UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

ALEX GOMES PEIXOTO

Narrativas visuais:
os ciclistas de Iberê Camargo

São Paulo
2014

ALEX GOMES PEIXOTO

Narrativas visuais:
os ciclistas de Iberê Camargo

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da
Arte do Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo.

Área de Concentração:
Teoria e Crítica de Arte

Orientadora:
Profa. Dra. Kátia Canton Monteiro

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total e parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Peixoto, Alex Gomes.

Narrativas visuais : os ciclistas de Iberê Camargo / Alex Gomes Peixoto ; orientadora Kátia Canton Monteiro. – São Paulo, 2014.
190 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2014.

1. Pintura – Brasil – Século 20. 2. Teoria da Arte. 3. Camargo, Iberê, 1914-1994. I. Canton, Kátia. II. Título.

CDD 759.981

Nome: PEIXOTO, Alex Gomes

Título: Narrativas visuais: os ciclistas de Iberê Camargo

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da
Arte do Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

A Cida e Antônio,
meus pais.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Kátia Canton, pelos preciosos apontamentos e motivações.

A Mônica Zielinsky, Eduardo Haesbaert, Gustavo Possamai e Alexandre Demétrio, membros da Fundação Iberê Camargo, pela gentil e atenciosa disponibilidade em me auxiliar na busca de informações.

A Lia Raffainer, Tina Zappoli, Deny Bonorino, Helena Lunardi e Maria Coussirat Camargo (*in memoriam*), pessoas ligadas a Iberê Camargo e que compartilharam sua experiência comigo.

Aos meus familiares, pelo apoio e presença.

Aos colegas mestrandos, pela rica troca de experiências.

Às amigas Sabine Righetti e Ana Pismel, pelas dicas sobre a vida acadêmica.

À amiga Carolina Waideman, pelo trabalho de revisão do texto.

A Ocimara Balmant, minha companheira.

Pinto o que sinto. Acho que não nasci para alegrar ninguém,
sempre me senti um ciclista da vida que anda contra o vento.

Iberê Camargo

RESUMO

PEIXOTO, Alex Gomes. *Narrativas visuais: os ciclistas de Iberê Camargo*; orientadora Kátia Canton Monteiro. [Dissertação de Mestrado]. São Paulo: 2014. 190 f. : il.

Este trabalho constitui-se em um estudo da série *Ciclistas do Parque da Redenção*, executada por Iberê Camargo durante a década de 1980. O objetivo é identificar elementos narrativos presentes na série, tendo como moldura teórica o ensaio *O Narrador*, de Walter Benjamin. O trabalho é desenvolvido em três capítulos: o primeiro volta-se à investigação da biografia do pintor, suas produções pictóricas e literárias e os contextos nos quais ele e sua obra se inserem; no segundo verificam-se propriedades do narrador e a narrativa sob o ponto de vista de Walter Benjamin; por último, é feita uma comparação entre as características do narrador benjaminiano e Iberê Camargo, bem como a identificação dos aspectos narrativos da série *Ciclistas do Parque da Redenção*.

Palavras-chave: Pintura – Brasil – Século 20. Teoria da Arte. Camargo, Iberê, 1914-1994. Canton, Kátia.

ABSTRACT

PEIXOTO, Alex Gomes. *Narrativas visuais: os ciclistas de Iberê Camargo*; orientadora Kátia Canton Monteiro. [Dissertação de Mestrado]. São Paulo: 2014. 190 f. : il.

This work consists in a study of the series *Ciclistas do Parque da Redenção*, executed by Iberê Camargo during the decade of 1980. The objective is to identify narrative elements in the series considering as theoretical frame the text *The Storyteller* of Walter Benjamin. This work is developed in three chapters: the first is dedicated to the biography of the painter, his pictorial and literary productions and the context in which the painter and his work are inserted; in the second the properties of the narrator and narrative are verified according to Walter Benjamin's point of view; finally, a comparison between the characteristics of Benjamin's narrator and Iberê Camargo is made, as well as the identification of the narrative aspects of the series *Ciclistas do Parque da Redenção*.

Keywords: Pintura – Brasil – Século 20. Teoria da Arte. Camargo, Iberê, 1914-1994. Canton, Kátia.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Iberê Camargo em seu ateliê na rua Alcebíades Antônio dos Santos.	35
Figura 2 – Iberê Camargo com 1 ano, em 1915.	36
Figura 3 – Iberê Camargo com os pais.	36
Figura 4 – Estação ferroviária de Restinga Sêca.	37
Figura 5 – Vista parcial do balneário de Torres.	41
Figura 6 – Maria Coussirat Camargo.	42
Figura 7 – Carlos Scliar – <i>Prostíbulo da Rua Aurora</i> (São Paulo), 1940.	44
Figura 8 – <i>Paisagem</i> , 1941.	45
Figura 9 – Matéria noticiando a concessão de bolsa de estudos a Iberê Camargo na <i>Revista do Globo</i> , 12 set. 1942.	46
Figura 10 – <i>Lapa</i> , 1947.	49
Figura 11 – <i>Sem título</i> (cópia de Velázquez), 1949.	52
Figura 12 – <i>Paisagem de Santa Teresa</i> , 1956.	53
Figura 13 – <i>Garrafas</i> , 1957.	55
Figura 14 – Giorgio Morandi – <i>Natureza Morta</i> , 1939.	55
Figura 15 – <i>Objetos</i> , 1958.	56
Figura 16 – <i>Sem título</i> , c. 1958.	57
Figura 17 – <i>Fiada de carretéis 2</i> , 1961.	57
Figura 18 – <i>Núcleo</i> , 1963.	58
Figura 19 – Iberê Camargo diante do painel da Organização Mundial da Saúde, Genebra, 1966.	61
Figura 20 – <i>Ascensão I</i> , 1973.	62
Figura 21 – <i>Desdobramento</i> , 1978.	62
Figura 22 – <i>Hora V</i> , 1983.	64
Figura 23 – <i>Grito</i> , 1984.	64
Figura 24 – <i>Fantasmagoria IV</i> (série Manequins), 1987.	68
Figura 25 – Iberê no Parque da Redenção.	70

Figura 26 – <i>Solidão</i> , 1994.	71
Figura 27 – Iberê Camargo pintando a tela <i>Ciclistas</i> (1989).	114
Figura 28 – <i>Ciclista</i> , 1990.	115
Figura 29 – <i>Ciclistas</i> , 1989.	115
Figura 30 – <i>Ciclista</i> , 1990.	116
Figura 31 – <i>Mulher de bicicleta</i> , 1989.	116
Figura 32 – <i>Ciclista</i> , 1990.	117
Figura 33 – <i>Homem de bicicleta</i> , 1989.	117
Figura 34 – <i>Série ciclistas</i> , 1990.	118
Figura 35 – <i>Série ciclistas</i> , 1990.	118
Figura 36 – <i>Série ciclistas</i> , 1990.	119
Figura 37 – <i>Série ciclistas</i> , 1990.	119
Figura 38 – <i>Série ciclistas</i> , 1990.	120
Figura 39 – <i>Sem título</i> , 1943.	120
Figura 40 – <i>A idiota</i> , 1991.	121
Figura 41 – <i>Tudo te é falso e inútil</i> , 1992.	122
Figura 42 – Alberto Giacometti – <i>O homem que caminha</i> , 1961.	124
Figura 43 – Pampa gaúcho.	131

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
1.1 O pedalar	18
1.2 A experiência estética	21
1.3 Pincéis e bicicletas	23
1.4 As narrativas visuais de Iberê Camargo	25
1.5 Metodologia e Quadro Teórico de Referência	29
1.6 Justificativa do estudo quanto à relevância e à originalidade	33
2 IBERÊ CAMARGO	35
2.1 O início	35
2.2 O ofício	40
2.3 As descobertas	46
2.4 O fascínio	48
2.5 A consolidação	53
2.6 O retorno	62
3 O NARRADOR E A NARRATIVA	72
3.1 Problematização	72
3.2 O narrador	76
3.2.1 O camponês sedentário	76
3.2.2 O marinheiro comerciante	77
3.2.3 O justo	78
3.2.4 O sábio	81
3.3 A narrativa	84
3.3.1 A experiência	84
3.3.2 Diversidade de leituras e desdobramentos	86
3.3.3 Memória, História e histórias	87
3.3.4 Camadas de narrativas	90
3.4 A transmissão de narrativas: o papel da morte	91

3.5 O declínio da narrativa	95
3.5.1 Flagelos econômicos e sociais.....	95
3.5.2 Difusão do romance e a informação.....	96
3.5.2.1 O romance.....	97
3.5.2.2 A informação.....	100
3.5.3 Novos meios de produção.....	102
4 AS NARRATIVAS VISUAIS DE IBERÊ CAMARGO	104
4.1 Faces narrativas	104
4.2 A ação da experiência na pintura	106
4.3 Multiplicidade a partir da síntese	108
4.4 Camadas de tinta e de tempos.....	110
4.5 Os rastros de Iberê.....	111
4.6 Ciclistas do Parque da Redenção	114
4.6.1 Andanças na experiência	122
4.6.2 A ligação com o meio.....	125
4.6.3 A redenção do artista.....	126
4.6.4 O caminho dos ciclistas.....	128
4.6.5 Elementos da memória.....	129
4.6.6 A narrativa da paisagem.....	130
4.6.7 Incertezas do ser	132
4.6.8 Reencontro do artista na obra	133
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
6.1 Livros e obras acadêmicas.....	139
6.2 Periódicos.....	142
6.3 Sites.....	143
6.4 Entrevistas.....	145
6.5 Audiovisuais.....	146
7 APÊNDICES	147

7.1 Apêndice A: Entrevista com Tina Zappoli e Lia Raffainer, realizada em 13/10/2012, na Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.....	147
7.2 Apêndice B: Entrevista com Deny Bonorino (amigo de Iberê Camargo) realizada 12/10/2012 em sua residência, em Porto Alegre	160
7.3 Apêndice C: Entrevista com Mônica Zielinsky realizada 12/10/2012 em sua residência, em Porto Alegre.	181

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação envolve dois temas com os quais estou estreitamente envolvido: o ciclismo e as artes plásticas. Uma de suas reflexões centrais é a construção de narrativas a partir de experiências. Sendo assim, inicio expondo minhas experiências com os dois temas citados, desconstruindo, então, minhas narrativas.

1.1 O pedalar

Minha opção pelo uso da bicicleta como principal meio de transporte em São Paulo resultou na transformação do meu relacionamento com a cidade, com os transeuntes e comigo mesmo. Se antes o meu deslocar (geralmente em meios motorizados) resumia-se a um processo necessário para alcançar determinado destino (um meio), caracterizado também por evitar interrupções e ser o mais breve possível, atualmente é um tempo/espaco de interação com fatores inesperados ou mesmo desejados. O trajeto tornou-se também um destino (um fim), propício à vivência de experiências.

Apesar de o deslocar-se de bicicleta não ter a capacidade intrínseca de transformar a relação de alguém com o meio, oferece condições favoráveis a esse processo na medida em que renuncia a duas “vantagens” dos veículos motorizados: a privacidade e a possibilidade de alcançar altas velocidades. Ao abrir mão disso, passei a reparar com mais atenção em detalhes antes ignorados nos caminhos que sempre percorri.

Com isso, descobri outros caminhos nos velhos caminhos: desvios por vielas, parques ou outros locais antes inacessíveis (ou evitados) quando estava em um carro. Por questões de segurança, precisei definir rotas com fluxos menos intensos de automóveis, passando, assim, a ter a necessidade de investigar a cidade. Nesse processo, percebi de modo mais claro como histórias estão presentes nos lugares, que foram influenciados por intervenções que expressam características de culturas ou

interesses específicos. Em outras palavras, observei que narrativas se espalham pela cidade. Diferentes estilos arquitetônicos com formas, cores e texturas que revelam as preferências/referências de construtores e moradores; regiões estruturadas com espaços de lazer, comércio e serviços em contraste com outras carentes de tais recursos e condomínios cercados por complexos aparatos de segurança, como verdadeiras fortalezas.

Além disso, mudei minha forma de ver e de ser visto pelas pessoas. Entregadores de panfletos, moradores de rua, recolhedores de papel, artistas de rua, policiais e agentes de trânsito, motoristas, outros ciclistas e pedestres: pessoas/personagens da cidade que em vários momentos cruzam meu caminho e com os quais, não raramente, dialogo.

Com alguns, especialmente motoristas, passei a olhar diretamente para o rosto ou para os olhos, pela necessidade primeira de segurança, de ter certeza que estão me notando. Entretanto, esse olhar tornou-se também um instrumento de aproximação, mesmo considerando a separação que a carroceria do automóvel estabelece.

Novas percepções também foram geradas por meio de outros sentidos: sem o isolamento acústico do automóvel (e a presença do som do motor), minha audição passou a captar diversos sons da cidade: desde os naturais (ventanias, chuvas, o balançar de árvores e o ruído dos animais) até os mecânicos (maquinário e ferramentas utilizadas na construção civil, escavadeiras) e os produzidos pelas pessoas (cantos, assovios, percussões, conversas, gritos etc.). Em certos trechos e horários, o único barulho que escuto é o dos meus movimentos e da minha respiração.

Fora do isolamento térmico proporcionado pela lataria do automóvel, minha pele passou a captar melhor as influências do meio, vindas de variações de temperatura e condições climáticas diversas. Meu olfato também se tornou uma melhor ferramenta para percepções, identificando e descobrindo odores específicos em determinados pontos da cidade.

Além da mudança que a bicicleta trouxe ao meu deslocar, ela também me proporcionou uma nova maneira de perceber o ambiente nos momentos em que fico imóvel. Quando estou em locais em que o trânsito está interrompido, seja por

semáforos, cruzamentos ou outros incidentes, noto em motoristas uma expressão de tensão, refletida em atitudes como fechar rapidamente os vidros ou evitar olhar para os lados. Entretanto, percebo também que, em situações assim, muitas vezes a expressão dos pedestres é de tranquilidade (ouvindo música, conversando ou apenas caminhando lentamente). Apesar de justificável tal tensão dos motoristas, pois são inúmeras as notícias e estatísticas que expõem a violência nas ruas, penso que o fato de eu estar em um contato mais direto com o ambiente (sem o isolamento de uma carroceria), com outros sentidos captando informações (além da visão) e sem a posse de um bem material de alto valor (como o carro), colabora para que eu consiga ficar sereno em tais situações. Sinto que a calma resultante da percepção de uma situação concreta de tranquilidade sobrepõe a expectativa de um perigo iminente ou suposto.

Minha relação com meu corpo também se transformou, uma vez que a bicicleta, em determinados aspectos, funciona como sua extensão. Seu guidão e pedais, os instrumentos primeiros de controle, são influenciados diretamente por cada gesto das mãos e dos pés. Não há a combustão ou as reações elétricas para gerar o deslocamento. Sou eu quem exerço a tração e assim ocorre então um duplo gesto: meu movimento cria outro movimento. Em trechos de descida, em que nenhum esforço é necessário para fazer a bicicleta andar, experimento uma sensação de voo, com meu corpo suspenso acima do chão apenas por meio da pequena estrutura de metais e pneus da bicicleta.

A pequena estrutura da bicicleta me obriga também a sempre avaliar as cargas a serem transportadas. Assim seleciono apenas o realmente essencial e útil. Uma carga supérflua e desorganizada pode prejudicar (se não impossibilitar) a viagem.

Além das mudanças em relação ao espaço, a bicicleta me proporcionou uma nova relação com o tempo. Meus deslocamentos passaram a ocorrer a uma velocidade média de 15 km/h, com acelerações e reduções progressivas. O tempo do pedalar permite que ocorra uma maior percepção e processamento de informações. É um tempo favorável para sentir e compreender, propício à captação e ao reativamento de memórias da cidade (presente na arquitetura e no urbanismo), das pessoas (que

contam sobre si mesmas até no modo como se apresentam) e até as minhas (o ato de pedalar é uma atividade que me remete à minha infância).

No aprofundamento de minha relação com a bicicleta envolvi-me com outras áreas nas quais o ciclismo se ramifica, como a política. Devido aos diversos problemas que afetam o ciclismo urbano (automóveis com excessiva velocidade nas vias; infrações de motoristas e ciclistas às leis de trânsito; ausência de infraestrutura cicloviária com ciclovias, ciclorotas, bicicletários, vestiários), me aproximei de movimentos nacionais e internacionais de incentivo e segurança em relação ao uso da bicicleta como meio de transporte. Os debates conduzidos nesses grupos também se ramificam, englobando discussões sobre a transformação dos espaços da cidade para priorizar o bem estar das pessoas no lugar desta organização, vigente há décadas, voltada à circulação, alocação e manutenção de automóveis.

Assim, uma vez que o interesse pelo ciclismo me levou a outros temas, procurei ligações com o universo das artes visuais, uma vez que é uma área na qual também estou inserido tanto profissionalmente, atuando como designer gráfico desde 2000, como no âmbito acadêmico, graduado em Produção Editorial com posterior especialização em Design.

1.2 A experiência estética

Da mesma forma, como expus minhas experiências com o ciclismo, apresento a seguir mais detalhes de minha vivência no universo das artes visuais antes de mostrar como encontrei uma conexão entre ambos. Em 2007 tive a oportunidade de realizar estudos no âmbito de uma pós-graduação *Stricto Sensu* ao ingressar como aluno especial no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (Prolam) da Universidade de São Paulo. Nele cursei a disciplina Crítica e Produção Artística na América Latina, ministrada pela Profa. Dra. Marisa Bertolli, em que pesquisei os desdobramentos das vanguardas em países latino-americanos

como o México (Muralismo, Estridentismo), o Uruguai (*La escuela Del Sur*) e o Brasil (Modernismo).

Apesar de a disciplina englobar o cenário da América Latina como um todo, por meio dela obtive importantes orientações e subsídios para compreender o universo das artes visuais brasileiras e estabelecer contatos iniciais com órgãos da USP como o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e o Museu de Arte Contemporânea (MAC), entidades com vastos acervos e produções acadêmicas nesse campo. Assim determinei o universo das artes visuais no Brasil como campo prioritário de busca para meu projeto de pesquisa.

Um fato ocorrido em 2010 teve uma singular importância para minha formação no universo das artes visuais: minha primeira viagem à Europa, na qual pude ter um contato direto com alguns dos principais museus do continente e seus acervos. Conheci então os franceses Louvre, Pompidou, Grand Palais (onde ocorria uma exposição dedicada a Monet) e D'Orsay; os espanhóis Museu do Prado, Fundação Joan Miró, Thyssen-Bornemisza e Reina Sofia; os holandeses Museu Van Gogh e a residência que pertenceu a Rembrandt e, na Itália, os Museus Vaticanos. Fui também ao Marrocos, onde conheci o Museu Dar Si Said (também conhecido como Museu de Artes Marroquinas), com seu acervo de artefatos de diferentes eras da história do país e uma coleção de arte popular com tapeçarias, vestuários e cerâmicas.

O impacto e fascínio dessa viagem podem ser exemplificados neste relato de minha visita ao Louvre. Lá, percorri todos os seus recintos, desejando conhecer todos os seus espaços, mesmo que por poucos minutos. Ao fim do dia dirigi-me à sala onde está a *Monalisa* e ali, com poucas pessoas, permaneci até o encerramento das atividades do museu. Foi um importante e emocionante momento, que representou para mim uma simbólica materialização de um contato entre a história da arte, da qual a *Monalisa* é um ícone, e a minha história.

Em 2011, buscando referências para meu projeto de pesquisa de mestrado, ingressei como aluno especial na disciplina História da Arte Contemporânea ministrada pela Profa. Dra. Elza Ajzenberg no Programa Interunidades em Estética e História da

Arte da USP. No curso chamou-me a atenção, de forma particular, estudar o fenômeno de revalorização da pintura ocorrido na década de 1980 com o Neo-expressionismo europeu, após décadas em que fora preterida (ou mesmo repudiada) na produção de movimentos da arte contemporânea como o Conceitualismo. Concentrando meus estudos nesse contexto, verifiquei a atuação de um artista que sempre se manteve ligado à pintura durante sua carreira, até mesmo de forma militante: Iberê Camargo.

1.3 Pincéis e bicicletas

Iberê Camargo foi um dos mais destacados expoentes do expressionismo no Brasil, tendo produzido mais de sete mil obras entre óleos, gravuras e desenhos, além de experiências em suportes diversos.¹ Expôs em mostras individuais e coletivas em praticamente todos os continentes, com um amplo reconhecimento no meio artístico brasileiro.² Na aplicação das tintas em suas telas e seleção da palheta, Iberê Camargo realiza o gesto criativo expressionista descrito por Argan (1992) no qual a consciência (interior) se materializa no objeto (exterior), conforme ele próprio descreve:

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.³

¹ Iberê executou, no início da década de 1960, em parceria com a artista Marianita Linck, uma série de pinturas sobre pratos em cerâmica utilizando um tipo especial de esmalte. Há também, no acervo documental da Fundação Iberê Camargo, informações sobre tapeçarias e um trabalho feito em casca de bananeira. (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, s/d).

² Zielinsky descreve a projeção alcançada por Iberê: "...o artista nunca deixou de se inserir nos movimentos mais tradicionais do mundo da arte brasileira e de usufruir de reconhecimento nacional, com projeções no âmbito internacional. Lembrem-se os diversos prêmios que conquistou, as viagens ao exterior, convites à execução de obras no estrangeiro (como o painel da OMS) e, entre tantos outros, os vários destaques nas Bienais de São Paulo (participações na V, IX, XV, Prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI, Sala Especial na VII), todos indícios de comprovação dessa inserção e distinções no âmago do meio artístico brasileiro." (ZIELINSKY in SALZSTEIN, 2003, p. 103).

³ CAMARGO/MASSI org., 2003, p. 136.

A profunda relação de Iberê com o ofício da pintura é também exemplificada em seu árduo processo criativo, a ponto de declarar que “um pintor precisa trabalhar vinte e cinco horas por dia”.⁴ Seu trabalho envolvia uma gestualidade que incluía o uso de rápidas pinceladas, raspagens, aplicação das tintas diretamente dos tubos e até mesmo o contato direto dos dedos sobre a tela. Muitas vezes os quadros eram totalmente refeitos, quando não descartados. Esse agitado fazer artístico encontra paralelo com a própria vida de Iberê, pontuada de ápices (como sua valorização no mercado da arte na década de 1980)⁵ e dramas (dos quais um dos mais impactantes foi a ocasião em que cometeu um assassinato).

Nos anos iniciais de sua carreira, entre as décadas de 1920 e 1930, a produção pictórica de Iberê concentra-se na representação de paisagens. Prossegue depois, por décadas, em experimentações formais de um objeto que fez parte de sua infância, o carretel. Por fim, o artista dedica-se à interpretação da figura humana. No estudo desta última fase descobri sua série *Ciclistas do Parque da Redenção*.

Executada predominantemente entre os anos de 1988 e 1991,⁶ a série é inspirada nos ciclistas que o artista via no Parque da Redenção, em Porto Alegre. De forma geral, são telas com uma limitada paleta de cores, com predomínio de tons de vermelho, azul escuro e preto, e com personagens que pedalam por cenários áridos e vazios. São figuras às quais o próprio artista compara-se:

Sou um andante. Carrego comigo o fardo do meu passado. Minha bagagem são os meus sonhos. Como meus ciclistas, cruzo desertos e busco horizontes que recuam e se apagam nas brumas da incerteza.⁷

⁴ CAMARGO, 1948/1950 apud VENANCIO FILHO, 2001, p. 23.

⁵ COUTINHO, 1985.

⁶ Iberê Camargo não tinha o costume de determinar o início ou o fim de uma série, por isso a seleção do período entre 1988 e 1991 para estudo de *Ciclistas do Parque da Redenção* se dá com a verificação de que a maior parte das obras da série foi executada nesse período. Para tal delimitação foram feitas consultas à equipe Acervo e Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo e utilizado o levantamento feito pela pesquisadora e artista Daniela Vicentini, publicado na obra *Tríptico para Iberê*. (VICENTINI in VICENTINI; CASTILHOS, RIBEIRO, 2010, p. 39).

⁷ LAGNADO, 1994, p. 54.

As experiências de Iberê (“fardo do passado”) constituem a matéria-prima da arte do artista. Na série *Ciclistas do Parque da Redenção*, elas se mesclam com elementos do cotidiano (os ciclistas no parque), resultando na união das histórias do pintor com as do seu meio (ou seja, interiores e exteriores, vividas e observadas). Essas histórias são contadas por Iberê por meio de elementos imbuídos de narrativas:

As rodas das bicicletas são em verdade rodas de locomotivas. As pernas dos ciclistas são braçadeiras que sugerem o movimento da máquina. O vermelho se refere ao vagão; o negro do carvão de pedra e o cinza do leito da estrada de ferro estão aqui. Veja a graxa do leito da linha, o negro de suas formas! O que acham de tão abstrato no meu trabalho é uma coisa pura, extremamente simples. Sou filho de ferroviário. Nasci e tive berço à margem da linha do trem. Note como há nos rostos das figuras a expectativa e a angústia de quem busca, de quem viaja para o desconhecido.⁸

Com esta série encontrei a ligação que buscava entre o universo do ciclismo e o das artes visuais. Escolhi essas obras como objeto de pesquisa para um projeto de mestrado e, com base em declarações do artista (como as expostas acima), defini como caminho investigativo o estudo das *narrativas* de sua obra.

1.4 As narrativas visuais de Iberê Camargo

Tratar de narrativas das telas de Iberê Camargo requer mencionar a produção literária do artista. Iberê escreveu obras como contos (*No andar do Tempo*, 1988) e textos autobiográficos (*Gaveta dos Guardados*, 2009), produções nas quais estão registradas as impressões do artista sobre diversos temas, inclusive sobre o próprio fazer artístico:

⁸ RIBEIRO, 1996, pp. 9-10.

Na memória, o antigo permanece. No passar vertiginoso do tempo, o instante quer ficar. O pintor é o mágico que imobiliza o tempo. Esse casario de que falo, essas árvores desnudadas pelo inverno, esses salgueiros-chorões, essa água verdosa, com manchas de sol, todas essas coisas de que falo estão nos quadros que ali pinte. São registros, são emoções transformadas em cor. A sua realidade e a sua eternidade estão na palavra do poeta e na visão do pintor.⁹

Mas, para falar das narrativas de Iberê, faz-se necessário, antes, abordar a própria questão do narrar em si e as discussões intrínsecas ao tema: o que é o narrar? Qual o papel do narrador? Como se constrói uma narrativa?

No século XIX surgem as primeiras tentativas de sistematização de uma teorização da narrativa.¹⁰ Tais iniciativas iriam alcançar maior complexidade no século XX, quando teóricos do Formalismo Russo – escola crítica que existiu na Rússia entre 1914 e 1930 – elaboraram pesquisas visando estabelecer parâmetros objetivos que indicassem as características literárias de uma obra. Para isso, definiam como ponto central a *literariedade* do texto, ou seja, aquilo que, em sua forma, lhe confere caráter literário.

Nessa construção formalista destaca-se um estudo que trata da narrativa: *Morfologia do Conto Maravilhoso*, publicado em 1928 por Vladimir Propp. Nele, a partir da análise de 449 contos populares russos, o autor identifica quais seriam os elementos essenciais de um conto. A partir disso, defende que a narrativa (no exemplo dos contos) pode ser organizada com personagens que desempenhem alguns dentre sete papéis estabelecidos como modelos em até trinta e um tipos específicos de situações.¹¹

⁹ CAMARGO/MASSI org., 2003, p. 102.

¹⁰ “Nas primeiras décadas do século XIX, a crítica literária passa a processar-se sistematicamente, destacando-se o crítico francês Sainte-Beuve e seu método biográfico, que seria um processo de descrição que procurava explicar elementos da obra fazendo uma abordagem da biografia do autor.” (BOTELHO; FERREIRA, 2010).

¹¹ Os sete papéis são: o herói, o antagonista (ou agressor), o doador, o auxiliar, a princesa (ou seu pai), o mandante e o falso herói. As trinta e uma situações são: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, delação, armadilha, cumplicidade, dano e carência, mediação, início da reação, partida, primeira função do doador, reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento

É em meio a esse cenário, que dá mais atenção à questão linguística dos textos do que aos aspectos sociais que o envolvem, que surge a teoria narrativa de Walter Benjamin (1892-1940). Crítico de abordagens estritamente imanentes como a operada pelo formalismo russo,¹² Benjamin reflete sobre a *literariedade* da obra considerando as condições históricas e sociais do desenvolvimento do próprio narrador. Um posicionamento que ultrapassa a abordagem estética para abranger um olhar para a sociedade em sua totalidade.

Assim, no ensaio *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin descreve a criação de narrativas a partir de experiências (próprias ou alheias) ocorridas na sociedade, com discussões sobre a dimensão social da arte de narrar.

Esse texto antecipa observações etnológicas contemporâneas, em particular aquelas ligadas ao que Lyotard chamou de “pragmática do saber narrativo”:

Mesma importância dada ao saber prático, plural e fundador da narração, mesma relação privilegiada com um tipo de transmissão oral e comunitária, mesma temporalidade imemorial que funda a autoridade da narração e do narrador.¹³

Benjamin também aborda o desaparecimento da arte do narrar. Entretanto, de forma paradoxal, aponta nesse processo a possibilidade da renovação da narrativa, conforme explica Gagnebin:

no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição, salvamento, chegada incógnito, falsa pretensão, tarefa difícil, tarefa cumprida, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, castigo e casamento (PROPP, 2001).

¹² Conforme Seligmann-Silva (2010), a respeito de Benjamin: “É este talvez o legado mais importante de sua produção crítica: ele mostrou a infecundidade da crítica apenas filológica, assim como a limitação da crítica meramente imanente, ou ainda, da crítica biográfica. Crítica para ele só existia enquanto capacidade de se articular (delicadamente, ou às vezes, como todo o peso histórico exigido por seu objeto de análise), a imanência da obra com a reflexão histórico-crítica”.

¹³ GAGNEBIN, 2011, p. 58.

O *Narrador* de Benjamin não alimenta a desesperança, mas formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.¹⁴

Para o filósofo, o narrador tem a preocupação nata de preservar, pois considera que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”.¹⁵ O narrador procura recolher histórias para garantir que não se percam, agindo, assim, conforme Gagnebin, como um trapeiro (o colecionador de trapos na tradução literal do alemão)¹⁶, personagem de Baudelaire estudado por Benjamin:¹⁷

[...] O narrador também seria a figura do trapeiro, do Lumpensammler ou do chiffonnier (figura de Baudelaire), do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, de não deixar nada ser esquecido.¹⁸

Da mesma forma, Iberê Camargo, em sua arte, é movido pelo desejo de preservar e resgatar suas histórias:

No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora e retorno às coisas que adormeceram na memória, que devem estar escondidas no pátio da infância. Gostaria de ser criança outra vez para resgatá-las com as mãos. Talvez tenha sido o que fiz, pintando-as.¹⁹

Além disso, se para Walter Benjamin a narrativa está profundamente enraizada na vida do narrador pois “o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua

¹⁴ GAGNEBIN, 2004.

¹⁵ BENJAMIN, 2012, 221.

¹⁶ OTTE, 2008.

¹⁷ BENJAMIN, 2009, p. 395. Este estudo de Benjamin é exposto no item 3.2.3 desta pesquisa.

¹⁸ GAGNEBIN, 2004.

¹⁹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 30.

narração consumir completamente a mecha de sua vida”,²⁰ isso não é diferente para Iberê: “Para mim arte e vida confundem-se”.²¹

Com as semelhanças observadas entre o narrador Benjaminiano e Iberê Camargo, e considerando que a natureza filosófica do ensaio, com preocupações relativas ao ser e ao meio, reflete preocupações de Iberê, *O Narrador* mostra-se um importante subsídio para a compreensão do gesto narrativo do artista gaúcho. Considerando assim o pintor como narrador, surge então a questão que orienta esta dissertação de mestrado: como o artista constrói, visualmente, as narrativas na série *Ciclistas do Parque da Redenção*?

1.5 Metodologia e Quadro Teórico de Referência

Para responder à questão proposta, a pesquisa investiga:

- a bibliografia sobre a vida do artista e a crítica sobre a obra;
- o conceito de narrativa, seus aspectos histórico-sociológicos e características de narrador presentes em Iberê Camargo;
- a produção da série *Ciclistas no Parque da Redenção*, verificando as questões apresentadas pelo artista.

O trabalho é desenvolvido em três capítulos: o primeiro volta-se à investigação da biografia do pintor, suas produções pictóricas e literárias e os contextos nos quais o pintor e sua obra se inserem; no segundo verificam-se propriedades do narrador e a narrativa sob o ponto de vista de Walter Benjamin; por último, é feita uma comparação entre as características do narrador benjaminiano e Iberê Camargo, bem como a identificação dos aspectos narrativos da série *Ciclistas do Parque da Redenção*.

²⁰ BENJAMIN, 2012, p. 240.

²¹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 135.

Como amostragem da série foram selecionadas seis telas (figuras 28 a 33), e cinco desenhos preparatórios (figuras 34 a 38) que auxiliam na melhor compreensão do processo criativo do artista. Tais obras foram escolhidas entre as pertencentes ao acervo da Fundação Iberê Camargo, entidade idealizada pelo artista e fundada por sua viúva, Maria Coussirat Camargo, dedicada à conservação de sua obra e ao auxílio a pesquisas.²² A instituição mantém pinturas, desenhos e gravuras de Iberê que foram mantidos pela viúva, além de trabalhos adquiridos de sua filha Gerci Camargo.

Apesar de a entidade contar com mais duas pinturas e setenta e seis desenhos classificados como pertencentes à série, selecionei os que possuem títulos, por considerar que assim apresentam um maior potencial revelador das intenções narrativas de Iberê. Além desse critério, foi definido como delimitação temporal o período entre 1988 e 1991, por ser, como citado no item 1.3, o que concentra a produção da série. Pela ênfase que esta pesquisa dá à pintura, não foram considerados neste estudo as gravuras e trabalhos em suportes diversos feitos pelo artista.

Como já mencionado, Iberê Camargo, além de seu trabalho com as artes visuais, desenvolveu também uma produção escrita. Nela expõe suas memórias (*Gaveta dos Guardados*, 2009), técnicas artísticas (*A Gravura*, 1975), correspondências com outros artistas (*Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência*, 1999) e contos (*No andar do tempo*, 1988). Assim, antes de debruçar-me sobre os aspectos narrativos da série *Ciclistas do Parque da Redenção* necessitei considerar os textos do pintor como fonte primária de referências sobre sua vida e obra.

Em *Gaveta dos Guardados*, coletânea de textos escritos por Iberê e reunidos pelo poeta Augusto Massi, são apresentados escritos que tratam desde a memória da infância do artista até a sua formação como pintor, além de imagens que documentam

²² A Fundação Iberê Camargo está executando, sob a coordenação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky, a catalogação completa da obra pictórica de Iberê Camargo, a ser publicada num futuro *Catálogo Raisonné*. Muitas obras da série *Ciclistas no Parque da Redenção* estão espalhadas em museus ou coleções particulares e ainda não se obteve a definição exata da quantidade de telas que constituem essa série. Dessa forma, foram escolhidas para a pesquisa aquelas que até o momento estão sob os cuidados da Fundação e, assim, disponíveis para pesquisa.

momentos de sua vida. Segundo Massi, o conjunto de contos é uma viagem no tempo de “um homem a caminho”,²³ como Iberê procurou se autodefinir.

Além dessas referências, foram estudadas as pesquisas geradas pela crítica sobre a arte de Iberê. Nesse campo, optei em priorizar os textos da professora e crítica de arte Mônica Zielinsky, atualmente coordenadora da área de Catalogação e Pesquisa da Fundação Iberê Camargo e responsável pela produção dos *Catálogos Raisonné* de gravuras e pinturas de Iberê. No ensaio *A pintura de Iberê Camargo: um processo para sempre inacabado*, Zielinsky aponta, na obra do pintor, as reflexões sobre a existência e angústias do homem:

Tanto nos Carretéis de qualquer época, nos Ciclistas sem rumo com rostos macerados ou nas solitárias criaturas das obras dos anos 90, todos esses elementos ganham tragicidade com a atenção de Iberê fixada sobre o real, em outras palavras, diante da miséria humana e dos limites indelévels da vida. Um tempo sem retorno, onde destaca a busca do artista pela perenidade de suas obras.²⁴

Para a construção biográfica do pintor também fiz entrevistas com pessoas ligadas a ele, como a viúva Maria Coussirat Camargo, Eduardo Haesbaert (ex-assistente de impressão de Iberê e atual coordenador do setor de acervo e ateliê de gravura da Fundação Iberê Camargo), Helena Lunardi (funcionária da residência do pintor e modelo na série *Idiotas*), Mônica Zielinsky, Deny Bonorino (amigo pessoal do pintor), Tina Zappoli (ex-marchand de Iberê) e Lia Raffainer (amiga do artista e modelo para a pintura *Ciclista*, de 1990).²⁵

²³ MASSI, 2009, p.15.

²⁴ ZIELINSKY in SALZSTEIN, 2003, p. 106.

²⁵ As entrevistas com Tina Zappoli, Lia Raffainer e Deny Bonorino foram gravadas e estão transcritas nos anexos desta pesquisa. Estas pessoas foram escolhidas por indicação de Eduardo Haesbaert, em decorrência da forte proximidade que tinham com o pintor. Com Eduardo Haesbaert tive conversas periódicas durante 2012 e 2013 e com D. Maria Coussirat tive uma breve conversa em sua residência, dificultada por seus problemas de audição.

Também realizei pesquisas no acervo documental e de obras da Fundação Iberê Camargo, tendo acesso a informações referentes às produções do artista, bem como às próprias obras da série *Ciclistas do Parque da Redenção*.

