

A PAIXÃO NA PINTURA

DEPOIMENTO DE IBERÊ CAMARGO A CECÍLIA COTRIM MARTINS

RESUMO

Neste depoimento, Iberê Camargo fala de sua trajetória como pintor, lembrando episódios importantes para a constituição de sua visão da atividade artística. Para Iberê, a pintura é essencialmente paixão e permanece como "arte da bottega".

Palavras-chave: arte; pintura.

SUMMARY

In reminiscing upon his career as a painter, Iberê Camargo recalls episodes that were important in the development of his views on art. According to Iberê, painting is essentially an exercise in passion, as he considers it a "bottega" art form.

Keywords: Iberê Camargo; art; painting.

A singularidade da pintura de Iberê, em face das propostas contemporâneas, reside no modo com que retoma as questões modernas e da tradição. É uma aventura que visa o desconhecido, tentando repotencializar o passado.

Herdeiro da grande pintura — Velázquez, Ticiano — Iberê não se afasta de seu ofício, da pintura como "tradição da bottega". Seu trabalho comove pela urgência com que afirma a possibilidade da pintura, em meio à dispersão contemporânea.

Neste depoimento, resultado de duas tardes de conversa em seu ateliê de Porto Alegre, em maio de 1990 e setembro de 1992, Iberê fala sobre o fazer da pintura. Suas reflexões vêm ampliar a discussão sobre as artes plásticas no momento contemporâneo. Nossa tentativa foi de abordar questões que surgem diante de sua obra, e de seguir o que seria este "pensamento selvagem". (Cecília Cotrim Martins)



Porto Alegre, 19 de maio de 1990

Iberê, você vinha falando sobre a matéria...

É... eu estava com a cabeça reclinada sobre aquele peitoril, tomando sol, porque a casa é úmida, me parecia fria, e às vezes reclinava a cabeça assim sobre o braço, olhava as pedras e lembrava... Via aquela cor das pedras, pensando que eram realmente cores muito curiosas, ferruginosas, e me lembrei desses quadros meus, que às vezes têm um aspecto rupestre... Essa cor realmente é muito própria. E depois, olhando as pedras, eu ficava pensando assim: pois é, essa laje, que coisa horrível deve ser essa laje — o que está debaixo dessa laje? E fiquei pensando mais: que um dia eu também estarei sob uma laje... Que coisa horrível, não é? Mas foi o que pensei naquele momento, ficava olhando aquela laje, e depois me ocorreu isso; é um piso, mas um dia também eu estarei debaixo deste piso. Bom, isso não tem nada a ver com a pintura, mas, enfim, são idéias que passam... As idéias são como pássaros que voam, elas passam assim no céu, essa espécie de céu, o nosso universo, esse espaço, eu considero que são as idéias...

Mas aí eu estava a te falar a respeito da pintura, de Velázquez, eu sempre admirei muito a simplicidade com que ele resolve aquelas figuras, aquelas massas. E eu, como pintor, acho que seria assim como o pedreiro: faz a massa, faz a massa, e aí joga na tela aquela massa, e vou modelar aquela massa, quer dizer, é a cor, o tom. Se eu fosse fazer o teu retrato, por uma hipótese, então misturo o branco, o ocre, e faço aquela massa, e depois sobre ela é que vou modelar, colocando as cores. É uma coisa muito simples — acertar —, eu estava mentalmente pintando assim. Olha, eu realmente complico muito as coisas, mas acho que o negócio é fazer a massa e jogar na tela, e dali fazer o quadro.

Mas a sua pintura tem essa característica...

Tem isso, às vezes tem uma maneira assim... eu pinto como o escultor, o escultor faz isso.

Agora, esse modelar ao mesmo tempo é o desenho, não é? Quer dizer, aí é que as duas coisas se misturam, muitas vezes é um traço mais incisivo, um gesto mais incisivo, que atravessa a matéria, outras não...

É, e não é bem modelar, é modular a cor, porque eu não faço um *dégradé*, faço a cor, são cores baixas mas são cores diferenciadas, são tons diferenciados. Bom, isso é uma execução, é uma maneira de executar.

Você fala do seu pátio de infância, do monturo, da sua curiosidade em levantar as pedras da terra, para ver o que havia embaixo, as larvas... Essa espécie de "constituição", de memória da matéria... a sua pintura revela isso.

Pois é, e a pintura, a feitura de um quadro é um ato físico, quer dizer, é preciso concretizar aquilo, formar, dar forma ao modelo que me orienta. O meu ponto de partida pode ser... digamos... é o modelo, o que estou me

propondo; isso é a pista do vôo, porque depois é que a gente vai decolando, vai se afastando do modelo, e vem esse mundo subjetivo e toma conta daquele presente, se mistura com aquele agora... Acho que é isso. Para mim, o quadro se completa assim: é aquela carga subjetiva que nós carregamos, o nosso baú aqui dentro, e com os estímulos do presente, os estímulos de agora, as coisas que estão fluindo. Quer dizer, é o modelo, é a vida, é a luz, é tudo que muda, sou eu também que estou mudando; nesse andar, nesse fazer é que a coisa se realiza, que o quadro existe, é a feitura, a fecundação do quadro. Mas sem esse amor, sem essa paixão, sem toda essa carga, sem isso eu acho impossível. É por isso que nunca entendi como é que as pessoas ficavam assim, nas escolas principalmente, muitos alunos... então a pessoa fica assobiando, fica conversando, o outro fica ouvindo música, está ouvindo música e pintando... é impossível para uma pessoa... Porque até nisso, o sujeito vai fazer amor, apaga a luz, apaga o som, quer dizer, até nessa maneira... É uma integração, que eu não posso me distrair, não posso eu, agora, ser acompanhado de música, de barulho, de outros ruídos — que no caso seriam ruídos. Mas é aí que se vê logo, numa classe, a falta de talento das pessoas. Basta! Aquilo já é uma prova, já é um exame de que as pessoas não estão compenetradas, não estão realmente empenhadas naquilo, estão ali fazendo como se fosse um bordado, estão ali bordando e conversando... e aquilo se transforma num trabalho manual. Sim, eu uso as mãos, a mão é o instrumento, mas não se pode dizer que uma obra de arte seja um trabalho manual, jamais, não é, ninguém diria isso!

