

FORMALIZAÇÃO E ESGARÇAMENTO DA FORMA: IBERÊ CAMARGO E ALBERTO GIACOMETTI

Bruno Oliveira de Andrade¹

A análise da obra de Iberê Camargo (1914-1994) tornou-se uma passagem incontornável para a crítica de arte brasileira que busca estabelecer as características mais profundas de nossa modernidade artística. Sobre esse aspecto a obra singular desse pintor e gravador já estabelecida como uma das mais pungentes entre nós continua a fornecer rico material para o confronto com outras obras modernas, sejam elas de artistas brasileiros ou estrangeiros. Quando não se dilui as singularidades em prol de conceitos abrangentes e generalizantes a análise comparativa de obras pode fornecer instrumentos para esclarecimentos mútuos. No caso de Iberê- pela sua postura complexa que combina exaltação dos grandes mestres e recusa a filiações a outras poéticas contemporâneas ao seu trabalho-, parece haver um sobre-esforço da crítica em estabelecer as sutilezas de possíveis relações. Daí que se note recorrentemente nos ensaios críticos relações entre suas obras e as de Morandi, com as dos expressionistas abstratos em especial De Kooning, com a obra artistas do grupo CoBrA entre outros. Pretende-se nesse trabalho seguir de algum modo essa manobra crítica na tentativa de se estabelecer relações produtivas entre a obra de Iberê Camargo e Alberto Giacometti. Não se trata de fazer uma análise exaustiva, mas expor de modo pontual a partir da análise de algumas obras dos dois artistas a espécie de afinidade eletiva entre as suas poéticas. O abandono, a perplexidade e a solidão do sujeito moderno expressos em ambas as obras é somente um dos traços de afinidade, cuja importância para a formulação de suas poéticas não pode, entretanto, recalcar o imenso e significativo trabalho de formalização a que esses artistas se entregaram. Nesse sentido, o aspecto verdadeiramente agonístico da formalização de suas pinturas ganha um caráter dramático. Daí que experimentalismo e experiência são nesses artistas traços indistinguíveis. O caráter dramático do processo de formalização tanto em Iberê Camargo como em Alberto Giacometti parece decorrer da consciência de uma resistência inequívoca dos meios pictóricos ou escultóricos a essa mesma formalização, cuja demarcação clara distinguiria o artista autêntico.

¹ Mestrando do programa em História Social da Cultura PUC-Rio. Bolsista CNPQ.

A respeito da resistência dos meios pictóricos ao trabalho de formalização devemos enfatizar que no caso dos dois artistas não se trata da dificuldade comum, geral a todos aqueles que escolhem a pintura como atividade, essa tarefa de dar forma à matéria, mas uma espécie de dificuldade vivenciada como a linha de força principal de seus trabalhos, como algo decisivo que os distinguiria a um só tempo, como sujeitos e artistas autênticos, como algo, além disso, que os faria falhar sempre e, portanto, não acabar nunca suas respectivas obras. Um dos aspectos que demonstra essa questão reside na escolha dos objetos que seriam tematizados em suas obras. É de fato impressionante a grande inventividade desses artistas a partir de uma incrível parcimônia temática; de 1958 até a sua morte Iberê teve como tema principal os célebres carretéis que deram forma a suas pinturas a despeito da violência com a qual a pintura os tratou ao longo desse tempo; de 1935 até sua morte Giacometti esteve às voltas com a representação da figura humana num imprevisto retorno que não deixaria de causar mal-estar entre seus colegas surrealistas. Com efeito, essa parcimônia é sintomática de uma necessidade de levar ao extremo a tarefa de pintar um tema em seus múltiplos aspectos, de resistir às distrações e às dissipações já comuns a vários artistas modernos a essa altura; como disse Giacometti, numa fala que se aplicaria sem muita dificuldade a Iberê Camargo:

Em qualquer obra de arte o tema é primordial, não importa se o artista tem ou não consciência dele. A maior ou menor qualidade plástica é somente uma manifestação da maior ou menor obsessão do artista com seu tema; a forma é sempre proporcional à obsessão (SILVESTER, 2012:211).