O estudo do contexto artístico da época em que a série *Ciclistas do Parque da Redenção* foi executada também ofereceu instrumentos para a melhor compreensão da obra de Iberê. Aracy Amaral, em *Textos do Trópico de Capricórnio* (2006), descreve a revalorização da técnica da pintura na arte brasileira da época (anos 1980) e as influências de movimentos neoexpressionistas internacionais, como o realizado na Alemanha e a Transvanguarda Italiana, liderada pelo crítico de arte Achille Bonito Oliva:

A novidade era serem pintores, posto que a geração anterior apegara-se ao conceitualismo. Outro ponto marcante era que seu 'eixo' não residia mais nos Estados Unidos, como desde os anos 60, mas na Europa, em particular na Alemanha e na Itália: a primeira pela efervescência de sua 'nova' pintura, e a segunda também pelo mesmo motivo só que acentuado pela presença teórica de Bonito Oliva, que teve, para esta geração, a mesma importância de Pierre Restany para os jovens, vinte anos antes.²⁶

Nesse período ocorre também um direcionamento da arte para questões ligadas ao cotidiano das pessoas, conforme explica Canton:

Substituindo a característica mental da arte concreta e agenda claramente política que movia a arte conceitual, a arte da geração 80 inclui comentários sociais que estão pincelados às realidades cotidianas, mas se estruturam de formas demarcadamente individuais.²⁷

No que concerne aos estudos conceituais sobre a narrativa, esta pesquisa considera como base o ensaio O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov de Walter Benjamin (1892-1940) tendo como suporte teórico os estudos da professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin, especialista na obra do pensador alemão.

²⁶ AMARAL, 2006, p. 205.

²⁷ CANTON, 2008, p. 32.

Dessa forma busco uma melhor compreensão sobre o conceito de narrativa e seus aspectos histórico-sociológicos, para assim identificar as características narrativas da produção pictórica de Iberê Camargo.

Em todos esses campos, foram considerados, ademais dos meios impressos, instrumentos variados de pesquisa, como recursos audiovisuais (DVDs, filmes), sonoros (radiofônicos, CD) e digitais (CD-ROMs, internet).

1.6 Justificativa do estudo quanto à relevância e à originalidade

O projeto se ajusta ao programa e à linha de pesquisa da pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP à medida que propõe um debate crítico sobre uma produção específica da obra de um artista plástico. Dentro do panorama atual das artes visuais, em que as diferentes mídias, ao mesmo tempo em que contribuem para a disseminação dos trabalhos em âmbito global, também agem na dissolução de distinções culturais mais aprofundadas,²⁸ faz-se pertinente uma pesquisa sobre a obra de um artista como Iberê Camargo, pintor que valoriza questões identitárias e memorialísticas em sua produção.

Além disso, numa contemporaneidade marcada pelo excesso de informação e pelo constante estado de mudanças que tornam o convívio em sociedade instável e turbulento, o gesto do pintor em direcionar sua arte à sua história pessoal mostra-se um importante exemplo de valorização da própria condição do ser, conforme explicado por Canton:

De fato, a atitude de vasculhar as memórias pessoais e configurar um atento olhar para dentro torna-se um movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por um avassalador panorama externo de excessos, estabelecido pela cultura da mídia eletrônica e cibernética, que produz um máximo de informação contida em um mínimo de tempo, gerando um estado de constante ansiedade na tentativa de acompanhar o mutante estado dos fatos que nos são oferecidos a cada minuto.²⁹

²⁸ KUDIELKA, 2003, p. 128.

²⁹ CANTON, 2001, p. 43.

Para mim, na condição de pesquisador, a investigação sobre a trajetória de Iberê e o estudo da moldura teórica organizada em torno do ensaio benjaminiano serviram como um importante referencial para meu aprimoramento intelectual e acadêmico. E, como ciclista, as obras estudadas me proporcionam uma reflexão sobre um aspecto estético inspirado em uma atividade que faz parte da minha vida.

No desenvolvimento desta pesquisa, uma das mais significativas etapas foi a ida, em outubro de 2012, ao antigo ateliê de Iberê Camargo, localizado na casa onde vivia sua viúva, D. Maria Coussirat Camargo. Por intermédio de Eduardo Haesbaert, pude ter um contato com o ambiente em que Iberê viveu e trabalhou, circulando por locais como o intitulado *corredor do tempo*, espaço da residência onde obras executadas pelo pintor em diversas épocas estão afixadas ao longo das paredes.

Na estante de uma sala estão os carretéis, empilhados, como que prontos para servir de modelo a mais uma pintura. Em outro espaço, a enorme tela *Ciclistas* (1989) ocupa quase a totalidade de uma parede. Na conversa que tivemos, D. Maria disse que relembrar o passado era dolorido. Sem querer, ou talvez inconscientemente, ela ecoou um pensamento de Iberê (a quem chamara na conversa apenas como seu marido): “Essas figuras que ora povoam meus quadros (elas mesmas são os quadros) nascem da minha saga, da vida que dói”.³⁰

³⁰ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 136.

2 IBERÊ CAMARGO

Figura 1 – Iberê Camargo em seu ateliê na rua Alcebiades Antônio dos Santos.
Foto: Luiz Eduardo Achutti. Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo.

2.1 O início

Iberê Bassani de Camargo nasceu no município de Restinga Sêca, interior do Rio Grande do Sul, em 18 de novembro de 1914, filho do agente ferroviário Adelino Alves de Camargo e da telegrafista Doralice Bassani de Camargo. Ambos trabalhavam na viação férrea do estado (figuras 2 e 3).

Figura 2 – Iberê Camargo com 1 ano, em 1915.
Fonte: VENANCIO FILHO, 2003, p. 10.

Figura 3 – Iberê Camargo com os pais.
Fonte: VENANCIO FILHO, 2003, p. 10.

Iberê viveu no município até por volta de 1920.³¹ Em seu esboço autobiográfico,³² o artista narra lembranças desse período, como sobre as pessoas com quem conviveu e detalhes da paisagem local, como os elementos ferroviários (figura 4):

Restinga Sêca era para mim a estação da Viação Férrea do Estado, a caixa-d'água; a sanga; o rancho da Bua, 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 uma pilha de postes de ferro; o doutor Valentim, negro retino 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 longe, longe, longe, meu pai e minha mãe andando pequeninhos, no caminho do cerro. São lembranças, imagens de um livro de viagem.³³

Figura 4 – Estação ferroviária de Restinga Sêca.
Fonte: CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 116.

³¹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 117.

³² Em 1985, Iberê esboça um texto autobiográfico atendendo a questões formuladas pelo amigo Flávio de Aquino, que pretendia escrever um livro sobre a arte do pintor. Tal obra não chegou a ser publicada. (CAMARGO/MASSI org., 2009, p.115).

³³ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 117.

Nesse período Iberê realiza suas primeiras experiências artísticas, desenhando locomotivas, animais e elementos da paisagem, além de figuras fantásticas do imaginário infantil.³⁴ Isso se deu a partir dos quatro anos de idade, quando passava “horas a fio a rabiscar”.³⁵

Em decorrência da profissão dos pais, em 1919 a família move-se para Jaguari, onde permanece por três anos. Em 1922 mudam-se para o município de Cacequi, onde Iberê é matriculado em um austero e rígido internato religioso. Eles mudam-se, ainda no mesmo ano, para Santa Maria.

Já adolescente, em 1927, Iberê se muda para a chácara da avó, no bairro de Itararé, e começa o aprendizado de pintura na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea. Inicialmente estuda com o pintor alemão Frederico Guilherme Lobe. Seu aprendizado consistia em cópias de imagens em revistas, porém sem uma real interação entre o professor e o aluno: “O professor Lobe era casmurro, comunicava-se com monissílabos e gestos. Seu silêncio impunha respeito. Inibia”.³⁶

Nessa época, Iberê Camargo tinha um conhecimento muito superficial do universo das artes plásticas. Tanto que, em determinada ocasião, avistou um quadro a óleo no ateliê de Lobe e imaginou ser a *Monalisa*, pois nele havia a figura de uma mulher. Iberê não conseguiu se certificar da suspeita pois nunca havia visto a já famosa tela de Da Vinci.³⁷

Com Lobe, Iberê estuda também entalho em madeira. Porém sem sucesso: “Inábil no manejo dos formões e das goivas, investia sempre contra o fio da madeira, provocando irremediáveis danos”.³⁸ Em 1928, passa a ter aulas com o pintor italiano Salvador Parlagrecco. Ao contrário do que ocorria com Lobe, a relação professor/aluno é mais interativa. É com o italiano que Iberê tem suas primeiras experiências em pinturas com modelo-vivo:

³⁴ SIQUEIRA, 2009, p. 27.

³⁵ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 115.

³⁶ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 120.

³⁷ Iberê descreve o dia em que passou pelo ateliê de Lobe e viu uma pintura de um rosto de mulher modelado em tons quentes, a quem acreditava ser a Gioconda de Da Vinci, “da qual já ouvira falar” (CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 121).

³⁸ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 122.

Tive, então, um mestre afável, que me estimulou muito. Embora sua orientação também fosse acadêmica – faziam-se cópias, porém sem as facilidades que a quadricula oferece –, ele nos preparava para o modelo-vivo. Cheguei a fazer um desenho de gesso. Esse aprendizado educou-me a mão e a visão.³⁹

A positiva relação com o novo mestre reflete-se na produção de Iberê, que passa a trabalhar de modo compulsivo: “Nesse ano, meu trabalho foi fecundo, apaixonado. Produzi muito. Sempre procurei fazer o melhor possível, sempre persegui o absoluto. No fim do ano, a quase totalidade dos trabalhos expostos eram de minha autoria”.⁴⁰ Entretanto, essa profícua relação é interrompida: Iberê tem um desentendimento com seu professor de Letras e é expulso da instituição. O artista passa a estudar em uma escola regular, o Ginásio de Santa Maria, interrompendo momentaneamente seus estudos artísticos.

Boa parte da produção de Iberê nesse período foi perdida em um incêndio que consumiu o acervo da escola, restando um óleo e três desenhos a *crayon* recolhidos por Edmundo Cardoso, amigo do pintor. Convém mencionar também o apoio que o jovem artista recebia de sua família, que se esforçava muito para que o filho prosseguisse seus estudos:

Meu pai, que queria me ver progredir e apressar meu aprendizado, foi indagar o professor Lobe quanto cobraria para me dar lições particulares de pintura. “O senhor não tem condições de pagar”, respondeu. Como meu pai insistisse, dizendo ser capaz de todos os sacrifícios pela minha educação, ele, então, pediu duzentos mil-réis por aula, importância que era praticamente o salário do meu pai.⁴¹

³⁹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 122.

⁴⁰ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 123.

⁴¹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 122.

2.2 O ofício

Em 1932 retorna com sua família a Jaguari e consegue seu primeiro emprego, como aprendiz no escritório técnico do Primeiro Batalhão Ferroviário, que estava envolvido na construção da via férrea Jaguari–Santiago–São Borja. Lá Iberê é transferido para a função de desenhista técnico e tem a oportunidade de exercitar seu traço projetando elementos do mobiliário urbano, como bueiros, rampas e declives. Sua vida pessoal é marcada, em 1934, pelo nascimento de sua única filha, Gerci, fruto de um romance passageiro. A criança passa a viver sob os cuidados da mãe do pintor.

Em 1936 resolve desligar-se das atividades relacionadas ao Ferroviário e muda-se para Porto Alegre. Na capital presta um concurso público e ingressa como desenhista e projetista na Secretaria de Obras Públicas, na seção de Saneamento e Urbanismo. Na função, projeta praças, fontes e edificações e chega a desenhar planos diretores de cidades do interior gaúcho.

Apesar de condicionados a normatizações técnicas, alguns desenhos executados nesse trabalho expõem detalhes que revelam a subjetividade de Iberê. Rocha (1995) mostra o exemplo da planta da cidade gaúcha de Torres (figura 5) em que o artista, na representação de um mar revolto, construiu uma dramaticidade:

O que se observa é uma divisão em três faixas horizontais, com a geometria totalitária e monótona sendo circundada, acima, por um interior mais ondulado, com a distribuição de traços mais homogênea [...] e, abaixo, pelo caos e turbulência de um mar revolto e carregado com o exagero de riscos, de modo que a parte inferior do desenho praticamente atrai todo o olhar que então se desloca horizontalmente.⁴²

⁴² ROCHA in RAFFAINER, 1995, p. 5.

Figura 5 – Vista parcial do balneário de Torres.
Projeto de Otto Albach e desenho técnico realizado por Iberê Camargo, c. 1939.
Fonte: Acervo documental da Fundação Iberê Camargo.

Paralelamente ao trabalho no governo, Iberê frequenta à noite o Curso Técnico de Desenho de Arquitetura no Instituto de Belas Artes (IBA) do Rio Grande do Sul, escola que seguia os princípios neoclássicos da tradicional Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Convém mencionar a importância do IBA para o cenário artístico gaúcho de então: além de ser mantido pelo apoio e auxílio financeiro do governo estadual, então controlado por interventores federais no contexto do Estado Novo, tinha o poder de selecionar obras como representantes da arte oficial do estado para o resto do país.⁴³

No IBA Iberê tem aulas de pintura com o consagrado artista gaúcho João Fahrion. Nas primeiras aulas, recebe materiais para execução de seu primeiro quadro emprestados pela estudante Maria Coussirat,⁴⁴ com quem se casaria em 1939.

Maria Coussirat Camargo (ou D. Maria, como era conhecida em Porto Alegre) desempenhou um importante papel na trajetória de Iberê Camargo (figura 6).

⁴³ KERN, 1987.

⁴⁴ VIÚVA, 2014.

Abdicando de sua própria carreira na pintura,⁴⁵ dedicou-se a guardar e organizar materiais documentais relacionados às obras de Iberê e administrar suas finanças. Tais documentos encontram-se atualmente no acervo da Fundação Iberê Camargo, entidade dedicada a preservar a obra e a memória de Iberê.

Sobre o papel de D. Maria, Eduardo Haesbaert, diretor do setor de acervo e do ateliê de gravura da Fundação, declara: “Ela fez um trabalho que se faz muito hoje, que é o de museógrafa, ou seja, ela guardou, ela anotou tudo”.⁴⁶ Além disso, conforme o próprio relato de D. Maria, o pintor submetia suas obras à sua avaliação crítica: “Eu tinha muita capacidade de fazer críticas. Ele, quando fazia alguma coisa, logo me chamava para dar opinião e saber como é que estava.”⁴⁷

Figura 6 – Maria Coussirat Camargo.
Fonte: Jefferson Bernades / Folhapress

Em 1940, Iberê monta um ateliê em Porto Alegre e no ano seguinte desliga-se do serviço público, dedicando-se inteiramente à pintura. Nos primeiros anos da década o panorama artístico da cidade era organizado em torno do citado Instituto de Belas Artes (IBA) e da Editora Globo (cujos ilustradores formaram a influente Associação

⁴⁵ Nos primeiros dias no Rio de Janeiro, Maria usou tintas de Iberê para fazer um quadro. Ao surpreendê-la, Iberê diz: “Aqui, só tem tinta pra um”. Maria nunca mais voltou a pintar. “Entendi que o artista, ali, era ele”, declarou. (ALBUQUERQUE, 2003).

⁴⁶ SIRENA, 2010.

⁴⁷ SIRENA, 2010.

Francisco Lisboa – AFL). A respeito deles, Iberê comenta: “A Editora do Globo, então uma grande editora, formava na prática seus artistas gráficos com um quê de germânico. O Instituto de Belas Artes, fechado ao modernismo, intolerante, congregava a maioria dos pintores que exercia o magistério.”⁴⁸

Tal “fechamento ao modernismo” estendia-se ao ambiente artístico de Porto Alegre, no qual, conforme Iberê, as vanguardas eram motivo de zombaria:

O modernismo não tinha ainda influído nas artes plásticas do Rio Grande do Sul. O moderno era mal interpretado pelos artistas e inteiramente desconhecido do público. A exposição de verdadeiras contrafações de modernismo – fato de triste memória – promovida por um grupo foi inaugurada para zombar da arte moderna.⁴⁹

Aqui o pintor refere-se ao *1º Salão Moderno de Artes Plásticas*, promovido pela Associação Fransico Lisboa (AFL) em 1942. Criada em 1938 por ilustradores da Editora do Globo com outros artistas autodidatas, a instituição objetivava a conservação de uma pintura orientada segundo princípios renascentistas e neoclássicos, sem as experimentações propostas pelas vanguardas. Este salão, feito para ridicularizar a arte moderna, contou com a publicação de um manifesto em um dos mais importantes jornais gaúchos, o *Diário de Notícias*. O texto execrava essa manifestação:

(...) destruidora, subversiva, subterrânea e letal, que utiliza processos ultrassocialistas, vermelhos e implacáveis. Seu objeto são as deformidades físicas e morais. Ela subverte a ordem e nivela por baixo, apresentando com suas extravagantes manifestações um ambiente propicio – pela ausência de ética, fonte pura da moral – um clima favorável à infiltração de ideias extremistas, perturbadoras do ritmo cristão.⁵⁰

Na defesa do modernismo no Rio Grande do Sul, um dos principais nomes é o de Carlos Scliar. Apesar de ter sido um dos fundadores da AFL, buscou realizar uma

⁴⁸ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 126.

⁴⁹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 126.

⁵⁰ DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1942, p. 7.

pintura que fugia aos padrões acadêmicos, trabalhando com temáticas sociais, como *Prostíbulo da Rua da Aurora* (1940) (figura 7), ou propositadamente *deformadas*, como *Campo de Concentração* (1942).

Figura 7 – Carlos Scliar – *Prostíbulo da Rua Aurora* (São Paulo), 1940.
Óleo sobre tela, 43 x 68 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand.
Fonte: www.pitoresco.com/historia/copstein/scliar17.htm.

Nessa época Iberê já era um artista preocupado em produzir novas pesquisas formais. Executando então paisagens, sem a presença de figuras humanas,⁵¹ utilizava um acúmulo de tinta e pinceladas rápidas, detalhes que, conforme observa Zielinsky, já demonstravam o afastamento do artista em relação à arte acadêmica:

Suas primeiras paisagens tortuosas e altas de tinta afastavam-se das expectativas conservadoras da academia local. Elas fixaram, desde cedo e definitivamente, o devir de sua arte: uma produção independente e sem concessões em relação ao que era difundido pelas vanguardas no meio artístico do país.⁵²

⁵¹ SALZSTEIN, 2003, p. 153.

⁵² ZIELINSKY in SALZSTEIN, 2003, p. 173.

O cenário artístico gaúcho era também prejudicado pela carência de galerias e espaços expositivos. As mostras ocorriam geralmente em lojas, bancos e no auditório do jornal *Correio do Povo*.⁵³ Um dos poucos espaços exclusivos a exposições era a galeria Casa das Molduras. Lá, em 1942, Iberê vende seu primeiro óleo, *Paisagem* (figura 8), ao médico Nino Marsiaj, seu amigo. Nessa obra observam-se as características relativas às pinceladas e ao acúmulo de tinta citados anteriormente.

Figura 8 – *Paisagem*, 1941.
Óleo sobre madeira, 24 x 35 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Foto: Pedro Oswaldo Cruz. Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Nesse mesmo ano é empreendido um esforço de artistas e intelectuais para que Iberê obtivesse uma bolsa do governo gaúcho para estudar no Rio de Janeiro. Uma experiência visada pelo artista, já que o Rio era “a capital política e intelectual do Brasil”.⁵⁴

Assim é promovida, no Palácio do Governo do Estado, a primeira exposição individual de Iberê. Com o auxílio do médico Décio Soares de Souza, personalidade que tinha acesso ao próprio interventor federal,⁵⁵ Iberê obtém a bolsa de estudos (figura 9).

⁵³ CUNHA, 2009, p. 24.

⁵⁴ LAGNADO, 1994, p. 19.

⁵⁵ CUNHA, 2009, p. 25.

Figura 9 – Matéria noticiando a concessão de bolsa de estudos a Iberê Camargo na *Revista do Globo*, 12 set. 1942.
Fonte: Acervo documental da Fundação Iberê Camargo.

2.3 As descobertas

Iberê e Maria mudam-se para o Rio de Janeiro no dia 31 de agosto de 1942, data emblemática para o pintor, pois foi o dia em que conheceu Cândido Portinari. O encontro do jovem artista, de formação ainda rudimentar e provinciana, com um dos mais importantes pintores brasileiros do período, já familiarizado com as conquistas das vanguardas artísticas europeias, foi marcado por discordâncias:

À noite, fui à casa de Portinari levado pela Sarah, mulher de Augusto Meyer, para quem trouxera uma carta de recomendação. Não gostei das pinturas de Portinari e suas observações me desconcertaram. Como perguntasse minha impressão, disse-lhe que não havia gostado. Minha franqueza não o aborreceu. Ele achou natural, pois, na Europa, por ocasião do seu prêmio de viagem, tivera reação semelhante em relação ao modernismo. Desaconselhou-me a frequentar a Escola de Belas Artes. Falou-me de Guignard.⁵⁶

⁵⁶ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 127.

Apesar da recomendação de Portinari, Iberê ingressou na Escola de Belas Artes, pois julgava que sua condição de bolsista lhe demandava uma formação acadêmica. Lá, estudou com o próprio diretor, o pintor Augusto Bracet. Inserido novamente em uma instituição conservadora que primava pelo desenvolvimento da técnica em oposição a experimentações formais, Iberê logo se decepcionaria, declarando que lá encontrara “tudo que é precisamente contra a arte”.⁵⁷ Após um confronto com Bracet, Iberê deixa a academia e procura Guignard.

Em parceria com a amiga Elisa Byington, Iberê contrata o artista carioca para aulas particulares na pensão em que vivia, na rua Esteves Júnior, na zona sul. Nessa época, Guignard ministrava um curso livre de arte no terraço do prédio da UNE, localizado na praia do Flamengo. Por sugestão de Elisa, Iberê e ela alugam uma sala na rua Marquês de Abrantes (local que foi sede do cordão carnavalesco *Flor do Abacate*) para que esse curso livre fosse instalado. Orgina-se assim o Grupo Guignard, também apelidado de *A nova Flor de Abacate*, do qual fez parte também outros artistas como Ceschiatti, Geza Heller, Zélia Nunes e Alcides da Rocha Miranda.

As reuniões do grupo aconteceram durante um ano, entre 1943 e 1944. Nesse período, Guignard se encontrava com seus alunos duas noites por semana para ver os trabalhos e transmitir a eles rudimentos de técnica de pintura, gravura e monotipia. Eram encontros marcados pelo entusiasmo e dedicação de Guignard em motivar o aprendizado dos alunos.

O grupo realiza uma única exposição no centro acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em outubro de 1943, composta de cerca de 153 obras entre desenhos, aquarelas e guaches.⁵⁸ A mostra foi marcada por reações opostas: a dos estudantes da escola, que invadiram a exposição, jogaram os quadros no chão e os pisotearam,⁵⁹ e a da crítica, que se entusiasmou com os trabalhos.

⁵⁷ JURANDIR, 1943.

⁵⁸ COUTO, s/d.

⁵⁹ Segundo Iberê, o pretexto da agressão foi uma entrevista concedida pelo grupo a Dalcídio Jurandir para a revista *Diretrizes*, na qual criticavam o ensino da escola (CAMARGO/MASSI org., 2003, p. 129).

Em fins de 1943, Guignard, convidado pelo então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, muda-se para a capital mineira para dirigir a Escola de Belas Artes da cidade. Assim desfaz-se o grupo, o que deixa em Iberê uma afetuosa recordação do mestre.

Desdenhava as teorias. Sua bússola era a intuição, essa estrela que norteia o artista. Eu o entendia por um simples gesto ou pela expressão da face. A linguagem dos pintores é muda, uma mímica especial. Guignard foi meu guia e meu amigo. Como mestre, um exemplo.⁶⁰

Sem Guignard, Iberê passa a estudar com outros professores, como Hans Steiner, com quem desenvolve suas primeiras gravuras em metal, dando início à vasta produção com esta técnica que o artista desenvolveria ao longo de sua carreira.⁶¹ Durante os anos seguintes, Iberê participa de diversas exposições no Brasil e no exterior.

2.4 O fascínio

Em 1947, após o sucesso que sua tela *Lapa* (figura 10) conquistou no 52º Salão Nacional de Belas Artes, divisão Moderna, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o artista é premiado com uma viagem à Europa. O contato direto com museus e acervos do velho continente o impressiona: “Fui a Europa para ver e ouvir. Sofri grande impacto ao ver de uma só vez tudo aquilo que conhecera por intermédio de escassas informações.”⁶²

⁶⁰ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 99.

⁶¹ ZIELINSKY, 2006, pp. 32-33.

⁶² CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 130.

Figura 10 – *Lapa*, 1947.
Óleo sobre tela, 70 x 60 cm.
Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.
Fonte: ZIELINSKY, 2006, p. 50.

Naquela época, na Europa, debates sobre novas formas de abstracionismo estavam em evidência.⁶³ Porém – conforme expõe posteriormente em correspondências trocadas com o cineasta Mário Carneiro, seu amigo –, é o patrimônio histórico-cultural e a obra dos mestres da pintura renascentista e clássica que interessavam ao pintor:

Se fecho os olhos, posso voltar a tantos lugares que me são familiares [...]. Posso entrar no Louvre e me deter diante dos quadros que eu mais amei. E depois sair convencido da grandiosidade e da sabedoria daqueles mestres que com pouca, isto é, sem nenhuma literatura e muita técnica chegaram tão alto.⁶⁴

Esta preferência pela arte clássica se torna manifesta na escolha de De Chirico como seu professor de pintura em Roma, com quem estuda em 1948, ao mesmo tempo em que prossegue suas pesquisas em calcografia com Carlo Alberto Petrucci.

⁶³ Em 1948, poéticas informais e tachistas ganhavam ampla projeção no cenário artístico europeu. (MAMMI in SALSZTEIN, 2003, p. 154).

⁶⁴ CAMARGO; CARNEIRO, 1999, p. 114.

Tendo abandonado as experiências metafísicas executadas nas primeiras décadas do século XX, De Chirico desenvolvia na época uma pintura voltada aos preceitos da arte clássica, executando releituras de obras renascentistas e neoclássicas. Entretanto, conforme atesta Mário Carneiro, o aprendizado com De Chirico não representava uma negação de Iberê às conquistas da arte moderna, mas antes um necessário processo de compreensão da tradição para o ainda jovem pintor:

De Chirico levou Iberê a copiar desenhos de Michelangelo com papel transparente, para entender como as hachuras eram feitas naquelas obras. É como se Iberê se perguntasse: “De onde veio essa pintura a que chamamos de moderna?”. Basicamente, ele queria entender a estrutura da pintura, que julgava fragilizada pela dificuldade dos modernos, de aproximar-se dos grandes pintores do Renascimento, do Barroco.⁶⁵

Pode-se supor assim que a aproximação de Iberê Camargo com a arte moderna, em vez de ocorrer por meio de uma semelhança formal em suas obras, dar-se-ia pela análise profunda da arte clássica, pela descoberta dos segredos dos mestres, repetindo, assim, o mesmo processo feito pelos expoentes da Arte Moderna:

Bom, realmente, quando estive na Europa, enfim, ocupei todo o meu tempo vendo pintura. Não tinha olhos para outra coisa, sabes, e sempre analisando de perto, e procurando... impregnei-me muito da pintura, e naturalmente agora as coisas aparecem. Tenho uns caderninhos, que podia te mostrar, de anotações que tomei diante dos quadros, todos: Van Gogh, Velázquez – como é que eles resolviam. Eu fazia uma análise do quadro (...) acho importante saber ver com os próprios olhos, porque eu é que tenho que descobrir as coisas, os segredos do quadro, o que há de maestria no quadro, o que esse quadro me ensina, como é que foi feito; eu é que vou descobrir, não que o outro vá me dizer. Eu é que tenho que descobrir... o que se passou na cabeça do pintor.⁶⁶

⁶⁵ CARNEIRO in SALZSTEIN, 2003, p. 27.

⁶⁶ MARTINS, 1992.

No ano seguinte o artista vai a Paris e estuda pintura com André Lhote. Esse pintor era o autor de um livro que havia despertado um profundo interesse em Iberê:⁶⁷ *Tratado de paisagem*. Inspirada no *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci, a obra discutia a aplicação do tema da paisagem no espaço pictórico, bem como o uso dos pigmentos e o tratamento da luz.⁶⁸

Lhote lecionava por meio de um método de observação, estudo e cópia, declarando que todo pintor deveria “olhar uma vez a natureza e duas vezes o seu mestre”.⁶⁹ Era um dedicado defensor da pesquisa formal e do estudo crítico dos mestres antigos. Com ele, Iberê obteve um desejado aprofundamento em questões teóricas, que até então tinha dificuldades para conseguir:

Eu sempre fui uma pessoa muito curiosa, gosto de saber as coisas. No meu começo – eu estive estudando no Artes e Ofícios, em Santa Maria – não tive, por exemplo, uma aula teórica. Nunca havia encontrado, mesmo com Guignard, um pintor teórico que fizesse uma análise gramatical, que desmembrasse e analisasse a linguagem. Então, isso é o que me levou a Lhote. O Lhote era uma pessoa teórica, que analisava esse mecanismo da pintura, esse fazer da pintura (...).⁷⁰

Após as aulas pela manhã com Lhote, Iberê ia ao Louvre para executar cópias de trabalhos de artistas como Vermeer e Velázquez (figura 11). Posteriormente, comentando o aprendizado que teve com De Chirico e Lhote, Iberê deixou clara a preferência que tinha pela poética do italiano: “Não admiro a obra de Lhote. Cito-o como teórico e grande professor. Com De Chirico sinto uma afinidade porque também expresse a solidão e o mistério que envolve as coisas”.⁷¹

⁶⁷ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 131.

⁶⁸ LHOTE, 1943.

⁶⁹ CAMARGO in SCHWARTZ, 2003, p. 347.

⁷⁰ MARTINS, 1992.

⁷¹ LAGNADO, 1994, p. 21.

Figura 11 – *Sem título* (cópia de Velázquez), 1949.
Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Fonte: CUNHA, 2009, p. 96.

Em 1950, Iberê voltaria a Roma para estudar afresco com Antônio Achile e materiais de pintura com Leoni Augusto Rosa, antes de retornar ao Brasil, em novembro desse ano. A vivência na Europa, apesar de marcada pelo êxtase vivido no contato com as obras dos mestres, foi também caracterizada pelo isolamento e desconhecimento sobre o trabalho de Iberê no meio artístico europeu, conforme explica Zielinsky:

O problema é o seguinte: o estrangeiro, principalmente na França e na Itália, não contava. Ele chegou lá e não conhecia ninguém, ele ficou no limbo. E ele não tinha conhecimento do que se passava lá. Não tinha essa visão. Em suas anotações diz “é muito difícil, eles não querem saber, não sabem quem eu sou”. Ele ficou completamente isolado. Não participava mesmo do meio. As pessoas não contam, mas sabemos que é. E isso é dramático (informação verbal).⁷²

De volta ao Brasil, sofre a perda da mãe. Com isso, sua filha Gerci passa a morar com ele e D. Maria no Rio de Janeiro, no bairro da Lapa. Em sua pintura, dedica-se a sair pela cidade e registrar seus cenários (figura 12):

⁷² ZIELINSKY, 2012.

Regressando ao Brasil nos fins de novembro de 1950, recomecei a pintar e gravar, ainda atordoado pelo que tinha visto e ouvido. Convencido de que a única maneira de reencontrar-me era olhar com simplicidade o mundo que me cercava, com olhos de criança. Passei então a interpretar a paisagem carioca (morávamos em Santa Teresa) com uma paleta luminosa onde predominavam os roxos, os azuis e os ocre. Esse é o período de paisagens de Santa Teresa. Nessa época pintei muitas naturezas-mortas e fiz muitas gravuras.⁷³

Figura 12 – *Paisagem de Santa Teresa*, 1956.
Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.
Fonte: SIQUEIRA, 2009, p. 40.

2.5 A consolidação

A década de 1950 é marcada por diversas ações de Iberê em prol de melhorias no cenário artístico nacional: forma cursos de pintura, desenho e gravura; organiza, em protesto contra medidas alfandegárias que dificultavam a importação de tintas, a mostra *Salão Preto e Branco* (1954), com obras somente nessas cores; produz, em 1955, um livro de técnicas chamado *A Gravura*.

⁷³ CAMARGO/MASSI org., 2009, pp. 133-134.

Nesse período, Iberê participa de várias exposições no Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e, no exterior, em Madri, Barcelona, México e Estados Unidos. Tal interesse pela sua obra ocorre ao mesmo tempo em que se fortalece a presença da arte abstrata no cenário artístico brasileiro, apoiada por instituições como os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o de São Paulo e pelas realizações da Primeira Bienal de São Paulo (1951) e da Primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata (1953), em Petrópolis (RJ).

Porém, Iberê mantém-se afastado dessas correntes: “Continuo no mesmo rumo, pintando as minhas ladeiras, essas mesmas ladeiras que subo com tanta fadiga”.⁷⁴ Mário Carneiro, amigo com quem Iberê trocara correspondências na época, comenta a influência de De Chirico nessa postura de Iberê:

Então, naturalmente, ele ficou perpassado dos modismos da época, todo mundo estava começando a ser abstrato, quando Iberê estava fazendo a pintura *Subida de Santa Teresa, Casario*, fazendo paisagens, os concretistas davam as cartas, através de Mário Pedrosa. Então ele ficou um pouco assim, como se fizesse parte de outro mundo. Iberê passou a ser um revisionista da pintura moderna naquele momento porque ele se apegou um pouco ao De Chirico, (...) ⁷⁵

Em 1956, em decorrência de uma hérnia de disco provocada ao suspender um quadro, Iberê passa a concentrar seu trabalho no espaço do ateliê, reduzindo a execução de pinturas ao ar livre. O fato determinaria novos rumos à sua arte: “seja por essa razão ou por motivos inconscientes, meus quadros começaram pouco a pouco a mergulhar na sombra. O céu das paisagens tornou-se azul-escuro, negro, dando ao quadro um conteúdo de drama”.⁷⁶

O artista começa a pintar naturezas mortas com objetos como garrafas e frutas. São obras semelhantes aos trabalhos do pintor italiano Giorgio Morandi, premiado nas Bienais de São Paulo em 1953 e 1957 (figuras 13 e 14).

⁷⁴ CAMARGO; CARNEIRO, 1999, p. 65.

⁷⁵ CARNEIRO in LEENHARDT, 2010, p. 19.

⁷⁶ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 134.

Figura 13 – *Garrafas*, 1957.
Óleo sobre tela, 65 x 100 cm.
Fonte: SIQUEIRA, 2009, p. 48.

Figura 14 – Giorgio Morandi – *Natureza Morta*, 1939.
Óleo sobre tela 44 x 51,4 cm.
Fonte: Coleção MAC-USP.

Aos poucos Iberê começa a inserir nessas obras um objeto com o qual brincava em sua infância: o carretel. Em *Objetos* (1958) (figura 15) ele aparece repetido com

utensílios domésticos e frutas, colaborando para o estabelecimento de uma dinâmica do quadro pois, como observa Siqueira, “tensionam a relação entre os objetos e trazem a instabilidade para o centro da composição”.⁷⁷

Figura 15 – *Objetos*, 1958.
Óleo sobre tela, 62 x 100 cm.
Fonte: SIQUEIRA, 2009, p. 49.

Os carretéis tornam-se o motivo central da pintura de Iberê durante as próximas décadas (figura 16). Siqueira chama a atenção para a carga comunicacional que a arte de Iberê atinge: por serem objetos facilmente encontráveis, os carretéis permitem que Iberê estabeleça uma conexão direta entre seu universo particular e o do espectador e, com isso, a realização de comparações entre os diferentes significados simbólicos e funcionais que possuem para ambos:

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 para 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.⁷⁸

⁷⁷ SIQUEIRA, 2009, p. 49.

⁷⁸ SIQUEIRA, 2009, p. 51.

Figura 16 – *Sem título*, c. 1958.
Óleo sobre papel, 38,5 x 56 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Foto: Fábio Del Re. Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Iberê passa a explorar os limites da forma do carretel em sua pintura, de forma que a ordenação geométrica desses objetos, visível nos trabalhos de naturezas-mortas, dissolve-se, adquirindo uma nova dinâmica. Um dos exemplos dessa fase é a série de 5 pinturas intitulada *Fiada de carretéis* (1960-1961) (figura 17), com a qual Iberê é premiado como melhor pintor nacional na VI Bienal de São Paulo.

Figura 17 – *Fiada de carretéis 2*, 1961.
Óleo sobre tela, 92 x 180 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Foto: Rômulo Fialdini. Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Durante a década de 1960 o artista prossegue as experiências com os carretéis com pinceladas ágeis e o acúmulo de massas de tinta, além de uma cada vez mais

reduzida paleta de cores. Nesse processo as obras atingem o ponto de aproximar-se da abstração, dando origem a séries como as gravuras de *Estrutura em movimento* e as pinturas de *Núcleos* (figura 18). Sobre esse processo o artista comenta:

E, finalmente, desapareceram os carretéis. Perderam a intensidade, o peso, um certo realismo e levitaram. Passaram assim a ter uma outra dimensão para mim. Quero dizer, é que não esperava tornar-me abstrato, não tinha essa intenção. Eu estava pintando aquele carretel que estava sobre a mesa, que era para mim carretel muito importante porque tinha sido o brinquedo da minha infância. Ele era muito carregado de reminiscências e vivências minhas. (...) Não tinha assim uma intenção intelectual, uma posição: vou pintar abstrato e vou começar aqui. Aconteceu. E assim depois, esses carretéis se transformaram em núcleos, até esses núcleos explodirem.⁷⁹

Figura 18 – *Núcleo*, 1963.
Óleo sobre tela, 65 x 91,7 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Foto: Luiz Eduardo Robinson Achutti. Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Entretanto, em uma declaração posterior, o pintor deixa claro que o vínculo com a figura sempre permanece em sua arte, não sendo então trabalhos realmente abstratos:

⁷⁹ COCHIARALLE; GEIGER, 1987, p. 182.