Mas o que move a sua pintura, o seu fazer?

Eu acho que é a paixão. A paixão é como o vendaval, e ela é que agita essa coisa que está dentro de nós, digamos... há uma sanga dentro, e no fundo dessa sanga estão todos os segredos, toda a vida, assim, e esse vento, e esse tufão, que é justamente a paixão, é que agita isso, e que transforma, depois vai transformar isso em cor. E aí que eu digo, quando cito, e eu falo como falava o Cristo, esse é meu sangue, essa é minha carne, realmente é, aí sou eu.

A paisagem do Rio Grande parece marcar muito a sua pintura, não? Você fala da paisagem metafísica da Restinga Seca... de uma melancolia, da tristeza de fim de tarde, a luz, as sombras compridas...

É, realmente acho que um homem do interior, e um homem do Rio Grande — eu não conheço o Norte —, mas, das regiões que conheço, e isso também das minhas viagens, Europa, e essa coisa toda, nunca encontrei uma região tão desértica — deserto no sentido de solidão — como o Rio Grande do Sul. Essa linha reta, que é uma linha metafísica, que não tem fim, é aquele ir sempre que não tem fim... E sempre o que não tem fim é um segredo, é algo misterioso, de que nós não podemos alcançar nada, compreendes... O Rio Grande é isso, é aquela amplidão, é aquela pobreza rica. E é isso, porque é uma coxilha, é um planalto, um verde, digamos, uma chapada e um céu, são dois, são dois elementos. E eu, que sou do interior, que vivi em pequenos lugares, sempre é aquela solidão da estrada, aquelas tardes compridas de

sombras, e um cavaleiro que passa, uma mulher com criança, alguém, um boi, um cavalo, quer dizer, essas coisas assim tão... assim que aparecem naquele cenário, um cenário pobre, e apareciam, cruzavam... Ou é o tuco¹ que passava na linha com suas ferramentas, seus pés descalços, é o andarilho... A figura do andarilho sempre me impressionou muito, quer dizer, o homem que anda sem... anda talvez impulsionado pelos seus conflitos, não sei... ou a sua solidão. Eu não sei por que um homem anda assim sem rumo, mas anda. Todos nós no fundo somos andarilhos, temos caminhos e descaminhos. Agora tu vais dizer: "bom, mas tu estás falando assim, tu és pintor, poeta, filósofo, ou o quê?". E eu digo: "Não, eu sou simplesmente um homem que pinta, apenas isso".

(1) Funcionário de estrada de ferro (NE).

Mas há na sua pintura essa interrogação.

Sim, porque no fundo, embora eu diga com muita irreverência, desdém, zombe de alguma coisa, assim, até de fundo religioso, no fundo sou uma pessoa muito inquieta e muito preocupada com todo esse problema. Eu me questiono, pergunto, indago... há sempre uma interrogação... Eu não tenho uma intenção, tenho um desespero, uma ansiedade, tenho que passar para o quadro tudo o que está se passando em mim, todos os meus sentimentos, tudo o que eu penso ver. Porque na verdade, quando nós interpretamos uma figura, nós vemos, ou supomos ver, alguma coisa que está naquela figura, dentro dela. Aquilo é um ser, é uma coisa viva, e eu tenho essa coisa de penetrar, quer dizer, de sugar, como se eu quisesse te roubar a alma. Eu tenho que tirar de ti tudo o que tens de vital, por isso tens que participar também daquela minha formação. Eu nunca poderia ser um decorador, porque até acho que não gosto de cor... Acho que não gosto, sabes, não gosto. Tenho uma dificuldade de escolher cor para uma roupa, termino por vestir tudo preto. Então, não gosto. A minha paleta é uma paleta do sentimento, é uma paleta da alma, dos meus sentimentos... Porque senão eu diria: o quadro mais belo que eu conheço, o mais fabuloso, é o arco-íris, o mais perfeito, o mais puro... Mas eu não quero saber do arco-íris, quer dizer, o arco-íris fica no céu, muito bem, mas para mim de nada serve.

E você veria na pintura do Van Gogh algo que ressoe no seu trabalho? A carga afetiva da cor... e tudo o que você falou do andarilho, o apego ao objeto...

Ah, sim, eu tenho uma visão humanística... Acho que o Van Gogh era um homem que reescrevia o mundo, reescrevia a criação, isso não há dúvida. Foi uma paixão que se confundiu com a loucura. Mas esse desprendimento, esse se dar inteiro, nesse sentido é que sempre me curvo a ele. Por exemplo, eu zombo do papa, da missa, zombo de tudo isso, acho tudo um teatro. Mas não zombo daquele homem que tem no coração uma fé, e que busca... esse eu respeito, esse me comove. Porque se as pessoas amassem, se procurassem com sinceridade, elas não iam fazer catedrais nem nenhuma igreja em lugar nenhum, elas se recolheriam e fariam a oração mais profunda, mais verdadeira, mais inquietante, que pode estar no coração de um homem, isso sim! Por esse eu tenho uma admiração, e um respeito, e me sinto tão chegado

a ele, esse sim, esse é o santo; mas os outros? Os outros são, como dizia o Nelson Rodrigues, "padres de passeata". Quer dizer, pessoas que estão ali, mas que não têm religiosidade, não têm aquele sentimento profundo. Pode ser até um papa... Mas essa coisa que está no coração, dentro da pessoa, do místico, isso é outra coisa...

Então acho que o Van Gogh tinha essa devoção, essa paixão, porque ele era um pintor, dotado como pintor, de olho de pintor, mão de pintor, sabia manejar a cor... "A pintura é cor..." — sim, a pintura é cor, mas uma lata de tinta vermelha é cor também. Porque se fosse só cor até cansaria muito, aquele mostruário ali é cor também, e, no entanto, até cores bem puras, mas não comove ninguém, a mim não comove, nem a ninguém.

Mas não é cor, é algo mais, quer dizer, é que é uma cor que se transformou em sentimento, e isso ele tinha, e daí comover! Pois aquilo passou, aquilo foi a vivência de um homem que morreu, que amou e que tinha paixão.

