

IBERÊ CAMARGO, UM GRANDE PINTOR BRASILEIRO À LUZ DE GASTON BACHELARD

Celia Regina Silva Santos¹

Resumo: Neste artigo, a partir do pensamento de Gaston Bachelard propomos uma análise de quatro obras de Iberê Camargo: Dentro do Mato, Autoretrato de 1984, Núcleo e Solidão. Iberê nascido em Restinga Seca interior do Rio Grande do Sul é um dos grandes mestres da arte brasileira e possui, indubitavelmente, uma obra de importância universal. Ao observar suas obras evidencia-se como esse pintor foi convocado e estimulado pelo onirismo da matéria, confirmando-se assim quais foram os elementos eleitos pelo artista nesses quadros. Bachelard diz: “Eu não forço ninguém a sonhar como eu sonho”, assim acreditamos que nosso pintor pensava da mesma maneira, porque os artistas nos presenteiam com suas obras e cabe a nós sonharmos ou não com eles. Portanto ambicionamos aqui sonhar com a obra de Iberê e seguir as inspirações de seus devaneios. Essa curta análise não tem a pretensão de uma verdade universal, mas de uma verdade que nos pertence e que temos o prazer de compartilhar. Nossa proposta é expressar a inspiração germinante da obra de Iberê Camargo a qual como ávido fruidor pudemos absorver, com a ajuda de Bachelard, toda riqueza que nos oferece o acervo deste grande artista.

Palavras chaves: matéria, elementos, devaneio, arte, pintura.

1 Université Jean Moulin de Lyon 3 - Doutoranda

Bachelard diz que o artista nos inspira, nos faz sonhar, nos faz falar, e Iberê Camargo é um pintor que nos inspira, nos faz sonhar e que nos convida a falar. Assim nesse texto queremos exprimir o que sua obra nos inspira como fruidor tendo absorvido, com a ajuda de Gaston Bachelard, toda riqueza que nos oferece a obra deste artista. De acordo com Bachelard, as imagens materiais propostas pelo pintor solicitam sua imaginação. É assim que ele é convidado a participar, a penetrar na intimidade do elemento e dessa forma nas suas obras, onde imagens materiais e imagens formais invocadoras da paisagem caminham juntas, podemos reconhecer o elemento escolhido pelo artista. Nossa intenção é mostrar o quê vai ocasionar a participação da imaginação elementar nessas quatro pinturas escolhidas dentre as sete mil obras do acervo de Iberê Camargo; e que apresentaremos em ordem cronológica começando com a intitulada *Dentro do Mato*².

Segundo Bachelard é a cor que desvela a intimidade da matéria: “Pour un vrai peintre, les objets créent leur atmosphère, toute couleur est une irradiation, toute couleur dévoile une intimité de la matière”³. Isso dá à cor seu papel primordial. A cor é verdadeiramente uma força criadora. Podemos perceber nesta obra que são as características da matéria (sua densidade, fluidez ou viscosidade, seus movimentos ritmados, seu gesto, etc.), que contribuem na condução de nossa imaginação em direção ao elemento escolhido pelo artista. Assim encontramos na pintura em questão a possante força telúrica, não somente pela densidade

2 CAMARGO, Iberê. *Dentro do Mato*. 1941-42; óleo sobre tela, 30 x 40 cm. Imagem no anexo I.

3 BACHELARD, G. *Le Droit de Rêver*. 2e. éd. Paris : PUF, 1979, p. 41.

da tinta, mais pelo verdejante de suas árvores que sentimos firmemente enraizadas. Vemos também a luminosidade, um caminho ensolarado, onde o sol, fogo audacioso, quer a todo custo penetrar na mata densa. Eis aqui o elemento fogo participando mais uma vez da criação de um artista! “Le soleil travaillant dans la matière, ingénieusement offert par l’homme, se reflète lui-même sur la matière”⁴.

Nesse momento observando esse quadro pensamos estar numa aporia, isso porque Bachelard nos diz:

Ces combinaisons imaginaires ne réunissent que deux éléments, jamais trois [...]. A fortiori, aucune image ne peut recevoir les quatre éléments. [...] Si une union ternaire apparaît, on peut être sûr qu’il ne s’agit que d’une image factice, que d’une image faite avec des idées⁵.

