

A OBRA PICTÓRICA “CARRETÉIS” DE IBERÊ CAMARGO E A REPRESENTAÇÃO DE SUAS MEMÓRIAS DE INFÂNCIA SOB UMA NARRATIVA META-HISTÓRICA

IBERÊ CAMARGO'S PICTORIAL WORK "CARRETÉIS" AND THE REPRESENTATION OF HIS MEMORIES OF CHILDHOOD UNDER A META-HISTORICAL NARRATIVE

Mirian Martins Finger
Doutora em História/UFSM
mirianmfinger@gmail.com

Jorge Luiz da Cunha
Doutor em História/UFSM
jlcunha@yahoo.com.br

RESUMO

O trabalho é o resultado da tese doutorado em história apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria. O estudo teve o objetivo de demonstrar a presença da memória propriamente dita (recordações e lembranças) e da meta-memória (representações destas memórias), na série **Carretéis** do artista Iberê Camargo, sob o instrumental da meta-história. Para fundamentar a pesquisa, foram abordados autores como: Joël Candau (2005, 2014), Henri Bergson (1999) e suas concepções alusivas à memória; Gombrich (2007), (Goodman, 1978) e Kandinsky (1996) e as noções de representação; Siqueira (2009) e Camargo (1987, 2009, 2012), e percepções sobre a produção de Iberê; e ainda, Goodman (1976, 1978, 1995) e Hayden White (1994-1995), que abordam a metáfora como proposta para a narrativa filosófica e histórica, respectivamente. Na primeira parte do estudo buscou demonstrar alguns aspectos sobre o objeto carretel e a série **Carretéis**, e a segunda tratou do recurso de transmissão explorado por Iberê Camargo para representar suas memórias de infância. Foram examinadas dezesseis da obra pictórica denominada **Carretéis** que deu origem à série com o mesmo nome. Além disso, esta análise tratou também de entrelaçar ao recurso plástico parte da produção textual do artista.

Palavras-chave: História da arte. Memória. Meta-história. Carretéis. Iberê Camargo.

ABSTRACT

The work is the result of the doctoral thesis in history presented to the Post-graduate Program in History of the Federal University of Santa Maria. The objective of this study was to demonstrate the presence of memory itself and meta-memory (representations of these memories), in the series “Carretéis” of the artist Iberê Camargo, under the instrumental of metahistory. In order to base the research, authors such as: Joël Candau (2005, 2014), Henri Bergson (1999) and their conceptions alluding to memory; Gombrich (2007), (Goodman, 1978) and Kandinsky (1996) and the notions of representation; Pasta (2003), Siqueira (2009) and Camargo (1987, 2009, 2012), and perceptions about the production of Iberê; and Goodman (1976, 1978, 1995) and Hayden White (1994-1995), who approach the metaphor as a proposal for the philosophical and historical narrative, respectively. In the first part of the study he tried to demonstrate some aspects about the reel object and the series “Carretéis”, and the second dealt with the transmission feature explored by Iberê Camargo to represent his childhood memories. Sixteen of the pictorial work called Spools were examined which gave rise to the series with the same name. In addition, this analysis also tried to interweave to the plastic resource part of the artist's textual production.

Keywords: Art's History. Memory. Meta-history. Reels. Iberê Camargo.

1. O carretel e a série “Carretéis”

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

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

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

E mesmo que saia da experiência convencional de qualquer mãe costureira e transforme-se num brinquedo da criança, no que diz respeito a sua representação, um carretel pode ser semelhante a ele mesmo, mas dificilmente pode ser representado por ele próprio,

pois como vimos nenhum grau de semelhança entre dois objetos, a princípio idênticos, pode representar um ao outro; nenhum carretel que sai de uma linha de produção é uma imagem de outro.

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

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

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

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

Todo o percurso de Iberê evidencia os laços que mantinha com a tradição, que sem nunca ter deixado de dialogar com seu contexto, se configura como um trabalho contemporâneo. Foi dessa maneira que Iberê cristalizou seu tempo e sua obra. Desse modo, partindo de um recorte de sua produção plástica, nos ocuparemos a seguir de expor como se estabeleceu a representação das memórias de infância na obra pictórica denominada **Carretéis**. Em razão dos limites deste modelo textual, será demonstrado aqui apenas um

exemplar de cada meio expressivo empregado pelo artista, pintura, gravura e desenho, das dezesseis obras analisadas no estudo.

