

DEPOIMENTOS

Lenora Lerrer Rosenfield

Técnica e pulsão em Iberê Camargo

Resumo

O artigo relata experiência de convívio com o artista Iberê Camargo (Restinga Seca, 1914 - Porto Alegre, 1994), apresentando apontamentos sobre seu aprendizado de formação e sua prática de ateliê, enfatizando sua expressão através de uma pintura conduzida por intensa pulsão dramática.

Palavras-chave

Iberê Camargo. Pintura. Dramaticidade. Pulsão pictórica. Esbatimento.

Durante muitos anos, nos domingos à tarde, um grupo de amigos se reunia com Iberê e Maria Camargo no ateliê do artista. Nesses encontros, aprendi muito ouvindo e observando o Iberê enquanto pintava. E também depois que parava de pintar, quando expressava sua posição, sempre muito nítida, sobre correntes artísticas e sobre os compromissos do artista.

As reflexões que seguem nasceram desse contato, do qual sou uma devedora agradecida, quando em um primeiro momento em 1991, escrevi no presente e agora reescrevo no passado.

Começo por uma tentativa de definição simplificada da pintura, minha, formulada para uso específico na restauração:

A pintura é uma série de marcas organizadas de um modo significativo (como sinais) sobre uma superfície adequada (um suporte). Essas marcas podem ser realizadas com o emprego de muitas técnicas distintas, como o guache, a encáustica, o afresco, a aquarela, a têmpera, o acrílico, o pastel, etc. Na verdade, as marcas podem ser feitas, por qualquer dessas técnicas (ou outras) que aplicadas isoladamente ou em combinação, produzem um sinal visível. (ROSENFELD, 1997, p. 93).

Uma definição mais tradicional, sugerida por Giacomo Devoto, considera a pintura como sendo:

A arte mediante a qual os motivos de uma alternância intuitiva ou dramática se concretizam em uma composição predominantemente bidimensional, tradicionalmente associadas a certas técnicas ou a uma intenção predominantemente mimética. (DEVOTO, 1971, p. 717).

Se acaso quiséssemos definir a pintura de Iberê Camargo (Restinga Seca, 1914 – Porto Alegre, 1994) com auxílio dessas formulações, imediatamente constataríamos que ela não se encaixa em nenhuma delas. A primeira definição destaca o aspecto intuitivo ou dramático da expressão pictórica, a segunda se detém na definição física da obra. Somente uma combinação dessas duas definições pode nos aproximar de uma compreensão da obra de Iberê Camargo, dado que os seus trabalhos expressam uma forma singular de unir o dramático e o técnico.

Quando dizemos que Iberê combina essas duas vertentes, queremos dizer que, ao contrário de outros pintores, ele não se preocupava apenas com uma

dessas dimensões. Uma comparação entre os seus desenhos e pinturas iniciais, produzidos entre 1941 e 1943, revela uma pequena discrepância: enquanto alguns desenhos possuem traços ainda tímidos – em alguns casos encontramos linhas tênues, carentes de maior dramaticidade –, as pinturas, desde o início, manifestam intensidade através da força da pincelada e da saturação das cores.¹ Assim, embora a dramaticidade não estivesse sempre presente nos desenhos iniciais, manifestava-se já na pintura. É importante notar que, já neste período, a dramaticidade se expressava através da técnica da pincelada espessa e do aproveitamento da pastosidade da tinta.

A história pessoal do pintor indica uma preocupação com o aprendizado da técnica da pintura a óleo, através de cópias de pintores como Rubens e Vermeer, realizadas no Louvre. Assim aprendeu a dominar as pinceladas e a pureza das cores. Aprendeu também a obter movimento e vigor através da pincelada. Aí se revela uma escolha precoce: Iberê procurou estudar pintores que lhe ensinassem técnicas capazes de expressar intensidade. Com Rubens aprendeu a plasticidade, o movimento e o vigor da pincelada e ainda o uso simultâneo de várias cores na mesma pincelada, mantendo a pureza da tinta. Com Vermeer aprendeu o uso do branco, o efeito da luminosidade através da cor e o aproveitamento de zonas chapadas.²

Esse trabalho “mágico”, que é a paixão criadora, explora todas as possibilidades que a técnica lhe oferece. Usa o grafismo conseguido com o cabo do pincel, briga com a tinta mil vezes raspada da tela, aplica pinceladas ora espessas, ora diluídas, perseguindo assim, de maneira quase infinita, o ponto, o momento que o faz parar.

