



Limites do tempo

Vera Beatriz Siqueira

Reflexão sobre as questões da temporalidade e da expressão na obra de Iberê Camargo centrada na análise da pintura No tempo (1992, óleo/tela), entendida, simultaneamente, como retrospectiva e prospectiva, sintetizando alguns dos temas centrais de sua biografia artística.

Iberê Camargo, expressão, temporalidade, arte brasileira.

A partir do título da tela de Iberê Camargo *No tempo*, 1992, devemos nos perguntar: que tipo de experiência se realiza aí, *no tempo*? Podemos começar a responder a essa pergunta falando sobre a ação do ciclista, personagem central da obra, cuja natureza é se desenvolver simultaneamente no tempo e no espaço. Simultaneidade que, nessa obra, aparece no eixo horizontal a dividi-la mais ou menos no centro: o horizonte transforma-se em linha espacial e temporal. Serve tanto para nos dar as referências mínimas e essenciais da paisagem (sem as quais o movimento do ciclista não poderia existir) quanto para nos sugerir a própria trajetória da ação.

O movimento do ciclista, porém, não está restrito ao andar da bicicleta. Pode ser também percebido em sua própria figura. Há forte vibração e ansiedade nas linhas que a contornam, fazendo com que a imagem esteja sempre se formando diante de nossos olhos. Sempre incerta e frágil, instável como o equilíbrio sobre duas rodas, embora suficientemente potente (por sua escala, pela textura mais densa e pelas cores mais claras que a distinguem do fundo). O artista cria, com essa figura do ciclista, outro eixo, agora vertical, que também divide a tela mais ou menos no centro.

Eixo que se repete na verticalidade da mesa com o carretel, à esquerda, e na sugestão indefinida de cenário, à direita. Devemos, porém, nos perguntar: a criação dessas faixas verticais não estaria interrompendo o próprio movimento do ciclista? Ou ainda: sua presença corpulenta e instável já não seria dado complicador dessa ação? Juntando estes três eixos verticais – a figura do ciclista, a mesa com carretel que surge nitidamente como barreira diante da bicicleta, a sugestão de paisagem que contribui para tornar o espaço mais plano e vago –, não estaria o artista complicando a própria ideia de tempo envolvida na ação do ciclista?

Retornamos, assim, à pergunta inicial. A bicicleta, que há pouco rodava acompanhando a linha do horizonte, subitamente é vista em repouso. Não em repouso sereno, abandonada em algum lugar enquanto aguarda seu dono recolocá-la em trânsito, mas sim numa espécie curiosa de imobilidade, como se nunca se tivesse mexido; como se tivesse surgido assim: uma figura híbrida, formada pela fusão de ciclista e bicicleta, desde sempre envolvida na mais absoluta inércia. E a própria materialidade de ciclista e bicicleta, que antes parecia tão afirmativa, revela seu outro lado: está se desfazendo, se diluindo, chegando aos limites mínimos de sua exis-

Iberê Camargo
Sem título – Série Ciclistas. 1990, desenhos a nanquim, lápis stabilotone, caneta esferográfica e guache sobre papel, 34 x 23cm (cada desenho) Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS

Fonte: Iberê Camargo – *Diante da Pintura*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro, 2003. p.68

tência. Aí, a bicicleta é apenas a série de poucas linhas sutis, anotações breves que sugerem roda, pedal e volante; o ciclista é o acúmulo de matéria que resistiu aos gestos sucessivos de colocar e tirar as massas de tintas; o conjunto é a correspondência perfeita da ideia de suspensão do movimento, imobilizado na luz eternamente fria e azulada de um dia que também pode ser noite.

O ciclista de Iberê, entretanto, não é um ciclista qualquer, captado na precariedade de seu equilíbrio dinâmico. É uma Figura, no sentido mais elevado do termo: uma forma, uma criação artística. Apareceu em sua obra na década de 1980, quando o artista retorna à terra natal, após vários anos de vida e trabalho no Rio de Janeiro. Tendo nascido em Restinga Seca, em 1914, Iberê deixa o Rio Grande do Sul para seguir carreira artística. Na antiga capital federal, aproxima-se de artistas como Portinari, Guignard e Goeldi, participa de exposições e acaba recebendo o disputado prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas Artes (Divisão Moderna), de 1947. Nos anos seguintes, visita a Itália e a França, onde tem contato direto com a obra dos grandes mestres da pintura. No retorno da Europa, continua a participar de mostras nacionais e internacionais, além de alcançar razoável sucesso de crítica e mercado – levando-se em conta o restrito universo local das artes.