2. A memória, o tempo e a transmissão

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

Sobre o caráter de transmissão da memória Candau afirma que “as sociedades modernas demonstram tendências a privilegiar os aspectos técnicos de transmissão, não é seguro que apenas o domínio de receitas, de doutrinas pedagógicas e um didatismo genuíno sejam suficientes para ‘fazer a memória’.” (CANDAU, 2014, p. 118). Mas o que propomos neste estudo é analisar além dos aspectos técnicos de transmissão que Iberê utilizou. Nossa intenção vai além, pois estudamos não somente os recursos expressivos como regras técnicas adotadas pelo artista, mas analisamos os modos que Iberê utilizou, através destes procedimentos, para representar suas memórias de infância. Iberê Camargo esteve no mundo explorando técnicas e distintos meios expressivos em sua construção plástica, mais foi além do controle técnico, do conhecimento das regras destes procedimentos. Três foram as vias processuais percorridas em suas experiências artísticas: a pintura, a gravura e o desenho. Ainda que estas possibilidades expressivas sejam diferentes em seus processos e resultados, despertando a curiosidade do artista, sua inquietação diante da técnica esteve muito mais presente na exploração da expressividade do material em suas potências simbólicas. Neste sentido, cada elemento da matéria é pretexto para ir aos limites prováveis da tradução estética. A memória do artista está representada tanto pela via ritualística do fazer pintura, gravura e

desenho – como pintar pela manhã e gravar à tarde –, quanto pela via das lembranças ritualísticas vivenciadas por ele no passado – o imaginário nas brincadeiras com o primo Nande, o frescor dos banhos de rio, os prazeres nas primeiras experiências sexuais; e também o ritual de explorar o imaginário pela via literária.

Desse modo, neste estudo consideramos não somente sua produção plástica, mas também sua produção textual, o que possibilitou uma análise mais profunda de sua obra numa correlação entre as duas linguagens. Embora Goodman aplique a metáfora a um dos modos de referência, a expressão, e símbolos verbais para a narrativa textual, defendemos que por serem correlativas, linguagem plástica e linguagem verbal, a metáfora pode ser adotada nos dois casos. Neste caso, o que se propôs para a narrativa da história das memórias de infância de Iberê foi criar um diálogo entre as proposições relativistas de White e Goodman, bem como os meios expressivos plástico e textual.

2.1 A pintura

Ao retornar ao Brasil em 1950, Iberê estava convencido de que para reencontrar-se deveria envolver-se com o ambiente que o cercava. Por isso, a paisagem do bairro Santa Tereza onde vivia passa a ser o foco de suas pesquisas pictóricas, alicerçadas por uma paleta¹ luminosa que passavam pelos violetas, azuis e ocre. Ele também produz inúmeras pinturas e gravuras explorando a temática natureza-morta, temática evidenciada pela influência européia, em cuja plasticidade e composição, como vimos, percebe-se a íntima relação com a obra do italiano Giorgio Morandi. No entanto, segundo Siqueira, não há na obra de Iberê a singeleza e humildade morandiana. Em vez disso, sua pintura possui “uma existência mais densa e rude, uma realidade mais material, mostrando que, para o brasileiro, o problema da pintura era de outra ordem.” (SIQUEIRA, 2009, p. 48).

Outros créditos podem ser depositados à obra do artista, como por exemplo, a André Lhote. Não diretamente com sua pintura, mas com seus ensinamentos, dos quais Iberê reteve seu entendimento referente aos valores² pictoriais. “Lhote, como nenhum outro, fez-me ver as identidades na solução de cor, de valor, de ritmo, enfim, de todos os elementos da linguagem pictórica no mundo da pintura, que abrange todas as épocas.” (CAMARGO, 2012, p. 22). As grandes transformações que sua produção sofre ao longo dos anos são balizados na história da

¹ Placa plana sobre a qual os artistas dispõem as tintas. “Por extensão refere-se a gama de cores características da obra de certo artista” (CHILVERS, 1996, p. 393).

² No dicionário da pintura o preto e o branco não são considerados cores, mas *valores*.

arte e vão fundamentar sua paleta e suas formas esculpidas na tela: primeiramente o espaço compositivo é concebido com asseio, clareza e luminosidade, e aos poucos vai se perdendo por entre a massa corpórea da tinta. Cor e forma partem respectivamente de um cromatismo resplandecente, quase matissiano³, chegando ao dramatismo obscuro do Barroco⁴; e as linhas antes tímidas e objetivas vão impetrando a similaridade da sensualidade flamejante do Gótico Internacional⁵.

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

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

A pintura de naturezas-mortas e, mais especificamente, de carretéis é identificada, para a grande maioria dos estudiosos da obra de Iberê Camargo, como o momento em que ele passa a contribuir de forma pessoal e original como artista moderno. Há nessa afirmação uma verdade incontestável. A adoção dos carretéis, inicialmente como objeto de suas naturezas-mortas e, posteriormente, como elemento autônomo,

³ Henri Matisse foi um artista francês do início do século XX e “foi mestre supremo das tendências artísticas que caracterizaram pelo padrão caligráfico e pelo uso abstrato de cores puras.” (CHILVERS, 1996, p. 336).

