. 100), a obra de Iberê extrapola a qualquer catalogação. Nesse sentido, pode ser comparada, por sua originalidade, ao Barroco brasileiro. Ao morrer Iberê levou consigo o carretel objeto, o carretel brinquedo, mas deixou ao porvir a permanência de sua obra, o carretel símbolo.

A produção deste "sacerdote" da arte é originária de um passado com o qual nunca deixou de relacionar-se. Paulo Pasta escreve sobre a dimensão desta ligação, a compulsão de despertar as memórias adormecidas do passado por meio da pintura.

Para agir no presente, parece que Iberê tinha sempre de equacioná-lo com a memória, e a expressão só poderia se dar quando resgatava e atualizava esta ligação. É mais ou menos como se o presente só se constituísse nessa possibilidade de lembrar. [...] Creio não ser temerário afirmar que a pintura de Iberê começa a ganhar densidade poética com os carretéis, quando esse brinquedo da infância é evocado como personagem central das obras, quando fazer algo pessoal é recuperar o já vivido (PASTA in SALZSTEIN, 2003, pp. 114-115).

Apaixonado pela vida, que para ele era a pintura, Iberê defende que são os artistas e os poetas quem “intuem a verdade”, pois “O artista é este cavaleiro andante que descobre novos mundos da sensibilidade. Sua gratificação é a verdade.” (Camargo in Berg, 1985, p. 43). Iberê pinta a verdade, e a verdade para ele está contida no que sente e não no que vê. O artista tinha verdadeira obsessão com o fazer pictórico – termo utilizado por ele em diversas entrevistas. Sua obstinação pela forma levava-o ao fazer e refazer muitas vezes, construir e destruir

³⁵ Termo empregado no vocabulário artístico para denominar “ampliações de ambientes que são transformados em cenários do tamanho de uma sala.” (Janson, 1996, p. 415), com o objetivo de transmitir alguma mensagem, seja política, social, histórica, etc.

inúmeras obras. Sua recompensa estava na busca pela pintura e de maneira compulsiva atravessa dias e noites em sua jornada. A investigação do objeto, que nunca fora um símile, era persistente. Em sua busca pela forma comparava-se a um jogador viciado, que gastava até seu último vintém em uma noite de apostas. Cabe então a nós outra comparação: em diversos livros de história da arte é citado que Miguelangelo dizia que suas esculturas estavam dentro da pedra e que ele, com seus entalhes e incisões, traziam as figuras à liberdade. Assim fazia Iberê. Depois de muito perseverar em suas memórias de infância libertava suas figuras, que pertinazes, surgiam do fundo da tela. E neste sentido, um dos elementos plásticos curiosos de sua pintura está na dualidade presente em suas obras. Ao mesmo tempo em que suas figuras brotam das generosas camadas de tinta, elas se presentificam por meio de um traço executado com o cabo do pincel no qual a tinta está ausente. Verificamos neste aspecto que a dupla natureza presente no formalismo de sua obra segue a mesma duplicidade que o artista apresentava em suas crenças ao que consiste a representação pictórica, a vida e a morte, o tempo e a memória.

Como vimos, em **Gaveta dos Guardados**, Iberê menciona a metáfora e se considera “um caminhante da vida” e alude a temporalidade que existe na vida e na arte. A primeira fica na memória. A segunda, apesar de preservar a expressão de cada momento, é atemporal. Para o artista em seus quadros está contido o passado presentificado no agora (CAMARGO, 2009). Na apresentação desta obra Augusto Massi diz que as memórias do artista, sem deixarem de ser autobiográficas, “inventam uma *persona*: o homem-pintor”. Massi chama a atenção para o hífen que tem o papel de fundir o “espaço simbólico reunindo o destino de ambos [...] A organização da experiência passada sugere uma operação simbólica entre ficção e memória” (grifo do autor, MASSI in CAMARGO, 2009, p. 18).

A trajetória artística de Iberê Camargo percorreu diversos países, entre eles Japão, Estados Unidos, França, Espanha e Inglaterra. Teve participação na formação de artistas brasileiros e fora do país, pois ministrou aulas em Montevideo, São Paulo, Porto Alegre e Santa Maria. A maior parte de sua produção ficou com sua esposa Maria e atualmente faz parte da coleção da Fundação Iberê Camargo. Constituída em 1995, a Fundação conta com 216 pinturas a óleo, 356 gravuras e seus 1570 exemplares e 3135 desenhos. Essa instituição detém também em seu acervo documental, 9957 dados nos mais diferentes meios: catálogos, recortes de jornais, revistas, convites, fotografias, material audiovisual e correspondências. Por conseguinte, é incontestável o legado que Iberê Camargo deixou para a arte no Brasil.

4.1.1 O carretel e a série “Carretéis”



Figura 16 - Iberê Camargo no ateliê da Rua das Palmeiras,
Rio de Janeiro, 1961.

Acervo documental da Fundação Iberê Camargo

Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br/site/o-artista/default.aspx>

Carretel é um objeto sólido e cilíndrico com extremidades alargadas, conhecidas como rebordo, perfuradas ao centro, podendo ser de madeira, plástico, metal, papelão ou outro material; tem como finalidade o armazenamento de fios de linhas de costura, fiação elétrica, cordas, linhas de pesca, filmes, etc. (FERREIRA, 1986, p. 358). Mas também pode ser um conjunto de átomos, um complexo de cores, texturas e formas, uma engrenagem mecânica, um brinquedo e muito mais. Todos os carretéis podem fazer parte da mesma classe, mas diferem em suas individualidades. O carretel que rodopia no movimento da máquina de costura é um único indivíduo, mas pode consistir em grande número para o proprietário do armarinho que fornece o carretel. Conforme Goodman, temos de saber qual versão está em jogo, pois “Se tudo são modos de ser do objeto, então nenhum é o modo de ser do objeto.” (GOODMAN, 1976, p. 6). Seguindo a doutrina nominalista um carretel não é um termo geral que designa todos os outros carretéis, não há uma classe abstrata de carretéis. Não há nada no objeto carretel que possa classificá-lo somente de uma maneira ou de outra. Não há como dar uma resposta à pergunta “*o que é um carretel?*”, pois como integrante de diversas versões, elas podem discordar.

Conforme o nominalismo adotado por Goodman, denotar um carretel é aplicar uma etiqueta sobre o carretel. Se o carretel for azul, o predicado azul foi aplicado sobre o carretel, e se o carretel é azul, é uma amostra de ou exemplifica a cor azul. O objeto carretel ou a sua imagem, assim como um predicado, pode denotar separadamente os múltiplos componentes de uma dada classe. Um carretel pode ser descrito, interpretado, pintado de tantos modos como são possíveis os modos de ser do mundo. E assim fez Iberê Camargo ao representar os carretéis de sua infância, pois seu modo de descrever e retratar os carretéis são modos de representar as lembranças guardadas. Na análise de Siqueira os carretéis

ainda que carregue importantes sugestões simbólicas, é um objeto comum, de forma simples que participa das imagens mentais adquiridas por todos e que não requer visões particularmente sensíveis ou intelectuais pra sua decifração. Assim, pode ser facilmente identificável, tanto em sua forma quanto em sua função, e a consciência de sua natureza dinâmica é inferida no contexto da experiência habitual dos homens. (SIQUEIRA, 2009, p. 51)

E mesmo que saia da experiência convencional de qualquer mãe costureira e transforme-se num brinquedo da criança, no que diz respeito a sua representação, um carretel pode ser semelhante a ele mesmo, mas dificilmente pode ser representado por ele próprio, pois como vimos nenhum grau de semelhança entre dois objetos, a princípio idênticos, pode

representar um ao outro; nenhum carretel que sai de uma linha de produção é uma imagem de outro.

Procuramos alcançar algumas aproximações da imagem do objeto, por meio de amostras e a explicação do nome mediante o discurso, para que mesmo superficialmente, oriente-nos na expressão verbal, plástica e simbólica da ideia de carretel, objeto explorado por Iberê.

O objeto carretel foi para Iberê Camargo não só um tema investigativo, mas foi o agente para sua produção plástica. Segundo Zanini,

O carretel terminou por não mais subordinar-se à própria configuração e ao entorno, transfigurando-se em signo livre, integrado a uma atmosfera em expansão. Sem atingir a abstração absoluta, Iberê chegou-se aos limites da liberdade visual, enriquecendo-a com novas projeções e sua poética de carga dramática. Refez registros caligráficos, renovou cores e recorreu sistematicamente a empastamentos sensíveis à luz onde, como afirma Pontual ‘figuras humanas ameaçam reaparecer’.” (ZANINI, 1983, p. 702)

O repertório de um único elemento foi suficiente, apesar dos contratempos, para conferir ao artista prestígio e o lugar de destaque na história da arte no Brasil. Sobre a originalidade do fazer na obra iberiana Siqueira (2009, p. 61) analisa: “Espátula, pincel, o próprio tubo de tinta transmitem o gesto com uma contundência plástica até então desconhecida na arte brasileira.”. A série **Carretéis** desdobrou-se, desde 1958, em mais de vinte anos de pesquisa. Por isso, não se caracteriza, como para a maioria dos artistas, apenas como um período onde o tema é investigado, mas como a própria identidade da trajetória do artista. Durante essa **Série** muitas foram as fases: figurativa, abstrata, simbólica, sombria ou iluminada, todas culminaram no esgotamento expressivo do objeto. Mesmo depois de a **Série** ter sido dada com finita, o objeto influenciou e continuou impulsionando os períodos vindouros, como ocorreram com as séries **Manequins**, **Ciclistas** e **Idiotas**.

Todo o percurso de Iberê evidencia os laços que mantinha com a tradição, que sem nunca ter deixado de dialogar com seu contexto, se configura como um trabalho contemporâneo. Foi dessa maneira que Iberê cristalizou seu tempo e sua obra.

Desse modo, partindo de um recorte de sua produção plástica, nos ocuparemos nas próximas subseções expor como se estabeleceu a representação das memórias de infância na série denominada **Carretéis**, conforme propomos no início deste capítulo.

4.1.1.1 A memória e o tempo

Candau (2014) ao ponderar sobre a memória e ordenação do tempo, defende que é basilar classificar o tempo dispondo de uma ordem determinada para o que se quer lembrar. “É a partir de múltiplos mundos classificados, ordenados e nomeados em sua memória, de acordo com uma lógica do mesmo e do outro subjacente a toda categorização – reunir o semelhante, separar o diferente – que um indivíduo vai construir e impor sua própria identidade.” (CANDAU, 2014, p. 84). Desse modo, Iberê classificou um tempo para a memória, a da infância; classificou o tema, o carretel; classificou materiais, tintas, pincéis, suportes, entre outros artefatos estéticos; bem como classificou uma metodologia de trabalho. O ordenamento do artista em relação às memórias, foi primeiramente distinguir o passado do presente, entendendo na multiplicidade temporal uma razão fundamental para retomar através da lembrança o tempo que ficou cristalizado em algum lugar, o lugar da infância. A amplitude da memória, apesar de impor limites, apresenta uma dinâmica cujo fluxo do tempo e da percepção é mutante em função dos interesses que o artista tinha sobre seu passado.

O passado seduz e apresenta-se para Iberê de forma individual com a mesma força do “renascimento” que Le Goff alerta sobre o sentido de relevância à evolução de muitas sociedades. “Os indivíduos que compõem uma sociedade sentem quase sempre a necessidade de ter antepassados; é uma das funções dos grandes homens. Os costumes e o gosto artístico do passado são muitas vezes adotados pelos revolucionários.” (LE GOFF, 1996, p. 213). Como devoto de uma arte que busca na memória de infância o motivo para a produção, e como revolucionário no sentido de negar os moldes disponíveis e defendidos em seu tempo, buscou nos mestres do passado elementos estéticos que balizaram seu trabalho, o tempo na obra, assim como na vida, teve para Iberê uma importância considerável. Percebemos seu apego às memórias de infância onde a vontade de guardar este tempo é imobilizada não somente em sua obra plástica como também em seus textos. Há na produção do artista um tempo coagulado, que segundo seu proferir apresenta todas as competências sensitivas do humano. O odor da tinta que percorre o suporte da tela, que em uma tentativa de presentificar, ainda que bidimensionalmente o objeto de memória, pode aliar-se às lembranças que a infância deixou por meio dos vestígios do comboio que percorria os trilhos da ferrovia próxima de seu habitar. Ou ainda, da engrenagem da máquina de costura materna onde o carretel rodopiava em seu descarnado carrossel que de tanto rebolar acabava no chão travestido de brinquedo. A forma do carretel com seus rebordos e cinturas definidas era apalpada numa investida da imaginação do menino de sentir o corpo de um guerreiro que, “maragato” ou “pica-pau”, enfrentava os horrores da guerra. Do mesmo modo, as referências

estéticas que utiliza para a transposição destas memórias para o espaço da tela, são oriundas de mestres do passado que acreditavam muito mais na arte como um sacerdócio, como um saber-fazer que ocorre de dentro para fora, livre da ansiosa peregrinação por novos santos de devoção. Isto é, o interesse para seus estudos residia em artistas como Ticiano³⁶, Tintoreto³⁷ e Vermeer³⁸, artistas que se preocupavam muito mais em resolver questões referentes aos problemas de uma pintura, tais como valores cromáticos, temperaturas de tonalidades, resolução formal de um rosto, do que cumprir regras impostas por modismos da época. Neste âmbito, o tempo também é valorizado pelo artista. O passado é ordenado de maneira que passa a ser um colaborador para sua produção, tanto ao que tange as suas memórias como aos seus mentores. Ao evocar suas memórias o artista coloca em ordem seu passado que, por meio de sua produção artística, se configura como algo não abandonado, como aquilo que representa e cristaliza de maneira muito particular os lugares de rememoração.

Da mesma maneira que Goodman (1976) defende que representar alguma coisa é classificar esta coisa, Candau (2014, p. 84) afirma que recordar algo é “operar uma classificação”, ou seja, é no processo de ordenamento entre o pensar e o classificar que se constituirá a identidade do indivíduo. Desta maneira, o tempo é determinante ao que concerne ao pensamento classificatório elaborado por Iberê, e sua identidade plástica é intrínseca à categoria temporal. Se considerarmos que a série **Carretéis** teve uma duração superior a vinte anos, será impossível não considerar a longa extensão de memória dada pelo artista nesta **Série**, é como um esforço de eternização do passado. A narrativa de seu passado por meio de sua pintura se esvazia de duração, é como uma tentativa nostálgica de uma idealização do passado que a memória traz do sobrevivendo e a metamemória representa no presente para permanece no futuro. E neste sentido acompanhamos o argumento de Candau (2014, p. 89), que a “memória, portadora de uma estrutura possível de futuro, é sempre uma memória viva.”

Para Candau (2014, p. 90) a fotografia é considerada a “arte da memória” e que “permite representar materialmente o tempo passado, registrá-lo e dispô-lo em ordem.” Do mesmo modo, a pintura também pode representá-lo, registrá-lo e dispô-lo em ordem. A

³⁶ Tiziano Veccellio (1485-1576). “O maior pintor da escola veneziana. [...] produziu esplêndidas obras religiosas, mitológicas e retratos, de concepção original e vivos em cor e movimento.”(CHILVERS, 1996, pp. 523-524).

³⁷ Jacopo Robusti (1518-94), foi um pintor veneziano. “Deriva o apelido da profissão de seu pai – tintureiro. [...] um dos mais bem-sucedidos pintores venezianos da geração que sucedeu Ticiano [...] o artista que mais absorveu a energia e a força visionárias de sua obra foi El Greco.” (CHILVERS, 1996, pp. 527-528).

³⁸ Jan Vermeer (1632-75). Pintor holandês do século XVII, “o renome atual de Vermeer é inferior apenas ao de Rembrandt. [...] pintou aquelas imagens harmônicas e serenas da vida doméstica que, pela beleza de composição, tratamento e representação da luz, elevam-no a uma categoria diversa da de todos os demais pintores de gênero holandês.”(CHILVERS, 1996, pp. 548-549).

diferença pode estar na maneira com que as classificamos. Tomemos como exemplo comparativo os resultados da fotografia documental e da pintura: enquanto na primeira, o interesse maior está em *o que* foi representado, na segunda está em *o como* foi representado. Assim, ao *o que* foi representado zela mais a referência às propriedades exibidas e ao *o como* foi representado preocupa-se mais a referência e a posse das propriedades exibidas, como a digital da pincelada, a cor, a composição, por exemplo. Na fotografia documental o que interessa é o que nos fornece sobre as informações a respeito do que foi selecionado para seu registro. Nesta ocorrência, o que importa mais é *o que* representa. No caso da pintura, o interesse maior concentra-se no *como* o artista representou, pois o *como* informa sobre a maneira adotada pelo artista para representar o objeto escolhido considerando apenas valores estéticos. E ainda que, para o caso ora estudado, as duas linguagens estejam vinculadas há tempos distintos, enquanto o que foi representado pela fotografia não poder ser revisitado, mas o que foi representado pelo pincel de Iberê advém de um momento revivescido. Um momento que para ele não se origina de mera impressão do tempo passado, mas de uma vida passada, de reminiscências vividas que se projetam da memória como a linha que se desenrola do carretel. Para o artista “A verdadeira pintura não é uma narrativa de fatos, mas o próprio fato” (CAMARGO, 2012b, p. 26).

O fato representado na obra do artista esteve sempre relacionado a sua temporalidade. Iberê sempre demonstrou em suas entrevistas, crônicas e textos críticos sua preocupação com o tempo. Para ele a medida do tempo era capital em sua vida. No seu ciclo estavam o passar do tempo, o tempo perdido, as lembranças no tempo, a vontade de voltar no tempo, o açoite que o tempo lhe deixou na memória e a imobilidade destas lembranças representada através de sua obra. Candau ao argumentar sobre a medida do tempo diz

Importa, pois, que a vida de cada membro de uma sociedade seja ritmada por uma multiplicidade de tempos sociais. O tempo pode ser percebido de forma cíclica, reversível, ou ainda, contínua e linear, e cada uma destas representações vai fundamentar a procura memorial de acordo com modalidades diferentes. [...] a meio caminho entre o tempo privado (o tempo vivido pelo sujeito) e o tempo público (o passado histórico): quando conta ao seu neto a memória dos acontecimentos de sua juventude, o avô permite-lhe estabelecer uma ponte com um tempo que não pôde conhecer. (CANDAU, 2005, pp. 62-63).

Para ilustrar esta passagem tomemos novamente como exemplo alguns fragmentos do conto **O relógio** de Iberê, onde o personagem Savino, por um descuido, deixa mergulhar seu relógio na latrina. É a narrativa de um ambiente do passado experimentado pelos tempos remotos do narrador e que também demonstra sua implicação com o tempo. Vejamos:

Aquela latrina, no fundo do quintal, construída de tábuas velhas carcomidas pelo cupim, e que sustenta desaprumada sobre a fossa, está infestada de aranhas [...] Após dois dias de busca incessante, encontra elos da corrente. [...] Sobre a enxada enrolase estranha serpente: um suspensório. [...] Encontra também um soldadinho de chumbo com a perna quebrada, uma cornetinha e carretéis. [...] – Poço encantado, transformas as coisas: estes são os meus brinquedos! [...] Sobre a palma de sua mão, brilha uma medalhinha. Savino faz o sinal da cruz. [...] As galinhas atraídas pela imundície acorrem: brigam, pisoteiam, tropeçam e escorregam sobre a merda. [...] vísceras de aço do coração do tempo, perdidas e reencontradas na imundice. – É preciso recolocá-lo em moto. O tempo não para. (CAMARGO, 2012b, pp. 73 a 77)

A latrina no fundo do quintal, os elos da corrente do relógio e o suspensório evidenciam respectivamente um tempo onde prática sanitária era precária e os relógios e as calças eram sustentadas por correntes e suspensórios. O soldadinho de chumbo, a corneta e o carretel são objetos presentes nas brincadeiras de criança. A medalhinha demonstra vínculos com alguma crença religiosa. As galinhas são personagens de um ambiente rural, do mesmo modo que pode ser a latrina, visto que ainda hoje podem estar presentes em cenários de regiões camponesas. E o relógio, a busca pelo relógio, suas peças soltas, denunciam a preocupação com a passagem do tempo, com um tempo que não volta, com os momentos perdidos, onde o ambiente, os brinquedos, os costumes, são remotos. Notemos que entre os objetos dilacerados pela acidez da fossa, está o carretel. Personagem privilegiado da memória que sobrevive a cruel atmosfera fétida e fermentosa. E é deste ambiente temporal, lamacento, remexido e sombrio, que os carretéis surgem. Da memória à tela. Memória e tela, atemporais, lamacentos, remexidos e sombrios.

A palavra empregada em suas obras literárias e o trabalho plástico originam-se de um ambiente personificado pelo artista que limitam-se a certo tempo e espaço. A personalidade demonstrada em sua obra está posicionada neste tempo e neste espaço. E lembrando que tomemos a noção de forma de Kandinsky como a noção de representação, é a forma que

traz o selo da *personalidade*. Obviamente, não se pode conceber a personalidade como uma entidade situada fora do tempo e do espaço. Ao contrário, ela está sujeita, até certo ponto, ao tempo (época) e ao espaço (povo). Cada artista tem sua palavra a dizer, tal como cada povo, e, por conseguinte, também o povo ao qual pertence esse artista. Tal relação se reflete na forma e constitui o elemento *nacional* da obra. E, enfim, cada época tem sua tarefa, que permite a manifestação de novos valores. O reflexo desse elemento temporal é o que se chama de *estilo* de uma obra. (KANDINSKY, 1996, p. 143, grifos do autor)

Tanto a nacionalidade, alocada em um pátio único, com as propriedades peculiares ao ambiente de Restinga Seca, quanto o estilo estético adotado pelo artista são refletidos na memória. Esta irá refletir as imagens que irão construir sua versão plástica do mundo, e o

carretel é o motivo refletido. A perseverança e o privilégio do objeto carretel na memória do artista tem a ver com o que Bergson (1999) preconiza sobre “a seleção das imagens”. O tempo, em nada poderá modificar uma lembrança espontânea, aquela que Bergson (1999) chama de memória propriamente dita, que conserva a imagem em um local e data específicos e que não se repetirão jamais. Como esta é a memória propriamente dita, ela está preservada. A imagem favorecida entre outras advém, segundo Bergson (1999), da educação, ou seja, da sensação afetiva, onde cada imagem selecionada está associada a esta sensação

presente a idéia de uma certa percepção possível da visão e do tato, de sorte que uma afecção determinada evoca a imagem de uma percepção visual ou tátil igualmente determinada. É preciso portanto que haja, nessa própria afecção, algo que a distinga das outras afecções do mesmo gênero e permita associá-la a este dado possível da visão ou do tato e não a qualquer outro. (BERGSON, 1999, p. 61).

A distinção da imagem carretel diante das outras imagens da infância é preservada por Iberê como objeto afetivo de um mundo feliz e esvaecido. A visão, o tato ou qualquer outro sentido, talvez ainda não percebido no universo ingênuo de criança, foram responsáveis pela preservação, por meio da lembrança, de um mundo que Leenhardt (2010), ao analisar a obra de Iberê chama de “Paraíso Perdido” que “Antes de desaparecer inexoravelmente e nos assombrar a memória, ele se reveste de todas as cores da felicidade.” (LEENHARDT, 2010, p. 09). Felicidade esta, que tenta permanecer mais como um agonizante tentamento de sobrevivência e condicionamento daquilo que jamais poderá ser revivido na intimidade do pátio. E o que salva o Iberê desta tentativa? É a idealização deste ambiente que, via memória, se cristaliza como símbolo em sua obra. O carretel, ainda que carcomido pela profundidade dos excrementos movediços da latrina conserva-se na lembrança e ergue-se como um totem, que, agora atolado na densidade cromática e matérica da tela, se esculpe como memória meta-memorizada e atemporal.

O tempo narrado por Iberê como definidor de suas vivências não é aquele determinado por certo período do calendário, mas é aquele que Candau diz que

não se atém a um tempo abstrato expresso em divisões por dia, mês e ano; ele se estrutura em torno de indicadores temporais centrados sobre o narrador, quer se trate de contar o tempo a partir do momento no qual os fatos são produzidos ou tomar como referência os acontecimentos advindos da expressão pessoal. (CANDAU, 2014, p. 92)

O ato narrativo do artista está vinculado muito mais a significância do momento passado do que em sua datação. Se analisarmos cada fase nas quais o carretel passou durante a **Série**, assim como as narrativas textuais de Iberê, verificaremos que elas estão datadas em

relação a sua história de experiências vividas no passado que, aliadas ao momento presente, são muito maiores que o período em que o ato aconteceu. Por isso a importância está presente nas relações humanas, os acontecimentos estão datados em uma cronologia pertencente aos núcleos familiar e de amigos. E neste sentido podemos retomar a máxima de Bachelard que diz que “a infância é maior que a realidade.” (BACHELARD, 1988, p. 95). A submissão ao tempo no período da produção da obra não permite a hierarquia que exigiria a duração deste tempo. A datação em dia, mês e ano é enfraquecida pela importância do fenômeno de rememoração, é a imagem que prevalece sobre estes limites. A lembrança permanece na obra e o tempo da infância é interrompido e retomado somente quando solicitado.

Sobre este âmbito Candau faz uma distinção entre o presente real e o tempo real. Para ele

A dissolução do *presente real* no *tempo real* traduz a passagem de uma experiência concreta e íntima do tempo a uma categoria temporal abstrata, anônima e desencarnada. O *presente real* é concreto no sentido de que reenvia ao que é presente, nesse caso o sujeito inscrito no tempo futuro e da morte. O *tempo real*, ao contrário, abstrato e indefinido, depende do tempo ‘vulgar’ no sentido a ele conferido por Paul Ricouer: uma sucessão de instantes quaisquer, cada um portado consigo o esquecimento do que o antecede. Já o *tempo real* – o tempo do instante – é o tempo interrompido, no sentido preciso de uma interrupção imaginária de fluxo do tempo, e o *presente real* é tempo contínuo, feito de heranças e projetos, ganhos e perdas, combinação sutil de um passado que não é totalmente passado e de um futuro inscrito, *bic et nunc*, em um ‘horizonte de espera’. O *presente real* é rico de uma ‘memória de ação’, ao passo que o *tempo real* encerra uma ação sem memória. (CANDAU, 2014, p. 94, grifos do autor)

O presente real do carretel é dissolvido e traduzido em tempo real na medida em quem passa de uma experiência concreta do passado para uma abstração. A lembrança do carretel é oriunda de um presente real, concreto do passado, mas o carretel como personagem da obra, como símbolo, deriva de um tempo real, abstrato e dependente do tempo interrompido pela lembrança. Assim sendo, o carretel como motivo plástico não tem um tempo real, pois não se encerra na ação da memória, mas é presente real na lembrança e na obra como uma “memória de ação”, digna de ser memorizada. Neste sentido, entra no campo do que é memorável, da classificação dada à memória como algo que vai além do antes e do agora. Como alerta Candau, “o campo do memorável mobilizado no quadro das estratégias identitárias se constituirá a partir de um certo número de referências temporais [...] em que o mais significativo é, de um lado, o momento qualificado como o de origem e, de outro, a experiências fenomenológica do acontecimento.” (CANDAU, 2014, p. 95). Isso significa que o carretel como referência de um tempo de infância é relevante não só em relação à lembrança

de origem, como o tempo de criança em Restinga Seca, por exemplo, mas também como experiência do fenômeno vivido, as brincadeiras com primo Nande neste tempo de criança.

A seleção dos acontecimentos é organizada cognitivamente de acordo com a “seleção mnemônica e simbólica” da qual o artista representou como marcos de sua trajetória individual. O carretel como objeto de memória de infância está qualificado como “átomos que compõem a identidade narrativa do sujeito e asseguram a estrutura dessa identidade.” (CANDAU, 2014, p. 99). Se fosse a memória de outro indivíduo certamente teria uma identidade diferente. A identificação desta mobilidade dos significados da identidade individual, para Candau obedece a três critérios: “sua eficácia memorial presumida, a natureza das interações intersubjetivas e o horizonte de espera no momento da rememoração.” (CANDAU, 2014, p. 99). Ou seja, Iberê presume que a lembrança deste objeto será eficaz, estas memórias são interações com a sua subjetividade e há por parte do artista uma espera no momento da rememoração. Se estes três componentes de identidade individual não estivessem presentes no processo intimista a série **Carretéis** não teria sido investigada por mais de vinte anos, assim como não teria a originalidade na qual desfruta. Assim, estes acontecimentos que fazem parte de uma enunciação histórica de caráter individual ao serem rememorados são tão significativos quanto o próprio acontecimento.

4.1.1.2 A transmissão da memória e o rompimento com as fronteiras do ser

Uma das extensões da memória é a transmissão. Ela está “no centro de qualquer abordagem antropológica da memória. Sem ela, a que poderia então servir a memória?”, pergunta Candau (2014, p. 106). O estoque de informações preservados na memória ao ser exteriorizado por meio de alguma admissão provocativa é metamemorizados, representados e assim transmitidos. O compartilhamento dos traços de memória de infância de Iberê se concretiza em sua obra e passa a ser transmitido, ainda que fruído por diversas interpretações. Na primeira fase da série **Carretéis**, quando Iberê representa o carretel por via pictórica mais “factual” estes traços parecem mais objetivos e podem dar a impressão de derivar de uma memória mais explícita. À medida que a **Série** avança, estes traços tornam-se mais complexos e podemos ter a falsa sensação ao apreciar estes quadros, que esta memória está se esvaindo. Entretanto, o que acontece é o aumento da concentração semântica, ou seja, a obra é mais abstrata não por se afastar da memória, mas pelo aprofundamento de sua pesquisa. É a representação da memória de forma simbólica que deixa de ter o caráter privilegiado da representação objetiva de transmissão e que toma outro caminho. Um caminho quase

ritualístico, que primeiro passa por anos de estudos da tradição e depois se impregna de técnicas inovadoras e de revelações estéticas antes veladas.

Do mesmo modo, quando Iberê cria personagens fictícios em textos para narrar suas experiências de infância ou juventude. Há neste sentido, uma seleção daquilo que o artista quer transmitir, seja por via plástica ou textual. Sua memória de infância, estocada e dilatada, sem medo de relatar seu conteúdo, é transmitida e pode ser difundida como extensão da memória, que, mantida como uma tradição íntima pode causar no fruidor/leitor a impressão de memória coletiva.

As “longas sequências de pensamento”, as quais Candau (2005, p. 68) lembrou Darwin neste sentido, são favorecidas pelos recursos de transmissão que aliviam a mente da responsabilidade de reter lembranças. A escrita e a imagem, por exemplo, são recursos empregados com eficácia para o enriquecimento, ordenamento e também para classificação e comparação da memória. Há uma distinção, segundo Candau, entre memória puramente mental e aquela que é transmitida por alguma via externa. A primeira pode se perder e não alcança aquele que não detém a lembrança, enquanto a segunda quando é exteriorizada, encontrando formas distintas de se fazer presente, seja de uma forma escrita ou imagética, comunica. A pintura, no caso de Iberê, assim como a gravura e a via textual são extensores da memória de infância e quando exteriorizada por estas vias, como representações do cérebro e do corpo, se comunica com seus fruidores e leitores. Assim, Iberê como guardião de suas próprias memórias não preserva somente para si, mas também para o público que aprecia sua obra. Estas experiências são objetos constantes de criação, que ao originarem novos símbolos extensionam as memórias e exteriorizam a história do artista.

Candau (2014) ao discorrer sobre as vias de transmissão da memória diz que

Transmitir uma memória é fazer viver, assim, uma identidade não consiste, portanto em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo. [...] A aquisição de uma identidade profissional ou, mais genericamente, de uma identidade vinculada a poderes e saberes não se reduz apenas a memorizar e dominar certas habilidades técnicas: ela se inscreve, na maior parte dos casos, nos corpos mesmos dos indivíduos. (CANDAU, 2014, pp. 118-119).

Os estudos que Iberê desenvolveu a partir dos trânsitos espaciais que lhe foram oportunizados e dos grandes mestres da pintura têm este caráter de absorção de conceitos de seu meio contemporâneo e também de apreciações e técnicas transmitidas pelos grandes artistas da história. Porém, o simples conhecimento das “regras” de nada serve para a criação e a transformação da aparência das coisas no mundo artístico. Para Iberê transmitir sua

memória de infância a partir da absorção de aprendizados da época vivida, é transformar não somente a aparência matérica do objeto carretel, como também desviar o caminho de suas memórias, que agora passam de fantasmas mentais a personagens que habitam suas telas.

O processo que se dá na obra iberiana é dinâmico e rompe com regras e imposições, não somente relacionadas à estrutura plástica da obra de arte, como também viola padrões que legitimam o que é interior e o que é exterior à existência humana. A este respeito, vejamos a seguir como interpretamos este processo na obra de Iberê Camargo. A memória ao ser transmitida se exterioriza. Mas antes de ocorrer esta dinâmica é do mundo exterior que a memória estabelece e cria interiormente suas imagens que voltarão, em forma de representação, ao mundo exterior. Segundo Bergson é através do corpo que esta cadeia se processa “*Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação; ele não poderia fazer nascer uma representação.*” (BERGSON, 1999, p. 13 – grifo do autor). Ou seja, é através da experiência do ser com o mundo a sua volta que internalizamos, representamos e assim exteriorizamos nossas práticas.

Como neste estudo cremos na abertura e no relativismo dado a qualquer conceito ligado a experiência do ser, cremos que “Os conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos. [...] o conceito é um pensamento morto, já que é por definição, pensamento classificado.” (BACHELARD, 1993, p. 88). Do mesmo modo, alicerçamo-nos na inexistência de conceito fechado de Goodman (1976) onde há a impossibilidade de delimitação ou uma definição suficiente e necessária a qualquer conceito. Acomodamos assim a noção de “fronteira” ao processo de simbolização na produção artística de Iberê Camargo, especificamente na série **Carretéis**. Vinculamos nosso entendimento à questão bacheleriana de que “Longe de ser o ser a ilustrar a relação, é a relação que ilumina o ser.” (BACHELARD, 1985, p. 127). Aliamos ao relativismo desta passagem de Bachelard outro fragmento do autor que reforça a ideia de reciprocidade e reversibilidade à questão da fronteira entre a interioridade e exterioridade do ser, onde este afirma que

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto do *aqui* e do *ai*. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada. Muitas metafísicas exigiram uma cartografia. Mas em filosofia todas as facilidades têm seu preço; e o saber filosófico começa mal se tiver como base experiências esquematizadas (grifo do autor, BACHELARD, 1993, p. 216).

Esta dialética que nos fala Bachelard está presente em seu estudo sobre a geometrização do “tecido linguístico da filosofia contemporânea”. O autor aponta os problemas da exteriorização e da interiorização da palavra, que muitas vezes se fusionam e outras se desmembram. O *estar aí*, que pode ser o *aquí*, está o meu ser, mas também pode no *aí* estar “o ser íntimo num lugar exteriorizado.” (BACHELARD, 1993, p. 217). De tal modo, para Bachelard, qualquer expressão geométrica deve ser rompida, pois é necessário sairmos do *estar ai* para sair do ser e podermos voltar a ele. “Assim, no ser tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanência, tudo é refrão de estrofes sem fim.” (BACHELARD, 1993, p. 217).

A ponderação dada por Bachelard à dialética do interior e do exterior defende que “O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não ser.” (1993, p. 215). E é sobre este aspecto que alocamos nosso pensamento da seguinte maneira: o ser como o artista e suas memórias de infância e, o não-ser como o objeto carretel, entendendo este como aquilo que inicialmente está num lugar exteriorizado, mas que passa do não-ser ao ser, quando transformado em memória. Do modo que seguimos o axioma de Bachelard “Para as coisas, como para as almas, o mistério reside no interior. Um devaneio de intimidade — de uma intimidade sempre humana — abre-se para quem penetra nos mistérios da matéria.” (Bachelard, 1988, p. 68). Assim, como fez Iberê, que ao transmitir suas memória pela via artística, buscou no exterior o objeto carretel, pertencente ao mundo exterior, ao mundo apreciado, encontrou por meio da memória de infância um mundo onde é a morada do interior do objeto. Há neste processo a “dialética do mundo contemplado e do mundo recriado pelo devaneio” (BACHELARD, 1988, p. 192). Portanto, suas memórias de infância advêm de experiências com um mundo exterior, mas rompem com a fronteira imaginária entre o interior e o exterior na existência do ser. E é sobre esta dialeticidade que concordamos com Bachelard e vinculamos a obra carreteliana de Iberê, reforçando seu juízo de que “O mundo não é somente refletido, mas estaticamente restituído; é o sonhador que se consome todo para constituir o céu exterior.” (BACHELARD, 1988, p. 192).