Entretanto podemos ver claramente um terceiro elemento nessa pintura. Será que dizendo isso Bachelard fazia referência somente à poesia? Talvez. Porque esta imagem não me parece uma imagem factícia, nem tão pouco uma imagem de ideias. Contudo, Bachelard nos assegura também que não há diferença essencial entre o devaneio a partir da imagem de um poema e o devaneio diante de uma pintura. Ele diz: “Une seule peinture se met à parler sans fin. Les couleurs deviennent des paroles. Qui aime la peinture sait bien que la peinture est une source de paroles, une source des poèmes”⁵. E ainda, Iberê diz a respeito de suas pinturas:

4 BACHELARD, G. *Le Droit de Rêver*. 2e. éd. Paris : PUF, 1979, p. 49.

5 BACHELARD, G. *Le Droit de Rêver*. 2e. éd. Paris : PUF, 1979, p. 16.

“Eu não pinto o que vejo, mais sim o que sinto”⁶. Ora, se pintamos o que sentimos, são imagens do devaneio. “Il faut qu’une cause sentimentale, qu’une cause du coeur devienne une cause formelle pour que l’oeuvre ait la variété du verbe, la vie changeante de la lumière”⁷. É certo que a terra é o elemento dominante nesse quadro *Dentro do Mato* e que ela se casou com o fogo, mas a ondulação que vemos nas árvores, e que é uma das características da dinâmica da substancia elementar, vai aqui nos indicar a presença de nosso terceiro elemento: o ar. Nesse caso, não seria o ar um elemento conciliador? Não seria ele o elemento que vai permitir a perfeita harmonia entre terra e fogo? Acreditamos que sim. Acreditamos que em pintura há até mesmo a possibilidade da combinação dos quatro elementos.

Iberê Camargo realizou vários auto-retratos. Pare ele, eles eram como uma pesquisa de autoconhecimento, um questionamento interior. Fazer um auto-retrato é se rebelar contra a ausência, contra o esquecimento, conquistando assim o reconhecimento e a perpetuação que são o desejo da arte em si.

Há geralmente uma inquietação em relação aos auto-retratos que nos leva a uma reflexão da pintura propriamente dita como obra do artista, há também uma reflexão sobre o sujeito do retrato, o qual é, ao mesmo tempo, o artista que pinta. Não se trata de uma reflexão para pensar a semelhança, mas para apreender na memória aquilo que sugere contra o esquecimento, conquistando assim o reconhecimento e a perpetuação que são o desejo da arte em si. Há geralmente uma inquietação em relação aos auto-retratos que nos leva a uma reflexão da pintura propriamente dita como obra do

6 As informações sobre Iberê Camargo foram retiradas de: Site da Fundação Iberê Camargo: <http://www.iberecamargo.org.br/content/artista/default.asp>; e *Iberê Camargo*, Catálogo da exposição Iberê Camargo na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.

7 BACHELARD, G. *L'Eau et les Rêves*. 8e. éd. Paris : LGF, 2007, p. 7, 8.

artista, há também uma reflexão sobre o sujeito do retrato, o qual é, ao mesmo tempo, o artista que pinta. Não se trata de uma reflexão para pensar a semelhança, mas para apreender na memória aquilo que sugere a visibilidade dos objetos do mundo que a pintura nos oferece. É preciso, como diz Merleau Ponty,

que la pensée [...] se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps que j'appelle mien. [...] Il faut qu'avec mon corps se réveillent les *corps associés*, les « autres » [...].⁸

Se a imagem do espelho é invertida, no quadro do auto-retrato o inverso é invertido, nos dando assim um rosto possível. Nos auto-retratos existe uma falta de apreensão de um só rosto, de um sujeito único, porque neles encontraremos um rosto escondido se considerarmos que aquele que nos olha, de fato, não é verdadeiramente para nós que ele olha. Diante do espelho os pintores que fazem seus retratos são, ao mesmo tempo, aqueles que eles acreditam ser, aqueles que eles gostariam de ser, aqueles que eles gostariam que acreditássemos que são e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.⁹

Deste modo, nos privam os pintores da verdade ao fazerem seus retratos? Todos os pintores cometem pequenas mentiras fazendo seus retratos, eles querem sempre transmitir ao fruidor uma mensagem particular em relação a suas imagens. Os retratos têm