⁴ Barroco foi um estilo originado na Itália no século XVII que se interessava em criar a ilusão da realidade das aparências e apegava-se “à substância, às cores e às texturas das coisas”, criando “um espaço no qual o tema e o espectador podem unir-se num momento temporal específico e por vezes dramático.” (CHILVERS, 1996, p. 44).

⁵ O Gótico Internacional foi um estilo pictórico, escultórico e decorativo europeu entre 1375 e 1425. Explorava a fusão de caráter internacional mesclando a sensualidade do naturalismo e a dramaticidade exótica e bizarra da vida aristocrática. (CHILVERS, 1996, p. 229).

foi decisiva na definição dos contornos daquilo que hoje entendemos como sua obra (SIQUEIRA, 2009, p. 47).

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

A análise elaborada para a pesquisa considerou o benefício relativista da metáfora, tanto ao que tange a proposta tropológica de White (1994, 1995) como o modo de referência goodmaniano (1976, 1995). Mas também esteve alicerçada nesta interpretação, além do apoio nos autores estudados, a influência pela experiência da autora na área como docente na área de apreciação e história da arte, e vincula-se na intenção das obras, isto é a representação do carretel. Considerando os estes aspectos, onde a pintura de Iberê é impulsionada pela particularização de um único tema que afigura desdobramentos plásticos, que transitam por diferentes referenciais históricos, mas que suscitam originalidade, será analisado a seguir um exemplar da pintura nomeado pelo artista de **Carretéis**.

A obra **Carretéis** (Figura 1), é datada em 1958. Neste trabalho o volume e a sombra são abandonados e o desenho do objeto protagonista é estabelecido. Do equilíbrio entre a figura e o fundo surgem outras formas. Pequenas notas de cores quentes⁶ harmonizam-se no ambiente crepuscular. Logo o exercício minucioso sobre o objeto vai alargando as possibilidades de simbolização e evidenciando na obra um caráter cada vez mais pessoal. Desse modo, o carretel passa a fazer parte do repertório do artista e será cultivado como a figura responsável em transportar todas as propriedades referentes à pintura, como formas, cores e texturas, assim como dará forma, cor e textura à suas lembranças de infância.

⁶ Aceitamos a explicação que Goodman considera plausível quanto à temperatura das cores: "as cores quentes são as do fogo, as frias as do gelo" (GOODMAN, 1978, p. 76). Do mesmo modo, Kandinsky aprecia o vermelho como uma chama de "vibração excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa." (KANDINSKY, 1996, p. 67).



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

Ferreira Gullar, poeta, escritor, crítico de arte e apreciador da obra de Iberê, diz que o primeiro quadro da série **Carretéis** mantém um âmago da natureza morta derivado do cubismo⁷ e da abstração, mas a série vai transformando-se aos poucos e

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

Nesta pintura os carretéis estão sobre uma base a qual entendemos como uma mesa. Temos conhecimento direto daquilo que os objetos representam por meio de suas propriedades estruturais que estão associadas ao próprio objeto. Como um conjunto de símbolos estéticos pictóricos, as pinturas representacionais figurativas pertencem ao que entendemos como um “sistema” representacional, então podemos dizer que esta é uma pintura representacional *figurativa*. Isso só ocorre porque existe um sistema de convenções simbólicas que fazem com que a pintura represente figurativamente os carretéis. Como o que

⁷ Cubismo foi um estilo surgido no início do século XX. Defendia a fragmentação em ângulos das formas e reduzia a paleta e a textura pictórica. Picasso, estudando Cézanne, encontrou “em seu tratamento abstrato do volume e do espaço as unidades estruturais translúcidas nas quais se baseou ao criar as facetas do Cubismo” (Janson & Janson, 1996, p. 367).

é evidenciado pela forma está vinculado totalmente às propriedades pictóricas do símbolo, temos o símbolo carretel significado por meio da pincelada característica de Iberê, pela paleta de cores, bem como pelo modo que o artista resolve a composição e a construção formal, tornando os carretéis símbolos pictóricos que representam sua memórias de infância. E como nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida, o carretel é uma representação porque o sistema de hábitos e costumes já existentes culturalmente permite. O empilhamento do objeto exposto nesta pintura remete as brincadeiras também convencionais, quando a construção de castelos deriva de um universo onde a liberdade da imaginação infantil consente construir imagens que nosso contexto real não nos permite.