Minha chamada abstração sempre foi, apenas, uma decomposição do mundo real e uma recomposição em outras figuras [...]. Nunca fui abstrato, talvez eu não faça formas reconhecíveis.⁸⁰

Além disso, explicou como, mesmo em meio a tal desfragmentação da forma, elementos de sua história pessoal continuavam a estar presentes:

E um dia eu fui a Jaguari, fui até o cemitério onde estão sepultados meus pais, próximo da viação férrea, da estação, e naquele momento por acaso passou um trem e a máquina expeliu uma fumaça negra, cuspiu aquela fumaça negra e ela toldou o azul, que era um céu assim de dia de muito azul, puro azul, e aquela mancha encobriu o cemitério como um véu escuro, e depois foi esgarçando, o véu foi se esgarçando, foi esmaecendo, se expandindo, e sempre aquilo ali me inspirou aqueles núcleos em expansão... as coisas que se expandem, compreendes, que se expandem... E veio dali essa idéia de expansão de núcleos, daquelas formas que se expandiam. Isso eu colhi ali em Jaguari, naquele momento.⁸¹

Enquanto Iberê, nas transformações de seus carretéis, dedicava-se a explorar as diversas possibilidades e caminhos do meio pictórico, o contexto artístico da década de 1960 era marcado pela ascensão de movimentos da arte contemporânea como o minimalismo, que, em contrapartida, questionava a própria pertinência da pintura. Surge assim a ideia de *'morte da pintura'* ou *'fim do quadro'*, proclamada por artistas como Hélio Oiticica:

Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada pintura-quadro em outra coisa (...), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento 'dentro do quadro', o quadro já se saturou.⁸²

⁸⁰ CATTANI in SALZSTEIN, 2003, pp. 79-80.

⁸¹ MARTINS, 1992, p. 115.

⁸² OITICICA, 1986, pp. 26-28.

Sendo um artista que por diversas vezes declarava sua forte conexão com a pintura, a ponto de se autointitular *homem-pintor*,⁸³ Iberê não deixava de manifestar sua rejeição a tais ideias:

A natureza da arte e sua intemporalidade estão em questão. Sucederam-se os ismos. Agora, é a *performance*, a instalação, a minimal-art, a body-art. “É preciso fazer o que nunca foi feito”, dizia acalorado um crítico radical, monitor de artistas. Nesse caso, pensei no pintor que se automutilou. Essa pregação leva à falsa arte. (...) Não se conquista o espectador com discursos, poucos-simos leem a crítica de arte.⁸⁴

A arte contemporânea, apontando assim para uma crise da pintura, oferecia como solução as experimentações com diversas linguagens, de forma a buscar novas formas de experiências estéticas. Conforme Salzstein aponta, Iberê estava ciente dessa crise, porém opta por enfrentá-la justamente intensificando seu trabalho com a pintura:

(...) Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape haviam divisado para o trabalho de arte um estatuto que pressupunha muito além do gênero pintura ou escultura, num livre trânsito de linguagens capaz de resgatar à subjetividade novas possibilidades cognitivas. Sabe-se também que no polo oposto Iberê, sem poder se deixar convencer pelo potencial transformador daquela cultura, optara por viver a crise da autonomia da arte em sua arena privilegiada: no interior da pintura, numa espécie de diuturno ritual de sacrifício da pintura.⁸⁵

Esta fase “abstrata” de Iberê culmina⁸⁶ com o grande painel de 49 metros quadrados que pinta para a Organização Mundial de Saúde em Genebra, em 1966, uma doação do governo brasileiro como um presente cultural à instituição (figura 19). A realização da obra foi um grande desafio para o artista: antes de executá-la, preparou

⁸³ Na década de 1950 Iberê cunha para si o termo *homem-pintor* em referência a sua dedicação intensa à pintura (SIQUEIRA, 2009, p. 102).

⁸⁴ LAGNADO, 1994, pp. 45-46.

⁸⁵ SALZSTEIN, 2003, p. 48.

⁸⁶ Nas obras imediatamente posteriores ao painel, Iberê volta a pintar formas reconhecíveis. (HERRERA, 2009, p. 22).

numerosos esboços⁸⁷ e sua produção consumiu sete meses de trabalho, nos quais, conforme cartas de D. Maria enviadas a familiares, Iberê pintava até a madrugada.⁸⁸

Figura 19 – Iberê Camargo diante do painel da Organização Mundial da Saúde, Genebra, 1966.
Fonte: HERRERA, 2009, p. 88.

“A alegria que sinto é por ter deixado em um organismo internacional, mais uma vez, a marca da presença brasileira.”⁸⁹ Com essa declaração, Iberê resume sua experiência com o painel de Genebra, obra que, além de marcar o reconhecimento nacional e internacional à importância da arte de Iberê, é significativa por delimitar a conclusão da etapa “abstrata” da produção do artista.

O restante da década e os anos 1970 são marcados por diversas exposições, como duas coletivas nos Estados Unidos (1969) e uma série de individuais, a ponto de a partir de 1972 acontecer pelo menos uma mostra individual de Iberê por ano (fato que ocorreu até o fim de sua vida).⁹⁰ São anos em que o carretel volta a ser pintado de modo mais reconhecível nos trabalhos, o que se observa tanto em obras do início da década de 1970 (figura 20) como no fim do período (figura 21).

⁸⁷ HERRERA, 2009, p. 22.

⁸⁸ HERRERA, 2009, p. 24.

⁸⁹ O BRASIL, 1966.

⁹⁰ VENANCIO FILHO, 2001, pp 186-187.

Figura 20 – *Ascensão I*, 1973.
Óleo sobre tela, 57 x 40 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Foto: Fábio Del Re. Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 21 – *Desdobramento*, 1978.
Óleo sobre tela, 100 x 141 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Foto: Luiz Eduardo Robinson Achutti. Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

2.6 O retorno

Os anos 1980 têm início com um fato trágico: em novembro de 1980, Iberê mata a tiros o engenheiro Sérgio Alexandre Esteves Areal. Depois de ficar um mês preso, é absolvido por legítima defesa. Posteriormente, relata o episódio e suas consequências em seus escritos:

Doravante, sou arrastado no caudal dos acontecimentos, na voragem do noticiário, no frio formalismo da Justiça. Provo, então, o amor e o ódio, a compreensão e a incompreensão, o insulto, a infâmia. A verdade e a mentira da notícia misturam-se na versão que adultera o fato. Presto depoimento na delegacia do bairro. As testemunhas se omitem, mentem pelo silêncio. A imprensa, cruel e insaciável. Alguns cronistas vomitam um ódio até então insuspeitado.⁹¹

Com o incidente, Iberê passa a ter problemas na comercialização de suas obras, sofre ataques na imprensa e repúdio por parte de galerias e colecionadores. Tina Zappoli, que foi sua *marchand* a partir de 1979, relata uma das situações de desvalorização pelas quais o artista passou:

O Iberê estava expondo na galeria Acervo no Rio. Lá foi feita uma exposição pra ajudar o Iberê, pra ajudar financeiramente o Iberê, que precisava pagar advogado. Apesar dos advogados serem bem pagos com quadros. Eles amam o Iberê por causa disso, pois foram bem pagos com quadros. O Iberê não tinha esse dinheiro todo pra pagar os advogados desse nível. Bom tudo bem. Daí fomos eu, o Iberê e a Maria, fomos ver a exposição que estava no subsolo da galeria, pois a galeria tinha medo de enfrentar a mídia que estava apedrejando o Iberê no Rio. A galeria tinha medo. (informação verbal)⁹²

Em 1982, Iberê decide retornar a Porto Alegre, mas mantém ainda o ateliê do Rio. A mudança, segundo o artista, tem um sentido de busca por uma paz perdida no Rio de Janeiro, além de reencontro com elementos do passado:

Voltei para o Sul em busca da tranquilidade que perdera no Rio. E também porque a saudade tornara-se grande demais. 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 da tarde, gosto da rua da Praia, apesar de ser tão diferente de outrora (...).⁹³

⁹¹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 35.

⁹² RAFFAINER; ZAPPOLI, 2012.

⁹³ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 138.

Entretanto, conforme relata Zappoli, a transferência foi também motivada por uma perspectiva de melhorias para a venda de seus trabalhos:

(...) depois que o Iberê morreu, vi que um dos motivos de ele ter voltado pra cá foi o fato de eu ter conseguido ajudá-lo na parte comercial. Eu fiz duas exposições antes de ele voltar que venderam muito bem. A primeira vendeu toda. (informação verbal)⁹⁴

Em Porto Alegre, ocorre um redirecionamento na pintura de Iberê, em que a figura humana torna-se o foco. Em diversas telas, como possível referência ao incidente no Rio de Janeiro, são mostradas pessoas com expressões de angústia ou impassividade e representações de mãos erguidas, como que em uma atitude de defesa ou desespero (figuras 22 e 23).

Figura 22 – *Hora V*, 1983.
Óleo sobre tela, 95,5 x 214 cm.
Coleção João Asnttamini – MAC - RJ.
Fonte: VENANCIO FILHO, 2003, p. 59.

Figura 23 – *Grito*, 1984.
Óleo sobre tela, 55 x 78 cm.
Coleção particular – RS.
Fonte: VENANCIO FILHO, 2003, p 61.

⁹⁴ RAFFAINER; ZAPPOLI, 2012.

Nos primeiros anos da década, o artista se mantém recluso em seu ateliê, então instalado na rua Lopo Gonçalves, na região central da cidade. Nos poucos momentos em que saía de casa, costumava passear na rua da Praia (nome popular da rua dos Andradas, localizada no centro histórico de Porto Alegre), local de intensa movimentação e com muitos estabelecimentos comerciais.

Com o passar dos anos, passa a ocorrer uma intensa valorização de Iberê no cenário das artes brasileiras: torna-se tema de livros, produções audiovisuais e pesquisas; participa de júris, como o do Salão de Arte de Santa Maria (1984); recebe títulos e distinções, além de diversas mostras retrospectivas, como a *Iberê Camargo: 70 anos* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e *Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras* na Galeria Multiarte em Fortaleza, ambas em 1984.

Além disso, entre 1984 e 1985, suas obras sofrem uma súbita ascensão de preços, sendo negociadas nos três principais mercados de arte de então: São Paulo, por meio da *marchand* Luísa Strina, no Rio de Janeiro, com os *marchands* Thomas Cohn e Cláudio Gil, e em Porto Alegre, com a *marchand* Tina Presser.⁹⁵

Uma valorização que é resultado de diversos fatores, como explicam os envolvidos com o mercado das artes. Paulo Klabin, proprietário de duas galerias com seu nome em São Paulo e no Rio, definia como uma espécie de reconhecimento do mercado à qualidade do trabalho de Iberê:

O Iberê tinha um número muito restrito de compradores, como a família Oswaldo Aranha e o Roberto Marinho. Depois, o Iberê vivia uma vida muito isolada. A antítese do Iberê é o Antônio Dias, que é um artista, digamos, extrovertido. Todo mundo elogiava o Iberê, o citava sempre como um modelo e um exemplo. De repente, chegou um consenso que Iberê é um artista extraordinário. E o mercado percebeu.⁹⁶

Luísa Strina apontava para o contexto das artes plásticas, em que o Neo-expressionismo estava em evidência:

⁹⁵ COUTINHO, 1985, p. 50.

⁹⁶ COUTINHO, 1985, p. 50.

Com a volta do Neo-expressionismo veio a onda Iberê. Acho que ele é o marco de uma geração. Iberê é um grande expressionismo (sic). E, na minha opinião, um dos artistas vivos mais importantes do Brasil.⁹⁷

De fato, ao considerarmos a condição de Iberê como um artista estreitamente ligado a pintura, pode-se confirmar a afirmação de Strina, uma vez que com o Neo-expressionismo (e suas vertentes na Alemanha, Estados Unidos e Itália, onde era chamado de Transvanguarda) ocorria um restabelecimento da importância da pintura, então depreciada no trabalho de artistas contemporâneos, cujos trabalhos dominaram o mercado da arte na década de 1970.⁹⁸ Isso pode ser verificado nas palavras de Achille Bonito Oliva, teórico da Transvanguarda, que exaltava as qualidades do fazer artístico do pintor, contrapondo-o ao gesto desmaterializador dos artistas que vinham seguindo o exemplo de Duchamp:

A desmaterialização da obra e a impessoalidade na execução que caracterizam a arte dos anos 70, de acordo com uma evolução rigorosamente duchampiana, encontram um restabelecimento do manual no prazer da execução que reintroduz na arte o prazer da pintura.⁹⁹

É importante destacar a influência que as ideias de Bonito Oliva tinham no cenário artístico brasileiro. O crítico chegou a organizar conferências no MAM-SP, MAC-SP e no MAM-RJ, sendo que, no último, também organizou uma exposição, em 1986, com artistas que ele mesmo escolheu, como Antônio Dias, Cildo Meireles, Leonilson e Tunga. Aracy Amaral atesta essa influência, comentando a admiração que uma nova geração de pintores paulistas tinha pelo referencial teórico de Bonito Oliva:

A novidade era serem pintores, posto que a geração anterior apegara-se ao conceitualismo. Outro ponto marcante era que seu eixo não residia mais nos Estados Unidos, como desde os anos 60, mas na Europa, em particular na Alemanha e na Itália: a primeira pela efervescência de sua “nova” pintura, e a segunda também pelo mesmo motivo só que acentuado pela presença

⁹⁷ COUTINHO, 1985, p.50.

⁹⁸ DEMPSEY, 2011, p. 282.

⁹⁹ DUZZO, s.d.

teórica de Bonito Oliva, que teve para esta geração, a mesma importância de Pierre Restany para os jovens, vinte anos antes.¹⁰⁰

Um marco desse fenômeno de revalorização da pintura no Brasil foi a exposição *Como Vai Você, Geração 80?*, mostra aberta em julho de 1984 na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage no Rio de Janeiro. Nela, 123 artistas (a maioria cariocas vinculados à EAV e paulistas oriundos dos cursos de artes da Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP) expuseram obras que, conforme definido em seu catálogo, refletiam “os novos caminhos da pintura da geração 80, distante da racionalidade da arte dos anos 70 – conceitual”.¹⁰¹ Apesar da heterogeneidade dos trabalhos, as pinturas eram o gênero predominante na mostra, o que a fez ser considerada por críticos e jornalistas culturais da época uma espécie de manifesto público pela volta da pintura no Brasil.¹⁰²

Entretanto, em meio a tal cenário favorável ao desenvolvimento de sua arte, Iberê atravessa outra tragédia pessoal: em 1985 é diagnosticado com câncer, doença que posteriormente se espalharia em seu corpo e o mataria, em 1994. Em 1993, o artista iria descrever os anos de sofrimento por meio de um conto:

Oito anos são passados. A princípio, apenas uma coriza renitente, sintoma da degeneração que se processava, oculta, inexorável e irreversível. Com o passar dos meses, a saliva se torna espessa, viscosa, quase uma baba. Sono intranquilo, acessos de tosse, respiração opressa, boca ressequida. Várias vezes, à noite, se ergue do leito para molhar a boca. Passa horas e horas insone a escutar o silêncio. No extremo da angústia, acende a luz com frequência, para espantar a noite e o medo. O escuro aumenta a solidão e torna o espaço infinito. Para não senti-la, evoca a companhia das lembranças e as procura reviver. Demora nas que lhe são caras (...) É preciso voar, mesmo não tendo asas, pensa de si para si, para se encorajar.¹⁰³

¹⁰⁰ AMARAL, 2006, p. 205.

¹⁰¹ ITAÚ CULTURAL, s.d.

¹⁰² REINALDIM, 2012, p. 76.

¹⁰³ CAMARGO/ MASSI, 2009, p. 40.

É nesse contexto que, na segunda metade da década de 1980, ocorre um novo direcionamento da arte de Iberê. O artista manifesta interesse em registrar aspectos do cotidiano da cidade: passa a pintar elementos e pessoas que via pelas ruas e em locais que costumava frequentar, como o Parque da Redenção.

Em séries como *Fantasmagoria*, por exemplo, retrata os manequins que via expostos em vitrines de lojas da rua da Praia (figura 24). Nesses trabalhos, o artista aplica também uma crítica social: refere-se a essas personagens como “arremedo da vida”,¹⁰⁴ ou seja, falsificações. Conforme aponta Zielinsky, em tais obras o artista remete à “falsidade que permeia as relações humanas”.¹⁰⁵

Figura 24 – *Fantasmagoria IV* (série Manequins), 1987.
Óleo sobre tela, 200 x 236 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Foto: Fábio Del Re. Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Em 1988, Iberê muda-se para a rua Alcebiades Antônio dos Santos, na região sul de Porto Alegre, ano em que também lança o livro *No andar do tempo*. Na obra, discorre sobre temas como solidão, morte, angústia e sofrimento. Talvez pela consciência da gravidade de sua enfermidade, esses temas seriam comentados diversas vezes por Iberê, seja em entrevistas, escritos ou declarações até o fim de sua vida.¹⁰⁶ Eduardo

¹⁰⁴ ZIELINSKY, 2006, p. 104.

¹⁰⁵ ZIELINSKY, 2006, p. 104.

¹⁰⁶ No acervo documental da Fundação Iberê Camargo há diversos periódicos com entrevistas de Iberê em que o artista discorre sobre o aspecto trágico e sombrio da vida (BENEVIDES, 1990, p. 22;

Haesbaert relembra, por exemplo, a fixação do pintor com a ideia da morte, o que pôde verificar quando trabalhava como auxiliar de impressão de Iberê nos primeiros anos da década de 1990:

Surpreendi inúmeras vezes Iberê se expressando sobre a morte, ele tinha o conhecimento de sua aproximação. Repetidas vezes, ocorreu de eu desenvolver esse assunto com ele... como se fôssemos uma família, trocamos muitos sentimentos e vivências, todos muito reais. Um dia, ao chegar à sua residência, encontrei-o sentado em seu quarto, silencioso. Perguntei-lhe sobre o que pensava. Ele me respondeu: “Se eu te disser, tu vas te assutar, estou pensando na morte”. Tratava-se de algo denso e eu era ainda jovem, saía arrasado do ateliê.¹⁰⁷

Deny Bonorino, amigo do pintor, também presenciou momentos em que o pintor expressava tal angústia:

Em 85 ele teve um câncer na garganta. Curou-se. Vim pra cá [Porto Alegre] em 88. Um dia ele me chamou e disse: “eu estou no fim”. De repente. Uma depressão: ele disse “estou no fim”. Já achava que estava no fim, curado daquele câncer, mas sentia-se no fim. (informação verbal)¹⁰⁸

As referências ao cotidiano servem de mote a outro trabalho de Iberê: a série *Ciclistas do Parque da Redenção*. Executada em grande parte entre os anos de 1988 até por volta de 1991,¹⁰⁹ é inspirada na visão de ciclistas que transitavam por esse parque de Porto Alegre¹¹⁰ (figura 25).

DOCTORS, 1990, p. H11 e PRESTES, 1992, p. h5). A obra citada, *No andar do tempo*, conta com um esboço autobiográfico preparado por Iberê já no ano em que é diagnosticado com a doença, ou seja, 1985. No livro, comenta sobre a origem de sua arte na “vida que dói” (CAMARGO, MASSI org. 2009, p. 136). Além desses materiais, a coletânea *Gaveta dos Guardados* (2009) conta com 6 textos escritos entre 1992 e 1994, que tratam de temas como solidão, dor e saudade.

¹⁰⁷ HAESBAERT, 2005 in ZIELINSKY, 2006, p. 131.

¹⁰⁸ BONORINO, 2012.

¹⁰⁹ Cf. tópico 1.5 desta dissertação.

¹¹⁰ ZIELINSKY, 2008.

Figura 25 – Iberê no Parque da Redenção.
Fonte: Acervo documental da Fundação Iberê Camargo

É uma série em que a figura humana é apresentada com forte destaque, geralmente centralizada ou solitária. Com tais características, nos anos seguintes Iberê desenvolve outras séries, como *As Idiotas* (1991-93) e *Tudo te é falso e inútil* (1992), além da tela *Solidão* (figura 26), seu último trabalho, que deixou inacabado. São telas que espelham a consciência de um pintor já ciente da proximidade da morte, como aponta Zielinsky:

As referências autobiográficas fazem-se fortemente presentes nas obras de Iberê dos finais de 1980 em diante; os céus vermelhos da pintura e o azulado dos corpos evocam o crepúsculo, pois o artista tem consciência de que, por uma doença incurável, este ocaso não é evocado apenas nos espaços da arte, é sintoma de um fato real. Iberê sabe que sua existência está em curso da inevitável finitude, cada vez mais próxima.¹¹¹

¹¹¹ ZIELINSKY, 2008, p. 164.

Figura 26 – *Solidão*, 1994.
Óleo sobre tela, 200 x 400 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Foto: Luiz Eduardo Robinson Achutti. Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Esta época é marcada também pela decisão do pintor de interromper a venda de suas obras. Uma possível razão para essa deliberação foi uma negociação que lhe pareceu insatisfatória, conforme explicado por Zappoli:

Ele vendeu um [quadro] em São Paulo e achou que vendeu mal. Foi com a Fortes Villaça, aquele do homem deitado na terra¹¹², porque eles venderam em 10 vezes e foi aí que ele fechou a torneira. Foi em 1993 isso. (informação verbal)¹¹³

Iberê morreu em 9 de agosto de 1994, aos 79 anos. Deixa uma arte que, como declarou diversas vezes, relaciona-se estreitamente com sua vida. São obras em que, por meio de elementos como seus carretéis e bicicletas, expôs os *rastros* de sua história. De forma que a arte de Iberê *conta* sobre o artista, como possíveis *narrativas*.

....Sei que todo homem é um andarilho. E procuro dar o máximo que posso, deixar o meu rastro; vou andando e deixando a marca dos meus passos, e atrás vão ficando meus sonhos, que tiveram forma de carretel, que tiveram forma de bicicleta, que tiveram forma de livros... ¹¹⁴

¹¹² Tela *No vento e na terra II*.

¹¹³ AFFAINER; ZAPPOLI, 2012.

¹¹⁴ MASSI in SCHWARTZ, 2003, p. 351.

3 O NARRADOR E A NARRATIVA

Para que seja feita a procura por aspectos narrativos da obra pictórica de Iberê Camargo é preciso que, antes disso, se realize uma reflexão sobre o conceito de narrativa e o que caracteriza a figura do narrador.

3.1 Problematização

Narrar provém do latim *narrare*, que remete ao ato de contar, relatar, expor um fato, uma história.¹¹⁵ Barthes contextualiza o ato de narrar como uma característica universal e inerente à humanidade.

(...) A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas.¹¹⁶

De tão intrínseca à atividade e cultura humanas, Todorov afirmou que “a ausência de narrativa significa a morte”.¹¹⁷

Apesar desse sentimento de perenidade, o desenvolvimento de uma teorização da narrativa surge apenas no século XIX, no seio das primeiras tentativas de sistematização de uma crítica literária.¹¹⁸

¹¹⁵ HOUAISS, 2001, p. 308.

¹¹⁶ BARTHES, 1973, p. 19.

¹¹⁷ TODOROV, 2003. p. 106.

¹¹⁸ “Nas primeiras décadas do século XIX, a crítica literária passa a processar-se sistematicamente, destacando-se o crítico francês Sainte-Beuve e seu método biográfico, que seria um processo de descrição que procurava explicar elementos da obra fazendo uma abordagem da biografia do autor” (BOTELHO; FERREIRA, 2010).

No século XX, com o surgimento do Formalismo Russo – escola crítica que existiu na Rússia entre 1914 e 1930 –, começaram a ser desenvolvidas pesquisas com o objetivo de estabelecer parâmetros objetivos que indicariam características literárias de uma obra. Tinham assim o desejo de chegar a uma ciência que tivesse por objeto a *literariedade* do texto, ou seja, aquilo que, em sua forma, lhe confere caráter literário.

Pode-se dizer que, para os formalistas, o texto não é apenas o objeto da crítica, mas o próprio limite. A análise literária, portanto, deveria focar a estrutura e a construção do texto em vez de tomar como base de análise os aspectos psicológicos, sociais e filosóficos. Esses aspectos seriam insuficientes para definir uma obra como literária, conforme atesta um dos principais expoentes do formalismo,¹¹⁹ Roman Jakobson:

A poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o *objeto* do estudo literário não é a literatura, mas a *literariedade*, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária. E, no entanto, até hoje, os historiadores da literatura, o mais das vezes, assemelhavam-se à polícia que, desejando prender determinada pessoa, tivesse apanhado, por via das dúvidas, tudo e todos que estivessem num apartamento, e também os que passassem casualmente na rua naquele instante. Tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o ‘processo’ como seu único ‘herói’.¹²⁰

Nessa construção formalista sobre o que define a literariedade de uma obra destaca-se um tratado dedicado à narrativa: *Morfologia do Conto Maravilhoso*, publicada em 1928 por Vladimir Propp. A obra constitui-se em uma análise de 449 contos populares russos em que são identificados os elementos mais simples e indivisíveis que caracterizam um conto. Como resultado, defende que a narrativa

¹¹⁹ PASSOS, 2009.

¹²⁰ JAKOBSON apud SCHNAIDERMAN, 1976, pp. 9-10. Grifo meu.

(no exemplo dos contos) pode ser organizada com personagens que desempenhem alguns dentre sete papéis estabelecidos como modelos em até trinta e um tipos específicos de situações.¹²¹

É em meio a esse cenário formalista, com foco mais na questão linguística dos textos e menos em seus aspectos sociais, que surge a teoria narrativa de Walter Benjamin (1892-1940). Crítico da abordagem estritamente imanente como a operada pelo formalismo russo,¹²² Benjamin defende uma análise que articule as características intrínsecas da obra (*literalidade*) com reflexões sobre as condições históricas e sociais do desenvolvimento do próprio narrador, um posicionamento que ultrapassa a abordagem estética para abranger um olhar para a sociedade em sua totalidade. Ciente do alcance e do impacto de suas reflexões, Benjamin escreve em carta a seu amigo Gershom Scholem que julgava ter atingido o objetivo de “ser considerado como o primeiro crítico da literatura alemã”.¹²³

Em 1936, publica a obra *Der Erzähler (O narrador – reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov)*.¹²⁴ Nela, em vez de se ater sobre a função e o que caracteriza o narrador como a voz narrativa do texto, Benjamin reflete sobre o narrador como uma personagem social.

¹²¹ Os sete papéis são: o herói, o antagonista (ou agressor), o doador, o auxiliar, a princesa (ou seu pai), o mandante e o falso herói. As trinta e uma situações são: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, delação, armadilha, cumplicidade, dano e carência, mediação, início da reação, partida, primeira função do doador, reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição, salvamento, chegada incógnito, falsa pretensão, tarefa difícil, tarefa cumprida, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, castigo e casamento (PROPP, 2001).

¹²² Conforme Seligmann-Silva (2010): “É este talvez o legado mais importante de sua produção crítica: ele mostrou a infecundidade da crítica apenas filológica, assim como a limitação da crítica meramente imanente, ou ainda, da crítica biográfica. Crítica para ele só existia enquanto capacidade de se articular (delicadamente, ou às vezes, como todo o peso histórico exigido por seu objeto de análise), a imanência da obra com a reflexão histórico-crítica”.

¹²³ SELIGMANN-SILVA, 2006.

¹²⁴ Utilizei a tradução de Sérgio Paulo Rouanet, publicada em BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. 8ª edição revista.

Na obra, Benjamin aponta os elementos que caracterizam um narrador e a narrativa, além de constatar o declínio da arte de narrar a partir dos séculos XVIII e XIX em decorrência de fatores socioeconômicos e ligados às mudanças dos processos de produção.

Para isso, toma como referência o escritor russo Nikolai Leskov (1831-1895), a quem ele considera um modelo de narrador. Contemporâneo de Tolstói e Dostoiévski, Leskov discorre em suas narrativas sobre diferentes épocas e locais, além de expor livremente suas opiniões, a ponto de criticar instituições das quais faz parte como a Igreja Ortodoxa Grega.¹²⁵

Como atesta Gagnebin, interessava a Benjamin pensar a “importância da narrativa para a constituição do sujeito”.¹²⁶ A narrativa é vista, portanto, sob um prisma social e mesmo político, além da análise em sua forma estrutural e sua função literária. Algumas questões trabalhadas por Walter Benjamin em *O Narrador* são:

O que é contar uma história? O que é contar a história? (O que isso significa? Serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para quê? Por que essa necessidade, mas também, tantas vezes, essa incapacidade de contar? E qual é esse prazer, que Platão denunciava como perigo, de escutar histórias, uma história, a história?).¹²⁷

As reflexões de Walter Benjamin mostraram-se importantes referências para estudos contemporâneos sobre o narrar e o papel da narratividade na vida do homem, ou seja, sua importância etnológica:

Podemos igualmente observar que esse texto antecipa numerosas observações etnológicas contemporâneas, em particular aquelas ligadas ao que Lyotard chamou de “pragmática do saber narrativo”: mesma importância dada ao saber prático, plural e fundador da narração, mesma relação privilegiada com um tipo de transmissão oral e comunitária (...), mesma temporalidade imemorial que funda a autoridade da narração e do narrador.¹²⁸

¹²⁵ BENJAMIN, 2012, p. 215.

¹²⁶ GABNEBIN, 2011, p. 3.

¹²⁷ GAGNEBIN, 2012, p. 2.

¹²⁸ GAGNEBIN, 2011, p. 58.

Foi por conta dessa proposição ampliada do narrador sugerida por Benjamin que decidi tomar este texto como norteador da pesquisa sobre as características narrativas das obras de Iberê Camargo. A seguir, em duas partes, uma apresentação das questões apresentadas em *O Narrador* sobre a narrativa, o narrador e o declínio da arte de narrar e um estudo que mostra como Iberê pode ser identificado com o narrador benjaminiano.

3.2 O narrador

No ensaio benjaminiano, as descrições sobre o que caracteriza um narrador podem ser esquematizadas em quatro personagens-modelo: o camponês sedentário, o marinheiro comerciante, o justo e o conselheiro. A seguir, uma apresentação de cada um deles:

3.2.1 O camponês sedentário

É aquele que está estabelecido em uma determinada localidade. Nesse espaço constituiu suas relações e estabeleceu vínculos com a comunidade. Conhece as histórias e os saberes que circulam no grupo e que foram transmitidos de geração em geração, ou seja, suas tradições. O camponês sedentário é quem “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”.¹²⁹

Dessa forma, este personagem representa a ligação entre o narrador e os saberes *temporais*,¹³⁰ tanto aqueles que toma conhecimento por meio de relatos de outras pessoas (como os transmitidos de geração em geração) como os que adquiriu/

¹²⁹ BENJAMIN, 2012, p. 214.

¹³⁰ BENJAMIN, 2012, p. 19.

aprendeu pessoalmente (testemunhados ou vivenciados diretamente pelo narrador). Tais histórias formam a base para as narrativas, podendo ser utilizadas na íntegra, em parte ou mescladas.

As conexões deste personagem, o camponês sedentário, com as tradições mostra a relação do narrador com o *passado*, com aquilo que já é conhecido e que assim, por meio das narrativas, permanece.

3.2.2 O marinheiro comerciante

Já com este personagem, Benjamin identifica o narrador que colhe histórias em terras distantes, alguém que, em suas viagens, toma contato com diferentes culturas. Ao narrá-las, oferece a possibilidade de ser assimiladas e assim integradas à cultura daqueles que as escutam. Com o marinheiro comerciante as pessoas tomam conhecimento do que é novo, desconhecido e surpreendente, o que possibilita e estimula descobertas e investigações, uma vez que “quem viaja tem muito o que contar”.¹³¹

Além das histórias do além-mar, por ser comerciante, este personagem também utiliza atributos narrativos específicos que foram desenvolvidos em negociações mercantis. Ele deve saber convencer e persuadir o comprador, precisa despertar o interesse pelo que expõe por meio de argumentos e técnicas que mantenham os ouvintes atentos e interessados. Em outras palavras, é um narrador que sabe *prender* a atenção:

Para não falar da contribuição nada desprezível dos comerciantes ao desenvolvimento da arte narrativa, não tanto no sentido de aumentarem seu conteúdo didático, mas no de refinarem os artifícios destinados a prender a atenção dos ouvintes. Os comerciantes deixaram marcas profundas no ciclo narrativo de *As mil e uma noites*.¹³²

¹³¹ BENJAMIN, 2012, p. 214.

¹³² BENJAMIN, 2012, p. 232.

Se com o camponês sedentário Walter Benjamin apresenta a dimensão *temporal* do saber, ou seja, sua associação com uma localidade ou grupo em que é transmitido de geração em geração, com o marinheiro comerciante o autor ressalta a dimensão *espacial*: conhecimentos adquiridos em locais próximos ou remotos, afins ou não com a cultura da região nativa deste narrador.

Originalmente tais personagens (camponês e marinheiro), bem como seus saberes, não se segregavam. Nas oficinas do sistema corporativo medieval trabalhavam juntos os mestres sedentários e os artífices viajantes. Muitas vezes, o próprio mestre sedentário já havia sido um viajante. A integração desses saberes era vista por Benjamin como fundamental para o desenvolvimento de narrativas, que somente assim poderiam ser realmente completas: “a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a íntima interpenetração desses dois tipos arcaicos”.¹³³

3.2.3 O justo

A inserção do narrador na sociedade, como alguém que veio dela e nela exerce sua influência, é exposta de forma singular na associação que Walter Benjamin faz entre o narrador e a figura judaica do *Justo*.¹³⁴ Este personagem, que tem como características marcantes a humildade e o anonimato, expõe o modo ordinário ou mesmo discreto com que o narrador se faz presente na sociedade, conforme Gagnebin:

Podemos reter da figura do narrador um aspecto muito humilde, muito menos triunfante. Ele é, diz Benjamin, a figura secularizada do Justo, esta figura da mística judaica cuja característica mais marcante é o anonimato; o mundo repousa sobre os sete Justos, mas não sabemos quem são eles, talvez eles mesmos o ignorem.¹³⁵

¹³³ BENJAMIN, 2012, p. 215.

¹³⁴ O misticismo judaico influenciou diversos pensadores judeus alemães. Além de Benjamin, podem ser citados seu amigo Gershom Scholem (ou *Gerhard* Scholem), Franz Rosenzweig e Martin Buber (CRUZ, 2007, p. 52).

¹³⁵ GAGNEBIN, 2004.

Para o judaísmo é o Justo (*Tzadik*) quem tem condições de realizar plenamente a vontade de Deus (*tzedek*). Esta consiste na justiça com o amor, elementos que devem ser promovidos em equilíbrio:

Quem é autenticamente fiel é chamado Tzadik, homem que pratica *tzedek*, a suprema qualidade de atuação de Deus e dos homens, unindo, em proporções perfeitas, a justiça com o amor. E quando o equilíbrio entre justiça e amor é perturbado, *tzedek* não é mais realizável. Se a justiça enfraquecer, predominam a desordem, a anarquia e a corrupção, e sempre que o amor permanece subdesenvolvido, o formalismo desumano, a burocracia e o frio calculismo acabam com o humanismo na sociedade como no indivíduo.¹³⁶

Observa-se que o que realmente importa não é quem o *Justo* é, mas o que ele faz. O *Justo*, em sua humildade e anonimato, não busca satisfazer seus interesses pessoais, mas tornar concreto o ideal divino de justiça com amor (*tzedek*). Como esse personagem, o narrador benjaminiano tem suas atenções voltadas ao ideal de zelar pelas histórias e saberes do povo, pois é “o porta-voz da criatura”.¹³⁷ Entregue a tão importante meta, o anônimo narrador *Justo* torna-se, paradoxalmente, um admirável modelo a ser seguido, sendo assim, em relação à sociedade, “sua mais alta encarnação”.¹³⁸

Para o narrador *Justo*, todas as histórias são dignas de ser consideradas importantes: sua preocupação não é julgá-las, mas apresentá-las, zelando por elas com uma preocupação praticamente maternal, que Benjamin cita como uma “*imago* materna”.¹³⁹ O narrador “não se solidariza por nenhum preço, com nenhum princípio, mas tampouco rejeita nenhum, porque cada um deles pode tornar-se um instrumento dos justos”.¹⁴⁰

¹³⁶ REHFELD, 2003, p. 17.

¹³⁷ BENJAMIN, 2012, p. 235.

¹³⁸ BENJAMIN, 2012, p. 235.

¹³⁹ BENJAMIN, 2012, p. 234.

¹⁴⁰ BENJAMIN, 2012, p. 237.

Dessa forma, todas as histórias têm a chance de serem *salvas* por meio das narrativas. Tal gesto salvífico é pensado por Benjamin na analogia que faz com o conceito religioso de *apokatastasis*, do filósofo e teólogo cristão Orígenes de Alexandria (185-253). Utilizado em dogmas da Igreja Ortodoxa Grega (da qual Nikolai Leskov fazia parte), este conceito defende a admissão de todas as almas no Paraíso, como “um juízo universal redentor que salvaria a tudo e a todos”.¹⁴¹ Para Benjamin, de forma análoga, o narrador *salvaria* todas as histórias das quais toma conhecimento, *recolhendo-as*, conforme aponta Gagnebin:

Com efeito, ao reler com atenção *O Narrador*, descobrimos que seu tema essencial não é o da harmonia perdida; atrás deste motivo aparente parece uma outra exigência. Não se trata tanto de deplorar o fim de uma época, e de suas formas de comunicação quanto de detectar na antiga personagem, hoje desaparecida, do narrador, uma tarefa sempre atual: a da *apokatastasis*, esta reunião de todas almas no Paraíso, segundo a doutrina (condenada por heresia) de Orígenes, uma doutrina que teria influenciado Leskov. Recolhimento que o narrador, essa figura secularizada do Justo, efetuará por suas narrativas (...)¹⁴²

O narrador benjaminiano, “figura secularizada do justo”, não apenas *aceita* (gesto passivo) todas as histórias e as transmite para assim *salvá-las* do esquecimento (*apokatastasis*); ele também realiza uma *busca* (gesto ativo). Pode assim ser comparado a um personagem que Benjamin, a partir de exemplos apresentados por Baudelaire, apresenta em *Passagens*: o *trapeiro* (o colecionador de trapos na tradução literal do alemão),¹⁴³ alguém que apanha os resíduos deixados pela cidade

¹⁴¹ GAGNEBIN, 1985 In BENJAMIN, 2012, p. 233.

¹⁴² GAGNEBIN, 2011, p. 62-63.