Para além da entrega existencial ao tema que essa fala manifesta, e da espécie de indistinção entre forma e conteúdo que enuncia, outro ponto merece ser destacado, pois a escolha dos temas (carretéis em Iberê e a figura humana em Giacometti) bem como o modo como os artistas os encararam resultou em uma dificuldade insuspeitada até então e também em um ganho inequívoco para suas obras. Primeiramente os carretéis:

Em nenhum outro pintor brasileiro a identidade profunda entre construção e expressividade ocorre de modo mais patente do que em Iberê Camargo. Sua obra pictórica e também gráfica é tão presente e afirmativa, bela e bruta, erudita e bárbara, que diante dela nos sentimos no mínimo arrebatados. E, no entanto, essa sensação é produzida “somente” através de recursos plásticos; não

há na melhor produção de Iberê qualquer tentativa de comunicação por meio de recursos alheios à pintura, mesmos os carretéis –possuidores de um irrevogável valor existencial- tornam-se, através da repetição infinita do tema: *signos*, como no título de uma de suas telas. *Signos* plásticos de presença formal e de um significado bastante peculiar, pois embora a posição natural do carretel “seria mesmo... rolando” daí sua dificuldade em se adaptar ao sistema linear da pintura de cavalete, é esse mesmo carretel, quer dizer, sua forma, que uma vez fixada e rompida incessantemente no ato da pintura, garante uma estruturação inequívoca em meio à massa pictórica um tanto caótica². Uma estruturação sempre dinâmica como sugere o título de várias de suas pinturas, isso porque, como notou precisamente o crítico Ronaldo Brito o cerne está no fato de que: “a operação não consistia obviamente em pintar carretéis no espaço e sim transfigurar o espaço em carretel” (BRITO, 2003:122). Tornar o espaço dinâmico como essas singulares figuras.

Muito da expressividade das obras de Iberê decorre dessa inteligência formal, de sua peculiar “solução” entre a matéria bruta e afirmativa, e a forma instável e elíptica do carretel. E essa suposta solução (por falta de outra palavra) construtiva ocorre no ato mesmo da pintura, em seu fazer atual. Uma obra como *Desdobramentos* (fig.1) é altamente significativa disso que está sendo discutido. Nessa extraordinária tela de 1978 os carretéis, destroçados, se projetam em direção ao “espectador” com uma violência semelhante à que os destroçaram, parecem quererem se desvencilhar dessa massa pastosa e tornarem-se uma forma simples que outrora foram. A forte dinâmica que sentimos do primeiro impacto dessa obra torna-se inteligível quando passamos a perceber através de um olhar mais paciente sua formalização.

Pois a dinâmica da obra é construída por meio de um processo recorrente nas telas desse período que consiste no rebatimento dos carretéis, ou dos signos, num processo altamente significativo e cheio de correspondência; cada carretel se desdobra em outros e nesse processo parecem se estilhaçarem, como se na bidimensionalidade estrita do plano Iberê encontrasse um procedimento formal que faz justiça à natureza dinâmica do carretel. Quanto mais grudados ao plano mais eles parecem se mover, eis seu drama. E é numa chave dramática que Iberê reconhece a planaridade da pintura, num comentário altamente significativo o artista disse que: “a luta do pintor é colocar essa imagem na tela, no espaço de que dispõe, que, no caso, é plano. E não é fácil colocar isso

² Ver a esse respeito o ensaio de Rodrigo Naves “Iberê Camargo: o fundo movediço das coisas”. In: Naves, Rodrigo. O vento e o moio: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

dentro do plano. Eu não sou um plano, sou um homem tridimensional. Eu me achatar e à minha realidade...toda obra tem um significado que nasce da dor”.(SIRQUEIRA, 2009:18) Essa fala de Iberê evidencia de modo claro tanto o sentido construtivo do ato de expressão- colocar no plano a imagem- quanto seu sentido dramático e, sobretudo, moral- eu não sou um plano, sou um homem tridimensional. O ato expressivo além de se confundir com a própria construção da obra plástica autônoma, expressa ele mesmo um sentido existencial profundo.

A transfiguração do espaço em carretel, isto é, tornar o espaço da tela dinâmico parece ter sido mesmo o drama pictórico de Iberê Camargo. Pois o artista dinamiza o espaço immobilizando a figura no plano, materializa uma espécie de espaço em movimento desmaterializando a figura (fig.2) - através de uma série de procedimentos formais, notadamente o contorno interrompido. A forma parece sempre estar à beira da desagregação. À formalização de um espaço altamente dinâmico parece corresponder um esgarçamento violento da forma. É como se Iberê sonhasse pintar o movimento no espaço fixo do plano bidimensional, ao preço inclusive da unidade e integridade da figura.