Em 1982, após trágico incidente (agredido na rua, envolve-se no assassinato de um homem), decide mudar-se para Porto Alegre. Volta em busca do “colo de mãe”, como gostava de dizer. Na capital gaúcha, dedica-se a comidas no Parque da Redenção. É lá que encontra os ciclistas que o inspiram. Faz vários estudos diretamente no local. Mas não está em busca de aproximação naturalista ou realista do tema. Ao contrário, seus múltiplos desenhos funcionam como maneira de se apropriar do assunto a tal ponto, que já

não seja mais possível separar ciclista e artista, a figura da memória que esta carrega, a forma do gesto que a cria.

Nesse sentido, o ciclista é herdeiro (ou sucedâneo) do carretel, que também aparece na tela. Brinquedo da infância simples no interior, o carretel surge em sua pintura nos anos 50 quando, impossibilitado de se locomover devido a problema na coluna, Iberê abandona a poesia das ruas e ladeiras do Rio para se concentrar em pinturas de naturezas-mortas. Garrafas, vasos e frutas, no entanto, eram objetos já muito conhecidos, pertenciam a outros artistas, a outras memórias. Era preciso encontrar objeto que fosse significativo em termos pessoais, existenciais, e o carretel ocupa esse lugar, por estar profundamente imbricado em sua memória de infância – Iberê usava-os travestidos de “Pica-paus” e “Maragatos”, inimigos em épicos combates travados com seu primo. Funciona, porém, também como abertura para o futuro, uma vez que é justamente via a geometria simples do carretel que sua obra se desenvolve no sentido da abstração. Para isso, precisa dissolvê-lo, transformá-lo em energia, a ponto de contaminar toda a superfície da pintura.

Há mais, entretanto, unindo carretel e ciclista: a natureza precária de seu equilíbrio e sua potência dinâmica. Desde que aparecem nas pinturas de Iberê, ainda junto a outros objetos em suas naturezas-mortas, os carretéis introduzem certa instabilidade no conjunto. As linhas diagonais de suas extremidades, o corpo fino, o buraco no centro – tudo se opunha à solidez e fixidez do apoio de canecas e garrafas. Um pouco mais tarde, empilhados precariamente sobre a mesa, apontam para a qualidade arriscada e móvel de seu arranjo. Na sequência, despedem-se do suporte da mesa e, pouco a pouco, vão contagiando todo o espaço até se transformar em pura energia.