¹⁴³ Benjamin analisa em *Passagens* diversos tipos de transeuntes que Baudelaire identifica nas ruas de Paris, como o trapeiro: “O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. ‘Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, *tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer.’ (...) Como se constata nesta descrição em prosa de 1851, Baudelaire se

para “fazer-lhes *justiça* da única maneira possível: utilizando-os”¹⁴⁴. Conforme Gagnebin:

[...] O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier* (figura de Baudelaire), do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, de não deixar nada ser esquecido.¹⁴⁵

E nesse recolher dos “cacos, dos restos e dos detritos” o narrador ocupa-se também da procura de histórias que a sociedade não se importa em preservar, aquelas que descarta, intencionalmente ou não:

Este narrador sucateiro (...) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer.¹⁴⁶

3.2.4 O sábio

Outra característica do narrador benjaminiano é saber aconselhar. Benjamin constata que os narradores, em suas histórias, fornecem instruções, ensinamentos morais ou normas práticas de vida: “de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte”.¹⁴⁷ Isso acontece porque é inerente ao narrador ser *sábio*, ideia que, como o conceito de *Justo*, também é utilizada por Benjamin por influência do misticismo judaico, conforme verifica Lages:

reconhece no trapeiro. No poema <'Le vin des chiffonniers', OC I, p. 106>, é apresentada ainda uma outra afinidade com o poeta, de forma explícita: 'Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta, / Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta, / E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos, / Abrir seu coração em gloriosos projetos.' (BENJAMIN, 2009, p. 395).

¹⁴⁴ BENJAMIN, 2009, p. 502. Grifo meu.

¹⁴⁵ GAGNEBIN, 2004.

¹⁴⁶ GAGNEBIN, 2004.

¹⁴⁷ BENJAMIN, 2012, p. 216.

As características que Benjamin depreende de sua leitura, não apenas da obra do escritor russo Nikolai Leskov, mas dos vários autores europeus por ele citados, podem servir perfeitamente para descrever o narrador típico da tradição judaica: seu protótipo é Baal Schem Tov, fundador do movimento hassídico, na Polônia do século XVII, personagem que é um misto de sábio e santo e de homem comum que sabe contar uma história que serve para ajudar alguém, como um conselho. O narrador à moda antiga, cujo progressivo desaparecimento é lamentado por Benjamin, tem duas características básicas, que o aproximam do típico narrador da tradição judaica: sábio e justo, sua sabedoria provém de sua experiência prática de vida.¹⁴⁸

O que habilita o narrador a ser um sábio, o que propicia que seus conselhos sejam dotados de sabedoria, é sua própria vida. “O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria.”¹⁴⁹ Entretanto, sua “vida vivida” abrange não somente os fatos e histórias dos quais ele participou, dos quais foi protagonista ou testemunha, mas também aqueles que tomou conhecimento. O narrador também tem intimidade, torna seu algo que não necessariamente vivenciou, mas *ouviu dizer*:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador infunde a sua substância mais íntima também naquilo que sabe por ouvir dizer).¹⁵⁰

Dessa forma, a capacidade do narrador em aconselhar é ampla (“para muitos casos”). E em situações de urgência, seus conselhos mostram-se ainda mais necessários (ou talvez únicos auxílios).

Para exemplificar o sábio, Benjamin cita o narrador do conto de fadas, gênero que “revela-nos as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em nossos corações”.¹⁵¹ No conto de fadas o narrador fornece ao ouvinte/leitor orientações para interpretar uma situação, com

¹⁴⁸ LAGES, 2007, p. 127.

¹⁴⁹ BENJAMIN, 2012, p. 217.

¹⁵⁰ BENJAMIN, 2012, p. 240.

¹⁵¹ BENJAMIN, 2012., p. 232.

subsídios para que possa enfrentar um mistério aparentemente sem solução e até tornar a situação a seu favor: “O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado”.¹⁵²

Graças ao aconselhamento recebido o homem liberta-se. Pode observar o mundo em que vive (natureza) sem temor, pois este na verdade é integrado a ele (cumplicidade). Assim, livre com a ajuda do narrador, o homem também liberta-se de proibições e censuras, tornando-se apto a ter uma nova relação consigo mesmo e com sua história (memória). É outro desdobramento da *apokatastasis*, conforme Gagnebin: “Para Benjamin, apenas em uma sociedade liberta caberia uma memória total do passado. Com Orígenes ele pensa em um juízo universal redentor que salvaria a tudo e a todos: *apokatastasis*”.¹⁵³

No caso do narrador de Benjamin, o aconselhar está intimamente ligado ao comunicar, pois “é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando. Para obter essa sugestão, seria necessário primeiro saber narrar a história”.¹⁵⁴ Para receber um conselho, o leitor/ouvinte deve ser capaz de verbalizar a questão que necessita deste auxílio. E o narrador, como um sábio conselheiro apto a dialogar com os mais diversos tipos de pessoas, também é capaz de compreender as diversas questões que as envolvem, *transitando* entre os temas mais simples do cotidiano até os mais complexos, como a morte, incorporando-os à sua experiência:

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.¹⁵⁵

¹⁵² BENJAMIN, 2012, p. 233.

¹⁵³ GAGNEBIN In BENJAMIN, 2012, p. 233.

¹⁵⁴ BENJAMIN, 2012, p. 216.

¹⁵⁵ BENJAMIN, 2012, p. 232.

3.3 A narrativa

Apresentados os modelos de narrador observados em Benjamin, partamos para a visão de narrativa defendida pelo autor. Primeiramente, é importante salientar a simbiose entre narrativa e narrador. “O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.”¹⁵⁶ Podemos pensar, assim, que sua vida, suas sensibilidades intelectuais e emocionais, a completude de fatores e características que envolvem o narrador são a base que sua narração irá “consumir”.

A narrativa, assim, carrega consigo características do narrador: “imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.¹⁵⁷ São “marcas” do narrador possuir saberes ligados a tradições (camponês sedentário) ou novidades (marinheiro comerciante), além de reconhecer como qualquer história pode revelar-se útil (justo) e saber contar histórias úteis (sábio). Esses atributos capacitam-no a desenvolver sua *experiência* (*erfahrung*), conceito caro a Walter Benjamin, como atesta Gagnebin:

Com efeito, ele atravessa toda a sua obra: desde um texto de juventude, intitulado “*Erfahrung*”, mais tarde um ensaio sobre o conceito de experiência em Kant (*Ueber das Programm der kommenden Philosophie*), diversos textos dos anos de 1930 (*Experiência e Pobreza*, *O Narrador*, os trabalhos sobre Baudelaire) e, finalmente, as teses de 1940. Benjamin exige a cada vez a ampliação desse conceito contra o seu uso redutor.¹⁵⁸

3.3.1 A experiência

Na versão original em alemão de *O Narrador* a palavra utilizada para se referir à experiência é o substantivo *Erfahrung*, que se origina do verbo *erfahren*. Conforme Inwood (1997):

¹⁵⁶ BENJAMIN, 2012, p. 240.

¹⁵⁷ BENJAMIN, 2012, p. 221.

¹⁵⁸ GAGENBIN, 2012, p. 9.

Erfahren provém do prefixo *er-* (...) e *fahren*, originalmente “viajar, ir, vaguear”, daí “progredir, ir (por exemplo, bem)”, e “viajar ou viajar”. Assim, o significado radical de *erfahren* é “partir em viagem para explorar ou ficar a conhecer algo”. *Erfahrung* refere-se a esse processo ou ao seu resultado.¹⁵⁹

A ideia de deslocamento indicada em *erfahren* mostra como *erfahrung* traz, em seu âmago, o sentido de *movimento*. Com os exemplos do mestre sedentário e do marinheiro viajante, percebe-se que a experiência permite ao narrador que suas histórias *movam-se* no interior de tradições ou novos conhecimentos, saberes *temporais* e *espaciais*. As narrativas também *movem-se* continuamente ao serem *transmitidas*, seja entre gerações (temporalmente) ou em grupos, comunidades e nações (espacialmente), enriquecendo-se nesse processo com intercâmbios de experiências realizados entre quem conta e quem escuta.

O fluxo gerado nas transmissões faz da narrativa um instrumento de preservação identitária, pois registra tanto as experiências do narrador vividas em um determinado meio, como aquelas que ele apreende desse meio (ela conserva histórias de uma coletividade). Ao mesmo tempo, por ser orientadora e utilitária, a narrativa colabora para a formação do pensamento (e das experiências) da sociedade. Observa-se, assim, nessa relação dinâmica com a experiência, que a narrativa não apenas registra, mas também *forma* saberes. De acordo com Gagnebin:

Primeiro, a experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho (...). Essa tradição não configura somente uma ordem religiosa ou poética, mas desemboca também, necessariamente, numa prática comum; as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade.¹⁶⁰

¹⁵⁹ INWOOD, 1997, p. 130.

¹⁶⁰ GAGNEBIN, 2011, p. 57.

As histórias do narrador mantêm sempre uma relação com a sociedade: é nela que o narrador vivencia ou coleta experiências, produzindo ou reproduzindo-as. Sendo assim, as experiências do narrador são ligadas ao patrimônio cultural do grupo, e as narrativas estabelecem ligações entre os indivíduos e a cultura. Porém, o papel da experiência nesse processo é ainda mais significativo: é ela que legitima este patrimônio cultural, ou seja, esse patrimônio só é válido quando integrado à vida das pessoas. Assim pensa Benjamin, que, em *Experiência e pobreza* (1933), questiona: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”.¹⁶¹

3.3.2 Diversidade de leituras e desdobramentos

A dinâmica presente no processo de elaboração de narrativas reflete-se também na forma como são compreendidas: “Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos”.¹⁶²

Para Benjamin, cada indivíduo é livre para interpretar uma narrativa, uma vez que ela não é feita para ser entendida de forma única, dogmática. As histórias do narrador estimulam reflexões e compreensões ilimitadas. Revelam fatos, mas mantêm-se enigmáticas: “metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações”.¹⁶³

A liberdade interpretativa reflete a liberdade temática da narrativa. Tudo pode ser narrado e qualquer um pode ser o protagonista da história. A narrativa pode contar a respeito tanto do que vive como do inanimado, explorando a “hierarquia do mundo das criaturas”.¹⁶⁴ Benjamin expõe como exemplo a narrativa *A alexandrita*, de Leskov, na qual os acontecimentos se desenrolam em torno de uma pedra:

¹⁶¹ BENJAMIN, 2012, p. 124.

¹⁶² BENJAMIN, 2012, p. 220.

¹⁶³ BENJAMIN, 2012, p. 219.

¹⁶⁴ BENJAMIN, 2012, p. 235.

Trata-se de uma pedra, o piropo. A pedra é o estrato mais ínfimo da criatura. Mas para o narrador ela está imediatamente ligada ao estrato mais alto. Ele consegue vislumbrar, nessa pedra semipreciosa, o piropo, uma profecia natural do mundo mineral e inanimado dirigida ao mundo histórico, na qual ele próprio vive.¹⁶⁵

E a liberdade temática estende-se também sobre o que é abstrato. Sentimentos podem conduzir narrativas:

Entre as narrativas históricas de Leskov existem várias nas quais as paixões são tão destruidoras como a ira de Aquiles ou o ódio de Hagen. É surpreendente verificar como o mundo pode ser sombrio para esse autor e com que majestade o mal pode empunhar o seu cetro. (...). As naturezas elementares dos seus Contos dos velhos tempos vão até o fim em sua paixão implacável. Mas esse fim é justamente o ponto em que, para os místicos, a mais profunda abjeção se converte em santidade.¹⁶⁶

3.3.3 Memória, História e histórias

Ao mesmo tempo que a narrativa, ao “evitar explicações”, permite uma multiplicidade de entendimentos, também demonstra a preocupação do narrador em evitar detalhes que bloqueiem ou dificultem a compreensão. A narrativa é *concisa*, buscando comunicar o essencial pois “ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela *mergulha* a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”.¹⁶⁷

Saída desse *mergulho* em que se mescla às experiências do narrador, a narrativa é difundida de modo mais assimilável possível. Assim ela pode também “mergulhar” na vida (experiência) do ouvinte, que pode recontá-la, e dessa forma tornar-se outro narrador:

¹⁶⁵ BENJAMIN, 2012, p. 238.

¹⁶⁶ BENJAMIN, 2012, p. 237.

¹⁶⁷ BENJAMIN, 2012, p. 221. Grifo meu.

Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica. E quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, tanto mais facilmente a história será gravada na memória do ouvinte, tanto mais completamente ela irá assimilar-se à sua própria experiência, tanto mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.¹⁶⁸

Esse processo de recontar traz à tona outra faceta na narrativa: ela é *memorizável*. Para Walter Benjamin, a própria memória em si é associada ao narrar: “A memória é a faculdade épica¹⁶⁹ por excelência”.¹⁷⁰ Cada vez que uma narrativa é transmitida, histórias são *lembradas*, de forma que se inicia uma cadeia comunicativa baseada na *rememoração*:

A rememoração funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades específicas da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador.¹⁷¹

Ao mencionar que a rememoração é a “musa épica no sentido mais amplo”, Benjamin remete às origens do termo na mitologia grega: era personificada em Mnemosyne (a que rememora), irmã de Cronos e que deu origem, após unir-se com Zeus, às nove Musas que inspiravam artistas e filósofos (o que mostra como as artes necessitam da memória para existir).

Benjamin afirma também que a rememoração abrange as mais variadas formas de narrativa (“no sentido mais amplo”), além de permitir que o narrador faça múltiplas conexões entre histórias: “Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se liga à outra, como demonstraram todos os grandes narradores, principalmente os orientais”.¹⁷²

¹⁶⁸ BENJAMIN, 2012, pp. 220-221.

¹⁶⁹ Conforme explica Gagnebin (2010), o uso do termo épico por Benjamin refere-se ao gênero narrativo de forma abrangente.

¹⁷⁰ BENJAMIN, 2012, p. 227.

¹⁷¹ BENJAMIN, 2012, p. 228.

¹⁷² BENJAMIN, 2012, p. 228.

Ao tecer essa rede de histórias, a rememoração permitiu ao homem escrever a *História*, que é registrada na *historiografia*. E da historiografia (rememoração da História) também emergem narrativas (rememorações de histórias): é um campo fecundo do qual originaram-se fenômenos narrativos como as *epopeias* e até mesmo outros diferentes como o romance:

Se o registro escrito do que foi transmitido pela rememoração – a historiografia – representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas do verso), sua forma mais antiga, a epopeia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance.¹⁷³

As características que distinguem o romance da narrativa serão abordadas posteriormente. Convém ressaltar que a narrativa, em sua relação com a História e histórias, é desenvolvida livremente. O narrador não é obrigado a justificar o que conta, ou até mesmo garantir que isso seja plausível. Dando o exemplo da crônica, Benjamin mostra que fatos podem ser utilizados para ilustrar o que se deseja contar sem a obrigatoriedade de ser amparados por explicações verificáveis, condição exigida à historiografia (trabalho resultante do rigoroso estudo de um pesquisador: o historiador).

Se à historiografia é demandada a probabilidade, a crônica mostra como a narrativa apenas deve ser inteligível. Enquanto a História necessita da explicação verificável para ser legitimada, para a crônica – um modelo de narrativa – basta, por exemplo, um entendimento que se vale mesmo do que é insondável, como a exegese:

O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida; ele não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente isso, porém, o que faz o cronista, especialmente em seus representantes clássicos, os cronistas medievais, percussores da historiografia moderna. Ao colocar na base de sua historiografia o plano da salvação, inescrutável em seus desígnios, libertaram-

¹⁷³ BENJAMIN, 2012, p. 228.

se com isso desde o início do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no *fluxo insondável das coisas*.¹⁷⁴

A crônica também é um exemplo da ação secularizada da *apokatastasis* que ocorre na narrativa. Benjamin, na tese nº 3 de *Sobre o conceito de história* (1940), comenta a atitude *salvífica* da crônica, por considerar que tudo o que já aconteceu tem a chance de ser narrado: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.¹⁷⁵

3.3.4 Camadas de narrativas

Para Benjamin, a narrativa engloba outras narrativas, utilizadas na íntegra ou em partes, resultando em uma interpenetração de histórias. Esse acúmulo resulta em uma narrativa maior, constituída então por *camadas* de narrativas, comparada pelo filósofo a uma “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas”.¹⁷⁶

Esse cuidadoso e paciente processo de desenvolvimento é, para o filósofo, comparável ao modo como a natureza se desenvolve: buscando uma *perfeição*.¹⁷⁷ Essa ideia é emprestada do filósofo francês Paul Valéry (1871-1945), para quem as “coisas perfeitas que se encontram na natureza”¹⁷⁸ são “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si”.¹⁷⁹

¹⁷⁴ BENJAMIN, 2012, p. 226. Grifo meu.

¹⁷⁵ BENJAMIN, 2012, p. 242.

¹⁷⁶ BENJAMIN, 2012., p. 223.

¹⁷⁷ BENJAMIN, 2012, p. 222.

¹⁷⁸ BENJAMIN, 2012, p. 222.

¹⁷⁹ VALÉRY, 1960 apud BENJAMIN, 2012, p. 222.

Para Valéry, o apuro com que as *coisas perfeitas* da natureza são desenvolvidas servia também de inspiração ao homem em seu trabalho nas formas artesanais de produção:

Antigamente o homem imitava esse procedimento paciente da natureza (...). Miniaturas, marfins cuidadosamente trabalhados, pedras perfeitas no polimento e no acabamento, lacas e pinturas nas quais se sobrepõem uma sequência de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e plena de resignação estão desaparecendo, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva mais aquilo que não pode ser abreviado.¹⁸⁰

Para Benjamin, tanto a narrativa como o trabalho nos meios artesanais de produção imitavam o fazer da natureza. As relações entre essas duas atividades do homem (narração e produção artesanal) também se dava no ambiente de trabalho, uma vez que nos locais de produção artesanal era comum o ouvir e contar histórias.

Em decorrência disso, o desaparecimento das formas artesanais de produção mencionado por Valéry também irá ocasionar na derrocada da narrativa, como será visto posteriormente.

3.4 A transmissão de narrativas: o papel da morte

Expostos os modelos de narrador e as características da narrativa, trataremos, agora, da forma como essa narrativa é transmitida e dos anseios implícitos nessa transmissão. Para Benjamin, “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado”, ou seja, preservar uma história é a razão primeira (ingênua)¹⁸¹ que conecta o narrador e o ouvinte. Logo, atribui-se uma importância significativa ao papel do ouvinte no processo, a quem

¹⁸⁰ VALÉRY, 1960 apud BENJAMIN, 2012, p. 223.

¹⁸¹ GAGNEBIN, 2010.

se espera que tenha interesse em assegurar o fluxo transmissivo: “Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da transmissão”.¹⁸²

Nessa perspectiva de preservação da história, a morte tem importância ímpar. Isso porque a perspectiva da finitude da existência, ao mesmo tempo em que apresenta o risco do esquecimento, da perda de histórias e de saberes, cria condições propícias à transmissão de narrativas. No cenário estabelecido com o moribundo e seus conhecidos, os últimos preservarão do esquecimento as histórias do agonizante. Nas horas finais de vida, o moribundo terá todas as atenções voltadas para o que tem a comunicar, seja em palavras, sinais ou gestos. Seja ele quem for, possuirá nesse momento a condição de narrador:

Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem dar-se conta disso –, o inesquecível aflora de repente também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe dizia respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui, ao morrer, para os vivos em seu redor.¹⁸³

Para Benjamin, a força da morte torna digno de preservação tudo o que o moribundo possa comunicar e assim lhe dá *autoridade*, termo utilizado para designar tanto a sanção de um poder legitimador como uma atitude autoral.¹⁸⁴ “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade”.¹⁸⁵ E suas vivências e experiências, então tornadas narrativas, não necessitam ter uma comprovação verificável, basta serem facilmente assimiláveis para poderem ser memorizadas pelos ouvintes; uma assimilação que não depende apenas de uma narração compreensível. As histórias do agonizante possuem elementos compartilhados com universo dos ouvintes, sendo para eles então *naturais*. “Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural.”¹⁸⁶

¹⁸² BENJAMIN, 2012, p. 227.

¹⁸³ BENJAMIN, 2012, p. 224.

¹⁸⁴ GAGNEBIN, 2010.

¹⁸⁵ BENJAMIN, 2012, p. 224.

¹⁸⁶ BENJAMIN, 2012, p. 224.

Faz-se necessário o entendimento do que é história natural para Walter Benjamin – assim como o *erfahrung*, é um conceito que perpassa seus estudos. O termo refere-se à apresentação do real sem a intenção de justificar o encadeamento dos fatos, mas apenas registrá-los. O termo tem suas origens na expressão *historiai*, de Heródoto, a quem Benjamin intitula o “primeiro narrador grego”.¹⁸⁷ Gagnebin, analisando o uso do termo por Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* (1925), explica sua função de recolher e a expor dos fatos:

No prefácio do livro sobre o barroco, a origem se opõe à gênese, como a história natural à história enquanto processo globalizante de desenvolvimento. Benjamin nos remete aqui à noção clássica de *historia naturalis*, que retoma o termo grego de historia, pesquisa, informação, relatório, um termo que designa uma atividade de exploração e de descrição do real sem a pretensão de explicá-lo (Lembre-mos aqui que Heródoto, personagem central do ensaio sobre *O Narrador*, é, justamente, o autor de *historiai* neste sentido primeiro!) A história repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador, figura-chave da filosofia e, também, da vida de Benjamin, do que àquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os acontecimentos do passado.¹⁸⁸

As histórias do moribundo remetem à história natural tanto por serem estruturadas sem relações causais entre os fatos como também por inserirem-se, *naturalmente*, na cronologia da História. Isto é exemplificado por Benjamin com a narrativa *Reencontro inesperado*, de Johann Peter Hebel. O texto é protagonizado por uma anciã que morre pouco tempo após ser encontrado, após anos sem notícias, o corpo de seu noivo, um aprendiz que trabalhava nas minas da cidade sueca de Falun e que sumiu na véspera de seu casamento. Na contextualização da espera da mulher, sua vivência e os fatos históricos se confundem:

Entrementes, a cidade de Lisboa foi destruída por um terremoto, e a guerra dos Sete Anos terminou, e o imperador Francisco I morreu, e a ordem dos

¹⁸⁷ BENJAMIN, 2012, p. 219.

¹⁸⁸ GAGNEBIN, 2011, pp. 9-10.

jesuítas foi dissolvida, e a Polônia foi retalhada, e a imperatriz Maria Teresa morreu, e Struensee foi executado, a América se tornou independente, e a potência combinada da França e da Espanha não pôde conquistar Gibraltar. Os turcos prenderam o general Stein na grota dos veteranos, na Hungria, e o imperador José morreu também. O rei Gustavo da Suécia tomou a Finlândia dos russos, e a Revolução Francesa e as grandes guerras começaram, e o rei Leopoldo II faleceu também. Napoleão conquistou a Prússia, e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro moeu, e os ferreiros forjaram, e os mineiros cavaram à procura de filões metálicos, em suas oficinas subterrâneas. Mas, quando no ano de 1809 os mineiros de Falun...¹⁸⁹

Vê-se, portanto, que a morte tem, para Benjamin, um papel fundamental no processo de transmissão de narrativas. Entretanto, com as medidas higiênicas e sociais tomadas a partir do século XIX, os moribundos são deslocados a hospitais ou sanatórios e lá falecem isolados, em vez de terem seus momentos finais em suas residências cercados por familiares e amigos. Isso acarreta uma mudança na relação da sociedade com a morte. Se na Idade Média o leito de morte era um local em que a sociedade acorria para testemunhar os momentos finais de alguém, na era contemporânea ele é evitado:

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: pense-se nas imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é expulsa para cada vez mais longe do universo dos vivos.¹⁹⁰

Consequentemente, essa mudança na relação com a morte influenciou negativamente o processo de transmissão de narrativas. Com o moribundo isolado, histórias não são mais ouvidas e assim desaparecem, gerando um declínio da arte de narrar. Esse fenômeno é uma das principais preocupações de Benjamin em *O Narrador*, como veremos a seguir.

¹⁸⁹ BENJAMIN, 2012, p. 225.

¹⁹⁰ BENJAMIN, 2012, pp. 223-224.

3.5 O declínio da narrativa

Como causas que aponta para a derrocada da arte de narrar, além da mudança da relação com a morte, Benjamin cita também o declínio da “faculdade de intercambiar experiências”:¹⁹¹

Uma das causas desse fenômeno é evidente: as ações da experiência estão em baixa. E tudo indica que continuarão caindo em um buraco sem fundo. Basta olharmos um jornal para nos convenceremos de que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo moral sofreu transformações que antes teríamos julgado como absolutamente impossíveis.¹⁹²

Segundo Benjamin, a troca de experiências (e consequentemente o desenvolvimento de narrativas) passa a ser diretamente prejudicada por três fatores: os flagelos econômicos e sociais, a difusão de formas literárias como romance e a informação e os novos meios de produção desenvolvidos a partir do século XVIII.

3.5.1 Flagelos econômicos e sociais

Benjamin testemunhou flagelos econômicos e sociais como a crise de 1929 e a Grande Depressão, a ascensão de regimes ditatoriais como o Nazismo e o Fascismo e os horrores dos dois grandes conflitos globais, sendo vítima da Segunda Guerra Mundial.¹⁹³ Nesse contexto, por sua própria vivência, pontuou que há experiências que atingem tal ponto de sofrimento que, em vez de despertarem a vontade de serem narradas, é preferível que sejam esquecidas:

¹⁹¹ BENJAMIN, 2012, p. 213.

¹⁹² BENJAMIN, 2012, p. 214.

¹⁹³ Em 26 de setembro de 1940, após uma fracassada tentativa de fugir das forças nazistas na Espanha através dos Pirinéus, Walter Benjamin comete suicídio.

Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E o que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. E não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material e a experiência moral pelos governantes.¹⁹⁴

3.5.2 Difusão do romance e a informação

As mudanças econômicas e sociais que marcam os séculos XVIII e XIX, como a Revolução Industrial e a ascensão da burguesia, difundem novas formas literárias que colaboram para a derrocada da narrativa: o romance e a informação.

A difusão da mídia impressa contribui para esse processo, uma vez que tanto o romance quanto a informação são propagados por meio de livros, revistas e jornais. O meio impresso sobrepõe a oralidade como meio transmissor dominante, o que prejudicará a transmissão de narrativas, predominantemente aquelas comunicadas pela fala.

O resultado é um distanciamento entre o que produz a história e o que a recebe. A relação narrador-ouvinte é substituída pela romancista/jornalista-leitor e, dessa forma, não é mais necessário que produtor e receptor estejam fisicamente próximos para que uma história seja comunicada.

Tal condição, requerida pela narrativa para que pudesse ser ouvida, também favorecia a troca de experiências, condição inerente à narração e que, com o romance e a informação, passa a ser rara.

¹⁹⁴ BENJAMIN, 2012, p. 214.

3.5.2.1 O romance

O romance reflete o próprio individualismo que marca o comportamento dos indivíduos naqueles novos tempos: enquanto a narrativa parte da experiência do narrador com seu meio e a sociedade, o romance nasce da introspecção do autor:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, porém, especialmente da narrativa. O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.¹⁹⁵

O romance é também a expressão de uma atitude burguesa de valorização do particular. Enquanto a narrativa baseia-se no recolhimento e apresentação de saberes presentes na sociedade identificados no *erfahrung*, o romance associa-se ao privado, uma experiência vivida estritamente de forma individual, cujo termo correspondente no alemão é o *erlebnis*. Gagnebin explica que:

A história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado pela história comum (...). Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de *Erfahrung* (Experiência), o do *Erlebnis* (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular. Na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão. Essa interiorização psicológica é acompanhada por uma interiorização especificamente espacial: a arquitetura começa a valorizar, justamente, o “interior”. A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra um mundo exterior hostil e anônimo. O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado: suas experiências inefáveis (*Erlebnisse*), seus sentimentos, sua mulher, seus filhos, sua casa e seus objetos pessoais.¹⁹⁶

¹⁹⁵ BENJAMIN, 2012, p. 217.

¹⁹⁶ GAGNEBIN, 2011, p. 59.

Conforme mencionado anteriormente, como a narrativa, o romance também tem origem na *rememoração*. Entretanto, seu caráter individual já é evidente neste início:

Tal é a memória épica, a musa da narração. Mas a esta musa deve opor-se outra, igualmente mais específica, a musa do romance que, no princípio, isto é, na epopeia, ainda se encontra oculta, indiferenciada da musa da narrativa. Porém, ela já pode ser pressentida na poesia épica. Acima de tudo nas invocações solenes das Musas, que abrem os poemas homéricos. O que se anuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos dispersos. Em outras palavras, a reminiscência (*Eingedenken*), musa do romance, surge ao lado da memória (*Gedächtnis*), musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na rememoração (*Erinnerung*).¹⁹⁷

Benjamin identifica, dessa forma, o contraste entre o caráter restritivo do romance e o abrangente da narrativa. Ao vincular a narrativa à *memória* e o romance à *reminiscência*, ele expõe também características específicas na relação com o tempo: a narrativa move-se livremente, apresentando fatos *memorizados* sem o compromisso de encadeá-los ou situá-los. É atemporal. O romance é vinculado a um tempo determinado, ao qual remete como um vestígio (*reminiscência*), representando esse período como um ciclo fechado com início, meio e fim. Se a partir da lembrança dos fatos ocorrida com a rememoração (*Erinnerung*), a memória (*Gedächtnis*) flui em qualquer direção para gerar narrativas, a reminiscência (*Eingedenken*) atua conectando o presente com um fato do passado. Conforme Gagnebin:

¹⁹⁷ BENJAMIN, 2012, p. 228. A respeito da tradução dos termos em alemão deste trecho, Rouanet explica: “O uso que Benjamin propõe dos termos referentes às modalizações das narrativas do passado não encontra correspondentes precisos em português (e mesmo ele não o respeita de modo estrito). Para tentar manter a homogeneidade e coerência na tradução, tanto aqui neste ensaio como no sobre Proust e nas teses sobre o conceito de história, mantivemos a tradução de *Gedächtnis* por memória, de *Erinnerung* por rememoração ou por recordação e de *Eingedenken* por reminiscência (ou, nos casos em que Benjamin está traduzindo o termo proustiano de *mémoire involontaire* por *das ungewollte Eingedenken*, por *memória involuntária*)” (ROUANET In BENJAMIN, 2012, p. 228).

A filosofia da história de Benjamin insiste nestes dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedenken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante, privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente”.¹⁹⁸

No alemão, o vocábulo *Eingedenken* é formado pelos componentes *ein* = um e *gedenken* = lembrar. O romance eleger *uma* história, que abrange “*um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate” (grifo de Walter Benjamin). Assim, em vez de ter o efeito expansivo da narrativa, que se move na experiência que associa os indivíduos (*erfahrung*), o romance é conclusivo, determinado pela reflexão única do autor (*erlebnis*).

Para o ouvinte/leitor, cada manifestação terá um efeito singular: na narrativa ele encontrará uma *moral da história* que o orientará no seu viver em sociedade (e nela irá se ramificar, inserida na moral do grupo). Com o romance, ele receberá um significado concluído que irá reter para si, algo já encerrado e que não necessitará ser continuado, como um *sentido da vida*:

Com efeito, “o sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance. (...) Aqui, o “sentido da vida”, e lá, “a moral da história” – esses dois lemas distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente dessas formas artísticas. (...) Com efeito, não há nenhuma narrativa em que a pergunta – e o que aconteceu depois? – não se justifique. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida.”¹⁹⁹

Na substituição da narrativa pelo romance está também a substituição de uma situação de pertencimento por um contexto de segregação. Benjamin cita uma consideração do filósofo Georg Lukács, para quem o romance é “a forma da apatricidade (*Heimatlosigkeit*) transcendental”, expressando uma relação determinada pelo que está fora da realidade (apatricidade), ou seja, ficcional. Logo, o romance põe-se como um refúgio em que podem ser projetados os anseios do leitor.

¹⁹⁸ GAGNEBIN, 1999, p. 80.

¹⁹⁹ BENJAMIN, 2012, pp. 229-230.

Se com a narrativa o ouvinte era *inserido* em uma experiência, no romance o leitor se depara com algo do qual ele está *separado*, com uma perspectiva de destino do qual ele talvez não possa encontrar em sua vida, mas pode projetar em seus anseios: “ou seja, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode nos fornecer o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino”.²⁰⁰

A narrativa torna o ouvinte semelhante ao narrador, pois o receptor irá mesclar as experiências ouvidas com as suas próprias experiências e as retransmitirá. Da mesma forma, o romance torna o leitor parecido com o romancista. Ambos voltam-se para a privacidade: o autor com reflexões baseadas em vivências particulares (*Elerbnis*) e o leitor quando busca a solidão para desfrutar do texto. A individualidade do criador do romance reflete-se no leitor. Enquanto o narrador e o ouvinte são companheiros, o romancista e o leitor são solitários: “Quem escuta a história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. (...) Nessa solidão, o leitor do romance apodera-se da matéria de sua leitura de uma maneira extremamente ciosa”.²⁰¹

3.5.2.2 A informação

A informação, também propagada com os meios impressos, reflete as características do processo de industrialização das sociedades, como a busca de controle, otimização, rapidez e racionalização. Cabe à informação a ordenação dos fatos e, portanto, deve ser objetiva e justificar o encadeamento do assunto, para que o leitor compreenda da forma mais clara possível. Temos aqui a primeira diferença entre este gênero e a narração: enquanto a narrativa permite múltiplas interpretações

²⁰⁰ BENJAMIN, 2012, p. 231.

²⁰¹ BENJAMIN, 2012, pp. 230-231.

e reflexões, a informação busca transmitir algo com a máxima fidelidade e com uma carga de explicações que condicione a uma compreensão determinada.

Soma-se a essa outra marca que as distingue: se a narrativa necessitava da disponibilidade do ouvinte, a quem se esperava que escutasse com calma o desenrolar das histórias narradas, demonstrando o *dom de ouvir*,²⁰² a informação é recebida por um leitor cujo escasso tempo não pode ser gasto com reflexões sobre possíveis mensagens do texto. O que importa aqui é que o texto tenha uma mensagem e não várias. A amplitude de significações proporcionada pela narrativa a partir de poucos esclarecimentos é substituída pela amplitude de explicações presentes na informação para que o significado seja restrito:

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. (...) O extraordinário, o miraculoso é narrado com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação.²⁰³

A narração aconselha, a informação explica. A vastidão do *reino* narrativo – expressa tanto em sua constituição que permite abranger e preservar qualquer história, *salvando-a (apokastasis)*, como na multiplicidade de significações – contrasta com o restringido escopo da informação, limitado ao que é plausível.

Quem constrói uma informação tem a obrigação de atestar sua verificabilidade. Uma narrativa é validada pela experiência e pelos saberes do narrador, e qualquer pessoa pode se tornar um narrador (nem que seja pelo menos uma vez, quando, próxima da morte, suas histórias são ouvidas e transmitidas). A informação, por outro lado, necessita de um comunicador devidamente habilitado que possa garantir sua comprovação:

²⁰² BENJAMIN, 2012, p. 221.

²⁰³ BENJAMIN, 2012, p. 219.

O saber que vinha de longe – seja espacialmente, das terras estranhas, ou temporalmente, da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo que não fosse subsumível ao controle. A informação, porém, aspira a uma verificabilidade imediata. Para tal, ela precisa ser, antes de mais nada, “compreensível em si e para si”.²⁰⁴

Por fim, contrastando com a atemporalidade da narrativa e com a vinculação entre o presente e um determinado instante passado que há no romance, a informação é estritamente efêmera: “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais”.²⁰⁵

3.5.3 Novos meios de produção

Com o desenvolvimento dos meios industriais de produção, houve a redução (ou mesmo extinção) dos meios artesanais e, com isso, o quase desaparecimento das oficinas, que eram ambientes propícios à interação, graças ao ritmo de trabalho. As oficinas, com seu ritmo lento, *tédioso*, favoreciam a troca e a ocorrência de experiências, pois “o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência”.²⁰⁶ E, sendo o ambiente de trabalho o local em que provavelmente as pessoas passavam a maior parte do seu tempo, lá tinham muitos momentos para contar histórias e criar narrativas:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje em todas as pontas, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.²⁰⁷

²⁰⁴ BENJAMIN, 2012, p. 219.

²⁰⁵ BENJAMIN, 2012, p. 220.

²⁰⁶ BENJAMIN, 2012, p. 221.

²⁰⁷ BENJAMIN, 2012, p. 221.

Além disso, o papel da mão, decisivo no trabalho manual, associa-se à narrativa, pois enriquece a comunicação. A mão comunica, orienta com gestos. Age complementando ou intervindo no que é dito: “Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustem de cem maneiras o fluxo do que é dito”.²⁰⁸

Pode-se constatar que a relação entre o trabalho artesanal e a narrativa é tão estreita para Benjamin a ponto de o filósofo definir o narrar em si como uma atividade artesanal:

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a própria e a alheia – transformando-a num produto sólido, útil e único?²⁰⁹

Dessa forma, na conclusão dessa apresentação de *O Narrador*, essa consideração da narrativa como uma atividade artesanal que tem como campo de trabalho “a vida humana” é uma conveniente reflexão para a compreensão da obra de um artista como Iberê Camargo, um pintor cujas “arte e vida confundem-se”.²¹⁰

E mesmo com essas constatações, Benjamin não decreta a morte do ato de narrar. É nessa crise que o filósofo visualiza a possibilidade da renovação da narrativa, conforme explica Gagnebin:

O Narrador de Benjamin não alimenta a desesperança, mas formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.²¹¹

²⁰⁸ BENJAMIN, 2012, p. 239.

²⁰⁹ BENJAMIN, 2012, p. 239.

²¹⁰ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 135.

²¹¹ GAGNEBIN, 2004.

4 AS NARRATIVAS VISUAIS DE IBERÊ CAMARGO

A identificação e o estudo da narratividade das telas de Iberê Camargo têm como referência inicial suas narrativas escritas. O artista produziu nove contos, presentes em *No andar do tempo* (1988), além de textos memorialísticos, reunidos no livro *Gaveta dos Guardados* (2003). Esta última obra, uma mescla de histórias reais com ficcionais, é descrita por Massi como reveladora de um “narrador imaginativo que transcende os trilhos autobiográficos”.²¹² A seguir, a apresentação de aspectos narrativos de sua obra pictórica, na qual são identificadas as características expostas por Walter Benjamin em *O Narrador*.