Desse ponto de vista a obra dita abstrata de Iberê Camargo poderia ser pensada como um produto dessa tentativa de dinamizar o espaço bidimensional da tela. Daí que a forma-carretel mesmo quando ausente está presente; ela precisou ser dilapidada para que a pintura adquirisse o movimento do conteúdo-carretel.

Foi por meio do impulso de romper com o movimento ilusório que Alberto Giacometti concebeu a sua *Bola Suspensa*, obra-prima do período dito surrealista. Com essa escultura o artista inseria um movimento real no espaço da obra, garantido pela mobilidade da bola que é suspensa por um barbante no alto da construção. O que estava em causa aqui era a obtenção de uma temporalidade atual expressa na obra em interação com o espaço em que ela era exposta.³ O que se obtém de fato é uma escultura que poderíamos denominar, junto com Rosalind Krauss, da *situação* que incluiria a obra de Brancusi e de Duchamp, em oposição a uma escultura da *razão*, manifestada pelo construtivismo e pelo cubismo⁴.

3 A obra possui, como se sabe, forte carga erótica; uma espécie de erotismo frustrado que impressionaria muitíssimo os surrealistas entre os quais André Breton, que adquiriu a obra e convidou seu autor a compor o grupo surrealista.

4 Com essa distinção Rosalind Krauss não pretende criar uma espécie de cisão entre obras “racionais” (cubismo e construtivismo) e outras “irracionais”, esse último termo geralmente associado ao surrealismo. A denominação pretende exprimir a temporalidade engendrada pelas obras, que no caso das esculturas da *razão* seria uma temporalidade do futuro, que se desdobra na análise das diversas partes formais da obra; enquanto que nas esculturas da *situação* a obra engendra uma temporalidade da experiência presente, na interação com espaço real, e além disso com o ambiente.

“Tal recurso ao movimento real- diz Rosalind Krauss- e ao tempo literal é uma função do significado da surrealidade, que tem lugar ao longo e dentro do mundo em sentido amplo partilhando as condições temporais desse mundo, mas sendo moldado por uma necessidade interior” (KRAUSS, 1998:138) Essa necessidade interior parece ser da ordem do desejo, daí que além do movimento real e, portanto, de uma temporalidade literal haja nessa obra a manifestação de uma temporalidade psicológica; uma espécie de temporalidade inconsciente que a rigor seria atemporal. O que impressiona nessa obra é que essa dupla temporalidade se expressa inequivocamente de um modo formal, pois o movimento real da bola suspensa é como que aprisionado pela estrutura de bronze, que se convencionou chamar de Gaiola, separando assim o movimento real da bola, do espaço real em que ele se situa. Separando talvez, o real do imaginário; é como se o movimento real da bola sofresse o impacto de um artifício artístico. A ambiguidade da obra, portanto, decorre de seu processo de formalização, ao qual Giacometti sempre esteve atento; nesse sentido essa e outras obras do período se afastam em grande medida dos “objetos de função simbólica” criados pelos surrealistas, cuja preocupação central era liberar o imaginário por meio da criação de objetos absurdos com pouca ou nenhuma atenção formal.⁵ Sobre esse aspecto ainda, pode-se dizer que no caso de Giacometti, mesmo do período dito surrealista, a distinção proposta por Krauss entre uma escultura da situação e da razão embora sirva em alguns casos merece ser nuançada.

Seria, entretanto, com suas célebres esculturas e pinturas de figura humana que Giacometti enfrentaria a questão central de sua obra, ou como ele dizia a obsessão de sua obra. E essa obsessão segundo suas palavras teria nascido da consciência ou má-consciência da dificuldade de pintar ou esculpir um objeto qualquer. Essa sua impotência à primeira vista é uma impotência da arte, pois parece aumentar conforme seu entusiasmo em relação à obra de outros pintores e escultores ocidentais diminui. Pois os pintores e escultores desde o Renascimento teriam perdido a capacidade de pintar e esculpir com os olhos. A respeito de Rodin Giacometti disse que: “ele não modelava uma cabeça como realmente a via a certa distância no espaço, não era uma visão, mas um conceito.” (SILVESTER, 2012:215). Não se trata aqui de referendar ou questionar essa compreensão de Giacometti, o fato é que sua obra madura nasce essencialmente dessa preocupação, como pintar ou