No caso analisado a explicação mais comum referente à representação, a que considera a semelhança, poderia ser eficaz, pois há alguma afinidade no que diz respeito ao aspecto formal dos objetos representados. Entretanto, como a representação não é simétrica e nem reflexiva, como a semelhança, não satisfaz a questão. Não é simétrica porque o carretel pode não estar relacionado diretamente, em tamanho ou cor, por exemplo, com o objeto concreto. Não é reflexiva porque o objeto carretel foi representado no quadro, mas o carretel objeto não representa o quadro. Assim sendo, o carretel representado é mais semelhante à outra pintura do que ao objeto carretel. Do mesmo modo, é mais semelhante a uma lembrança do artista, que como algo intocável e individual, edifica os carretéis como imagens também simbólicas e subjetivas.

Quanto às questões cromáticas da pintura, segundo Goodman (1976, p. 42), a caracterização da pintura indica cores em diversas regiões. A cor que ocupa a região maior ou que representa o fundo da pintura é uma cor primária (azul) com adição dos valores preto e branco, o que dará à pintura a abertura do caráter dramático que será explorado cada vez mais pelo artista. Os carretéis são representados pelas cores marrom, vermelho, tons violáceos, valores preto e branco e tonalidades de cinza. Para as formas que interpretamos como “laranjas”, foram usadas os contrastes de complementares⁸ violáceos e amarelos. Entretanto, devemos observar que estes ajustes cromáticas são vagos, pois têm a capacidade de

⁸ Cores complementares são aquelas consideradas secundárias, as quais são derivadas das cores primárias, azul, magenta e amarelo. No círculo cromático, elas se posicionam na extremidade oposta da cor que complementa e apresenta maior contraste. Assim, o amarelo é contraste complementar do violeta que na sua concepção usa o azul e o magenta; o magenta é contraste complementar do verde que na sua concepção usa o azul e o amarelo; e o azul é contraste de complementar do laranja, que na sua concepção usa o magenta e o amarelo. (KANDINSKY, 1996).

exemplificar vários níveis de generalidade. Por isso, voltemos ao exemplo dado por Quine (2010, p. 167). Como saber em que medida no espectro cromático, em direção ao azul ou ao vermelho, os violáceos foram empregados? Podemos, como explica Quine (2010, p. 168), limitar a vaguidade por meio de comparação. Desse modo, o carretel situado à esquerda do espaço compositivo ocupa um lugar no espectro mais próximo do vermelho do que o carretel do lado direito. O que nos consente dizer o mesmo sobre as outras cores que fazem parte do universo pictórico criado por Iberê onde a seleção de cores ocupa um espaço íntimo de suas memórias, o que pode justificar estas escolhas. Escolhas estas que vão além das feições das coisas, “uma depuração, uma síntese que leva ao que eu chamo de uma ‘transfiguração’ situada além da aparência. Importante é encontrar a magia que existe nas coisas, na vida.” (CAMARGO, 2009, p. 31). E para Iberê a magia presente na vida e na arte se mesclam por meio das memórias do passado, o “seu passado” (RICOUER, 2007, p. 107), e do seu corpo familiar, que conforme Le Goff (1996), constroem uma integração na perspectiva em relação ao tempo. Desse modo, a lembrança é metamemorizada e a obra é representada por meio da ligação entre o corpo e a alma que está presente na consciência, mas que, no entanto, passa a ser uma coisa menor como recordação pura, pois se transfigura ao integrar-se com o tempo presente. Por isso não há um atendimento à similaridade do objeto real como o objeto representado.

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

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

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

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

Para a teoria de símbolos de Goodman (1976), entre o modo de referência expressão na pintura, o destaque dado dependerá do artista, assim como da obra. Nesse caso, podemos

dizer que a ênfase na pintura **Carretéis** está mais próxima da representação objetiva, pois está mais associada às convenções do sistema simbólico com os quais estamos familiarizados. O que nos autoriza a classificá-la como uma obra figurativa que está mais próxima do realismo, pois ao observarmos a obra relacionamo-la imediatamente com o objeto que conhecemos.

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

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

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

Independente da técnica ou linguagem empregada pelo artista, “pinta como pintor, desenha como desenhista e grava como gravador.” (HERKENHOF in BERG, 1985, p. 57). Como um sacerdote em seu ofício, Iberê equilibrou o frenesi e a contenção do gestual, a

rigidez do carretel e a maleabilidade da linha que o faz girar. Fez da superfície da tela o lugar de afinidade entre figura e fundo, entre homem e artista e entre vida e arte. Mesmo que de maneira obcecada, onde o fazer, o desfazer e o fazer novamente assemelhava-se a um ritual religioso, Iberê edificou ostensivamente seu discurso visual. E foi desse modo que fez com que uma narrativa íntima e local transformasse-se em narrativa coletiva e historicamente integrante da arte no Brasil.