4.1 Faces narrativas

Tal qual o *camponês sedentário*,²¹³ Iberê trabalha com os saberes temporais por meio dos objetos que pinta associados à infância (como os carretéis) e seu vínculo com a tradição na pintura, como frequentemente propagava.²¹⁴ Como as narrativas do *marinheiro comerciante*,²¹⁵ a pintura de Iberê é fruto de saberes espaciais, como os adquiridos nas viagens que o pintor realizou e que o ajudaram a desenvolver sua técnica.²¹⁶

²¹² MASSI, 2009, p. 24.

²¹³ BENJAMIN, 2012, p. 215.

²¹⁴ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 139.

²¹⁵ BENJAMIN, 2012, p. 215.

²¹⁶ Massi, com base em textos de Iberê que tratam de seu aprendizado, afirma: “Enfatizando sempre o processo, Iberê demonstra como as viagens visavam a uma progressiva conquista técnica que seria a grande responsável pela constante renovação de sua obra” (CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 21).

O gesto do narrador *justo*²¹⁷ de *salvar* histórias mesmo renegadas ou desprezadas pela sociedade (na secularização da *apokatastasis* descrita por Benjamin) também está presente nas telas de Iberê. O pintor preocupava-se em registrar elementos do passado que, de outra forma, poderiam desaparecer no esquecimento, como objetos perdidos ou soterrados no *pátio* da história:

Me parece que minha pintura sempre procura resgatar o passado, reencontrar as coisas que foram soterradas e ficaram perdidas no pátio. Desapareceram no chão, parece que é isso. Tanto que eu fazia uns quadros terrosos, como se tivesse uma busca num garimpo de coisas que supostamente jazem, não sei. Eu tinha essa sensação e eu me sentia muito estimulado nessa procura.²¹⁸

Como o narrador *sábio*,²¹⁹ Iberê orienta e aconselha com sua pintura, demonstrando possuir o *senso prático*²²⁰ de um narrador. Essa característica está explícita nas reflexões em que busca suscitar no espectador uma consciência crítica sobre problemas sociais, reflexo de seu *compromisso com o próximo*:

A minha pintura, sombria, dramática, suja, corresponde à verdade mais profunda que habita no íntimo de uma burguesia que cobre a miséria do dia a dia com o colorido das orgias e da alienação do povo. Não faço mortalha colorida (...). Por que sou assim? Porque todo homem tem um dever social, um compromisso com o próximo.²²¹

Esse compromisso também é observado em atitudes de Iberê como a de difundir os conhecimentos aprendidos em sua viagem à Europa, na década de 1950,²²² ou nos aconselhamentos que dava a artistas que se dirigiam a seu ateliê para escutá-lo.²²³

²¹⁷ BENJAMIN, 2012, p. 235.

²¹⁸ LAGNADO, 1994, p. 40.

²¹⁹ BENJAMIN, 2012, p. 240.

²²⁰ BENJAMIN, 2012, p. 216.

²²¹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 135.

²²² Em 1975 Iberê Camargo publica o livro *A gravura* (obra originalmente produzida em 1955), em que escreve detalhadamente sobre técnicas de gravação.

²²³ Lambrecht (2003) relembra como Iberê lhe fez compreender a unidade entre o pensamento e gesto do pintor, que transforma a elaboração de uma tela em um “acontecimento pictórico” (in SALZSTEIN, p. 190).

4.2 A ação da experiência na pintura

A experiência, tão cara ao narrador benjaminiano, também é determinante para a arte de Iberê: “Realmente o que eu faço está muito carregado de minha vida, das imagens que eu tenho dentro de mim”.²²⁴

Suas obras, como as histórias do narrador, refletem uma ligação com o meio, com a sociedade da qual ele faz parte e na qual obteve a matéria-prima para criar. Uma das formas que essa ligação se dá é na relação com a *tradição na pintura*, ou seja, com a produção de mestres consagrados na História da Arte. A experiência particular do pintor relaciona-se com a dos antigos mestres, o que colabora, conforme Siqueira, para que a memória de Iberê (sua experiência) tenha sentido para a sociedade e não somente no âmbito particular da *vida* do artista:

A memória, porém, não é apenas individual, pois, se assim fosse, seria incapaz de criar sentido fora da esfera de sua existência particular. Envolve também a relação com a própria tradição da pintura, intimamente conquistada por Iberê em seu embate direto com os mestres.²²⁵

O próprio artista faz questão de ressaltar a importância desse vínculo com a tradição em sua arte. Para ele, a tradição da pintura é um fundamento com o qual desenvolveu sua percepção artística. Ela *o ensinou a ver*:

Descendo de uma brilhante geração de pintores (Picasso, De Chirico, Chagall e tantos outros) que me antecedeu. Com ela aprendi a ver. Por isso, minha pintura tem um elo com a tradição.²²⁶

²²⁴ LAGNADO, 1994, p. 36.

²²⁵ SIQUEIRA, 2009, p. 88.

²²⁶ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 139.

Iberê também considera que a relação entre a arte e sociedade proporciona conhecimento, o que nos remete à faceta da narrativa benjaminiana como colaboradora na formação do ouvinte. A obra oferece à sociedade novas experiências, tanto relativas a seu entorno quanto a si mesma. Ela *a ensina a ver*:

O pintor ensina a ver. Espanha é Velásquez, é Goya, é El Greco. Claude Monet pintou a Catedral de Rouen, em momentos diferentes, sob luzes diferentes, com resultados diferentes. Para o pintor a realidade é a visão fenomenológica do real, que se altera a cada momento.²²⁷

Dessa forma, assim como os mestres renascentistas e clássicos que reverencia, Iberê utiliza a *figuração*, recurso que possibilita ao observador efetuar conexões entre seu universo (sua experiência) e o do pintor. Como a narrativa, familiar ao ouvinte por ser construída a partir das experiências e das histórias comuns à sociedade, a arte de Iberê também não é estranha ao espectador, uma vez que apresenta elementos que, em última instância, fazem parte da história do homem:

Não se queira entender que eu coloque a forma como um conceito transcendente, metafísico, como no mundo das ideias de Platão. A forma foi criada pelo homem e é, portanto, concreta, está presente e objetivada – pode ser palpada pelo olho da percepção estética – no acervo da arte, que também é a história do homem.²²⁸

Como mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, mesmo nas obras de Iberê desenvolvidas a partir da década de 1950, em que se nota um tratamento mais próximo à abstração,²²⁹ a figuração se mantém. Nelas, os elementos não deixam de referenciar formas presentes na natureza, opondo-se à autonomia pretendida pela

²²⁷ LAGNADO, 1994, p. 25.

²²⁸ LAGNADO, 1994, pp. 141-142.

²²⁹ Conforme Zielinsky: “A instabilidade das primeiras pinturas de Iberê dos anos 40 se amplia, de modo diferente, nas telas maiores das décadas seguintes. Seus óleos de naturezas mortas e garrafas, mais aproximadamente ao final da década de 1950, discutem problemas formais. (...) As preocupações pictóricas nessas obras, mesmo movidas por estímulos interiores, levam-nas a se libertar de uma literalidade representativa” (ZIELINSKY, 2008, p. 16).

arte concreta.²³⁰ O próprio artista afirma nunca ter pintado como um abstrato: “Minha chamada abstração sempre foi, apenas, uma decomposição do mundo real e uma recomposição em outras figuras [...]. Nunca fui abstrato, talvez eu não faça formas reconhecíveis”.²³¹

Pode-se ainda corroborar a afirmação de Iberê na verificação do sentido do próprio termo figura que, conforme Cattani, é relativo ao trabalho com formas, reconhecíveis ou não:

“Figura”, em seu sentido etimológico, significa configuração, forma aparente de um corpo. Nada faz pressupor a representação do mundo visível, mas a percepção ou a criação de formas, mesmo que elas não sejam identificáveis. “Figura” se origina de fingo, que significa formatar, modelar o barro com as mãos.²³²

4.3 Multiplicidade a partir da síntese

Assim como a narrativa, que é rica em significações por não fornecer uma explicação única,²³³ a arte de Iberê é aberta a múltiplas possibilidades de compreensão, não esgotando seu potencial revelador. Ela permanece, dessa forma, enigmática:

Quando eu quero me ver livre, expressar tudo o 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 objectivei em forma o enigma que estava dentro. A interrogação continua. E a resposta não foi dada.²³⁴

²³⁰ Theo Van Doesburg, fundador movimento De Stijl, juntamente com Piet Mondrian, defende na introdução do primeiro número da revista *Arte Concreta* que não há no concretismo associações com formas e elementos presentes na natureza: “Um elemento pictural só significa a ‘si próprio’ e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que ele mesmo” (AMARAL, 1977, p. 42).

²³¹ CATTANI in SALZSTEIN, 2003, pp. 79-80.

²³² CATTANI in SALZSTEIN, 2003, p. 79.

²³³ BENJAMIN, 2012, p. 221.

²³⁴ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 32.

A arte é um campo de liberdade para o artista. Apesar de fundamentada na sua experiência, em uma realidade na qual brincou com seus carretéis, observou manequins em vitrines ou acompanhou ao longe ciclistas cruzando o Parque da Redenção, ela não se restringe a uma representação exata do que vê. É como a narrativa que, para Walter Benjamin, não se limita a “transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada”.²³⁵ O real é para o pintor um *ponto de partida*, a partir do qual é livre para desenvolver novos caminhos: “Sempre tive como ponto de partida um elemento do real. Sempre tive a realidade como marco zero. Mas o real é a pista de onde decola a fantasia. Quer dizer, há sempre um lastro de realidade nos meus trabalhos”.²³⁶

Tal liberdade criativa não estava somente no fazer artístico de Iberê: chegou a ser mesmo utilizada como tema de um conto. Em *O pintor e o ovo*,²³⁷ Iberê descreve a solução encontrada por um pintor incumbido da missão de desenhar a filha de um rei, que nada mais era que um ovo: “Exausto de tentar captar-lhe a imagem, *idealizei-a*. Assim servi ao rei, à vontade da princesa e à arte.”²³⁸

Entretanto, a riqueza interpretativa se dá com base em uma economia na construção. A concisão que, conforme Benjamin, permite à narrativa ser mais facilmente memorizada e, portanto, mais facilmente assimilada pelo ouvinte, é também um atributo da arte de Iberê, o que permite uma comunicação mais direta com o observador.

O artista trabalhava arduamente para que não houvesse nada supérfluo em sua obra. Sua intenção era a de que os elementos pudessem ter sua força expressiva intensificada graças a uma apresentação sintética: “Para construir o quadro, que é o mundo concreto do pintor, procedo como um artesão obcecado na busca incansável da forma. Nele, nenhum detalhe é supérfluo. Faço e refaço até alcançar a síntese das figuras que pinto”.²³⁹ Essa fala de Iberê demonstrava as lições que aprendera vendo as obras dos mestres da pintura na Europa, como Ticiano:

²³⁵ BENJAMIN, 2012, p. 221.

²³⁶ MASSI, 1992, p. 10.

²³⁷ CAMARGO/MASSI org., 2009, pp. 79-80.

²³⁸ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 80. Grifo meu.

²³⁹ LAGNADO, 1994, p. 17.

Ticiano criou obras-primas com quase nada. Copiando Ticiano é que posso compreender a sua magnífica simplicidade. Um nariz, uma boca, tudo se resume na estupenda pincelada, quente ou fria (...). Como ele sabia ver a natureza! Nada é supérfluo, nada é demais! O nosso defeito é ver demais, é meter brilhos, é torturar a forma que sempre é plena quando é.²⁴⁰

Em Iberê, a concisão estava presente até mesmo em sua forma de trabalhar: conforme conta o amigo Deny Bonorino, ele fazia somente um quadro por vez, no qual concentrava todos os seus esforços e buscava atingir o mais próximo de um ideal de perfeição:

Só pintava um quadro por vez. Nunca pintou dois ao mesmo tempo. Nunca vi dois quadros por vez. Aquele quadro era aquele quadro até acabar. Só que era uma obsessão e se fosse necessário ele pintava até de madrugada. Varava a noite. Tinha de ser a perfeição do que ele buscava.²⁴¹

4.4 Camadas de tinta e de tempos

A sobreposição de camadas de tinta, recurso utilizado intensamente por Iberê Camargo entre a década de 1960 até parte da década de 1980,²⁴² guarda semelhanças com o gesto do narrador benjaminiano, que constrói sua narrativa com “várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.”²⁴³ Cada camada que compõe essas telas informa sobre os diversos estágios da criação do artista. Nelas, as cores se sobrepõem e se misturam, por meio de processos variados como raspagens, aplicação direta da tinta no tubo e uso do pincel ao contrário (com o cabo na tela), gerando novas cores sem ocultar seus rastros.²⁴⁴

²⁴⁰ CAMARGO, 1949 apud VENANCIO FILHO, 2001, p. 22.

²⁴¹ BONORINO, 2012.

²⁴² CATTANI, 2009, p. 9.

²⁴³ BENJAMIN, 2012, p. 223.

²⁴⁴ CATTANI, 2009, p. 9.

Para Zielinsky, essas obras, quando finalizadas, não representam um processo evolutivo: tornam-se um testemunho de momentos individuais. Cada obra é na verdade um conjunto de criações singulares, “pois guarda em si todos esses tempos em sua própria tensão”.²⁴⁵

Essa densidade da obra de Iberê também determina uma relação com o tempo semelhante à apresentada pela narrativa. Esta, para Benjamin, é assimilada graças a um profundo “estado de distensão”,²⁴⁶ em que o ouvinte escutava pacientemente a história descrita pelo narrador. Como a narrativa que exige do ouvinte um “dom de ouvir”,²⁴⁷ podemos afirmar que a arte de Iberê somente é fruída por quem tem um *dom de olhar*, manifesto quando o observador se entrega a uma calma e atenta contemplação. Com Zielinsky, entendemos que ela *desacelera o olhar*:

Confrontada com as mais frequentes percepções da arte na contemporaneidade, a obra de Iberê traz um contraponto, uma forte tensão a esse campo. Oferece o tempo da pintura, sabendo que esta atrasa, desacelera o olhar. Pela densidade que sua conformação física exige, pelos inacabamentos e reconstruções dos tempos que ela abriga em si mesma, independentemente dos diferentes momentos de sua produção, ela demarca uma identidade distinta em meio à arte de hoje, já reconhecida no tempo de Iberê.²⁴⁸

4.5 Os rastros de Iberê

Assim como o narrador benjaminiano, Iberê preocupa-se com a permanência de sua obra, esforça-se para garantir que ela não se perca. Isso é percebido na seleção criteriosa dos materiais que utilizava: “Emprego bom material, porque não faço obra descartável”.²⁴⁹ E tal preocupação, como ocorre na narrativa benjaminiana, é também

²⁴⁵ ZIELINSKY in SALZTEIN, 2003, p. 108.

²⁴⁶ BENJAMIN, 2012, p. 221.

²⁴⁷ BENJAMIN, 2012, p. 221.

²⁴⁸ ZIELINSKY in SALZTEIN, 2003, p. 110.

²⁴⁹ CAMARGO/MASSI org., 2003, p. 136.

motivada pela perspectiva da perda e esquecimento trazida com a morte. Iberê almeja, até com desespero, que suas histórias (impressas em suas telas) fiquem e possam ser (re)conhecidas, pois sabe que elas serão talvez seu único testemunho, como muitas vezes são os *rastros*:

Movido pelo obscuro desejo de permanência – que é inerente ao homem – elaboro e plasmo a minha visão num esforço sem pausa e sem repouso, para deixar atrás de mim um rastro ainda que perecível como a pisada do boi no barro fresco, como a pegada do homem sobre o pó da terra ou como o simples decalque da mão.²⁵⁰

Outra identificação entre a arte de Iberê e o pensamento de Walter Benjamin está na perspectiva apontada em *O Narrador* para o surgimento de um novo processo de narrar a partir do declínio da narrativa ou, conforme Canton: “uma narração feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”.²⁵¹ Na propagada *morte da pintura* ou *fim do quadro* decretada por expoentes da arte contemporânea²⁵², formou-se um consenso de que a experimentação e a pintura teriam se divorciado²⁵³ de modo que a pintura teria perdido sua relevância. Iberê Camargo permaneceu durante toda a vida dedicado a pintar, aprofundando-se em questões que envolvem o problema pictórico e consciente da importância dessa forma de expressão artística para a arte.

Como atesta Osório: “A obra de Iberê esteve até o fim comprometida com a atualidade da pintura, ou seja, que seu ocaso seria a perda de uma dimensão única do aparecer das coisas”.²⁵⁴ Como a *narração feita nas ruínas da narrativa*, Iberê

²⁵⁰ CAMARGO/MASSI, 2003, p. 74.

²⁵¹ CANTON, 2009, p. 27.

²⁵² Hélio Oiticica afirma: “Já não tenho dúvidas de que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada pintura-quadro em outra coisa (...), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento ‘dentro do quadro’, o quadro já se saturou” (OITICICA, 1986, p. 26-28).

²⁵³ OSÓRIO in SALZTEIN, 2003, p. 66.

²⁵⁴ OSÓRIO in SALZTEIN, 2003, p. 75.

apresenta uma *pintura feita nas ruínas da pintura*, resultante de sessões de trabalho que praticamente se assemelhavam a batalhas, como as testemunhadas pelo amigo Deny Bonorino:

Apreendi muito vendo o Iberê pintar. Era glorioso. Ele fazia um esboço, uma pintura prévia, rapidamente. Botava algumas cores ali mais ou menos neutras, deixava secar dois dias. Aí vinha para acabar o quadro. Quando o quadro era muito grande ele não conseguia acabar, às vezes ficava 14 ou 15 horas trabalhando, num frenesi. Era angustiante vê-lo pintar. Ele fazia uma cabeça, ele raspava, raspava... Fazia 50 ou 60 vezes. É como se ele estivesse procurando, como se de repente passasse na frente dele e ele apreendesse a coisa.²⁵⁵

Iberê Camargo considera a pintura um meio por excelência no qual a vida do artista é contada. Para ele, “o pintor sempre encarna as figuras que pinta. Ele as cria à sua imagem e semelhança”.²⁵⁶ É como o narrador, alguém para quem “seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*”.²⁵⁷

Como visto no primeiro capítulo, na segunda metade da década de 1980, Iberê, ciente da proximidade da morte, pinta séries que carregam reflexões sobre sua vida, seu passado e a própria existência do homem, além de estarem vinculadas a elementos do cotidiano. A seguir serão apresentadas obras de uma dessas séries, *Ciclistas do Parque da Redenção*, na qual convergem narrativas visuais, a experiência de Iberê Camargo e projeções da minha própria experiência.

²⁵⁵ BONORINO, 2012.

²⁵⁶ LAGNADO, 1994, p. 32.

²⁵⁷ BENJAMIN, 2012., p. 240.

4.6 Ciclistas do Parque da Redenção

Figura 27 – Iberê Camargo pintando a tela *Ciclistas* (1989).
Fonte: HERRERA, 2009, p. 93.

A série tem origem a partir da observação de Iberê sobre os ciclistas que frequentavam o Parque da Redenção, em Porto Alegre.²⁵⁸ É composta de telas em que se destaca, por meio da ocupação de uma grande área do quadro, a figura de ciclistas (figuras 28 a 33), característica que também é notada em desenhos preparatórios feitos na concepção dos quadros (figuras 34 a 38).

²⁵⁸ ZIELINSKY, 2008.

Figura 28 – *Ciclista*, 1990.
Óleo sobre tela, 200 x 155 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 29 – *Ciclistas*, 1989.
Óleo sobre tela, 180 x 213 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 30 – *Ciclista*, 1990.
 Óleo sobre tela, 30 x 42 cm.
 Coleção Maria Coussirat Camargo.
 Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 31 – *Mulher de bicicleta*, 1989.
 Óleo sobre tela, 39,5 x 56,5 cm.
 Coleção Maria Coussirat Camargo.
 Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 32 – *Ciclista*, 1990.
Óleo sobre tela, 159 x 185 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 33 – *Homem de bicicleta*, 1989.
Óleo sobre tela, 42 x 30 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 34 – *Série ciclistas*, 1990.
Guache, pastel oleoso e caneta esferográfica sobre papel, 32,5 x 23,5 cm.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 35 – *Série ciclistas*, 1990.
Caneta esferográfica e nanquim sobre papel, 34 x 23 cm.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 36 – *Série ciclistas*, 1990.

Caneta esferográfica, lápis stabilotone e nanquim sobre papel, 34 x 23 cm.
 Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Figura 37 – *Série ciclistas*, 1990.

Caneta esferográfica e nanquim sobre papel, 32,5 x 23,5 cm.
 Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo

Figura 38 – *Série ciclistas*, 1990.
Caneta esferográfica e nanquim sobre papel, 32,5 x 23,5 cm.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

No entanto, Iberê já havia trabalhado anteriormente com a figura da bicicleta. No início de sua carreira, em 1942, ainda em Porto Alegre, aparecem os primeiros desenhos de bicicletas feitos pelo artista (figura 39).

Figura 39 – *Sem título*, 1943.
Caneta tinteiro sobre papel, 31,1 x 22,2 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

Porém, somente na década de 1980, quando o pintor retorna à capital gaúcha, a bicicleta voltaria a aparecer, por meio da série *Ciclistas do Parque da Redenção*. Conforme observa Zielinsky, pode-se inferir nesse processo uma intencionalidade do pintor, com sua volta à cidade, a também retomar temas trabalhados no passado: “É curioso porque é muita distância de 42 para 82 [ano de retorno a Porto Alegre]. Ele não fez nada disso na Europa, no Rio. É uma coisa do retorno dele para cá” (informação verbal).²⁵⁹

Convém mencionar que o tema das bicicletas continuou a ser trabalhado por Iberê até os anos finais de sua vida. Na série *As Idiotas* (1991-93), o objeto aparece ao lado do ciclista (figura 40). Em outra série, *Tudo te é falso e inútil* (1992), as bicicletas aparecem caídas ou desfiguradas (figura 41).

Entretanto, nos trabalhos da série *Ciclistas do Parque da Redenção*, elas estão em movimento, com personagens montados e pedalando (figuras 28 a 33).²⁶⁰

Figura 40 – *A idiota*, 1991.
Óleo sobre tela, 155 x 200cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

²⁵⁹ ZIELINSKY, 2012.

²⁶⁰ Informação confirmada pelo pesquisador junto a Eduardo Haesbaert, coordenador de acervo e ateliê de gravura da Fundação Iberê Camargo, em outubro de 2012.

Figura 41 – *Tudo te é falso e inútil*, 1992.
Óleo sobre tela, 200 x 250 cm.
Coleção Maria Coussirat Camargo.
Fonte: Acervo da Fundação Iberê Camargo.

4.6.1 Andanças na experiência

Como mencionado no primeiro capítulo, no contexto de produção da série *Ciclistas do Parque da Redenção* observa-se a recorrência de Iberê em comentar assuntos que envolvessem temas como morte, sofrimento e dor, ou seja, amarguras da existência humana. Pode-se supor uma intencionalidade do artista em expor esses assuntos na série por meio da comparação que ele faz entre o deslocamento dos ciclistas visto nos quadros e o drama da existência humana, resumida a um andarilhar fadado ao esquecimento:

Há um horizonte que foge sempre, que se repete... o círculo, não é? E nós também estamos nessa situação. E os ciclistas também, são perdidas criaturas, são andarilhos que seguem por lugares sem nenhum horizonte, quer dizer, o horizonte sempre se distancia, sempre se afasta, e eles sempre andam em busca. E é sempre assim, e essa é a vida do homem, é o andar, é

o andarilhar, a vida nossa. Porque tudo vai acontecendo, vai acontecendo, e vai se deixando para trás, e o vento do tempo vai apagando o nosso rastro, vai apagando, vai apagando... Então, quem é que fica? Depois vai se perdendo na memória...²⁶¹

Com essa associação, Iberê mostra sua intenção de transmitir nas telas uma história: a da existência (experiência) do homem. Em outras palavras: por meio de imagens, o artista expõe uma *narrativa*. E, sendo essas imagens referentes a deslocamentos, podemos, já na sua observação, recordar a associação benjaminiana entre *movimento* e experiência (pois o *erfahren* está no âmago do *erfahrung*).

No trânsito desses ciclistas Iberê *move-se* pela “vida do homem” (e também a sua própria, já que suas imagens nasciam da sua “vida que dói”²⁶²). Age como o narrador que, com o *erfahrung*, circula entre os saberes temporais e espaciais. Outros movimentos proporcionados pela experiência do artista são percebidos nessas obras, conforme será visto posteriormente.

É possível também realizar comparações com o trabalho de outros artistas que, da mesma forma que Iberê, usam o conceito de experiência ligado ao movimento. Tendo como referência estudos de Salzstein,²⁶³ percebem-se semelhanças conceituais entre os ciclistas de Iberê e as esculturas criadas por Alberto Giacometti após a Segunda Guerra Mundial, nas quais, por meio da figura humana, o escultor também discute temas existenciais. Um exemplo é *O homem que caminha* (1961) (figura 42), obra criada, conforme o autor, a partir da observação do “equilíbrio natural do passo” como símbolo da força “do homem na sua própria vida”.²⁶⁴

²⁶¹ MARTINS, 1992, p. 118.

²⁶² CAMARGO/MASSI, 2003, p. 136.

²⁶³ Conforme Salzstein (2003, p. 75): “Nessa retomada trágica da figuração, há algo em comum entre Iberê e Giacometti. Em ambos a figura humana vinha como resposta trágica ao sentimento de abandono, de perda de um mundo compartilhável. São seres absurdos, assexuados, aquém de toda distinção humana”.

²⁶⁴ SWISS NATIONAL BANK, s/d. Tradução minha.

Figura 42 – Alberto Giacometti – *O homem que caminha*, 1961.
Bronze, 183 x 26 x 95.5 cm.
National Gallery of Art, East Wing. Washington, D.C.

A obra também apresenta semelhanças formais com os ciclistas de Iberê (como a aparência esquelética do personagem, a textura rugosa de seus corpos e a expressão espectral dos rostos). Além desses fatores, há no próprio título uma conexão possível com o pensamento de Iberê, que declarou: “Tenho sempre presente que a renovação é uma condição de vida. Nunca me satisfaz o que faço. Ainda sou *um homem a caminho*”.²⁶⁵

Com Lagnado, vê-se que essas duas formas de locomoção (o caminhar do homem de Giacometti e o pedalar dos ciclistas de Iberê) permitem recordar novamente Walter Benjamin: são comparáveis à dos andantes baudelairianos, presentes em *Passagens* (dos quais já se citou anteriormente o exemplo do *trapeiro*, personagem associado ao narrador de *Der Erzähler*):

²⁶⁵ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 139. Grifo meu.

Não é excessivo lembrar que “o homem que anda” foi um tema tenazmente perquerido por Giacometti em seu questionamento da distância entre ele e os dados do real. Benjamin, em seu antológico estudo sobre os temas baudelairianos, já havia apontado a natureza de cada andar. Há o *flâneur* ocioso, o pedestre que se apõe ao fluxo dos carros, e o transeunte anônimo que mergulha na massa. A marcha da obra de Iberê, que não lembra em nada o passeio vadio, é no entanto tipicamente baudelairiana quando se detém no ciclista. Neste olhar há uma rememoração sintética do que significa hoje a nostalgia de uma cidade sem o ronco dos motores, nem alarmes ou fumaças. Pois o Parque da Redenção em Porto Alegre é um lugar que ainda permite a evasão da urbe. Mas o “passageiro moderno”, se pudermos evocá-lo assim, está preso ao movimento das experiências vividas. A roda, nas telas de Iberê, deixou rastros tão antigos que evocam as locomotivas que o artista contemplara quando jovem (...).²⁶⁶

Esses andantes que Benjamin analisa carregam a nostalgia de uma Paris que aos poucos deixa de existir; eles estão, portanto, vinculados ao passado. Da mesma forma, os ciclistas de Iberê são também figuras nas quais o passado está embutido (conforme será discutido posteriormente). Temos, assim, uma ligação entre dois tipos de *andanças* cujas forças motriz são a experiência (novamente o movimento, *erhfahren*): a dos antigos passageiros de Benjamin (os tipos baudelairianos) com a dos modernos de Iberê (os ciclistas).

4.6.2 A ligação com o meio

Como já foi dito, o *erfahrung* mostra a conexão do narrador com a sociedade, pois a “experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores”.²⁶⁷ Esse vínculo com o meio em que vive fica claro nessa série de Iberê, como o próprio artista afirma, ao explicar o título da obra:

²⁶⁶ LAGNADO, 1994, p. 118.

²⁶⁷ BENJAMIN, 2012, p. 214.

Mas quero explicar que essas duas últimas séries, *Ciclistas do Parque da Redenção* e *Manequins da Rua da Praia*, são universais. Chamei-as assim porque minha intenção era homenagear Porto Alegre. Tenho um grande amor pelo Rio Grande do Sul; a minha formação, a minha infância, os meus mortos estão aqui.²⁶⁸

Por mais casual ou conveniente que possa ter sido a escolha desse parque (pois até 1988 Iberê vivia bem próximo a ele, na vizinha rua Lopes Chaves), não se pode ignorar que se trata de um dos locais mais populares da cidade, localizado em sua área central e que carrega uma forte significação histórico-cultural para o povo do estado: foi lá que, em 1884, ocorreu a libertação dos escravos da cidade (o que o fez ser nomeado Campo da Redenção).²⁶⁹ Além disso, seu nome oficial, Parque Farroupilha, refere-se a um fato significativo da história do povo gaúcho. Sendo assim, a série *Ciclistas do Parque da Redenção* demonstra já em seu próprio título como está relacionada à memória coletiva local. Como disse Iberê, referindo-se também à série *Manequins da Rua da Praia*, são obras *universais*.

4.6.3 A redenção do artista

O próprio título da série – *Ciclistas no Parque da Redenção* – suscita reflexões. Uma vez que o artista vinculou a situação dos ciclistas à condição humana, pode-se cogitar que o termo Redenção também permite uma associação semelhante, refletindo a riqueza interpretativa da narrativa benjaminiana, sempre “capaz de desdobramentos”.²⁷⁰ Para essa hipótese, são utilizadas as considerações de Lagnado:

²⁶⁸ MASSI in SCHWARTZ, 2003, p. 351.

²⁶⁹ O PARQUE, s/d.

²⁷⁰ BENJAMIN, 2012, p. 220.

Que concepção de mundo trazem os ciclistas pintados de Iberê, pedalando, não por acaso, num lugar denominado “Parque da Redenção”? Além da função religiosa (libertar da escravidão do pecado), a redenção carrega um aspecto ético: significa adquirir de novo, resgatar.²⁷¹

Dessa forma, é possível considerar que Iberê utilizou as telas como instrumentos nos quais, ao pintar a experiência do homem e a sua própria (já que suas figuras vinham de sua “vida que dói”²⁷²), ele pôde *resgatá-las*, evitando que fossem esquecidas em decorrência da ação do citado *vento do tempo*. Convém, aqui, recordar a descrição que o artista faz do seu processo criativo:

No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora e retorno às coisas que adormeceram na memória, que devem estar escondidas no pátio da infância. Gostaria de ser criança outra vez para resgatá-las com as mãos. Talvez tenha sido o que fiz, pintando-as.²⁷³

Seu desejo de retornar as coisas que adormeceram na memória e *resgatá-las com as mãos* não difere do gesto do narrador que recolhe (com atitude semelhante à do trapeiro baudelairiano descrito por Benjamin)²⁷⁴ as histórias presentes na sociedade, para que elas não se percam. Como esse narrador, “figura secularizada do justo”,²⁷⁵ o pintor preocupa-se em não deixar que as *coisas* de sua história sejam esquecidas, *adormecendo* na memória: quer que elas estejam fixadas em suas telas e, dessa forma, *salvas*. Iberê *redime* sua história com seus ciclistas, como a *apokatastasis* do narrador.

Essa suposta perspectiva religiosa do título permite entender que Iberê não apenas conta sobre o homem e sobre si mesmo, mas vai além e expõe os mais profundos e/ou dolorosos segredos, realizando autênticas *confissões*. Com elas, age como aqueles que também procuram uma *redenção*. Sinais de uma possível profissão

²⁷¹ LAGNADO, 1994, p. 117.

²⁷² CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 136.

²⁷³ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 30.

²⁷⁴ BENJAMIN, 2009, p. 395

²⁷⁵ GAGNEBIN, 2011, p. 63.

de fé do artista, porém circunscrita ao âmbito da arte: “Um homem sem fé não cria. Fé em quê? No que faz”.²⁷⁶

4.6.4 O caminho dos ciclistas

As viagens desses ciclistas, entendidas então como imagens da experiência dos homens e do artista (o andarilhar), também representam buscas, com o desejo implícito de chegar a algum lugar (talvez à possível redenção). Entretanto, Iberê não sabe o que pode encontrar, ou mesmo se há algo a ser encontrado: “esses ciclistas andam, andam, andam... Sempre olhando um horizonte que se afasta. Mas esse é o destino, não só do homem, mas o destino de todos. Da terra, das galáxias. Pra onde? Não sei”.²⁷⁷ As telas não são conclusivas e as dúvidas de Iberê permitem que o observador *participe* da busca. Mais uma vez, encontramos uma identificação da série com as narrativas benjaminianas, pois nelas “metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações”.²⁷⁸

Na busca desse algo desconhecido, o pintor escolhe uma direção a seguir que, em vez de espacial, se mostra temporal: o caminho para o passado. Nas seis telas escolhidas para esta pesquisa (e em grande parte da série),²⁷⁹ os ciclistas estão voltados para a esquerda. Lagnado interpreta essa característica como uma intencionalidade de retorno, uma busca das experiências que ficaram para trás,²⁸⁰ suposição que pode ser reforçada ao se considerar a ideia presente nas sociedades ocidentais de que o direcionamento de algo para a direita indica avanço (por influência da direção da escrita):

²⁷⁶ LAGNADO, 1994, p. 54.

²⁷⁷ O PINTOR, 1994.

²⁷⁸ BENJAMIN, 2012, p. 219.

²⁷⁹ LAGNADO, 1994, p. 117.

²⁸⁰ LAGNADO, 1994, p. 117.

Esses ciclistas são geralmente apresentados de perfil, vistos portanto de lado, diferentemente das idiotas, que oferecem uma frontalidade brutal, até mesmo constrangedora. Os ciclistas olham na altura de um horizonte que o espectador não alcança, mas só pode imaginar. Uma outra característica predominante é que eles estão virados da direita para a esquerda. Olhar para a esquerda é olhar para a gênese, ou seja, o passado. Esses ciclistas estão jogados num espaço temporizado e parecem estar pedalando ao contrário. Estão de costas para o fim do quadro, quem sabe em direção à estação férrea?²⁸¹

Tal análise foi apresentada por Lagnado ao próprio Iberê que, além de corroborar, também complementou a interpretação, apontando pelo menos uma lembrança ferroviária que aparece na viagem desses ciclistas:

Realmente, estão quase sempre nessa direção (...). Me parece que minha pintura sempre procura resgatar o passado, reencontrar as coisas que foram soterradas e ficaram perdidas no pátio. Desapareceram no chão, parece que é isso. Eu tinha essa sensação e eu me sentia muito estimulado nessa procura. Foi assim que eu percebi que a roda de minhas bicicletas parecia com a roda da locomotiva.²⁸²

Se considerarmos que em três dos cinco desenhos preparatórios escolhidos os ciclistas também estão indo para a esquerda (figuras 34 a 36), tem-se a evidência de que o artista já trabalhava com essa ideia nos estudos iniciais.

4.6.5 Elementos da memória

Nessa busca realizada por esses ciclistas, outros elementos memorialísticos aparecem. Em uma ocasião, em que comenta especificamente sobre a tela *Ciclistas* (1989) (figura 29), o artista repete a associação das rodas do veículo que via no cotidiano (a bicicleta) com a outra da qual ele recordava (a locomotiva) e acrescenta outras comparações que também estabelecem a conexão entre esses dois tempos:

²⁸¹ LAGNADO, 1994, p. 39.

²⁸² LAGNADO, 1994, pp. 39-40.

As rodas das bicicletas são em verdade rodas de locomotivas. As pernas dos ciclistas são braçadeiras que sugerem o movimento da máquina. O vermelho se refere ao vagão; o negro do carvão de pedra e o cinza do leito da estrada de ferro estão aqui. Veja a graxa do leito da linha, o negror de suas formas! O que acham de tão abstrato no meu trabalho é coisa pura, extremamente simples. Sou filho de ferroviário. Nasci e tive berço à margem da linha do trem. Note como há nos rostos das figuras a expectativa e a angústia de quem busca, de quem viaja para o desconhecido.²⁸³

Chama a atenção a maneira pela qual Iberê pinta essas lembranças ferroviárias: com elementos que possibilitam associações diretas, “extremamente simples”, com cores e formas que possam ser identificadas de forma imediata. O artista apresenta elementos concisos que, à semelhança do efeito da economia de detalhes da narrativa, permitem às suas telas ser *memorizáveis*.

O passado de Iberê é apresentado livre de detalhes supérfluos ou herméticos, como uma “coisa pura”. As obras tornam-se assimiláveis, como as narrativas benjaminianas, uma vez que “nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica”.²⁸⁴

4.6.6 A narrativa da paisagem

Os cenários das telas de Iberê também contam a história do pintor. Os ambientes áridos e vazios, pintados com uma reduzida paleta de cores constituída por tons escuros, se assemelham aos pampas do Rio Grande do Sul, formados por grandes planícies e pequenas colinas (figura 43).

²⁸³ RIBEIRO, 1996, pp. 9-10.

²⁸⁴ BENJAMIN, 2012, p. 237.

Figura 43 – Pampa gaúcho.
Foto: Eduardo Amorim.
Fonte: AMORIM, s/d.

Foi em meio a essas paisagens – comuns em Restinga Sêca e Santa Maria – que Iberê viveu sua infância e juventude e às quais ele se referia como *cenários melancólicos*.²⁸⁵

Ao colocar seus ciclistas pedalando em um ambiente com um possível vínculo com sua história, outra conexão do passado com o cotidiano (os ciclistas que via no parque) é realizada. Isso atesta, mais uma vez, que “a criação se faz com o agora e com o tempo que recua”.²⁸⁶ Além disso, ao pintar esse cenário melancólico, torna-se possível identificar outra melancolia: a que abatia o artista na época, ligada à perspectiva do fim.