Há muito, enfim, um ceticismo de querer despir, retirar da pintura todos esses conteúdos, assim: "ah, isso aí é sentimentalismo, choraminga, choradeira, isso aí não é isso, não é aquilo, não é aquilo outro"... Afinal não dão uma resposta, e a gente chega a essas coisas assim áridas, que não comovem ninguém, que chateiam, pronto! Porque eu acho curioso que o homem hoje queira ocultar seus sentimentos, uma coisa estranha, quer ocultar... quer não ser, não ser... "Ah... um homem não chora!" Mas por que um homem não chora? Pois se chorar é realmente uma expressão de grande sentimento? Por quê? — e de grande amor... Por que não chorar? Chora! Isso é um absurdo, uma castração, uma negação do ser, do amor, eu acho.

E, assim, de Mondrian, você não gosta?

A mim não interessa, quer dizer, pode ser... Mas aí dizem: "Ah, porque são as notas melódicas..." Mas eu não tenho interesse nisso, prefiro uma coisa toda desconchavada, mas que me toque, na minha maneira de ser, de pensar.

E a sua cultura pictórica, que a gente sente pela riqueza da sua pasta... o apuramento do olhar, ver muita pintura, não é? A tradição...

Bom, realmente, quando estive na Europa, enfim, ocupei todo o meu tempo vendo pintura. Não tinha olhos para outra coisa, sabes, e sempre analisando de perto, e procurando... impregnei-me muito da pintura, e naturalmente agora as coisas aparecem. Tenho uns caderninhos, que podia te mostrar, de anotações que tomei diante dos quadros, todos: Van Gogh, Velázquez — como é que eles resolviam. Eu fazia uma análise do quadro — eu — porque essa história de olhar nos livros, e saber os valores, o que deve ter um quadro, as qualidades de um quadro, enfim, tudo isso que se ensina: "não, um quadro deve ter seus ritmos"... O que se ensina, aquilo que você pode aprender lendo... Mas eu não sou muito assim de ler — leio por uma questão de erudição, de curiosidade, mas acho importante saber ver com os próprios olhos, porque eu é que tenho que descobrir as coisas, os segredos do quadro, o que há de maestria no quadro, o que esse quadro me ensina,

como é que foi feito; eu é que vou descobrir, não que o outro vá me dizer. Eu é que tenho que descobrir... o que se passou na cabeça do pintor. Eu me lembro um dia em que estava dando aula na Praia Vermelha, e peguei uma reprodução do Braque. Era um barco, um pedaço de areia, um pedaço de mar, um pedaço de céu, um pedaço de monte — o quadro era isso... Então comecei a conversar com os alunos, fazer uma análise: mas como o Braque faz aqueles rebatimentos? Os cubistas faziam isso... no plano... E a cor do mar, e a cor da água... uma árvore aqui no Rio de Janeiro, e uma árvore lá na França, praticamente é a mesma árvore... Porque essa árvore já vem desde o começo do mundo, ela vem se modificando, não sei como era uma árvore no começo. Mas nesse espaço de tempo não houve mudança nenhuma, ela é verde lá, e é verde aqui, e assim sempre. Agora, por que esse pintor resolveu assim? Por que essa montanha? Ele rebateu essa montanha... O que passou na cabeça do Braque para ele fazer isso? Vamos analisar por que ele viu assim, a sua maneira de ver, para entendermos aquilo. Isso era um estudo, estávamos em aula. Então eu sempre procurei ver com meus próprios olhos, pensar com minha própria cabeça, e, como professor, fazer com que cada aluno pense como deve pensar, e não como eu devo pensar. Nunca ensinei nada a ninguém, porque não tenho nada para ensinar. Eu tinha, na minha aula, assim como um estímulo... Quer dizer, eu sou um companheiro, nós estamos caminhando, analisando, interrogando, é isso... Não é chegar e dizer: "olha, a síntese". Não; era uma conversa, então era aquele diálogo, mostrar, chamar a atenção. Mas só assim a pessoa pode ter uma visão, senão eu fico na condição desse povo, os sujeitos lêem as notícias, e repetem todas essas bobagens. Não posso, porque justamente não estão pensando com a própria cabeça, eles estão tendo uns incutimentos dentro. Aí, isso acontece na arte, na vida, na política, acontece em toda parte. Acho que cada um deve pensar.

Você falou sobre Velázquez, sobre Van Gogh... quais os pintores que você admira?

Sempre admirei as soluções. Porque a gente que pinta, ou que quer pintar, exprimir, dominar uma forma, então analisa, vê como os mestres — os que nos antecederam — resolveram aquele problema, que é o meu problema também... Estou querendo pintar uma figura, digamos, agora falando de uma figura, então tenho uma dificuldade em pintar essa figura, estou procurando; e por que aquela solução do Velázquez é uma coisa extraordinária, é uma coisa genial? Porque ele soube ver e soube captar a essencialidade do que viu. Aquela estrutura tão, assim... Aquilo tão enxuto, e tão pouco, e que nos dá tudo, com duas, três palavras, o sujeito disse, fez um quadro fabuloso! Quer dizer, não há nada a acrescentar nem a tirar... ele sabia ver e usar o que via, conseguia essa síntese usando a estrutura fundamental. Então eu procurava sempre aprender, olhar esse aspecto e tirar um ensinamento, não é? Por exemplo, o Velázquez, uma vez (eu tenho isso no meu caderninho) pegou uma brocha e fez uma chapada preta, assim, pronto, depois, com um pincel de filete, desenhou um contorno, e um cinza,

assim, ele deu uma luz, pronto: uma galinha. Aí está uma galinha... uma galinha, sabes? E o sujeito... tanta complicação para fazer uma galinha, usar a expressão acadêmica, tanta sombrinha, tanta coisa... E aquele fez assim: pá! Outra coisa que me impressionou muito foi uma pomba de um quadro do Tintoreto. Essa pomba é mais simples do que a pomba do Picasso... Fazia uma pincelada, assim, e era uma pomba... pronto! Fazia como são Francisco; diz a lenda que ele fazia de barro, jogava no ar e voava. Pois ele fez a mesma coisa... voou a pomba... simples, em duas, três pinceladas, uma pomba! Essa coisa, assim, o sujeito tem essa maestria, o sujeito chegar e fazer aquela coisa assim, não é?

É, mas o Picasso tem essa maestria do desenho... soube olhar Velázquez, não?