Da mesma forma que Bachelard valoriza a potência que a imagem tem como produto da imaginação humana e aborda a lembrança como imagem que se presentifica após a imaginação, avalia a “lembrança pura” como uma imagem que se caracteriza por ser exclusivamente individual e incomunicável, pois a memória se encontra no interior do “armário”. Armário este, que se constitui como um dos lugares pertencente ao “habitar” da existência do ser. Nesta morada está a lembrança da infância como “um plano do devaneio”

que preserva a poética ancestral do tempo. A memória de infância para Bachelard fazem parte de um domínio das “imagens amadas”. São

lembranças que vivem pela imagem, na virtude de imagem, tornam-se, em certas horas de nossa vida, particularmente no tempo da idade apaziguada, a origem e a matéria de um devaneio bastante complexo: a memória sonha, o devaneio lembra. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma *sinceridade de poeta*. (BACHELARD, 1988, p. 20, grifo do autor)

Quando Iberê, em seus devaneios, explora suas memórias de infância de uma idade apaziguada como tema para sua pintura preserva a poesia de seu passado. Enquanto sonha pela memória, lembra pelo devaneio. Entra no mundo interior e encontra o objeto carretel que, pertencente ao mundo exterior, passa a ser representado plasticamente, torna-se símbolo e, ao ser transmitido, retorna ao mundo exterior como obra poética.

O rompimento desta fronteira faz com que o objeto carretel, por ser objeto de memória do artista, esteja fora do exterior do artista, está em seu interior, está em seu sonho. Entretanto, encontra-se encerrado em seu exterior, pois Iberê passa a estar fora de seu interior para encontrar no exterior suas experiências memoriais e pictóricas. Esta dialética do devaneio está fora daquilo que Bachelard denomina “expressões geométricas”, ou seja, aquela expressão que “apoia-se num geometrismo reforçado em que os limites constituem barreiras.” (BACHELARD, 1993, p. 219). Diz que é necessário estarmos livres de qualquer “intuição definitiva” para permitirmos as “escapadas da imaginação”. No processo de escape da imaginação de Iberê, onde a memória constitui imagens da infância no pátio, nas brincadeiras com o primo Nande, estão os carretéis, que não despontaram da infância com a intenção de representá-la, mas de dar prosseguimento àquela simbolização iniciada no pátio da casa onde vivia. Para ele era um mundo tão significativo que ele, por via da memória, buscou recriar outra versão de mundo para aquele tempo. Uma versão que encontra, pela vertente da arte, a criação de um sistema de simbolização.

O processo de simbolização criado pelo artista pode ser classificado dentro de um sistema. Os sistemas de símbolos, de acordo com Goodman, advêm das versões. Eles ordenam, categorizam e classificam os objetos do seu domínio, ou seja, de seus referentes. Analisemos um exemplo. Considere uma classe de coisas verdes análogas na cor. Nesse caso, podemos ter uma maçã verde, uma esmeralda e uma borboleta. Considere outra classe que classifica seus componentes como diferentes. Nesse caso, podemos ter um vegetal, um mineral e um animal. Para definirmos a qual classe pertence cada coisa é necessário sabermos

qual versão está em jogo. Nos sistemas não há uma imposição de suas características pela espécie de objetos que o compõem, pois os sistemas resultam de nossa livre disposição de organização. Essa reconstrução muitas vezes depende de montar e desmontar conjuntos. Por um lado, dividir o todo em partes e as partes em espécies, analisando as complexas características de componentes distintos. Por outro lado, compondo totalidades a partir de membros e subclasses, combinando as complexas características e fazendo conexões. Entretanto, é necessário algum sistema categorial que possibilite diferenciar o que é do que não é relevante, para que se permita classificar objetos dentro de uma mesma categoria. Goodman (1978, p. 10) usa o termo “ponderação” (*weighting*) para expor sobre a relevância das classes.

Algo relevante de um mundo, ao invés de estar ausente em outro, pode estar presente como algo irrelevante. [...] tomar todas as classes como tipos relevantes é tomar nenhum como tal. [...] Várias representações do mesmo assunto pode colocá-las de acordo com esquemas categoriais diferentes. (GOODMAN, 1978, p. 11)

Nesse sentido, Goodman menciona como exemplo o verde-esmeralda presente nas obras de Piero della Francesca e de Rembrandt que, embora seja o mesmo verde-esmeralda, pertence a mundos organizados de maneira diferente. Assim, “mesmo quando coisas representadas ou descritas coincidem, as características ou tipos exemplificados ou expressos podem ser diferentes” (GOODMAN, 1978, p. 12). A relevância das classificações, para Goodman, não produz dicotomias, mas pode determinar hierarquias e “tais ponderações são instâncias de um tipo particular de ordenação.” (GOODMAN, 1978, p. 12). Uma categoria ou um sistema categorial não é uma sentença da natureza, não é verdadeiro nem falso, mas o uso equivocado de uma categoria levará a sua invalidez, independente de sua conclusão. Apliquemos então esta explicação de Goodman para a versão de mundo criada por Iberê. Em primeiro lugar, o artista classificou o objeto carretel como um objeto de memória a qual foi mote para sua criação. A categorização deste objeto nas obras do artista está no domínio dos objetos de infância, são pandorgas, piões, dados, etc. Como houve por parte de Iberê esta disposição de organização, onde este objeto é representado como um brinquedo de infância, sua classificação obedeceu somente às imposições da qual pertence à suas memórias. A partir de então, criou-se uma nova classificação para este objeto, criando assim uma nova versão de mundo. Neste processo o todo da história de Iberê está dividido em mundo interior e mundo exterior, que mesmo oriundos de mundos distintos compõem uma totalidade a partir da complexa cadeia de conjuntos conectados e harmonizados entre os domínios que fazem parte

da memória e os que fazem parte do mundo da arte. Desse modo, a versão de mundo criada pelo artista faz parte de sua história como uma única versão, aquela que rompe com os limites do exterior e do interior do objeto.

Para ele não há divisão entre o carretel e a pintura, entre a vida e a arte. Estão contidos no carretel, de maneira indissociável, a forma e o conteúdo do objeto, onde esse é muito mais que um simples pretexto. Eles são os “brinquedos” que viajam no tempo e “tornam-se míticos personagens de uma saga de fantasmagóricas visões.” (CAMARGO, 1985, p. 22). O artista proclama que é “Símbolo, signo, personagem – o carretel –, brinquedo da minha infância e agora, nesta fase, tema da minha obra, está impregnado dos conteúdos do meu mundo.” (CAMARGO, 2009, p. 76). São objetos que transitam entre o descarte feito pela mãe costureira, o brinquedo do menino e o símbolo que para ele podem ser qualquer objeto de medida que inquietam por suas presença formal, côncavas ou convexas e curiosas, grandes utensílios figurados nos diferentes quadros sinópticos que estavam dependurados na sala de aula. Formas que jamais são reconhecidas pelo artista na obra criada, mas somente como as miragens integrantes de um mundo individual. O refugio que abriga as memórias de Iberê encontram-se num espaço exterior-interior, são imagens que se travestem de figuras e vão habitar suas telas. São para o artista figuras que “envolvem-se na tristeza dos crepúsculos dos dias da minha infância.” (CAMARGO, 2004, s/n. p.). Sobre suas telas diz que “a fatura de meus quadros é densa, pastosa, por uma necessidade de expressão, por uma necessidade quase tátil e sensual no emprego da matéria. Minha paleta, de tons frios, grises-azulados, roxos, negros, serve à minha visão subjetiva do mundo.” (CAMARGO, 2012, p. 26). Sua pintura é matéria que ultrapassa os limites dos valores preto e branco e do cromatismo infinito. É pasta cor, é cor que nasce da sombra, que busca equilíbrio entre formas e ritmos. Tempero entre o vermelho e o azul, entre o frio e o calor, entre o escuro denso e o sutil. Iberê é como o filósofo que pensa na dialética do ser e do não-ser, do interior e do exterior. Do mesmo modo, são seus símbolos oriundos da representação da memória de infância, são formas, são figuras reminiscentes do carretel que ora se apresentam como um totem ancestral, ora como um singelo dado que saiu de um joguinho infantil. Neste sentido, a alma do artista flutua num espaço onde o “exterior e o interior ambos são *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade.” E neste ir e vir “O espaço íntimo perde toda a clareza. O espaço exterior perde o vazio.” (BACHELARD, 1993, p. 221, grifo do autor) transforma-se em símbolo repleto de significados interiores. É aquilo que Bachelard chama de “loucura experimental” onde o poeta, neste caso o artista, acolhe a imagem da memória do objeto carretel num exagero personalizado.

O processo de criação de Iberê segue o exagero da imagem de suas lembranças e a imagem do carretel é explorada ao seu extremo sem medo de qualquer risco. Ao citar Rilke, Bachelard (1993) diz que uma obra artística origina-se daquele que enfrenta o perigo, para ele “Viver, viver realmente uma imagem poética é conhecer, numa de suas pequenas fibras, um devir de tal modo que é uma consciência da *inquietação do ser*.” (grifo do autor, BACHELARD, 1993, p. 223). Assim procede Iberê, como se o perigo de corroer a lembrança e de ferir a matéria pictórica, não importasse, pois em nome de um “obscuro desejo de permanência [...]” (CAMARGO, 2009, p. 74) o artista afronta o impulso do vendaval que afirma originar-se de um lugar desconhecido. E aqui, mais uma vez é rompida a barreira dos extremos e

na superfície do ser, nessa região em que o ser *quer* se manifestar e *quer* se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser do entreaberto. (BACHELARD, 2009, p. 225)

Então voltemos ao “armário” e entreabrimos sua porta para que os devaneios sofridos pelo artista ao buscar no interior de suas lembranças o carretel, objeto oriundo do exterior, do *estar aí*, que visita o *estar aqui*, passe a ser representado transformando-se em símbolo do seu ser íntimo e exposto ao exterior. A compreensão do mundo interior-exterior que Iberê leva para suas obras deste tempo não se oculta, ainda permanece no pátio, nas lembranças da infância. Mas o carretel é sublimado, extrapola a dimensão do objeto enquanto suporte para linhas de costura, enquanto brinquedo e transforma-se em símbolo que agora se desdobra em técnica e expressividade extrapolada e manifestada. Iberê abre a porta de suas memórias, tanto para o exterior do carretel, quanto para o interior simbólico presentificado na plasticidade de suas figuras. Seu projeto de feitura dos carretéis obedece ao que Bachelard denomina “contextura de imagens e pensamentos” (1993, p. 228), onde a imagem dos carretéis origina-se de uma ascensão sobre o mundo exterior.

A reciprocidade e a reversibilidade no processo dialético do exterior-interior transmutam não somente a lembrança como a representação do carretel. A amplitude da memória, apesar de impor limites, apresenta uma dinâmica cujo fluxo do tempo e da percepção é mutante em função dos interesses que o artista tinha sobre seu passado. Há na produção do artista um tempo coagulado, que segundo seu proferir apresenta todas as competências sensitivas do humano. Entretanto, a estagnação do objeto está contida somente na imagem primeira da memória do exterior. Depois disso, o perfume exalado pela tinta que cursa a superfície pictórica, no experimento de presentificar, ainda que planarmente o objeto

de memória, está a “imagem amada”, dinâmica que deixa os vestígios do comboio que percorria os trilhos da ferrovia próxima de seu habitar, moradia interina do seu ser. Todas estas lembranças, morada do interior do ser, mas advindas do exterior, retomam o caminho de volta para a morada do mundo exterior via “sinceridade do poeta” (BACHELARD, 1988), que uma vez símbolo, uma vez arte, passa a ser transmitida e habitada na história da arte e na cultura no Brasil.

4.1.1.3 Os recursos de transmissão

Candau (2014) ao discorre sobre as vias de transmissão da memória afirma que a escrita é um dos recursos mais utilizados para a transmissão de identidade, seja ele coletiva ou pessoal. Entretanto, “formas menos explícitas de transmissão de identidade ainda manifestam sua grande eficácia.” (CANDAU, 2014, p. 117). O acervo material faz parte também das soluções que abrigam a memória, pois ao guardarmos uma fotografia de um ente querido que não está mais conosco, estamos utilizando um recurso, que não o da escrita, mas o da imagem, para guardar a memória deste parente. Assim,

todos os traços que têm por vocação ‘fixar’ o passado (lugares, escritos, comemorações, monumentos, etc.) contribuem para a manutenção e transmissão da lembrança de dados factuais: estamos, assim, em presença de ‘passados formalizados’, que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constitutivos de uma memória ‘educada’, ou mesmo, ‘institucional’, e, portanto, compartilhada. (CANDAU, 2014, p. 118).

Do mesmo modo, a arte pode ser um recurso para “fixar” o passado. Como um recurso estético a arte possibilita a formalização do passado por meio da representação matérica e expressional. Para isso utiliza seus elementos formadores, tais como a forma, a cor, a composição, a dimensão, a textura, etc., mas também bem os suprimentos de interpretação simbólica, sejam eles figurativos ou abstratos.

Para Candau “as sociedades modernas demonstram tendências a privilegiar os aspectos técnicos de transmissão, não é seguro que apenas o domínio de receitas, de doutrinas pedagógicas e um didatismo genuíno sejam suficientes para ‘fazer a memória’.” (CANDAU, 2014, p. 118). Mas o que propomos neste estudo é analisar além dos aspectos técnicos de transmissão que Iberê utilizou. Nossa intenção vai além, pois estamos estudando não somente os três recursos, pintura, gravura e desenho como regras técnicas adotadas pelo artista, mas analisando os modos que Iberê utilizou, através destes procedimentos, para representar suas memórias de infância. A memória do artista está representada tanto pela via ritualística do

fazer pintura, gravura e desenho – como pintar pela manhã e gravar à tarde –, quanto pela via das lembranças ritualísticas vivenciadas por ele no passado – o imaginário nas brincadeiras com o primo Nande, o frescor dos banhos de rio, os prazeres nas primeiras experiências sexuais; e também o ritual de explorar o imaginário pela via literária. Buscamos desse modo cumprir nossa proposta a partir da visão que Candau tem em relação aos recursos de memória:

Transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo. [...] A aquisição de uma identidade vinculada a poderes e saberes não se reduz apenas a memorizar e dominar certas habilidades técnicas: ela se inscreve, na maior parte dos casos, nos corpos mesmos dos indivíduos.” (CANDAU, 2014, pp. 118-119).

Iberê Camargo esteve no mundo explorando técnicas e distintos meios expressivos em sua construção plástica, mais foi além do controle técnico, do conhecimento das regras destes procedimentos. Três foram as vias processuais percorridas em suas experiências artísticas: a pintura, a gravura e o desenho. Ainda que estas possibilidades expressivas sejam diferentes em seus processos e resultados, despertando a curiosidade do artista, sua inquietação diante da técnica esteve muito mais presente na exploração da expressividade do material em suas potências simbólicas. Neste sentido, cada elemento da matéria é pretexto para ir aos limites prováveis da tradução estética.

A seguir veremos em particular cada expediente que Iberê acolheu para produzir parte de sua obra. Para isso foram selecionados dezesseis obras para apreciação, sendo que algumas poderão ser associadas a obras literárias de sua autoria. Nossa análise considerará o benefício relativista da metáfora, tanto ao que tange a proposta tropológica de White como o modo de referência goodmaniano. Mas também estará alicerçada na analogia que fizemos diante do que Chartier evidencia de Bourdieu: o “sentido prático” de um texto. Para ele a interpretação pode ser aberta ou fechada pela sua formatação, pelas “coações que vêm para cada leitor através de seu pertencimento a uma comunidade sócio-cultural.”, mas “sabemos que todos os leitores, inclusive os que pertencem a uma mesma comunidade de leitura, de interpretação, à mesma comunidade, à mesma classe social, não leem da mesma maneira ou não produzem o mesmo sentido frente a uma mesma obra lida no mesmo suporte.” (CHARTIER, 2012, p. 1010). Assim, esclarecemos que nossa interpretação, além de encontrar apoio nos autores citados, está influenciada pela experiência da autora na área, já exposta neste texto, e vincula-se na intenção das obras, isto é a representação do carretel.

4.1.1.3.1 A pintura

Ao retornar ao Brasil em 1950, Iberê estava convencido de que para reencontrar-se deveria envolver-se com o ambiente que o cercava. Por isso, a paisagem do bairro Santa Tereza onde vivia passa a ser o foco de suas pesquisas pictóricas, alicerçadas por uma paleta³⁹ luminosa que passavam pelos violetas, azuis e ocre. Ele também produz inúmeras pinturas e gravuras explorando a temática natureza-morta, temática evidenciada pela influência européia, em cuja plasticidade e composição, como vimos, percebe-se a íntima relação com a obra do italiano Giorgio Morandi. No entanto, segundo Siqueira, não há na obra de Iberê a singeleza e humildade morandiana. Em vez disso, sua pintura possui “uma existência mais densa e rude, uma realidade mais material, mostrando que, para o brasileiro, o problema da pintura era de outra ordem.” (SIQUEIRA, 2009, p. 48).

Outros créditos podem ser depositados à obra do artista, como por exemplo, a André Lhote. Não diretamente com sua pintura, mas com seus ensinamentos, dos quais Iberê reteve seu entendimento referente aos valores⁴⁰ pictoriais. “Lhote, como nenhum outro, fez-me ver as identidades na solução de cor, de valor, de ritmo, enfim, de todos os elementos da linguagem pictórica no mundo da pintura, que abrange todas as épocas.” (CAMARGO, 2012b, p. 22). As grandes transformações que sua produção sofre ao longo dos anos são balizados na história da arte e vão fundamentar sua paleta e suas formas esculpidas na tela: primeiramente o espaço compositivo é concebido com asseio, clareza e luminosidade, e aos poucos vai se perdendo por entre a massa corpórea da tinta. Cor e forma partem respectivamente de um cromatismo resplandecente (Figura 17), quase matissiano⁴¹ (Figura 18), chegando ao dramatismo obscuro do Barroco⁴² (Figuras 19 e 20); e as linhas antes tímidas e objetivas vão impetrando a similaridade da sensualidade flamejante do Gótico Internacional⁴³ (Figuras 21 e 22).

Ao frequentar a História da Arte o trabalho de Iberê emana não só de um processo de aprendizagem, mas também da superação destes modelos. O que dá à sua obra uma

³⁹ Placa plana sobre a qual os artistas dispõem as tintas. “Por extensão refere-se a gama de cores características da obra de certo artista” (CHILVERS, 1996, p. 393).

⁴⁰ No dicionário da pintura o preto e o branco não são considerados cores, mas *valores*.

⁴¹ Henri Matisse foi um artista francês do início do século XX e “foi mestre supremo das tendências artísticas que caracterizaram pelo padrão caligráfico e pelo uso abstrato de cores puras.” (CHILVERS, 1996, p. 336).

⁴² Barroco foi um estilo originado na Itália no século XVII que se interessava em criar a ilusão da realidade das aparências e apegava-se “à substância, às cores e às texturas das coisas”, criando “um espaço no qual o tema e espectador podem unir-se num momento temporal específico e por vezes dramático.” (CHILVERS, 1996, p. 44).

⁴³ O Gótico Internacional foi um estilo pictórico, escultórico e decorativo europeu entre 1375 e 1425. Explorava a fusão de caráter internacional mesclando a sensualidade do naturalismo e a dramaticidade exótica e bizarra da vida aristocrática. (CHILVERS, 1996, p. 229).

característica solitária, sem precedente na história da arte no Brasil abonando a ele um lugar de destaque dentro do que é denominado arte expressionista. Porém, classificar Iberê como artista expressionista pode ser um tanto simplista se considerarmos apenas a dramatização dada aos aspectos formais de seu trabalho, mas, no entanto, esta consideração se torna muito mais relevante devido ao que podemos observar na relação que fizemos com os períodos aqui expostos. Verificamos que nos três andamentos da história da arte abordados – Matisse, Barroco e Gótico Internacional – há uma afinidade com a despreocupação de qualquer conexão com a realidade objetiva, um apego ao exagero das formas e cores, assim como um enlace às paixões do homem impulsionadas pelo emocional.



Figura 17- Iberê Camargo
Paisagem do riacho, 1946
 Óleo sobre tela, 60x73cm
 Coleção Museu de Arte do Rio Grande
 do Sul, Porto Alegre
 Fonte: BERG, 1985



Figura 18 - Henri Matisse (1869-1954)
Harmonia em vermelho – 1908-09
 Óleo sobre tela, 181x246 cm
 Museu Hermitage, Leningrado
 Fonte: JANSON & JANSON, 1996



Figura 19 – Iberê Camargo
Sem título – 1966
 Guache e nanquim, 70x100,2cm
 Coleção Maria Coussirat Camargo
 Fonte: OSÓRIO (2014)



Figura 20 – Peter Paul Rubens (1577-1640)
O rapto das filhas de Leucipo, 1617-18
 Óleo sobre tela, 222x209 cm
 Alte Pinakothek, Munique
 Fonte: 1000 OBRAS-PRIMAS DA
 PINTURA, 2007



Figura 21 – Iberê Camargo
Miséria – 1987
 Oleo sobre tela, 89x55 cm
 Coleção Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo
 Fonte: OSÓRIO (2014)



Figura 22 – Tommaso Masaccio (1401-28)
A expulsão de Adão e Eva do paraíso-1425
 Afresco, 208x88 cm
 Capela Brancacci de Santa Maria della Carmine
 Fonte: 1000 OBRAS-PRIMAS DA PINTURA,
 2007

Como humano subordinado às fragilidades do corpo, em 1958, com problemas de saúde, acometido por uma hérnia de disco na coluna, Iberê é obrigado a permanecer nos limites do ateliê. Sua pintura passa a ter cores mais escuras dando às obras um “conteúdo de drama” e o “artista que vinha trabalhando o ambiente, passa a expressar sua própria interioridade.” (BERG, 1985, p. 21). É nessa época que surgem os carretéis como objeto de pesquisa, fase que dá ao artista grande prestígio. Siqueira nos dá através desse fragmento, uma noção da relevância da série **Carretéis** para a arte brasileira:

A pintura de naturezas-mortas e, mais especificamente, de carretéis é identificada, para a grande maioria dos estudiosos da obra de Iberê Camargo, como o momento em que ele passa a contribuir de forma pessoal e original como artista moderno. Há nessa afirmação uma verdade incontestável. A adoção dos carretéis, inicialmente como objeto de suas naturezas-mortas e, posteriormente, como elemento autônomo, foi decisiva na definição dos contornos daquilo que hoje entendemos como sua obra (SIQUEIRA, 2009, p. 47).

O tema foi explorado intensamente, como único protagonista, mais de vinte anos. Porém, uma vez existido, nunca deixou de fazer parte se seu repertório pictórico, pois nele estava explícita sua busca pelos objetos afetivos guardados da infância. Os carretéis aparecem primeiro suportados por uma base, denominada por ele de mesa, onde a composição é vertical e plana e a tridimensionalidade dos objetos organiza-se no intenso tratamento que Iberê dá a matéria. Logo depois vão perdendo o vínculo com os aspectos formais do objeto, transformando o ambiente em outra dimensão e decompondo as figuras e as formas, mas, no entanto, conservam o caráter simbólico do carretel, a conexão com as lembranças de infância.

Considerando os aspectos expostos acima, onde a pintura de Iberê é impulsionada pela particularização de um único tema que aufere desdobramentos plásticos, que transitam por diferentes referenciais históricos, mas que suscitam originalidade, analisaremos a seguir seis pinturas selecionadas por décadas que cultivam o objeto de memória de infância, o carretel.

4.1.1.3.1.1 – Obra: Carretéis (1958)

Nossa primeira obra a ser analisada é a pintura **Carretéis** de 1958 (Figura 23). Neste trabalho o volume e a sombra são abandonados e o desenho do objeto protagonista é estabelecido. Do equilíbrio entre a figura e o fundo surgem outras formas. Pequenas notas de cores quentes⁴⁴ harmonizam-se no ambiente crepuscular. Logo o exercício minucioso sobre o

⁴⁴ Aceitamos a explicação que Goodman considera plausível quanto à temperatura das cores: "as cores quentes são as do fogo, as frias as do gelo" (GOODMAN, 1978, p. 76). Do mesmo modo, Kandinsky aprecia o vermelho

objeto vai alargando as possibilidades de simbolização e evidenciando na obra um caráter cada vez mais pessoal. Desse modo, o carretel passa a fazer parte do repertório do artista e será cultivado como a figura responsável em transportar todas as propriedades referentes à pintura, como formas, cores e texturas, assim como dará forma, cor e textura à suas lembranças de infância.

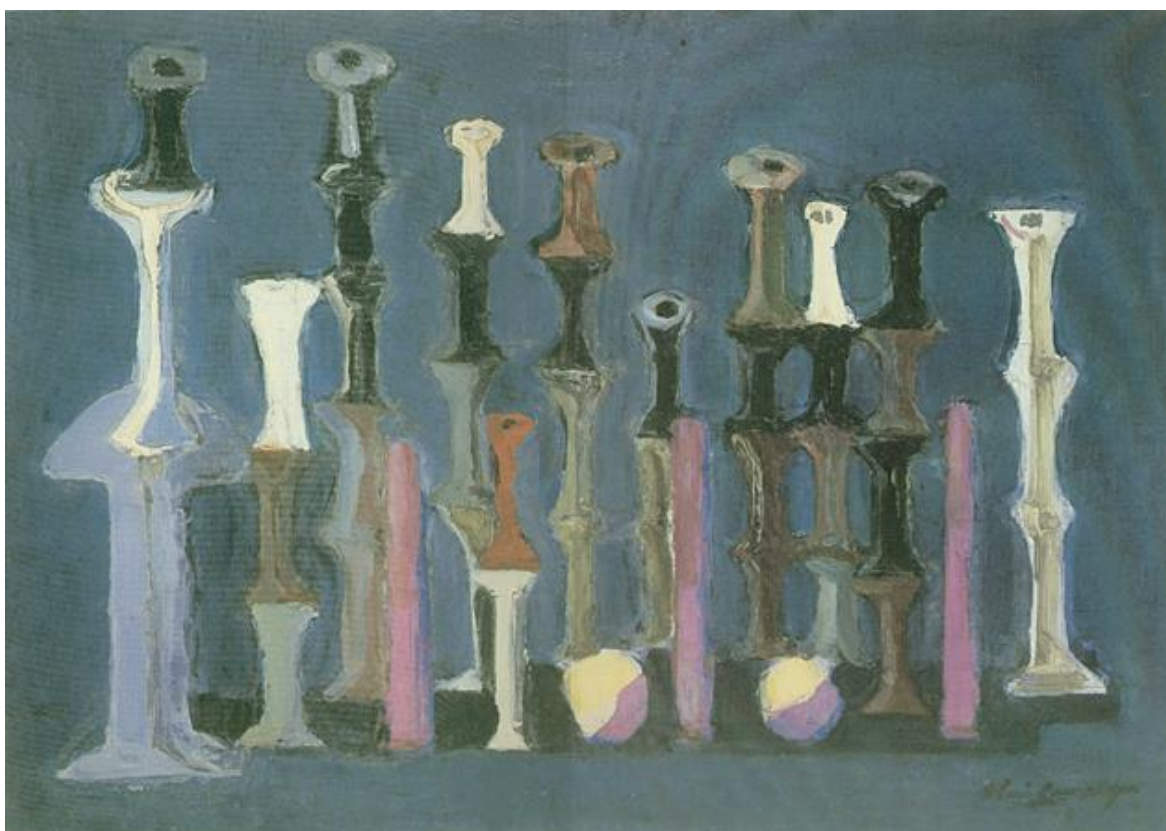


Figura 23 - Iberê Camargo

Carretéis, 1958

Óleo sobre tela, 65x92 cm

Coleção Alice Soares de Souza – Rio de Janeiro-RJ

Fonte BERG (1985) s/n. p.

Ferreira Gullar, poeta, escritor, crítico de arte e apreciador da obra de Iberê, diz que o primeiro quadro da série **Carretéis** mantém um âmago da natureza morta derivado do cubismo⁴⁵ e da abstração, mas a série vai transformando-se aos poucos e

na medida em que os carretéis se transformam e se descaracterizam como ‘coisa’, a vontade do pintor de integrá-los no quadro leva-o a exacerbação do tratamento da matéria e da forma, na figura e no fundo, a ponto de, em dado momento, o fundo ganhar a consistência de metal e a forma parecer soldada nele (GULLAR, 1983, s/n. p.).

Nesta pintura os carretéis estão sobre uma base a qual entendemos como uma mesa. Temos conhecimento direto daquilo que os objetos representam por meio de suas propriedades estruturais que estão associadas ao próprio objeto. Como um conjunto de símbolos estéticos pictóricos, as pinturas representacionais figurativas pertencem ao que entendemos como um “sistema” representacional, então podemos dizer que esta é uma pintura representacional *figurativa*. Isso só ocorre porque existe um sistema de convenções simbólicas que fazem com que a pintura represente figurativamente os carretéis. Como o que é evidenciado pela forma está vinculado totalmente às propriedades pictóricas do símbolo, temos o símbolo carretel significado por meio da pincelada característica de Iberê, pela paleta de cores, bem como pelo modo que o artista resolve a composição e a construção formal, tornando os carretéis símbolos pictóricos que representam sua memórias de infância. E como nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida, o carretel é uma representação porque o sistema de hábitos e costumes já existentes culturalmente permite. O empilhamento do objeto exposto nesta pintura remete as brincadeiras também convencionais, quando a construção de castelos deriva de um universo onde a liberdade da imaginação infantil consente construir imagens que nosso contexto real não nos permite.

No caso analisado a explicação mais comum referente à representação, a que considera a semelhança, poderia ser eficaz, pois há alguma afinidade no que diz respeito ao aspecto formal dos objetos representados. Neste sentido, segundo Platão (passagem 595 a - c), a representação é aparente. Entretanto, como a representação não é simétrica e nem reflexiva, como a semelhança, não satisfaz a questão. Não é simétrica porque o carretel pode não estar relacionado diretamente, em tamanho ou cor, por exemplo, com o objeto concreto. Não é

⁴⁵ Cubismo foi um estilo surgido no início do século XX. Defendia a fragmentação em ângulos das formas e reduzia a paleta e a textura pictórica. Picasso, estudando Cézanne, encontrou “em seu tratamento abstrato do volume e do espaço as unidades estruturais translúcidas nas quais se baseou ao criar as facetas do Cubismo” (Janson & Janson, 1996, p. 367).

reflexiva porque o objeto carretel foi representado no quadro, mas o carretel objeto não representa o quadro. Assim sendo, o carretel representado é mais semelhante à outra pintura do que ao objeto carretel. Do mesmo modo, é mais semelhante a uma lembrança do artista, que como algo intocável e individual, edifica os carretéis como imagens também simbólicas e subjetivas.

Quanto às questões cromáticas da pintura, segundo Goodman (1976, p. 42), a caracterização da pintura indica cores em diversas regiões. A cor que ocupa a região maior ou que representa o fundo da pintura é uma cor primária (azul) com adição dos valores preto e branco, o que dará à pintura a abertura do caráter dramático que será explorado cada vez mais pelo artista. Os carretéis são representados pelas cores marrom, vermelho, tons violáceos, valores preto e branco e tonalidades de cinza. Para as formas que interpretamos como “laranjas”, foram usadas os contrastes de complementares⁴⁶ violáceos e amarelos. Entretanto, devemos observar que estes ajustes cromáticos são vagos, pois têm a capacidade de exemplificar vários níveis de generalidade. Por isso, voltemos ao exemplo dado por Quine (2010, p. 167). Como saber em que medida no espectro cromático, em direção ao azul ou ao vermelho, os violáceos foram empregados? Podemos, como explica Quine (2010, p. 168), limitar a vaguidade por meio de comparação. Desse modo, o carretel situado à esquerda do espaço compositivo ocupa um lugar no espectro mais próximo do vermelho do que o carretel do lado direito. O que nos consente dizer o mesmo sobre das outras cores que fazem parte do universo pictórico criado por Iberê onde a seleção de cores ocupa um espaço íntimo de suas memórias, o que pode justificar estas escolhas. Escolhas estas que vão além das feições das coisas, “uma depuração, uma síntese que leva ao que eu chamo de uma ‘transfiguração’ situada além da aparência. Importante é encontrar a magia que existe nas coisas, na vida.” (CAMARGO, 2009, p. 31). E para Iberê a magia presente na vida e na arte se mesclam por meio das memórias do passado, o “seu passado” (RICOUER, 2007, p. 107), e do seu corpo familiar, que conforme Le Goff (1999), constroem uma integração na perspectiva em relação ao tempo. Desse modo, a lembrança é metamemorizada e a obra é representada por meio da ligação entre o corpo e a alma que está presente na consciência, mas que, no entanto, passa a ser uma coisa menor como recordação pura, pois se transfigura ao integrar-se com o tempo

⁴⁶ Cores complementares são aquelas consideradas secundárias, as quais são derivadas das cores primárias, azul, magenta e amarelo. No círculo cromático, elas se posicionam na extremidade oposta da cor que complementa e apresenta maior contraste. Assim, o amarelo é contraste complementar do violeta que na sua concepção usa o azul e o magenta; o magenta é contraste complementar do verde que na sua concepção usa o azul e o amarelo; e o azul é contraste de complementar do laranja, que na sua concepção usa o magenta e o amarelo. (KANDINSKY, 1996).

presente. Por isso não há um atendimento à similaridade do objeto real como o objeto representado.

A obra **Carretéis** é considerada como uma natureza-morta que pode nos informar metaforicamente sua propriedade de “peso”. Segundo Gullar (1983, s/n. p.), esta pintura exhibe “o fundo possuindo consistência de metal e suas formas soldadas nele”. Entretanto, para que esta obra exprima metaforicamente a propriedade de “peso” ela deve ser interpretada simbolicamente como tal. A propriedade de ser “pesada” é apropriada aos símbolos pictóricos contidos no contexto do espaço compositivo, neste caso a massa de cor, as formas, as texturas, a distribuição dos personagens, etc. Desse modo, a pintura **Carretéis** exprime a propriedade de ser “pesada” quando interpretada como símbolo estético decorrente de suas qualidades pictóricas e estas qualidades advêm do que Iberê chama de “decantação da forma” (CAMARGO, 2009, p. 30). Forma mutilada, “escondida no pátio da infância [...] As coisas estão escondidas no fundo do rio de vida. Na maturidade, no acaso, elas se desprendem e sobem á tona, com bolhas de ar. Como se vê a criação se faz com o agora e com o tempo que recua.” (CAMARGO, 2009, p. 30). Sublimação do objeto que após vivenciar a inocência das brincadeiras de infância passa a existir na dimensão da memória madura do homem crescido.

No plano do material os objetos carretéis representados na pintura podem não exemplificar a propriedade formal do objeto carretel, mas exemplificam literalmente cores predominantemente azuis, formas semelhantes ao objeto carretel, pinceladas em diversas direções, composição equilibrada, o estilo do artista, uma natureza morta e o tema *carretéis*. Metaforicamente, porém, significam o que pode exprimir por meio da interpretação que fizermos dela, sejam sentimentos, temperatura tonal, peso, etc. O que a pintura **Carretéis** exprime depende das convenções culturais, mas as propriedades expressas na obra foram adquiridas e exploradas pelo artista sem nenhuma inquietação com normas de perfeição estabelecidos. Para ele “Não há um ideal de beleza, mas o ideal de uma verdade pungente e sofrida que é minha vida, a tua vida, é nossa vida, nesse caminhar no mundo.” (CAMARGO, 2009, p. 31). E este é o “peso” da vida que carrega Iberê e que como um véu translúcido é revelado em suas obras. O “peso” atribuído ao que Gullar (1983) diz sobre esta pintura, deriva da interpretação que faz da obra com suas características cromática, formal, compositiva e até mesmo do contato pessoal com o artista, e não de propriedades congênita e genérica. Não há relação direta com o que a pintura exprime, mas com o que ela pode exprimir por meio das propriedades atribuídas a ela. A pintura **Carretéis** contendo “objetos pesados” é metafórica, pois sua atividade é de um ser símbolo que ilustra carretéis e exprime o atributo de “objetos pesados” quando desempenhado suas propriedades plásticas.

Para a teoria de símbolos de Goodman (1976), entre o modo de referência expressão na pintura, o destaque dado dependerá do artista, assim como da obra. Nesse caso, podemos dizer que a ênfase na pintura **Carretéis** está mais próxima da representação objetiva, pois está mais associada às convenções do sistema simbólico com os quais estamos familiarizados. O que nos autoriza a classificá-la como uma obra figurativa que está mais próxima do realismo, pois ao observarmos a obra relacionamo-la imediatamente com o objeto que conhecemos.

Segundo D'Orey (1999, p. 788), “quando a arte é considerada no âmbito de uma teoria de símbolos, o realismo deve ser considerado uma forma de correção.” Entretanto, como vimos, o realismo não garante a qualidade da obra. É necessário investigarmos outras propriedades que a princípio podem ser mais difíceis, como, por exemplo, a apreciação das características formais que a pintura explicita. O novo sentido de realismo tomado por Goodman (1978, p. 131), no qual podemos dizer que uma obra é correta, é o realismo como "revelação", ou seja, o artista revela-nos aspectos invisíveis, outras possibilidades artísticas atingindo um novo grau de realismo. As características adotadas por Iberê ao representar os carretéis na pintura acima, originam-se de maneiras de representar formas já esgotadas ao longo da história da pintura. Nestas formas, sejam abstratas ou realistas há uma combinação que segundo Kandinsky apresentam uma infinidade de possibilidades onde

O artista é e permanece livre para combinar os elementos abstratos e os elementos objetivos, para realizar uma escolha entre a série infinita das formas abstratas ou do material que os objetos lhe fornecem – em outras palavras, é livre para escolher seus próprios meios. [...] Uma forma hoje desprezada e desacreditada, que parece situar-se à margem da grande corrente da pintura, aguarda simplesmente seu mestre. (KANDINSKY, 1996, p. 159).