Arelada à melancolia, percebe-se a solidão: “O clima de meus quadros vem da solidão da campanha, do campo, onde fui guri e adolescente”.²⁸⁷ Uma solidão percebida não só por conta do cenário mas também porque, em quase todas as obras dessa série aqui expostas, os ciclistas pedalam solitários.

²⁸⁵ Segundo Iberê: “A campanha é muito melancólica e diante do entardecer um indivíduo facilmente chora. O pôr do sol, aquelas sombras espichadas, aquelas estradas vazias, aqueles andarilhos, aqueles cavaleiros passando no seu trote. É uma solidão que a gente sente no ar. Essas coisas doem.” (MASSI, 1992).

²⁸⁶ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 30.

²⁸⁷ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 30.

4.6.7 Incertezas do ser

Solitários, os ciclistas seguem um rumo indefinido. Porém, pode-se notar neles uma outra indefinição: a da própria identidade. Iberê, em vez de se referir a eles como pessoas, costumava chamá-los de *criaturas*.²⁸⁸ São seres que, apesar de antropomorfos, não podem ser considerados humanos, já que nem assim são chamados pelo seu criador.

E podemos perceber uma intenção de Iberê de retirar-lhes a humanidade: nos desenhos preparatórios selecionados nesta pesquisa, chama a atenção que em pelo menos dois deles (figuras 35 e 36) há detalhes nos rostos dos personagens em que se intui características humanas, como olhos, boca e nariz desenhados em proporções semelhantes às de pessoas comuns. Entretanto, transpostos às telas, os ciclistas não possuem mais essas características, chegam mesmo a apresentar uma face espectral, como na tela *Ciclista* (figura 28).

É possível arriscar um entendimento desse processo de desumanização como uma descrição da própria experiência do artista com o câncer. Nos momentos de maior dor e angústia causados pela doença, ele chegou a se comparar a um homem deformado que o aterrorizou na infância: “Ele não tinha nariz, apenas dois buracos sanguinolentos, duas chagas sobre a face, por onde respirava”.²⁸⁹

Os ciclistas, apresentados como criaturas em uma situação de dúvidas e incertezas quanto ao que realmente são, passam a estar em uma condição tão incerta quanto a de seu próprio destino. São, portanto, a corporização das indagações do pintor, essência última da arte de Iberê, como aponta Zielinsky:

²⁸⁸ MARTINS, 1992, p. 118.

²⁸⁹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 40.

Esse é o mote central da sua produção: a matéria da arte de Iberê contém em si os referidos conflitos em relação às indagações existenciais, ao tentar ele tornar essa matéria uma ação concreta no mundo. Uma ótica absolutamente singular e investigativa (já que alicerçada na dúvida e nos mais profundos questionamentos de um sujeito que não cessa de se reconstruir) é a que provém de dentro para fora, em seu trânsito permanente.²⁹⁰

4.6.8 Reencontro do artista na obra

A série *Ciclistas do Parque da Redenção* mostra-se como a narrativa da experiência de um artista que, estreitamente ligado à sua arte (pois é o *homem-pintor*²⁹¹), enxerga nela o principal meio para expressar seus dilemas existenciais. Dilemas que abrangem de tal modo seus pensamentos que, em uma comparação com elementos da natureza, são semelhantes à neblina, nomeados, conforme o artista, de *brumas da incerteza*: “como meus ciclistas, cruzo desertos e busco horizontes que recuam e se apagam nas brumas da incerteza”.²⁹²

Na série ficam explícitos vários movimentos em cadeia: tem início com a transposição das inquietações do pintor para seus desenhos (o gesto expressionista do sujeito que “por si imprime o objeto”, segundo Argan²⁹³); prossegue com a mudança da condição dos ciclistas (inicialmente desenhados como humanos e depois tornados criaturas), seguindo assim para o deslocar-se sem rumo dos ciclistas pelos quadros. Retoma-se, portanto, em várias instâncias, o *erfahrung*, a experiência como base que permite ao narrador (e o artista) mover-se em esferas de sua existência e da sociedade.

²⁹⁰ ZIELINSKY in ZIELINSKY; SALZSTEIN, 2008, p. 13.

²⁹¹ Conforme comentado no primeiro capítulo, na década de 1950 Iberê cunha para si o termo “homem-pintor” em referência à sua dedicação intensa a pintura. (SIQUEIRA, 2009, p. 102).

²⁹² LAGNADO, 1994, p. 54.

²⁹³ ARGAN, 1992, p. 227.

Iberê *conta-se* em suas telas, com suas mais profundas angústias reveladas. Ele se expõe completamente (os cicilistas estão nus). Entretanto é justamente por meio dessas obras *alicerçadas na dúvida*, como explicou Zielinsky, que Iberê consegue enxergar a si. Diz o artista sobre sua pintura: “Ela é a minha carne, o meu sangue e o meu espírito, assim como no milagre eucarístico da mitologia Cristã”.²⁹⁴

Nesse seu espaço sagrado, a pintura, Iberê encontra a redenção. *Salva-se*, como o narrador justo, por meio da transformação de suas telas em narrativas visuais, nas quais pode então resgatar/redimir sua existência. Ele encontra, no pedalar de seus ciclistas, seu ser. Recordando novamente Walter Benjamin, “o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”.²⁹⁵

²⁹⁴ LAGNADO, 1994, p. 26.

²⁹⁵ BENJAMIN, 2012, p. 240.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série *Ciclistas do Parque da Redenção* é um produto da experiência de Iberê Camargo. Ela proporcionou à sua arte *movimentar-se* (como o *erfahrung* comentado por Benjamin) em temas e histórias que permearam a vida do pintor e da sociedade em que viveu. O encerramento desta dissertação se dá na percepção de dois outros movimentos, um interno e outro externo, associados à experiência de Iberê.

O primeiro se mostrou em um triste fato ocorrido durante os últimos meses de minha pesquisa: a morte de D. Maria Coussirat Camargo, no dia 25 de fevereiro de 2014, uma terça-feira. Além de sua importância na vida pessoal do artista, D. Maria também teve um papel fundamental para a arte de Iberê: opinou sobre seus trabalhos, elaborou as documentações arquivísticas e controlou as finanças.

Vem à minha memória a visita que lhe fiz na casa em que morou com Iberê, na Rua Alcebíades dos Santos. Era 12 de outubro de 2012. Já havia sido avisado por Eduardo Haesbaert que, em decorrência de problemas de audição, eu teria dificuldades em dialogar com D. Maria. Entretanto, esse não foi o único entrave na conversa: ela evitava responder às minhas perguntas sobre o marido. Mudava de assunto, preferia falar sobre banalidades.

Após um passeio pela casa, forrada com pinturas de Iberê (há somente um quadro que não fora pintado por ele: uma tela feita justamente por D. Maria), almoçamos. Em um clima mais descontraído, com a presença de Eduardo Haesbaert e Helena Lunardi (funcionária da casa e modelo de Iberê na série *Idiotas*), a viúva passou a comentar sobre costumes do artista. Não falou, porém, sobre seus quadros, seu processo de trabalho ou detalhes de sua arte. Apenas histórias domésticas, tanto que nunca se referia a ele como Iberê, apenas como “meu marido”.

Uma dessas histórias foi sobre o hábito do pintor de sentar-se em uma cadeira específica à mesa, a qual, após o falecimento do artista, somente era ocupada por ela. Conforme soube posteriormente por Raffainer, essa decisão foi tomada após uma hesitação inicial:

Precisava ver o dia que sentamos à mesa e Maria não queria sentar no lugar do Iberê. Mandou eu sentar. Eu sentei e saí. O Eduardo sentou e saiu. Depois ela foi pro lugar dele. Daí era só ela que podia ficar no lugar do Iberê na mesa. (informação verbal)²⁹⁶

Um fato doméstico que não deixa de ter uma carga simbólica: assim como ela assumiu o lugar de Iberê à mesa, também tomou para si a responsabilidade de preservar a obra do marido. Portanto, que ela não apenas acompanhou e formou a *experiência* do artista (dando opiniões sobre as criações, documentando informações e administrando os negócios), como também a *continuou*, com a guarda de seu acervo e a criação da Fundação Iberê Camargo.

Iberê, com o poema *Depois (a Maria)*, já sugeria o movimento que sua experiência faria *unida* à de D. Maria. Escrito em 1940, um ano após o casamento (início da união) e mesma época em que Iberê decide dedicar-se exclusivamente à pintura, o poema já previa a permanência da conexão entre ambos, mesmo após sua morte:

Quando eu estiver deitado na planície, indiferente às cores e às formas, tu
deves te lembrar de mim. Aí, onde a planície ondula, a terra é mais fértil. Abre
com a concha da tua mão uma pequenina cova e esconde nela a semente de
uma árvore. Eu quero nascer nesta árvore, quero subir com os seus galhos
até o beijo da luz. Depois, nos dias abrasados, tu virás procurar a sua sombra,
que será fresca para ti. Então, no murmúrio das folhas eu te direi o que meu
pobre coração de homem não soube dizer.²⁹⁷

D. Maria, estudante de pintura que emprestou os materiais com os quais Iberê pintou seus primeiros quadros, herdou os pincéis e as telas do artista após sua morte. A experiência do pintor fez assim o *movimento interno* citado no início do capítulo, com início, duração e fim inseridos na vida de D. Maria. E se a morte, como disse Benjamin, é “a sanção de tudo que o narrador pode relatar”,²⁹⁸ o falecimento de D. Maria *sanciona* o papel dela como a pessoa que melhor soube *narrar* a experiência de Iberê Camargo.

²⁹⁶ RAFFAINER; ZAPPOLI, 2012.

²⁹⁷ CAMARGO/MASSI org., 2003, p. 27.

²⁹⁸ BENJAMIN, 2012, p. 224.

No fim do meu encontro com D. Maria, de forma simpática ela me agradeceu pela visita e comentou que havia gostado bastante de mim. Com essas carinhosas palavras, D. Maria, sem imaginar, permitiu uma conexão emotiva entre o universo de Iberê (do qual ela era a então representante) e o da minha pesquisa. Nestas considerações finais, a reflexão sobre esse encontro – em que alguém que auxiliou Iberê a contar suas narrativas visuais me auxiliava a entendê-las (mesmo sem se dar conta disso) – me faz perceber como no desenvolvimento desta dissertação pode ter ocorrido um *movimento externo* da experiência de Iberê: o *transmissivo*.

No desenvolvimento deste trabalho, fiz algumas viagens a Porto Alegre, nas quais procurei conhecer locais que tiveram relação direta com Iberê Camargo e sua série com os ciclistas. Fui ao Parque da Redenção, aos ateliês nas ruas Lopo Gonçalves e Alcebíades dos Santos e percorri a rua da Praia. Meu contato com o universo de Iberê foi aprofundado nas entrevistas que fiz com personagens que conviveram com o artista, acompanhando seu processo criativo ou partilhando de sua intimidade.²⁹⁹

A pesquisa também me levou a refletir sobre a importância de Iberê Camargo para as artes visuais no Brasil. Fatores como sua dedicação ao ofício da pintura, seu enérgico processo criativo e a força expressiva de seus trabalhos evidenciam a grandiosidade de sua obra, que serviu de referência a diversas pesquisas e ensaios críticos, além de influenciar uma geração de pintores como Paulo Pasta, a quem o exemplo de Iberê significou a “confirmação da vocação”.³⁰⁰

Na busca das características narrativas de Iberê, a recorrência ao pensamento de Walter Benjamin foi de singular importância. Por meio de *O Narrador* obtive subsídios para o estudo do papel social da narrativa, expresso nas conexões entre os saberes coletivos e individuais. Além disso, mostrou-se extremamente oportuno estudar as reflexões do filósofo sobre a experiência: suas características e o seu papel para o narrador e a sociedade. Por meio dos ciclistas de Iberê pude fazer uma confluência de experiências: a do pintor, a da sociedade gaúcha e a do próprio pesquisador.

²⁹⁹ A transcrição das conversas está no apêndice da dissertação.

³⁰⁰ PASTA in SALZSTEIN, 2003, p. 113.

Quanto à resposta ao problema da pesquisa, ao verificar a construção visual de narrativas na série *Ciclistas do Parque da Redenção*, o trabalho identificou os elementos que fazem referência ao passado do pintor (suas lembranças da infância no meio ferroviário e das paisagens da campana gaúcha) e a seu cotidiano (as figuras retiradas diretamente de um parque popular de Porto Alegre). Além disso, a pesquisa também expõe como os ciclistas sem rumo dessas telas transmitem a visão trágica da vida e a melancolia da perspectiva do fim sentida pelo pintor.

Por fim, verifiquei nas telas um eixo narrativo que discute a experiência de modo extremo: a própria existência do homem e a perspectiva de dar-lhe um sentido último. Para um artista a quem “arte e vida confundem-se”,³⁰¹ nada mais natural que a integração entre suas reflexões existenciais (motivadas por reconhecer a iminência da morte) e seus pincéis e paletas.

Ao concluir esta pesquisa, identifico possíveis caminhos para novas investigações sobre a obra de Iberê. O rico acervo documental em processo de catalogação na Fundação Iberê Camargo – que trata da atuação do artista no cenário das artes visuais no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul – tem potencial fomentador para outros estudos, por exemplo uma investigação sobre a influência exercida pela obra de Iberê em artistas desses estados.

Iberê foi, além de homem-pintor, um autêntico narrador. Uma de suas narrativas visuais foi então transmitida nesta pesquisa (que torna-se possivelmente outra narrativa). A experiência do artista, pintada em seus ciclistas, continuou então em mim, outro ciclista.

³⁰¹ CAMARGO/MASSI org., 2009, p. 135.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 Livros e obras acadêmicas

AMARAL, Aracy. *Modernidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: MAM, 1988.

_____. (org). *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, Vol. 3: Bienais e Artistas Contemporâneos no Brasil, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRITO, Ronaldo. *Iberê Camargo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

_____. *Iberê Camargo: mestre moderno*. Porto Alegre: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

CANTON, Kátia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Tempo e Memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Tendências Contemporâneas: questões sobre a Arte no Brasil e no Mundo Ocidental*. In: AQUINO, Vitor (Org.). *Metáforas da Arte*. 1 ed. São Paulo: PGEHA Universidade de São Paulo, 2008.

- CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/Rio Arte, 1999.
- _____.; MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *No andar do tempo*. 9 contos e um esboço autobiográfico. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- CATTANI, Iclea Borsa. *Paisagens de Dentro, últimas pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.
- COCHIARALLE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- CRUZ, Ricardo Souza. *Walter Benjamin: O valor da narração e o papel do justo* [dissertação]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas; 2007.
- CUNHA, Diana Kolker Carneiro da. *Na Espessura da História: A formação de Iberê Camargo como artista de 1928 a 1950* [Trabalho de Conclusão de Curso]. Porto Alegre: PUC-RS, 2009.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- EIKHENBAUM, Bóris et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- FREITAS, Décio. *O quadralhão*. Jornal da AAMARGS, Porto Alegre, set. 1994. nº 16.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Minicurso sobre Walter Benjamin*. São Paulo, 28 abr. 2010. Palestra proferida aos alunos da Faculdade de História da USP.
- _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *História e Narração*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.
- GOMES, Paulo. (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Uma Panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007.

- HERRERA, María José. *Iberê Camargo: um ensaio visual*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.
- HUME, David. *Tratado da Natureza Humana*. São Paulo: Unesp, 2009.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- IOSCHPE, Evelyn Berg, CATTANI, Icléia, COURTHION, Pierre. *Iberê Camargo*. Apresentação Paulo Herkenhoff. Porto Alegre: Margs, 1985.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LAGNADO, Lissette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LEENHARDT, Jacques. *Iberê Camargo: meandros da memória*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- LHOTE, André. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.
- LOUZADA, Júlio. ALICE, Maria. In. *Artes Plásticas Brasil*, Volume 7. São Paulo: Júlio Louzada. Inter/arte/Brasil, 1995.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre Arte Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001
- RAFFAINER, Lia (org). *Iberê Camargo – Projetos e Desenhos – 1938-1941*. Porto Alegre: IPHAN. 1995.
- REINALDIM, Ivair Junior. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. [tese] Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.
- REHFELD, Walter Israel. *Nas sendas do judaísmo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RIBEIRO, Paulo. *Iberê*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SCHWARTZ, Adriano (org.). *Memórias do presente – 100 entrevistas do Mais! – Conhecimento das artes*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: origem e destino*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo*. Rio de Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003.

VICENTINI, Laura; CASTILHOS, Daniela; RIBEIRO, Paulo. *Tríptico para Iberê*. São Paulo: Cosac naify, 2010.

_____. *Iberê Camargo – Catálogo Raisonné: volume 1. Gravuras*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____, SALZSTEIN, Sônia. *Iberê Camargo – Moderno no limite. 1914 – 1994*. Rio de Janeiro; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

6.2 Periódicos

BENEVIDES, Daniel. Iberê – O pintor do trágico e do sombrio em nova volta por cima. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 ago. 1990, p. 22.

COUTINHO, Wilson. Iberê dispara no mercado de arte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1985, Ilustrada, p. 50.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Porto Alegre, 8 jan. 1942, p. 7.

DOCTORS, Marcio. A coragem de enfrentar a dor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1990, H11, p. 9.

FILHO, Antonio Gonçalves. Pinceladas Metafísicas, em busca do ser e da memória. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29. mai. 2010, Sabático, pp. s4-s5.

JURANDIR, Dalcídio. Aprendi num só dia com Guignard mais do que em 4 anos na Escola de Belas-Artes. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 27 de maio de 1943.

KUDIELKA, Robert. Arte do mundo ou arte de todo mundo? In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, nº 67, nov. 2003.

MILLEN, Mânia. A singular unanimidade de um mestre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1994, p. 7.

MORAES, Angélica. Iberê Camargo anuncia o fim da arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 mai. 1994. Cultura, p. q1.

NEJAR, Carlos. A arte visceral de Iberê Camargo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jan. 1991. p. h09.

O BRASIL presente em organização mundial: A Agonia e o êxtase de Iberê em Genebra. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 set. 1966

O CICLO vital de Iberê Camargo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1990, p. h12.

PIZZA, Daniel. Independência pautou 50 anos de carreira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 ago. 1994, Ilustrada, quinto caderno, p. 6.

PRESTES, Eleone. Iberê Camargo. A síntese com grandeza. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 mai. 1992, p. h05.

REIS, Paulo. Tons da rebeldia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1994, p. b1.

SOUZA, Carlos Alberto de. Morre aos 70 anos o pintor Iberê Camargo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 ago. 1994, Ilustrada, quinto caderno, p.1.

6.3 Sites

ALBUQUERQUE, Fernanda. Iberê Camargo. *Revista Aplauso*. nº 47, maio 2003. Disponível em: <<http://www.desarte.org/ibere-camargo/>>. Acesso em: 14 maio 2013.

APLUB. Disponível em <<http://www.aplub.com.br>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2014.

AMORIM, Eduardo. *Campanha e Fronteira*. Disponível em: <www.flickr.com/photos/bombeador/sets/72157594143608181/detail/?page=14>. Acesso em 11 de outubro de 2012.

BOTELHO, Cristina; FERREIRA, Luciana. Crítica literária: conceito e evolução.

- Revista Travessia*. 2010. Disponível em: <www.facho.br/artigos.php?codArtigo=1>. Acesso em 7 de outubro de 2013.
- COUTO, André Luís Faria. *Nova Flor do Abacate – Grupo Guignard*. Disponível em: <www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/nova_flor_do_abacate_grupo_guignard.html>. Acesso em 22 de janeiro de 2010.
- DUZZO, Flávia de Lima. *O debate crítico gerado pela produção dos anos 80 na visão de Bonito Oliva e Suzi Gablick*. Disponível em: <www.casthalia.com.br/periscope/flaviaduzzo/odebatecritico80.htm>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.
- FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Disponível em: <www.iberecamargo.org.br>. Acesso em 3 de janeiro de 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, história, testemunho*. In: Revista eletrônica de Jornalismo Científico, nº 52, 2004. Disponível em: <www.comciencia.br/reportagens/memoria/09.shtml> Acesso em 11 de abril de 2012.
- HEBEL, Johann Peter. O almanaque de Johann Peter Hebel. *Novos Estudos — Cebrap*. n. 72, 2005. Disponível em <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000200016>. Acesso em 23 de março de 2013.
- ITAU CULTURAL, *Como Vai Você, Geração 80?*. Disponível em <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3755>. Acesso em 10 de dezembro de 2013.
- KERN, Maria Lúcia. Os sistemas visuais e ideologias no Rio Grande do Sul. In: *Boletim Informativo do MARGS*, nº 32, jan/mar de 1987. Disponível em: <www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_ossistemas.php>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.
- MASSI, Augusto. Iberê Camargo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 set. 1992. Mais!, Caderno 6, p. 10-11. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1992/09/20/72//4785179>>. Acesso em: 23 de abril de 2013.
- OTTE, Georg. Natureza e História em Walter Benjamin. *Revista Literatura e Autoritarismo*, dossiê nº 5, 2008. Disponível em: <w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie05/art_08.php> Acesso em 22 de dezembro de 2012.
- O PARQUE. Disponível em: <www.parqueredencao.com.br/index.php?link=5> Acesso em 14 de fevereiro de 2014.

PASSOS, Leonardo. Formalismo russo: e suas contribuições para a moderna crítica literária. *Revista Literatura*. 2009, ed 23. Disponível em <<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/23/artigo134431-1.asp>>. Acesso em 18 de outubro de 2012.

Seligmann-Silva, Márcio. Walter Benjamin e a tarefa da crítica. *Revista Cult*. ed. 106, 2006. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/walter-benjamin-e-a-tarefa-da-critica/>>. Acesso em 15 de novembro de 2013.

SIRENA, Mariana. *Ela guardou as memórias de Iberê*. 23 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.nonada.com.br/2010/08/ela-guardou-as-memorias-de-ibere/>>. Acesso em 5 de maio de 2013.

SWISS NATIONAL BANK. Design of the current banknote series. Disponível em: <www.snb.ch/en/iabout/cash/current/design/id/cash_current_design_100>. Acesso em 10 de março de 2014.

UNIVERSIDADE DE São Paulo. disponível em: <www.uspdigital.usp.br>

VIÚVA de Iberê Camargo, Maria Coussirat Camargo, morre aos 98 anos. 26 fev. 2014. Disponível em: <www.diariodecanoas.com.br/index.php?id=/noticias/rio_grande_do_sul/materia.php&cd_matia=20805>. Acesso em 27 de fevereiro de 2014.

ZIELINSKY, Mônica. A substancial transformação dos ciclistas de Iberê Camargo. In: *Revista de psiquiatria do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 30, n. 3, Dez. 2008. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-81082008000400002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 de abril de 2013.

6.4 Entrevistas

BONORINO, Deny. *Entrevista* [12 de outubro de 2012]. Porto Alegre. Entrevista concedida a Alex Gomes Peixoto. 1 arquivo .mp3 (2h42min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

CARNEIRO, Mário. *Entrevista*. Porto Alegre: Acervo documental da Fundação Iberê Camargo. Entrevista concedida a Mônica Zielinsky.

MARTINS, Cecília Cotrim. A paixão na Pintura: depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, nº 34, nov. 1992.

RAFFAINER, Lia; ZAPPOLI, Tina. *Entrevista* [13 de outubro de 2012]. Porto Alegre. Entrevista concedida a Alex Gomes Peixoto. 1 arquivo .mp3 (2h16min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

ZIELINSKY, Mônica. *Entrevista* [12 de outubro de 2012]. Porto Alegre. Entrevista concedida a Alex Gomes Peixoto. 1 arquivo .mp3 (1h29min). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

6.5 Audiovisuais

O PINTOR. Direção de Joel Pizzini. Rio de Janeiro, 1994. DVD 60 min.

IBERÊ Camargo em processo. Montagem de Vicente Moreno. Porto Alegre, 2009. VHS 14min55.

7 APÊNDICES

7.1 Apêndice A: Entrevista com Tina Zappoli e Lia Raffainer, realizada em 13/10/2012, na Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.

Pesquisador: Tina, você foi *marchand* do Iberê desde qual época? Como começou sua relação com ele?

Tina Zappoli: Desde antes de ele chegar aqui. Aconteceu que eu o conheci em 79 e ele veio morar aqui em 82. Quando o conheci já comecei a trabalhar com ele, até conversei isso com o Fábio³⁰² na Fundação e com um amigo do Iberê que foi advogado dele no Rio e ajudou no caso do acidente. Ele foi quem, vamos dizer, tirou o Iberê daquela coisa.

Eu tava conversando com o Técio³⁰³ e o Fábio na fundação: depois que o Iberê morreu, vi que um dos motivos de ele ter voltado pra cá foi o fato de eu ter conseguido ajudá-lo na parte comercial. Eu fiz duas exposições antes de ele voltar que venderam muito bem. A primeira vendeu toda. Ele nem acreditava tanto, nem quis vir pra inauguração. Pra ver como ele era tihoso. Eu me dei conta disso depois, muito depois. Essa inaugurou toda vendida. Íamos pagar a passagem, ele esnobou. Literalmente esnobou. Como vendeu toda aí ele refez as ideias. Ele pensou “até que aquela guriazinha funciona”. Eu tinha menos de 25 anos. Ele falava assim: “Maria, vamos dar um crédito pra ela”. Ele falava assim, na minha cara. E eu acho que ele deve ter falado lá no Rio “vamos pro fim da exposição”. E aí ele veio e fizemos um coquetel.

³⁰² Fábio Coutinho, superintendente da Fundação Iberê Camargo.

³⁰³ Técio Lins e Silva, advogado. Defendeu, juntamente com o advogado Evandro Lins e Silva, Iberê quando o artista matou a tiros o engenheiro Sérgio Alexandre Esteves Areal.

Eu conheci o Iberê muito jovem, por causa do Tatata³⁰⁴. Ele era enlouquecido pelo Iberê. Ele era assim quando ninguém ainda dava bola pro Iberê, nos anos 70. Era tudo muito acadêmico. O mercado era acadêmico. E o Tatata insistia em dizer que o grande pintor da época era o Iberê Camargo. Sem conhecer o Iberê, conhecendo algumas coisas, pois na época não tinha muita reprodução, não vinha nada pra cá. Era uma loucura da cabeça dele.

E aí isso bate nos ouvidos do Iberê. Ele fica sabendo dessa idolatria do Tatata e quer conhecê-lo. O Tatata ficou nervosíssimo, porque uma coisa é tu ter um mito e outra é chegar até aquele mito. O Tatata tremeu nas bases, e aí ficou todo nervoso, começou a enlouquecer. “E agora o homem vem aqui, o que vamos fazer? Vou encomendar um champanhe, um garçom”. Foi às 3 da tarde em um dia de setembro de 79. Gastou, só pro Iberê. Isso foi na minha galeria, que na época ficava no Centro Comercial.

Esse encontro com o Iberê nos levou a trabalhar com ele imediatamente, ato contínuo. E surgiu a primeira exposição, quando ele me deu uma pasta com pequenos desenhos. E eu disse: “mas, Iberê, aqui tem mais de 30 desenhos, aqui tem uma exposição”. Ele disse: “façam o que quiserem”. Guardei para no ano seguinte fazer a exposição. Nós abrimos o ano e ele não deu crédito. Ele veio para o final da exposição e aí tinha lista de espera. Ele achou aquilo uma maravilha porque significava dinheiro efetivamente, pois ele não vendia tudo isso nessa época. Ele ficou muito surpreso, porque ele não tinha bons momentos comerciais em Porto Alegre.

Até então ele tinha tido duas experiências que não foram muito bem sucedidas: uma com a galeria Oficina de Arte e outra com um cara que era de um cursinho de línguas na avenida Salgado Filho, que tentou dar um golpe nele e acho que não conseguiu, pois o Iberê era bravo. Então não tinham sido boas experiências comerciais. E essa [exposição] foi a primeira e em seguida ele se envolve nesse acidente e mata esse cara. Fim de 80, dezembro.

³⁰⁴ Roberto Valfredo Bicca Pimentel, conhecido como Tatata (1938-2012). Foi jornalista e professor.

Aí a gente fica sabendo na mesma hora pela televisão. Óbvio, manifestamos nosso apoio a ele de todas as maneiras na época: telefonamos, mandamos um telegrama. Mas também passou aqui um abaixo assinado repudiando uma atitude da Aplub³⁰⁵ de estar fazendo justiça pelas próprias mãos, tirando todos os quadros da pinacoteca e liquidando-os.

E nós, através da Maria Anita Link, ceramista com quem agente trabalha até hoje e que foi grande amiga do Iberê, saímos pela cidade, no meio cultural, para aumentar esse abaixo assinado em repúdio ao gesto do presidente da Aplub de fazer justiça antes do juiz. Isso somou muito. Em dezembro o Iberê foi preso e em janeiro eu fui pro Rio, não foi por causa do Iberê, eu ia de férias. Mas eu fui vê-lo. Com muita dificuldade, pois era muito jovem. Pra mim era difícil, mas eu fui vê-lo. Ele já estava fora da prisão. Em maio eu voltei pro Rio.

O Iberê estava expondo na galeria Acervo no Rio. Lá foi feita uma exposição pra ajudar o Iberê, pra ajudar financeiramente o Iberê, que precisava pagar advogado. Apesar de os advogados serem bem pagos com quadros. Eles amam o Iberê por causa disso, pois foram bem pagos com quadros. O Iberê não tinha esse dinheiro todo pra pagar os advogados desse nível. Bom tudo bem. Daí fomos eu, o Iberê e a Maria, fomos ver a exposição que estava no subsolo da galeria pois a galeria tinha medo de enfrentar a mídia que estava apedrejando o Iberê no Rio. A galeria tinha medo.

Era uma exposição lindíssima de pinturas. E tinha vendido algumas coisas e eu disse: “bom, Iberê, não vendeu tudo”. Ele disse: “claro que não”. Iberê nunca foi barato, não era barato. Eu disse: “bom, Iberê, se tu quiser, o que sobrou dessa exposição tu leva pra Porto Alegre que a gente vai fazer uma exposição lá pra te ajudar também”. Ela seria em maio de 81. Agora não no subsolo, seria com pompa e circunstância. Aí ele se sentiu mais valorizado, entendeu? E nós fizemos. Ele trouxe o resto que sobrou do Rio e deu uma exposição grande, pois tinha muita coisa. Juntamos duas salas no centro comercial: uma só de desenhos, outra só de pintura.

³⁰⁵ A Aplub (Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil) é um grupo que atua no segmento de previdência e finanças. Possui uma pinacoteca que constitui a maior coleção privada de arte do Rio Grande do Sul. Até 2002 permitia a visitação pública (Aplub, s/d).

A galeria tinha aumentado naquela época e nós fizemos uma linda homenagem pra ele, tudo escondido dele.

Nós reunimos os amigos, as pessoas que frequentavam a galeria, que tomavam um cafézinho, domésticos da galeria, e fizemos um acordo que a gente ia receber ele, todo mundo. E todos os que participavam daquele grupo que frequentava a galeria iriam vestir uma camiseta com a assinatura dele no peito. Umas 20 pessoas. Quando ele chega pra inauguração já estão todos lá. Aquilo foi um acarinamento pra ele. Aí vendeu quadro grande, de 1,73 x 1,00 m, que era muito caro. Vendeu quadro pequeno, vendeu desenho, vendeu de tudo. E aquilo, aí eu senti depois né, na hora não senti nada. Eu senti que quando ele tomou a decisão... pois isso foi em julho e em dezembro essa minha nova galeria estava sendo inaugurada, e aí então foi um ato continuo também, né? De ele se sentir assim: “bom, ela vai pra um lugar maior, um lugar só dela, quem sabe vai ser melhor”. Tudo isso injetou uma certa confiança nele, entendeu? Valorizou e acarinhou-o. Não apedrejamos como o cara da Aplub queria apedrejar. A cidade não o apedrejou, né? Não era a cidade. Era uma coisa isolada. A cidade reagiu.

Aí ele voltou em junho de 82 e nós continuamos trabalhando com ele. Nessa época nós fomos muito importantes pra ele porque o ajudamos muito comercialmente, além de divulgar o trabalho dele não só aqui, mas fora, porque fizemos muitas associações com São Paulo e o Rio. Fizemos muitas associações. Como ele era um pintor nacional, tinha se feito no Rio, não podíamos abrir mão disso. E por outro lado tinha de abrir São Paulo, porque até então ele não tinha São Paulo. Ele tinha feito uma única experiência com a Cristina Faria de Paula, que depois se casou com um homem rico e fechou a galeria. Eu fui atrás da Luísa Strina. Coloquei ele lá. Depois ele deixou a Luísa, acho que não fez bem, mas enfim, isso é outro papo. Acho que ele ficou um pouco atrapalhado, querendo mais dinheiro e acho que não foi legal.

Lia Raffainer: Mas isso tudo que tu diz, por exemplo, eu me lembro da primeira vez que eu fui na casa do Iberê. Quando eu cheguei em Porto Alegre, eu telefonei pra ele. Pra começar, na lista telefônica não tinha o número do Iberê. O que eu fiz? Telefonei

pra Tina. Ela me deu o número do telefone e eu telefonei. Não tô lembrada muito das coisas porque não tô vivendo aqui. Foi uma surpresa quando tu [Pesquisador] me chamou pra falar do Iberê. Muitas coisas que você [Tina Zappoli] foi falando eu fui também ponteando. É tranquilíssimo que a Tina foi muito importante e o Iberê foi muito importante pra ela. Assim, uma coisa louca. É como tudo que é bom, tem que ser bom para os dois. Então, eu conheci mais exposições por causa da Tina. Porque eu sei bem direitinho a trajetória da Tina.

TZ: Sabe como ninguém.

LR: E daí então eu vou e resolvo ir. Ligo lá, atende a Maria. “Eu gostaria de conhecer a ti e o Iberê.” “Ah, o Iberê tá aqui.” A Maria passa o telefone. Ela me passou de bandeja. Isso é interpretação minha, mas eu peguei uma época assim... Tô observando agora, tu percebe que a idade fragiliza as pessoas. Daí passa pro Iberê, o Iberê começou já falando comigo contando isso, aquilo, como era aqui, que era um marasmo.

TZ: Esse conto do sapo a beira da lagoa é sobre isso.³⁰⁶

P: Quando foi esse encontro?

LR: Esse encontro foi em maio de 89, mais ou menos. Ele já estava com tudo pronto, no outro ateliê e tal. Um dia antes eu dei uma volta por lá pra saber onde era, pra no sábado ir tal hora, pois era no sábado que ele recebia sempre todo mundo. Daí eu passei todos os sábados da minha vida. Então eu cheguei. Ele me explicou que ia fazer um risco do professor Aldo Obino.³⁰⁷ O professor Aldo Obino foi o primeiro que escreveu sobre as gravuras dele, que foi quem o divulgou. Ele [Iberê] era assim muito

³⁰⁶ Tina refere-se ao conto *À beira da lagoa*, presente na obra *No andar do tempo*, que fala sobre o provincianismo de Porto Alegre. (CAMARGO, 1988, p. 19).

³⁰⁷ Aldo Obino (1913-2007) foi jornalista e crítico de arte gaúcho.

de retribuir as pessoas. E então ele ia fazer um risco do amigo, “que eu devo muito pra ele e tal. Tu vem nesse dia mesmo que ele vai vir aqui”.

Então tá. Então eu fui nesse dia e cheguei lá. Fiquei vendo. Ele desenhou, e põe óculos, e tira óculos, e vai de óculos mesmo... e era uma figura o Aldo Obino. E depois que ele terminou, fez um retrato muito bonito, disse pra mulher dele [do Aldo Obino], “tu aí que tá com ele não sei quanto tempo, senta aí”.

E a primeira coisa quando ele me recebeu, quando ele abriu aquele portão na lateral, ele me cumprimentou e disse que não estava preocupado sobre quem eram as pessoas, mas que ele estava em busca de amigos. E isso foi no começo. Daí entramos e ele desenhou a mulher. Fez um desenho.

TZ: Eu me lembro dela.

LR: Então, o outro [do Aldo Obino] foi assim um guache. Quando chegou o dela era só um lápis e linha e foi, foi, foi.... Mas, fantástico. A mulher, pra variar, não gostou. E dali a pouco ele olha pra mim: “tu que é muito louca vai lá”. Eu nem tinha falado nada. E eu saí com um desenho, um guache no primeiro dia em que o vi.

Então eu sei que eu fiquei, assim, eu não sabia o que fazer. Quando fui embora, ele me disse, eu não sei como ele me falou, mas falou sobre o problema dele do Rio de Janeiro. Ele disse pra mim que se eu quisesse ele poderia me dar todos os autos pra eu ler. Sim, disse isso pra mim. Imagina o que eu... daí eu disse: “não, Iberê, não tô interessada”.

Acho que foi um momento de fragilidade dele, que ele se sentiu assim. Eu entrei e ele falou da amiga que estava procurando, como quem diz: eu aceito qualquer pessoa como amiga, meu interesse é encontrar amigos. E depois ele falou nisso [sobre os autos], que eu nunca pedi pra ele. Disse que eu não tinha interesse, mas eu sabia que existiam os autos.

TZ: Ele não gostava de falar sobre isso.

LR: Todos eles foram embora e eu jantei lá. Então eu fiquei mais tempo, não sei o que passou na cabeça dele pra ele me falar isso.

TZ: Ele sempre achava que as pessoas iam interpretar mal e efetivamente interpretavam maldosamente aquilo. Na galeria eu dizia assim: “aqui tem Iberê Camargo”, e diziam “eu não compro quadro de assassino”. Eu tive de ouvir isso. Agora, nunca deixei de responder: “tu vai te arrepender”. E quem deixou de comprar se arrependeu, porque os valores são altos. Então estão amargamente arrependidos, no mínimo por questão de dinheiro.

LR: Lembrei da última época que o Iberê tava vendendo quadros. O Iberê disse assim: “agora tá decidido, não vendo mais”.

TZ: Ele vendeu um em São Paulo e achou que vendeu mal. Foi com a Fortes Villaça, aquele do homem deitado na terra,³⁰⁸ porque eles venderam em 10 vezes e foi aí que ele fechou a torneira. Foi em 1993 isso.