A luta de Iberê com os demônios da pintura não se restringe ao domínio do material e da técnica. Abrange também o uso das cores. O artista apresenta sua relação com elas de uma maneira aparentemente enigmática. “Eu não gosto de cores, elas é que gostam de mim”, como costumava dizer nos domingos à tarde. Sua vontade consciente foi, no passado, pintar apenas com preto e branco, mas mesmo quando tentou, acabou por colocar alguma luz colorida, valendo-se do carmim ou do verde-esmeralda. Após ter pintado, por algum tempo, quase monocromaticamente, Iberê acabou substituindo o preto pelo azul, que passou a desempenhar as funções daquele na composição da obra. Com o tempo, passou a misturar esse azul com vermelho, tornando-o violáceo. Mais tarde, o vermelho passou a ser acrescentado em quantidades ainda maiores, transformando o azul em violeta avermelhado. Essa mudança de tons mostra que Iberê foi substituindo o preto – que representa a ausência de luz, passando a ser atraído pelas capacidades dramáticas do sombrio – pelas variedades do violeta, que lhe permitiram superar o sofrimento intenso que experimentava na sua luta para traduzir com dramaticidade sua pulsão de pintor.

1. Estas diferenças poderão ser observadas também nas assinaturas de alguns desenhos em grafite sobre papel da figura humana de 1943 e a pintura *Dentro do mato*, de 1942, ambos da coleção Maria Camargo.

2. As observações apresentadas aqui foram pensadas pela autora durante a restauração das cópias mencionadas.

Depoimentos

A pulsão dramática nas pinturas de Iberê se expressava ainda através da técnica do esbatimento. O esbatimento é a sucessão de camadas de tinta opaca – as camadas transparentes são chamadas de veladuras, característica da pintura flamenga –, quando o pintor vai colocando e raspando, deixando sempre uma camada fina de tinta, mesmo não sendo homogênea. Se examinarmos com uma lente de aumento um detalhe na pintura, veremos uma grande quantidade de cores por trás da camada fina, a camada que compõe a imagem visível. Esse esbatimento cria um efeito de profundidade que ignora a perspectiva, mas acrescenta um passado – uma sucessão de etapas –, deixando visível a luta do artista com a técnica e a representação. Para Iberê, pintar não é uma questão de mimese da realidade, mas de estrutura pictórica e dramaticidade. Nosso pintor declarou certa vez, a respeito de um retrato que pintava: “não quero que fique parecido para que a vizinha venha dizer: como se parece com a modelo! Quero que se pareça com uma pintura”.³

Para Iberê, o núcleo da pintura não está na oposição entre pintura abstrata ou realista. Contrariando muitos críticos, como Walmir Ayala (BERG, 1985, p. 23), nunca se considerou pintor abstrato. Segundo suas próprias palavras, diz, citado porICLEIA CATTANI:

Minha chamada abstração sempre foi, apenas, uma decomposição do mundo real e uma recomposição em outras figuras. Não se pode tirar as coisas do nada. Nunca fui abstrato, talvez eu não faça formas reconhecíveis... (Camargo, citado em (BERG et al., 1985, p. 53).

E Cattani prossegue:

Outro aspecto: sempre que houver uma forma que possa ser isolada do contexto geral, vista, reconhecida enquanto forma, relacionada com outras formas ou com um fundo, tratar-se-á de uma figura. Como em *Desdobramentos II*, e tantas outras telas. Por que, então, abstração? Necessidade nossa de nomear o inominável. (BERG et al., 1985, p. 53).

Iberê foi antes um figurativo, pois mesmo em suas pinturas rotuladas de “abstratas”, da fase dos *carretéis*, o artista trabalha partir de elementos infantis que permaneceram em sua memória.