Como vimos, Iberê esteve livre para combinar elementos abstratos e elementos objetivos, mas estudou e sofreu influências de momentos históricos da arte para criar novas possibilidades formais, ou despertá-la. Assim o sistema simbólico de representação anterior foi substituído por outro. Isso nos permite afirmar que a relatividade presente na expressão deriva da interpretação que cada obra pode gerar no fruidor, o que está vinculado não somente ao espaço simbólico exposto, mas ao equipamento intelectual que dispõe o fruidor. Portanto, ao interpretarmos a pintura **Carretéis** dizemos que a propriedade “pesada” expressa está relacionada ao universo pictórico adotado por Iberê, o que também poderá estar presente no conjunto de suas obras dentro do que compreende a primeira fase da série **Carretéis**, a qual estamos familiarizados.

4.1.1.3.1.2 – Obra: Estrutura (1961)

Assim, os carretéis são representados no espaço, a linha de base desaparece e transforma-se demonstrando que na linguagem da pintura não há distinção entre espaço e corpo. Exemplo disso está na nossa segunda obra analisada, **Estrutura** (Figura 24), de 1961, na qual o desenho do carretel é sintetizado chegando à simplicidade da geometria quadrangular. Agora, a cor torna-se mais dramática e domina o plano pela densidade do valor escuro. Figura e fundo confundem-se pelas pinceladas fartas de tinta e tomam direções antagônicas. O equilíbrio dos carretéis, antes cuidadosamente enfileirados, desestrutura-se e dá movimento a composição. Consequentemente, “As últimas referências explícitas ao mundo exterior se apagam, e agora os carretéis que já não aparecem carretéis, flutuam no espaço do peso da condição natural.” (GULLAR in ARTISTAS BRASILEIROS nº 1, 1983, s/n. p.).



Figura 24 - **Iberê Camargo**
Estrutura, 1961
Óleo sobre tela - 88 x 133 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes –Rio de Janeiro
Fonte: BERG (1985, s/n p.)

Os carretéis desta fase aparecem sintetizados formalmente. Indiretamente tratam o “objeto como um exemplar de propriedades que se aplicam a outras coisas” (D’Orey, 1999, p. 783), mas ainda estabelecem alguma associação com o objeto. Nesta obra o desenho do carretel é sintetizado alcançando a simplicidade da figura geométrica quadrangular. A figura geométrica aliada à cor “possui seu próprio som interior” (KANDINSKY, 1996, p. 75), e reciprocamente o valor cromático é acentuado por sua forma quadrangular, o que nos leva a crer que a subjetividade da escolha cromática está envolvida na objetividade da forma. Ou seja, Iberê escolheu representar o carretel como um quadrilátero e este determinou com sua forma, os limites cromáticos.

O reconhecimento formal do carretel, ainda que desconstruído, nos permite fazer relações entre o objeto que avaliamos diferente, ao mesmo tempo em que nos permite fazermos distinções entre o objeto que consideramos igual. Logo, consideramos a pintura **Estrutura** uma obra *figurativa*.

Do ponto de vista extensional, o termo “ser um carretel” alonga-se e alcança o conjunto de carretéis. A intensão de “ser um carretel”, por sua vez, é o meio pelo qual identificamos o que este objeto refere. Neste sentido, “ser um carretel” significa ser um objeto destinado tanto ao armazenamento de linhas de costura, quando utilizado pela mãe de Iberê, quanto a ser um brinquedo, quando imaginado pelo artista. Entretanto, na pintura **Estrutura** este objeto passa a ser interpretado como um símbolo de um tipo particular. Os símbolos presentes nesta obra passam a pertencer à outra classe de imagem, a classe das formas geométricas, mais especificamente a classe dos quadriláteros. E o que faz com que o artista tenha a liberdade de ir e vir dentro das possibilidades formais e simbólicas do objeto é justamente a liberdade que a “memória propriamente dita” (CANDAU, 2005), oferece à metamemória. Ao ser provocada a memória abre fendas para fazermos o que quisermos com ela, destacando suas particularidades e explicitando nossos interesses por meio de sua representação. Entretanto, entende-se, a partir do que defende Candau (2014), que o resultado deste processo intraindividual alonga-se e alcança o interindividual através da interpretação dada à obra, pois quando a memória representada é comunicada ela se decompõe em metamemória pública. Passamos então, a ver o que o artista viu, e somos também tomados pela “ilusão biográfica” (CANDAU, 2005), e do mesmo modo que o artista “inventou” uma maneira de representar os carretéis por meio de quadriláteros, “inventamos” uma maneira de apreciá-los e “aceitamos” os quadriláteros como “carretéis” que simbolizam as memórias do artista.

Se usarmos a explicação de Wolheim (1993) para a pintura **Estrutura**, o “ver-em” estaria na experiência dual de enxergarmos além dos quadriláteros para vermos os carretéis,

pois para ele “tudo que a representação exige é que vejamos na superfície marcada coisas que têm relações tridimensionais.” (Wollheim, 2002, p. 21). Por outro lado, Wollheim (2002) diz que as obras figurativas são representacionais e as obras abstratas podem ou não serem representacionais. Segundo sua teoria, a pintura ora analisada seria figurativa porque a superfície é marcada em um sistema no qual podemos reconhecer na obra figuras de quadriláteros. Goodman, porém, recusa a teoria da representação como imitação, pois é possível que uma pintura não denote nada, ou denote quadriláteros, e mesmo assim represente carretéis. E assim, classificamo-la conforme a proposta de Goodman que utiliza o dispositivo de hifenização e a batizamos de pintura-de-carretéis.

Além disso, Wollheim (2002) propõe um estudo psicológico do significado pictórico opondo-se aos fatores explicativos como os códigos, as convenções e os sistemas simbólicos. Segundo ele, a interpretação pictórica está vinculada a sensibilidade do observador para alcançar a intenção do artista. Esse processo é constituído por uma “tríade”. Aqui, temos um problema, pois desse ponto de vista precisamos saber como poderemos acessar o estado mental de Iberê e saber como esse estado o induziu, por meio de sua prática pictórica, a transformar quadriláteros em carretéis. De acordo com a teoria de símbolos goodmaniana, alguns fatores psicológicos até podem influenciar na formação, alteração e na extensão do significado, mas não são fundamentais para o artista e nem para o observador. A pintura representa carretéis por meio de quadriláteros porque eles obedecem a um sistema selecionado pelo artista o qual é transmitido e interpretado como qualquer outro sistema simbólico vigente em nossas convenções. A prática pictórica que Iberê utilizou na produção de **Estrutura** diverge de outras práticas do próprio artista, mas está próxima ao campo de referência (ou domínio) escolhido pelo artista nesta fase da Série Carretéis. Desse modo, podemos compreender que quadriláteros representam os carretéis como brinquedos de infância, ou qualquer outro objeto pertencente a sua memória de infância, porque estamos cientes do domínio usado pelo artista neste período plástico. O uso metafórico permitiu ao artista a transferência de domínio da forma geométrica para carretel e deste para brinquedo. Para Iberê a licença que lhe permite usar da metáfora não está vinculada a objetividade das coisas, o que importa é que “Somos alguém envolvido pelas coisas, envolvido pela água, envolvido pelo vento, pelos componentes físicos. O que me prende não é a nomenclatura dos elementos mas o próprio envolvimento.” (CAMARGO, 2009, p. 32)

Desse modo, a representação dos quadriláteros como carretéis não oferece nenhum grau de semelhança com o objeto. Nem mesmo os quadriláteros são similares aos quadriláteros que estamos acostumados a ver. Suas características formais não obedecem à

primeira noção que temos desta forma geométrica, qual seja, de ser uma figura com quatro lados iguais cujos limites respeitam certa retidão linear. Os quadriláteros representados como carretéis na pintura de Iberê oferecem outras características, como, por exemplo, a deformidade dimensional dos quatro lados e a probabilidade enigmática de sua mensagem. Iberê busca assim uma liberdade onde a matéria concretiza o sonho, diz que

Quando eu quero me ver livre, expressar tudo que tenho dentro de mim, lanço o quadro e aparece a imagem. Mas a imagem continua sendo um enigma outra vez. Pensamos que tudo apareceu revelado, e de fato revelou-se. Mas também não se revelou: está visível, mas continua o enigma. Eu apenas objetivei em forma o enigma que estava dentro. A interrogação continua. E a resposta não foi dada. (CAMARGO, 2009, p. 32).

Esta obra ostenta algumas probabilidades que uma figura geométrica, o quadrilátero, pode revelar formalmente distribuindo-se em todo espaço compositivo. O desenho que representa o carretel é sintetizado por meio da forma quadrangular, mas não pode explicitar em apenas uma descrição o mistério metafórico. As cores empregadas são compostas em sua maioria com a mistura do preto e do branco e com uma pequena porção de verde. Estas tonalidades são acentuadas em partes da obra quando a cor verde está mais presente. Entretanto, os matizes são estruturados dentro de um limite cromático e também de graus de generalidade. Podemos dizer que o verde acinzentado usado pelo artista nos quadriláteros situados na parte inferior esquerda da obra é mais cinza e menos verde do que aquele usado nos quadriláteros superiores. Estes são mais claros do que os quadriláteros mais escuros da extrema esquerda e da parte inferior da pintura. Não podemos afirmar, no entanto, o quanto o verde está próximo do amarelo ou do azul no espectro cromático e qual verde vemos na verdade. Do mesmo modo, as pequenas quantidades de branco presentes na pintura, podem ser mais ou menos brancas quando comparadas umas com as outras, assim como quando consideradas com outro branco mais claro. Neste contexto, as pequenas doses de branco são as partes mais brancas que vemos, pois ao situarem-se próximas dos verdes acinzentados ganham luminosidade. O vermelho sem ser escaldante por ser usado com muita parcimônia, obtém maior contraste por situar-se ao lado de tonalidades verdes, sua cor complementar. O preto colorido das formas carretelianas é disfarçado entre a escuridão do fundo, assim como o objeto pode travestido de figura geométrica, transfiguração da memória reinventada como brinquedo infantil.

Quando Iberê diz que “talvez eu não faça formas reconhecíveis...” (CAMARGO, in Berg, 1985, p. 53), refere-se à fase onde suas obras exemplificam formas, cores, pinceladas,

texturas e estrutura composicional, que são características de uma fase que, apesar de se aproximar da abstração, consideramos como pintura figurativa. Nesta versão de mundo criada por Iberê, podemos usar como critério de correção os dois sentidos de realismo defendido por Goodman (1978, p. 130-131), ou seja, o "familiar" e o "revelador". Lembremos que o primeiro diz respeito à capacidade convencional de reconhecer o objeto representado. O segundo refere-se às novas formas criadas pelo artista para representar o objeto. Assim, o realismo da pintura **Estrutura** aproxima-se das características realistas quando exemplifica figuras geométricas já conhecidas por nós e ao mesmo tempo revela aspectos que outrora não haviam sido empregados para representar os carretéis. Neste último caso, a exemplificação é metafórica (GOODMAN, 1976, p. 29), pois funciona fora de sua extensão habitual, sugerindo novas regras que superam sua aplicação comum.

Tomemos como exemplo o que Gullar diz ao analisar as obras desta fase de Iberê. Segundo Gullar, “as últimas referências explícitas ao mundo exterior se apagam, e agora os carretéis que já não aparecem carretéis, flutuam no espaço do peso da condição natural” (GULLAR in ARTISTAS BRASILEIROS nº 1, 1983, s/n. p.). Na pintura **Estrutura** os carretéis, representados como quadriláteros, possuem metaforicamente a propriedade de ser “leve”. Desse modo, os carretéis são denotados metaforicamente pelo predicado ser “leve”. Nessa pintura, os carretéis também funcionam como símbolo de “leveza”, pois “flutuam no espaço compositivo”. Assim como os carretéis exprimem a propriedade “leveza” em razão de sua estrutura formal, exprime a propriedade “leveza” metaforicamente como símbolo estético. Isto é, a propriedade “leveza” metafórica está associada ao tipo de símbolo pictórico, ou seja, os carretéis representados pelos quadriláteros perdem seu “peso” ao “flutuarem” no espaço compositivo.

Literalmente a pintura **Estrutura** exemplifica cores escuras, formas semelhantes a elas mesmas, poucos contrastes e composição geometrizada, pois o estilo expressionista adotado por Iberê nesta fase é uma natureza morta e tem como tema os carretéis oriundos de suas memórias de infância. Metaforicamente ela pode ilustrar o que exprime, ou seja, sensação de leveza. Entretanto, somente dizer que é “leve” não a torna “leve”, pois como vimos, ela deve possuir esta propriedade. O uso de leveza não é totalmente arbitrário, visto que ele decorre da prática e também de preceitos. Como práticas e preceitos são mutáveis, a posse e a exemplificação também podem variar. Desse modo, o que se diz desta pintura não está desvinculado daquilo que a pintura exprime. E, segundo Goodman (1976, p. 88), a interpretação de uma pintura não está isenta do poder formativo da linguagem. Desse modo, o que a pintura **Estrutura** exprime está relacionado com nossas convenções e maneira de

compreender o mundo. Os quadriláteros como carretéis são metafóricos, pois eles funcionam como símbolos que representam pintura e exprimem a propriedade de ser "leve". Não há uma relação com o que a pintura representa ou exprime, mas com o que pode representar a pintura e exprimir a propriedade correspondente ou a própria pintura, ou seja, pintura-de-carretel..

Como a relatividade está presente na expressão, pois as fronteiras entre o literal e o metafórico são alteráveis, precisamos decidir se “leveza” está relacionado ao domínio cromático ou formal. Neste caso, como Iberê era obcecado pela busca da forma, optamos por essa. A “leveza” expressa na pintura **Estrutura** pertence ao símbolo carretel que, ao ser desconstruído em seu formato, flutua no espaço da superfície pictórica perdendo sua consistência de objeto tridimensional. Sua passagem ao bidimensionalidade, proporcionado pela sintetização da forma e pela ausência de perspectiva, faz com que os carretéis representados como quadriláteros adquiram a propriedade de ser “leve”.

4.1.1.3.1.3 – Obra: Espaço com figuras (1965)

Aos poucos o símbolo carretel, eleito como um elemento autônomo retoma a luminosidade e os contrastes cromáticos, mas perde totalmente a formato. Em **Espaço com figuras III** (Figura 25), de 1965, assim como em várias telas denominada **Núcleos** (Figura 26), a forma geométrica dos carretéis presente em sua trajetória expande-se e vai até a desconstrução, até ao abstracionismo. Mesmo que Iberê nunca tenha se deixado contaminar por movimentos modernistas, ocorridos na Europa despontavam no país com padrões conceituais e modismos postulados, a poética informal que caracteriza a obra deste período é original. A esse respeito o artista dizia “estou filiado a mim mesmo.” (CAMARGO in BERG, 1985, p. 23). Sobre as transformações plásticas ocorridas neste período ele diz que os carretéis desapareceram, “perderam a intensidade, o peso, um certo realismo e levitaram.” (CAMARGO, 1987, p. 182). Essa mesma linha pictórica, com movimento de aspectos orgânicos que remetem ao aparente desgoverno do gesto, vai culminar com o painel de 1966, localizado na sede da Organização Mundial da Saúde (Figura 14).



Figura 25 - Iberê Camargo
Espaço com figura III, 1965
Óleo sobre tela – 130 x 184 cm
Coleção Maurício Bacellar, Rio de Janeiro
Fonte: BERG (1985, s/n p.)



Figura 26 - Iberê Camargo
Núcleo, 1965
Óleo sobre tela, 150 x 212 cm
Coleção Cristóvão Moura
Rio de Janeiro
Fonte: BERG (1985, s/n p.)

Na apresentação da obra de Achutti, que homenageia Iberê, Ferreira Gullar pondera sobre aos limites figuração/abstração contidas no trabalho do artista defendendo que “mesmo quando nos anos 70 reduziu a figura e formas abstratizadas do carretel, que intitulava ora de ‘figuras dinâmicas’ ora de ‘vórtices’” (ACHUTTI, 2004, s/n. p.), não pode ser considerado um artista abstrato. Para Iberê, a qualidade da arte não se vincula a abstração ou figuração, mas sim a expressão do ser. Nunca buscou a abstração, pintou o que chamava de “decomposição do mundo real e uma recomposição em outras figuras. Não se pode tirar as coisas do nada. Nunca fui abstrato, talvez eu não faça formas reconhecíveis...” (CAMARGO in BERG, 1985, p. 53). Mesmo que diante do cenário artístico brasileiro do período, que atravessa transformações, ligando-se a diferentes movimentos estéticos, tais como a Concretismo e o Abstracionismo, Iberê mantinha suas convicções vinculadas em negar a importância dos objetos. No entanto, diferente destes movimentos, que negavam a implicação total com qualquer objeto, Iberê não defendia a perda de vínculo com eles. Sobre esse aspecto Siqueira afirma que

o carretel é percebido e pintado não apenas como se mostra, mas também nas relações entre sua estrutura, a estrutura do espaço e a estrutura temporal da própria existência [...] Daí a dificuldade de qualificar as obras de Iberê desse período, seja como figurativas, seja como abstratas. Pois embora o processo de configuração formal possua uma boa dose de abstração, mantém os vínculos mais estreitos com a vivência do objeto (SIQUEIRA, 2009, pp. 53-54).

Iberê Camargo não aceitava que sua obra, nem por um momento, tivesse abandonado a figuração. Como legatário de Picasso defendia que “até a forma mais abstrata é Figura” (SIQUEIRA, 2009, p. 88). Partia sempre da figura e se o resultado alcançado transfigurasse numa abstração, era pelo insistente processo de busca pela forma, pela síntese do objeto estudado, mas não por um ideal de afastamento da realidade. Em sua visão espiritualista em relação à arte Kandinsky afirma que o processo de abstração da forma pelo ocorre de maneira que

quanto mais o artista manipula essas formas abstratas ou ‘abstratizadas’, mais se sente à vontade com elas e mais profundamente penetra em seu domínio. Guiado pelo artista, o espectador, por sua vez, se familiariza com a linguagem abstrata e chega, finalmente, à posse de todas as suas sutilezas. (KANDINSKY, 1996, p. 80).

E nesta obra a manipulação do carretel levou a autonomia do elemento formal que submerge totalmente ao mesmo tempo em que retoma o cromatismo mais iluminado de anos anteriores procedendo de certa “figura”, como o título da obra sugere. Das obras aqui analisadas esta é a que mais se aproxima do que conhecemos como *arte abstrata*. O termo

arte abstrata é flexível, já que a obra de arte enquanto objeto é concreta ao mesmo tempo em que é abstrata por ser uma interpretação daquilo que representa. Quando esta fase de sua pintura é comparada a pintura de expressionistas abstratos como Jackson Pollock⁴⁷ e Willem De Kooning⁴⁸, Iberê argumenta:

Minha pintura em nenhum momento abandonou a estruturação da fase dos carretéis. Esses, embora pareçam soltos, livres no espaço (fundo) do quadro, estão solidamente interligados por linhas de força, como os corpos celestes no sistema planetário. Por isso, não sinto nenhuma afinidade com Pollock ou De Kooning. (CAMARGO, in LAGNADO, 1994, p. 27)

Diferente de Pollock e De Kooning, o que importa para Iberê não é o extremismo da liberdade gestual no ato da experiência pictórica, a qual defendiam os expressionistas, mas sim a relação desta atividade com as experiências da vida. Sua obra “continuava sendo investigação sobre o mundo, não em suas aparências superficiais, mas em sua estrutura profunda, que é também a estrutura do sujeito, e que se revela na relação nada pacífica entre matéria e forma.” (MAMMI in OSÓRIO, 2014, p. 282).

Interpretamos a pintura **Espaço com figura III** dentro do que ela nos oferece quando a observamos, ou seja, não vimos o carretel, ou a figura, pois muito de sua estrutura foi subtraída. Porém, sabemos que o artista nunca assumiu que sua pintura fosse abstrata, mesmo que a desconstrução da forma geométrica do elemento explorado tenha alcançado neste período uma expansão, chegando à intangibilidade. Sabemos também, que esta pintura foi obtida do tema do carretel e que foi por suas depurações sucessivas que chegou à desestruturação total do objeto, pois como herdeiro da tradição Iberê defendia que “até a forma mais abstrata é Figura” (Siqueira, 2009, p. 88). Desse modo, instituímos um sentido amplo para o gênero de “arte figurativa” onde indiretamente faz associações do referente com outros significados e por meio desses, refere-se a outros indicativos. É nesse âmbito que a pintura ora analisada nos permite incluí-la na categoria de *arte figurativa*.

Como vimos, para ser um símbolo nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida. Neste caso, a representação do objeto é referida por meio de um símbolo e a semelhança depende da interpretação de uma dada situação e em que sentido a analisamos, já que ela é relativa e variável culturalmente. Como a representação

⁴⁷ Jackson Pollock (1912-56), pintor expressionista abstrato norte-americano. Adotou um estilo que ficou conhecido como Action painting que “tinha em comum com o surrealismo o emprego dos processos automáticos, os quais, supunham críticos e artistas, resultavam numa expressão ou revelação direta dos estados inconscientes do artista.” (CHILVERS, 1996, p. 419)

⁴⁸ Willem De Kooning (1904-97), pintor e teórico neerlandês, que em 1948 “passou a ser considerado, ao lado de Jackson Pollock, o líder extra-oficial dos expressionistas abstratos. À diferença de Pollock, De Kooning conservava em suas obras elementos figurativos.” (CHILVERS, 1996, p. 148)

advém essencialmente de sua própria construção como referente a um símbolo quando for elemento de um sistema representacional, o sistema adotado por Iberê neste período plástico para representar o símbolo carretel caracteriza-se pela aparente gestualidade do traço pelo que ele chamou de “decomposição do mundo real e uma recomposição em outras figuras [...]”. (CAMARGO in BERG, 1985, p. 53). Ao declarar muitas vezes que não se importa por objetos, mas com a implicação com eles, Iberê permite-se representar qualquer objeto, desde que lhe seja significativo. Desta forma, a representação do carretel como figura é um símbolo deste e refere-se a ele.

O carretel deixa de ser classificado somente como um objeto para armazenar fios ou brinquedos infantis e amplia sua classificação, pois uma figura pode ser qualquer coisa. Neste caso, o carretel pode representar um brinquedo infantil por meio dos predicados “lúdico” e “guerreiro” que são traduzidos por ambos. De acordo com nossa análise, a figura representa o carretel (brinquedo infantil, guerreiro de um combate entre Pica-Paus e Maragatos). Por isso, o que interessa não é só o que representa efetivamente a figura, mas o que representa as descrições-de-carretel. Portanto, a pintura pode ser um exemplar de carretel que como uma figura representa um brinquedo (ou guerreiro). Literalmente, porém, a pintura também é uma representação das propriedades pictóricas. Nesse sentido, ela representa traços aparentemente gestuais, cores variadas, texturas táteis e visuais, composição com formas orgânicas ou ainda o estilo abstracionista tomado pelo artista nesta fase para abordar o tema carretel. São estas formas desgovernadas, traços vibrantes e gestuais que, como um ímpeto, transporta o carretel para o infinito caótico do centro da tela. O objeto desaparece em sua constituição primeira e afoga-se entre a massa densa e colorida. É a figura objetiva advinda da singularidade e da potência da memória que como agente capaz de fazer presente o que está ausente, transforma um objeto tangível em algo irreconhecível e simbólico.

Baseados em alguns títulos de obras, nesta fase os carretéis são “figuras dinâmicas” que explodiram denunciando seu núcleo. Assim, a pintura **Espaço com figura III** é metaforicamente dinâmica e a sua representação é uma extensão do que entendemos por “dinâmico”. Desse modo, a expressão é preponderante nesta obra, pois o caráter “dinâmico” do carretel, devido aos aspectos formais e cromáticos levam o observador, após identificar o carretel, ao vigor solicitado pela pintura. A aplicação “dinâmica” reforça o caráter expressivo que a obra estabelece entre o que representa e o que está posto. Neste sentido, a contradição entre os meios de simbolização usados pelo artista, ou assunto e a forma, são agora usados para obter o efeito de algo “dinâmico” e o carretel deixa de ser um objeto de armazenamento de fios para se transformar em uma “figura dinâmica” existente no universo representacional

de Iberê referente às suas memórias de carretel. Podemos então, dizer que **Espaço com figura III** exprime “dinamismo”, porque este predicado é representado quando a obra existe como um símbolo estético e porque são cultivadas suas propriedades pictóricas – traços aparentemente gestuais, contrastes cromáticos, texturas visuais e táteis, composição desestruturada, etc.

Como vimos, Goodman diz que “As propriedades que um símbolo exprime são as suas próprias propriedades.” (1976, p. 85). Entretanto, chama a atenção o termo “*expressão*” detendo-se à propriedade a que pertence o próprio símbolo, pois não se trata de propriedade literal e sim metafórica. Neste caso, a propriedade “dinâmica” é contraída e há uma troca de domínio, pois “dinamismo” é uma palavra “emprestada” de outro universo, o da física. Ou seja, se considerarmos que o limite entre o literal e a metafórico é suscetível a modificações, precisamos decidir a qual domínio a propriedade será aplicada. Neste caso, o domínio (dinâmica) é expresso na pintura e a “dinâmica” pertence às propriedades de ordem física, onde o movimento de um corpo está relacionado à sua interação com outro. Justificamos esta opção em função da estruturação composicional da obra, tanto formal quanto cromática. Porém, ao contrairmos a expressão “dinâmica” à obra analisada estamos vinculando a ela não somente as características literais, como a gestualidade da pincelada, o vigor cromático e a velocidade como que as formas rompem os limites do suporte, mas estamos relacionando-a com a memória de infância do artista. Neste sentido, aliamos a esta passagem plástica, na qual passou a trajetória dos carreteis como motivo estético, uma passagem textual escrita por Iberê intitulado “Hiroshima” que diz:

No epicentro da explosão, nenhum ente vivo, apenas escombros. Aqueles que sobreviveram à luz que veio do céu tiveram os padrões das vestes impressos na carne e suas sombras estampadas nas paredes das casas destruídas. Outros que se encontravam afastados nos subúrbios, distantes no núcleo da explosão, agonizam no percurso do tempo. Entre ele, o homem-pintor. (CAMARGO, 2009, p. 39)

Sobre este “discurso alegorizante” Massi faz uma relação com o câncer que Iberê enfrentava e suas implicações semelhantes a “explosão nuclear introjetada na história do indivíduo. As sequelas deixadas pelo câncer contraído realmente pelo pintor – coriza e boca seca – se revestem de uma significação universal. Na base do áspero individualismo de Iberê cresce um humanismo revoltado.” (MASSI, in CAMARGO, 2009, pp. 19-20). Mas o carretel sobrevive entre os o escombros, resiste em meio à luz cromática que explode no cerne da tela deixando sua sequela impressa. Outras lembranças afastadas do núcleo permanecem na insistência temporal e superam a revolta do humano. O “homem-pintor” permite o espasmo

da explosão no gesto que marca o espaço compositivo e que expressa sua dolorida memória através do seu estimado objeto, do mesmo modo que o dinamismo do tempo devasta a vida. A variação da expressão nesta pintura, assim como em qualquer outra, depende do artista assim como da própria obra, seja plástica ou textual. Neste caso, o aspecto mais relevante está relacionado à expressão, pois o referencial carretel foi interpretado dentro de um sistema tomado por Iberê, para dar lugar a qualidades sensoriais (dinamismo) e emocionais extraordinários. É um ambiente dinâmico que degenera a forma, mas que mantém a memória do carretel evocada pelas lembranças de uma infância distante, mas estancada pela imagem que, fora do corpo, é percebida pela afecção do corpo. (BERGSON, 1999).

4.1.1.3.1.4 – Obra: Símbolos (1976)

A ausência da linha como limitadora da forma, é abandonada nas obras produzidas entre 1967 e 1980 e, ainda que o pictórico tenha vantagens sobre o grafismo, o carretel recobra sua figuração. Agora, o símbolo ganha títulos como **Símbolos** (Figura 27), **Signo**, **Desdobramento**, **Andamento**, **Jogo**, **Vórtice**. Todos os formatos simbólicos são retirados da gaveta dos guardados da memória que, acomodados na nitidez do passado, retornam a mente para “ajudar a ver e compreender o momento que estamos vivendo.” (CAMARGO, 2009, p. 32). Segundo Vicentini, “Essa figura retorna com uma atitude construtiva para encontrar inesperadas relações de cores: Iberê começa um quadro com uma tonalidade fria ou quente, seguindo os impulsos do momento” (VICENTINI, 2010, p. 33).



Figura 27 - Iberê Camargo

Símbolos - 1976

Óleo sobre tela, 93 x 132 cm

Coleção Maria Coussirat Camargo

Acervo Fundação Iberê Camargo

Fonte: Fundação Iberê Camargo

Sobre as alterações cromáticas de sua paleta defendia que as mudanças acontecem como acontecem na vida. A simbologia presente nesta fase vai remeter ao objeto brincado. Talvez um violão, um dado, um guerreiro, um pião ou uma pandorga. A cor aufere um aspecto mais vibrante, que ao olhar infantil pode ser mais interessante. A dimensão dos objetos ganha o espaço planar e estes transitam pela composição, ora por inteiro, ora recortados, como pormenor de uma obra em escala maior. A sintonia dos violáceos, que entre os matizes quentes dos vermelhos e frios dos azuis, é estudada e genuinamente desvendada do fundo da tela. Para o artista, os carretéis são oriundos de um pátio reminiscente da infância. “Estão girando enfiados nas máquinas de costura, despindo-se do fio. Estão sobre o convés capitaneando navios que singram sangas. Estão rodopiando nas piorras.” (CAMARGO, 2009, p. 74). É objeto que se transforma ao travestir-se de guerreiro para um

combate dos Pica-Paus e dos Maragatos que primo Nande e eu travávamos no pátio. Eles estão impregnados de lembranças. Pelas 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, 2012, p. 25).

No mundo criado por Iberê para a obra **Símbolos**, podemos observar que o objeto carretel é um personagem que contém propriedades que podem ser cultivadas em outras coisas. Diremos então, que as formas exploradas nesta obra podem ser interpretadas metaforicamente como “figuras geométricas”, “violão” e “letra”. Aqui, é importante observarmos que a forma do carretel foi transferida para outras formas, mas não deixou de estabelecer associações com o objeto primeiro. Desse modo, mesmo que a obra seja figurativa, ela nos dá conhecimento sobre o objeto de outras maneiras.

Ao recusarmos elucidações tradicionais tais como a representação enquanto semelhança, a de causalidade e a de intencionalidade, optamos pela defesa de Goodman. Nesse sentido, a representação é uma questão de habituação, pois o realismo dado a uma representação, assim como a projetabilidade de um predicado, é convencional. Na obra **Símbolos** há certa convergência entre a forma e o assunto. Isso pode favorecer os dois sentidos de referência. A percepção dos aspectos formais do carretel exemplificados pela pintura reforça o tema abordado. Semelhante a uma representação realista, facilita a identificação dos referentes daquilo que é representado. Neste caso, porém, a representação do carretel apresenta o objeto “funcionando” como um símbolo determinado e o que representado tem uma relação direta com as características artísticas deste símbolo. Formalmente nossa concepção relacionada a esta obra alcança o que idealizamos como

representação de “figuras geométricas”, “violão” e “letra”, mas que ultrapassa nossa percepção, pois segundo Bergson (1999) não é nossa vontade espiritual que irá determinar esta definição, mas sim os elementos que constituem a obra e que são independentes da nossa pretensão. Porém, segundo o autor como nossa visão é “um centro de ação”, capaz de desempenhar uma atitude real e inédita sobre aquilo que estamos a observar, encaramos a dualidade presente na obra do seguinte modo: como algo que representa o carretel enquanto objeto de memória do artista e como transformação deste em símbolos “figuras geométricas”, “violão” e “letra”.

Podemos dizer que o carretel é representado por símbolos, os quais chamamos “figuras geométricas” (em maioria), por formas semelhantes a outros objetos, como um “violão” (figura central), e também por um símbolo verbal, a “letra X” (extrema direita). O grau de correção das figuras do sistema está sujeito à quão rigorosa é a informação sobre o que percebemos ao observarmos a pintura. O grau de literalidade existente na pintura vincula-se às questões canônicas. Por essa razão, os símbolos contidos na obra nos levam a interpretá-los como “figuras geométricas”, “violão” e “letra”. Como vimos anteriormente há outro sentido adotado por Goodman (1978, pp. 130-131) para o realismo que é o de “revelação”. Neste caso, o esgotamento da forma do objeto investigado levou o artista à criação de um novo grau de realismo, visto que as representações anteriores já não satisfaziam mais o modo de Iberê fazer um mundo plástico. A partir de seu trabalho literário intitulado “Natureza-Morta” é possível fazer uma relação da presença destes símbolos com a maneira de intuir a incidência de luz sobre as coisas, bem como o entendimento do artista sobre a possibilidade de transfiguração do objeto estudado: “Sol do meio dia. [...] Não há mais peso nem dimensão, são apenas cores que flutuam no ar. [...] Enquanto circula faz desenhos geométricos impalpáveis. Figuras de luz, espectros que imediatamente apaga.” (CAMARGO, 2009, p. 73). Assim, os carretéis são representados, deslumbrando os impulsos desencadeados pela memória, materializados pelas pinceladas que desviam o enredo de uma história previamente concebida.

Nesta pintura o artista representa os símbolos *como* se fossem carretéis. A pintura representa as figuras geométricas, o violão e a letra *como* carretéis, mas não o representa enquanto carretéis, mas sim *como* se fossem carretéis. Além de representar as figuras geométricas, o violão e a letra *como* se fossem carretéis, Iberê representa as mesmas figuras *como* se fossem brinquedos infantis. Assim, a pintura representa carretéis imaginários, como um “plano de devaneio” (BACHELARD, 1993). Por isso optamos por nomeá-la usando o artifício da hifenização proposta por Goodman e que permite sua classificação como pintura-

de-carretéis. Ainda que pintura-de-carretéis não represente literalmente carretéis, representa o que a poesia da metáfora comporta, ou seja, aquilo que a leitura interpretativa consente. E, mesmo que a memória pura do artista seja individual e exclusiva (BACHELARD, 1993), ela não é incomunicável, pois segundo Bachelard a interpretação da lembrança pode ser uma lenda, uma história que pode ser narrada. Iberê ao contar a história de suas memórias do carretel pela via da arte permite ao fruidor o adentramento em seus lugares e tempo de um passado que pertence a sua mente, mente que institui e transmite as imagens.

Símbolos foi pintada em memória ao objeto que fez parte da infância do artista, mas a composição não representa diretamente estas lembranças, pois se refere a elas por meio de uma cadeia indireta e complexa. Primeiramente, referencia indireta e mutuamente os objetos representados por meio de suas propriedades formais por meio da composição e da distribuição dos objetos. Depois a representação dos carretéis refere aos brinquedos infantis por meio da representação das propriedades da vivência que teve com o objeto, o que é comum a todos os símbolos concebidos na pintura. Há, neste sistema, uma interatuação das diferentes formas de referência, mesmo que represente o que podemos qualificar de “lembrança” ou “memória”. A obra é um exemplar de composição equilibrada, estruturada com caracteres geometrizados, com ausência de perspectiva e com um cromatismo onde as harmonias foram alcançadas pela combinação de vermelhos e azuis, mais os valores preto e branco. Estas propriedades exprimem “vigor” e “dramaticidade”. A complexa cadeia formada entre estas propriedades altera o significado dos carretéis, os quais nos parecem mais com “figuras geométricas”, “violão” e “letra”. O intervalo entre o carretel e sua representação é aumentado e cumpre o prolongamento do qual trata Bergson (1999). Ou seja, o carretel é transformado em outra coisa e por ter sido aparada suas arestas permite sua idealização. Idealização esta, possível em razão do que realmente interessa que é como se restringe a percepção e não como ela nasce. É o que nos permite o uso da metáfora, pois se ela se estabelece por ter a capacidade de ensinar artimanhas novas a uma palavra velha (GOODMAN, 1976), ela também nos possibilita a transfiguração da imagem. E é justamente o que acontece com a representação dos carretéis nesta obra que rompe o complexo de semelhança entre o objeto e sua representação.

A utilização da metáfora dada à obra **Símbolos** pertencente às propriedades “vigorosa” e “dramática” depende das propriedades pictóricas. Nesse caso, dizemos que as propriedades expressas em **Símbolos** são propriedades que se estabelecem metaforicamente e são constantes em relação às propriedades literais. A pequena porção de vermelho intenso localizado no centro da tela, por exemplo, sua pequena pincelada nos dá a sensação de maciez

em relação à dramaticidade rugosa e dura dos tons violáceos que predominam na composição. A abrangência do símbolo carretel está sujeita à este arranjo cromático e formal, no qual o sistema de **Símbolos** diz respeito à composição construída e ao seu domínio. Assim, o que a obra exprime depende, por um lado, da abrangência que tomaremos diante da expressão “vigor” como alternativa ao domínio, e, por outro lado, das outras pinturas que fazem parte deste tipo de resolução estética criada por Iberê. **Símbolos** pode exprimir “vigor” se compararmos esta obra com outro conjunto de obras de Iberê, produzidas em períodos distintos, como a obra **Carretéis** de 1959 (Figura 1-23), onde exprime “peso”. Ambos, embora diversos, são verdadeiros dentro de cada contexto plástico. E como para Iberê a verdade é sempre intuída pelo poeta – afirmação derivada de um poema de Mário Quintana que diz: “A imaginação é a memória que enlouqueceu.” (CAMARGO, 2009, p. 76) –, a verdade neste sentido se refere à veracidade do carretel. O carretel mesmo disfarçado recebe a permissão de ser “figura geométrica”, “violão”, “letra” ou qualquer outro símbolo que, germinado pela loucura da memória do “poeta”, é materializado quando golpeado na nudez permissiva da tela.