LR: Em São Paulo teve aquele *workshop* dele. Eu nunca vi o Iberê tão feliz. Ele foi pra São Paulo e eu até mandei uns desenhos que ele precisou, porque para esse quadro que eu posei³⁰⁹ ele primeiro fez 78 desenhos, guaches e a partir de um dos guaches é que ele ia fazer o projeto do outro. Ele vendeu tudo.

Mas ele chegou feliz, exultando. Ele, assim, não era tão efusivo. Ele estava encantado porque só dava ele. Ele conheceu um grupo de pessoas em São Paulo que ele não conhecia. Ele já estava sendo muito valorizado por eles. Foi assim fantástico.

³⁰⁸ Tela *No vento e na terra II*.

³⁰⁹ Tela *Ciclista*, 1990 (figura 28).

P: Tina, no vídeo *O Pintor*, do Joel Pizzini, você fala sobre a ancestralidade, sobre como você enxergava algo dos seus antepassados na pintura que o Iberê fez de você. Pode comentar mais sobre isso?

TZ: Acho que todo grande artista, que consegue pegar o âmago da pessoa, consegue isso. Não é uma dádiva só do Iberê. Acho que todo grande artista que faz retrato e que trabalha com essa pungência consegue. Pega o DNA da pessoa e vai além daquela aparência. As mulheres não gostavam muito, levei muita gente pra ser retratada pelo Iberê. Daí ele fazia. Uma loucura. Levei uma mulher muito linda, cabelo vermelho, ela ficou aborrecidíssima, o quadro ficou cinza. Ela, uma mulher colorida, bonita, ele pintou ela cinza.

P: Lia, você chegou a posar para outras telas da série *Ciclistas do Parque da Redenção*, além de *Ciclista*?

LR: Eu posei pra algumas, quando eu costumava estar no ateliê nos finais de semana. Em *Ciclistas*, aquele que tem no vídeo,³¹⁰ Iberê me disse: “vou te colocar na história”. Pra esse quadro foi feita uma sessão em que o cineasta não pôde ir, uma sessão de guaches. Depois ele foi e filmou tudinho. Ele esteve exposto na Mário Quintana,³¹¹ e lá era um sol...

TZ: Essa é a parte engraçada, porque ele desmontou essa exposição antes do tempo. Ele ficou doido. Eu telefonei pra ele e disse: “Iberê, seus quadros estão fritando”.

³¹⁰ Trechos da sessão de pintura da tela *Ciclistas* estão no vídeo *Iberê Camargo em Processo*. (IBERÊ, 2009).

³¹¹ Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.

LR: Era um sol que dava direto nos quadros. Toda a galeria era muito bonita, inicialmente ele flutuava naquela exposição. Estava que era feliz, e depois aquele negócio do sol.

TZ: Quando o Iberê viu aquilo ele ligava para as pessoas, dizendo para os donos tomarem providência, e as pessoas diziam: “meu quadro tá no seguro”.

O Iberê então foi lá, interditou, pegou um cara pra fazer o frete e levou tudo pra casa dele. Acabou a exposição. Ele tinha feito uma seleção da nata do que ele tinha em Porto Alegre. Eu não participei e ele brigou comigo porque eu não emprestei meu quadro.³¹² É o único quadro que eu tenho. Daí, quando aconteceu isso, eu liguei pra ele e disse “tá vendo, Iberê?”.

Minha galeria abria às 10 e o primeiro telefonema da manhã era dele. Ele ligava para descontar o ódio do que lia, das coisas no jornal. Ele ficava horas no banheiro porque tinha problemas de intestino e ficava indignado com o mundo e os políticos. E aí descarregava uns 15 minutos reclamando. Falando sozinho. Aí dali a pouco ele dizia: “E daí, tchê, tudo bem?”. E aí começava. Aí depois que já tinha passado toda a raiva é que dizia tudo bem. Era incrível. Parecia que não tinha te dito nada.

Mas o Iberê não gostava de falar de política. Dizia que no Brasil política era coisa de cachorro. Ficou com horror ao Collor. Se ele visse a política de hoje, coitado. Lembro também que o Iberê tinha uma relação com o rio Guaíba e acho uma glória a Fundação estar na beira do rio. Quando ele foi pra esse ateliê novo na época se enxergava o rio, antes de serem feitas outras casas na frente. E ele achava o máximo ter essa visão.

LR: E para ir pra casa ele não gostava de ir por dentro daqueles bairros. Ele queria passeio por lugares bonitos. Caminhos bonitos. Então era só pelo rio. Um dia dei carona pra ele e quando já estava na metade do caminho ele me disse: “antipático esse teu caminho”. Porque eu pegava o caminho da Maria, que era o mais rápido. Agora o do Iberê era sempre pelo rio, mais longo.

³¹² Tela *Tina*, óleo sobre tela, 1985, 141 x 100 cm.

TZ: Foi a glória eles terem construído a Fundação naquele lugar.

LR: Eu fui escalada pelo Gerdau³¹³ para ver qual seria o arquiteto que ia fazer a Fundação. Na véspera da reunião com o Gerdau e com o grupo eu telefonei para uma amiga minha, arquiteta, e disse: “amanhã vai ser assim: vamos dizer pro Gerdau qual é o arquiteto e eu vou levar o livro do Richard Meyer”. Ela me disse: “por que um americano?”. “Porque é muito caro e dá pra dar o padrão de como tinha de ser.”

[Tina mostra a tela *Personagens*, 1983, na qual é retratada com mais 3 amigos e o gato de Iberê]

TZ: O Iberê passou a noite pintando esse quadro. Nós fomos assim meio ingênuos, tínhamos 20 e poucos anos. Na sessão a gente comeu sanduíche e fomos... foi tanta bolacha durante a noite e cafézinho, porque não parava e ele reclamava muito que a gente falava, e não gostava quando falava. Reclamava e todos nós fumávamos nessa época e ele já tinha parado de fumar, pois foi um fumante inverterado, mas quando chegou a Porto Alegre tinha parado de fumar. Então a gente entrava e saía, foi muito engraçado.

P: Ambas então foram modelos de Iberê. Como era a relação dele com o modelo?

TZ: [Tina aponta para a tela *Tina*, 1985, exposta na parede, da qual foi modelo] Esse quadro ele me pegou de improviso, fui pagar contas, ele era muito esperto. Eu cheguei lá em setembro, um dia de chuva. Tinha voltado da Bienal de São Paulo e tinha vendido 5 quadros dele. E era uma demora porque a Maria já era velha e não entendia, e eu tinha de fazer a conta umas 130 vezes, até nos centavos. Tu não tinha problema com eles, desde que deixasse todos os centavos. Então demorava, aquele rolo e ele só ouvindo tudo. Pensa que ele não tá ligado nas tuas contas mas ele sacou,

³¹³ Jorge Gerdau Johannpeter, presidente do Conselho Superior Fundação Iberê Camargo.

só ouvindo os valores. Deve ter pensado “essa guria tá com grana e vou fazer o retrato da vida dela agora e ela vai pagar, e aí ela vai ter uma coisa pro resto da vida”. Dali a pouco ele disse: “senta aí”. Era um banquinho de bar. Ele não me deixou ver o retrato, e foi ato contínuo, ele não me deixou ver, não deixou dar palpite, nada. Quando acabou eu disse: “Iberê, vou levar”. “Ah, não vai levar, não. Pode pagar mas levar não vai levar, não vai levar molhado”, pois estava chovendo. Eu fiquei com medo de que ele botasse à venda. E eu paguei. Aquele era o momento. Ele fez o quadro que na cabeça dele era a homenagem que ele podia fazer pra mim. A tal da retribuição que a Lia falou.

[Tina Zapolli deixa a sala para acompanhar despacho de obras]

LR: Um dia ele me ligou e disse: “eu quero te fazer um quadralhão”. No dia ele marcava tudo que ia usar, colocava na mesa. Eu levava sempre bombons e ele só tomava o cafezinho. E lá estávamos nós dois e ele queria silêncio. Quem entrava lá no sábado já sabia, vinha pé por pé no ateliê, porque ele estava pintando. Todo mundo ficava quieto. Eu naqueles bancos altos, que não eram confortáveis. Porque ficava muito tempo. Ali para nós sobrou isso. Porque muitas vezes no sábado vinha todo mundo, sabiam que ele estava lá, pintando.

P: Vários críticos falam sobre a importância da infância de Iberê em sua arte. Você chegou a ver alguma conexão também com a adolescência do artista?

LR: Da adolescência a única coisa que me lembro é uma questão complicada, que foi quando a mãe dele... Mas deixa eu falar outra coisa que lembrei: uma vez eu levei os desenhos dele e ele me disse: “Já ouviu falar sobre radioterapia na cabeça?”. Eu tinha ouvido falar que ele ia fazer. Disse que sim. Ele disse: “Pois é, agora que eu aprendi a desenhar...”. Quer dizer, ia ter que morrer. Então naquela hora tu também fica assim... Um dia ele me disse: “a Maria gosta de ti mais que tu imaginas”. Assim como muitas vezes ele dizia: “tu que é mulher conhece as mulheres”. Ele era fantasioso.

Mas sobre a adolescência. A mãe do Iberê disse um dia: “a empregada ficou grávida”. E ela perguntava: “do maquinista? de fulano?”. O Iberê então chegou e disse que era dele. Ele assumiu, tinha 18 anos, que é a Gerci. Ela foi morar com o Iberê e a Maria quando a mãe do Iberê morreu.

De adolescente o que eu me lembro é isso. Também no final ele começou a fazer uma pintura de uma namorada dele, a Ígea, pois ela estava bem ruizinha.

Daí tem a Maria, né?. Vejo ela hoje, nem sai mais. Sai pouco. Não foi ninguém quem determinou. Ela foi se acomodando. Assim de não querer. Primeiro começou largando a questão de fazer contas. Lembro de ficar com ela até 10 horas da noite, conversávamos. Ou saíamos para compras. Ia aos médicos. Aos pouquinhos eu fui deixando. O Eduardo [Haesbaert] foi pegando mais e tal. Mas não era fácil, porque ela se queixou a vida inteira de ser sozinha, e isso que tem as gurias maravilhosas lá, mas não é a mesma coisa que se tivesse uma casa que funcionasse normalmente.

Ela tinha o Iberê, uma instituição. Mas encaixou perfeitamente com o Eduardo, como um filho. Mas de qualquer maneira ela foi fazendo o Eduardo também na profissão. Logo no começo, quando o Iberê morreu, era triste pra mim. Mas eu dizia pra Maria: “passou um mês, não dá mais pra voltar, não tem lugar”. Porque os espaços são tomados. Precisava ver o dia que sentamos à mesa e Maria não queria sentar no lugar do Iberê. Mandou eu sentar. Eu sentei e saí. O Eduardo sentou e saiu. Depois ela foi pro lugar dele. Daí era só ela que podia ficar no lugar do Iberê na mesa. Ela não está ouvindo mais, está alienada. Ela ficou muito cansada depois de tudo e queria era desaparecer. Ela dizia isso. Só que agora ela não diz mais.

P: Na visita que fiz a ela a conversa foi mais sobre banalidades. Ela dizia coisas como o fato de eu ser de São Paulo, umas piadas sobre mim. Em qualquer pergunta sobre o Iberê que eu fazia ela ficava quieta. Em um momento ela falou: “ah, o passado passa. É triste falar do passado”.

LR: Mas foi ótimo tu ter ido, porque se não visse a figura... É a Maria velhinha, chateada, não sei, acho que ela colaborou pra ser isso. O Eduardo sabe se vai levar ou não levar alguém pra vê-la. Ele estava sabendo da importância disso [a pesquisa] e sabia que tu poderia ir. E é ótimo porque assim ela mesma define as pessoas que quer ou não quer ver.

Ela não é o Iberê. A grande diferença é essa. E se fosse ele? Ele me disse que não sabia se era por ele que iam. “É o pintor ou sou eu?” Claro, ele era o pintor. Sobre o fato no Rio de Janeiro, aquilo foi um problema dele, e que ele teve sempre presente. Porque é bem coerente o que ele falou pra mim: se pode ser amiga ou não pode ser. Foi uma prova: na entrada diz isso, depois faz um quadro. Ouvi falar que se ele gostasse da pessoa era capaz até de fazer uma pintura na hora.

Agora quanto ao Deny Bonorino, que você visitou, foi uma vida inteira, pontualmente. O Deny conviveu bastante. O Iberê esperava, eu lembro, ele dizia: “eu tô esperando o Deny” e como o Deny tem muito conhecimento de História da Arte, eu achava fantástico. Com Deny, na época do Iberê, não tive muitas oportunidades de encontrar. Foram raras. Depois que ele morreu sim, porque eles sempre iam lá, e tinha o tal do jantar, de pizza e tal. E ele sempre escrevendo e a Maria escutando. Ela escutava, isso [audição] foi uma grande perda.

Mas ela [Maria] encerrou o boteco. Eu entendi, ela não estava mais acompanhando. O Deny fala pra dentro, é difícil de tu entenderes. Depois eu acho que começou a ser um tormento. Quando a Maria fechou o boteco foi ali que as coisas começaram a piorar. Mas ela deve ter feito isso pela falta de audição, a falta de vontade que estava tendo, e algumas coisas que ela mesma tinha resolvido. É aquela coisa: a pessoa faz isso, faz aquilo, depois ela não fica nunca contente o suficiente, tem que ter sempre um problema. E ela sempre teve problema pra resolver com o Iberê. Pensar que ela era muito inteligente. Era bom aquilo, o encontro era uma vez por semana, era religioso, uma coisa sistemática, esse vem tal dia, esse em outro dia.

O Deny foi uma das pessoas que alimentaram muito o Iberê, com as conversas, as leituras, porque ele de arte tem um conhecimento muito grande. E essa do quadro

grande, que o Deny falou para ele parar e começar outro.³¹⁴ Mas eu lembro direitinho quando ele dizia: “o Deny, eu preciso falar com o Deny”, ele mandava chamar o Deny pra ver um quadro.

Lembro-me também dos passeios. Na rua da Praia ele passeava pra se alimentar e depois trabalhar. Tomar cafezinho, cumprimentar as pessoas. Íamos ao museu, pois ele tinha as amigas que trabalhavam no museu, como a Evelyn Berg. Ela foi muito importante pra ele.

7.2 Apêndice B: Entrevista com Deny Bonorino (amigo de Iberê Camargo), realizada em 12/10/2012, em sua residência, em Porto Alegre

Pesquisador: Como conheceu o Iberê?

Deny Bonorino: Conheci o Iberê no Rio, em 1971. Embora morasse lá há uns 10, 12 anos. Não conhecia o Iberê pessoalmente. Conheci aqui, em um curso de gravura nos anos 50, ele veio do Rio e deu um curso aqui.

No Rio eu conheci o Iberê por meio do meu trabalho. Não foi nem pela pintura. Eu era diretor de arte da Delta Larousse e a moça da iconografia me deu um cromo do Iberê que ia ser publicado na enciclopédia, mas não sabia qual era o alto e o pé da foto. Era abstrato, não dava pra ver a assinatura. Ela ligou pra ele e se atrapalhou. Daí eu falei com ele, “também sou gaúcho, temos uma foto aqui pra desvendar”. Ele disse: “venha cá, vamos tomar um mate”.

Eu fui lá com minha mulher, à noite. Ele não estava em casa. Depois chegou o Iberê. De cara foi uma coisa, nos demos bem. Foi uma afinidade muito grande. Ele foi um homem simples, no sentido que deixava a gente à vontade. Iberê era uma pessoa

³¹⁴ Em 1991 Iberê pinta o quadro *No vento e na terra I*. Insatisfeito, pensa em modificar. Porém, por sugestão de Deny Bonorino, pinta outra versão, que é *No vento e na terra II*. (BONORINO, 2012).

assim, recebia todo mundo, pessoas das mais diversas profissões e atividades. Mas também, se de repente ele implicava com alguém já excluía. Era uma coisa intelectual, ele não conectava com a pessoa.

P: Com críticos ou jornalistas talvez?

DB: No início ele tinha suas pendências com muitos críticos. Tem até uma famosa história dele na escadaria do Teatro Municipal. Ele encontrou um crítico que falou mal dele. Ele correu com o cara com um guarda-chuva. Ele teve outras. Teve aqui, Iberê já idoso, encontrou-se com um diretor do Margs na escadaria. Houve um problema com uma fotografia, ele me contou, mas não entendi. Eles se encontraram e ele me contou: “nós nos agarramos, parecíamos dois amantes, rolamos”.

Mas minha amizade com Iberê começou assim. Mostrei para ele trabalhos meus e ficamos grandes amigos. As sextas-feiras eram os dias em que nos encontrávamos na casa dele. Iberê tinha suas seleções, pra não ficar sozinho aos finais de semana: sexta tal, sábado fulano e domingo ciclano. Ele não gostava que fossem todos no mesmo dia lá. Os outros dias ficavam vazios.

Sextas-feiras eram nossos dias. E aí se eu não fosse. No dia em que eu não podia ir, me sentia em uma situação difícil. Às vezes não queria ir porque não queria ir mesmo. Tinha de inventar um negócio, mas era difícil. Ele dizia: “meus amigos não sentem falta de mim”, fazia certo charme, “mas eu sinto falta deles”.

Ele era uma pessoa encantadora. Uma figura única, fascinante. Não era de longos discursos. Não era um homem que falasse assim eruditamente sobre muitos temas. Escrevia muito bem. Falar ele não falava muito. Tinha frases curtas. Mesmo sobre pintores, ele não citava pintores. Quais são os pintores que o Iberê citou? Os antigos? Que eu me lembro o Rembrandt, que sempre marcou ele, que tinha um vermelho; o Rubens, que encostava as cores. Cusei a entender o que isso queria dizer: encostava as cores. Depois que percebi: é como se o Rubens não priorizasse a terceira dimensão. Botava as cores todas em um plano só. Não era figura na frente e fundo. Não, era uma coisa só.

Cito o De Chirico, evidente, foi um mestre dele. Velázquez. Mas muito poucos. Pois pra quem esteve lá e estudou com aquela intensidade que ele tinha... e tinha muito, porque o Iberê teve uma formação quase renascentista. Os desenhos, seus primeiros desenhos, suas primeiras pinturas, aquelas carnações, aquela coisa bem observada. Ele nunca foi um acadêmico, foi um pintor assim muito cuidadoso, as cópias dele, que fez do El Grecco, do Ticiano, são admiráveis. As cópias dele são incríveis.

Agora vou dar um salto: esse homem que fez essas cópias admiráveis de repente se depara com a pintura que fez depois, principalmente na última fase: a figura. Quer dizer: ele tem que “esquecer” aquilo e isso é uma coisa dolorosa. Ele dá esse salto na sua procura e tem de esquecer. Você tem um domínio do desenho, um conhecimento da forma, e pensa “não, isso pra mim não serve mais. Não interessa mais”. Curiosamente, isso importa. Achar que isso é uma coisa que foi inútil é desconhecê-lo. Quando você conhece, você sabe fazer, você pode se dar o luxo de deformar. Quando você não conhece, você aleija a coisa, você faz um aleijão. Quando você deforma por conhecer, a coisa convence. Ela pode ser assim. Quando Picasso faz seis dedos em uma mão você não percebe que ele fez. Você sabe que a mão é poderosa, é enfática. Quando você não sabe fazer, faz o aleijão, que é uma coisa troncha.

P: Sobre as influências: o Guignard, no Rio de Janeiro, como o Iberê mesmo falava, foi um motivador. Será que o Guignard, com suas obras dramáticas e introspectivas, motivou também uma interiorização da pintura do Iberê?

DB: Não sei. Afirmar essas coisas é muito difícil. Fico reticente. Acho que o Iberê era um homem sofrido, amargurado pela origem dele. Porque uma vez falou com muita mágoa que o pai dele era um homem humilde, um ferroviário, se referindo ao contexto do Brasil. Acho que ele nunca se livrou disso. Porque um sujeito quando nasce assim, humilde, embora ele consiga ascender socialmente, muitos ficam com aquela mágoa. Lembro-me do Chaplin. Na biografia ele sente muito isso. O Chaplin,

com toda glória que teve, sempre sentiu alguma coisa que puxava ele pra baixo, que o diminuía perante o mundo. Ele tinha sido filho de uma prostituta, bêbada. O pai era maluco. Essas coisas marcam. Parece que com Iberê isso marcou muito.

Então essa interiorização dele acho que vem na infância, adolescência. Ele se reporta às dificuldades que passou. Ele não era miserável, era humilde, no sentido de que os pais dele eram pessoas humildes e isso marcou muito ele. Ele gostava muito do Guignard. Ele sempre pleiteou muito os mestres dele. Falava do De Chirico.

Mas, porque o De Chirico deu aquela guinada na vida dele? Ele estava glorioso, com aquela pintura metafísica, e de repente larga tudo aquilo e vai fazer aquela pintura barroca. Quer dizer que toda a pintura moderna era uma besteira pra ele. Ele não ia além. Nunca fiquei sabendo dos motivos que o levaram a isso. O Iberê nunca disse nada.

Ele metia o pau no Portinari, mas no Guignard não. Os amigos ele protegia. Aliás, de pintura brasileira ele não falava. Quando falava, falava mal. Portinari ele achava muito ruim. O Guignard ele gostava, mas não se detinha na pintura do Guignard. Ele gostava do Guignard.

P: Há relatos em que fala bem do Goeldi também.

DB: Ah sim, do Goeldi ele falava. Tenho medo de cometer uma injustiça, mas não me lembro dele falando de outros. Teve aquele escultor, o Sérgio Camargo, mas eram poucos. Dos modernos, Hélio Oiticica ele tinha horror, mas ele tinha certo cuidado também. Claro, quando tinha de expressar as coisas em público ele também dizia, mas com mais comedimento. Particularmente ele sentava a pua.

P: Você acompanhava o processo criativo dele?

DB: Sim, eu o vi pintando muito. Aprendi muito vendo o Iberê pintar. Era glorioso. Ele fazia um esboço, uma pintura prévia, rapidamente. Botava algumas cores ali mais

ou menos neutras, deixava secar dois dias. Aí vinha para acabar o quadro. Quando o quadro era muito grande ele não conseguia acabar, às vezes ficava 14 ou 15 horas trabalhando, num frenesi. Era angustiante vê-lo pintar. Ele fazia uma cabeça, ele raspava, raspava... Fazia 50 ou 60 vezes. É como se ele estivesse procurando, como se de repente passasse na frente dele e ele apreendesse a coisa. Ele não sabia o que fazia, mas o pintor moderno, o expressionista, ele não sabe o que vai fazer. Ele não tem um roteiro. Ele tem um esboço, ele quadriculava até, fazia um cenário. Pintor moderno, figurativo principalmente, começa a fazer um quadro mas não era aquilo que ele queria fazer. Tem um filósofo moderno que diz que a ciência não é feita por acertos, é feita por erros. Você vai errando e vai descartando até encontrar o que é verdadeiro.

Você não sabe o que vai encontrar. A arte é para quem não sabe. Os que sabem são burocráticos. O Bacon dizia “eu às vezes penso, me ocorre um quadro maravilhoso, mas quando vou fazer ele já foi embora”. Então tenho de me contentar com o que está na minha frente. A arte também é isso. Todo mundo pode pensar que faz, mas a diferença é que o artista é aquele que rapidamente faz. Ele tem instrumentos para isso. Ele executa o que ele pensou, parte do que pensou.

Mas então os *Ciclistas*, aquele [quadro] enorme, eu o vi fazendo aquilo. Tinha o negócio com o fundo. O fundo, se eu resolver o fundo eu faço um quadro. Porque não é um espaço renascentista, um espaço euclidiano. É outra coisa, é um espaço que é do Cézanne. Então não há mais coisa subordinada, o que tá lá atrás e o que tá na frente. É tudo uma coisa só, é tudo em duas dimensões. Mas o fundo é uma coisa que atormenta, pois você tem de preencher com alguma coisa que seja funcional. Ele botava, digamos, um ciclista, daí tinha todo o fundo. O que fazer? Daí começa a trabalhar, aqui ele tem de criar uma tensão, que seja tão compatível quanto a figura. A figura não pode predominar, ter uma ascendência, e nem ser uma coisa subordinada, que fica como cenário. Não, é uma coisa só. Ele tem que encostar a figura e o fundo, ambos têm que ter o mesmo valor pictórico.

E esse é o grande problema de qualquer pintor, até porque no fundo você tem de ter uma cor que compatibilize na pintura. Existe aquela coisa: o que você coloca em um elemento e no outro elemento, tem de ter parte da cor aqui e ali. Se não fizer isso a coisa passa a ser incongruente, tem de participar do mesmo universo.

O Iberê tinha uma coisa curiosa: com toda a glória que tinha ele tinha humildade para aprender. O Israel Pedrosa era amigo nosso. Ele queria que o Israel desse um curso de cores pra ele, nos anos 70. Fomos lá às sextas-feiras e ele escutava silenciosamente. Mas a cor é uma coisa pessoal: sujeito que nasceu colorista vai ser assim, sujeito que nasceu tonal vai ser tonal. Ninguém pode ser Matisse por querer ser. Matisse é Matisse. Ele tem a cor dele, é assim. Iberê era também um bom ouvinte: se ele se interessasse pelo assunto ele perguntava, ficava atento. Isso constituiu o fascínio dele. Ele não era de longos discursos, mas escrevia muito bem.

P.: Sim, o *No andar do tempo* é fantástico.

DB: Sim, os contos dele, ele aí também era humilde. Tinha uma professora aqui e ele perguntava para ela algumas coisas, para ela corrigir o português dele. Às vezes ele encontrava uma cartilha, andava com um livro de gramática de 1930. Ele não queria saber das gramáticas atuais não. Ia à gramática antiga e ficava estudando a crase, a vírgula, discutia. Tinha essas coisas curiosas.

P.: Reflexo da admiração dele pela tradição na arte?

DB: Ele tinha um respeito. Quem não teve uma formação inicial tinha que correr mais. Ele lia muito, era um homem muito inteligente. Tinha uma inteligência culta das coisas, dos lugares, e tinha um rigor da arte como eu nunca vi. Conheci diversos pintores: o Scliar, o Glauco Rodrigues e outros não gloriosos. Mas como ele eu nunca tinha visto. Essa coisa, você falou, a criação, ele começava um quadro: dava a primeira mão e deixava secar. Voltava dois dias depois e pintava em cima. Aí começava uma

batalha, porque o desenho, um esbocinho qualquer, ele mudava muito, mudava. E me perguntava: “o que tu acha?”. Eu dizia que estava bom. Mas sabia que era uma pergunta inútil. Ele ia mexer. Era uma angústia vê-lo pintar. Era até meio irritante.

Mas uma vez tive uma vitória: era de manhã cedo, a Maria ligou: “Deny, venha aqui, pois ele está enlouquecido com um quadro”. Aí cheguei lá e tinha um quadro enorme, era o *No vento e na terra*. Um homem deitado, quadro magnífico, fantástico. Eu disse: “Iberê, o quadro estava pronto”. “Tu acha?” “Acho que está. Iberê, por favor.”

Ele me escutava um pouco. Disse: “Faz outro, com as mesmas dimensões, mesma forma. Faz outro, faz o que tu quiseres. Porque esse quadro está pronto”. Daí fui embora, achando que ele não ia seguir meu conselho de jeito nenhum. Seguiu, e fez outro quadro. Mais trabalhado, mais torturado.

Porque ele tinha aquela bronca de sermos de terceiro mundo. Por exemplo: se visse um quadro de um abstrato no Rio, ele dizia “se a gente faz isso ninguém dá bola, mas o cara é europeu, americano”. Então tinha aquela bronca. Então esse quadro que te falei, ele repetiu o quadro, não estava muito trabalhado. O quadro estava lançado, quadro lindo, quadro fresco, mas pra ele aquilo era pouco. Ele tinha que mostrar “serviço”, ir além. Tinha que saturar a cor. Jamais poderia fazer um quadro assim lírico. Podia estar bom, mas não como tem que ser. Tem de ser bom de outra maneira. Ele desconfiava do quadro que tivesse saído de cara. Não, tinha de sofrer, tinha de penar, tinha de compadecer.

Os *Ciclistas*, por exemplo. Vi aquele quadro enorme, aqueles ciclistas. Tá ainda cru o negócio. É muito fundo né. O quadro tem 2,60 por 2 metros, com o ciclista no meio. Ele começa a construir uma coisa que não tem nenhum roteiro, nada. É como procurar um diamante cavoucando. De repente acha. Mas pode levar tempo e ele conseguiu. Estrutura com muita cor, muita forma, muita atenção. Porque a pintura do Iberê era isso: muita forma, muita atenção. Não tinha assim uma área que tivesse um certo descanso. Era tudo atenção.

P: Como disse, o senhor conheceu o Iberê em 71, época dos carretéis.

DB: Eu conheci o Iberê numa fase de pintura abstrata. Tem os carretéis mais figurativos, organizados. Depois tem as coisas que lembram os carretéis. Mas daí é uma pintura assim [mostra uma das telas da série *Ascensão*]. Eu o vi pintar esse quadro. Isso aqui.

P: A impressão que dá é que sua paleta fica mais econômica durante os anos.

DB: Quando ele veio pra cá, em 81 ou 82, ele mudou não só a cor, mas voltou a fazer figuração. Foi exatamente depois disso: aconteceu a tragédia e ele passou a fazer figuração. Divisor de águas. Ele na prisão ainda fez uns quadrinhos que tinham a figura. Fez o pátio do quartel, fez uns soldados marchando, figura. Era uma coisa assim, estranha. Eram bonecos. Ele veio pra cá e aí, figura. Aos 70 anos de idade ele mudou a pintura. Olha, coisa difícil, você com 70 anos não muda mais nada, não quer saber mais de mudanças. Quer conservar o que conseguiu. Não vai mudar de religião com 70 anos. Não vai mudar, até porque é perigoso, pode perder o mercado. Pois é, ele mudou.

E mudou, curiosamente, para a figura sempre com a mão erguida. Vários quadros têm a figura com a mão assim. Que remete ao acontecido no Rio. Ele conta né, ele contou duas vezes pra mim. Nunca perguntei. No dia seguinte estive lá com três amigos na prisão e ele só disse “olha só o que teu amigo foi fazer”. Abraçou-me, eu não disse nada, não tive o que dizer.

Eu não podia concordar, não podia avaliar. Algumas pessoas depois me cobraram. A minha posição foi de um amigo dando calor a um amigo na desgraça. Não significa que eu estou apoiando um ato, não. Um amigo cometeu um erro e eu não quero deixar meu amigo sozinho. Outros disseram isso. Ele fala isso também.

P: Sim, algumas galerias tiraram quadros dele também.

DB: Sim, teve aqui na Ablup. Mas ele volta a fazer essas figuras em que aparecem as mãos e a pintura dele é magnífica. Pra mim a melhor fase dessa figuração é entre 82 a 88, coisa magnífica. Fantasmagorias, manequins. Pra mim essa é a melhor coisa que ele tem. Sem desmerecer o restante. Claro, você tem que dar os valores às coisas. No final ele vai fazer aqueles quadros imensos e começa a se afastar da cor. Começa a dizer que não gosta de cor, que cor é frescura. Planta, flor... é frescura.

Mas aí ele não tá enxergando bem. Tenho impressão de que ele devia ter catarata, pois em 80, quando aconteceu o fato, ele disse que não enxergava bem. “De longe eu não enxergo.” “Mas porque tu não usas óculos?” Mas para quem tem catarata não adianta. Eu estou inferindo isso, porque a Maria fez uma coisa e se deu mal. Ficou cega de um olho, uma má cirurgia. Então ele tinha muito medo dessas coisas. Tinha muito medo. Saúde pra ele era uma coisa que prezava muito, tanto que comia as coisas certas, não bebia. Bebia vinho eventualmente, era um homem muito sóbrio. Fazia seus exercícios, nadava por um tempo.

Ele esteve no Rio em 81 e 82, voltou lá. Disse: “não sinto saudades mais. Sinto-me muito bem. Se um câncer não me alcançar eu vou longe”. Ele tinha esse negócio de câncer, tinha essa história do câncer, tanto é que ele passou a sentir uma dor nas costas e não queria saber de fazer exame. Ficou um tempo tendo isso e quando fez o exame já não tinha mais volta.

P: Isso foi quando?

DB: Essa dor no pulmão se manifestou por aí, por volta de 85. Mas ele só foi fazer os exames em 91 e 92³¹⁵. Ele chegou aqui em casa e disse “vai comigo lá”. Tinha uma médica. Entrou ele e a Maria e eu fiquei do lado de fora. Mas a divisória de madeira, eu escutava eles falarem. Ele disse assim pra médica, depois repetiu pra mim: “Doutora, diga o que tem que fazer, mas não diga o que eu tenho”. Ele tinha

³¹⁵ Nessa época o pintor fez novos exames e descobriu metástases do câncer do pulmão em seu cérebro.

umas coisas assim. Ele não subia escada. Tinha medo de ficar preso em elevador, claustrofobia.

P: Deny, você aponta então a tragédia como ponto-chave para essa nova figuração de Iberê.

DB: Não tenho dúvidas, não tem outra explicação.

P: Alguns críticos, apesar de reconhecer o peso desse fato, relutam em associar as duas coisas.

DB: Eu associo diretamente, não vejo outro motivo. E mais, essa figura com a mão estendida! Não precisa ser Freud. Tá aí. Pra mim é uma coisa que nem discuto. A figura para ele é um tormento. Não sei se ele via a figura como figura, é uma forma. Aliás, o Degas tem um pensamento muito curioso, imagina só, em mil oitocentos e tanto. Diz assim: “eu preciso do modelo, mas ele me perturba, ele me atrapalha”.

Porque acontece isso? O pintor contemporâneo, que é figurativo, ele enfrenta esse problema. O modelo atrapalha. Ele interfere na pintura, pois o cara que é abstrato, que faz a pintura pura, sabe lá, ele pensa e faz a pintura pura. Ele faz elementos, cor, forma, quaisquer. Já o pintor figurativo, ele tem uma figura, mas ela interfere. Ele tem que resolver a figura como pintura, não mais como figura. Não mais como o renascentista que fazia a sombra, que faz o volume. Não, ele quer fazer a pintura. Como fazia Cézanne. Ele conseguia isso sem tormentos maiores.

Pra ele a figura era uma maçã, uma pera. Agora, a figura é uma coisa que atrapalha. Você tem de ter o modelo. O pintor precisa do modelo. Ele passa a ser o elemento estranho à pintura. Como via Cézanne, que via cores, que são o plano. Não faço uma cena, faço um quadro. Quer dizer, o pintor quer ser um músico.

Mas a abstração não é uma coisa que não existe realmente. Isso remete a coisa da linguagem. E tudo é simbólico. Você só pensa simbolicamente, você não pensa abstratamente. Quando você faz uma relação, é simbologia isso. Isso é de Aristóteles:

tudo passa a ser um símbolo. A pintura também. Aí entra a questão da figura no quadro. Quando entra a figura no quadro entra também o fundo. Aí o quadro passa a ser uma coisa difícil de resolver, essa dualidade. Você não quer criar um universo onde bota a figura, você quer criar um quadro e passa a ser para ele uma coisa muito difícil de resolver.

E a pintura do Iberê ela é assim, ela vinha de uma pessoa cultivada e ao mesmo tempo ela tinha algo assim de primitiva. Vou explicar melhor isso, como eu vejo isso. Partir de um Greco, de um Renoir para fazer uma obra de arte é besteira. Os caras já esgotaram. Esgotaram aquilo que se propuseram a fazer. Leonardo Ventura dizia o seguinte: “Rafael é melhor que Ticiano? Não. Rafael é o melhor pintor da escola rafaelita e o Ticiano é o melhor pintor da escola de Ticiano”. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. Não há comparação.

Agora essa coisa do primitivo, sempre me intrigou como o El Greco fazia aquele tipo de pintura em 1.500, disforme assim, uma coisa. Como ele era aceito? E porque ele fazia esses desenhos assim, meio tacanhos, meio inacabados? Ele tinha condições de fazer uma coisa diferente. Aí pensei no Picasso. Ele se baseou muito na arte africana. Essa coisa de você partir de um Renoir e Ticiano é tolice, pois eles já atingiram o que podiam atingir: tudo.

Porque o Van Gogh copiava o Milliet? Será que o Milliet era maior que o Van Gogh? Será que o Van Gogh não tinha alguém melhor pra copiar? Milliet era um pintor bom, mas longe de ser um gênio. Ele copiava o Milliet porque ele [Milliet] era alguém que estava balbuciando alguma coisa. Ele via o que o Milliet fazia e via ali um filão que estava pra ser explorado. O Milliet não tinha chegado a um alto patamar e Van Gogh copiava, se inspirou, fez releitura, o que seja. Mas é isso que acontece: você, quando vai se inspirar em um pintor para partir, você pega um pintor menor. O certo a fazer. Assim fazem os grandes artistas, alguns acham que isso é um erro, eu não acho. A literatura faz isso. Você passa sempre pelos mesmos assuntos: vida, morte, realização. Alguém disse uma vez que existem oitenta e tantas situações pra fazer uma peça, o resto são variações. E foi alguém importante.

Essa história de volta à origem, acho que quando você atinge uma civilização há um recuo à origem. Parece que a volta à origem é do homem. Você não parte, você se escora em muitas coisas aprendidas, mas a coisa inicial você tem que buscar. Se você não buscar a coisa inicial você fica fazendo pastiche. Você tem que pegar a origem da coisa.

É lá em baixo em que está a verdade. Todo o resto são camadas em que nos enganamos. Essa história do Iberê me lembrou isso. Ele de repente tem de esquecer de si e todo pintor que teve uma formação muito rígida... porque ele, quando chegou um certo momento, em uma linguagem contemporânea, nem digo pintores, acho que nem existem pintores mais hoje em dia, falamos em artistas plásticos, isso é outra história. O Iberê tem de esquecer aquilo. Então o que faz um pintor menor? Ele faz um desenho, preenche com cor, dá uma modelada e pronto. Ele [Iberê] não retocava. Como retocar? Raspa tudo, é uma angústia. Não tem como retocar. Retocar como? Se tiver um erro em um lugar está tudo errado. Faz tudo de novo, até a coisa aparecer.