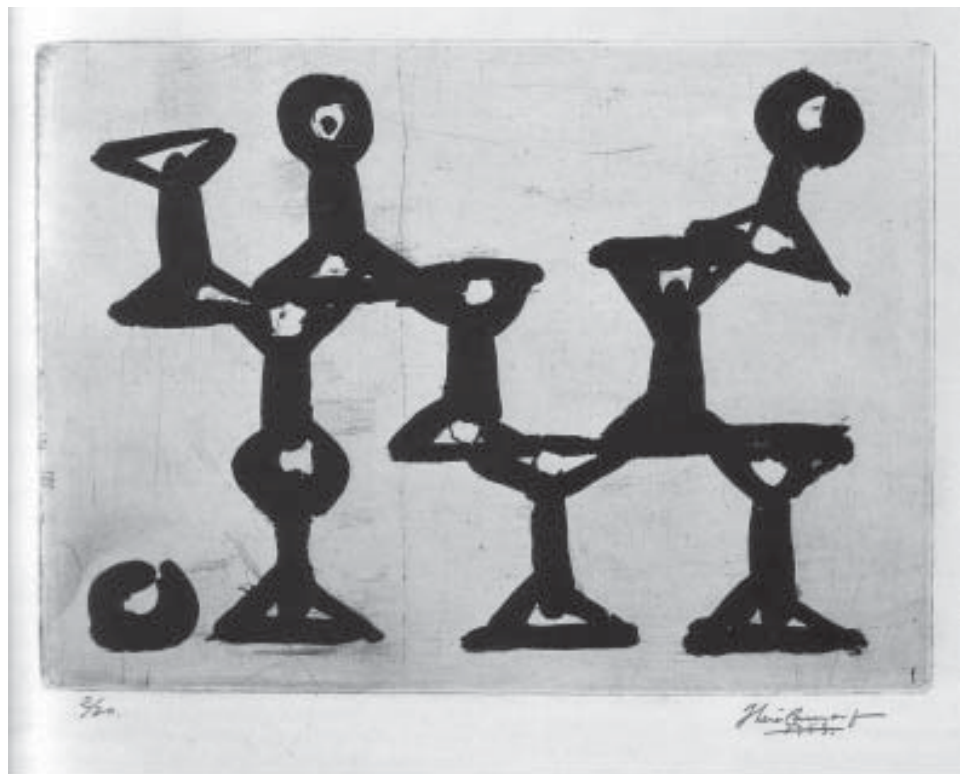
Se os carretéis são, essencialmente, “formas que rolam” (para usar palavras do crítico Ronaldo Brito), os ciclistas, por sua vez, são “seres que passam” (segundo Paulo Sergio Duarte). Pessoas eternamente em trânsito, que rolam sem parar diante de nós. E, mantendo essa correspondência, se os carretéis vazios em sua imobilidade atual falam de sua natureza móvel e rotativa, os ciclistas infrenes só podem falar do paroxismo do próprio movimento: a inércia. Assim, na trajetória da pintura de Iberê, vão contaminando o espaço com a qualidade intemporal de seu imobilismo final. Por vezes abandonam as bicicletas; sentam-se em cadeiras e bancos; deitam-se no chão; entregam-se, para sempre, a uma espécie de cansaço atávico, origem e destino de todo movimento.

Resta ainda abordar o terceiro eixo vertical: a sugestão de paisagem à direita. Iberê gostava de repetir que, em suas telas finais, havia recuperado um tanto das sugestões metafísicas da paisagem austera do sul, em meio à qual passa sua infância e juventude. Seus pais eram ferroviários, o que o leva a morar em estações de trem, em pequenas cidades do interior, isoladas e desoladas. Chega a se espantar com os vínculos inconscientes à memória dessa paisagem, cuja triste simplicidade – a linha horizontal dos trilhos do trem, a fumaça branca no céu, as casinhas humildes, um animal ou outro, a caixa d’água e as torres – reaparece no horizonte de várias de suas pinturas derradeiras.

Em *No tempo*, a insinuação de uma construção não agrega solidez ao espaço. Ao

Iberê Camargo
Carretéis em equilíbrio.
1959,
água-tinta, 29,9 x 41,5cm
Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre, RS

Fonte: Iberê Camargo – *Catálogo raisonné*. Volume 1: Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.209



contrário, seu aspecto impreciso e imaterial (o que sobrou da memória, reflexo desen-carnado das paisagens de Restinga Seca, Boca do Monte, Santa Maria) ajuda a tornar o próprio espaço algo indefinido, como se o obrigasse a se identificar com seu limite final: o vazio. E que espaço poderia ser mais grandioso e definitivo que a extensão silenciosa e eternamente presente do vazio?

Levemos nossa interrogação um pouco mais longe: não haveria nessa estratégia de Iberê de forçar os limites de espaço e formas um forte sentido temporal? Vimos como o artista nos impulsiona para o limite final da experiência: o ponto máximo de sua dissolução, no qual ainda é possível reconhecermos o ciclista, o carretel, a paisagem. Aí, porém, somos obrigados a perceber que chegamos, paradoxalmente, à origem: ao ponto mínimo de sua existência, no qual as coisas só sustentam suas características essenciais e preservam nascente instabilidade. Vem certamente dessa definição existencial do tempo como “tempo vivido”, simultaneamente marca de origem e destino final, o peculiar otimismo dessa tela de Iberê Camargo.