4.1.1.3.1.5 – Obra: Dado cor de rosa (1982)

O símbolo carretel como brinquedo, aparece agora com uma estrutura cubista (Figura 28), pois “Ainda que as formas pareçam prestes a ser engolidas pela massa pictórica, há uma busca de composição que inspira e justifica a repetição renovada e angustiante de um mesmo motivo [...]” (VICENTINI, 2010, p. 36). A experiência pictórica recupera não só o objeto com suas transfigurações, mas também a própria realidade do artista.



Figura 28 - Iberê Camargo

Dado cor de rosa, 1982

Óleo sobre madeira – 25x35cm

Coleção Maria Coussirat Camargo – Fundação Iberê Camargo-Porto Alegre-RS

Fonte: BERG (1985), s/n. p.

A interpretação geometrizada que Iberê dá aos carretéis distancia de qualquer tentativa de representação similar e familiariza-se cada vez mais com seu modo de criar uma nova versão plástica do objeto. Um modo de representação que segundo a teoria goodmaniana pode se aproximar da noção de "revelação", o que já vimos anteriormente.

Os carretéis, no entanto, não despontaram da infância com a intenção de representá-la, mas de dar prosseguimento aquela simbolização iniciada no pátio da casa onde vivia. Para o artista não há divisão entre o carretel e a pintura, entre a vida e a arte. Estão contidos no carretel, de maneira indissociável, a forma e o conteúdo do objeto, onde esse é muito mais que um simples pretexto. Eles são os “brinquedos” que viajam no tempo e “tornam-se míticos personagens de uma saga de fantasmagóricas visões.” (CAMARGO in BERG, 1985, p. 22). O artista proclama que é “Símbolo, signo, personagem – o carretel –, brinquedo da minha infância e agora, nesta fase, tema da minha obra, está impregnado dos conteúdos do meu mundo.” (CAMARGO, 2009, p. 76). São objetos que transitam entre o descarte pela mãe costureira, o brinquedo do menino e o símbolo que para ele podem ser hectolitros, decalitros que inquietam por

suas formas bojudas e bizarras, grandes canecas figuradas nos mapas que estavam dependurados na minha sala de aula [...] Vislumbro e persigo miragens interiores, que jamais consigo reconhecer na face da obra criada (CAMARGO, 2009, p. 76).

Essas figuras que habitam as telas são para o artista figuras que “envolvem-se na tristeza dos crepúsculos dos dias da minha infância.” (CAMARGO in ACHUTTI, 2004, s/n. p.) Sobre a fatura de sua pintura o artista afirma que a densidade pastosa se justifica pelo imperativo expressivo e pela necessidade de apelo tátil da matéria. Sua paleta é definida por tons frios, violáceos, grises-azulados, pelo uso intenso dos negros coloridos (CAMARGO, 2012). É unânime a opinião sobre a cor na obra iberiana. Sua pintura é matéria colorida, é pasta cor, é cor que nasce da sombra, que busca equilíbrio entre formas e ritmos. Tempero entre o vermelho e o azul, entre o frio e o calor, entre o escuro denso e o sutil. Suas formas são figuras reminiscentes do carretel que ora se apresentam como um totem ancestral, ora como um singular dado que saiu de um joguinho infantil.

O símbolo carretel é representado nesta obra por pinceladas dirigidas, embora aparentemente casuais. O experimento pictórico retoma o objeto transfigurado e geometricamente distancia os carretéis de qualquer tentativa de representação de semelhança e aproxima-se cada vez mais de um modo de fazer uma nova versão artística do objeto. O conhecimento sobre o mundo plástico de Iberê, dado por esta pintura figurativa, trata o objeto

carretel como um condutor de propriedades que podem pertencer a outro objeto, como o próprio título sugere, **Dado cor de rosa**. Assim, o tipo de imagem representada dependerá da maneira que foi classificada e não daquilo que representa, pois a pintura de um dado como um carretel representa um dado, mas é uma pintura-de-carretel e não uma pintura-de-dado.

Aparentemente formas iguais podem significar diferentes símbolos. Tudo pode ser considerado. O tamanho, a cor, a textura, a espessura, a direção da pincelada, assim como a localização no espaço pictural. Entretanto, a obra contém aspectos pictóricos que efetivamente não podemos classificar objetivamente. Por exemplo, se são quadrados ou redondos, e se certas cores são vermelhas ou rosas. Entre a forma quadrada e a redonda, por exemplo, pode haver outras figuras, que conforme Iberê são “hectolitros, decalitros”, “formas bojudas” (CAMARGO, 1998, p. 99). Entre o vermelho e o rosa há uma infinidade de cores, e, de acordo com infinitude do disco cromático as mínimas diferenças nas marcas impedem os limites de onde acaba o vermelho e começa o rosa. Mas todos estes aspectos são admitidos dentro do universo plástico criado pelo artista. Desse modo, no código pictoricamente construído por Iberê em **Dado cor rosa** nada pode ser considerado contingente e diminuto. As largas e lineares pinceladas definem as formas, sendo essas os limites dos personagens “dados”, ou seja, dos carretéis. Cada forma explorada exige perspicácia em sua apreciação, onde suas propriedades originam a obra. Essas propriedades, tais como as cores que delimitam o desenho do dado, as formas distribuídas no espaço pictórico estruturando a composição, as texturas, o ritmo do traço e as inter-relações entre os referentes, fazem os símbolos. Estes, por sua vez, representam o que nomeiam. Desse modo, a pintura **Dado cor de rosa** é uma obra que representa dado cor de rosa *como* se fossem carretéis. Ser uma figura *como* se fosse outra apresenta uma carga relativa ao que tange seu significado. Se adotarmos a visão bachelardiana para analisar a metáfora neste trabalho diremos que o grau alcançado pelo dado cor de rosa *como* carretel é derivado de uma “imagem fabricada” na imaginação. Portanto, como uma imagem “doadora de ser” o dado cor de rosa *como* carretel é “um fenômeno do ser” (BACHELARD, 1993, p. 88), um fenômeno que ocorre da “loucura experimental” onde Iberê abriga a imagem da memória do objeto carretel e extrapola para o exterior quando o representa. Mas se optarmos por Bergson para esta análise podemos dizer que o carretel *como* dado cor de rosa é uma representação que admite a metáfora como um conceito que trocou de “gaveta” e desse modo, possibilitou a descaracterização de sua classificação. O carretel abandona seu conceito primeiro passa a ocupar outro grau de classificação, o de dado cor de rosa.

Ao observarmos a pintura **Dado cor de rosa** adquirimos um conhecimento maior sobre as figuras geométricas, os dados e os carretéis, pois estas formas são personagens de versões de mundo construídas por Iberê que desconhecíamos anteriormente. É por meio destes componentes que podemos classificar, via discurso verbal, o estilo, os materiais e o tema adotados pelo artista. Do mesmo modo, por meio dos elementos não verbais podemos classificar suas propriedades pictóricas. Interpretar a pintura **Dado cor rosa** implica estruturá-la dentro de determinados padrões ou conceitos visuais. Os padrões visuais usados nesta obra permitem que a classifiquemos na categoria de pintura cubista, uma vez que temos familiaridade com os protótipos deste estilo. No entanto, só podemos classificá-la na categoria do cubismo porque Georges Braque (Figura 29) e Pablo Picasso (Figura 30) representaram estas características no Movimento entre o período 1907 e 1914. A característica principal deste estilo que se apresenta explicitamente na obra analisada é a interpretação geometrizada do objeto.



Figura 29 – Georges Braque (1882-1963)
Casario L'Estaque, 1908
 Óleo sobre tela, 73x60cm
 Kunstmuseum, Berna
 Fonte: 1000 Obras-primas da pintura



Figura 30 – Pablo Picasso (1881-1973)
Les demoiselles d'Avignon, 1906-07
 Óleo sobre tela, 243,9x233,7 cm
 The Museum of Modern Art, Nova York
 Fonte: 1000 Obras-primas da pintura

Embora os símbolos explorados na pintura nem sempre resolvam as questões de referência, pois uma forma representada não determina todas as suas propriedades, os símbolos funcionam de acordo com um sistema particular de simbolização. É assim que podemos classificar tais estilos e desse modo fazer uma aproximação da obra **Dado cor de roda** com as obra de Braque e Picasso.

Sabemos que uma forma pode representar vários símbolos, pois formas são descrições. Uma obra cubista pode ser a representação de peculiaridades específicas tais como a geometrização formal, o cromatismo contido, a ausência de perspectiva, a simultaneidade visual dos planos e a valorização bidimensional da superfície. Portanto, uma pintura, assim como uma amostra de carretel, é uma amostra das propriedades estéticas que, uma vez inter-relacionadas dentro do sistema, caracterizam o estilo cubista. Desse modo, o que a pintura **Dado cor de rosa** representa depende não só das outras pinturas que constituem o estilo cubista como também das características que constituem o domínio do sistema de símbolos cubista. Entretanto, há nas três obras acima particularidades peculiares à escolha do artista em relação ao que está interpretando. Notemos que as temáticas, a paleta de cores, o ritmo das pinceladas e os limites de preenchimento diferem. Enquanto Braque opta pela paisagem e Picasso pela figura humana, com seus personagens explícitos e contidos dentro dos balizes do suporte, Iberê elege uma espécie de natureza-morta que explora um único referencial, o carretel que não cumpre delimitações. Ao passo que Braque escolhe uma cartela de cores que se resume a temperar com os valores preto e branco os verdes, os violáceos e os vermelhos, Picasso seleciona contrastes de complementares que acalmam azuis e carnificam laranjas. Iberê, no entanto, “danifica” a estrutura de seu personagem principal e os camufla em meio a profunda massa cromática e pastosa. O carretel representado como dado cor de rosa é tímido em sua denominação colorística, pois o uso do preto e branco o abrandam, mas apesar disso se salienta em relação aos seus escondidos tons vizinhos. A cor rosa relaciona-se com as outras cores da composição ao mesmo tempo em que é única em razão de sua forma, pois “a cor associa-se intimamente ao objeto e constitui um elemento que atua sozinho [...]” (KANDINSKY, 1996, p. 113). Imaginemos esta cor rosa em outro objeto ou forma, uma serpente, por exemplo, certamente seríamos transportados para outra situação, visto que na realidade uma serpente cor de rosa não existe. Entretanto, a arte é tão permissiva quanto um conto de fadas. Desse modo, a cada “revelação” do carretel, onde este tem a permissão de ser o que quiser, podemos interpretá-lo de diversas maneiras, e ainda que seja aliando-a a estilos existentes na história da arte, mesmo assim alcança originalidade singular dentro da história da arte no Brasil.

Poderíamos fazer muitas descrições a respeito da pintura **Dado cor rosa**, como pertencer ao acervo da Fundação Iberê Camargo, ser uma amostra de uma determinada marca de tinta ou que é um conjunto de átomos, etc., mas nosso objetivo é analisar as propriedades referentes as obras como símbolos estéticos, para elucidar como Iberê representou os carretéis na Série. Nesse âmbito outras descrições podem ser constituídas. Entre elas a temática preferida de Iberê, o carretel, e o estilo adotado na obra, a aproximação ao cubismo. Sobre a primeira dizemos que ela está em destaque em toda a produção plástica de Iberê compreendendo o final da década de 1950 até início da década de 1990. Sobre a segunda afirmamos que é pela forte geometrização formal tomada pelo artista. Mas o mais importante é dizer sobre a originalidade da obra **Dado cor de rosa**. É uma representação de dados travestidos de carretéis traduzidos em cores que vão dos vermelhos, violetas e rosas aos vários tons de azuis, valores preto e branco. É a memória de infância decomposta em formas geométricas, contrastes claros e escuros, texturas táteis e visuais, ausência de perspectiva, simultaneidade visual dos planos e valorização bidimensional da superfície. Podem ocupar outros domínios por suas temperaturas tonais, harmonia compositiva e sonoridade cromática. Assim como, ser acomodado na vertente “natureza-morta”, mas que como outra espécie deste gênero, apresenta diferentes maneiras de resignificar a espécie temática e o estilo cubista.

Na pintura **Dado cor de rosa** além das propriedades da categoria do cubismo já citadas, podemos encontrar outras propriedades tais como traço gestual, diversidade de textura, pasta cor e densidade matérica. Estas propriedades podem ser tomadas como definidoras para o entendimento da pintura em questão. Dizemos então que Iberê inaugura outro sistema que comporta a pintura figurativa dos carretéis através das descrições formais e cromáticas contidas na composição. Como formas são descrições, a descrição de cada forma é determinada pela linha ou pela cor, onde ambas terão influência sobre o resultado compositivo. O triângulo amarelo ocre posicionado a direita inferior, por exemplo, por sua forma pontiaguda e sua cor é uma forma mais “aguda” quando comparada ao triângulo verde na posição superior esquerda, pois “É fácil perceber que o valor de tal cor é sublinhado por tal forma e atenuado por tal outra.” (KANDINSKY, 1996, p. 75). Como aceitamos a explicação de Kandinsky que “A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica” (KANDINSKY, 1996, p. 66), dizemos que o amarelo “agudo” provoca um alerta defensivo na visão enquanto o verde acalenta com sua profundidade.

Baseados na afirmação de Iberê (CAMARGO, 2012, p. 26) sua pintura exemplifica metaforicamente “sensualidade”. Não por conter esta propriedade pictórica como símbolo estético, mas por sua propriedade ser citada constantemente como exemplo. Assim, **Dado cor**

de rosa exprime "sensualidade" porque esta vinculada a situação de ser interpretada como tal e não por suas propriedades particulares como obra pictórica, mesmo que esta propriedade lhe pertença como símbolo estético. Como a propriedade expressa de ser sensual é propriedade metaforicamente, pois segundo Goodman (1976, p. 86) essas propriedades são contraídas, não são propriedades literais dos objetos, ou seja, "são importações metafóricas". Por isso, dissemos que em **Dado cor de rosa** "sensualidade" é uma propriedade expressa metaforicamente. Ainda que "sensualidade" esteja relacionada às propriedades físicas da obra, onde a cor e a forma definirão a suas possibilidades expressivas, é por meio da metáfora, que pela transferência de domínio sai do domínio dos sentidos, do erótico, e vai para o mundo da obra de arte.

4.1.1.3.1.6 – Obra: Carretéis com figura (1984)

Em 1980 quando Iberê retorna ao Rio Grande do Sul sua obra passará por mais uma drástica alteração. Na série **Carretéis** Iberê faz passar por um processo de transformação tanto a figura pictórica quanto o objeto carretel. O carretel, mesmo que anteriormente represente em algumas obras personagens humanas disfarçadas, passam por diferentes configurações interpretativas. Após percorrer o empilhamento, a corporatura, a explosão, veste-se de humano com características formais mais próximas daquelas que podemos reconhecer como figura-humana (Figura 31). Ora num convívio com outras formas, outros elementos e personagens. Ora fazendo surgir de seu âmago a figura humana, porém sem qualquer pretensão mimética.



Figura 31 - Iberê Camargo
Carretéis com figura, 1984
Óleo sobre tela, 55,3 x 109,7cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo
Fonte: Fundação Iberê Camargo

O próprio artista questiona-se sobre o que aconteceu com estes objetos, os carretéis da infância: “Faz tanto tempo que nos separamos. Eles devem ter morrido soterrados nos quintais e nos porões das velhas casas.” (CAMARGO, 2009, p. 76), ou ainda poderiam ter se perdido no atolamento movediço da latrina de Savino (CAMARGO, 2012b). Entretanto, permanecem na memória e vão sendo reconstruídos, reinventados; o que antes era objeto real revestido de formas estanques torna-se um ser pictórico feito com formas movediças, gestos drásticos, cores esculpidas em matéria densa.

[...] as figuras não estão pintadas *sobre* a tela mas, na verdade, são formas feitas de pasta colorida, estão de fato escavadas na pasta que constitui o fundo do quadro e que, por sua vez, é também pura pasta-cor. A contradição figura-fundo então desaparece porque a linha não está *sobre* o fundo mas brota dele, confunde-se com ele, é também de fato ele, mesmo porque não havia mais, na execução do quadro, um fundo que preexistisse à figura, já que ambos nasciam ao mesmo tempo; [...] (GULLAR in ACHUTTI, 2004, s/n. p.).

Gullar, ainda neste texto sobre Iberê, usa uma expressão de Cézanne que muito se adéqua a este estudo: “mudar o mundo em pintura”, ou seja, ao transformar o mundo real Iberê cria segundo a teoria goodmaniana, uma versão de mundo. A esse respeito Brito diz que “a operação não consistia em pintar carretéis no espaço e sim transfigurar o espaço em carretel.” (BRITO in SALZSTEIN, 2003, p. 124). Quanto à forma do objeto carretel, Brito usa da metáfora para afirmar que a questão de transportá-la para a pintura de cavalete constitui-se num problema, pois “o carretel apresenta-se como um feixe de tensão bipolar pouco propício à contemplação, não fosse, aliás, o meio para uma atividade incansável. A sua posição natural seria mesmo... rolando.” (BRITO in SALZSTEIN, 2003, p. 122)

O carretel não aceitando sua explícita exposição, porém, traveste-se de símbolo. Símbolo exemplificado metaforicamente pela expressão. Símbolo de sentimentos, de “padrões de forma, cor ou textura que realça”. (Goodman, 1976, p. 65). As propriedades exibidas na pintura dos carretéis não só existem como formas de um objeto utilizado por sua mãe na atividade de costura ou como um brinquedo infantil, mas também como símbolo daquilo que o artista entende como a essência da pintura.

Entre as alterações plásticas mais significativas ocorridas na obra de Iberê Camargo a partir da década de oitenta, está a presença da figura humana. Após a trágica experiência sucedida no Rio de Janeiro que culminou na morte de seu assaltante, o objeto de investigação do artista, o carretel, transfigura-se em humano. Ainda que a figuração estivesse sempre presente, onde o carretel ganhava formas personificadoras de criaturas habitantes em suas memórias, a figura humana deste período se explicita. Assim como o modo de representar o

carretel modifica-se, o modo matérico de representação também, pois ganha mais corpo e as formas são quase esculpidas sobre a superfície pictural por meio de uma grande quantidade de tinta.

O símbolo concebido transforma tanto a questão de significado quanto de aparência. O artista traduz então sua experiência na pintura e diz que “Tenho sempre presente que a renovação é uma condição da vida. Nunca me satisfaz o que faço. Vejo nisso um estímulo permanente à criação. Ainda sou um homem a caminho.” (CAMARGO, 2012b, p. 29). A renovação na qual Iberê se refere pode ser comparada a posição de White (2010) quanto à narrativa histórica. Ou seja, nela está o empenho em narrar uma história contida na memória que como uma sequência de eventos históricos são interpretados, ganhando vários formatos, ora enredo, ora comédia, ora tragédia. Nestas diferentes versões, Iberê metamemoriza suas lembranças em obras saturadas de dispositivos pictóricos que passam a fazer parte de verdades “em um sentido ficcional.” (WHITE, 2010).

E assim como a relatividade contida na narrativa histórica, ignora-se cada vez mais a ingênua concepção de representação na qual a exigência de semelhança é o interesse. Adaptando as palavras de Wittgenstein (1984, p. 176) a relação do figurado com o afigurado faz com que a representação do carretel, agora humano, não seja a representação desse carretel. A realidade do objeto e da figura humana é representada por mediação e as categorias essenciais tanto da figura quanto do carretel são miscigenadas. A noção de representação a partir da pintura **Carretéis com figura** está presente muito mais nas relações ou naquilo que Gombrich (2007, p. 53) chamam de “acento pessoal”; entre aquilo que foi materializado pelo artista e aquilo que o observador conhece, e não mais nos aspectos peculiares do carretel e da figura humana. A representação ocorre da construção daquilo que denota através dos símbolos como elementos do sistema criado por Iberê. A figura humana e os carretéis, representados na pintura, são símbolos que representam exclusivamente por meio das propriedades pictóricas destes símbolos. Semelhante à descrição a representação na pintura **Carretéis com figura** funciona como uma imagem que fornece a identidade da classe do objeto carretel e da classe da figura humana e simultaneamente a classe da pintura. O aspecto relevante nesta obra é que a figura humana é representada *como* um carretel e convive com outros carretéis que representam a eles mesmos.

No caso examinado a semelhança ocorre indiretamente por tratar os elementos figurativos, carretéis e figura humana, como exemplares que contêm propriedades semelhantes àquelas que se aplicam às figuras do mundo. Ao observarmos o símbolo que representa uma figura humana como um carretel, podemos identificar, por meio das

propriedades pictóricas construídas por Iberê, aspectos formais de semelhança com as figuras do mundo. Seja pelo contorno do desenho que simula uma cabeça, seja pela disposição do que conhecemos por olhos, nariz e boca, ou seja, características que compõem a figura humana. Há, no entanto, uma diferença. Enquanto pintura **Carretéis com figura** é um objeto estético, pois contém propriedades simbólicas. Enquanto figuras do mundo, por mais deslumbrantes que sejam, não são objetos estéticos, pois suas propriedades são intrínsecas.

O carretel que armazenava os fios de linha da costura da mãe de Iberê funcionava como um exemplar de um objeto com este fim. As propriedades do carretel como forma, cor ou material eram irrelevantes. O carretel que servia de brinquedo de infância para Iberê se enquadrava metaforicamente como guerreiros que travavam as batalhas entre “pica-paus” e “maragatos” e suas propriedades relativas a tamanho, cor ou forma poderiam ou não ter importância. Do mesmo modo, o empreender do carretel na pintura é como um símbolo contido no sistema pictórico onde o artista elegeu certas propriedades para criá-lo. E ainda que não tenhamos um nome para dar a determinada cor usada por Iberê, essa cor é uma representação que reorganiza nosso modo de interpretar a pintura. Se observarmos o quadrilátero em azul posicionado à esquerda e a forma em “U” do azul semelhante, localizado na direita da tela, em razão de sua forma e sua intensidade tonal teremos a sensação de que o primeiro é mais profundo que o segundo. Se considerarmos os contrastes dos limites das duas formas azuis o primeiro azul terá uma temperatura mais alta do que o segundo, pois suas formas adjacentes, com tonalidades vermelhas, apresentam mais calor que o segundo azul que tem como abordes a escuridão do valor negro. Mas, se compararmos a temperatura deste azul mais quente somente com sua vizinhança, este perderá calor, pois o vermelho apresenta uma sua atividade mais abrasadora do que o azul profundo.

Podemos classificar a pintura em suas propriedades por meio das seguintes expressões verbais: pintura de carretéis com figura humana, pintura em tinta óleo, pintura expressionista, etc. Podemos também classificar a pintura em suas propriedades pelas seguintes características plásticas: formas geometrizadas, traços incisivos, cores quentes e pastosas, composição assimétrica e harmônica. E para nos referirmos ao modo da expressão, podemos usar procedimentos referentes ao que a obra expressa metaforicamente: contraste tonal, composição harmônica, figura humana irônica, incisão no grafismo, vibração na pincelada e pastosidade nas cores. Mas também podemos adentrar em considerações referentes ao “acento pessoal” (2007) de Iberê que como interpretação da memória se caracteriza como algo que passa de presença da memória à representação desta, isto é, da memória à metamemória. Neste processo o artista opta pela representação da figura humana

convivendo com carretéis, dados e figuras geométricas. O espaço compositivo é preenchido com insistência e não dá trégua ao sombrio infinito. Os personagens não se preocupam com as dimensões e aproximam-se quanto a sua escala, e como se nenhum deles tivesse menos importância dentro da narrativa, podem ser interpretados como os vagões dos trens chegando a estação. Proveniente de uma paleta carregada de pigmentos negros as figuras são identificadas somente pela incisão que o suporte recebe do cabo do pincel. A pastosidade das pinceladas que se mesclam ao cromatismo meticulosamente examinado delimita o desenho da cabeça de alguém do passado. Todas estas propriedades levam ao caminho do discurso metafórico, pois é através delas que reafirmamos o caráter da expressão, daquilo que a obra exprime: contraste tonal, composição harmônica, figura humana irônica, incisão no grafismo, vibração na pincelada e pastosidade nas cores. O tom e a harmonia são termos emprestados do universo musical, a ironia do sentimento humano, a incisão do corte literal de um machado ou adaga qualquer, a vibração e a pastosidade do domínio da física, que respectivamente oscilam em seu equilíbrio e pesam em sua massa.

Dizer que **Carretéis com figura** expressa metaforicamente as propriedades relacionadas acima significa dizer que o que ela exprime é relativo afirmações da linguagem estabelecida por termos dedicados a esta pintura. Por exemplo, “pastosidade cromática” é um termo que se aplica com frequência a uma propriedade desta obra. Esta propriedade é relativa à textura alcançada por meio da grande quantidade de tinta colocada sobre a superfície pictural. Mas, o que a pintura exprime, depende também de outras obras que compõem todo o universo plástico construído por Iberê neste período. Portanto, “pastosidade cromática” é uma propriedade que pode ser destinada a todas as obras produzidas nesta fase da série **Carretéis**.

Em razão destes aspectos, encontramos relação desta pintura com o trabalho literário de Iberê. As personalidades retiradas do passado, do pátio, do colégio, da estação ocupam a tela e o espaço literário. São os caminhantes que transportados pelos trens da ferrovia passam a retratar e narrar sua produção. É do fragmento do texto **Gaveta dos guardados** que conferimos mais uma vez a memória como mote para seu fazer artístico.

Essa decantação da forma em muitas águas, tanto nas palavras como nas linhas, na pintura, é uma depuração, uma síntese que leva ao que eu chamo uma ‘transfiguração’ situada além da aparência. [...] No andar do tempo, vão ficando as lembranças; os guardados vão se acomodando em nossas gavetas interiores. Como temos cicatrizes! A vida foi causando essas feridas que nos acompanham até o fim. (CAMARGO, 2009, pp. 30-31-32).

A imagem transfigurada “situada além da aparência” é oriunda daquilo que Bachelard (1993) diz que se encontra nas gavetas, nos cofres e nos armários, não como memória simplesmente, mas como lembrança que se presentifica após a imaginação. São os aposentos ocultos, esvanecidos da infância que se configura como algo maior que a realidade e que advêm da imaginação. O rosto exposto na tela, enquadrado em perfil, é mais uma imagem desta fantasia que se mesclam a outras formas. Entretanto, é a lembrança do humano vinculada ao carretel que tem sua continuidade corpórea através deste objeto. Os rebordos superiores do carretel completam a imagem daquilo que podemos entender como os braços da figura, assim como a orla inferior conduz a forma dos pés. Os outros “humanos” dispostos em semelhantes escalas conversam com a figura central que, em razão de sua luz, parece ser indiferente.

Ainda que Iberê tenha em seu trajeto a figuração como aporte plástico em sua produção, a mutação formal do carretel é perceptível em diferentes fases e a representação deste objeto, por mais que tenha interpretado brinquedos, pandorgas, guerreiros, aparece declarado como “humano” somente nesta fase. Mammi considera que “A novidade não é tanto uma volta à figuração em geral (carretéis e dados também são figuras) quanto o aparecimento da figura humana. [...] Mas é significativo que Iberê tenha a experimentado esquematicamente, antes de torná-la explícita.” (MAMMI in OSÓRIO, 2014). E desta maneira o artista une passado e presente, reúne a imagem do que o artista entendia como “carretel” à uma imagem contemporânea deste entendimento. Aquela imagem apreciada como formato do passado guarda a forma explícita do objeto de estudos, porém incorpora-se ao novo entendimento, e a necessidade desta forma é de se corporificar de humano.

Como vimos a pintura de Iberê faz um trajeto que se alicerça na representação do personagem de memória, o carretel. Inicialmente é a exposição declarada deste objeto e é facilmente identificado como tal. Passa por interpretações que no dicionário da pintura, pode ser considerada abstrata. Veste-se de geometria, explode pela gestualidade formal e cromática para finalmente recobrar “a ordem” e travestir-se de humano. Chamamos de “ordem” porque interpretamos neste estudo que este objeto de memória só encontrou sua morada quando transformado em humano. Como algo que fez parte de um processo de extrema importância para Iberê, como algo profundamente significativo em suas memórias, ele, o carretel, não foi somente meta-memorizados como brinquedos de infância, mas como a família, os amigos e a vida.

Dando continuidade à nossa análise adentraremos na próxima subseção na linguagem da Gravura. Meio expressivo de igual relevância à produção plástica de Iberê Camargo, bem como procedimento interpretativo de suas lembranças do carretel.

4.1.1.3.2 A gravura⁴⁹

Assim como na seção 4.2.2.1.1, esta seção limitar-se-á a apresentar um recorte da obra de Iberê Camargo localizado na série **Carretéis**. Para tanto, é necessário uma breve exposição referente à caminhada do artista na linguagem da gravura.

O lugar de Iberê Camargo na gravura brasileira é tão significante quanto sua participação pictórica, isto é, “Sua sólida consistência ética e a obstinada luta pelos princípios que acreditava essenciais para a arte, aliadas à qualidade de sua produção formaram seu perfil como um dos grandes gravadores brasileiros.” (ZIELINSKY, 2006, p. 36). Sua trajetória na técnica da gravura começa no Rio de Janeiro no início da década de 40 e vai acompanhar quase toda sua carreira como artista, com uma pausa entre 1973 e 1980. Foi na companhia do austríaco Hans Steiner, detentor das técnicas da gravura, que Iberê deu suas primeiras investidas nessa técnica. As barreiras do embate com o domínio da técnica vão sendo derrubadas e Iberê, com o auxílio de grandes nomes, como Goeldi e Guignard, e posteriormente Carlos Alberto Petrucci, alcança o espaço para produzir intensamente trabalhos em gravura. Desenvolveu simultaneamente gravura, desenhos e pinturas num processo inter-relacional e foi na década de 50 que a atividade da gravura passou a fazer parte da perspectiva profissional do artista.

Extremamente meticuloso, as questões técnicas eram essenciais para seu processo artístico. Em função disso “O artista entrega-se a todo tipo de experiências, de laboratório, de ensaios, comparações entre seus processos de trabalho, de controle dos recursos e análises de soluções” (ZIELINSKY, 2006, p. 61). A constante dedicação para com o entendimento das técnicas empregadas em sua arte impulsiona-o para um fazer que se divide em pintar pela manhã e gravar pela tarde. Conforme Haesbaert

Iberê almejou permanentemente a continuidade de sua gravura: construiu uma casa prevendo nela a moradia para o impressor. Escreveu o livro *A gravura*, também voltado à difusão de seus conhecimentos, pois considerava que a maioria dos gravadores teria forte preocupação com a ‘cozinha’ do trabalho, com seus aspectos técnicos, não apenas os de expressão (HAESBAERT in ZIELISKY, 2006, p. 131).

⁴⁹ Iberê Camargo investigou vários processos técnicos de gravura. Entre eles a água-tinta e a água-forte (processos onde a matriz é feita em uma chapa de metal), a litogravura (matriz feita em uma pedra), a xilogravura (matriz feita em madeira) e a serigrafia (impressão em cores baseada no princípio do estêncil).

A gravura para Iberê não se configura como gênero menor, ele a considera com o respeito merecedor numa relação de reciprocidade com suas produções de outros meios expressivos. Para Zanini “Iberê apegou-se sobretudo aos meios expressivos da gravura em metal, interdisciplinando seus processos nas séries de naturezas-mortas e dos carretéis, trabalhos só em preto e branco, com resultados gráficos apreciáveis. O gravador é menos distanciado dos contornos do mundo real que o pintor.” (ZANINI, 1983, p, 720). Porém, o mesmo traço inquieto e nervoso presente na pintura que irrompe como um negativo desta eclode na gravura. A linha é como uma cicatriz que dilacera o suporte em ambas situações plásticas, assim como algo que se descompassa da objetividade do que é representado. Mas, diferentemente da pintura, a forma não se despona pela ausência da tinta, mas pela incisão sofrida durante o processo, ou seja, a chapa como matriz é quem recebe o corte e imortaliza o grafismo. Quando a gravura surge a ferida já é do passado, permanecendo somente na memória do papel, alicerce para a imagem.

Neste processo o que importa para o artista é como será tratada a bidimensionalidade do espaço que dispõe para sua criação. Pintando, gravando ou desenhando, Iberê surpreende pela horizontalidade qualitativa nas três vertentes estéticas, dispondo assim de certo desembaraço para expressar suas memórias de infância.

Da mesma maneira que contraiu inferências de seus mestres na pintura, o fez na gravura. Temos a clareza que a condensação destas experiências se apresenta de diferentes formas. Nas imagens abaixo (Figuras 32 e 33), podemos observar como a obra de Iberê menciona aspectos significativos que fazem parte da não realidade e do onirismo presente na obra de Giorgio De Chirico, artista com o qual estudou na Itália. Ou seja, o silêncio dos ambientes fantasmagóricos peculiares dos estilos metafísico e surreal: as sombras improváveis, a higiene da linearidade, a excentricidade do cromatismo impraticável, a perspectiva ilógica e a melancolia de uma atmosfera funesta, são características perceptíveis nas obras dos dois artistas. Notemos que o mesmo caráter escultural, onde os personagens estão cristalizados pela aparência congelada na obra de De Chirico, habitam a natureza-morta de Iberê. E neste sentido, se ajusta a um sentimento de nostalgia do ambiente gravado na memória e que ficou na geografia de Restinga Seca, mas que “No passar vertiginoso do tempo, o instante quer ficar” (CAMARGO, 2009, p. 102). Ainda que esta gravura não empregue o mesmo meio expressivo utilizado por De Chirico, a pintura, houve a preocupação com o comparecimento da cor. Há desse modo, a mesma frieza cromática, onde a cenografia do que é representado é concebida por meio da clareza chapada da superfície.



Figura 32 - Iberê Camargo
Natureza-morta 10 - 1954
Água forte e água tinta (em cor) cm, 32,8x41,5cm
Acervo Fundação Iberê Camargo
Fonte: ZIELINSKY, 2006



Figura 33 – Giorgio De Chirico (1888-1978)
A incerteza do poeta, 1913
Óleo sobre tela, 106x94 cm
Tate Gallery, em Londres, Inglaterra.
Fonte: <http://www.allaboutarts.com.br/>

A opção pelo procedimento impresso é mais um meio que o artista encontrou para narrar e transformar estas lembranças. Sobre o apreço que tem para com o recurso expressivo afirma que

Eu realmente sempre me senti atraído pela gravura, pelo desenho, eu sempre gostei muito de desenho, gostei muito do preto e do branco e lembro de ter visto novas reproduções de um gravador que hoje não é muito falado, Zorn, um gravador que tinha uma linha, um tracejado muito livre, [...] figuras com muito contraste...[como tudo] é uma questão de gravuras, então eu tive essa vontade de conhecer a gravura e aprender a trabalhar com ela. (CAMARGO em depoimento dado a Carlos Martins em 1990, in OSÓRIO, 2014.)

Como um artesão que valoriza o manuseio dos processos do ofício, Iberê frequenta os modos mais rudimentares para empreender sua obra gráfica. Conforme Martins (in OSÓRIO, 2014), a intimidade com a gravura é maior quando Iberê explora

o manuseio da ponta-seca, que é, na verdade, a forma mais simples e direta de se gravar uma matriz de metal. Com uma ponta suficientemente dura e resistente, de preferência de aço, o artista risca diretamente a superfície da chapa. A maior ou menor intensidade do gesto e da força empregada gravará o metal com diferentes profundidades e espessuras de traço, ao mesmo tempo que levanta rebarbas. Ao se entintar a matriz para impressão, essas marcas retêm quantidades diferentes de tinta, produzindo as mais variadas intensidades de negros, que conferem maior expressividade à composição. Para que todas as sutilezas de negros sejam impressas no papel é importante uma pressão adequada. A precariedade das condições de trabalho que então o artista enfrentava fica evidente quando nos deparamos com cópias que tiveram o papel rasgado ou amassado pelo excesso de pressão na prensa. (MARTINS in ZIELINSKY, 2006, p. 123).

Entretanto, a precariedade da linguagem não foi motivo para que Iberê desistisse de considerar este meio expressivo como mais um recurso para produção artística. A persistência é mais uma característica do artista que com o passar do tempo foi investindo cada vez mais para que estas deficiências fossem superadas. Sua obstinação não estava somente na busca dos valores estéticos, mas também técnicos. Do mesmo modo que enfrentava dificuldades em adquirir tintas de qualidade á sua pintura, enfrentou dificuldades ao que pertence ao comando técnico característico na distinção da gravura – e de fato os superou, visto que desta linguagem deixou um legado poético substancial para a história da arte no Brasil.

Considerando entre outros os aspectos, o que é subjacente às aparências presente na gravura de Iberê analisaremos a seguir cinco gravuras que fazem parte do período criativo do artista que se estabelece entre os anos de 1958 a 1991.