Sim, eu acho que ele até copiou muito *As meninas*, claro... Mas essas pessoas, esses citados, esses mestres, são europeus, viveram na Europa, em meio a uma cultura. Quer dizer, eu te falei que o nosso problema maior aqui é a falta de referências, nós não temos tradição... não temos referências, temos dificuldades. E até acho que temos que fazer uma arte assim meio grotesca, porque nós somos meio grotescos mesmo. Talvez... não sei como definir isso... a pintura...

Mas agora eu me lembro da história de um concurso do Mário Pedrosa na Escola de Belas Artes. Na banca havia um padre, que era especialista em filosofia, parece que se chamava Weismann, um jesuíta muito culto, sabes, acho que ele se dedicou à filosofia grega, e então ele perguntou: "Mas o que é pintura?" Aí o Mário Pedrosa ficou assim e disse: "Pintura? Pin... pin.. pintura?" — ele era meio gago, assim — "Pintura é isso!" — e estalou os dedos, e aí o outro disse: "Mas como pintura é isso? Mas diga como pintura é isso!". O Mário ficou bravo, bateu na mesa e terminou o concurso ali. Desistiu, e pronto. Mas, de fato, sabes, a resposta dele estava certa, porque o que é a pintura? E ele disse "Mas pintura é isso". Pois é, mas quem está vendo sabe... sabe... ele reconheceu que aquilo é pintura. E então o que é? E aquele isso, que uma palavra não diz, mas que o outro sabe, não é? Entendeu, entendeu, sabe, distingue, pode não definir, mas ele reconheceu, e o padre torturou o Mário, e enfim, ele se perdeu...

A pintura parece dar conta de algo anterior, e então como é que se vai definir...

É, porque é tão estranho mesmo, sabes... é difícil uma definição, não é? É, senão é aquela história que o Rousseau conta nas suas confissões. Ele teve lá uma experiência — procurou uma prostituta, e aí a mulher despiu a roupa (ela tinha um mamilo meio incrustado) e ele disse: "Ma"... disse assim — e ela virou-se: "Andate a fare matematica, tu non sei fatto per l'amore! Andate a fare matematica!". Porque eu li isso em italiano, não é? Ele disse: "Meu Deus, eu tive essa estupidez...". E é esse o problema, quer dizer, a comunicação com a arte, é sempre uma questão assim... E se enquadra bem essa história que estou contando, do Rousseau, porque é exatamente isso, agora o sujeito quer fazer uma análise: "Você não entendeu nada...". Eu digo: "Vá fazer teus cálculos lá, mas me deixa ver esse quadro, sentir o quadro".

Agora, e essa questão do noturno, em seu trabalho, em sua poética?

Como eu te falei, não me comovo com essas coisas, não me comovo com esse panorama, com a exuberância do cenário e da vida... As pessoas diziam assim: "Olha, quero te levar lá em Teresópolis, tenho uma casa, e você vai passear lá, que beleza... você gosta de pintar paisagens..." e nunca fui a Teresópolis, sabes, nunca fui... dava uma desculpa. Nunca fui, porque já sabia de que se tratava; esse panorama não é o panorama que interessa. Eu amo as coisas humildes, as coisas que oferecem uma possibilidade de ser. Eu me comovo muito, como já te falei, com um banhado, uma sanga, um capim seco, um mato queimado — essas coisas me tocam muito — a paisagem de inverno, isso me envolve muito, mas as matas da Tijuca... aquilo é bom para bugio.

Agora, o que você diz me faz lembrar o Goeldi, porque ali há também esse isolamento, esse abandono.

Exato, exato, pois é isso o que eu digo... quando você quiser se lembrar de mim, lá no São João Batista — eu não sei onde vai ser — você leve uns gravetos secos, uma erva de bicho, umas coisas assim, disso eu gosto muito... Porque flor... eu não sou muito sensível a flor. Até costumo dizer que Deus criou as flores num momento de frescura, não me toca muito, sabes... É, eu não gosto dessas coisas assim... Gosto das coisas mais áridas, mais marcadas, aí fecha comigo, eu sinto realmente isso. Mas o exuberante não. Pois eu cheguei ao Rio, a baía de Guanabara... achei chatíssimo aquilo... um cartão-postal horroroso, a baía de Guanabara, Pão de Açúcar... Seria a última paisagem que eu ia pintar. Acho horrível aquilo. Deus estava num dia muito infeliz quando criou aquilo lá.

E a visão de Goeldi do Rio também tem muito isso, de fugir da exuberância tropical. Quer dizer, ele buscava paisagens solitárias... o guarda-chuva na cadeira do bar, urubus na rua...

Pois é, é isso que eu te digo, que eu me colocava assim no céu de um neo-romantismo, por causa disso, porque, no fundo, sou um romântico, quer dizer, uma pessoa que procura nesses sossegos, nesses pátios... Um dia eu disse uma coisa ao Érico Veríssimo, e ele me respondeu: "É muito verdade, isso que tu dissestes". Eu tinha dito que, no fundo, tudo o que fizemos vem do nosso pátio. E é verdade, isso, que tudo o que nós fizemos na infância está acumulado, e tudo o que criamos está sempre com essa marca. E é isso o que vem, compreendes... essa é a nossa visão de criança, e eu acho que o artista tem que conservar essa visão... da primeira visão, aquela coisa assim ainda muito pura, não é?

E também a ênfase no mesmo, quer dizer, o mesmo pátio, dali sempre saem as coisas, seja uma fase mais abstrata, ou menos...

E, no fundo eu acho que a minha pintura tem um desdobramento, mas há uma coerência do conteúdo, essa coisa sempre será... Eu não posso deixar de ser eu, com a minha maneira de ver, de colocar, de fazer, eu não posso, não é?

Iberê, eu sempre me pergunto sobre a sua fase mais "abstrata". Eu não teria coragem de chamar aquela pintura de abstrata, no sentido de uma indiferenciação total, pois resiste ali muito do mundo, muito da figura, ainda. Você fala da permanência de uma espécie de núcleo...