O carretel que armazenava os fios de linha da costura da mãe de Iberê funcionava como um exemplar de um objeto com este fim. As propriedades do carretel como forma, cor ou material eram irrelevantes. O carretel que servia de brinquedo de infância para Iberê se enquadrava metaforicamente como guerreiros que travavam as batalhas entre “pica-paus” e “maragatos” e suas propriedades relativas a tamanho, cor ou forma poderiam ou não ter importância. Do mesmo modo, o empreender do carretel na pintura é como um símbolo contido no sistema pictórico onde o artista elegeu certas propriedades para criá-lo. E ainda que não tenhamos um nome para dar a determinada cor usada por Iberê, essa cor é uma representação que reorganiza nosso modo de interpretar a pintura.

A pintura de Iberê fez um trajeto que se alicerça na representação do personagem de memória, o carretel. Inicialmente é a exposição declarada deste objeto e é facilmente identificado como tal. Passa por interpretações que no dicionário da pintura, pode ser considerada abstrata. Veste-se de geometria, explode pela gestualidade formal e cromática para finalmente travestir-se de todas as formas vivenciadas enquanto criança. Como algo que fez parte de um processo de extrema importância para Iberê, como algo profundamente significativo em suas memórias, ele, o carretel, não foi somente metamemorizados como brinquedos de infância, mas como a família, os amigos e a vida.

2.2 A gravura

O lugar de Iberê Camargo na gravura brasileira é tão significativa quanto sua participação pictórica, isto é, “Sua sólida consistência ética e a obstinada luta pelos princípios que acreditava essenciais para a arte, aliadas à qualidade de sua produção formaram seu perfil como um dos grandes gravadores brasileiros.” (ZIELINSKY, 2006, p. 36). Sua trajetória na técnica da gravura começa no Rio de Janeiro no início da década de 40 e vai acompanhar quase toda sua carreira como artista, com uma pausa entre 1973 e 1980. Foi na companhia do austríaco Hans Steiner, detentor das técnicas da gravura, que Iberê deu suas primeiras investidas nessa técnica. As barreiras do embate com o domínio da técnica vão sendo

derrubadas e Iberê, com o auxílio de grandes nomes, como Goeldi e Guignard, e posteriormente Carlos Alberto Petrucci, alcança o espaço para produzir intensamente trabalhos em gravura. Desenvolveu simultaneamente gravura, desenhos e pinturas num processo inter-relacional e foi na década de 50 que a atividade da gravura passou a fazer parte da perspectiva profissional do artista.

Entre paisagens, figura humana e naturezas-mortas a gravura de Iberê consolida-se. Até que no final da década de 50, assim como ocorre com a pintura, surge o que irá motivar toda sua produção vindoura, o carretel. A gravura de **Carretéis** (Figura 2) dará o “ponta pé” inicial em toda sua produção investigativa sobre o objeto e logo aparecerá também na pintura.