4.1.1.3.2.1 – Obra: Carretéis (1958)

Entre paisagens, figura humana e naturezas-mortas a gravura de Iberê consolida-se. Até que no final da década de 50, assim como ocorre com a pintura, surge o que irá motivar toda sua produção vindoura, o carretel. A primeira gravura de **Carretéis** (Figura 34) dará o “ponta pé” inicial em toda sua produção investigativa sobre o objeto e logo aparecerá também na pintura.

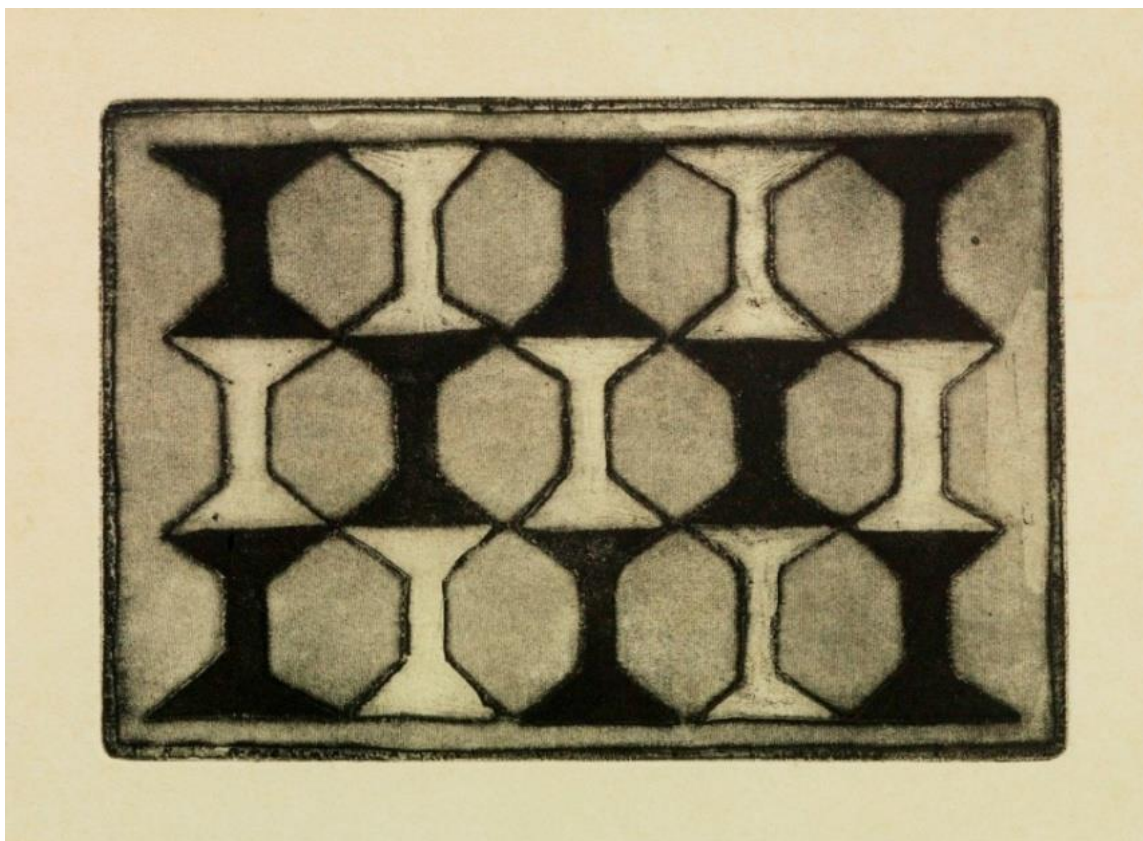


Figura 34 - Iberê Camargo

Carretéis, 1958

Água-tinta, verniz mole e relevo sobre papel

13,9x20,2 cm/28,3x83 cm/

Coleção Maria Coussirat Camargo - Fundação Iberê Camargo

Fonte: Fundação Iberê Camargo

Nessa obra a estruturação formal é impecavelmente construída e equilibrada. A diferenciação entre a figura e o fundo só se identifica através das margens que a matriz não ocupou, pois a relação positivo/negativo confunde o olhar e constrói novas formas que extrapolam o objeto investigado. O grafismo das linhas verticais dança num vaivém que nem mesmo a monotonia das linhas horizontais interrompe sua fluidez. A variação dos valores intercala-se numa rede, como num tabuleiro de xadrez, e dão cadência aos carretéis como se fossem soldadinhos enfileirados. Nessa obra é impossível não estabelecer uma comparação com sua pintura **Carretéis** (Figura 23) do mesmo período, pois é nítida a relação composicional entre ambas. O caráter exibicionista da forma é facilmente identificado em ambas as obras. Porém, enquanto na pintura o espaço é entendido como um lugar do cotidiano, que tem uma mesa como base, na gravura este espaço não existe, pois não há nenhum grau de perspectiva ou de horizontalidade que possa transmitir este entendimento. O que não se caracteriza como peculiaridade do meio expressivo, mas como forma de explorar o objeto usando um recurso técnico diferente.

Para Goodman, a gravura assim como a pintura é "autográfica". Uma obra de arte autográfica é aquela cujo original, ao ser comparado com sua falsificação, é significativamente diferente ou "melhor, se, e só se, mesmo a mais exata duplicação da obra não conta imediatamente como genuína." (GOODMAN, 1976, p. 113). Mas diferentemente da pintura uma das propriedades mais significativas da gravura é seu caráter serial. A gravura em metal é impressa sobre papel e originada de um desenho feito sobre uma chapa de metal, sendo considerada singular por essa primeira fase. As impressões sobre papel são produtos finais e embora possam diferir uma das outras, são todas oriundas de um original e por esta razão são igualmente valorativas – a não ser quando sua tiragem esgotou-se em apenas uma cópia denominada "p. a. (prova do artista)".

A gravura com a temática do carretel foi representada por Iberê a partir das pesquisas de naturezas-mortas anteriores. Esta investigação já apontava para a geometrização da forma, negando os aspectos tridimensionais do objeto representado. Portanto, a representação dos carretéis na gravura em metal **Carretéis**, de 1958, primeira gravura a ser analisada, não se caracteriza pela tentativa de representação realística. Por isso, a teoria mimética como condição necessária e suficiente ao modo de representação, mais uma vez é abandonada.

Ainda que mantenha em algum aspecto qualquer semelhança com o objeto carretel, a gravura contém mais semelhanças com outra gravura do que com o carretel. A esse respeito Goodman dedica-se no primeiro capítulo de **Linguagens da arte** (1976), e é seguindo seu argumento que podemos dizer que a gravura assemelha-se ao carretel e o carretel assemelha-

se a gravura, que a gravura representa o carretel, mas o carretel não representa a gravura. Assim, ao representar denotativamente o carretel, a semelhança não é sequer necessária.

Do mesmo modo, a teoria da intencionalidade de Wollheim (2002) é abandonada. A intenção do autor é defendida por Wollheim como elemento primordial para a interpretação de uma obra de arte. Vimos que a intenção do artista nem sempre nos é acessível. Além disso, dado que existem convenções, o que pode ser interpretado como uma ampulheta, por alguma semelhança formal, pode ter a intenção de representar um carretel. Portanto, o *que* a gravura representa e *como* representa está sujeito somente às propriedades e ao sistema simbólico construído pelo artista.

Sabemos que todas as gravuras possuem um suporte, mas, neste caso, o suporte é reafirmado por sua participação nos aspectos formais e cromáticos da obra. É o suporte que, juntamente com a tinta, reitera a representação do objeto carretel e é uma amostra não só do carretel, como das propriedades formais e cromáticas contidas na solução que Iberê adotou nesta gravura. O dualismo cromático exibido na gravura é uma exibição do valor preto e da cor amarelada do suporte e ao mesmo tempo são estes valores que compõem os limites formais do que é figura e do que é fundo. Mesmo sabendo que uma gravura só se estabelece como tal em razão da impressão de tinta sobre o suporte, não significa que neste meio expressivo, não possam ser exploradas cores e perspectiva. Entretanto, o que é cultivado nesta gravura é o valor preto em contraste com o suporte amarelado. Para o artista o uso dos valores era extremamente relevante, diz que “Realmente eu gosto muito do preto e do branco, por causa sobretudo do valor, não gosto de coisas que não tenham essa estrutura que o valor dá a obra.” (CAMARGO in MARTINS & MARTINS, 1990, s/n. p.). A importância que Iberê atribui ao preto e o branco tem relação com o que Kandinsky confere a estes valores: “*o preto tem sempre uma ressonância trágica, quase maléfica. É o silêncio sem esperança. O branco, em contrapartida, é o silêncio que se situa antes de qualquer nascimento. É prenhe de promessas e de esperança.*” (KANDINSKY, 1996, p. 139, grifo do autor). E neste trabalho estes valores são explorados em sua plenitude, pois são eles que instituem a dualidade entre o que é figura e o que é fundo. Assim como é o preto que dá a impressão de se afundar tragicamente na composição, o branco se exalta e avança em direção ao fruidor.

O contraste como propriedade exibida na gravura torna-se relevante esteticamente, pois é através dele que compõem não somente o símbolo carretel, mas também as formas hexagonais existentes entre eles. Nos aspectos formais há entre os carretéis formas hexagonais. O relativismo deste elemento estético, exibido pelo duplo papel que exerce na gravura, exemplifica figuras geométricas pentagonais ao mesmo tempo em que expõe o

aspecto em “negativo”⁵⁰ das figuras dos carretéis. Este duplo cromatismo nos habilita ao emprego da metáfora e dessa maneira, podemos dizer que há na gravura uma “harmoniosa rede”. Tomemos neste caso o empréstimo do domínio, que se tomado literalmente pode estar vinculado à harmonia sonora ou a uma rede como trama de pesca, porém estamos nos referendo ao vaivém cromático da gravura.

Mesmo sendo muito tênues os limites entre o literal e o metafórico, D’Orey afirma que na prática recorreremos ao dicionário para encontrar a literalidade dos termos e “se a extensão em que o termo está aplicado vem do dicionário, o termo é literal; se não vem, é metafórico.” (1999, p. 432). Porém, como mencionado anteriormente, a verdade literal não é menos relativa que a metafórica, pois para Goodman (1995, p. 188) a verdade de uma declaração depende do sistema adotado para a classificação. Um esquema pode ser transferido para diversos domínios, mas isso não é feito de maneira arbitrária. Por exemplo, na afirmação de que “os carretéis são soldadinhos enfileirados”, a expressão os “carretéis são soldadinhos” é verdadeira porque a aplicação de “soldadinho” reflete a relação entre os carretéis e a ordem enfileirada adotada pelos soldados.

Na gravura **Carretéis**, assim como em várias obras Iberê adota a metáfora do carretel exemplificado como um brinquedo de infância. A interpretação de que “o carretel é um brinquedo de infância” está relacionado não somente a identificação isolada da extensão da aplicação literal de “brinquedo de infância”, mas também do esquema que foi transferido ao termo alternativo “brinquedo de infância”. Neste sentido, aproximamo-nos do que Goodman diz sobre a metáfora, isto é, a metáfora “é uma questão de ensinar a uma palavra velha artimanhas novas – tem a ver com aplicar uma etiqueta velha de uma maneira nova.” (Goodman, 1976, p. 69). O mesmo pode ser aplicado à afirmação metafórica de que a gravura expressa uma “harmoniosa rede”. Quando dizemos que a gravura expressa uma “harmoniosa rede” estamos disponibilizando uma série de novas maneiras verbais de classificar a obra dentro de um novo domínio. Assim, não teremos dificuldades em identificar na gravura que a afirmação “expressa harmoniosa rede” é aplicada em função do seu vaivém cromático.

Vimos que o sentido de uma expressão metafórica, na maior parte, depende do contexto e que a mudança de domínio é uma das condições deste modo de referência. Porém, há casos em que a mudança de domínio não ocorre, mas somente uma transferência dentro do próprio domínio. Tomemos como exemplo nossa gravura. O termo “estabilidade”, quando usado para explicar o que a gravura expressa metaforicamente, pode ser atribuído a uma nova

⁵⁰ Neste caso, o termo “negativo” refere-se ao que não tem a forma de carretel e é considerado como o fundo na gravura.

extensão de sua classificação. Ou seja, a utilidade da característica "estabilidade" correspondente a sua literalidade está vinculada ao que é estático, mas metaforicamente foi transferida para o domínio daquilo que o carretel representa por meio da firmeza do traço e também pode ser dedicado ao domínio da expressão que transmite imobilidade compositiva. Logo, várias são as cadeias que podem se originar no sentido das relações referenciais entre aos termos verbais cultivadas a gravura, visto que a expressão possibilita à obra, e a leitura de seus símbolos, o emprego de termos metafóricos.

Considerando ainda a metáfora como forma de analisar o carretel da memória de infância como temática para a gravura, o carretel desconfigura-se enquanto objeto real em dois sentidos. No primeiro quando representado na planura de sua dimensão enquanto gravura, e no segundo porque não há nenhuma tentativa de perspectiva. Os carretéis, enquanto objetos reais são tridimensionais, porém são projetados para a memória por meio de nosso corpo (BERGSON, 1999), o que nos leva a crer que neste momento a terceira dimensão ainda não perdeu sua força, pois a memória em nosso cérebro é a projeção da imagem que está fora do nosso corpo e como tal, conserva suas características quando memorizadas. Seria a tendência nominalista da qual falamos no primeiro capítulo deste estudo, o objeto existe anterior a nossa idealização. Uma vez idealizada e representada, esta imagem irá depender dos recursos que foram utilizados para comportar as três dimensões, porém jamais poderá ser a própria imagem da memória. Assim, o objeto carretel subsiste como imagem de memória originária da afecção do corpo, por isso tridimensional e literal. Mas no caso da gravura, por possibilidade de se metamorfosear pela via da interpretação, a representação da memória do carretel de infância é bidimensional e metafórica.

4.1.1.3.2.2 – Obra: Estrutura em movimento (1962)

A partir de década de 60 a gravura de Iberê ganha nova expansão, tanto na estrutura compositiva, quanto na forma do próprio objeto. Assim como na pintura desta fase (Figura 35), os carretéis flutuam no espaço ganhando o movimento e a leveza necessários para romperem com o poder da gravidade e os limites do suporte.

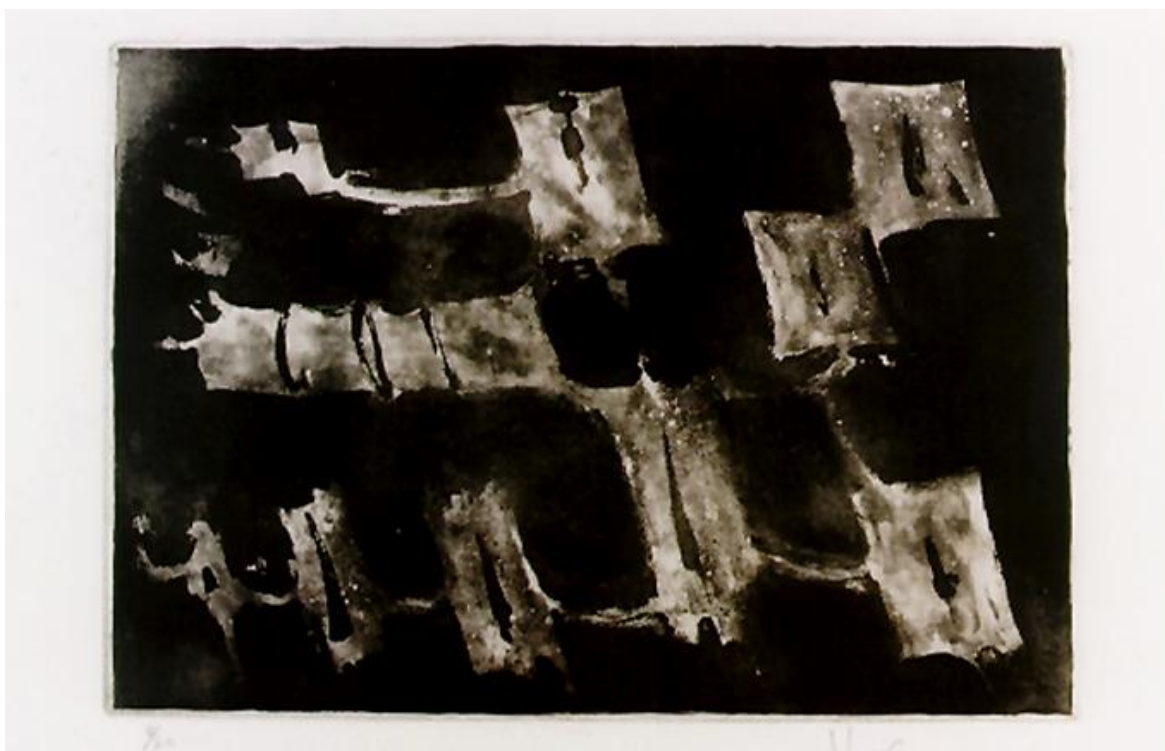


Figura 35 - Iberê Camargo
Estrutura em movimento, 1962
Água tinta (lavis) sobre papel
49,3x70,3 cm/70,6x99,04 cm
Museum of Modern Art, Nova York, EUA
Fonte: Fundação Iberê Camargo

Sobre essa transição Iberê afirma que:

Eu fazia aquelas naturezas-mortas, aquela mesinha com carretéis, carretéis em equilíbrio e quilo depois foi se tornando cada vez mais simples, a mesa desapareceu; normalmente, ela se resumiu a uma linha apenas, depois desapareceu a linha, aí os carretéis levitaram, compreende, ganharam outra dimensão. Depois teve aquele jogo dinâmico das formas, porque o movimento sempre foi uma coisa que me interessou, quer dizer, eu não faço uma coisa estática [...]. (CAMARGO in ZIELINSKY, 2006, p. 83).

As propriedades abstratas que a obra adquire derivam da maturidade do entendimento formal do objeto. Há nesse sentido, um dualismo entre a geometria e a organicidade, entre o fundo velado e a textura da forma, entre a harmonia e a tensão. A trama dos carretéis perde-se no infinito negro de água-tinta num diálogo luminoso com os recursos do betume e do lavis – método que demanda requintado controle técnico. Essa maturidade permite a Iberê, na visão de muitos críticos, conquistar na gravura

densas cargas de expressividade. A tensão sempre presente na produção do artista atinge nesse momento o ápice: do âmago dos espaços sombrios dessas gravuras provêm sinistros movimentos sinuosos. Tremulam os carretéis, mas também ondula o abismo de onde eles vieram. [...] E esse sentido trágico tem origem em sua crise de sujeito [...]. (ZIELINSKY, 2006, p. 94).

Este processo de maturação na gravura resulta numa obra singular em seus aspectos compositivo, técnico e estilístico. A fisionomia dos elementos formais que compõem a gravura pode em certo momento ser interpretada como abstrata, entretanto a resistência do artista em classificar um trabalho como este como abstrato, mais uma vez é citada:

Não sou abstracionista, sabe? Isso de abstracionismo depende do conceito de figura. Se eu pensar que figura dever ser sempre semelhante a um ser real, então aceito ser chamado de abstracionista, mas se eu criar uma figura e incorporar às figuras já existentes, acrescentar uma a mais, então eu aceito aquilo como abstração, mas é uma figura, não? (CAMARGO in ZIELINSKY, 2006, p. 84).

A concepção de “abstração” para Iberê é semelhante ao que Kandinsky defende, para ele “*é irrelevante que o artista recorra a uma forma real ou abstrata, pois no fim das contas elas se equivalem: ‘Por trás da grande diversidade dessas formas, é fácil reconhecer uma aspiração comum.’*” (KANDINSKY, 1996, p. 140, grifo do autor). Os dois polos contidos na arte, realismo e abstração, são no entendimento de Kandinsky uma questão falsa, pois o que interessa é que a forma advenha de um imperativo interior, ou seja, do conteúdo. Este conteúdo deve se reflexo interior e que se constitua com a intenção de proclamar esse mesmo conteúdo de maneira dinâmica.

O conteúdo para Iberê está na compreensão do mundo interior que leva para suas obras e que faz parte do tempo que ainda permanece no pátio, nas lembranças da infância, por isso não perde o caráter figurativo. Mas o carretel é sublimado, e do mesmo modo que extrapola a dimensão do objeto enquanto suporte para linhas de costura, enquanto brinquedo, extrapola o formato original, transformando-se em símbolo que agora se desdobra em técnica e expressividade. Verificamos que na gravura denominada **Estrutura em movimento**, datada em 1962, assim como na pintura **Estrutura** (Figura 3-24), está mais afastada de qualquer teoria mimética relacionada ao nosso modo de representação convencional. Das propriedades referentes aos aspectos formais, ou a qualquer tentativa de simulação tridimensional, a semelhança com o objeto carretel é eliminada. Ainda que a resolução composicional em muito se aproxime da obra anterior, a estabilidade compositiva verificada naquela gravura, agora perde sua constância e move-se lentamente entrelaçando suas formas em um fluxo que cadencia a união dos personagens.

A dimensão abstrata da representação nesta gravura, como mencionamos, pode não ser relevante se considerarmos que Iberê nunca admitiu ser um abstracionista. Para ele o caráter abstracionista depende do conceito de figura. O conceito dado pelo artista nesta obra não está diretamente relacionada com o modo de representação realista, ou conforme Goodman, baseado no conhecimento que temos das convenções utilizadas para representar o carretel. Mas está indiretamente associado ao referente por meio de outra nomenclatura. O que pode ser entendido por meio do argumento usado pelo artista. Ou seja, “Se eu pensar que figura dever ser sempre semelhante a um ser real, então aceito ser chamado de abstracionista, mas se eu criar uma figura e incorporar às figuras já existentes, acrescentar uma a mais, então eu aceito aquilo como abstração, mas é uma figura, não?” (CAMARGO in ZIELINSKY, 2006, p. 84). Neste caso, a gravura **Estrutura em movimento** é figurativa, segue-se que ela é um tipo de representação que apesar de não evidenciar explicitamente o objeto carretel, ela o denota. E, ainda que as formas representadas na gravura possam receber as denominações verbais de “quadriláteros” e de “figuras orgânicas”, ainda sim são representações de carretel. Como formas que fazem parte de uma solução simbólica criada pelo artista são formas com denominações gráficas (representações impressas graficamente) e como tais representam o graficamente as formas *como* se fossem carretéis.

Para a figura representada na gravura **Estrutura em movimento** é criada outra forma que diverge do objeto carretel, mas o símbolo carretel permanece. Como uma imagem originada do objeto das brincadeiras infantis, é uma imagem de devaneio, livre como permite o devaneio deste período da vida (BACHELARD, 1988). Esta liberdade possibilitou ao artista

a criação de um novo sistema gráfico que perdeu a capacidade de representar o carretel conforme sua imagem primeira. Uma vez esgotada sua forma genuína foi substituída por outra e originou outro sistema plástico. As propriedades anteriores não satisfazem mais ao que o artista está propondo e são introduzidos novos atributos. Desse modo, segundo Goodman “o artista conseguiu um novo grau de realismo” (Goodman, 1978, 131). Portanto, quando Iberê representa os carretéis na gravura, mesmo que a imagem nos mostre outra forma, quadriláteros, por exemplo, o carretel está por e representa carretéis - mesmo que os quadriláteros tenham servido de modelos, pois as propriedades do símbolo não dependem de causa e efeito.

Como solução semântica a gravura **Estrutura em movimento**, fornece símbolos que se diferenciam. Se compararmos os quadriláteros superior e inferior direito, veremos que eles apresentam sutis diferenças quanto à forma e a tonalidade. O mesmo ocorre com as figuras orgânicas localizadas a esquerda da obra. Entretanto, esta variação não significa que o que refere simbolicamente sofreu alteração, pois mesmo que evidencie literalmente formas diferentes, continuam sendo representação de carretéis. Os símbolos carretéis não são classificados como tipos diferentes, mas são apenas convertidos a quadriláteros e figuras orgânicas, que continuam fazendo parte de um mundo construído por Iberê para representar suas memórias de infância.

A gravura **Estrutura em movimento** exibe características que podemos classifica-las como literal e metafóricamente. As propriedades literais são expostas por dois tipos de símbolos gráficos. Os símbolos que possuem quatro lados (quadriláteros) e os símbolos com figuras indefinidas (orgânicas). Ambos possuem texturas, variações e contrastes dos valores preto e branco. Além disso, estão dispostos diagonalmente no espaço compositivo. Alguns símbolos são ligados por traços e outros divididos por traços. Ainda no plano literal a gravura exemplifica o estilo expressionista característico do artista, o gênero da gravura, o assunto dos carretéis e a técnica da água tinta. No que diz respeito ao uso metafórico em suas propriedades, podemos dizer que a obra exprime movimento ritmado, contraste cromático e leveza formal. Em razão das características formais, onde há um movimento sucessivo, podemos aludir sobre a gravura usando a metáfora "movimento ritmado", que literalmente pertence ao domínio da velocidade sonora. Do mesmo modo, quando dizemos que a gravura exibe leveza formal e contraste cromático, pois tomados de empréstimo propriedades derivadas de uma autoridade pertencente à grandeza da física, tanto ao que concerne a unidade de massa quanto à dispersão ou decomposição da luz. Desse modo, é possível afirmar

que na gravura em questão o dualismo se configura por meio da junção entre aos predicados formais e metafóricos.

A metáfora foi utilizada pelo artista para representar o carretel, pois sua opção foi representa-lo pela via artística da gravura. Ao conceber a obra Iberê teve um horizonte de expectativas onde fez opções referentes aos aspectos formal e técnico. Igualmente, o fez considerando suas memórias, e seu estado de espírito no momento da execução do trabalho presentificou esta lembrança. Como “memória viva” (CANDAU, 2005), oriunda destes dois momentos, passado e presente, o conteúdo narrativo da gravura procede de uma reconstrução da recordação que tem do carretel.

Em uma esfera poética (BACHELARD, 1988) a gravura é representada unindo duas idades, a idade do menino que brinca com o carretel e idade do adulto que aceita a nova imagem projetada na memória e a grava na chapa de metal. A nova imagem representada na gravura diversifica o modo poético de interpretar a imagem velha, pois esta se delongou no tempo necessário à sua duração nos lugares da lembrança. Estes lugares permanecem demorados na memória e movimentam-se a cada nova investigação. Zielinsky diz que a gravura deste período exhibe o domínio técnico que se transfigura em expressão.

O modo como esses carretéis movimentam-se no sombrio espaço das manchas, como se desejassem crescer, dilatar-se, tornar-se vastos, até romper qualquer circunscrição, é mediado pelo tratamento aveludado das superfícies gravadas. Como em sua pintura, extrapolam qualquer grafismo concentram planos sutilmente maculados; alcançam o espaço por diversas etapas que as estruturam. Ao obscurecer partes, diluir tonalidades com o lavis e abrir esparsos focos de luz, Iberê apresenta gravuras envoltas na mesma ambiência enigmática das suas naturezas-mortas da década precedente. As de agora são, no entanto, pelo esmero de seu aprofundamento técnico, as dos tempos de maturidade, como ele mesmo considera. (ZIELINSKY, 2006, p. 90)

O processo técnico já astucioso aliado à solução expressiva, faz desta gravura uma mostra plástica que evidencia o movimento que os carretéis ocupam na memória, ora doloridos pelas sombras, ora acariciados pelo veludo. O ambiente misterioso o qual Zielinsky aponta pode ser relacionado ao enigma que está presente no conto de Iberê intitulado **O mosquito**. Naquele enigmático ambiente matutino e ritualístico de fazer a barbar está um serzinho que

É apenas um traço vertical, minúsculo risco a creiom na alvura vítrea do azulejo. [...] Ele continua imóvel na imagem do espelho, á espera, sem saber, de sua morte, como todos os viventes. Ele vive porque lhe concedo viver. Aumenta minha prepotência sobre sua mísera existência, Cresce-me a presunção de dispor da vida e da morte. [...] O sol penetra no banheiro pelo basculante – devem ser dez horas da

manhã – e torna a parede de azulejo ainda mais vítrea, mais luminosa e levemente dourada. [...] Ora! Ora! Esqueci o mosquito. [...] Vive por uma distração de Deus. (CAMARGO, 2012a, pp. 9-10)

Traços verticais e horizontais compõem a sutileza das formas vítreas como os azulejos e seguem seu ritmo numa dança que permite a sensação da perspectiva refletida pelo espelho. Ora áspero, ora macio o espaço compositivo é ingênuo como a existência subestimada de um mosquito, mas que, no entanto, tem em suas formas quadriláteras a agudeza de escapar da escuridão do fundo e fazer-se existir de maneira luminosa e levemente metalizada. O metal da lâmina de barbear que pelo seu brilho e sua forma nos faz acreditar que está representada na gravura rasga os limites do suporte. Suporte de requintada técnica, suporte de expressividade original e suporte de memórias de infância que ganham amplitude pelo fazer, pelo saber e pela lembrança da infância preservada pelo homem maduro.

4.1.1.3.2.3 – Obra: Vórtice 6 (1975)

Na fase subsequente da gravura a dualidade intensifica-se. Por um lado, a ideia de síntese, preocupação do artista desde antes. Por outro lado, a complexidade da técnica. Na configuração do espaço ora o grafismo de traço incisivo, ora o pictórico gestual e espesso. Há o retorno às formas do brinquedo, às formas básicas do objeto, também presente na pintura desta época (Figura 23). A mesma composição transita pela gravura em metal (Figura 36)⁵¹ e a litografia (Figura 37). O "acastelamento" dos carretéis dispostos na vertical encaixa-se como os módulos de jogos pedagógicos.

⁵¹ No caderno de notas do artista consta que por problemas técnicos esta gravura em metal foi abandonada e editada em litografia. (ZIELINSKY, 2006, p. 344)



Figura 36 - Iberê Camargo
Vórtice 1, 1973
 Água-forte e água-tinta
 (processo do açúcar) sobre papel
 49,3 x 19,2 cm / 78,2 x 47 cm
 Impressão póstuma
 Coleção Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo
 Fonte: Fundação Iberê Camargo



Figura 37 - Iberê Camargo
Vórtice 6, 1975
 Litografia
 48,3x18cm/65,1x46 cm
 Embraplan – Rio de Janeiro
 Fonte: ZIELINSKY (2006, p. 344)

Analisemos então, a litogravura intitulada **Vórtice 6** (Figura 37), de 1975, que é uma obra figurativa, visto que cabe a nós acatar o critério do artista que determina que a gravura seja figurativa – assim como toda sua produção.

O objeto carretel, quando representado nesta gravura, permite-nos fazer distinções de objetos que consideramos semelhantes e associações com objetos que consideramos diferentes. Desse modo, o objeto é tratado como um exemplar de propriedades que podem ser aplicadas a outros objetos, como um jogo pedagógico, figura humanas, letra B ou um pião, por exemplo. Ainda assim, a gravura assemelha-se mais a gravura do que aos carretéis ou aos piões das brincadeiras infantis. Entretanto, metaforicamente podemos dizer que a gravura representa um jogo pedagógico ou qualquer uma das outras formas expostas acima. Não por suas propriedades literais, pois sabemos que uma gravura é mais similar a qualquer gravura do que o objeto que está representando, mas por suas propriedades formais que nossas convenções de representação permitem comparar a outros objetos. Assim, as formas inferiores são módulos encaixados que podem ser considerados duas figuras humanas, sobre elas uma forma que observa o espectador com seu único “olho” central e que equilibra sobre seu atarracado formato um círculo que se contrapõe ao negativo e ao positivo da figura abaixo. Igualmente outra linha apoia um símbolo no extremo superior da verticalidade que podemos chama-los de “letra B” ou de “cabeça de cobra”. A nomeação desta última figura, assim como de qualquer outra que tomarmos como semelhante, dependerá de nossa opção ilusória (GOMBRICH, 2007). Para isso retomemos uma passagem desta tese onde a figura do pato ou coelho (Figura 9-38) é analisada.

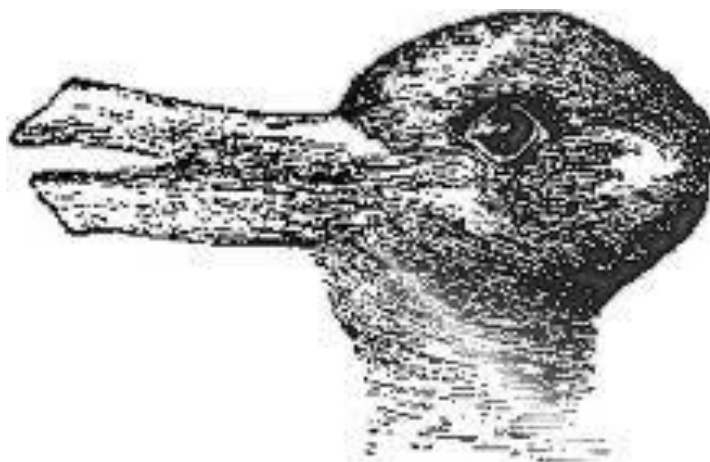


Figura 38 - Pato ou coelho?
Fonte: Gombrich (2007, p. 4)

A “letra B” aparece quando olhamos rapidamente para a forma externa sem nos determos nos detalhes que relacionam figura-fundo. Por outro lado, a “cabeça de cobra” aparece quando consideramos, além da relação figura-fundo, a forma interior contida dentro da “letra B”, é quando esta forma interior se transforma em olho e a curva da letra se transforma em boca da cobra. Nossa observação decifra os dois elementos, letra e animal, porque nossas convenções permitem que reconheçamos a forma de ambos. Porém, se esta gravura for exposta a alguém que não conheça nosso alfabeto ou se nunca tenha visto uma cobra, a *ilusão* defendida por Gombrich desaparece. Isso porque o grau de semelhança estabelecido na teoria de gombrichiana não dá conta de consentir a ilusão. Portanto, o grau de imitação do símbolo exposto na gravura não é suficiente para constituirmos a relação entre a representação e o que foi representado. Mas como o objeto representado refere-se a um símbolo, a semelhança dependerá de nossa interpretação que se apoia em nossas convenções (GOODMAN, 1976). Por isso, aliamos o que vemos na gravura aos seus componentes similarmente conhecidos, “figura humana”, “letra B” e “cabeça de cobra”.

Se assumirmos a causalidade como base para nossa análise, poderemos dizer que a gravura representa carretéis, caso os carretéis interfiram significativamente na cadeia causal que levou à produção da gravura, pois pode ser percebido na gravura um vestígio dos carretéis e interpretar a gravura é, conforme D’Orey (1999, p. 434) “uma questão de inferência para um termo primeiro numa sequência causal”. Porém, ao considerarmos o título da obra, **Vórtice 6**, podemos dizer que Iberê representa um vórtice como carretel, mas seu modelo não foi um vórtice e sim um carretel. Quanto à intenção, se interpretarmos a gravura sabendo que Iberê representou um vórtice como um carretel, esta teoria é sustentável. Entretanto, ela não serve de base para determinar o que o artista quis representar, pois além de correremos o risco de não termos este conhecimento, a representação é convencional e o artista pode não ter a habilidade necessária para representar o que realmente gostaria. Além disso, se a gravura representa carretel, significa que Iberê queria que a gravura representasse carretéis. Desse modo, não há como entender o que é representar sem termos já ao nosso alcance uma ideia específica dessa relação.

Na gravura **Vórtice 6** os carretéis são representações num ambiente onde o suporte bege, o valor preto enquanto figura, as formas geometrizadas e arredondadas e os traços largos e finos participam desta composição. Estas propriedades ao serem exibidas neste sistema referem somente estas propriedades, e não outras, possíveis aos modos de representação, pois uma forma geométrica pode ser representada mais ou menos arredondada, um traço pode ser mais ou menos largo e uma cor pode ser mais ou menos bege. A

exemplificação destas propriedades permite-nos identificá-las e assim interpretar a gravura. Quando dizemos que a gravura evidencia a característica do suporte bege, não estamos apenas dizendo que a gravura possui esta característica, mas estamos dizendo também que a gravura a refere. Ou seja, esta propriedade é reafirmada na obra quando o suporte participa, não apenas como suporte, mas também como integrante da constituição formal da obra.

Assim como uma amostra de carretel, que exemplifica por nossa análise a cor, a textura e tamanho, e não o material ou sua função, a gravura apresenta tanto propriedades que devemos considerar como relevantes para sua interpretação, quanto propriedades que devemos ignorar, como por exemplo, a marca da tinta utilizada em sua execução. A forma de referência ou simbolização adotada pelo artista demonstra as propriedades que teremos de considerar na gravura. Neste caso, a gravura demonstra o modo como foram representados os carretéis. Portanto, as propriedades que determinam nossa consideração estão por conta do suporte bege, do valor preto que compõem as figuras, das formas geométricas e arredondadas, dos traços largos e finos, da composição vertical, do misto de expressionismo e geometrismo e do gênero de gravura na pedra (litogravura). O “misto de expressionismo com geometrismo”, por exemplo, refere através das propriedades da pincelada gestual e ritmada do expressionismo. O mesmo ocorre com o geometrismo que refere as propriedades formais geométricas do geometrismo.