Por um lado, não há como não concluir, diante da ideia de limite, pelo caráter modular da experiência da morte. Afinal, que outra experiência carregaria mais fortemente esse sentido limítrofe de destino? É claro que toda a obra de Iberê, até por sua profunda e ampla vinculação ao Expressionismo, sempre lidou com uma espécie de reflexão sobre o sentido da vida, sobre o significado da existência, da qual a morte é polo central. Basta, entretanto, olhar para sua pintura, tão positiva em sua própria experiência (se quiséssemos definir um estilo Iberê certamente teríamos que apontar a superfície rica e densa, a textura brilhante, a forma potente, a escala grandiosa, em suma, a positividade da própria pintura), para perceber que esse destino agônico possui algo de redentor.

Desde sua origem, no início do século 20, o movimento expressionista significou a opção por uma arte empenhada em compreender e transformar a situação histórica. Isso sem envolver a representação de fatos ou circunstâncias. Ao contrário, o engajamento expressionista fundamentava-se na ação, no gesto capaz de dar forma a um mundo marcado por vivências profundamente humanas, em tudo oposto ao universo frio e embrutecido da modernidade. Para tal, os artistas precisavam conciliar experiências íntimas com linguagem áspera e rude (como se jamais tivessem pintado), de maneira a comunicar aquilo que é, por princípio, incommunicável: o sentimento, a vida subjetiva.

Num conto que escreve um ano antes de falecer, Iberê menciona essa relação entre seu destino pessoal – a luta contra o câncer – e o de toda a humanidade. Apresenta-se como uma das vítimas distantes da bomba atômica lançada em Hiroshima, cuja agonia não é imediata, mas se dá “no tempo”. Sai pelo mundo em busca da cura para a doença que sente corroer aos poucos suas entranhas. Penetra um túnel que se estreita e o sufoca. Rasteja pelo chão. Percebe-se sozinho. Ruídos remotos e familiares, vindos da infância, vão-se calando. Após gestos desesperados, entrega-se ao silêncio, à escuridão, à solidão: “uma suave sensação de paz, de conciliação, de reintegração e de dissolução – como a do sal na água – o invade”.¹

Na tela *No tempo* reencontramos essa sensação pacífica e consoladora de dissolução. Naquele espaço vazio e árido, vemos o carretel, o ciclista e a paisagem de infância, formas-signos de todos os tempos. Síntese de toda a sua biografia artística, de tudo o que o identifica como sujeito de sua obra e que o supera. Começo, meio e fim de uma narrativa poética que fala de um mundo em que cada coisa foi capaz de viver tão profunda e intensamente, que, agora, já não resta mais

nada a fazer: não cabe mais nenhuma palavra ou ação. Como se a morte fosse, portanto, não a falta mas o excesso de vida e de tempo. O destino que nos faz reencontrar o início e nos faz iguais: a solidão, o desamparo, o silêncio.

Nos últimos anos de vida, Iberê nos dá essa obra, tão retrospectiva quanto prospectiva. *No tempo* fala de sua trajetória artística, de sua biografia, e não por se referir a circunstâncias de sua história pessoal; é quase o contrário: fala de si como parte de uma humanidade sempre nascente, mas já decaída, que precisa ser perenemente recolocada no horizonte do mundo contemporâneo. *No tempo* condensa a própria eternidade que, entretanto, passa.

Vera Beatriz Siqueira é historiadora da arte, autora dos livros *Milton Dacosta* (Sílvia Roesler, 2005), *Ivan Serpa* (Sílvia Roesler, 2003), *Burle Marx* (Cosac & Naify, 2001) e *Futuro sem passado* (Lisboa: Universidade Lusíada,

2004), além de ter publicado ensaios e artigos em periódicos, catálogos e livros no Brasil e no exterior. É membro do Conselho Editorial da revista *Vis*, do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília, da revista eletrônica *19 & 20* e da revista *Concinnitas*, do Instituto de Artes da Uerj, de onde é vice-diretora e no qual atua como professora de história da arte.

Nota

Iberê Camargo, Hiroshima. In _____, *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998: 45-48.

Bibliografia

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

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VENANCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo: desassossego do mundo*. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001.

Iberê Camargo
No tempo. 1992,
óleo/tela, 200 x
250cm, Fundação
Iberê Camargo,
Porto Alegre, RS

Fonte: Iberê Camargo –
Diante da Pintura. Catálogo
da exposição. Rio de
Janeiro, 2003. p.102