É, eu já te referi... porque eu fazia aquelas naturezas mortas, aquela mesinha com carretéis, carretéis em equilíbrio, e aquilo depois foi se tornando cada vez mais simples. Assim, a mesa desapareceu. Normalmente ela se resumiu numa linha apenas, depois desapareceu a linha, aí os carretéis levitaram, ganharam outra dimensão, depois teve aquele jogo dinâmico das formas... O movimento sempre foi uma coisa que me interessou, não faço uma coisa estática. E os carretéis, aquelas formas, se prestaram muito a esse dinamismo, uma dinâmica... e naturalmente houve uma vez um maior espaçamento, outra vez se concentraram em grupo, em núcleo, não é?

Em um dia eu fui a Jaguari, fui até o cemitério onde estão sepultados meus pais, próximo da viação férrea, da estação, e naquele momento por acaso passou um trem e a máquina expeliu uma fumaça negra, cuspiu aquela fumaça negra e ela toldou o azul, que era um céu assim de dia de muito azul, puro azul, e aquela mancha encobriu o cemitério como um véu escuro, e depois foi esgarçando, o véu foi se esgarçando, foi esmaecendo, se expandindo, e sempre aquilo ali me inspirou aqueles núcleos em expansão... as coisas que se expandem, compreendes, que se expandem... E veio dali essa idéia de expansão de núcleos, daquelas formas que se expandiam. Isso eu colhi ali em Jaguari, naquele momento.

Isso me faz lembrar de uma gravura que eu vi no Museu de Belas Artes, no Rio... um carretel, e era isso... a forma inteiramente expandida... você parecia buscar uma certa ambigüidade...

É... isso é uma coisa assim muito curiosa também, pois quando eu pinto, desenho, tenho uma necessidade de que a forma seja expansiva, generosa. É por isso que tantas vezes eu apago, tantas vezes... uma coisa de que as pessoas estão gostando, estão aprovando... E cancelo tudo aquilo, porque acho que aquela forma não está suficientemente ampla, suficientemente aberta, compreendes, ela não está bastante... Porque a arte é um gesto de liberdade. Uma figura tem que chegar aos limites que a caracterizam, ou do contrário seria o nada — não posso expandir indefinidamente porque aí perderia o contorno. Mas dentro dessa proposta, da figura, é preciso que ela esteja em sua extensão maior, em toda a sua generosidade de forma. Do contrário fica mesquinho, e o mesquinho faz mal. Porque um quadro nos gratifica quando realmente tem essa generosidade, essa grandeza, aí nós nos tornamos grandes com ele. Eu vejo, por exemplo, na música... Há coisas que te levam para o sublime, há momentos em que tu te tornas maior do que tu és. E esse momento, talvez quando tu ouves um Bach, é uma coisa assim, tu entras numa outra dimensão, em que realmente o homem tem grandeza.

Talvez eu só possa fazer coisas muito pequenas... Mas isso não impede que eu tenha esse sonho, esse sonho generoso, esse sonho do sublime. As minhas deficiências não impedem que eu queira voar. Não tenho asas, mas tenho o desejo de voar. Isso é muito importante, sinto esse impulso de voar. Não tenho asas, sou pobre, sou fraco, não tenho grandeza, mas sinto vontade de ser grande, de ter essa coisa. Agora, talvez isso que eu esteja dizendo seja uma coisa assim até muito *démodé*, num mundo assim tão pragmático, tão tecnológico, compreendes... E isso talvez seja uma coisa um pouco em contradição com o mundo de hoje. Mas, como já te falei noutra ocasião, eu não estou aqui comprando um passaporte para a história, não faço questão de ficar na história. Porque já tenho uma visão de que eu e uma gota d'água... eu vou me desfazer como se desfaz uma gota d'água, e essa lembrança é muito precária, do tempo... Então não vou agora começar a mentir porque quero contentar os que escrevem a história, os que fazem a seleção — não estou a fim disso.

Iberê, sua pintura traz essa questão para a atualidade, sua maneira de expressar, urgente, dá conta dessa fragmentação do mundo... Mas eu vejo a nostalgia de uma totalidade, não?

Ah, tu sentes uma nostalgia na minha colocação, na minha pintura, no meu fazer? É, realmente, eu acho que sim, por isso é que eu digo que há um certo romantismo, existe isso, não é?

Porto Alegre, 1º de setembro de 1992

Iberê, diante de sua obra, é possível esquecer a "morte da pintura". A sua entrega à pintura, algo religiosa, parece opor-se a todo tipo de ceticismo, à dispersão contemporânea. Seu trabalho perturba justamente pela afirmação da possibilidade da pintura. Se é assim, como você avalia a questão do fim da tradição, e mesmo do fim do experimentalismo moderno?

Bem, o que me ocorre é o título de um livro: "O último dos Moicanos"... se a pintura morreu, eu seria realmente ainda um dos últimos remanescentes de uma raça extinta. Isso pode bem acontecer, não sei o que a história diria... até dizem que a história acabou... Eu não posso dizer o que está na curva do caminho, mas tenho no meu coração essa fé, essa crença, essa paixão, e vivo com a minha paixão. Porque eu me extinguirei como tudo o que é vivo, tudo que é fogo, tudo o que arde se extingue, e eu me extinguirei com essa fé e com esse amor. Agora, o resto são todos esses destroços, o resto é vaidade, pois tudo foi passado, tudo foi sucateado... como aquele quadro que o Ronaldo Brito tão bem intitulou ("Tudo te é fácil e inútil"). Mas o importante é o homem que anda, e eu sou um homem que anda. Então, não importa que os outros tenham parado, que não acreditem mais, ou que acreditem em outras coisas... as pessoas podem muito bem acreditar em outras coisas, procurar outras justificativas para a vida. Mas eu busco o cerne das coisas, no meu ser, na

minha fé, nesse meu trabalho. Eu faço da pintura a minha carne, o meu sangue, é tudo uma consubstanciação, como no mistério da eucaristia dos religiosos. Outros podem não pensar assim; estarão brincando com a forma, fazendo berloques, enfeitarão o mundo... eu não nasci para enfeitar nada... eu apenas procuro a minha verdade. Então estou tranqüilo, não me importa que os outros pensem diferente, serei um homem... Sempre andei na contramão, sempre caminho ao contrário das multidões. O que me ocorre é que essa minha pintura se parece muito comigo, porque o que faço é também uma expressão da minha maneira de ser como homem. Está muito ligado... eu como homem, como criatura na sociedade, com o que eu faço. Eu sou inteiro, não sou uma pessoa de quem se possa dizer: "como pintor ele é assim, mas como homem ele é assado...". Não, sou uma peça única; se quebra, quebra tudo, porque não se pode separar uma coisa da outra. Daí as minhas dificuldades — eu tenho muitas dificuldades no meu relacionamento com as pessoas que conheço da arte —, porque as pessoas vêem de outra maneira, e agem de maneira diferente da que eu ajo, e daí esse desacerto. Porque eu sou inteiriço, não cedo, tenho uma visão ética, um comportamento ético, do qual não me afasto. Eu sou inteiro.