Ele era muito organizado, o ateliê dele é como se fosse um quarto de hospital. Onde estava pintando era um campo de batalha: papel no chão, tinta pingando, era um horror. Agora quando acabava ele limpava tudo. Só pintava um quadro por vez. Nunca pintou dois ao mesmo tempo. Nunca vi dois quadros por vez. Aquele quadro era aquele quadro até acabar. Só que era uma obsessão e se fosse necessário ele pintava até de madrugada. Varava a noite. Tinha de ser a perfeição do que ele buscava.

P: Você falou sobre as camadas de histórias. Lembrou-me a declaração que, no vídeo *O pintor* do Joel Pizzini, você comenta sobre as camadas das telas. Pode falar mais sobre essa pintura tão cheia de camadas que é a do Iberê?

DB: Sim, parece que ele tá tirando, como se estivesse à procura de algo, pra encontrar o que está no fundo, algo que estivesse procurando. E como te disse: como ele “esquece” o que aprendeu, ele tem de encontrar uma coisa que não sabe o que é. Acho que a arte é isso, você não sabe. Você sabe o que ela não é. Acho que o

cara começa a ser um grande artista quando ele tem essa autocrítica em saber o que não é. O pintor menor fica gratificado quando faz um quadrinho. Aquele artista como o Iberê percebe que aquilo não tá à altura dele. E não é um erro total. Existe alguma coisa que não bate. Ele não sabe também o que é. Ele não é Deus. Ele sabe que tem alguma coisa que não está batendo. É o contrario do que o Guignard dizia, que o quadro tá pronto, naquela linguagem inocente, quando faz *plim*. Tem que buscar o negócio que não sabe o que é. Não sabendo o que é, como você pode retocar? Se não sabe o que é, vai retocar o quê? Tá tudo errado. Então a pintura do Iberê não era colocar tinta, era fazer um caos, um barro. O Iberê era muito ligado a esse negócio escatológico, da merda, tem um conto dele que ele fala assim.

P: O conto *O relógio*, do *No andar do Tempo*.

DB: Isso, detalhes que você fica até meio enojado. Tem uma história em Curitiba em que ele foi a um hotel no qual faltava bidê. Ele foi reclamar. Disse que queria trocar de quarto. A moça disse que nenhum quarto tem bidê. Ele disse “aqui é o hotel do cu sujo?”.

Ele falava coisas assim, e dizia em grupo, era meio constrangedor às vezes. Ele tinha essa liberdade. Ele tinha um humor, era um cara assim mal-humorado bem humorado. Tinha certa gravidade, tinha humor. Tinha espírito e sabia apreciar o espírito dos outros. Ele ria, tinha essa coisa.

P: Quando ele começou a pintar os ciclistas chegou a dizer o motivo? Por que ciclistas?

DB: Olha Alex, hoje eu me arrependo de não ter perguntado mais coisas pra ele. Nós aprendemos as coisas muito tarde. Fique atento! Abra o olho! Tem uma frase: as coisas devolvem o olhar que damos a elas. Quantas coisas deixei de perguntar a ele. Quantas coisas poderia ter perguntado. Andávamos juntos, jantávamos juntos e tantas coisas eu não perguntei.

Quanto aos ciclistas, não lembro de ele falar sobre o por quê dos ciclistas. Simplesmente ele aparecia fazendo tal coisa. Quanto as *Idiotas* também. Mas quanto ao tema, qualquer pintor tem isso: ele não cogita, não procura um tema, de repente aparece e aparece da maneira mais estapafúrdia. De repente passa um cachorro na tua frente, assim tu olha e dali nasce. Daí te remente, vem uma simbologia, te remente a um quadro do Bacon.

O tema não contava. Esse tema eu suponho que era coisa visual. Ele ia à Redenção todo domingo e lá tinha muito ciclista. E ele andou fazendo muitas paisagens. Comprou uma bicicleta, colocou no ateliê, e tinha um rapaz que posava muito pra ele lá. E ele começou a fazer assim, do cotidiano.

O tema não deve importar. A pintura moderna tem um horror quando fala em tema. Tema é coisa anedótica, nem pensar. O cara tem de fazer pintura, então pra ele era uma maneira de fazer alguma coisa. Quando ele fez manequins era uma coisa que estimulava. Acho que quando fez as *Idiotas* ele não saía tanto, ele tinha uma pessoa que posava pra ele e começou a fazer aqueles quadros imensos e com isso ele passa a fazer quadros descoloridos. Mas aí eu faço umas restrições: acho que se confunde muito a forma e o fundo, mas acho que era problema de visão. Ele usava óculos só pra ler.

Ele gostava muito mesmo do terra-sombra, do azul, e nos outros quadros começa a ter azul, porque, inclusive, eu penso, eliminava o problema do espaço com a figura. Você bota um fundo azul mais claro ou menos claro, coloca na figura isso e fica tudo meio monocromático. Tem figuras que são muito monocromáticas, tinham muita força.

Outra observação que faço: os quadros do Iberê, imensos, não são os melhores trabalhos do Iberê. Acho que os quadros, depois de certa medida, não são tão bons. Vi isso no Renoir. Acho fantástico, um pintor maravilhoso. Ele brilha. É um pintor brilhante. No entanto, tem quadros dele no Metropolitan, um enorme, uma senhora nadando, é um quadro pesado, sofrido. Monet dizia: nunca faça um ser humano maior do que a realidade, maior que o real. Quadro grande é para ser painel, ficar ali na parede. Aqueles quadros do Iberê são um *tour de force*. Mas eu acho que aqueles

anteriores são melhores. Iberê estava doente, foi um esforço muito grande e isso deve ter afetado também.

Tem vários quadros dessa fase aí, alguns melhores que os outros, bem melhores. Eu às vezes via uns quadros dele... Assim, tem um autorretrato do Iberê que é uma coisa magnífica. O Iberê tinha isso, a obra dele é muito uniforme na qualidade.

O El Greco, por exemplo, tem quadros que são ruins. O Velázquez também. Retratos bons, mas formais. Nada que impressione. O Iberê não. Ele se encarniçava. Lembro só de uma encomenda: um retrato da mulher do Gerdau. Ele não pintava por encomenda, como se fazia no renascimento. Ele tinha certos ranços.

A unidade da pintura dele era uma coisa incrível. O Miró tinha um monte de quadros que fazia ao mesmo tempo. Quadros que retomava depois de tempos. Isso era comum. Iberê não. Tinha de pintar um quadro e acabá-lo.

P: Tive uma conversa com a Helena Lunardi, que trabalha na casa da D. Maria e foi modelo na série *Idiotas*, e ela dizia que nas sessões que posou o Iberê falava muito da infância. Você falou há pouco sobre a volta às origens e acho que isso reforça o peso que a infância do Iberê teve em sua arte, como isso era marcante.

DB: Eu acho que foi muito marcante, tanto que nesses quadros figurativos aparecem vestígios de lugares que ele nunca mais foi, que é reminiscência: é a carreta, um fundo lá, um elemento qualquer, a linha do horizonte. O pampa é aquela coisa bem metafísica. É memória da infância. Como o *No vento e na terra*, aquilo era muito do passado. Ele, nos anos 70, tinha uma máquina de passar filmes e passava filmes no ateliê dele. E eram todos filmes antigos. Tinha um filme de faroeste dos anos 30, daí ele via esse cara da infância dele.

Ele era muito ligado a essas coisas do passado. Com os carretéis ele fala muito isso. Não é segredo que ele tinha realmente uma relação assim visceral com a infância, muito grande. Todos nós temos um pouco, né?. A gente soterra isso de alguma maneira, agora claro, um homem que está ligado assim a um pensamento,

a uma arte, ele de alguma maneira volta. Ele começa a remexer coisas, o cara vai escrever, naturalmente vai recorrer à coisa do passado. Ele vai chegar à infância, vai relatar fatos da infância, e ele escrevia muito e nos escritos dele tem isso. E isso ajudou muito ele a voltar ao passado.

É a magoa que ele tem, que os psicanalistas chamam de o furo radical, o vazio que você não preenche nunca. Você coloca as coisas e pensa que colocou e preencheu, mas você não consegue preencher isso. Ele era muito sensível. Sentia esse vazio. Tinha os amores. Eram coisa que ele gostava de fantasiar, pois ele não pensava em abandonar a Maria. Mas ele alimentava essas ilusões. Uma vida assim onírica, a fantasia é o produto da arte. Sem ela você não consegue fazer.

Tem uma coisa curiosa que fiquei sabendo: tem sujeito que escreve e de repente para de escrever. A explicação científica disso é que, como a escrita é uma arte, é uma busca do subconsciente, de repente há um momento que pode haver esse rompimento. Quando há o rompimento você não consegue escrever mais. Digo, com qualidade. Porque se dá isso não se sabe. O James Ensor, até os 40 anos, foi um grande pintor. Depois até os 89 se fez porcaria. Ele retocava, voltava.... Com escritores isso é muito comum. Basta ver esse que morreu agora, autor do *Apanhador no campo de centeio*. O pintor pinta vários quadros. Quadros você não detalha. Tem muitos escritores que escrevem de si. Uma autobiografia, e não dizem mais nada. Não há mais nada o que dizer. O cara faz um só e deu. Muito comum isso.

P: Há um vídeo que mostra o Iberê fazendo a tela *O homem com a flor na boca*, no qual uma peça é encenada e o Iberê pinta alucinadamente. Será que podemos buscar conexões do Iberê com outras manifestações, com a música, o cinema, como essa que ele fez com o teatro?

DB: Olha, ele tinha um gosto musical que não conheci. Ele dizia que não gostava de cor e de música. De cinema ele gostava, mas não falava muito sobre isso. Ele contava alguns fatos assim, mas ele não era um homem de discursos longos. Ele

ouvira muito, isso que é curioso. De repente, em uma ocasião, ele podia começar a falar. Mas ele ficava em um canto lá sem dizer nada, principalmente sobre pintura, sobre arte. Ele não tinha um discurso artístico, tinha um escrito, mas um discurso oral não. Era muito seco. “Rubens encostava a cor.” Eram frases assim, achados. Parece que ele tinha assim certo pudor, não sei. Acho que se manifestava escrevendo e pintando.

O que ele relutava muito em aceitar eram certas manifestações da arte contemporânea. Ele tinha uma formação renascentista, quase. De repente se viu em um mundo que estava desmoronando. Ele estava inventando. Os grandes pintores já morreram quase todos. Nasceram no século passado e até no século anterior.

P: Aracy Amaral comenta sobre a arte dos anos 80, o retorno à pintura, dos artistas que retornam à pintura após a fase da arte conceitual. Ao mesmo tempo temos nos 80 o Iberê trabalhando intensamente, pintando. Fico pensando nesse papel do Iberê como um defensor da pintura, em como ele foi importante nesse cenário.

DB: Pois é, tem uma coisa curiosa, pois, para o Iberê, a pintura era uma coisa essencial. Ele não era um cara que ia pintar, ele era um pintor o tempo inteiro. Se ele não pudesse pintar ele morreria. Como em *Cartas a um jovem poeta*: só faça se for impossível viver sem. A pintura dele tinha algo disso. Sua pintura não era suja. No final ele vinha com as pinceladas, ele tinha velocidade na pintura, não era uma coisa estática sua pintura. Ela não permitia que a tinta se impregnasse, se sujasse. É como se fosse uma camada independente que não se conspurcasse com o que estivesse abaixo. Toda ela era assim. E não era uma pintura que ficasse, assim, na tela. Ela parecia querer extravasar a tela, pela velocidade, pelo movimento, isso a gente sente muito.

P: E as cores? Vemos muito o vermelho nas pinturas dos *Ciclistas*, *Idiotas*....

DB: Sim, aparece mais o vermelho nessas telas que em outras pinturas. Nos ciclistas tem muitos fundos vermelhos. Todos os pintores que nasceram no pampa têm essa coisa de pintar o horizonte. Quem nasce naquela região que ele nasceu, aquilo te remete... Vivi muito tempo em Bagé, até minha adolescência, tenho muito dentro de mim essa coisa do pampa. No Iberê, após a tragédia, essa coisa se agudizou. Ele sentia a necessidade de um conforto materno. Voltar pro útero, alguém que o acolhesse, até porque ele foi repudiado por algumas pessoas. Amigos, conhecidos. Eu conheci um deles, os outros não sei quem são.

E então essa volta pra cá é sintomática, você voltar pra cá. E até aí plasma isso na tela. Ele sente já que o fim tá se aproximando e começam a aparecer essas linhas no horizonte. E é curioso que ele pintou duas versões daquele quadro [*No vento e na terra*], coisa que nunca tinha feito antes. Fez várias séries assim, mas fazer o mesmo quadro, com a intenção de fazer o mesmo quadro, ele nunca tinha feito.

Esse quadro é muito dele: o homem tá lá na tela, é muito forte. É um quadro fantástico. Quando vi o segundo achei o primeiro inferior. Mas é um grande quadro. Mas quando o vi [o primeiro] na Fundação eu mudei de ideia. Achei-o mais imaterial. O primeiro é mais material. É realmente um corpo, a terra. O segundo não é mais, já um espírito, tem algo assim de impalpável. No segundo quadro a figura está flutuando. Daí gostei mais do segundo. Tem uma coisa curiosa: a gente vai vendo os quadros e com o tempo eles vão ficando melhores. Quadros que eu via antes, eu tinha assim uma visão menos generosa. Depois que eu revi achei magnífico. Eu vi quadros na Fundação que eu fique extasiado. Tem outros pintores que acontece o inverso: ao rever eles caem. O que significa isso? Significa uma densidade. É como se conseguisse transmitir alguma coisa muito profunda.

Não me lembro de o Iberê não acabar um quadro, mas ele relatou sobre um quadro no qual usou as tintas de um amigo que havia morrido. Deixou pra ele as tintas e o quadro. Ficou pintando e acabou esmigalhando o quadro. Ele não era de perder quadros.

P: E o papel da Maria na arte de Iberê? Ela emprestou seus pincéis a ele na escola. Poderia ter sido uma descobridora do seu talento?

DB: A Maria era o esteio do Iberê. Ele era um homem que gostava de pegar missões. A Maria fazia o trabalho sujo, digamos. Ele era a cabeça. “Telefona pra fulano, cobra isso, manda pegar o quadro.” Ela assessorava o Iberê, secretariava ele, pra poder pintar, ter todo o tempo disponível.

Acho que o Iberê foi reconhecido muito cedo, tanto que ganhou a bolsa pra estudar no Rio. Não sei, acho que ela não descobriu o Iberê. Eu acho que o Iberê teve um mérito reconhecido muito cedo. Teve essa sorte. E Maria era pintora, uma pessoa muito sagaz. Ela sabia o que era bom, o que era ruim. Não sei se seria uma boa pintora. O crítico é aquele que pode ser incapaz de fazer um traço, mas tem uma noção. Maria tinha uma boa percepção. Normalmente as mulheres que se casam com pintores tem uma boa percepção do pintor. Eles acabem sendo muito dependentes da opinião das mulheres. Ficam muito dependentes.

Conheci vários pintores assim. Eu vi vários casos desses, e não só de pintores, mas de escritores também. O Guimarães Rosa era muito dependente da mulher, emocionalmente dependente.

Agora, é um caminho difícil esse teu [Pesquisador], pois escrever sobre arte é uma coisa dolorida.

P: Sim. Mas essa minha escolha, de estudar essa série do Iberê, foi por vontade de perceber a questão estética na minha atividade de ciclista, que foi uma atividade que me fez perceber a cidade de outra forma. Mais próxima. Quis também ver o que o pintor carrega nessas bicicletas.

D.B: O meu filho votou em um vereador porque ele estava a favor do ciclismo. O meu filho tá nessa. Essa tua visão é uma visão interessante. A maneira de se deslocar, você tem outra visão da paisagem, pois com a bicicleta você tem de pensar mais

aonde anda, depende do seu esforço físico, vai mais devagar, você está aberto, solto no mundo. A bicicleta te faz participar das coisas, o mundo é mais teu.

Quando saí do Rio de Janeiro, eu morava a três quadras da praia. Só aos fins de semana eu ia lá. A praia não era minha. Fui a Florianópolis. Uma ilha, praia de todos os lados. Outra relação. Mas saí de lá por causa do Iberê, e naquela época Florianópolis era muito provinciana. Eu olhava as paisagens, maravilhosas. Mas o que interessa para as pessoas são as outras pessoas. O outro, ele te confirma como ser humano. Tu me confirmas. Um amigo meu morreu, fiquei triste. Com ele foram um pouco de minhas memórias. O que ele dizia de mim só ele dizia.

Quando Iberê me chamou pra cá, eu acho engraçado, ele dizia: “meus amigos não precisam de mim, mas eu preciso deles”. É uma meia verdade. O Iberê gostava de uma plateia, tinha uma certa vaidade. Tanto que pintava com plateia, com pessoas olhando. E ele não ia à casa dos outros. Distribuía as pessoas por etapas, para poder ter sempre gente lá.

E pintava à tarde, era um pintor vespertino. De manhã ele ficava lendo. É que o Iberê tinha um problema de ir ao banheiro: ele ia de manhã e ficava lá lendo. A casa dele tem uns oito banheiros. Naturalmente também ele pintava à tarde por questão de personalidade, acho que de manhã ele ficava meio vazio, precisava encher um pouco.

Mas essa história da elaboração da pintura do Iberê me chamava a atenção sobre você perseguir alguma coisa. Penso na frase: você vai atingir pelo erro. A arte é pra quem não sabe. Tudo o que você aprendeu é uma coisa mecânica, serve como instrumento. Não é o fim. Existe uma teoria literária que o Barthes cita que a linguagem é uma coisa que existe *a priori*, que você tem de limar para encontrar a palavra dita. Você não inventa, você tem de descobrir a palavra. Assim como o quadro, você tem de pegar elementos existentes e juntar, tem de combinar.

Tem um livro de dois grandes matemáticos que falam de uma hipotética máquina impressora com os 25 sinais expostos aleatoriamente. Se começasse a imprimir aleatoriamente, em alguns bilhões de anos teríamos todos os poemas de Shakespeare, todas as frases ditas pelos homens, uma análise combinatória. Com quadro, texto, é

uma dessas combinações. Pense em um transatlântico: é algo que existe na natureza, uma combinação de metais. Você tem de encontrar as combinações. O artista é o que sabe quando está bem combinado. Ele tem sua intuição.

Em todo o resto que ele fazia, a combinação não era aquela, faltava o elemento. Podiam ser dois, três, não importa, tem que descartar. Porque tirar um elemento é mais complicado que partir do zero.

E tem mais, tem um preceito renascentista na pintura que diz: não acabe nada em um quadro solitariamente. Leve tudo igualmente, aos poucos. Se você acaba uma parte, como uma cabeça de uma figura, você condiciona o quadro para aquilo. Você não quer perder a parte acabada, fica refém da parte acabada. Tem de fazer tudo ao mesmo tempo. Vai fazendo aos poucos, não solta os trunfos antes. Quando o Iberê fazia a cabeça e ela estava boa, ele raspava. A verdade está na origem. Poucos têm coragem de fazer isso, tem de ter audácia, desprendimento e certa rapidez. Ele fazia rapidamente.

Mas a figura do Iberê é uma coisa que eu sinto falta. Tive esse privilégio e penso que não usufruí totalmente. Poderia ter aproveitado mais. Ficado mais junto. Pro Iberê nunca teve essa coisa de censura comigo. Ele tinha noção da grandeza dele, mas ao mesmo tempo desconfiava, da perenidade, talvez, por ter nascido no Brasil, país até então periférico. Em 1960 era país periférico, terceiro mundo mesmo.

Antes de ficar doente ele já ficou doente. Em 85 ele teve um câncer na garganta. Curou-se. Vim pra cá em 88. Um dia ele me chamou e disse: “eu estou no fim”. De repente. Uma depressão: ele disse “estou no fim”. Já achava que estava no fim, curado daquele câncer, mas sentia-se no fim. Ele foi fumante até os 60 anos, então de repente achou que estava tendo alguma coisa. Depois ele começou a defecar sangue, aí ele achou que estava com câncer. Aí procurou um médico. O médico disse que não era nada. Ele não fazia exame, não queria saber. Quando resolveu ir, fomos lá eu, ele e o coronel, um amigo dele. Fomos lá e entrou no tubo [ressonância].

Ele tinha muitos medos. Um dia estava no ateliê e ele começou a gritar. Era uma aranha. Fez um escândalo, achei que fosse brincadeira.

Sobre o incidente no Rio, eu não queria saber. Ele me falou duas vezes só. A Maria me dizia que ele levantava muitas noites, angustiado. E isso entrou nas telas, porque um sujeito verdadeiro como ele era não podia mascarar isso. Aparecem aquelas figuras horrendas, deletérias. Tem algo do Giacometti.

Ele falava muito de um pintor francês, o Soulages. Mas dos americanos ele não tomava conhecimento. Pop art, nunca falou. Andy Warhol, nunca falou de nenhum deles.

P: Ele falava algo sobre política?

DB: Ele não queria saber. Ele tinha uma posição política, digamos assim, mais social. Mas não partidária. Desde que o conheci, nunca tinha um engajamento político tipo de esquerda. E cobravam muito ele, pra ter uma posição de esquerda, que era o mote da época. Mas ele não tinha. Ele era muito crítico em relação à coisa pública, não como partido. Ele ficava muito revoltado com o modo que as coisas se desenrolavam. Mas nunca participou do partido comunista nem nada.

7.3 Apêndice C: Entrevista com Mônica Zielinsky, realizada em 12/10/2012, em sua residência, em Porto Alegre.

Pesquisador: Mônica, você chegou a trabalhar com o Iberê?

Mônica Zielinsky: Eu não cheguei a trabalhar com ele, mas eu conhecia o Iberê e a Maria. Sempre que ele me via, vinha falar comigo. Era uma coisa! Ele podia estar em uma ponta da rua da Praia e se eu estivesse na outra ponta ele vinha conversar. Era uma pessoa muito absorvente, muito forte. Queria saber tudo da gente. Eu nunca trabalhei com ele e nunca imaginei naquela época que eu ia fazer o *Raisonné* de

gravura. Foi algo que surgiu depois de ele ter falecido. Agora estou trabalhando no restante dos trabalhos. Escrevi para um colecionador de Belo Horizonte que acabou de me mandar obras fabulosas. Então estou trabalhando no restante da obra com minha equipe. Óleos, desenhos, tapeçarias, cerâmicas, painéis, tudo o que tem. Mas é um trabalho que vai lentamente, porque, desde que a Fundação abriu, a prioridade são as coisas visíveis, projetos para exposições e o educativo, que são coisas bem públicas. Esse trabalho de catalogação é algo muito silencioso, bem trabalhoso.

E estamos levantando tanta coisa. Calculamos 1.200 óleos. Cada dia aparece um. Agora descobrimos um na *Christie's*, lá de Nova York. Vai ser leiloado. Descobrimos uma aqui no edifício da frente na semana passada, pois as pessoas não dizem. E assim é.

P: Falando sobre o contexto de *Ciclistas do Parque da Redenção*. O livro *No andar do tempo* é contemporâneo às telas. Você vê nos ciclistas uma relação direta com o universo fantástico dos contos do Iberê?

MZ: Olha, ponte sempre existe, sem dúvida. Pois é a questão fictícia. Tem toda essa relação. Só que os ciclistas têm uma conformação muito característica. Em todos os depoimentos e escritos você deve ter visto: o ciclista pra ele é uma indagação mais profunda. É uma pergunta de fundo existencial. É inegável. Ele diz que os ciclistas são os que se locomovem sem rumo. É essa a questão o tempo todo. Os contos têm uma indagação, mas vai pelo lado escatológico, vai por uma questão temporal. Mas nos ciclistas a conformação é diferente. Nos ciclistas sempre é a bicicleta, o horizonte, aquela coisa, a máscara. Os contos têm um humor que ele não tem no óleo. Os ciclistas são muito dramáticos. Essa densidade não existe no conto.

Nos ciclistas ele até faz uma referência: são seres que se movimentam sem setas. Ele mostra a sensação de perda de referência. Acho isso interessante, pois tem uma questão autobiográfica fortíssima nos ciclistas.

P: O Deny Bonorino me falou sobre o pampa presente nessas telas. Pensei nisso como uma intenção do Iberê em voltar à infância.

MZ: Isso vai se acentuar nos últimos trabalhos, nos quais aparece a bicicleta sozinha. Existe aquela referência toda de retorno ao pátio da infância, pois ele veio de Restinga Sêca, uma região completamente isolada do mundo. Os pais eram ferroviários, tinham aquela coisa rotineira, e ele vai na vida até chegar a isso. Ele sai, vai para Santa Maria, Jaguari, Porto Alegre. Ele não aguentou e foi pro Rio. Daí ele ganhou a bolsa e eu acho curioso: ele vai nessa busca desenfreada e lá na Europa mantém uma situação meio de isolamento com os movimentos da arte europeia. Porque ele foi estudar em Paris com o mais acadêmico dos pintores do momento, e quando já existia o Dubuffet, o CoBrA e o Tachismo estourando. E ele ficou isolado naquele ateliê do Lhote, algo bem conservador, no qual ele estudava luz e sombra, composição.

Mas é curioso, pois ele quer no final retornar ao início. Acho que é a questão da morte ligada à identidade, à origem. E aí a bicicleta aparece sozinha, aparece a paisagem de Santa Maria, Restinga Sêca, planos, planície. Um tumulto de nuvens, uma coisa dramática. E o corpo ao solo e a bicicleta ali.³¹⁶

P: No tocante à bicicleta estar sozinha, sem o ciclista, conversei com o Eduardo Haesbaert e ele me falou sobre as diferenças na situação da bicicleta nas telas: em *Ciclistas do Parque da Redenção*, o ciclista está em cima da bicicleta; em *Idiotas*, ele está ao lado e em *Tudo te é falso e inútil*, ele vê a bicicleta caída ou destruída. Temos diversas aplicações da bicicleta então.

MZ: Isso, o lugar da bicicleta vai se alterando no espaço da pintura. Deixa eu te dizer, em 1942, pouco tempo depois de ter começado a pintar e antes de ir pro Rio, ele fez alguns desenhos de bicicletas. Grande quantidade delas juntas. Isso aparece,

³¹⁶ Refere-se à obra *No vento e na terra*.

tem no acervo. São desenhos pequenos. Tem um catálogo da exposição do Flávio Gonçalves que mostrava isso. Desenhos a lápis ou canetinha esferográficas.

E ele fez essa quantidade de bicicletinhas, mas eram croquis. Então ele abandonou. Em 82 ele voltou a Porto Alegre. E como eram seus fins de semana: no domingo de manhã ia para o Parque da Redenção, e ficava fascinado de ver o ciclista no parque. Mas o que acho curioso é que ele começa com anotações sobre o movimento dos ciclistas. Da mesma forma que anotava os papeleiros, os vendedores de doces, de sorvete. Ele fazia anotações do parque. Os ciclistas eram anotações cotidianas. Ele chegou em casa e reelaborou uma anotação cotidiana dando um outro sentido. A anotação passa a ter um conteúdo existencial.

P: E é uma coisa curiosa esse intervalo de 40 anos entre o surgimento e o reaparecimento das bicicletas.

MZ: É curioso porque é muita distância de 42 para 82. Ele não fez nada disso na Europa, no Rio. É uma coisa do retorno dele para cá. Na abstração ele colocava-se na matéria, na pincelada. E no final é mais fluído, é no conteúdo, é figurar a narrativa. Mas é o mesmo sentido com conformações diversas.

P: Falando sobre essa volta, gostaria de perguntar sobre a interiorização do artista. Temos essa citação dele mostrada no vídeo do Joel Pizzini: “Eu fui de certo modo o poeta das ruas do Rio de Janeiro. Depois vieram os carretéis. Fui me interiorizando. Aí, vieram as memórias. As lembranças. As coisas foram se adensando. Depois a vida me pregou uma peça. Depois o mundo ficou ruim”. Ele diz que foi se interiorizando, podemos pensar que foi no Rio de Janeiro, distante da terra natal, o lugar que motivou isso?

MZ: No Rio ele estava voltado às figuras, ele aprendia com o Guignard a questão da cor, das transparências. Os trabalhos do Iberê da época do Guignard

são translúcidos, transparentes. Tem certo enigma na paisagem. Com o fim do grupo Guignard, o Iberê passou a ter a obsessão de estudar fora. E aí ele vai fazer alguma coisa de ruas, mais duras, mais rígida. Ele esteve na academia, não aguentou, saiu. Quando ele viaja e volta para o Brasil é que ele vai fazer aquelas obras lindas que são as ruas de Santa Teresa, que a Fundação nem tem pois ele vendeu todas. Ele tinha essa coisa dos casarios. Fez uma gravura linda que lembra o Goeldi. Em 56, 57, aos poucos ele vai aos estudos da forma, trazendo experiências da Europa. E depois vai entrar no carretel, pois o carretel ajudou o Iberê na questão da forma. Aí ele montava aquelas coisas [carretéis] no ateliê, daí eles se desequilibravam, iam pro espaço, e o Iberê foi trabalhar o espaço. Mas é uma coisa da pintura, muito forte. Aí, de 56, ele até deixou um pouco a gravura nesse período, fez uns guaches difíceis de achar. A maioria está em coleções privadas.

P: Qual seria a importância do Guignard nessa interiorização?

MZ: Com o Grupo Guignard eles [alunos] se desenvolveram mais. Tem na Fundação os bilhetinhos que deixava na mesa de cada um: “Cuidado com a anatomia”, recomendações de forma. Mas eram trabalhos de figuras e de paisagens. Não eram a coisa violenta de espaço de tinta. No carretel acho que é uma dedicação à forma, vai indo fundo na matéria. Parece que quer se segurar ali.

P: Voltado às bicicletas, podemos pensar na questão do equilíbrio, que é frágil. Qualquer coisa pode derrubar a bicicleta. O que as equilibra nesse ambiente árido, desértico, inóspito? Eu os vejo equilibrados nesse ambiente e fico pensando o que pode estar equilibrando o Iberê nesse momento, ainda mais depois do que houve no Rio. Pensei que talvez fossem suas memórias, pois estão pedalando pra trás, voltando.

MZ: A questão, Alex, é uma dúvida que sempre permanece, sempre são interpretações. São completamente subjetivas. Então pode ser, mas não temos certeza. Podemos inferir que seja. Onde temos mais [informações] é nos depoimentos quando ele fala o que são pra ele os ciclistas. Pois ele fala muito em seres sem meta, coisas assim, que indicam direção, deslocamento, trânsito. Acho que isso é uma questão que existe aqui e que agente sabe, porque a bicicleta é. E trânsito também está no carretel, porque ele só é estático nas primeiras obras, depois ele vai se desequilibrar e entrar no espaço até desaparecer quase. E é um trânsito no qual ele diz que não se sabe o fim, o ponto de chegada. Ele [carretel] volta nas últimas obras, mas já misturados em outros conceitos.

P: Sobre os ciclistas das telas, percebemos um mistério nos rostos.

MZ: Pois é, esses rostos são meio máscaras. São criaturas, não são figuras, como o Ronaldo Brito fala no texto *Ciclistas Metafísicos*. E é engraçado que mesmo nos quadros pequenos, eles tenham uma potência, uma coisa assim.

P: Sobre o isolamento do Iberê na Europa que você falou, pode comentar mais?

MZ: O problema é o seguinte: o estrangeiro, principalmente na França e na Itália, não contava. Ele chegou lá e não conhecia ninguém, ele ficou no limbo. E ele não tinha conhecimento do que se passava lá. Não tinha essa visão. Em suas anotações diz “é muito difícil, eles não querem saber, não sabem quem eu sou”. Ele ficou completamente isolado. Não participava mesmo do meio. As pessoas não contam, mas sabemos que é. E isso é dramático. E no panorama brasileiro é ambivalente, pois ao mesmo tempo que tinha um reconhecimento, foi indicado para tantos prêmios e júris, era um solitário dentro do Brasil também.

Ele tinha uma relação de admiração com o Goeldi, mas distante, pois o Goeldi era um homem de poucas palavras. Ele não convivia. Não gostava do Portinari, pois

eram perspectivas completamente opostas. E não tinha contato com o Lívio Abramo, que era um expressionista.

E assim ele vivia, isolado. Tinha muita gente que ia lá, aos finais de semana, aos sábados. As visitas eram conhecidas, mas eram colecionadores, alunos, modelos. Poucos artistas iam. Não tinha uma convivência muito frequente. Ele brigava, era temperamental.

P: E eu pude perceber como ele é admirado na cidade. Peguei um táxi e o motorista me disse que conviveu com o Iberê. No Parque da Redenção encontrei um cara que fazia *cooper* com ele! A Helena Lunardi fala da simplicidade dele, mas ao mesmo tempo esse isolamento.

MZ: É curioso, pois ele participava de coisas da arte, mas não chegava muito perto dos colegas, dos artistas. Em 54 ele fez aquele Salão Preto e Branco, mobilizou muita gente no Rio. Mas ali era por uma defesa política dos materiais. Havia pessoas que ele adorava, mas muitos que ele não suportava. Houve um incidente em que ele lutou com o diretor de um museu nas escadarias.

P: E tem as desavenças com a arte contemporânea.

MZ: Ele tinha horror. E isso é uma questão que chama a atenção. Ele manteve a pintura tradicional, atravessando as questões conceituais, a fotografia e as instalações. Ele manteve-se fiel a pintura de cavalete, ao óleo. É uma questão curiosa.

Olha, a meu ver o Iberê se manteve por uma questão de mercado. A partir de 57, 58 a agilidade dele era grande no mercado, e nos anos 70 explodiu, em 75, 76, 78. E ele quase não fez gravura nessa época. E é curioso como ele para, pois a pintura é que era uma questão que para o mercado ia bem. Ele não vai dizer. E a Tina Zappoli que foi a *marchand*, que pegou o Iberê desde 79, 80, ela sabe todos os detalhes.

P: Acho que não podemos deixar de falar sobre o papel da D. Maria, sua importância para o artista.

MZ: Sim, foi ela quem começou a registrar tudo. Fazia os caderninhos, tudo. A Maria organizava currículos, e ela é que começou a registrar os óleos em 58. Por isso é um problema para acharmos os primeiros, não se tem registro nenhum. O que temos registrado vai.

E ela começou a registrar e colocava o título e a parábola, que é o número que vai em um círculo atrás da obra, que indica o valor de mercado. Então o número 1 geralmente indica os de menor valor. Daí ela tinha uma tabela e aí ele colocava o título, dimensões, data e local e ela passava tudo isso para o caderno de registros, desde 58. O problema é daí pra trás. Trabalhos de 38 são uma luta para achar.

E a Maria abriu mão da vida dela por ele. Mas ele disse: ou tu ou eu. Ele era terrível. Ele dizia isso. E aí ela optou pra fazer o nome dele.

P: Acha que ela se magoou?

MZ: Acho que não. Uma dia ela me falou: “é, eu poderia ter feito, mas era o Iberê, eu abri mão por ele”. Eu acho que ela teve um papel importantíssimo.

P: Sobre mitos em Iberê. Em alguns escritos ele compara o trabalho obsessivo do pintor ao de Sísifo e as três figuras de *Solidão* foram associadas pelo Ronaldo Brito às Parcas. Será que há algum mito por trás dos ciclistas?

MZ: Pois é. Essa coisa da obsessão, da luta, da batalha. A gente olha e vê isso. É duro, dura a existência. Duro não ter respostas. Acho que é isso que ele tenta passar, o tempo todo. Mas isso sempre esteve presente nele. Basta olhar as primeiras paisagens: ele se destaca pelo nervosismo. Desde o início. Só que isso vai tendo conformações diferentes. Por isso acho que os ciclistas não diferem de suas

paisagens, o meio do mato que mostra não ter saída. Só que ela [a falta de saída] vai ficando mais explícita a partir daí.

P: A série dos ciclistas e idiotas se interpenetram, não é?

MZ: Ele ia misturando uma coisa na outra. Ele vai começar a fazer as idiotas sozinhas, sentadas. Há uma série de desenhos e esboços dos ciclistas e das idiotas em que a bicicleta não aparece. Depois, em 91, ele vai fazer uma série de idiotas: uma deitada, outra sentada em um horizonte desértico e, pequenininha, vai aparecer uma bicicleta. Ele passa por um momento de corte, e chama de idiotas essas primeiras que estão sozinhas. Aí tem a ver com Dostoiévsky. Ele leu também Dostoiévsky.

P: E a ideia da morte?

MZ: Aquela morte em 80 no Rio, da pessoa em quem ele atirou, aquilo já começou a trabalhar nele a questão que já vinha. Ele puxou pra si. Daí aparece o câncer. E ele vive nove anos com essa coisa da proximidade da morte. E era uma coisa latente que exacerbou. E aqui, com os ciclistas, ele pergunta qual a saída, qual o sentido. Ele nunca deixou de ter isso.

Quando ele leu todos os modernos e tudo, os autores, sempre se perguntou. Porque ele buscava a filosofia também, essas leituras. Sempre se perguntou. Era uma obsessão. E até os contos têm a ver: a coisa do tempo, a coisa do excremento, coisas da vida. E depois o erotismo que surge em 87, aquela série erótica é uma forma de estar vivo. É incrível como isso, os *Manequins na Rua da Praia*, tem a ver com esse momento. Eles são o luxo, o sem sentido do consumo contraposto com a questão humana da morte. Esse embate o tempo todo.

E quando agente vê aquele ciclista, tem uma gravura com o ciclista em um horizonte e a bicicleta de lado, ele [o ciclista] está de costas. Acho que de 91. Ele pergunta a mesma coisa.

P: Foi quando houve a piora de sua saúde.

MZ: Ele piorou em 91, ele piorou mesmo. E as obras ficam mais densas depois de 91. Cores da morte, cores da terra. Azuis, pois as pessoas se tornam azuladas. Os ocre, sépias. Tem uma *Idiota* que pertence ao Jorge Johanpeter, que é uma figura em uma cadeira que é tão forte que parece uma coisa de sangue. Aí nos lembramos das obras finais de 91 e 92, *No vento e na terra*, e é uma paisagem de Santa Maria, e os textos dizendo “é meu pátio de infância”.

E quando eu escrevi o texto, quando estava na parte final eu me emocionei muito, pois era uma coisa muito forte como o Iberê se manifestou em tudo. E aquela expressão dele, “o tempo destrói nossas vidas, mas jamais nossas ideias”. Então ele considerou na obra dele a perenidade. Era o modo dele de se perpetuar, de lutar contra esse limite. É humano.