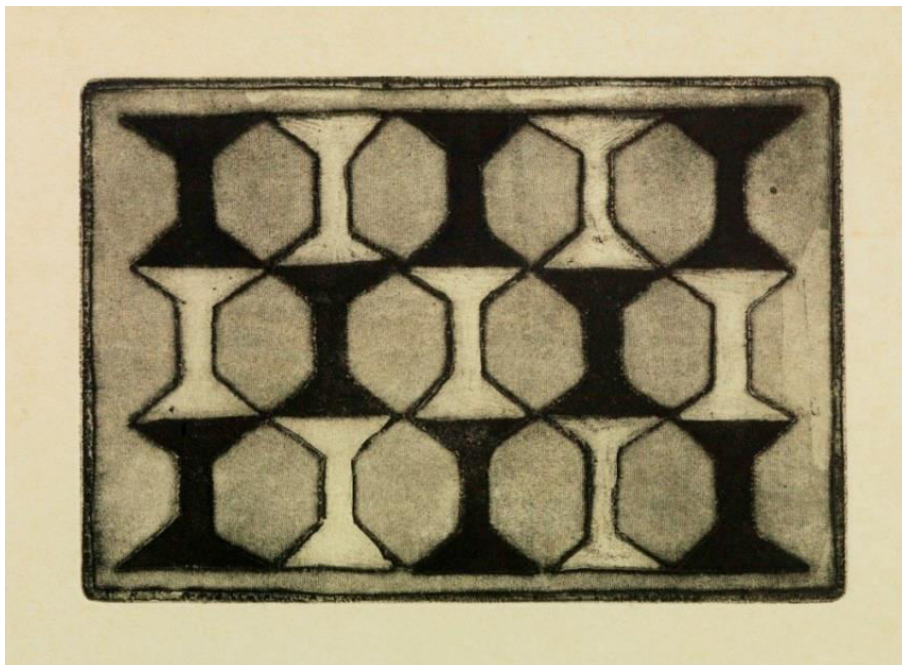


Figura 2 - Iberê Camargo
Carretéis, 1958
Água-tinta, verniz mole e relevo sobre papel
13,9x20,2 cm/28,3x83 cm/
Coleção Maria Coussirat Camargo - Fundação Iberê Camargo
Fonte: Fundação Iberê Camargo

Nessa obra a estruturação formal é impecavelmente construída e equilibrada. A diferenciação entre a figura e o fundo só se identifica através das margens que a matriz não ocupou, pois a relação positivo/negativo confunde o olhar e constrói novas formas que extrapolam o objeto investigado. O grafismo das linhas verticais dança num vaivém que nem mesmo a monotonia das linhas horizontais interrompe sua fluidez. A variação dos valores

intercala-se numa rede, como num tabuleiro de xadrez, e dão cadência aos carretéis como se fossem soldadinhos enfileirados. Nessa obra é impossível não estabelecer uma comparação com sua pintura **Carretéis** (Figura 1) do mesmo período, pois é nítida a relação composicional entre ambas. O caráter exibicionista da forma é facilmente identificado em ambas as obras. Porém, enquanto na pintura o espaço é entendido como um lugar do cotidiano, que tem uma mesa como base, na gravura este espaço não existe, pois não há nenhum grau de perspectiva ou de horizontalidade que possa transmitir este entendimento. O que não se caracteriza como peculiaridade do meio expressivo, mas como forma de explorar o objeto usando um recurso técnico diferente.

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

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

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

Do mesmo modo, a teoria da intencionalidade de Wollheim (2002) é abandonada. A intenção do autor é defendida por Wollheim como elemento primordial para a interpretação

de uma obra de arte. Vimos que a intenção do artista nem sempre nos é acessível. Além disso, dado que existem convenções, o que pode ser interpretado como uma ampulheta, por alguma semelhança formal, pode ter a intenção de representar um carretel. Portanto, o *que* a gravura representa e *como* representa está sujeito somente às propriedades e ao sistema simbólico construído pelo artista.

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

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

aspecto em “negativo”⁹ das figuras dos carretéis. Este duplo cromatismo nos habilita ao emprego da metáfora e dessa maneira, podemos dizer que há na gravura uma “harmoniosa rede”. Tomemos neste caso o empréstimo do domínio, que se tomado literalmente pode estar vinculado à harmonia sonora ou a uma rede como trama de pesca, porém estamos nos referendo ao vaivém cromático da gravura.

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

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

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

⁹ Neste caso, o termo "negativo" refere-se ao que não tem a forma de carretel e é considerado como o fundo na gravura.

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

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

2.3 O desenho

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

Assim como o desenho estrutura a pintura, o artista explica a estruturação da gravura com o pincel e também estrutura o desenho com este instrumento. A saliência dada ao desenho fica explícita ao justificar que para a construção pictórica na gravura, assim como para a pintura, este é determinante.

O desenho utilizado para compor formas, compunha os carretéis. Desse modo, o artista tornava visíveis as lembranças que habitavam o que ele chamava de **Gaveta dos guardados** (2009). Na década de oitenta Iberê "vai ao fundo da gaveta" e retoma a forma mais representativa do objeto explorado. No desenho abaixo (Figura 3), o trabalho de formalização é elaborado a partir da ilusória desorganização das manchas gráficas coloridas. A cor é registrada anterior aos valores preto e branco, enquanto estes são dispostos em toda a superfície num movimento linear e aparentemente oco. E, assim como na pintura e na gravura, o carretel torna-se mais explícito ao toque dos olhos do observador.