O mesmo dizia quando começou a pintar as *idiotas*. Uma vez exclamou: “eu não preciso mais destes modelos para pintar, já fiz tantas vezes estas formas que elas já estão gravadas dentro de mim”.⁴

O abstrato, ao contrário, segundo Walter Hess (p. 114), “busca a pintura absoluta, desligada do objeto, procurando fundamentar todas as suas experiências em leis da sensibilidade (artística)”. Em Iberê não há essa recusa do objeto; há um trabalho sobre o objeto. Esse trabalho sobre o objeto fixa o tempo próximo e distante.

3. Depoimento para a autora.

4. Depoimento para a autora.



Desenterrei os carretéis do campo da batalha onde o primo Nande e eu travávamos épicos combates de Pica-paus e Maragatos. Então os carretéis, carregados de reminiscências do meu mundo de criança, tornaram-se míticos personagens de uma saga de fantasmagóricas visões. (Citado em BERG et al., 1985, p. 22).

Figura 1. Iberê Camargo, *A idiota*, 1991, óleo sobre tela, 154,8 x 199,8 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo e Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Foto: Fábio del Re.

O mesmo ocorre com os *manequins*, nos quais o pintor apreende uma dramaticidade imediata e presente. Assim, a fixação do tempo que o objeto revela é, também, a fixação do drama na pintura do artista.

Em geral é difícil decidir se na obra de um pintor qualquer a dramaticidade (o vigor, a força e a tensão da pincelada e do traço) é o reflexo da personalidade do artista ou uma intensidade que ele absorve do exterior. Em Iberê não há essa separação. Ele conseguiu unir essas duas fontes de pulsão – a dramaticidade do mundo e a intensidade de sua personalidade – no gesto de pintar. Quando Iberê trabalha, joga-se de tal forma na sua obra, que pinta de corpo inteiro. Além dos gestos, a voz que blasfemava sem cessar, o corpo que caminhava em todas as direções, as grandes sobranceiras que assessoravam os pincéis, formavam

Depoimentos

um conjunto indissociável de técnica, tensão e paixão. É como se o drama exterior transmitisse por sua pessoa até a pintura, para nela adquirir permanência. Esse trânsito só é possível para artistas como ele, que unem um grande domínio da técnica a um controle moral de execução. É essa coerência, desejo de fazer justiça a sua pulsão, que o obrigava a repintar sem fim e lhe permitia chegar ao extremo de sua intensidade pessoal e pictórica.

[...] não se pode perder o impulso, o fio de pensamento que conduz a mão em movimentos rápidos, amplos, quando sente o fluxo da criação. É um jorro que não pode conter.

E se joga inteiro nessa busca árdua. [...] A tela, posta no cavalete, é o opositor com quem se estabelece o diálogo, ou a luta. Como num embate corpo a corpo, durante vários *rounds* ele investe, risca, pinta, apaga, risca com firmeza. Depois recua, volta a investir e assim se estabelece o processo em que finalmente acontece a metamorfose da criação. (Tenisa Spinelli, citada em BERG, 1985, p. 30-31).

Porto Alegre, maio de 2010.

REFERÊNCIAS

- BERG, Evelyn et al. *Iberê Camargo. Porto Alegre: MARGS; Rio de Janeiro: Funarte, 1985.*
- CAMARGO, Iberê. *Depoimento. Artis: revista de arte e cultura, Porto Alegre, n. 1, p. 4-7, nov. 1982.*
- _____. Depoimento para Lenora Rosenfield, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 04 dez.1991.
- DEVOTO, Giacomo et al. *Dizionario della Lingua Italiana. Firenze: Le Monnier, 1971.*
- HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.*
- ROSENFELD, Lenora. *Glossário técnico de conservação e restauração de pintura. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.*

Lenora Lerrer Rosenfield

Restauradora e artista pesquisadora. Professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2004, com pós-doutorado na Università degli studi di Udine, Itália, 2011. Residente no Harvard Art Museum, Cambridge, 1992-1993, e pesquisadora visitante na New York University, 2001-2002. Membro da ANPAP, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.