8 MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964, p. 12,13.

9 Roland Barthes diz em relação à fotografia: Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. In *Camera Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 27.

sempre algo de tautológico. Podemos acreditar que, talvez, essas mentiras existem para nos lembrar de que a arte é feita de sonhos. Porém, por mais que eles tentem mentir, seria impossível aos grandes pintores de fazê-lo integralmente, porque ao apreender seu próprio olhar o pintor nos entrega fatalmente todo seu ser. Contemplando um auto-retrato refazemos, em sentido contrário, o movimento do pintor que sai dele mesmo para se fixar como outro e depois se reintegrar em si. É apenas um corpo e um olhar do sujeito que habita o mundo e que se move em torno do princípio de todo movimento.

L'imagination n'est rien d'autre que le sujet transporté dans les choses. Les images portent alors la marque du sujet. Et cette marque est si claire que, finalement, c'est par les images qu'on peut avoir le plus sûr diagnostic des tempéraments.¹⁰

Após essas considerações gostaria de comentar o “Auto-retrato” de 1984¹¹, no qual Iberê não quer mais uma aproximação direta de sua figura, nele ele nos apresenta uma figura difusa, deformada. Ao fruidor a função de observar, de procurar e encontrar o sujeito que pintou essa imagem. Esta é uma obra fortemente marcada pelo signo da terra. Para Bachelard o pintor faz a escolha decisiva de um elemento, com o qual sua vontade será engajada e ela não mudara o seu eixo até o fim de sua obra. Acreditamos que o elemento terra escolheu Iberê e que ele a escolheu, e com essa incorporação mútua ambos irão caminhar juntos, não somente nesse quadro, mas para sempre, porque a maioria de suas obras foi incorporada divinamente pelo signo da terra. Parece-nos que suas pinturas têm nesse elemento material sua razão fundamental de ser,

10 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. 2e éd. Paris: Librairie José Corti, 2004, p. 9,10.

11 CAMARGO, Iberê. *Auto-retrato*. 1984; óleo sobre tela, 25 x 35 cm. Imagem no anexo II.

há a ação sobre a matéria, a angústia que se agita e exalta essa massa pictural rugosa extraordinariamente preenchida de pigmento sobre suas superfícies.

Iberê faz sobressair, maravilhosamente, as formas, e ei-lo nesse quadro como diante do espelho onde o reflexo desvela toda sua alma, a prova real, incontestável da escolha mútua.

Para que os elementos assumam toda sua força e para que façam eco em nós, diz Bachelard, é preciso que eles sejam projetados “dans la vie humaine la plus dramatique”¹². Num único rosto, o artista pode condensar toda sua história. “L’homme, dans ses grands signes, a une valeur cosmique. Toute grande valeur esthétique du corps humain peut mettre sa marque sur l’univers”¹³. O pintor aqui não se negou a nos fazer conhecer sua alma através de formas tão audaciosas,

mais puisqu’il s’agit d’un temps de la métamorphose d’une heure embryonnaire de l’oeuvre d’art, l’homme qui jouit de la puissance démiurgique [...] va jusqu’au bout des forces nées dans la substance de la terre.¹⁴

A densidade, o gesto que vemos nessa obra toda impregnada de tonalidades telúricas como ocre, terra-de-siena, marrom, tudo isso se lança e nos convida a imaginar que Iberê e a terra se fundiram. É o pintor se declarando princípio irradiador de suas nuances. Nas raízes do querer encontramos a mais forte das comunicações. Tudo isso nos parece um combate antropocósmico ao qual Bachelard propõe a palavra *cosmodrama*. “Todo criador de formas reivindica legitimamente o direito de habitar as formas que ele cria”, e eis aqui, o artista Iberê inteiramente habitando sua obra!

Conforme Bachelard, uma imagem que se fixa numa forma

12 BACHELARD, G. *Le Droit de Rêver*. 2e. éd. Paris : PUF, 1979, p. 51.

13 Ibidem, 1979, p. 89.

14 Ibidem, 1979, p. 50.

definitiva – que podemos compreender aqui como figurativa – “au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir. Autant dire qu’une image stable et achevée *coupe les ailes* à l’imagination”¹⁵. Destarte, podemos dizer que Iberê desconstruindo a imagem de seus *Carretéis* tenha efetivamente dado asas à sua imaginação. Após ter trabalhado longo período pintando *carretéis* – objetos remissivos de sua infância – ele deixou de lado as imagens figurativas que Bachelard chama de “imagens claramente tradicionais”.