Figura 3 - Iberê Camargo
Sem título, 1982
Pastel oleoso sobre papel, 25,3 x 36,3 cm
Col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo
Fonte: Fundação Iberê Camargo

Mas, ainda que o desenho nos forneça indiretamente informações diferentes que sejam aproveitáveis á outras coisas, também há informações suficientes para seu entendimento direto de que é uma representação de carretel. Nesse caso, algumas peculiaridades cultiváveis ao exemplar do próprio objeto. Como vimos, porém, o grau de informação fornecido nada

tem a ver com o realismo. As informações para sabermos se uma obra de arte é figurativa ou não podem ser dadas por convenções. Visto que as obras aqui analisadas são consideradas figurativas e realistas, estas informações são relevantes. Desse modo, tanto o realismo quanto a figuração presentes no desenho são interpretados com base nos conhecimentos que temos a partir de hábitos usados na representação. Porém, para Goodman (1978, p. 130), tanto a semelhança quanto à afirmação verdadeira na representação são respostas que não se adequam a noção de realismo e ao critério de correção de versões não verbais. Como vimos, para solucionar esta questão, Goodman propõe o realismo como "revelação". Desse modo, dizer que o desenho é realista significa interpretá-lo como "revelação". Iberê, portanto, revela-nos no desenho **Sem título** aspectos invisíveis de um mundo onde a justeza da representação atinge um novo grau de realismo para os carretéis e o dado.

Mesmo que o desenho seja uma metáfora do carretel ou de algo podemos sentir ao observá-lo como “melancolia”, por exemplo, esta qualidade não pode ser definida como propriedade literal da expressão, pois não expressa esta sensação como tal. O desenho que expressa a sensação “melancolia” não tem literalmente esta sensação. Mas podemos empregar este termo metaforicamente aceitando o conceito que Kandinsky dá às cores quando cita Delacroix “Todos sabem que o amarelo, o laranja e o vermelho são e representam ideias de alegria, de riqueza.” (KANDINSKY, 1996, p. 73). Como estas cores não participam do desenho como cores puras, buscamos em seus contrastes esta comparação. Desse modo, como o contraste complementar do laranja é o azul e do amarelo o violeta, cores presentes no desenho, a obra não expressa alegria, mas pode vincular-se a tristeza e a melancolia. Porém, é possível que ele não corresponda às sensações vividas pelo artista, pois Iberê poderia não estar melancólico quando criou o desenho. Isso difere da teoria psicológica de Wollheim a qual defende que o significado de uma obra de arte “repousa na experiência induzida em um espectador suficientemente sensível, suficientemente informado, de olhar a superfície da obra conforme o artista foi levado a marcá-la por força de suas intenções” (WOLLHEIM, 2002, p. 23). Independente de qualquer padrão de intencionalidade do artista, ao expressar “melancolia”, o desenho possui metaforicamente esta sensação e a refere mediante as características estéticas que exhibe. A relação entre as propriedades sensoriais “melancolia” e “calor” com o cromatismo existente nos dois desenhos, remete para o problema das correspondências sinestésicas apontadas tanto por Gombrich (2007) quanto por Goodman (1976). Neste aspecto, ambos defendem que aspectos cromáticos e formais das obras de arte dizem respeito ao contexto onde obedecem a padrões impostos pela convenção. Entretanto, a

constante relação existente entre as propriedades literais e metafóricas podem apresentar progressos. Isso dependerá da competência do observador em perceber as propriedades literais contidas no desenho. Quanto maior esta capacidade mais percepção de aspectos da expressão o observador terá. As relações referenciais da expressão no desenho, assim como em qualquer outra obra de arte, estão implicadas no exercício da obra como símbolo estético.

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

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

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

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

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

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

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

O mundo que Iberê construiu para abrigar os carretéis derivou-se de suas memórias de infância e de uma ação que segundo Kandinsky obedece a três fatores: “da cor do objeto, de

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

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

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

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

Considerações finais

O artigo aqui elaborado teve o intuito de alargar as possibilidades para analisar a memória de Iberê Camargo na obra nominada **Carretéis** encontrando nas teorias de diferentes autores aporte para as discussões aqui propostas.

Além de ser apresentado um brevíssimo conceito do objeto carretel, discorreu-se um abreviado relato sobre a série Carretéis de Iberê Camargo, mostramos como a temática “carretel” foi abordada pelo artista para uma versão estética de mundo; assim como a obra plástica originada por ela, a qual nomeou **Carretéis**. A transmissão das memórias de infância teve como um dos recursos, a pintura e assim o artista metamemorizou suas lembranças de infância. Verificamos como a maleabilidade do discurso tropológico fundamentados pelas teorias whiteana e goodmaniana abrangem não somente questões expressivas como uma das propriedades da obra de arte, mas também refere a sua constituição física. Isso possibilita a interpenetração dos vários domínios que habitam a obra de arte. Conferimos também que é possível estabelecer uma relação entre os autores elegidos e a obra de Iberê, visto que são teorias que defendem que a narrativa tropológica oferece a mesma contribuição relativista para a escrita histórica quanto para a arte. Enquanto os teóricos dizem que para discorrermos sobre a história, e sobre a arte, o mito da objetividade deve ser rejeitado – o que nos dá margem para construirmos mundos nos ocupando cognitivamente de versões de mundos já existentes –, Iberê diz que sua arte não vem do nada, mas sim de um mundo de memórias da infância e de um objeto já construído.