Iberê, você pinta com tinta Block, importa telas de linho puro, parece haver uma busca pela perenidade de sua obra — e eu sinto que há também na sua poética o mesmo motivo, e que percorre o seu discurso, as conversas, que é uma angústia com a passagem inexorável do tempo, com a questão da finitude do homem... Você acha que os Ciclistas encarnariam de alguma maneira essa passagem, enfim, a transitoriedade?

Essa questão da seleção, da exigência com o material, eu estendo isso a todas as outras áreas. Então só trabalho realmente com tinta de muito boa qualidade, da melhor qualidade; papel, tudo o que eu emprego é da melhor qualidade, porque isso é uma coisa cultural, é o amor que tenho pelas coisas bem feitas, pelas coisas boas, pelas coisas autênticas. Tenho muito amor pela autenticidade, pela verdade das coisas. E não é só na pintura, mas no vestuário, nos sapatos, e também nas minhas relações com as pessoas. Quero pessoas que sejam excelentes, que tenham essas qualidades, que tenham essas verdades, para serem meus amigos. Sou muito exigente na qualidade das coisas, embora saiba que nós vivemos alimentados à luz de uma estrela menor, que é o Sol, e que no fundo, no fundo, no fundo, tudo vai virar merda; essa é a vida. A Floresta Amazônica, Brasil, Alemanha, Itália, tudo vai virar, porque é isso mesmo... Tudo vira tal como da outra vez, eu sei. Mas enquanto isso não acontece, quero ser íntegro, quero ser verdadeiro, e aí então é que se coloca um outro problema... E por que essa ânsia de permanência, de verdade, num mundo de mentira, num mundo do caos, numa coisa precária, passageira, transitória, que é como o raio da luz que se apaga? Por que essa coisa? Isso nos leva a outra questão, e aí talvez a gente tenha um ponto místico, e procure alguma coisa que seja eterna, embora abstrata. E daí esse sofrimento do homem, porque ele não tem uma resposta. É como aquela minha história, do inseto que caminha sobre o globo

terrestre... Põe uma formiga em cima de um globo terrestre destes, de escola, ...coloca sobre a esfera, e o bichinho anda, sobe, os meridianos... e aí eu diria que todos esses caminheiros, filósofos, pensadores... também o Sócrates, o Platão, caminhavam assim em volta da Terra, e o Kant, o Hegel, todos esses caminhando, e os pintores, todos os pensadores, todos os homens que se preocuparam com o ser e o não ser... e nenhum deles respondeu... Tanto quanto aquele inseto, também, que caminha e não sabe, não acaba, é circular, e ele não percebe, porque não há horizonte. Há um horizonte que foge sempre, que se repete... o círculo, não é? E nós também estamos nessa situação. E os ciclistas também, são perdidas criaturas, são andarilhos que seguem por lugares sem nenhum horizonte, quer dizer, o horizonte sempre se distancia, sempre se afasta, e eles sempre andam em busca. E é sempre assim, e essa é a vida do homem, é o andar, é o andarilhar, a vida nossa. Porque tudo vai acontecendo, vai acontecendo, e vai se deixando para trás, e o vento do tempo vai apagando o nosso rastro, vai apagando, vai apagando... Então, quem é que fica? Depois vai se perdendo na memória... Hoje lembramos de Platão, de Picasso, mas depois ninguém sabe mais quem é Picasso, quem é Platão, ninguém sabe como é nada, tudo vai virar poeira. É por isso que eu não vou vender essa minha verdade, essa coisa profunda, esse amor que tenho pelo que faço, e todo meu empenho... Não vou vender isso, para ficar numa página da história. "Não; então agora o senhor vai para o Museu, porque o *mister* de olho azul disse que o senhor é muito bom e bota o senhor aqui." Que me importa o *mister* de olho azul? Não estou interessado nisso. Eu estou interessado na minha verdade. Não vendo a minha verdade por uma vitrine.

Em uma entrevista a Clarice Lispector, de 69, você, citando Karl Jaspers, diz: "A nova geração tem as mãos furadas". Há apenas um sentido de perda nessa reflexão?

Ao falar da tradição, as pessoas dizem: "é preciso que tu formes a tua linguagem, o teu instrumento", como se cada artista tivesse que criar a sua linguagem, sem nenhum socorro, sem se apoiar no léxico, nas pessoas que passaram, sem nenhum vocábulo, nada do que realmente já foi estruturado, já foi tornado linguagem. Então todo mundo teria que inventar sempre o inventado. Embora o artista renove, porque a vida é como aquela história da água que corre e que tu nunca te banharás na mesma água, como disse Heráclito, que sempre a água é nova, a vida... Isso é verdade, mas se tudo tivesse que começar de novo, se tudo tivesse que ser inventado, eu seria mudo, praticamente, porque eu não daria mais do que uns guinchos. Se tu tivesses que formar a linguagem para te comunicares com os outros, tu serias uma pessoa de poucas palavras, tu terias uns guinchos, pois foi como começou: os homens se expressavam por grunhidos, e assim chegamos à palavra... Isso seria um absurdo, porque todos nós temos que pegar a linha reta, o círculo, as coisas que são universais, das quais não se pode fugir. "Então vou parar de usar a linha reta... Não posso usar a linha reta! Não se pode usar o cubo porque já foi usado." Isso tem uma coisa de idiotice, sabes, não dá para falar.