Essas imagens figurativas perderam seu poder imaginário. Assim, ao fazer a abstração dos seus *carretéis*, nosso pintor chega ao quadro que ele denominou *Núcleo*¹⁶, uma que possui uma textura opulenta, uma grossa massa pictural pastosa. De modo que, em sua série *Núcleos*, Iberê libera seus *carretéis* de suas formas resultando numa fantástica experiência abstrata (cabe lembrar que o próprio Iberê jamais se considerou um pintor abstrato). Mas podemos dizer que seu saber mudou a percepção do fenômeno, ele chegou à *transfiguração do banal*,¹⁷ algo precioso visto que ele nos remete ao início da arte.

Sua nova pincelada se enriquece de velocidade, de movimento e densidade maiores. Ele não pinta mais sobre um motivo, seus *carretéis* são apenas uma inspiração indireta, podemos mesmo dizer, inconsciente. Seu desenho não mais se distingue: se transforma em massa abstrata, em energia telúrica. Os *carretéis*, que fizeram um movimento de luta, um verdadeiro combate nas telas, explodem, se fundem agora no suporte e Iberê obedece unicamente à vontade da arte. Eis aqui a imaginação criadora dando um novo sentido a partir dos arquétipos que ela descobre ou concebe nas coisas que

15 BACHELARD, G. *L’air et les Songes*. 6e. éd. Paris : LGF, 2007, p. 6.

16 CAMARGO, Iberê. *Núcleo*, 1963. Óleo sobre tela, 65 x 91,7 cm. Imagem no anexo III.

17 Título do livro de: DANTO, Arthur Coleman. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.

ela encontra. Sabemos que a imaginação formal elabora as imagens descritivas, mais a imaginação deste artista nesse momento, não tem mais nenhum interesse de exteriorizar por meio de sua pintura as formas narrativas, sua imaginação quer agora abstrair as formas em germe na intimidade do elemento. Para Bachelard isso quer dizer que a imaginação formal está agora subordinada à imaginação material. Cabe ao espírito a função de abstrair, isolando nos objetos os elementos. Por conseguinte, não podemos captar mais nada da realidade porque ela não nos dá os elementos isoladamente. Iberê desconstruiu a imagem visível, discernível e com isso fez surgir outra realidade. Sua arte que a girava para o visível, acede então ao mundo inteligível porque ele sai de si mesmo, de sua própria essência.

No dizer de Bachelard essa abstração vem de sua memória afetiva.

L'image perçue et l'image créée sont deux instances psychiques très différentes, et il faudrait un mot spécial pour désigner l'*image imaginée*. Tout ce que l'on dit dans les manuels de l'imagination reproductrice doit être mis au compte de la perception et de la mémoire.¹⁸

A pintura é o meio que conduz o pensamento do artista de dentro para fora. O pensamento de nosso pintor possuía angústia face ao efêmero da vida, assim ele se voltava para as questões filosóficas que ele tenta exprimir de um modo geral em suas obras. Sua luta existencial é visível no seu modo de pintar, ela se materializa nos movimentos do pincel, nos pigmentos, na luz, nas tonalidades intensamente sombrias. Nesse quadro *Núcleo*, é a própria imagem material que concede a forma perceptível por suas tonalidades telúricas. Podemos perceber que através da cor Iberê ajustou a matéria trabalhada à matéria sonhada. Seus gestos – induzidos pela

18 BACHELARD, G. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 2004, p. 9.

dinâmica interna do elemento terra eleito por sua imaginação – vão produzir nessa pintura as formas internas da substância elementar. O último quadro que escolhemos é também o último quadro pintado por Iberê Camargo, e ele o intitulou *Solidão*¹⁹. Podemos ver que Iberê fez nesse quadro a combinação mais dualista possível como escolha dos elementos. Água e fogo! Uma associação da qual a imaginação sempre se maravilhou. Sabemos bem que no domínio das matérias elementares nada nos parece tão oposto que água e fogo; um encontro tão conflituoso, mais que dá nascimento a um onirismo fabuloso.