⁵ A expressão “objetos de função simbólica” é de Salvador Dalí e pretende enfatizar justamente que não se tratava de uma preocupação formal, inclusive segundo Dalí quanto menos formais, isto é, menos diferenciados pelo trabalho do artista, mais funções simbólicas os objetos poderiam invocar. Tratava-se de buscar aquela “beleza indiferente” que se obtinha pelo encontro e manipulação de objetos estranhos ao seu contexto comum.

esculpir uma figura humana sem contudo recalcar todas as aparências que concorrem na formação de sua imagem em função da distância que a separa do observador. Vários autores que escreveram sobre Giacometti notaram o aparente paradoxo que ocorre quando estamos diante de uma de suas obras, em especial de suas esculturas. Jean Genet disse:

Se os meus olhos tentam aprisioná-las, aproximar-se, elas - sem fúria nem cólera nem ira, apenas pela distância entre nós, que eu ainda não notara, de tal modo reduzida e escassa, a ponto de as julgar ali mesmo - afastam-se a perder de vista: desdobra-se subitamente a distância. (GENET,1998:19)

Sartre disse que: “a seus personagens de gesso, confere uma distância absoluta, como o pintor aos habitantes de sua tela. Cria sua figura “a dez passos”, “a vinte passos” e o que quer que você faça ela ali permanece.” (SARTRE, 2012:23) Por certo não se trata nesses casos de evasão poética por parte dos escritores, mas antes de uma compreensão aguda da natureza da tarefa a qual Giacometti se propôs. Essa tarefa é pintar e esculpir o que se vê não o que se compreende, mas na distância em que se vê. Pode-se dizer que Giacometti deu forma à distância, tornou visível o que não se vê. Para tanto foi necessário dilapidar a figura humana, alongá-la, reduzi-la, desfigurá-la até o limite torná-la um quase nada, expulsar toda aparência convencional, para garantir a verdadeira aparência da visão (figuras 4 e 5). A obra nasce da consciência da dificuldade de se representar esse tema: a distância. Assim como em Iberê a forma parece sempre estar à beira da desagregação- no caso de Giacometti a matéria da superfície, áspera e vibrante enfatiza ainda mais essa aparência-; à formalização de uma distância imaginária no corpo mesmo da figura, parece corresponder um esgarçamento violento de sua forma. É como se Giacometti sonhasse pintar e esculpir a imagem da distância- do vazio como quer Sartre-, ao preço inclusive da unidade e integridade da figura. A desagregação da forma em Giacometti serve a uma espécie de realismo extremado que não estava muito distante do absurdo, como ele próprio supunha. Iberê Camargo disse certa vez que pintava como um pintor naturalista paradoxalmente desprovido de modelo; essa formulação parece se adequar perfeitamente à Giacometti, pois este último considerava que sua tarefa era, além de dar uma forma ao vazio, formalizar o intervalo entre o ser e o não ser, entre o visível e o invisível:

pode-se imaginar que o realismo consiste em copiar um copo tal como está sobre a mesa, na verdade a única coisa que se copia é a visão que resta dele a cada instante, a

imagem que se torna consciente... você não copia nunca um copo sobre a mesa você copia um resíduo de uma visão, cada vez que olho o copo, ele parece se refazer, isto é, sua realidade se torna duvidosa, porque sua projeção em minha mente é duvidosa, parcial. A gente o vê como se ele desaparecesse [...] ressurgisse, isto é, ele se encontra realmente entre o ser e não ser é isto que se quer copiar. (SILVESTER, 2012: 220)

Talvez entre o ser e o não ser entre o visível e o invisível não haja um intervalo que poderia ser percorrido no tempo ou no espaço, mas uma aparição que é a um só tempo movimento no tempo e distância entre o espaço. A obra de Giacometti e de Iberê Camargo parece tentar dar forma a essa espécie de aparição. Nesse sentido, a retomada da figuração humana pelos dois artistas apresenta afinidades profundas, sendo a principal delas uma constante dialética entre diferenciação e indiferenciação da forma, que no ato mesmo do trabalho assume contornos trágicos. Isso porque a afirmação da figura, ou da possibilidade de uma figuração, não se faz sem o movimento contrário, de desfiguração, por meio de um movimento incessante de teor obsessivo.