A relação entre as propriedades literais e metafóricas da gravura dizem respeito às soluções plásticas criadas por Iberê. Se compararmos a gravura **Vórtice 6** com a pintura **Símbolos** (Figura 5-25), ambas do mesmo período, veremos que o recurso criado na gravura expressa "frieza" e que no conjunto dos esquemas pictóricos criado por Iberê as obras são mais "quentes". E, mesmo que a monocromia seja propriedade da gravura, ao compararmos com a pintura não significa que essa, por ter uma paleta mais variada, será mais "quente", pois uma gravura pode exibir uma cor "quente" enquanto uma pintura exibir várias cores "frias". Se considerarmos os aspectos formais das obras, no entanto, há uma constância em todo o sistema, pois o ritmo e a espessura dos traços estão presentes tanto nas pinturas quanto nas gravuras. Nesse sentido, o que a gravura expressa não depende somente do sentimento do artista nem do observador, mas sim das propriedades gráficas literais.

Dizer que “a gravura é um vórtice” é falso, se empregamos o sistema habitual de classificar uma gravura, mas é verdadeiro no mundo plástico construído por Iberê. Porém, este termo não foi aplicado isoladamente, mas dentro de alternativas, pois um termo pode ser classificado em mais de um esquema. O termo “vórtice” pode ser relativo a “boletim meteorológico” ou, como no esquema do artista, a “redemoinhos dos piões”. Na metáfora,

segundo Goodman, um termo não se desloca sozinho, mas implica na transferência do domínio habitual. Temos então neste domínio habitual, figuras de formas reconhecíveis, a “figura humana” pertencente ao domínio do ser humano, a “letra B” pertencente ao domínio do alfabeto e “cabeça de cobra” que pertence ao domínio da estrutura corporal de um réptil. Mas por fazerem parte de outros domínios e não do domínio da arte, a representação é metafórica, ainda que uma representação similar aos elementos representados. A linha que compõe os elementos formativos da gravura tem o intuito de exibir as formas dos personagens que fazem parte da composição. Entretanto, a linha por si só, segundo Kandinsky, “é dotada de um sentido e de uma finalidade prática, tal como uma cadeira, uma fonte, uma faca, um livro.” (KANDINSKY, 1996, p. 152), mas, neste caso ela foi utilizada com o propósito puramente estético, onde os demais aspectos relativos à sua existência foram ignorados. É o que Kandinsky chama de “força interior da forma”. (KANDINSKY, 1996, p. 152). O que interessa então é valorizar a existência de linha em sua forma metafórica. Ou seja, a linha está livre de designar qualquer objeto funcionando como tal. E sobre este aspecto, se as formas da gravura designarem algo abstrato é porque o artista reduziu ao mínimo sua forma objetiva e assim podemos interpretá-la como uma gravura com potentes formas reais.

Se classificarmos a gravura como “redemoinhos dos piões” estamos nos referindo à representação metafórica, pois não estamos vendo este redemoinho, estamos apenas nos referindo ao carretel *como* um brinquedo que *como* um pião está neste movimento. Ao nos referirmos ao carretel *como* um brinquedo buscamos apoio dentro das convenções que conhecemos sobre a importância deste objeto na construção plástica de Iberê. Neste sentido, o carretel *como* brinquedo de infância se alonga na vida adulta do artista como um devaneio. O brinquedo com o caráter durável da infância, que conforme Bachelard, “dura a vida inteira”, volta acalorando as esferas da vida adulta e despertando o devaneio da própria história de vida do artista. Esta volta à infância, esta preservação por sua duração, alicerça a “consciência de raiz”, de núcleo familiar e reconforta como a calentura dos braços maternos. (BACHELARD, 1988, pp. 20-21).

Por outro lado se considerarmos que esta gravura fez parte de um projeto encomendado pela firma Embraplan (Empresa Brasileira de Planejamento do Rio de Janeiro), poderíamos dispersar nossa análise acima, visto que um trabalho sob encomenda geralmente obedece a critérios exigidos por quem faz a encomendação. Porém, como artista engajado em suas convicções – ainda que o cenário do período evidencie um crescimento do mercado artístico –, ainda assim, Iberê se mantém refratário às exigências externas. Como no evento ocorrido com Jorge Amado, citado neste trabalho, Iberê já havia conquistado o merecido

prestígio, o que lhe dava plena liberdade para criação de seus trabalhos, mesmo que por encomenda. Desse modo, nesta gravura não há perda de vínculo com sua tradição plástica e memorial e mesmo que não haja unidade formal com as outras obras anteriores, esta gravura exhibe o personagem que ilustra suas imagens refletidas do pátio de criança. Do pátio à memória, da memória à cólera do devaneio e do devaneio à metáfora da obra.

4.1.1.3.2.4 – Obra: Modelo e manequim 1 (1986)

Na década de 80, como se estivesse esgotado da solidão, o carretel passa a conviver com outros elementos (Figura 39). Mesmo travestido de manequim ele insiste na presença formal. A serigrafia, recurso técnico utilizado pela primeira vez em 1985, possibilita o traço similar do pincel que registra as estrias das cerdas na alvura do suporte. A figura, mesmo senhora da vida esvai-se nos grafismos e na transparência. O manequim, como simulacro da vida, permanece ali com sua forma metálica denunciando em sua rigidez a presença do objeto que escraviza o artista, o carretel. É a morte que se anuncia e que chama para o debate por meio da arte.



Figura 392 - Iberê Camargo

Modelo e manequim 1, 1986

Serigrafia sobre papel off-set

21,9x126 cm

Ilustração para convite da exposição *Iberê Camargo: trajetória e encontros*

Fundação Iberê Camargo

Fonte Fundação Iberê Camargo

A pesquisa gráfica desenvolvida por Iberê na década de 1980, como em toda produção de Iberê deste período, o objeto carretel ganha formas humanas. Assim como na pintura deste mesmo período, este elemento, ainda que transformado, mantém em destaque algumas propriedades aplicadas ao seu referente. Representado mais próximo do que convencionalmente chamamos de realismo, o carretel, enquanto estrutura, é sistematizado organizando combinações de formas que possibilitam ao artista construir mais um mundo onde o sistema é conciliável a seu modo de representação. O modo de representação adotado pelo artista nesta obra está de acordo com os moldes que determinam a espécie de símbolo e seu referente, admitindo relações com os moldes anteriores.

Não considerando a semelhança necessária com uma obra figurativa, mas sim o que Goodman (1978, p. 131) chama de “revelação”, ou seja, uma maneira nova de representar as coisas, a serigrafia revela a representação do carretel como um manequim exibindo propriedades vistas antes na pintura, mas não na gravura. Desse modo, Iberê inaugura um processo de representação do objeto carretel que, por meio da técnica serigráfica, dá um novo sentido de figuração ao objeto. A teoria de Goodman (1976) defende que o realismo não está relacionado a existência ou não dos objetos. Nesse sentido, embora o manequim representado denote metaforicamente o carretel como objeto real, a serigrafia do manequim como um carretel é uma serigrafia-de-carretel. Isso é muito diferente de ser uma serigrafia de objeto real. Neste caso, o que interessa na serigrafia é saber como ela é denotada ou classificada. É por isso que o realismo, interpretado segundo a teoria goodmaniana, em ser ou não uma cópia de carretel, é relativo e convencional. O que é convencional não é a relação entre a serigrafia e o objeto carretel, mas sim a relação entre o sistema de representação adotado na serigrafia e os princípios culturais que regem o sistema de representação adotado.

Embora o problema da representação da serigrafia não seja o realismo, como obra figurativa, é importante considerarmos algumas questões referentes à perspectiva da cena representada. Sabemos que a noção de realismo não está vinculada a nenhuma teoria mimética, pois, se assim fosse, a representação ficcional não poderia ser realista. Como vimos, não há como falarmos sobre imitação ou semelhança a respeito de entidades fictícias. A perspectiva, na teoria convencionalista de Goodman (1976), diverge da teoria convencionalista de Gombrich (1995), pois atribui a representação a convenções. Enquanto Gombrich defende a inferência do observador fundada em regularidades biológicas, Goodman defende que esta inferência está relacionada à convenção usada na representação do objeto. Assim, a interpretação da serigrafia, no que se refere à representação espacial, fornece condições de enquadramento dentro de um contexto bidimensional – visto que a

tridimensionalidade do modelo e do manequim não oferece ao observador condições suficientes para entendê-los como cópias fiéis de manequim e figura. Para isso, a varredura do olho teria de ser tão possível quanto é possível a varredura simultânea em torno dos objetos. Representar o modelo e o manequim exigiu do artista não somente as condições dos raios de luz sobre os objetos, mas também condições de observação que podem ser divergentes de outras condições externas como o posicionamento diante do representado. Portanto, a capacidade de ler a tridimensionalidade da cena representada na serigrafia é uma tarefa que exige um processo cognitivo que depende de como nos posicionamos quanto à operação perceptiva. E segundo a teoria construtivista de Goodman, em casos como esse, nossa ação está relacionada à capacidade que adquirimos a partir do que conhecemos sobre a representação e não aos padrões de fidelidade impostos a nossa maneira habitual fundada em regularidades biológicas.

A representação realista do espaço nos interessa a partir do que a serigrafia representa no sentido de *como* representa. O título da obra **Modelo e manequim 1** sugere que interpretemos a imagem como um modelo e um manequim. Porém, sabemos que o motivo genuíno da pesquisa de Iberê estava centrado na representação dos carretéis. Por meio das instâncias exibidas nas propriedades formais da serigrafia é possível fazer maior aproximação de semelhança entre o manequim e o carretel do que com o modelo e o carretel, mas como a semelhança não nos interessa, analisemos toda composição à interpretação do carretel *como* manequim e também *como* modelo. Formalmente o carretel foi representado humanificado, onde há em sua composição uma afinidade estrutural que permite fazermos esta relação. Assim, como a relação de contraste entre os valores preto e branco que possibilitam a explicitude da forma, mas que, no entanto, em razão do gestual, descaracterizam qualquer aproximação objetiva, tanto com o carretel, quanto com o humano.

Como expressão metafórica a serigrafia **Modelo e manequim 1**, pode representar "solidão", porém esta afirmação, a princípio, é contra indicada, pois podemos estar delirando ao fazer esta afirmação. Porém, como esta aplicação está sob o efeito de convenções que determinam sua aplicação anterior, é possível que a utilizemos. Desse modo, classificar a serigrafia como uma obra que expressa solidão, mostra que há uma semelhança entre a aplicação literal e a metafórica, pois "solidão" denota em sua extensão literal, a propriedade de isolamento, e na sua extensão metafórica denota a impossibilidade de comunicação entre o modelo e o manequim. A aplicação metafórica do termo "solidão" à serigrafia também põem em destaque características comuns entre o modelo e o termo, como por exemplo, ambos são semelhantes ao exemplificarem literalmente a propriedade de serem sós.

A “solidão” presente nesta gravura nos leva novamente ao mestre De Chirico. Como um testemunho de sua influência sobre o trabalho de Iberê, o modelo e o manequim convivem no silêncio metafísico do ambiente vivenciado no passado e que agora surge com o peculiar isolamento de criança que busca em um objeto qualquer a imagem de seus devaneios. Do mesmo modo, apega-se a extensão que De Chirico o deixou nos modos de representar sua memória de infância. Lenhardt alerta sobre o acometimento e identificação com o mestre em relação aos temas eleitos por Iberê,

O impacto do encontro com De Chirico deixa suas marcas igualmente nas numerosas semelhanças temática como demonstram seus desenhos e suas telas: a estrada de ferro, a chaminé da usina, o carretel ou o manequim. E se Iberê sempre reconheceu a formação recebida no ateliê de André Lhote, ele deixa clara a diferença entre essa aprendizagem técnica e a afinidade que sentiu pelo espírito reinante nos quadros de De Chirico. (LEENHARDT, in OSÓRIO, 2014, p. 162)

A contemplação do mistério que submerge as coisas presentes na obra de De Chirico estão em afinidade com os ideais plásticos e imaginários de Iberê. Esta serigrafia com dois personagens isolados no espaço compositivo não travam nenhum tipo de diálogo, há uma indiferença em ambas “criaturas”. A da esquerda olha para o espectador com a antipatia característica do individualismo, enquanto a da direita, negra como a escuridão que assombrava as noites do menino Iberê, coloca-se em fechadura de membros evidenciando sua incapacidade de relação afetiva com quem quer que se aproxime. A primeira é construída em linhas garatujadas e nervosas e toca com o braço o limite do suporte com se estivesse de saída pelo único espaço aberto; enquanto a segunda, em sua postura ereta é tão rígida que dá a sensação de estar de costas indo em direção ao asseio infinito do branco dominante. Entretanto, como numa tentativa de relação entre os protagonistas, o artista limita o espaço encarcerando as figuras em linhas de contorno. Não há como escapar a não pela indiferença de uma diante da outra. Assim, o silêncio, a estrada de ferro sem chegada, a fumaça impossibilitada ao toque e a solidude do manequim e do carretel são a solidificação da memória da infância e do sofrimento do adulto que sofre diante de sua condenação ao mundo da matéria artística.

Mas nem só pela influência do mestre podemos considerar esta gravura. Assim como em toda sua obra, a serigrafia denuncia a inquietação de sua passagem pelo mundo artístico, pela vida. Assim como um de seus contos intitulado **O duplo**, sua produção é exemplo de uma narrativa que evidencia a característica de extrema intimidade e agonia. Neste conto é possível perceber a coerência entre seu fazer plástico, seu modo de pensar e sua escrita. Assim

como na gravura ora analisada o texto proclama a solidão de ser um ao mesmo tempo em que anuncia o terror do “indivíduo de ser dois”.

Sentado num dos primeiros bancos do ônibus número 15, Praça São Salvador-Rio Comprido, vejo surpreso, e logo com crescente espanto, minha imagem refletida no retrovisor, com traje e movimentos que não são os meus. Para afastar a possibilidade de uma alucinação, faço, como prova, exaustivos gestos propositadamente exagerados, que a imagem refletida não repete. [...] O outro, com roupa e movimentos diferentes, permanece tranquilo, impassível, alheio à minha presença e parece nem se importar em ser réplica. (CAMARGO, 2009, p. 33)

A mesma situação de indiferença e solidão que o habita, onde nem sua imagem refletida no espelho ou em outra situação de devaneio o acompanha, reside na essência das figuras representadas que, assim como a imagem que vive fora do homem artista, preferem viver sós.

Tomamos o isolamento das formas na composição e a partir dele afirmamos que a obra expressa “solidão”. Além de “solidão” podemos dizer que a gravura é “silenciosa” e esta afirmação deriva de dois fatores. O primeiro remete ao silêncio da solidão, pois aquilo se encontra só, em nossa concepção cultural, é algo silencioso por sua impossibilidade de comunicação. Por outro lado, o silêncio está na ausência de combinação entre as figuras enquanto formas, pois não existe contato “físico” entre elas. Neste sentido, a composição, ainda que se encontre dentro de uma “janela” encortinada com traços paralelos e perpendiculares, é construída sem qualquer cerco, ou ligação entre as formas principais modelo e manequim, o que remete ao isolamento e ao contraponto formal. O modelo apresenta formas mais complexas, orgânicas, leves, lineares e gráficas, enquanto o manequim tem forma simples, geométrica, pesada, compacta e pictórica. Esta dicotomia serve também para aumentar a sensação de solidão tanto dos personagens, quanto das formas. Entretanto, é em razão deste isolamento entre as figuras, onde as formas estão subordinadas ao conjunto, que podemos afirmar a “solidão” presente na imagem como um todo, pois se cada forma estivesse isolada em outro ambiente compositivo, poderíamos ter outro tipo de sensação.

O grupo de formas combinadas constitui o todo formal e este encontro diverso presente em **Modelo e manequim 1**, evidencia a riqueza e a maleabilidade entre os valores preto e branco. Os limites possibilitados por estes valores alcançam simultaneamente uma combinação que reúne na mesma superfície “o que é rítmico e o que é arrítmico” (KANDINSKY, 1996, p. 83), o que é negativo e o que é positivo, o que é figura e o que é fundo, o que é humano e o que é objeto.

4.1.1.3.2.5 – Obra: Mulher sentada (1991)

É importante salientar que assim como na nesta série intitulada **Manequins**, os trabalhos deste período mesmo já não fazendo parte da série **Carretéis**, o objeto é evidenciado como motivo em sua busca inesgotável: a construção, a desconstrução, a destruição e a reconstrução da forma. Assim como podemos observar na gravura da série que segue na década de noventa (Figura 40).



Figura 40 - Iberê Camargo

Mulher sentada, 1991

Água-forte e água tinta (lavis e processo do guache)

17,3x13 cm

Coleção Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo

Fonte: Fundação Iberê Camargo

Há, neste período, uma fusão com a pintura. As obras “Trazem a carga dramática dos contrastes, a consistência da matéria e a luz interior que se irradia do âmago das faces e dos corpos das figuras para suas superfícies.” (ZIELINSKY, 2006, p. 114). A forma sintetizada do carretel compõe a estrutura corpórea da figura que se impõem grandiosa no primeiro plano como alguém que espera paciente algo que está por vir. Carretel que não rola, brinquedo que não diverte, humano que não se identifica. No entanto, todos carregam a simbologia criada por Iberê. Os padrões do carretel selecionados para a construção desta obra, tão explorados e já esgotados, dão lugar ao novo processo para representar o objeto e ampliam nosso grau de conhecimento sobre este objeto. O título dado à gravura, **Mulher sentada**, fornece elementos suficientes para sua interpretação como obra figurativa. Se considerarmos a figura representada na gravura como uma mulher sentada, a obra traz diretamente propriedades do que foi representado. Mas se considerarmos a figura como um carretel, a obra traz indiretamente uma associação do que refere com a interpretação vinculada a outras derivações. Conseqüentemente, nos fornecerá outro referente, a saber, uma mulher sentada *como* um carretel. Independentemente de nossa opção, a gravura fornece aparatos perceptual e conceitual de instâncias reveladoras de propriedades que se apresentam como um símbolo com suas inter-relações e extensões inéditas. A mulher sentada como um carretel não evidencia um carretel, mas refere alguns traços do carretel nesta mulher. Por exemplo, a forma sólida, cilíndrica e atarracada, com extremidades alargadas como os rebordos do carretel. E aqui cabe mais uma vez uma analogia com uma de suas obras literárias. O conto **O pintor e o ovo** evidencia o mesmo tipo de idealização que o pintor faz ao interpretar um carretel como uma mulher. No conto ao pintar a filha do rei a ordem é representar a princesa evidenciando toda a sua “inexcedível” beleza, caso contrário o pintor seria decapitado. Como filha do rei “Galo de Barcelos”, “a princesa era um ovo” e se apresenta para posar ao pintor.

Envolta num alvo véu transparente como a luz, eu a vi surgir transportada sobre uma almofada bordada a ouro: a princesa era um ovo. [...] Meu pincel percorria sua forma ovoide sem encontrar nenhum desacerto, nenhuma imperfeição, defeito algum onde me pudesse apoiar para diferenciá-la de seus semelhantes. Sua forma, modelada talvez pela hábil mão de um cirurgião plástico, não se deixava apreender. [...] Exausto de tentar captar-lhe a imagem, idealizei-a. Assim, servi ao rei, à vontade da princesa e à arte. (CAMARGO, 2009, p. 80).

Assim como o ovo é interpretado, idealizado com todos os atributos dignos de uma princesa o carretel idealiza-se como mulher. Sua forma circular, sem nenhuma imperfeição é apenas um carretel “que não se deixa apreender”, mas no momento de ser executado como gravura se oferece ao artista com a opção de ser idealizado como uma mulher sentada. Então,

parte de nossa interpretação está construída com base nas explicações de Goodman (1976) sobre a imitação, o efeito de ilusão e a capacidade de informação fornecida pela gravura. O grau de semelhança de uma mulher sentada com um carretel e com a gravura não deve ser buscado por meio da relação entre a mulher sentada, o carretel e a gravura, mas sim entre a capacidade de idealização do artista, o qual está vinculada a que ele buscou solucionar plasticamente na gravura e ao sistema normativo da cultura no qual está inserido, visto que houve influências de outros nomes em sua trajetória. Mas a maior alusão da gravura em relação ao objeto carretel está presente principalmente na superação das normas quando o próprio artista cria idealizando para si uma nova convenção – característica de um trabalho artístico verdadeiramente genuíno.

Encontramos ainda em Bergson (1999) aporte para elucidar a gravura **Mulher sentada**. A memória imprimiu na lembrança a imagem do carretel, como “memória-representação”, mas como não pode repetir o momento que a lembrança primeira estabeleceu-se como memória, como “memória-ação”, todas as imagens que virão serão imagens relidas e potencialmente alteráveis em sua natureza original. Desse modo, o carretel é lembrado e materializado, mas nunca é o mesmo e, como na infância, ele traveste-se do que for preciso para satisfazer a necessidade espiritual do seu genitor. Assim, a gravura exhibe propriedades peculiares ao momento de ação da memória que se alia as escolhas procedimentais do artista.

As propriedades exibidas na gravura são classificadas dentro das categorias de predicados aplicáveis a obra de Iberê Camargo, tais como, gestual, pasta cor, grafismo vigoroso, traço expressivo, tons contrastantes, entre outros. Estas características, literais e metafóricas, são relevantes para a interpretação de toda a obra do artista. Identificar as propriedades exemplificadas na gravura, assim como decidir se é uma representação simbólica, implica conhecer a trajetória artística de Iberê. A gravura de “mulher sentada” representa um carretel porque conhecemos o sistema no qual constam as propriedades referidas neste objeto. Estas propriedades pertencem ao domínio dos objetos brinquedos infantis nos quais o artista interpreta por meio de suas memórias de infância. Mas, a mesma representação do objeto pode ser resolvida com outra solução plástica e fazer parte de outro domínio, como no exemplo, o domínio de figura humana. Nesse caso, a representação poderia alcançar diversos graus de generalidade, tornando-se vaga, pois como figura humana a “mulher sentada” poderia funcionar como sendo uma figura feminina tal como a autora deste trabalho, uma figura de mãe, uma figura de esposa, um complexo de células e muito mais. Quem é então representada na gravura Mulher sentada? Originalmente “mulher sentada” não expressa o que lhe pertence, mas o que ela adquiriu, como no exemplo, a propriedade de ser

um carretel. As propriedades expressas, apesar de relacionarem-se às propriedades literais, não precisam concordar em extensão com qualquer descrição habitual. Goodman diz que “O símbolo expressivo, com seu alcance metafórico, [...] revela afinidades e incompatibilidades que até aí tinham passado despercebidas, entre os símbolos do seu próprio tipo.” (GOODMAN, 1976, p. 92). O que significa que a mulher sentada da gravura apresenta afinidades com um carretel quanto à propriedade formal. A mulher sentada da gravura em relação ao símbolo brinquedo infantil é incompatível quanto à espécie figura humana que denota literalmente, mas compatível com a interpretação do objeto carretel como memória de infância, o que lhe alforria de qualquer conceito.

A humanização do objeto carretel, já visto em outras obras analisadas neste estudo, seguem o que Kandinsky chamou de “vontade inevitável de exprimir o objeto” a qual pode variar obedecendo “hoje *uma* forma geral do subjetivo e amanhã *outra*. [...] *O artista pode utilizar qualquer forma para exprimir-se.*” (KANDINSKY, 1996, p. 85, grifos do autor). O objeto carretel que aqui é expresso travestido de humano é o mesmo carretel transfigurado de guerreiro, ou de outro ser vivo, que animava as brincadeiras de infância. Do mesmo modo que a gravura disfarça-se de pintura.

Há neste trabalho uma conexão muito ampla com a pintura. Partindo de um esboço com tinta guache e logo utilizando seu recobrimento com o processo da água-forte, assim como a luminosidade alcançada pelo polimento do rosto da mulher, o artista estabelece uma relação entre os dois meios expressivos, pintura e gravura. Assim, nesta gravura Iberê desconstrói qualquer tensão existente entre estes dois procedimentos. O pictórico na gravura é leve por sua transparência e pesado por seu valor preto. A gravura é gráfica por suas linhas e pictórica por gestualidade. A união dualística explorada nesta obra não se presentifica somente desta maneira, mas também em sua mensagem subliminar. **Mulher sentada** não tem espécie, pode ser mulher, pode ser homem, pode ser qualquer ser; nada explicita seu gênero, sua raça, sua religião, sua identidade, pois como um carretel isso é irrelevante. Não sabemos se está triste, se está feliz, se está cansada ou se sentou para pensar. A figura estática de olhar fixo pode ser tão enigmática quanto a um carretel quando está rolando, não sabemos para aonde vai. No entanto, sabemos que assim como um carretel pode ser travestido de brinquedo, uma mulher sentada pode transformar-se em carretel porque a forma permite tudo. A forma do carretel como brinquedo é a forma da criança que em seu espaço lúdico permite que sua imaginação crie qualquer ser. Em vida adulta, quando a forma transforma uma mulher sentada em carretel, este personagem de infância não carrega mais a inocência do ser lúdico, mas a dor da existência e as “indagações do artista sobre o destino humano, o significado da vida e o

drama de sua própria extinção.” (ZIELINSKY, 2006, p. 110). E esta era a incansável busca de Iberê, a forma que tudo poderia dizer, mas que também tudo poderia ocultar.

Esta gravura datada três anos anteriores a sua morte, apresenta a sintetização formal e neste sentido parece transmitir a mensagem de que o que é aparente não exige detalhes. A vida está no interior e é do interior que emerge o carretel. Mas como sua existência primeira está no exterior (BACHELARD, 1993) e como se não fosse suficientemente enigmática e ambígua, a forma do carretel também é ingênua e por isso deve merecer o lugar em alguma espécie de paraíso após encerrar sua atividade como personagem que fez a infância do menino feliz.

No aspecto mais objetivo o equilíbrio e as proporções despreocupadas colocam a “criatura” no centro do espaço compositivo como único vivente, como base fundamental para a comunicação entre a obra e seu fruidor. Por outro lado, ainda que em sua forma abreviada como humano, mas plena enquanto carretel, se determina grandiosa no seu plano, o negro que a compõe também lhe aprofunda salientando o vazio do fundo branco que ao emitir sua luminosidade se faz existir enquanto forma. Neste âmbito a gravura depende de uma forma única, a do todo, pois vista como apenas uma forma isolada, sem considerar o fundo enquanto forma, enfraquece sua mensagem, ou a transforma em outra. A ambiguidade formal e cromática, ora imagem negra, ora fundo branco, apesar de concorrer em sua essência, não pode ser concebida fora da composição como um todo, sua comunicação acontece em função da integração entre ambas. É a metáfora da sonoridade medida por Kandinsky. Na arte o “*Som Fundamental Interior*” do conjunto não pode ser ameaçado. O “som” da imagem na forma figurativa tem sua harmonia em relação ao “som” abstrato (KANDINSKY, 1996, p. 79). Neste caso, a forma que representa a mulher é o som da imagem concreta e a forma que representa o fundo é o som da imagem abstrata.

A gravura entendida como um todo apresenta um som harmônico que como uma imagem que contém vida própria é um ser “que engendra uma multiplicidade de efeitos” (KANDINSKY, 1996, p. 80). Assim, a ação do artista sobre a gravura é dupla, por um lado a forma do carretel é a imagem de memória emitida sobre o suporte, e por outro a figura da mulher é a imagem de um personagem atualizado. E ainda, pela questão formal e cromática a ação se multiplica, pois há a cor do que foi representado, o negro, há a sua forma, o carretel ou a mulher e há também a cor e a forma original do carretel ou da mulher. Este conjunto entre forma e cor juntamente com o hibridismo de carretel-mulher ou mulher-carretel é a conexão da memória-representação com a memória-ação (BERGSON, 1999). Portanto, a

memória enquanto passado exerce pela matéria da gravura a imagem do carretel, e a imaginação enquanto espírito exerce pela matéria da gravura a imagem da mulher.

Nossa próxima subseção, o desenho dará continuidade a nossa análise considerando este procedimento artístico como mais um meio que Iberê dispôs para representar suas memórias de infância e se consolidar como um artista reverenciado pela arte no Brasil.

4.1.1.3.3 O desenho

As dificuldades para escrever sobre o desenho na obra de Iberê Camargo iniciam quando entendemos que, nas artes visuais, os limites entre o desenho e outras formas de expressão são, em sua maioria, bastante tênues. Estes problemas crescem quando, na tentativa de formatar uma temporalidade no desenho de Iberê, sabemos que do vasto legado deixado pelo artista, o desenho apresenta maior número. Entretanto, dos primeiros traços executados sob a mesa, ainda menino, dos ensinamentos dos professores Lobe e Parlagrecco, dos estudos com De Chirico e Lhote, até a sua última obra, é ele, o desenho, a excelência arquitetônica de toda a produção plástica.

O desenho, apesar de sua aparência com função secundária é presença constante na trajetória produtiva de Iberê. Porém, raras foram as vezes que como obra independente foi o mote de suas exposições. O que torna também uma dificuldade encontrar textos do artista que deem a atenção específica sobre este exercício, ou de outros autores, referendando este meio de expressão de maneira particular. Não obstante, a opção em elaborar esta subseção, justifica-se pela interpretação que fazemos do desenho na produção de Iberê, a partir do que para ele constitui a essência do seu trabalho, a forma. E neste sentido, é ele, o desenho que irá sustentar seus motivos e nos levar a crer que Iberê era além de pintor um desenhista do pincel. Assim como o desenho estrutura a pintura, o artista explica a estruturação da gravura com o pincel e também estrutura o desenho com este instrumento. A saliência dada ao desenho fica explícita ao justificar que para a construção pictórica na gravura, assim como para a pintura, este é determinante. Diz que

Vejamos de consigo explicar em palavras o que se faz com o pincel. Para conseguir o modelado, é preciso trabalhar sempre no sentido da forma (observe a direção das pinceladas) e construir de dentro para fora. [...] A firmeza das pinceladas que você admira, creio explicar com este conselho que eles tanto repetiam: desenhar, desenhar, desenhar [...] Vem do exercício a segurança da mão que traça, sem hesitar, verdadeiramente arabescos que fazem viver as superfícies. (Carta a Mario Carneiro, de 29 jul. 1953 in CAMARGO, 1999).

A busca incansável do artista pela forma como figura persistiu durante toda sua vida, o que não é de difícil compreensão, já que dizia ser herdeiro da tradição. Mesmo quando pintava modelando a tinta, a forma era esculpida pela linha, pelo corte do traço. A linha que caminhava sobre o suporte definia a figura e assim como na pintura e na gravura, a figura personificada é o carretel.

E neste meio expressivo, assim como nos anteriores analisados nesta tese, também percebemos a íntima relação que Iberê teve com seu mestre André Lhote e com personalidades integrantes da história da arte, como Paul Cézanne⁵², por exemplo. As naturezas-mortas abaixo (Figuras 41, 42 e 43) evidenciam esta proximidade, principalmente ao que pertencem as questões formais, pois nas três obras percebe-se o modo de percepção da natureza na qual a geometrização formal faz parte de uma narrativa onde a superficialidade do olhar não basta para sua interpretação.

⁵² Cézanne (1839-1906), pintor francês, dedicou-se a gêneros temáticos diversos e “sua obra exerceu profunda influência sobre os artistas do” século XX, “em particular sobre os cubistas.” (CHILVERS, 1996, p. 108)



Figura 41 – André Lhote
Roues de Carriole, 1950
 Crayon sobre papel, 12,5x18 cm
 Coleção particular
 Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br/>

Figura 42 – Paul Cézanne
Pote de flores sobre uma mesa, 1878-80
 Óleo sobre tela, 60x73 cm
 Coleção particular- Suíça
 Fonte: <http://www.cezanne-en-provence.com/galerie/les-natures-mortes/>



Figura 43 – Iberê Camargo
Sem título, 1954
 Nanquim sobre papel, 25,2x17,7 cm
 Coleção MariaCoussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo
 Fonte: OSÓRIO, 2014

O tema faz parte de um cenário retirado da cotidianidade onde a vulgaridade dos objetos, desprovidos de qualquer ambição, tornam-se protagonista dos cenários meticulosamente construídos. A estrutura implícita é o que interessa e do caráter cubista é aproveitada a múltipla visão que podemos ter dos objetos rompendo com a solidez do volume tridimensional e concentrando-se em estancar o planismo geométrico por meio de uma realidade conceitual.

Estas referências não estarão presentes somente na obra acima citada, mas também farão parte do percurso do artista, configurando-se como influências atemporais para sua construção plástica. Segundo Godoy, o desenho na obra deste artista é “o lugar da experimentação, projeto e ensaio para as obra que têm uma circulação maior no circuito da arte” (GODOY, 2009, p. 144). Porém, o desenho na obra iberiana, seja como elemento integrante da pintura ou da gravura, seja como linguagem autônoma, apresenta em sua trajetória um papel determinante. Será este exercício estético que abonará seu entendimento para a estruturação de sua obra como um todo, independente do procedimento adotado.

Considerando questões referentes ao grafismo, a cor, a composição, bem como a relevância da memória de infância e seu modo representacional metafórico nos propomos a seguir, analisar cinco desenhos que integram a trajetória artística de Iberê Camargo.

4.1.1.3.3.1 – Obra: Sem título (1958) - Desenho 1

Os primeiros desenhos datados desta Série (Figuras 44 e 45) tornam evidente o processo experimental pelo qual o artista passava até chegar ao resultado que lhe interessava como obra final. O primeiro, por sua estrutura, aponta para uma compreensão projetista da obra pictórica **Mesa com cindo carretéis** (Figura 46). O segundo não deixa dúvidas que é um ensaio para pintura **Mesa azul com carretéis** (Figura 47), não só em função da composição como também do estudo cromático.

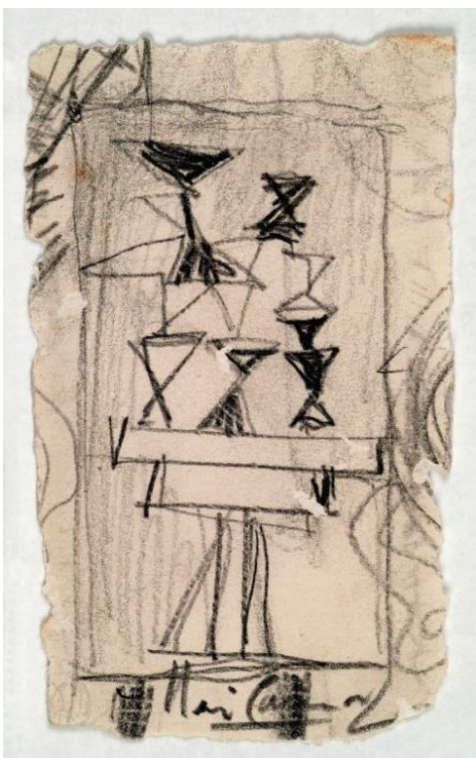


Figura 44 - Iberê Camargo
Sem título, 1958
 Grafite sobre papel, 8 x 4,8 cm
 Col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo
 Fonte: Fundação Iberê Camargo



Figura 45 - Iberê Camargo
Sem título, 1959
 Aquarela sobre papel, 22,5x 9,2 cm
 Col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo
 Fonte: Fundação Iberê Camargo



Figura 46 - Iberê Camargo,
Mesa com cinco carretéis, 1959
 Óleo sobre tela
 Col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo
 Fonte: Fundação Iberê Camargo



Figura 47 - Iberê Camargo
Mesa azul com carretéis, 1959
 Óleo sobre tela - 100x62cm
 Coleção Aloísio de Paula-Rio de Janeiro
 Fonte: Berg, 1985

Nosso primeiro desenho analisado é o qual denominamos **Sem título 1**⁵³ (Figura 44), datado de 1958, representa uma composição constituída por vários elementos formais e gráficos, conforme conhecimento anterior nos permite dizer que são representações de carretéis sobre uma mesa.

Enquanto modo de significação a representação artística está vinculada a descrição, mas é distinta da descrição verbal. Entre os elementos que compõem **Desenho 1** há marcas dos símbolos carretéis que se assemelham à letras, as características não dependem de suas propriedades intrínsecas, pois não são símbolos sempre legíveis em sua inscrição, mas dependem da solução encontrada pelo artista. Mesmo quando se assemelham às letras X e Y, pertencem a um sistema de representação distinto do verbal. Estas marcas têm um valor plástico no qual suas propriedades são essenciais ao desenho representativo e não como no sistema verbal que é descritivo. As letras são marcas que podem ser integradas a um sistema linguístico, mas, neste caso, a maneira como foram relacionadas com as outras marcas pertencentes ao sistema fazem com que estas letras não sejam reconhecidas como inscrições de caracteres verbais. Assim, a representação do carretel semelhante a letras pertence a um sistema representacional onde o carretel opera como símbolo dependente da natureza do esquema plástico criado.

O realismo exibido no desenho nada tem a ver com o objeto representado e tampouco com o real, por maior que seja o grau de informações fornecidas pela obra. Se assim fosse, as diversas informações disponíveis nas obras impressionistas, não seriam interpretadas como realistas, tanto por suas propriedades cromáticas quanto formais. Seguindo a teoria goodmanina, o realismo no desenho analisado foi interpretado por meio da relação entre o sistema de representação adotado pelo artista e o sistema de representação em que vigora a cultura do artista.