A transmissão da memória de infância do objeto carretel apresenta ao longo das várias fases plásticas da série **Carretéis**, distintas maneiras de representação, tanto ao que concerne sua forma quanto sua simbologia. A memória do carretel é transmitida incansavelmente ao ser representada metaforicamente por meio do motivo dinamicamente travestido. São dados, amulhetas, manequins, falos, letras, e outras formas e significados que possivelmente são moradores da inquieta mente do artista. Isolado no espaço compositivo, como um ser venerado e sagrado ou ligados por fios de costura ou linhas que remetem a estrada de ferro, o carretel é o motivo para representar a memória de infância de Iberê. Ora constituídos de uma organização matematicamente equilibrada, decorrente de estudos acadêmicos, ora emaranhados no caótico espaço compositivo, oriundos da atormentada e inconformada

procura pela possibilidade revelatória de outras formas. Diferente da comparação com Morandi, já realizada neste estudo, onde os mesmo objetos são pesquisados durante anos até seu esgotamento, os carretéis de Iberê não são apenas maquiados com cores e ambientações como faz Morandi com suas xícaras, garrafas e vasos. Os carretéis transfiguram-se em meio às camadas que disputam por seu plano e decompõem-se metaforicamente em particulares significados procedentes do pátio, da sanga, da vida. Mais do que naturezas-mortas, os carretéis extrapolam este gênero e avançam a outro, o da figura humana. São consequência para os protagonistas que habitam suas telas após a **Série** ser dada como finita. As formas recortadas, disfarçadas e mutiladas são preservadas em sua idealização representacional. E, mesmo que tenham sido levadas as últimas consequências estruturais e simbólicas dentro do gênero explorado por mais de vinte anos, resistem e perduram.

A importância desta investigação sobre a natureza da produção artística **Carretéis** de Iberê Camargo demonstrou, por via das categorias selecionadas, memória e representação e o modo de referência aqui analisado, a metáfora, *como* as obras do artista representam o carretel, objeto das memórias de infância do artista. Assim, contribuíram para outra perspectiva e para a construção de um mundo plástico onde a memória é metamemorizada a partir da proficuidade da lembrança.

A intenção deste texto não foi responder *o que* é a obra pictórica **Carretéis** de Iberê Camargo, mas demonstrar *como* é esta obra e, nesse sentido, avançar alguns passos em direção à análise estética referente a uma compreensão de como Iberê metamemorizou suas memórias de infância. Outros passos foram dados no que diz respeito às possibilidades de fixar o olhar sobre a arte a partir do instrumental da narrativa meta-histórica que, via discurso metafórico, buscou alargar de tal modo a cognição relacionada à percepção e atitudes narrativas da historiografia diante das Artes Visuais.

Referências

BERG, Evelyn *et alii*. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas/MARGS, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**; tradução Paulo Neves. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARMARGO, Iberê. In MARTINS & MARTINS. **A gravura de Iberê Camargo: uma retrospectiva** (folder). Porto Alegre: Banco Francês Brasileiro, 1990.

_____. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. In ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo: catálogo raisonné**: vol. I/Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **No tempo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**; tradução Maria Leticia Ferreira, 1. ed. – São Paulo: Contexto, 2014.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

D'OREY, Carmo. **A exemplificação na arte: um estudo sobre Nelson Goodman**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário de língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

GOODMAN, Nelson. **Languages of art: an approach to a theory of symbols**. Indianápolis and New York, Bobb-Merril, 1976.

_____. **Ways of worldmaking**. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.

_____. **Of mind and other matters**. Cambridge: Harvard UP. 1984. (Versão espanhola de T. Breton: **De La mente y otras materias**. Madrid: Visor, 1995.

GOMBRICH, Ernest. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GULLAR, Ferreira. In ARTISTAS PLÁSTICOS BRASILEIROS Nº 1: **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: Cultura Contemporânea, 1983.

HERKENHOF, Paulo. **Alguns do múltiplo Iberê**. In BERG, Evelyn *et alii*. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas/MARGS, 1985.

JANSON, H. W. & JANSON, A. F. **Iniciação à história da arte**; tradução Jefferson Luiz Camargo - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**; tradução Álvaro Cabral – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

QUINE, Willard Van Orman. **Palavra e objeto**; tradução Sofia Inês Alborz Stein e Desidério Murcho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2005.

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

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**; Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 1995.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**; tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ZANINI, Walter, (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: 1983. 2v.

ZIELINSKY, Mônica. **Iberê Camargo: catálogo raisonné**: vol. I/Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.