Esse movimento produz um curto-circuito dramático entre figura e fundo, e uma espécie de curto-circuito na própria figura humana. O que se observa no ciclista de Iberê (fig.6) e no retrato de Giacometti (fig.7) é uma redução formal absurda da figura humana, ela é despida em ambas as obras de quase tudo aquilo que poderia lhe adjectivar. O aspecto claramente fantasmagórico não decorre de qualquer apelo a uma aura de irrealidade, mas antes a uma redução substantiva do que se entende por homem. Uma redução drástica que torna essas figuras quase inorgânicas, inumanas, os artistas desgorduram o espaço e a figura, e nos dão uma espécie de resto. O que resta, como no caso dos personagens de Beckett é o grau zero da humanidade. Não somente o início, mas uma espécie de sobrevivência após o fim. Uma espécie de sobrevivência pós-catástrofe, que se confunde com algo originário. E, no entanto, “aquilo fica de pé. Ver no obscuro vazio como fica por fim de pé. Na luz obscura origem desconhecida. Ante os olhos por terra. Olhos cerrados. Olhos fixos. Olhos cerrados fixos.” (BECKETT, 1988:13)

Para finalizar é necessário que se diga que apesar das várias afinidades entre o trabalho de Alberto Giacometti e de Iberê Camargo- somente um dos aspectos foi discutido nessa apresenta-

ção, essencialmente o trabalho formal com a figuração⁶-, uma diferença clara deve ser notada, uma diferença que decorre de processos históricos distintos aos quais esses artistas estiveram submetidos. É que no caso de Iberê Camargo a obra nasce de um esforço inaudito de transformar uma experiência histórico artística precária, a brasileira, em obra de arte culta, de aspiração universal; nesse sentido seu experimentalismo passa necessariamente pelo embate com a experiência da tradição ocidental, experiência que torna sua obra profundamente afirmativa, bela até. Parafraseando Rilke a respeito de Cézanne, é como se Iberê obrigasse essas estranhas figuras a serem belas- a luminosidade, a sensualidade da matéria, o virtuosismo cromático e abertura dessas telas evidenciam isto. Talvez o mesmo não pode ser dito a respeito de Giacometti, que partilha, como boa parte dos artistas europeus do pós-segunda guerra uma espécie de mal-estar por produzir arte, de pertencer, queiram ou não, à classe daqueles ditos cultos, tendo em vista a dialética entre cultura e barbárie que se instalou no velho continente. Nesse sentido, em Giacometti se observa uma tentativa de se despir da cultura, da tradição ocidental, e isso tem evidentes consequências em sua arte de caráter profundamente negativo e não espiritualizado. Salvo engano, não há em Giacometti a manifestação de tendências românticas que seriam fundamentais para arte de Iberê Camargo e tantos outros artistas brasileiros.⁷

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BECKETT, Samuel. *Pioravante Marche*. Lisboa: Gradiva, 1988.

GENET, Jean. *O estúdio de Giacometti*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean Paul. *Alberto Giacometti*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

6 Dentre vários outros aspectos que poderiam ser discutidos estão a própria poética da desolação, da solidão, que tratei de modo sumário, além de imagens que de algum modo remontam a um imaginário simbólico ou surrealista, como na série das fantasmagorias de Iberê e nas próprias figuras de Giacometti. Outro ponto é uma maneira tradicional de lidar com os meios gráficos, pictóricos e escultóricos que, no entanto, não deixaram de se contaminar. Por exemplo: já se notou que as gaiolas de Giacometti são como a inserção dos limites da tela na escultura; já se notou no caso de Iberê que suas gravuras possuem um claro teor pictórico.

7 Sobre a importância de um imaginário romântico na arte moderna brasileira ver a interessante entrevista de José Resende. In: Sônia Salzstein (org) *Diálogos com Iberê Camargo*.- São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

SILVESTER, David. *Um olhar sobre Giacometti*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

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

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

IMAGENS



Figura 1. Iberê Camargo. Desdobramentos. 1978. Óleo s/tela, 100x141. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.



Figura 2 Detalhe (fig.1)



Figura 3 . Alberto Giacometti. Bola Suspensa. 1931 (versão 1965). Metal e Gesso. 60x 35x 36 cm. The Albert Giacometti Fondation.



Figura 4. Alberto Giacometti. Homem. 1956. Óleo s/ tela. 39x31. The Alberto Giacometti Fondation.



Figura 5. Alberto Giacometti. Grande mulher. 1961. Bronze. The Alberto Giacometti Fondation.



Figura 6. Iberê Camargo. Ciclista. 1988. óleo s/tela 180x 213 cm, Fundação Iberê Camargo.



Figura 7. Alberto Giacometti. Cabeça escura. 1959-61. Óleo s/ tela. 39x 31 cm. The Alberto Giacometti Fondation.