Em nosso exemplar, o desenho **Sem título 1**, os carretéis são símbolos gráficos que funcionam esteticamente. Portanto, as propriedades dependem desta espécie de símbolo gráfico e a transferência envolvida na metáfora implica a transferência de domínio. As qualidades gráficas do desenho determinam os símbolos carretéis e mesa como estéticos e o que o desenho exprime é exibido pelas propriedades exibidas metaforicamente. Podemos dizer que o desenho expressa “desequilíbrio” em razão de que este atributo é elucidado metaforicamente pelos elementos formais “carretéis e mesa” que laboram no espaço compositivos como símbolos estéticos. Mas a expressão depende também das características

⁵³ Como os desenhos analisados não possuem título, usaremos a sequência numérica de 1 a 5 para diferenciá-los.

literais, ou seja, das propriedades gráficas do desenho. Assim, podemos dizer que o desenho expressa “desequilíbrio” porque exhibe traços em diversas direções, formas soltas no espaço compositivo, variação nas tonalidades do valor preto sobre o suporte rosado e principalmente pela inclinação das linhas na representação da “mesa” que “desequilibram” os “carretéis”. Neste sentido, há uma relação que é constante entre as propriedades gráficas metafóricas de exprimir “desequilíbrio” e as propriedades gráficas literais de possuir as propriedades de traços em diversas direções, formas soltas, variação nas tonalidades e inclinação das linhas.

Na busca de melhor entendimento sobre este desenho nos apoiamos também no “Princípio da necessidade interior” de Kandinsky (1996). Nesta teoria uma obra deve apresentar três necessidades místicas. A primeira segue o elemento pessoal do artista, a segunda o elemento de estilo de sua época e a terceira o elemento da expressão do que é “próprio da arte” que, “como elemento essencial da arte” não deve obedecer “a nenhuma lei de espaço nem tempo.” (KANDINSKY, 1996, pp. 83-84). Pois bem, no desenho analisado a primeira necessidade catalisa o objeto de memória de infância, o carretel. A segunda explicita através de sua forma geometrizada um estilo semelhante aos critérios cubistas de representação. Enquanto a terceira necessidade irá se comunicar por meio das características específicas da arte, neste caso o desenho que, enquanto elemento puro, é detentor do valor das duas necessidades anteriores. Porém, podemos nos questionar: se este desenho como exercício de experimento a uma obra classificada como a definitiva poderá não apresentar estas três necessidades? Para esta resposta buscamos apoio em Chartier quando diz quem é digno de ser classificado como artista,

a posição ocupada dentro do mundo social, ou dentro deste mundo particular, a definição de quem tem o direito de dizer quem é o artista ou quem é o filósofo se modifica, entre as definições mais acadêmicas e mais espontâneas. Não se pode pensar que existe uma classificação única e objetiva, mas sim que há uma luta de classificação, uma luta para a classificação. [...] propriedades sociais dos artistas ou intelectuais e a identidade estética e intelectual e as obras sempre é mediada por esta especialidade, esta originalidade do campo, do espaço social no qual se situam as produções simbólicas.” (CHARTIER, 2012, p. 91).

Desse modo, o espaço social no qual classificamos as propriedades estéticas deste desenho depende de como o artista é detentor da sua capacidade de transmitir a mensagem enquanto meio expressivo e enquanto fornecedor do que almeja representar e, ainda, da originalidade dentro do campo artístico – o campo “é aquele lugar em que há uma lei

fundamental, várias regras, mas nenhum nomóteta”⁵⁴, “nenhuma instância e nenhuma federação [...] para enunciar as regras.” (CHARTIER, 2012, p. 73). Afinal se considerarmos as características do desenho em sua aparência, sem sabermos que foi criado por um artista integrante de um “campo” artístico como Iberê, podemos dizer que o desenho poderia ter sido feito por alguém que não teve a sua autoridade neste “campo”.

No modelo analisado, notemos que há no suporte certo desleixo com seus limites, do mesmo modo que há nas questões formais certa velocidade que também pode ser remetida ao descaso. Entretanto, vale lembrar que Kandinsky chamou a atenção para a questão da forma, “A forma é a expressão exterior do conteúdo interior” (KANDINSKY, 1996, p. 142). Portanto, ao analisarmos o desenho, já sabendo que é um desenho com os carretéis, sabemos que ele exprime através da forma o conteúdo que é a memória de infância, produto do interior de Iberê e assim passamos a apreciar este “ensaio” como uma obra de arte. Há neste desenho uma fisionomia expressiva na qual estamos familiarizados por já conhecer a obra de Iberê. Neste sentido Kandinsky alerta sobre a dificuldade em arbitrar uma obra de arte. Diz que é difícil (se não impossível) “julgar’ uma obra de arte de um artista qualquer sem lhe conhecer tanto quanto possível a obra completa, e que é necessário – adquirido tal conhecimento – indagar se ele apresenta um novo mundo, antes desconhecido.” (KANDINSKY, 1996, p. 270).

Desse modo, nos julgamos aparelhados para argumentar sobre este desenho e acrescentar que ele é mais que a simples representação do objeto. Assim, não devemos deixar escapar o elemento estético, mas buscar em suas propriedades plásticas o que está velado. O que legitima este desenho como uma obra de arte são suas características que, grosso modo, podem ser vista como explícitas, mas que, no entanto, comunicam-se como obra quando apreciadas implicitamente. As formas que compartilham de um mesmo espaço relacionam-se ora sustentando uma a outra, ora desestabilizando-se. A sensação que temos é que os rabiscos, de tanta pressa em constituir seus elementos formais, se esqueceram da lei da gravidade. Esta afobação aparentemente sugere que o tempo de organizá-las foi precário ao ponto de parecer que estão prestes a irem ao chão. A falsa desorganização é proporcionada pela gestualidade do traço e o falso *esfumato* é concebido pela insistência da mão em uma só superfície. As formas triangulares que tentam se equilibrar umas sobre as outras, na parte superior do desenho, podem ser a representação dos carretéis, assim como uma cáfila de vagões desgovernados. Por outro lado, a mesma forma tríade muda de atuação quando traçada na posição inferior do

⁵⁴ Chartier esclarece em nota de rodapé que nomóteta vem “Do grego *nomothetês*, o legislador, aquele que fixa o *nómos*, a lei.” (CHARTIER, 2012, p. 73).

desenho, pois neste papel estão representando os pés do que deve ser reconhecido como uma mesa. Do mesmo modo, as formas retangulares que sustentam os carretéis não são do mesmo tipo que a forma retangular que se apresenta como um segundo plano na composição. As primeiras estão vazadas e despem o suporte em sua tonalidade rósea, enquanto a segunda o esconde como um véu de fumaça. Os triângulos enquanto desempenham o papel de carretéis, ora são preenchidos com a força do grafite e dão a sensação de terem mais peso do que os demais que os sustentam, e neste sentido parecem que serão tombados a qualquer momento. A assinatura do artista, tão participativa quanto qualquer outra linha que compõe a composição, aparenta dar sustentáculo a toda edificação construída acima. As linhas disputam um espaço em meio ao seu emaranhado e se perdem entre os traços que transcendem os limites do suporte como algo fugitivo. E assim, diante deste caótico ambiente, os personagens de memória são os protagonistas. Afinal, são os únicos que ganharam do artista o preenchimento da forma com o grafismo persistente. Quem sabe como uma tentativa de permanência do passado.

A estrutura compositiva foi organizada e relaciona-se com o que representa, ou seja, uma mesa com carretéis. Entretanto, a mesa em sua arquitetura formal, pode ser interpretada como a máquina de costura maternal e os fios como as linhas da estrada de ferro que perdeu seu rumo em função da distância percorrida, isto é, a vida. É a trama da ficção e da memória que se enlaça entre os fios do carretel, as linhas da estrada de ferro e o grafismo inquieto. Massi alerta sobre esta mescla entre uma irrealidade e as lembranças no trabalho de Iberê que tem como o motivo o carretel. Diz que “Os carretéis da memória deslizam rumo ao passado metamorfoseados em rodas de bicicletas que, transformadas em engrenagens pistonadas dos vagões, procuram os engates do tempo, formado por um imenso e estranho comboio de vozes.” (MASSI in CAMARGO, 2009, p. 18). Neste caso as linhas férreas da estação se desarticulam e se amolecem na mão do artista que traça o grafite com a potência da máquina que puxa o comboio. A força que move a mão cheia de imaginação infantil que transforma o carretel em brinquedo, é a mão a qual Iberê se refere ao pronunciar “No ato criador, sou arrastado por impulsos que se desencadeiam como vendavais vindos não sei de onde.” (CAMARGO, 2009, p. 76).

Assim, este desenho, como todos os trabalhos plásticos que Iberê deixou, seja como projeto para obra pictórica ou gráfica, seja desenho compreendido com a sua potência comunicativa de linguagem artística, é uma obra que merece apreciação. Como uma espécie de símil, os desenhos de Iberê apresentam o mesmo significado simbólico no qual desfrutam a

pintura e a gravura. Fazem parte de um processo de fisionomia pessoal onde a representação, a metamemória, é construída a partir de uma revelação íntima de suas memórias de infância.

4.1.1.3.3.2 – Obra: Sem título (1959) – Desenho 2

No desenho a seguir (Figura 48), o nanquim, quase pictórico pelo gesto do corpo que se estende ao pincel, limita o espaço apoiando-se no esqueleto frágil do grafite. A forma singela emana do tempo, da memória e o estudo compositivo, que testados antes de comporem uma obra *maior*, deriva do espaço.



Figura 48 – Iberê Camargo

Sem título, 1959

Nanquim e grafite sobre papel, 23,5 x 32,5 cm

Col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo

Fonte: Fundação Iberê Camargo

Assim como o desenho anterior, **Desenho 2** é assinalado pelo figurativismo por interpretar o objeto carretel de forma indireta, com propriedades que se aproximam de outros objetos, mas que também podem ser associadas ao objeto investigado, o carretel. Assim, dentro do que Goodman (1976) esclarece sobre o relativismo do realismo, podemos dizer que se trata de um desenho realista. Isto é, a representação dos carretéis no desenho não necessita de qualquer vantagem quando relacionada à representação comum e nem sequer depende da semelhança. Por outro lado, a “caligrafia” é veloz e o objeto representado não se manifesta claramente, o que o descompromete de ser um carretel.

Iberê ao representar suas formas memoriais neste desenho usou traços simples, largos e rápidos desafiando os padrões tradicionais de composição oferecendo uma nova maneira de organizar sua experiência artística. A justeza do sistema do desenho como representação é diferente de um sistema diagramático, tanto no que concerne a sua natureza quanto à espécie de simbolização e ao modo de referência envolvido. Ao compararmos o sistema gráfico do desenho com um sistema diagramático, como os ideogramas chineses, o símbolo da árvore 木, por exemplo, onde traços simples, largos e rápidos podem ser os mesmos, o que diferenciará os dois sistemas? Segundo Goodman, será “uma característica dos diferentes esquemas nos quais as duas marcas funcionam como símbolos.” (Goodman, 1976, p. 229). A diferença entre os dois sistemas é sintática, pois os aspectos que constituem o esquema de símbolos chinês são limitados ao serem comparados com o esquema do desenho. A espessura do traço, o tamanho ou a intensidade são irrelevantes para o esquema ideográfico, mas para o desenho qualquer variação na espessura da linha, no tamanho, na intensidade e até na qualidade do suporte, não podem ser ignorados. Para Goodman, é possível que as imagens funcionem como representações, mas a “as imagens não funcionam como representações quando [...] são usadas como símbolos noutra esquema articulado qualquer.” (GOODMAN, 1976, p. 230). No traçado do desenho os aspectos formais que o constitui dependem do sistema em questão, e, como um sistema representacional, os aspectos do desenho são determinantes para o seu exercício como símbolo estético. Logo, os caracteres do ideograma chinês não funcionam como representações, mas como um símbolo onde é perfeitamente possível interpretar qualquer réplica de sua inscrição como um sistema descritivo verbal onde a variação dos aspectos como espessura da linha, por exemplo, não são relevantes. Assim, a semelhança formal dos símbolos carretéis com outra estrutura formal seja diagramática ou descritiva, pode caracterizá-los como símbolos independentes interpretáveis no interior de outros sistemas. No universo das memórias de Iberê estes símbolos são interpretados como estéticos, mas em outro sistema poderiam ser símbolos diagramáticos ou descritivos.

Ainda que se reconheça no desenho uma representação figurativa dos objetos carretéis, na versão de mundo construída por Iberê há um mundo incógnito que pode ser revelado com ou sem a evidência direta do objeto. Neste caso os elementos que compõem o desenho não participam como objetos, pois foram substituídos por formas gráficas. E para não deixar escapar o conteúdo plástico deste desenho, buscamos então nos apoiar na questão expressiva e no caráter revelador que ele nos apresenta. Em primeiro lugar podemos usar da metáfora e dizer que o desenho expressa instabilidade em razão de suas propriedades gráficas. Neste âmbito a instabilidade estaria sendo emprestada de outro domínio, o da física, o da matemática, ou de outro que apresente a estabilidade como antagonismo. Mas no que concerne a estrutura composicional pertencente ao sistema gráfico criado por Iberê a propriedade exibe desalinho por seus elementos estarem dispares em sua organização formal, como emancipados sem depender da sustentação um do outro. Isso dá a sensação de espacialidade do todo. Entretanto, a junção dos componentes em dois grupos distintos isola de certa maneira as coligações. O grupo da esquerda, contendo seis personagens, apresenta formas semelhantes, mas os tamanhos e as posições se alternam, enquanto os menores se equilibram nos maiores, estes se unem sutilmente aos traços frágeis do grafite. O grupo da direita, em um número de cinco, evidencia formas mais independentes e uma verticalidade um tanto mais compacta do que o seu grupo vizinho. Notemos que entre as formas em X há uma forma circular entre os dois “piões” inferiores e suas estruturas se encontram cobertas pelo negro do nanquim, o que nos causa uma impressão de serem mais pesados que os da esquerda. Enquanto o suporte, com suas rugas do envelhecimento causada pelo hidrogênico e sua evaporação, recebe os protagonistas e absolve as formas para uma dança espacial, mas que não têm qualquer intenção de evacuar o ambiente, pois se encontram dentro de um arranjo fechado.

Por outro lado, se nos apoiamos no que Goodman (1976) chama de “revelação”, ou no “acento pessoal” de Gombrich (2007), a composição necessita de um argumento que esteja vinculada ao que Iberê busca revelar na **Série** investigada neste trabalho. Sabemos que os carretéis foram o motivo para a produção plástica por mais de vinte anos. Desse modo, o que está revelado neste desenho, são os carretéis. Entretanto, o que nos revela o artista é uma interpretação deste objeto dispare do que nossas convenções objetivas estão acostumadas a nos revelar. Sob esta perspectiva o carretel deixa de ser ele para ser o que o artista quiser e assim, o que nos é revelado é sua capacidade de criar formas que desvinculam estes objetos de nossas convenções, mas que, no entanto, nos direcionam a esta interpretação porque temos conhecimento anterior de suas intenções. Assim, como revelação a forma do carretel se

comporta como tal, mas como convenção a forma se comporta como os símbolos verbais X e Y.

Em razão de Iberê metamemorarizar suas memórias de infância na série **Carretéis**, a escola, ambiente participativo nas lembranças de todos, não poderia ficar de fora. No período em que estudou na Escola de Artes e Ofício, morando com a vó Chiquinha em Santa Maria, Iberê lembra da rabugice do professor Lobe que por infinitas vezes rasgava seu desenho por ele não ter copiado com clareza um leão de perfil, por exemplo. A insistência do professor em lhe fazer “dominar” a forma teve seus méritos, pois quando adulto a busca do artista pela forma se tornou uma obstinação. Neste sentido, com sua persistência e estudos dos grandes mestres houve uma superação no que refere ao comando formal. A superação destes moldes de representação levou o artista a desconstruir qualquer forma que ousasse a se impor como a dona da verdade na organização plástica. Desse modo, os carretéis são seus motivos, mas nem por isso são seus limitadores formais. É o que percebemos no **Desenho 2** e também em outras composições em que o carretel desaparece enquanto forma, mas persiste enquanto memória.

Como vimos este desenho pertence à versão de mundo que Iberê criou para metamemorarizar suas lembranças de infância. Para Goodman, fazer mundos sempre começa a partir de mundos já feitos (Goodman, 1978, p. 6). Iberê, ao desenhar os carretéis, constrói um mundo a partir de um mundo já feito, onde o carretel obedece a exigências utilitárias. Dessa forma, o artista constrói outras versões deste mundo para o objeto carretel. As representações são alternativas onde as propriedades transformam-se fornecendo diversidade para referir um único objeto, o carretel. Como as construções deste objeto pelo artista, num único mundo, são versões representacionais e não descritivas, não devemos buscar nenhum valor de verdade no sentido literal, visto que estas versões, mesmo contrastantes, podem ser relativizadas, pois cada situação está sob um determinado sistema. Desse modo, o desenho como representação de carretel, denota este objeto, mas revelado de maneira diferente. Para este propósito o carretel é representado e ao ser classificado como tal, é definido. A representação do carretel é revelada pelo artista como um objeto realista. Desse modo, ela possui propriedades específicas que, como obra figurativa, ora se associam ao objeto representado ora são indiferentes a ele.

Obedecemos à linguagem a qual estamos habituados para dizer o que um desenho pode expressar. Assim, quando dizemos que o desenho expressa instabilidade também podemos dizer que em razão desta instabilidade o desenho expressa “ritmo”. Esta referência não é diretamente explícita, mas deriva de um conceito formado pelas suas propriedades formais e que pertence a um domínio totalmente diferente da expressão direta de “ritmo”.

Entretanto, Goodman defende que a verdade metafórica é compatível com a falsidade literal. Tomar o desenho como literalmente “ritmado” pode ser falso, mas pode ser verdadeiro, se o considerarmos metaforicamente. Mesmo que a relação entre metáfora e ambiguidade seja estreita, a aplicação metafórica de “ritmo” ao desenho procede e é influenciada pela aplicação literal. Ao expressar “ritmo” o desenho possui alguma propriedade literal que implica no seu funcionamento como desenho e que influencia a aplicação metafórica de “ritmo”. Esta propriedade está exemplificada literalmente por formas sucessivas e organizadas alternadamente no suporte. Porém, a classificação literal de “ritmo” está sob outro domínio, o domínio do som.

Quando comparado à outra obra do artista, como, por exemplo, a gravura **Carretéis** (Figura 32), a propriedade “ritmo” é expressa no desenho juntamente com a propriedade “movimento”, uma vez que a gravura expressa literalmente “ritmo” por possuir propriedades semelhantes ao que possui ritmo, como por exemplo, as formas sucessivamente alternadas. Dizer que a gravura expressa “estabilidade” e o desenho expressa “movimento” só é possível porque conhecemos as propriedades que fazem parte do conjunto das obras de Iberê. Propriedades estas que fazem parte do conjunto das obras de Iberê e que respeitam tanto a composição deste sistema, quanto a composição do campo de referência. Classificamos estas denominações expressivas às imagens porque tanto a gravura quanto o desenho são símbolos que possuem as propriedades que exprimem. Isso ocorre não simplesmente porque dissemos que é “ritmado” ou “estável”, pois isso não bastaria para que elas se tornassem “ritmada” e “estável”, mas porque de fato estas propriedades são aplicáveis a estas obras pela prática ou regras já estabelecidas. Neste sentido, as aplicações destas características não são arbitrárias, mas podem variar, uma vez que a prática e as regras não são absolutas.

4.1.1.3.3.3 – Obra: Sem título (1961) – Desenho 3

Num período mais adiante a simplicidade, característica da fase, vai além da geometria. No desenho sem título de 1961 (Figura 49), da fase **Estrutura em movimento**, a personagem simbólica, o carretel, continua a transbordar intimidade. Mesmo como um projeto para o pictórico (Figura 3-24) ou para a gravura (Figura 35) o objeto explorado torna-se um brinquedo. Talvez uma pandorga que flutua no espaço de um firmamento imaginário não restrito às linhas da representação retangular. Enquanto limitadas por estas linhas, as formas são negras pela insistência matérica e gráfica. Uma vez ultrapassando estes limites, são apenas contornadas e esvaem-se no infinito.

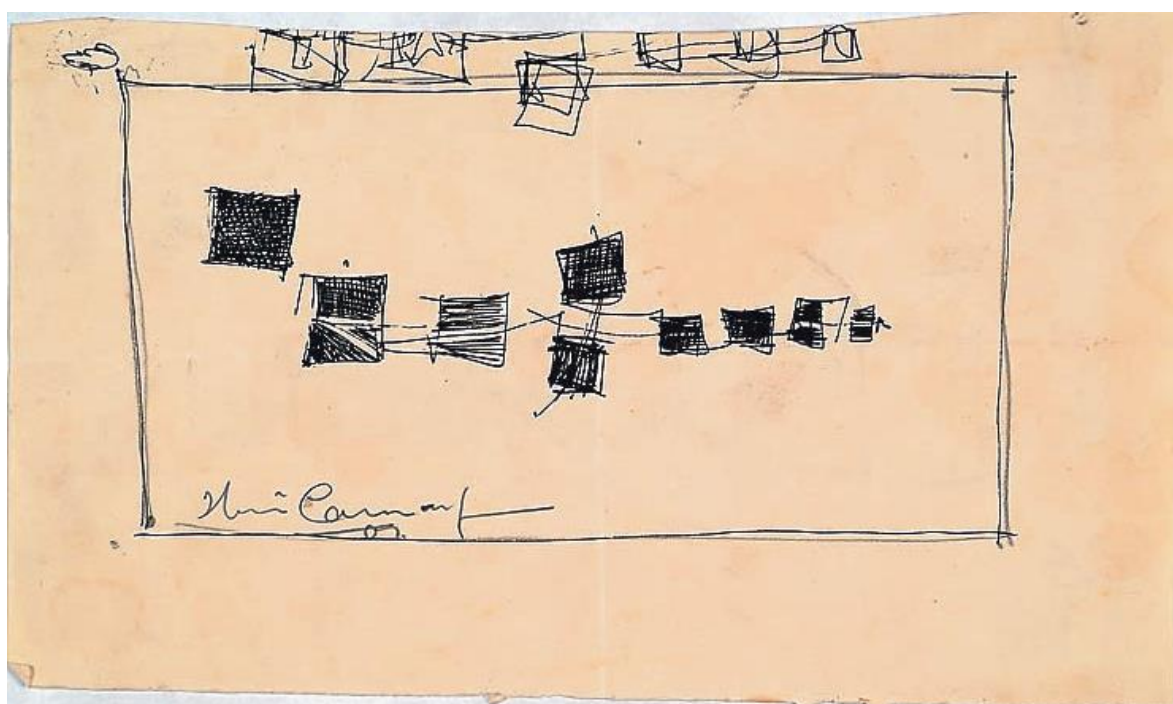


Figura 49 - Iberê Camargo

Sem título, 1961

Grafite sobre papel, 14,1 x 23,5 cm

Col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo

Fonte Fundação Iberê Camargo

Na análise de Godoy vemos no desenho de Iberê

duas características em princípio antagônicas. Por um lado, o desenho, principalmente quando referido a linha, é caracterizado como elemento ordenador e racional da arte. Por outro lado, é assinalada no desenho a propriedade de revelar a intimidade criativa do artista, algo que ele poderia esconder em todos os outros meios artísticos, mas que aqui se revela – ou seja, o desenho parece portador de uma qualidade pendular: ora tendendo à razão, ora a emoção. (GODOY, 2009, p. 170).

Como figurativo o desenho é um conjunto de pontos sobre uma superfície plana que ligados estabelecem linhas, as quais estabelecem formas. Estas, por sua vez estabelecem relações com um objeto. Mesmo que indiretamente, o desenho analisado representa os carretéis. Estes são representados figurativamente fazendo associações, tanto com o objeto representado como também com a espécie de símbolo que é e com a forma de quadriláteros. Enquanto o objeto representado pertence ao grupo de carretéis e é classificado dentro deste grupo de objetos, a representação do objeto pertence ao grupo de desenho e é classificada como uma espécie de arte. As formas resultantes desta espécie de arte pertencem aos quadriláteros, classe das formas geométricas. Assim, temos uma representação gráfica de quadriláteros *como se fossem carretéis*.

A partir do momento em que Iberê representou quadriláteros *como carretéis* não interpretamos estas formas em suas obras como outro objeto, a não ser como carretéis. Porém, a representação dos carretéis neste desenho pode ir mais além. Se interpretarmos o desenho de uma forma mais simples que a forma carretel, veremos outro objeto. Pelas propriedades postas em destaque na composição do desenho, os quadriláteros *como carretéis* também podem ser interpretados *como brinquedos de infância e/ou como pandorgas ao céu*. Mas não são quadriláteros *como pandorgas* ou carretéis *como pandorgas*, mas sim quadriláteros *como carretéis como se fossem pandorgas*. Há, neste caso, uma relação entre o objeto representado, o que foi representado e o *como* foi representado. Isto é, o carretel como o objeto representado, o quadrilátero o que foi representado e a pandorga o *como* foi representado. Do mesmo modo, que há uma relação do quadrilátero, do carretel e da pandorga com as memórias de infância de Iberê. Ao representar suas lembranças de infância desta maneira, além de nos proporcionar mais conhecimento sobre elas, Iberê também nos possibilita um conhecimento maior sobre os carretéis, e as pandorgas de sua memória, e sobre os quadriláteros, pois possibilita a leitura destes objetos/formas de maneira antes desconhecida.

Harmonizando o desenho ao exemplo dado por Goodman (1976, p. 59), se perguntamos a alguém que formas vemos na imagem, este alguém pode responder que vê

quadriláteros, ou mostrar qualquer outra forma que tenha quatro lados, ou ainda responder com o predicado que combina com a forma. Nesta última resposta, o predicado pode ser trocado com qualquer outra inscrição da mesma palavra. Em relação à forma, no entanto, ele só pode ser trocado com qualquer outra coisa que tenha a mesma forma. No desenho, diferente de outra classe de quadrilátero, os atributos ostentados não são apenas os que aludem quatro lados, mas também as que ilustram as texturas, as tonalidades, a localização no espaço compositivo, a relação com outros traços, o estilo mesclando cubismo e expressionismo, o tema carretéis e o gênero desenho grafite sobre papel e principalmente, um exemplar da representação plástica de suas memórias de infância. Esta distinção é, conforme Goodman, bastante ilustrativa para a poesia, pois o original e a tradução são diferentes no que se refere a algumas propriedades e com “quaisquer duas inscrições da mesma palavra [...]”. O que interessa “é a máxima preservação do que o original exemplifica e também do que o original diz” (1976, p. 60). Neste caso, o que interessa é a maneira *como* o artista solucionou o carretel. Ao interpretarmos o desenho podemos adentrar na metáfora tanto ao tange ao significado das formas, quanto à estruturação literal do espaço compositivo. Ou seja, a representação dos quadriláteros significa “carretéis” como se fossem “pandorgas” e a simplicidade das formas, sua disposição no suporte e a economia no traço, podem suscitar a interpretação de um desenho que expressa leveza e movimento.

A relatividade da expressão possibilita-nos dizer que as propriedades expressas pelo desenho são metafóricas. Dizer que o desenho expressa leveza e movimento está vinculado as suas propriedades formais, tais como pequenas formas gráficas distribuídas no espaço do suporte e de suas ligações com as finas linhas, mas também está relacionado a denominação que demos aos quadriláteros quando os chamamos de pandorgas. Estas características são expressas metaforicamente e por isso podem estar relacionadas ao que é “delicado”, mas como propriedades literais estariam classificadas como características pertencentes a massa e ao movimento, ambos do domínio da física.

Há também outra possibilidade de exploração ao que concerne a ambiguidade do desenho. Sabendo que as formas representadas no desenho são carretéis, ou pandorgas, elas estão delimitadas recortando a superfície com suas formas quadradas, leves e em movimento. Neste sentido estas formas nos são figurativas, pois além de nos remeterem a objetos nos quais estamos habituados, nos levam a interpretá-las como as memórias de infância de Iberê. Por outro lado, quando interpretamos estas mesmas formas somente como formas abstratas, não representando nenhum tipo de objeto, apenas formas quadradas que pertencem ao desenho, elas podem ser indiferentes a nós em razão de sua vaguidade. Entretanto, é na junção

destas duas espécies de interpretação dos elementos formais, onde as formas coexistem, um material e a outro abstrato, que estas formas passam a pertencer a um ambiente estético onde segundo Kandinsky, são “o tesouro de que o artista extrai os elementos de suas criações. (KANDINSKY, 1996, p. 77).

Mas se analisarmos a abstração pura das formas veremos que elas não são tão puras assim, pois apresentam certa desconstrução nos seus formatos. Vemos que há dois tipos de quadrados que comportam-se de maneira diversa. Há os que estão contidos no espaço delimitado pelas linhas levemente traçadas do retângulo central, onde estão encarcerados e preenchidos com grafismo insistente; e há os que escaparam dos limites do retângulo. Estes perderam a estrutura enquanto quadrados, em função da variedade de sobreposições do traço; perderam o ritmo, em razão do corte que sofreram com o término da superfície, e por isso perderam seu espaço na convivência com a assinatura do artista. Esta, do mesmo modo que os primeiros quadrados centrais, se encontra no cárcere retangular do palco cênico principal. Neste sentido, a imagem dos quadrados centrais, quando relacionadas com as memórias de infância de Iberê, podem ser interpretadas como os personagens protagonistas do ambiente infantil. Estes personagens, ao coexistirem com a firma do artista, podem ser entendidos como aqueles objetos lúdicos dos quais participavam de suas brincadeiras, enquanto os outros, perdidos fora do espaço dominado, são aqueles que, diferentes do carretel, se perderam na memória.

A simplificação formal dos carretéis alcançada neste desenho é facilmente inventariada à obra pictórica **Estrutura** (Figura 3-22). Ainda que o desenho seja um estudo ensaístico para a pintura percebemos que o trabalho gráfico apresenta características diferentes das da pintura, não somente por suas peculiaridades de linguagem independente, com pincelada, textura, cor, mas também por sua estruturação compositiva do todo. Enquanto a pintura deteve o elenco formativo dentro do suporte, que em uma contenção da composição fechada é mais explícita que o desenho por apresentar duplicidade no recinto de atuação dos elementos, é mais complexo e mais livre. Há para estes elementos derivados da metamorfose formal do carretel uma possibilidade de fuga. E neste aspecto a mensagem simbólica pode ser decodificada como uma evidencia da potência da lembrança de infância que guarda a vontade de garatujar sob a mesa. E aqui se alonga a infância que como um restauro simbólico (LE GOFF, 1996) torna-se mais real que a vida atual. E neste sentido, mais uma vez “a infância é maior que a realidade” (BACHELARD, 1988, p. 95), pois é como se a lembrança fosse mais real do que as imagens refletidas na retina no momento da visualização, no momento

presente. A coabitação do real e do irreal no desenho de Iberê é lembrado por Derdytk neste fragmento

Iberê transmuta o suporte – a folha de papel – em qualidade espacial cuja atemporalidade faz suspender suas ações vitais. As linhas agarram corpos, fixam figuras que parecem estar fora de um mundo estando nelas mesmas, ou parecem estar fora delas mesmas estando imersas em algum dos mundos. Aparecem como lapsos, vãos, de onde surgem outros mundos. Aparecem pois tudo em Iberê aparecem aparições [...]. (DERDYK, 2007, s/n. p.).

Por outro lado, há também no desenho o duplo sentido formal e simbólico. A “aparição” que o artista retira seu motivo é composto pelo lirismo da linha, tímida e estreita em sua estrutura que ora comporta-se como um traço de criança, ora com interferência objetiva de ligação entre quadrados, como se fossem os elos da correte do relógio que Savino perdeu na latrina. Ora são organizados como a corrente antes de cair na imundície, ora são aros destroçados e atolados na fossa. Sem nenhum escrúpulo, assim como Savino que mergulha as mãos nos excrementos em busca de seu objeto de estima, Iberê retira do centro do retângulo hermético e meticulosamente estruturado, as formas descartadas que não lhe servem como elos que ligam seu tempo à suas lembranças. Entretanto, estão ali, integrando a composição e de maneira particular se expõe e se escondem por entre margem e o término da superfície. Mas há um sentido simbólico, na interpretação desta que escreve que se edifica novamente pelo aspecto do dualismo. Por um lado é o fim da linha para aquelas formas que não se acomodam no suporte comportado, fim da linha para os objetos que ali não se presentificam pela imagem contida na lembrança e que não se pode retê-las no tempo. Por outro lado, é o início da linha para as linhas que corporificam estes objetos, projetam as imagens das lembranças e podem, desta maneira, serem retidas no tempo e no espaço.

4.1.1.3.3.4 – Obra: Sem título (1978) – Desenho 4

A mão que inicia, continua e estanca o traço é racional, mas o símbolo criado, originado da contenção das linhas, resulta do emocional. A concepção artística de Iberê durante o processo de construção simbólica abarca novamente o dualismo, que agora se estabelece entre o científico-objetivo-cognitivo e o artístico-subjetivo-emotivo. Na pintura de Iberê a textura é visual e tátil, quase escultórica. No desenho, esta rede visual permanece (Figura 50). As linhas do giz de cera raspam todos os ângulos do suporte e constroem símbolos por meio do esforço contido da mão do artista. Não há limite para a linguagem do desenho, pois ambos os personagens que o compõe, base e grafismo, são incansavelmente

traçadas resultando em formas que frequentam a abstração. No que diz respeito ao que constitui o ambiente cromático, a luminosidade é destacada ao entrar em contato com o fundo negro.



Figura 50- **Iberê Camargo**

Sem título, 1978

Lápis de cera sobre papel, 32,5 x 47 cm

Col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo

Fonte: Fundação Iberê Camargo

Como vimos, o realismo como "revelação" da produção plástica de Iberê determinou que a crítica de arte criasse novas categorias ao interpretar suas obras. Uma delas é determinar a propriedade "pasta cor" mencionando as texturas tátil e visual alcançada pelas grossas camadas de tintas presente nas obras do artista. Foi possível fazer o aproveitamento desta característica nas obras porque elas elucidam esta propriedade não apenas por referi-la, mas também por possuí-la. A partir de então as obras de Iberê foram classificadas como tendo esta propriedade. O proveito deste termo tornou-se convencional não só as resoluções plásticas do artista como também a interpretação destas resoluções. No desenho esta característica não é anunciada. O desenho não possui esta peculiaridade, mas apenas a sugere por meio da textura alcançada pelo grafismo das linhas. Desse modo, podemos dizer que o desenho apresenta "texturas visuais" originária de uma solução resultante de diferentes arranjos. Esta propriedade torna-se relevante porque está relacionado com outros aspectos dentro da obra. Ilustrar "textura tátil" tornou-se relevante para a arte quando o movimento Expressionista buscou o uso emocional da cor e das formas por meio de pinceladas que, por estarem carregadas de tinta, deixavam marcas no suporte tornando-se traços definidores, tanto para a pintura, quanto para o desenho. O desenho além de exibir a propriedade "textura visual" exibe outras qualidades em diferentes níveis e códigos. Ele expõe literalmente as características que lhe pertencem como símbolo gráfico como os traços coloridos e contrastantes, a textura cromática e visual, as formas geométricas, o estilo expressionista, a gênero desenho, o tema carretéis e os lápis de cera sobre papel. Metaforicamente o desenho pode acometer a diferentes interpretações e discursos como, por exemplo, dar a sensação de transmissão de calor, de movimento e de harmonia. Assim como, remeter a ambientes vivenciados pelo artista que, por meio do fundo escuro do suporte, pode revisitar uma noite de "eterna nudez das coisas que nada revelam." (CAMARGO, 2009, p. 47), derivada de suas memórias de infância quando em seu assombroso medo do escuro. Ou ainda, conduzir o fruidor ao entusiasmo que o cromatismo brilhante pode sugerir, como a espacialidade de uma noite estrelada, ou como o céu de Hiroshima que "se tornou de imprevisto mais luminoso e ardente do que o sol." (CAMARGO, 2009, p. 39).

Assim como na maioria dos trabalhos de Iberê executados neste período a perspectiva é abandonada, a simulação de uma terceira dimensão é afastada das estruturas compositivas e neste sentido a integração da forma e da cor torna-se mais relevante ao estudo analítico. Desse modo, para analisarmos a obra é necessário que, além de verificar sua estruturação com os elementos formais, é preciso considerar a vantagem de vincular este sistema com os seus componentes cromáticos, afinal, segundo Kandinsky "a cor não pode dispensar a forma"

(KANDINSKY, 1996, p. 197). Há no desenho uma picturalidade proporcionada pela característica do material, o giz de cera. Neste sentido a cor ora se equilibra aos seus parceiros, ora se perde entre o material gráfico e a superfície. Em alguns momentos a cor está subordinada somente ao que permite o lápis selecionado, em outros a cor se estabelece fora de seu espaço matérico e se compõe através da sobreposição ou da junção com outras cores. Seguindo então a noção kandinskiana, a construção da cor é edificada pela justaposição e pela subordinação, onde os elementos isolados irão construir a composição juntamente com os justapostos. Observamos que para o desenho o artista selecionou o magenta, o amarelo, o vermelho e o branco como os pigmentos e o preto como a superfície para receber estes pigmentos. A justaposição faz com que o amarelo seja a forma de maior saliência ao olho do fruidor, pois além de ser a forma que apresenta maior contraste cromático em relação ao preto do fundo e ao magenta, sua posição, esquerda superior, remete o olhar ao primeiro encontro. Este apelo do primeiro olhar, pode estar relacionado com nosso hábito de leitura onde nosso trajeto obedece a uma ordem que parte da esquerda superior para a direita em queda. O amarelo atrai, o magenta distancia, o vermelho aquece, o branco aproxima e o preto se contrai. Porém, estas palavras que exprimem metaforicamente um pouco de cada cor podem sofrer alterações quando justaposta, quando isoladas ou quando sobrepostas. Neste caso, as formas magentas quando justapostas ao preto ganham força e vão de encontro ao fruidor. O valor branco perde entusiasmo e torna-se tristemente acinzentado quando sobreposto ao preto sutilmente traçado, mas ganha luminosidade quando os riscos são mais vigorosos. O calor do vermelho é mais intenso quando em formato maior, porém mais luminoso quando vizinhado ao amarelo. E do mesmo modo que as parcerias cromáticas as fazem mutacionar, as formas fazem a cor mais ou menos intensa. Por exemplo, o círculo branco na posição média esquerda é mais aceso do que o quadrado branco da esquerda superior. Do mesmo modo que o vermelho, que em linha estreita envolve o círculo branco é menos enérgico do que as listras do triângulo localizado no centro inferior.