Diz Jean-Jacques Wunenburger:

Toute relation entre les matières imaginées s'enrichit de même de leurs oppositions, voire de leurs contradictions comme dans le cas de l'eau et du feu. Mais, loin de provoquer des exclusions ou disjonctions, ces contradictions engendrent psychologiquement une ambivalence de valeurs (attirant/repoussant), qui devient facteur déterminant des valorisations oniriques.²⁰

Assim, a nosso ver, esta associação tão antagônica está totalmente de acordo com o onirismo desse pintor e também com o título que ele deu para sua obra: *Solidão*. Se esses dois elementos se chocam, se a proximidade entre eles conduz fatalmente a um conflito, isso só poderia terminar em solidão. Se esses elementos não podem estar juntos, se não pode haver troca entre eles, e se cada qual deve viver seu próprio destino, então isso é a própria solidão. Vemos aqui que é o fogo o elemento eleito pela imaginação

19 CAMARGO, Iberê. *Solidão*, 1973. Óleo sobre tela, 200 x 400 cm. Imagem no anexo IV.

20 WUNENBURGER, Jean-Jacques. «La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique.» Dans *Imagination, imaginaire, imaginal*, de Cynthia FLEURY. Paris: PUF, 2006, p. 160.

de Iberê, é o fogo que habita nesse momento a alma do pintor. Um fogo que queima e contra o qual ele luta. Ele não quer partir, ele quer ficar para continuar produzindo suas obras, mas um câncer vem para ceifar-lhe a vida alguns dias após a conclusão deste quadro.

Vemos o movimento do fogo atrás das figuras, um fogo que parece querer queimá-las com força e agressividade, porém elas têm em seu contorno um azul, é a água que o pintor chama em seu socorro. Ora, essa água queima também, diz Bachelard: “L'eau brûle. Elle est froide, mais elle est forte, donc elle brûle. Elle reçoit, en une sorte de surréalisme naturel, la vertu d'un feu imaginaire”²¹. São os elementos materiais carregando valores psíquicos contraditórios: a água é ao mesmo tempo matéria de vida e de morte, o fogo exprime valores de renascimento mais também de morte.

Essa dualidade psicológica se manifesta nas imagens materiais pela participação de um elemento contraditório de sorte que a imagem é constantemente rival e que a união é sempre antagônica. A água terá sempre seu movimento agenciado pela ação de outro elemento. Associada ao ar ela torna-se turbulenta, e esse é também outro conflito que remarcamos nesse último quadro de Iberê. Certamente que o ar está aqui presente, pois o fogo não queima sem sua presença. Mas, outro indicativo de sua presença é figura que ele colocou no centro, ela parece querer voar, se dobra, se contorce, se desloca do chão, talvez querendo escapar das chamas ardentes.

Das três figuras evidenciadas por nosso artista, a primeira à esquerda é ainda atrelada à terra com a cabeça levantada. A segunda, ao meio, como acabamos de ver, quer se livrar do conflito, e a terceira à direita não sofre mais; ela já partiu, ela está totalmente protegida, talvez esteja em seu sarcófago preparada para a eternidade assim com a obra de Iberê Camargo. Nós falaríamos de Iberê o mesmo

21 BACHELARD, G. *La flamme d'une chandelle*. 4. éd. Paris : PUF, 1970, p.75.

que Bachelard disse de Albert Flocon em *Le droit de Rever*²²: o mundo destruído, a partir do momento que é visto por um grande artista da força de Iberê Camargo, não pode permanecer em um mundo inerte. Em seus fragmentos, em seus pedaços quebrados, o dinamismo não é aniquilado. Os objetos são núcleos de força. O caos não é senão uma cólera passageira. A imaginação não pode viver num mundo esmagado. Iberê Camargo, um pintor dos elementos. Poderíamos dizer um pintor bachelardiano.

22 BACHELARD, Gaston. *Le Droit de Réver*. Paris: PUF, 1970, p. 93.

ANNEXE I

Dentro do Mato. 1941-42 ; huile sur toile, 30 x 40 cm



ANNEXE II

Autoportrait. 1984 ; huile sur bois, 25 x 35 cm



ANNEXE III

Núcleo, 1963. Huile sur bois, 65 x 91,7



ANNEXE IV

Solidão, 1973. Huile sur toile, 200 x 4