Agora, essa história das mãos furadas, do Jaspers, que eu li, mãos furadas porque não seguram, as pessoas estão preocupadas com outras coisas. Não retêm tudo que vem, a tradição, porque não interessa, não sei por quê... É uma geração apressada, que tem que seguir muito em função do *marketing*. Porque o mercado de arte se transformou num *shopping center*. "Então é agora aquele botão que fala..." Isso é uma doença da época, esse anseio por uma novidade. Não há mais a preocupação com a qualidade. Tu atinges uma qualidade, uma forma perfeita, uma esfera. Então, o que há mais para se acrescentar àquela esfera? Eu só posso estragar aquilo... que é a plenitude da forma. Aí, é como eu digo, o que se faz por aí são coisas passageiras.

E a produção contemporânea brasileira?

Eu não julgo, não tomo conhecimento. Cheguei a um momento em que simplesmente não quero saber, não me interessa... Estou com 78 anos, e então não tenho tempo para estar lendo e pensando sobre um cano furado... Não me interessa.

E você acha que ainda teríamos alguma chance de vencer aquele "estigma de Macunaíma" de que você falava?

Não sei, porque agora vivemos um momento muito estranho, justamente um momento que me obriga até a uma certa reflexão... Essa gente na rua, a pedir que esse fedorento saia daí, toda essa revolta das pessoas que acreditaram nesse homem, e que não estão aí porque foram manipuladas, cada um dá um grito de revolta. Isso realmente me faz pensar, porque sempre achei o brasileiro um homem acomodado, um homem acorocado, incapaz de uma reação, um povo que tem a marca da escravidão na alma. Em um dado momento parece que as coisas vão mudar, não digo que isso realmente vá acontecer, mas é um momento de esperança. Eu fico parado esperando para ver o que vai acontecer daí, que pode ser uma coisa muito nova, muito fora mesmo do que era de se esperar... que o Brasil sacudisse essa lepra toda, e que punisse os culpados. E quanto à posição da arte, não estou interessado nisso, pois eu sou o ciclista, eu sou o mandante do meu caminho, do meu mundo.

Iberê, agora, voltando um pouco ao passado, gostaria que você falasse sobre o período em que esteve estudando com Guignard. Havia uma relação de discípulo, um ensino intuitivo, não é?...e um trabalho minucioso, a importância do desenho...

O Guignard era um homem do Renascimento, amava a pintura italiana. Ele era realmente um discípulo de Botticelli, tinha a maior veneração e admiração por Botticelli. A sua pintura era muito influenciada pelos italianos, sua maneira de modelar... o lápis duro do Botticelli, que se nota nos quadros, sobretudo nos que são feitos sobre madeira... o risco de ponta, parece que ele marcava o desenho como um gravador. No *Nascimento de Vênus*, vêem-se os contornos marcados. E o Guignard é isso, o lápis duro do Guignard vem a ser aquele estilete do Botticelli. A gente tinha aquele

espírito da pintura — ninguém colocava em dúvida a pintura. Ele era um florentino, e nós éramos os discípulos... Então foi uma época que depois desapareceu, por que eu não sei, agora todos são doutores... Mas a pintura é uma tradição da *bottega*, do ateliê. O aprendiz trabalhava com o mestre, fazia as coisas mais secundárias, pintava os pés dos anjos, as asas, e o mestre pintava as coisas mais expressivas. E nós estávamos um pouco nesse espírito, mas agora as coisas mudaram.

E havia ali também um esforço e um rigor modernos...

Sim, claro. Porque essa história de moderno... as pessoas têm medo de não serem modernas. Até acho que se o indivíduo conseguisse não ser moderno e viver em outro tempo, seria muito interessante. Imagine se eu agora estivesse caminhando na Grécia, tivesse uma cabeça de grego, eu até queria isso, seria uma coisa extraordinária... Se é uma questão de diferença, eu seria diferenciadíssimo. Mas as pessoas têm medo de não serem modernas. Mas como? Tu estás pagando imposto, podes ser atropelado na rua pelos automóveis, e tu achas que não és moderno? Tu vais morrer como um cachorro, espalhado no asfalto, e não és moderno?

Sobre o período na Europa, você ressalta a importância de um apuramento do olhar: "admirar as soluções de outros mestres"... o passado, como Ticiano, Velázquez... Você estudou com Lhote e De Chirico. Lhote representava o pós-cubismo, quase uma "academia". Eu acho interessante esse seu percurso, a passagem por uma experiência a princípio quase dogmática, não? E, entretanto, parece que o seu trabalho continuou seguindo um curso absolutamente singular. Você poderia falar sobre as aulas com o Lhote... Havia, de sua parte, na época, um certo distanciamento crítico com relação ao ensino do Lhote?

Eu sempre fui uma pessoa muito curiosa, gosto de saber das coisas. No meu começo — eu estive estudando no Artes e Ofícios, em Santa Maria — não tive, por exemplo, uma aula teórica. Nunca havia encontrado, mesmo com Guignard, um pintor teórico que fizesse uma análise gramatical, que desmembrasse e analisasse a linguagem. Então, isso é que me levou ao Lhote. O Lhote era uma pessoa teórica, que analisava esse mecanismo da pintura, esse fazer da pintura. Eu nunca admirei a sua obra; não era admiração, mas curiosidade de saber. É por isso também que fiz aquele curso de estética, com o Carneiro Leão, e fiz por um longo tempo aulas de filosofia, porque tinha vontade de saber, de conhecer. O conhecimento alarga o horizonte de uma pessoa... eu acho que se deve aprender até a fazer crochê, se for o caso; se há alguma coisa para se aprender, que se aprenda. Aliás o De Chirico era dessa opinião, também. A gente deve aprender *subito*, *subito*, como dizia ele. E depois, com o De Chirico, era outra coisa... porque ele justamente era o oposto do Lhote. Mas isso não importava, o que eles estavam pensando. O que me interessava era o que eles sabiam. Pensar, penso eu. Mas o importante era o que pudesse me ajudar a resolver problemas. Então é nesse sentido... essa curiosidade é que me levou a fazer isso, e eu me submeti, na Europa, a essas aulas.

Quer dizer, já era uma postura muito rigorosa com o seu trabalho...

Sim, e agora eu faço um parênteses, porque, quando menino, nasci na beira da estrada de ferro, vizinho ao leito... e eu passava e estava escrito: parar, olhar e escutar. Isso eu fiz. "Eu vou para a Europa, eu paro, olho e escuto." Não fui lá fazer obra, fui para aprender. Então foi por isso que frequentei esses ateliês, e também de gravura, e que copiei modelos, nos museus — era o momento de parar, olhar e escutar.