Todas estas formas e cores que acabamos de passar em revista foram distribuídas na composição e estão estruturadas dentro de um sistema construído por Iberê e que tem como intenção representar um único objeto, o carretel. Entretanto, este motivo retirado da memória de infância e dos devaneios que se acomunam com seu mundo atual, é metamorfoseado em outras formas. O desenho que representa formas geométricas denota-as como formas geométricas. O desenho que representa carretéis é um desenho-de-carretéis e o desenho que representa formas geométricas *como* carretéis é um desenho de carretéis que os significa. O primeiro caso é relativo ao que o desenho constitui. O segundo caso, é relativo ao tipo de

desenho que está em questão. O terceiro caso trata tanto da significação quanto da classificação. Dizer que o desenho representa figuras geométricas, porém, pode ser relativo ao todo ou a parte do desenho.

Considerando que no desenho temos formas geométricas que representam os carretéis, ou seja, formas circulares, quadriláteras e triláteras, como um todo o desenho denota formas geométricas, e como parte denota círculos. Como um todo é um desenho de três formas geométricas e como parte um desenho de quadriláteros. Apesar de representar o círculo e de ser um desenho de três formas geométricas, não representa o círculo como três formas geométricas. Mesmo representando três formas geométricas e sendo um desenho de círculo, não representa as três formas como círculos. O desenho não é nem contém qualquer parte que como um todo represente o círculo e seja ao mesmo tempo um desenho-de-três-círculos. Ou ainda, o desenho como um todo não representa três formas geométricas e não é, ao mesmo tempo, um desenho-de-círculo. De modo geral, as formas geométricas são representadas como carretéis se, e somente se, contém uma parte que, como um todo, representa formas geométricas e é simultaneamente um desenho-de-carretéis. Abreviamos isso dizendo que é um desenho-de-formas-geométricas que representa carretéis. Assim, temos uma questão de classificação monádica, e se o desenho representa formas geométricas como carretéis, significa formas geométricas e é um desenho-de-carretéis. Como as formas não são idênticas aos carretéis, o desenho não constitui os carretéis. O desenho também representa os carretéis, mas não necessariamente *como* carretéis. Representar um carretel é representar um objeto de costura e também um brinquedo de infância, mas não necessariamente representá-lo como um brinquedo de infância, pois alguns carretéis podem não funcionar como brinquedos.

Em razão da estruturação cromática exibida no desenho podemos dizer que metaforicamente o desenho expressa “calor” e desse modo, o desenho é metaforicamente “quente”. Adaptando ao exemplo de Goodman (1976, p. 85), o que é metaforicamente quente é efetivamente quente, mas não literalmente, ou seja, a propriedade de ser quente foi transferida de outro domínio coextensivo “quente”. Então, o calor que o desenho expressa é possuído, pois “As propriedades que um símbolo exprime são a sua própria propriedade” (Goodman, 1976, p. 86). Sabemos que esta propriedade foi adquirida, sofreu uma “importação metafórica” (GOODMAN, 1976, p. 86), mas não arbitrariamente, pois a aplicação metafórica é “guiada’ ou ‘moldada’ pela aplicação literal” (GOODMAN, 1976, p. 76). O desenho exprime “calor” porque é um símbolo que metaforicamente exhibe enquanto símbolo gráfico a propriedade de ser quente, mas este termo foi “guiado” pela literalidade na qual o cromatismo é responsável.

De acordo com Goodman, classificar a temperatura das cores pode ser uma história forjada, mas plausível. Nesse sentido, “as cores quentes são as do fogo, as frias as do gelo” (1976, p. 76). Mas, segundo sua teoria, o uso literal de muitos termos é resultado de consecutivas aplicações inicialmente metafóricas. A etiqueta “calor” ou “quente” aplicada ao desenho foi transportada de um conjunto de etiquetas alternativas e organizada em uma nova região. Ou seja, a temperatura “quente” pertencia ao domínio do fogo e passou a pertencer ao domínio da cor. A dependência das propriedades expressas das propriedades gráficas possuídas literalmente dizem respeito à constância existente entre ambas. O desenho expressa “calor” porque existe uma relação entre a propriedade exibida literalmente e a metafórica. Esta propriedade é literal quanto às cores que vão do magenta, passando pelo vermelho, pelo amarelo até chegar ao branco. A propriedade também é metafórica porque, uma vez elucidadas graficamente estas cores, tornou-se habitual aceitarmos o uso da temperatura para classificarmos o disco cromático. Se nossa escolha for pela exemplificação destas cores enquanto cor do material, diremos que o desenho exemplifica “calor” e o domínio estará reservado às cores “quentes” magenta, vermelho e amarelo; se optarmos pela expressão metafórica, diremos que o desenho expressa “calor” e tomou de empréstimo esta característica, pois seu domínio está reservado ao domínio da temperatura.

O desenho exemplifica metaforicamente “calor”, mas em uma análise diferente outro termo pode ser escolhido. Isso dependerá da aproximação com outros termos que estejam disponíveis e seja alternativa a “calor”. Por isso, usamos também a palavra “quente”. A esse respeito D’Orey esclarece que a dificuldade de escolha aumenta na medida em que “a diferença entre os símbolos que constituem o esquema e a sutileza da diferença entre as etiquetas continuem os seus referentes” (D’OREY, 1999, p. 122-123). Isso fornece ao observador uma margem de manobra bastante ampla que vai desde as categorias, conceitos e termos até as propriedades relevantes do sistema criado pelo artista. O que pode em posterior operação chegar à aceitação de um entendimento visual independente de formulações verbais. Com efeito, uma vez compreendidos, os desenhos de Iberê podem ser selecionados usando somente o recurso do que exibem literalmente através de suas propriedades matéricas, formais e visuais. Por outro lado, podemos interpretar o desenho utilizando termos oriundos da expressão metafórica, e desse modo temos a liberdade de classificá-lo com a temperatura, ou com outra metáfora que quisermos, como por exemplo, dizer que o desenho é assustador. Se nossa opção for por este termo, poderemos vinculá-lo ao escuro do fundo e das formas circulares localizadas no centro de dois dos quadriláteros, o amarelo e o branco no centro esquerdo, que como olhos que saltam do fundo sombrio parecem nos vigiar. E neste sentido,

as memórias que assombram o artista, que como o medo do menino pela escuridão da madrugada o fazia tremer sob as cobertas, estremecem o fruidor quando este permite que os devaneios do artista sejam os seus devaneios. Afinal, qual a criança que nunca teve medo do escuro?

4.1.1.3.3.5 – Obra: Sem título (1982) – Desenho 5

O desenho utilizado para compor formas, compunha os carretéis. Desse modo, o artista tornava visíveis as lembranças que habitavam o que ele chamava de **Gaveta dos guardados** (2009). Na década de oitenta Iberê "vai ao fundo da gaveta" e retoma a forma mais representativa do objeto explorado. No desenho abaixo (Figura 51), o trabalho de formalização é elaborado a partir da ilusória desorganização das manchas gráficas coloridas. A cor é registrada anterior aos valores preto e branco, enquanto estes são dispostos em toda a superfície num movimento linear e aparentemente oco. E, assim como na pintura e na gravura, o carretel torna-se mais explícito ao toque dos olhos do observador.



Figura 51 - Iberê Camargo

Sem título, 1982

Pastel oleoso sobre papel, 25,3 x 36,3 cm

Col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo

Fonte: Fundação Iberê Camargo

Mas, ainda que o desenho nos forneça indiretamente informações diferentes que sejam aproveitáveis á outras coisas, também há informações suficientes para seu entendimento direto de que é uma representação de carretel. Nesse caso, algumas peculiaridades cultiváveis ao exemplar do próprio objeto. Como vimos, porém, o grau de informação fornecido nada tem a ver com o realismo. As informações para sabermos se uma obra de arte é figurativa ou não podem ser dadas por convenções. Visto que as obras aqui analisadas são consideradas figurativas e realistas, estas informações são relevantes. Desse modo, tanto o realismo quanto a figuração presentes no desenho são interpretados com base nos conhecimentos que temos a partir de hábitos usados na representação. Porém, para Goodman (1978, p. 130), tanto a semelhança quanto à afirmação verdadeira na representação são respostas que não se adequam a noção de realismo e ao critério de correção de versões não verbais. Como vimos, para solucionar esta questão, Goodman propõe o realismo como "revelação". Desse modo, dizer que o desenho é realista significa interpretá-lo como "revelação". Iberê, portanto, revela-nos no desenho **Sem título 5** aspectos invisíveis de um mundo onde a justeza da representação atinge um novo grau de realismo para os carretéis e o dado.

Mesmo que o desenho seja uma metáfora do carretel ou de algo podemos sentir ao observá-lo como “melancolia”, por exemplo, esta qualidade não pode ser definida como propriedade literal da expressão, pois não expressa esta sensação como tal. O desenho que expressa a sensação “melancolia” não tem literalmente esta sensação. Mas podemos empregar este termo metaforicamente aceitando o conceito que Kandinsky dá às cores quando cita Delacroix “Todos sabem que o amarelo, o laranja e o vermelho são e representam ideias de alegria, de riqueza.” (KANDINSKY, 1996, p. 73). Como estas cores não participam do desenho como cores puras, buscamos em seus contrastes esta comparação. Desse modo, como o contraste complementar do laranja é o azul e do amarelo o violeta, cores presentes no desenho, a obra não expressa alegria, mas pode vincular-se a tristeza e a melancolia. Porém, é possível que ele não corresponda às sensações vividas pelo artista, pois Iberê poderia não estar melancólico quando criou o desenho. Isso difere da teoria psicológica de Wollheim a qual defende que o significado de uma obra de arte “repousa na experiência induzida em um espectador suficientemente sensível, suficientemente informado, de olhar a superfície da obra conforme o artista foi levado a marcá-la por força de suas intenções” (WOLLHEIM, 2002, p. 23). Independente de qualquer padrão de intencionalidade do artista, ao expressar “melancolia”, o desenho possui metaforicamente esta sensação e a refere mediante as características estéticas que exhibe. A relação entre as propriedades sensoriais “melancolia” e “calor” com o cromatismo existente nos dois desenhos, remete para o problema das

correspondências sinestésicas apontadas tanto por Gombrich (2007) quanto por Goodman (1976). Neste aspecto, ambos defendem que aspectos cromáticos e formais das obras de arte dizem respeito ao contexto onde obedecem a padrões impostos pela convenção. Entretanto, a constante relação existente entre as propriedades literais e metafóricas podem apresentar progressos. Isso dependerá da competência do observador em perceber as propriedades literais contidas no desenho. Quanto maior esta capacidade mais percepção de aspectos da expressão o observador terá. As relações referenciais da expressão no desenho, assim como em qualquer outra obra de arte, estão implicadas no exercício da obra como símbolo estético.

As expressões metafóricas utilizadas para classificar o desenho estão subordinadas as suas características literais e fazem parte das escolhas que o artista arranjou ao criar a composição. Notemos que as cores selecionadas fazem parte de uma paleta peculiar ao anseio particular de Iberê, pois são cores recorrentes nos trabalhos do artista. Os tons violáceos, os valores preto e branco e os azuis intensos compartilham da edificação do desenho dando significado estético à representação do motivo carretel. O suporte foi totalmente coberto por uma nuvem colorida que, em razão da oferta que o giz pastel oleoso proporciona, dá a sensação de aveludamento do espaço como um todo. O personagem que protagoniza a cena foi construído somente com linhas que apesar de serem esbeltas investem em direção ao fruidor. E aqui há novamente o jogo bipolar entre os valores, o branco se aproximando e o preto indo em direção ao fundo, ora como figura, ora como fundo. Em relação a este articulado vaivém Gullar escreveu no seu texto intitulado **O fundo da matéria**,

Em relação figura-fundo possibilita uma das leituras possíveis da obra-processo de Iberê Camargo. Pouco a pouco, na medida em que os carretéis se transformam e se descaracterizam como ‘coisa’, a vontade do pintor de integrá-los no quadro leva-o à exacerbação do tratamento da matéria e da forma, na figura e no fundo, a ponto de, em dado momento, o fundo ganhar a consistência de metal e a forma parecer soldada nele: soldada a solda elétrica, deixando em volta da figura as rebarbas do eletrodo derretido. (GULLAR in SALZSTEIN, 2003, p. 17)

Por outro lado, há neste desenho uma inversão do que o artista elabora na pintura, a matéria pictórica vai para o fundo e o desenho, como figura, vem para frente. Como numa via adversa aos seus trabalhos picturais o desenho aqui analisado se compõe invertendo o sistema. Na pintura a matéria avança com sua massa em direção ao fruidor como num apelo ao toque e a figura vai ao “fundo da matéria” numa busca incessante de sua estruturação. No desenho, a pasta cor visual se coloca como figurante ao cenário e acomoda os carretéis alinhavados esqueleticamente ao plano principal. A espécie de natureza-morta criada para o repouso do

objeto de memória de Iberê é semelhante ao que Kandisky disse sobre as formas exteriores e o conteúdo interiores da pintura quando analisa as naturezas-mortas de Cézanne,

De uma xícara de chá, ele fez um ser dotado de alma ou, mais exatamente, distinguiu um ser nessa xícara. Elevou a ‘natureza-morta’ ao nível de objeto exteriormente ‘morto’ e interiormente vivo. Tratou os objetos como tratou o homem, pois tinha o dom de descobrir a vida interior em tudo. Captura-os e entrega-os à cor. Recebem dela a vida – uma vida interior – e uma nota essencialmente pictórica. Impõe-lhes uma forma redutível a formas abstratas, frequentemente matemáticas, das quais emana uma radiante harmonia. Não é um homem, nem uma maçã, nenhuma árvore, que Cézanne quer representar; ele serve-se de tudo isso para criar uma coisa pintada que proporciona um som bem interior e se chama imagem. (KANDINSKY, 1996, p. 53).

E é dessa maneira que Iberê cria imagens que se disfarçam em imagens externas de carretéis, de dados, de pandorgas e transformam-se em “coisas” pintadas com conteúdo interior.

Em termos de “verdade”, porém, o desenho não faz nenhuma declaração. Se o comparamos com a descrição, tomando a frase de Iberê, como exemplo, “Não sou abstracionista, sabe” (CAMARGO in ZIELINSKY, 2006, p. 84), então Iberê poderia dizer “Sabe, abstracionista, não sou” ou “Abstracionista, não sou, sabe”. Nesse caso, a ordem das palavras em nada compromete sua declaração. Isso é diferente do desenho, no qual qualquer alteração em seu formato implica na alteração do resultado. Kandinsky chama a atenção para a questão da alteração da forma dizendo que “Cada forma é tão instável quanto uma nuvem de fumaça. O deslocamento mais imperceptível de uma de suas partes modifica-a em sua *essência*.” (KANDINSKY, 1996, p. 81).

Para as descrições, assim como para as versões declarativas o conflito pode ser interpretado em termos de negação. Retomando como exemplo a declaração de Iberê, “Não sou abstracionista, sabe”, o conflito estaria em negar a declaração “Sou abstracionista, sabe”. Para as versões de representação, no entanto, não há versão negativa. Se comparamos o desenho **Sem título 5** e a pintura **Carretéis** (Figura 1-21), ambos são representações de carretéis do mesmo mundo, mas com pontos de vista distintos. Neste caso, não há conflito e sim diferentes maneiras de representar o mesmo objeto. Enquanto o primeiro é um desenho o segundo é uma pintura. Aqui, seria o mesmo que fazer uma distinção entre a mesa e sua quantidade de moléculas (GOODMAN, 1978, 132). Portanto, para um mundo que se encaixa, a correção de uma afirmação vai depender do que nos interessa saber sobre o que está representando. A “correção” do desenho está atribuída às características gráficas que são as suas propriedades gráficas pertencentes ao mundo construído pelo artista.

O mundo que Iberê construiu para abrigar os carretéis derivou-se de suas memórias de infância e de uma ação que segundo Kandinsky obedece a três fatores: “da cor do objeto, de sua forma e do próprio objeto, independente da cor e da forma.” A ordenação destes fatores é feita conforme a escolha do artista e “*A escolha do objeto (elemento que, na harmonia das formas, dá o som acessório) depende de um contato eficaz com a alma humana. Consequência: a escolha do objeto depende igualmente do Princípio da Necessidade Interior.*” (KANDINSKY, 1996, p. 80). O “Princípio da Necessidade Interior” abordado por Kandinsky refere-se àquilo que toca a alma humana em seu ponto mais sensível. E foi esta necessidade interior que levou o artista a produzir um mundo verdadeiro. E a verdade deste mundo está em sua versão que, como uma construção, não oferecem nada que seja independente de outras versões, mas se combinam com elas para fazer o mundo. Quando Goodman (1978) diz que fazemos mundos, isso significa que fazemos versões e as versões verdadeiras fazem mundos. Para Iberê a versão de mundo construída a partir de suas memórias de infância oferecem uma verdade dependente e vinculada a realidade destas memórias mas também combinada a seus devaneios em relação a estas lembranças e também ao mundo atualizado.

E como vimos, nos carretéis, enquanto símbolo presente na obra Iberê, está contido uma verdade que para ele é a uma representação “verdadeira”. Aquela verdade onde cada artista busca seu modo de representar independente da técnica empregada, pois para ele a técnica “é o resultado de cunho pessoal que o artista obtém no emprego de processos tradicionais [...]” (CAMARGO, 2006, p. 52). E foi fazendo versões pessoais daquilo que é de todos que Iberê construiu uma obra plástica sem precedentes na história da arte no Brasil.

A dialética entre o desenho e o pictórico norteou toda a obra de Iberê Camargo. A forma autônoma, que parte do objeto investigado e chega até o elemento artístico, foi construída através desta relação. O desenho, antes projeto para a pintura, retorna da profundidade da tela retomando seu lugar como formador das figuras. O ambiente compositivo de seus símbolos, atores de seu mundo, surge do grafismo que arranha o suporte e sulca a pasta cor. Independente da técnica ou linguagem empregada pelo artista, “pinta como pintor, desenha como desenhista e grava como gravador.” (HERKENHOF in BERG, 1985, p. 57). Como um sacerdote em seu ofício, Iberê equilibrou o frenesi e a contenção do gestual, a rigidez do carretel e a maleabilidade da linha que o faz girar. Fez da superfície da tela o lugar de afinidade entre figura e fundo, entre homem e artista e entre vida e arte. Mesmo que de maneira obcecada, onde o fazer, o desfazer e o fazer novamente assemelhava-se a um ritual religioso, Iberê edificou ostensivamente seu discurso visual. E foi desse modo

que fez com que uma narrativa íntima e local transformasse-se em narrativa coletiva e historicamente integrante da arte no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui elaborada serviu para verificarmos a direção vantajosa do debate no que diz respeito à arte, pois assim como a história e a filosofia, a história da arte prossegue com fendas que permitem constantes estudos. Inicialmente vimos nesta tese, noções de memória e suas derivações, tais como protomemória, metamemória, memória-ação e memória-representação. Verificamos que o terreno que abrange o estudo conceitual da memória teve seu berço na história e na antropologia e que sua extensão pode absorver diferentes domínios. Desse modo, abordarmos o campo da história e da filosofia e os aliamos a interpretação artística, o que foi possível ampliar a compreensão e conseqüentemente o conhecimento em relação a estas concepções tendo como referência autores alusivos ao tema. O intuito foi alargar as possibilidades para analisar a memória de Iberê Camargo na série Carretéis encontrando nas teorias de Candau, Le Goff, Bergson, Bachelard, entre outros, aporte para as discussões aqui propostas.

No segundo capítulo verificamos que a pretensão de fundar a representação como semelhança é ineficaz, sobretudo porque uma pintura não pode representar um objeto sendo ao mesmo tempo uma imagem de outro objeto. Vimos também, que a explicação causal não fornece um esclarecimento adequado da representação pictórica. Nesse caso, se a pintura representa um carretel, se o carretel interfere significativamente na cadeia causal que produziu a pintura, sendo essa um resquício do carretel, e, se a interpretação da pintura é uma questão de dedução, então como seriam representadas figuras que não existem, como, por exemplo, um cavalo alado? Outra noção discutida neste estudo foi a de intencionalidade. Defendida por Wollheim, esta teoria não responde satisfatoriamente o que se busca, dada a impossibilidade de um conhecimento anterior ao que o artista pretende. Nesse caso, Iberê poderia ter a intenção de representar um carretel *como* um "brinquedo" e nossa interpretação, por desconhecer esta intenção, poderia interpretar o carretel como uma "ampulheta". Ainda contrapondo o grau de objetividade da narrativa histórica, vimos que White defende a hipótese da meta-história ao discurso historiográfico, o que nos deu larga manobra para aliamos a esta alegação as considerações de Goodman e Gombrich que são consonantes a esta ideia antiobjetiva à narrativa histórica e artística. Analisamos ainda em uma subseção, noções de representação no cenário da arte no Brasil dentro do período que abrange o andamento da produção plástica de Iberê, final das décadas de 50 até 90, e que tiveram como motivo-tema o objeto de suas memórias de infância, o carretel. O escopo foi demonstrar, ainda que de maneira muito breve, o ambiente histórico artístico no qual Iberê se inseria e

quais suas reações diante da diversidade de mutações conceituais ao que concerne o entendimento da representação artística no ambiente brasileiro daquele período. O que verificamos é que o artista se manteve, em grande parte destes limites temporais, hermético aos movimentos de vanguarda defendidos pela maioria dos artistas legitimados e constantes na história da arte no Brasil.

Na terceira parte desta tese, apresentamos as concepções referentes ao método utilizado, a narrativa meta-histórica, discorrendo as propostas de Hayden White e Nelson Goodman e a direção lucrativa deste modelo de narrativa, visto que por seu caráter relativizante muito se adéqua ao discurso analítico da arte. Além disso, a proposta se especifica ao apresentar o modo tropológico narrativo elegido para este estudo, a metáfora. Desse modo, adentramos nas concepções de alguns autores que tratam da metáfora com o intuito de esclarecer as proficuidades desta figura de linguagem para a narrativa histórica e apreciativa da arte. Verificamos que a narrativa tropológica proposta por White associada ao modo de referência apresentado por Goodman, a metáfora, proporcionaram para este estudo um paralelo entre as linguagens visual e verbal ao analisarmos uma parcialidade do trabalho legado por Iberê Camargo.

No quarto e último capítulo, além de apresentarmos uma breve biografia de Iberê Camargo, mostramos como a temática “carretel” foi abordada pelo artista para uma versão estética de mundo; assim como a obra plástica originada por ela, a qual nomeou **Carretéis**. Nessa etapa do trabalho, analisamos em subseções elementos determinantes a produção de Iberê, a saber, a memória e o tempo, a transmissão da memória e o rompimento com as fronteiras do ser, e os recursos de transmissão. Buscamos nestas subseções aliar à memória o tempo, a transmissão e os recursos utilizados pelo artista com o intento de fortalecer os estudos quanto à análise das dezesseis obras selecionadas para elucidar como Iberê metamemorizou suas lembranças de infância. Verificamos como a maleabilidade do discurso tropológico fundamentados pelas teorias whiteana e goodmaniana abrangem não somente questões expressivas como uma das propriedades da obra de arte, mas também refere a sua constituição física. Isso possibilita a interpenetração dos vários domínios que habitam a obra de arte. Conferimos também que é possível estabelecer uma relação entre os autores elegidos e a série Carretéis de Iberê, visto que são teorias que defendem que a narrativa tropológica oferece a mesma contribuição relativista para a escrita histórica quanto para a arte. Enquanto os teóricos dizem que para discorrermos sobre a história, e sobre a arte, o mito da objetividade deve ser rejeitado – o que nos dá margem para construirmos mundos nos ocupando

cognitivamente de versões de mundos já existentes –, o segundo diz que sua arte não vem do nada, mas sim de um mundo de memórias da infância e de um objeto já construído.

Buscamos ainda, no último capítulo, algumas respostas referentes à pintura dos Carretéis de Iberê Camargo, quanto aos conceitos sensibilizadores abordado neste estudo, memória e representação. Nesse âmbito, sobreposemos propriedades ao objeto explorado por Iberê, tanto no que se refere ao próprio objeto, quanto a seus modos de representação. Por exemplo, quando dizemos que o carretel é representado *como* uma "pandorga" tornamos este objeto um símbolo constituído através dos elementos formais e cromáticos utilizados na obra plástica de Iberê. Verificamos ainda, que os símbolos pertencentes às obras possibilitam a classificação de forma literal e metafórica. No primeiro caso, vimos que a obra só será uma representação de carretel se possuir algumas propriedades formais do objeto. Isso não é possível na sua totalidade, pois segundo a teoria goodmaniana, se todas são as formas de ser o objeto, nenhuma forma o é. No segundo caso, vimos que o objeto carretel, ao ser representado por Iberê, possui outras propriedades que não a do objeto, ou seja, propriedades adquiridas por meio da metáfora. Por isso, são propriedades expressivas.

A transmissão da memória de infância do objeto carretel apresenta ao longo das várias fases plásticas da série **Carretéis**, distintas maneiras de representação, tanto ao que concerne sua forma quanto sua simbologia. A memória do carretel é transmitida incansavelmente ao ser representada metaforicamente por meio do motivo dinamicamente travestido. São dados, ampulhetas, manequins, falos, letras, e outras formas e significados que possivelmente são moradores da inquieta mente do artista. Isolado no espaço compositivo, como um ser venerado e sagrado ou ligados por fios de costura ou linhas que remetem a estrada de ferro, o carretel é o motivo para representar a memória de infância de Iberê. Ora constituídos de uma organização matematicamente equilibrada, decorrente de estudos acadêmicos, ora emaranhados no caótico espaço compositivo, oriundos da atormentada e inconformada procura pela possibilidade revelatória de outras formas. Diferente da comparação com Morandi, já realizada neste estudo, onde os mesmo objetos são pesquisados durante anos até seu esgotamento, os carretéis de Iberê não são apenas maquiados com cores e ambientações como faz Morandi com suas xícaras, garrafas e vasos. Os carretéis transfiguram-se em meio às camadas que disputam por seu plano e decompõem-se metaforicamente em particulares significados procedentes do pátio, da sanga, da vida. Mais do que naturezas-mortas, os carretéis extrapolam este gênero e avançam a outro, o da figura humana. São consequência para os protagonistas que habitam suas telas após a **Série** ser dada como finita. As formas recortadas, disfarçadas e mutiladas são preservadas em sua idealização representacional. E,

mesmo que tenham sido levadas as últimas consequências estruturais e simbólicas dentro do gênero explorado por mais de vinte anos, resistem e perduram.

Outro aspecto relevante para as conclusões deste estudo, diz respeito ao caráter cognitivo da arte. Nesse sentido, demonstramos por meio daquilo que Goodman chama de "revelação" e Gombrich chama de "acento pessoal" que há muitas maneiras de classificar a obra de Iberê. Desse modo, ampliamos nossa cognição quando conhecemos mais sobre o objeto carretel por meio do qual o artista nos "revela" outro grau de realismo, ultrapassando representações já esgotadas, tanto da sua própria produção artística, quanto da história da arte. Do mesmo modo, percebemos melhor como Iberê metamemorizou suas lembranças de infância por meio dos meios expressivos que elegeu a pintura, a gravura e o desenho, bem como para sua obra literária. Vimos ainda, que a série **Carretéis** de Iberê Camargo, mesmo que originada de uma memória individual, ao serem manifestadas via trabalho estético, plástico e literário, foram partilhadas. E como resultado de um processo metamemorial registrado e compartilhado, tornaram-se lembranças coletivas e neste sentido compreendidas como cultura pública.

O caráter revolucionário da teoria quanto à constituição categorial de memória e representação, ainda deixa perguntas. Desde os discursos para com a historiografia, até as análises apreciativas do estético, onde não há narrativa que apresente todos os modelos interpretativos, pois o simples deslocamento geográfico de uma obra de arte pode fazer desaparecer seu potencial de representação simbólica. Entretanto, a importância desta investigação sobre a natureza da produção artísticas da série **Carretéis** de Iberê Camargo demonstrou, por via das categorias selecionadas, memória e representação e o modo de referência aqui analisado, a metáfora, *como* as obras do artista representam o carretel, objeto das memórias de infância do artista. Assim, contribuíram para outra perspectiva e para a construção de um mundo plástico onde a memória é metamemorizada a partir da utilidade da lembrança.

A intenção deste trabalho não foi responder *o que* são as obras de série **Carretéis** de Iberê Camargo, mas demonstrar *como* são estas obras e, nesse sentido, avançar alguns passos em direção à análise estética referente a uma compreensão de como Iberê metamemorizou suas memórias de infância. Outros passos foram dados no que diz respeito às possibilidades de fixar o olhar sobre a arte a partir do instrumental da narrativa meta-histórica que, via discurso metafórico, buscou alargar de tal modo a cognição relacionada à percepção e atitudes narrativas da historiografia diante das Artes Visuais.

REFERÊNCIAS:

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Iberê Camargo por Achutti**. Apresentação: Ferreira Gullar. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

ALMEIDA, Aires. Introdução à tradução portuguesa. In GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**; tradução Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**; tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**; tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: _____ (Org). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 299-317.

BERG, Evelyn *et alii*. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas/MARGS, 1985.

BEARDSLEY, M. **Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism**, 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1981.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**; tradução Paulo Neves. - 2- ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1999.

BRITO, Ronaldo. **O eterno inquieto**. In SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BURKE, Peter. **O que é historia cultural?**; tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CAMARGO, Iberê, entrevista, in Fernando Cocchiarale e Ana Bella Geiger. **Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

_____. In LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. In BERG, Evelyn *et alii*. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas/MARGS, 1985.

_____. In ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo: catálogo raisonné: vol. I/Gravuras**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Iberê Camargo/ Mario Carneiro: correspondência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.

_____. **No andar do tempo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

_____. **No tempo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012b.

CANDAU, Joël. **Antropologia da memória**; tradução Miriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

_____. **Memória e identidade**; tradução Maria Leticia Ferreira, 1. ed. – São Paulo: Contexto, 2014.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

Carretel para linha de costura em madeira. Disponível em: <<http://www.feltroaholic.com/2012/10/carretel-de-madeira-chegou.html>> Acesso em: 23 out. 2016.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**; tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CÈZANNE, Paul. **Pote com flores sobre uma mesa**. Disponível em: <<http://www.cezanne-en-provence.com/galerie/les-natures-mortes/>> Acesso em 08 jul. 2017.

CHARLES, Victoria *et all*. **1000 obras-primas da pintura**; tradução Eneida Vieira Santos, Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHARTIER, Roger. **Defesa e ilustração da noção de representação**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocoaderepresentacao.pdf>> Acesso em: 30 mai. 2016.

_____. 1989. **O mundo como representação**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>> Acesso em: 21 jul. 2016.

_____ & BOURDIER, Pierre. **O sociólogo e o historiador**; tradução Guilherme João de Freitas Teixeira – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2ª edição – São Paulo: Lemos-Editoria, 2002.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

COCCHIARALE, Fernando & Geiger, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda nos anos 50**. Rio de Janeiro: Temas e Debates, Funarte, 1987.

Copo de caipirinha em maneira. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=copo+de+caipira&client=firefox-b&biw=1252&bih=602&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjw3vb0gPTPAhXGUJAKHUEYBjsQ_AUIBygC#imgrc=a4GvZghOrn9j1M%3A> Acesso em: 24 out. 2016

DANTO, Arthur. **Artworks as real things**. Theoria, 1984. pp-1-17

De Chirico, Giorgio. **A incerteza do poeta**. Disponível em: <<http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Bio&item=1005P15>> Acesso em: 07 jul. 2017.

DENZIN, Norman K. & LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Tradução Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DERDYK, Edith. **O desenho em Iberê Camargo: a linha que grita**. In **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac, 2007.

DICKIE, George. **Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis**. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974.

_____. **Introdução à estética**; tradução Vítor Guerreiro. Lisboa: Bizâncio, 2008.

D'OREY, Carmo. **A exemplificação na arte: um estudo sobre Nelson Goodman**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

- _____. (Org.). **O que é a arte? A perspectiva analítica**; Tradução Vitor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário de língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- FINGER, Mirian Martins Finger. **A teoria de símbolos de Nelson Goodman e o mundo dos carretéis de Iberê Camargo**. Buenos Aires: UNTREF-BsAs, 2015. 218p. Tese (Doutorado). Doutorado em Epistemologia e História da Ciência, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina, 2015.
- GODOY, Vinícius Oliveira. **Iberê Camargo. Influência é desenho**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. 605 p. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/18623>> Acesso em 14 jan. 2013.
- GOMBRICH, Ernest. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOODMAN, Nelson. **Languages of art: an approach to a theory of symbols**. Indianápolis and New York, Bobb-Merril, 1976.
- _____. **Ways of worldmaking**. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.
- _____. **Of mind and other matters**. Cambridge: Harvard UP. 1984. (Versão espanhola de T. Breton: **De La mente y otras materias**. Madrid: Visor, 1995.
- GULLAR, Ferreira. In **ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS Nº 1: Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Cultura Contemporânea, 1983.
- _____. **Do fundo da matéria**. In SALZSTEIN. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio: Aeroplano, 2000.
- JANSON, H. W. & JANSON, A. F. **Iniciação à história da arte**; tradução Jefferson Luiz Camargo - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JENKINS, Keith. Ordem (ns) do dia. In: **A história refigurada**. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. O que é a história. In: **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2001.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**; tradução Álvaro Cabral – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEENHARDT, Jacques. **Iberê Camargo: os meandros da memória**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**; tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. São Paulo: Editora UNICAMP, 1996. p. 538.
- LHOTE, André. **Roues de Carriole**. Disponível em : http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=4141&txtArtista=Andr%E9%20Lhote%20-%20Andre%20Lhote Acesso em: 08 jul. 2017.
- MAGRITTE, René. **Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images**. Disponível em <<http://www.lacma.org/magritte-index>> Acesso em 21 out. 2016.
- MAMMI, Lorenzo. **O tempo e o lixo**. In OSÓRIO, Luiz Camilo (Org.). **Cem anos de Iberê**. São Paulo: Cosac 7 Naify, 2014.

- MASSI, Augusto. **Carretéis da memória**. In CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos Guardados**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- MARTINS, Carlos & MARTINS, Marcos André. **A gravura de Iberê Camargo: uma perspectiva**. Porto Alegre: Banco Francês e Brasileiro, 1990.
- _____. **Iberê Camargo: “Eu não vou basear arte no acaso”**. In ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo: catálogo raisonné: vol. I/Gravuras**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NEJAR, Carlos. **Iberê Camargo**. In revista eletrônica da Fundação Iberê Camargo. Disponível em: <<http://www.fundacaõiberêcamargo.org.br>>. Acesso em 15 mar. 2012.
- OSORIO, Luiz Camillo (Org.). **Cem anos de Iberê**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- PASTA, Paulo. In SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. – 3. ed. – Belo Horizonte : Autêntica, 2012.
- PESSANHA, José Américo Motta. Henri Bergson. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo. Abril Cultural: 1979.
- PLATÃO. **A república**. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- PONTUAL, Roberto. **Arte/Brasil/Hoje 50 anos depois**. São Paulo: Collectio Artes, 1973.
- QUINE, Willard Van Orman. **Palavra e objeto**; tradução Sofia Inês Alborz Stein e Desidério Murcho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**; tradução Alain François [*et al*]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007
- _____. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000-2005.
- RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**; tradução Antônio Trânsito – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. **Objetivismo, relativismo e verdade**; tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SANTOS, Maria G. V. P. dos. **História da arte**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Iberê Camargo: origem e destino**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- VICENTINI, D. et al. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- Weitz, M. **“O Papel da Teoria na Estética”**; trad. Célia Teixeira. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/estetica.htm>> Acesso em: 10 mar. 2012.
- WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história In: MALERBA, Jurandir (org). **A história escrita**. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. Ficción histórica, história Ficcional e realidade. In. **Ficción histórica, historia e realidade histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- _____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**; Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 1995.
- _____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**; tradução José Carlos Bruni – 3. Ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1984.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**; tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A pintura como arte**; tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZANINI, Walter, (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: 1983. 2v.

ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo: catálogo raisonné**: vol. I/Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.