Agora, com o De Chirico, havia uma proximidade poética, não?

Havia sim. Uma semelhança, uma identidade de poeta, isso de que tu estás falando... uma coisa assim de família, uma questão de pertencer a uma família, de afinidade. Havia uma afinidade espiritual entre um e outro, e daí a aproximação.

E é interessante, porque há uma grande diferença de fatura, mas em certos momentos, eu vejo esse parentesco, a luz... uma poética da melancolia, do isolamento. Aquela sua tela de uns dois anos atrás, Paisagem com manequim...

Sim, aquilo lembra muito... porque acho que isso corresponde muito à paisagem do Rio Grande do Sul; nos pampas há um isolamento muito grande... E eu estava pensando na importância do espaço: como o agrupamento, a colocação das formas cria uma atmosfera no quadro. Mas isso não acontece só nos quadros... vê uma árvore isolada, é uma sensação, mas, se vê um bosque, é outra sensação. E, transportado para a pintura, esse isolamento... a solidão toda vem desse isolamento. Um grande plano, e o objeto perdido naquele plano, dá uma sensação de isolamento. E isso foi sempre usado, na arte. E daí também a *Gestalt*: a estrutura tem que ter um espaçamento para que permaneça estrutura, se for demais, desgarra e não entra na estrutura.

E essa melancolia do De Chirico vem da colocação no espaço. Mas, para ele, "la pittura é come una bella stoffa", ele era muito preocupado com a matéria, seduzido por isso, por Velázquez. E até um dia ele me disse que a paleta do Velázquez, num auto-retrato, tinha uma coisa assim muito esquisita, um verniz, não sei... e o Velázquez usava pincéis muito compridos... Ele achava difícil copiar o Velázquez.

Iberê, apesar de "descendente" dos modernos europeus, você às vezes se diz um tanto afastado deles. Como você vê essa relação entre a modernidade brasileira e a européia?

Esse problema do Picasso e do Braque... e a lei do Lhote, "les aplats", "ne modeler pas", "après Cézanne, tout a changé"... Bom, aí faziam um catecismo: depois de Cézanne, não se modela. Mas isso foi uma época, após Cézanne, Picasso, Braque, aquela coisa que tu conheces... Mas chegou um momento... um dia eu vi aqui uma exposição de desenhos do Le Corbusier, e aquilo não me gratificou, cansou-me, ficou muito cansativo aquilo... E aí lembrei-me de Brasília, daquelas coisas do Portinari, que fazia um espaço e depois botava um sarampo no espaço, como o Picasso parece que fez num

certo momento, talvez em Guernica, variação de matéria e de grão, para dar um interesse... um grafismo... Aquilo deu um cansaço... *déjà-vu*, cansativo. Acontece que aquilo me saturou, e eu disse: mas o quê? "ne modeler pas"? Onde é que estão as regras da vida? Eu tenho que fazer as coisas que me levem à minha expressão, que seja assim, seja assado, não interessa! Deixa, guarda a cartilha! E, por coincidência, eu, que vivo em Porto Alegre, escondido, soube que os alemães estavam fazendo isso, tinham dado essa guinada, o Kiefer... Por que eles voltaram? Porque certamente tiveram um sentimento, como eu, aqui na minha luta, tive. Por que essa coincidência? Eu, que nunca tinha visto nada, e nem tampouco recebia as revistas da Alemanha... só agora, depois que veio aqui o embaixador, é que eu recebi uns números de uma revista alemã, e vi que realmente eu tinha uma ligação com a pintura deles. Mas é que as coisas parecem estar no ar...

Eu acho que alguns desses alemães, como o Baselitz, por exemplo, são artistas que ainda estão lutando com a pintura. Talvez porque a Alemanha tenha ficado um pouco à parte do pós-cubismo francês, desse ceticismo, tenha sido possível essa espécie de retorno.

É, o movimento francês foi-se esvaziando, e aquilo ficou uma academia. Aquilo hoje é muito chato. Quer dizer, o Picasso inventou aquela linguagem, mas depois, com os outros, não. Tanto que ele dizia em um certo momento que os outros deviam fazer exatamente o contrário, e não o que ele estava fazendo. Porque ele tinha consciência de que aquilo ia se degradar. No fundo, eu acho que quando a gente tem uma paixão muito dentro da gente, de dizer as coisas que a vida impõe, até as palavras... Não fico nessa frescura, porque isso se torna uma pederastia, uma coisa assim de um ceticismo vazio, oco, pretensioso.

Bom, para terminar, eu gostaria que você falasse um pouco sobre aquele quadro, No tempo, em que ressurge o carretel. Você falou de uma síntese temporal, que você busca.

Sim, porque no quadro aparece aquele ciclista, aquele andarilho... mas é muito perigoso um pintor falar sobre o quadro, porque ele vai entrar numa linguagem outra... e o quadro é uma solução plástica, a solução exigida é resolvida plasticamente — o plano, e tudo o que a gente quer que seja uma boa pintura. Mas como eu não estou pintando, se vou falar do quadro, então posso dizer que tem uma mesa e um carretel — que o Mário Pedrosa chamava de tótem — que seria uma arqueologia, seria arqueológico, porque é de um passado meu... e aquele andarilho que é o hoje, o agora. Então, eu estava te falando que seria interessante se eu pudesse unir, no agora, o passado e o presente, tudo. Porque, na verdade, nós sempre perdemos, o passado fica para trás, é sucata, é coisa modificada, destruída, apodrecida — isso é o passado. E nós estamos no presente, e na frente há sempre uma luz, nós sempre estamos caminhando. Agora, se pudesse o pintor unir essa coisa, esse passado, que eu buscava, como quando eu fazia aqueles "núcleos", como se eu mergulhasse as mãos na terra, como se eu quisesse reencontrar os meus

brinquedos, os meus carretéis que estavam sepultados em meu pátio de terra batida. Assim, eu queria resgatá-los, trazê-los para o agora, seria interessante... Agora, eu não sei, começa a aparecer nos meus quadros essa coisa... esses fantasmas, o meu passado. Cessa o tempo, acaba. Não há mais passado, presente e futuro. Só o tempo, único. É muito estranho.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 34, novembro 1992
pp. 107-123
