

MEMÓRIA, MATÉRIA E NARRATIVA NO TRÂNSITO ENTRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS: UMA LEITURA DE TEXTOS DE NUNO RAMOS E DE IBERÊ CAMARGO

Andrea Saad Hossne (USP) ¹

RESUMO: *Trata-se de uma tentativa de aproximação entre a atividade pictural, visual, plástica e a produção escrita de dois artistas, Nuno Ramos e Iberê Camargo, que, por sua vez, podem ser aproximados entre si não apenas pela existência desse trânsito, mas também pela questão da memória, da (im)permanência e da matéria ou material que parecem constituir um ponto nodal da relação interartes que estabelecem em várias obras.*

Palavras-chave: narrativa e pintura; memória; matéria e forma; Nuno Ramos; Iberê Camargo

Num livro significativamente denominado *No Andar do Tempo* (1988), a certa altura Iberê Camargo afirma: “A verdadeira pintura não é uma narrativa de fatos, mas o próprio fato”.

Numa mesma frase, aquela que na visão geral é tida como uma arte do espaço, a pintura, aparece ao lado de um conceito que se vincula tanto a uma trajetória de vida quanto à literatura, convencionalmente entendida como uma arte do tempo.

Juntas na frase atuam no sentido de diferenciar mimese e arte, matéria histórica e formalização estética. Frase que é quase um lugar comum na contemporaneidade, aparentemente muito simples, inclusive na sintaxe, e que, no entanto, repõe séculos da tradição do topos do *ut pictura poesis* e pelo menos os últimos cento e poucos anos de reiteradas rupturas diante dos conceitos de arte e representação, arte e mimese.

Pouco antes, afirmara:

Sempre me considero o mesmo. Devo entretanto confessar que, quando corro nas manhãs de sol no Parque da Redenção, noto que minha sombra não acompanha meu “tranco”, ela corre muito devagar. (CAMARGO, 1988, p.97)²

Os dois excertos não estão próximos apenas na página de onde provieram, com o intervalo de duas ou três linhas, e no tempo da leitura, consecutivos que são, mas também como, talvez, um pensamento que se completa, ainda que por justaposição.

A relação consigo mesmo, no “andar ou correr do tempo”, e aquela que subsiste entre fato, narrativa e pintura, articulam de forma complexa elementos aparentemente díspares. Parece-me, porém, que encontra-se aí uma espécie de emblema da produção artística de Iberê Camargo, onde traços da autoficção e da aubiografia, da complexa relação entre matéria e material, memória e criação, delineiam e permeiam um espaço singular. Delineiam porque conformam, dão os contornos; permeiam porque são substância intrínseca desse espaço.

Não é raro que a pequena fortuna crítica da literatura do autor e a vasta crítica de sua obra plástica, recorram aos famosos “carretéis”, elemento marcante tanto na sua produção pictórica quanto na escrita, para construir um discurso analítico-interpretativo.

O próprio Iberê Camargo nutre fartamente esse viés com numerosos comentários siderados pela palavra “carretéis” (sempre assim, no plural) acerca de seu trabalho.

Nos carretéis conjugam-se, pois, tempo e espaço, memória e criação, matéria e forma, segundo a crítica.

O que busco aqui é um percurso por essa via aberta e já tão trilhada, não no sentido reiterativo, mas pelo que ela oferece de cruzamento e intersecções com vertentes da narrativa brasileira recente, em geral, e com a obra de outro pintor-escritor contemporâneo, em especial - Nuno Ramos.

Tanto o trabalho plástico quanto o literário de ambos apresentam mais diferenças do que semelhanças, mas creio vislumbrar uma configuração de base bastante próxima, ainda que se ramifique de maneiras diversas em cada um deles.

Em Nuno Ramos, matéria e forma aparecem sob um signo talvez não tão recorrente quanto são os carretéis para Iberê Camargo, mas ainda assim com teor emblemático a meu ver: a pele - na matéria, na forma; corroída, corrosiva; superfície e profundidade.

Ao longo do livro *Cujo* (1993), espécie de diário da criação plástica mesclado a poemas em prosa, aforismos de caráter filosófico existencial, prosa poética, muitas vezes a palavra “pele” aparece. Às vezes como algo que é preciso despir, arrancar; outras vezes, como a forma possível; outras ainda, como matéria na qual a vida se imprime – tatuagem, cicatriz.

Entre a pele e os carretéis a distância é imensa, é preciso reconhecê-lo. Transpor essa distância e observar o que afasta e o que aproxima as duas obras é tarefa para a qual este texto é apenas ensaio, e ainda um tanto quanto titubeante.

1. DE CARRETÉIS

A crítica costuma destacar como alguns acontecimentos biográficos teriam atuado sobre os rumos da pintura de Iberê Camargo – de alguma maneira, acontecimentos todos eles vinculados à dor e a modalidades de confinamento: hérnia de disco, tiros em legítima defesa e prisão, doença terminal.

A dor de uma hérnia de disco confina o pintor em seu corpo e em seu ateliê. Impedido de continuar a pintar ao ar livre é do ambiente do ateliê que emergem os carretéis. Primeiramente, como espécie de natureza-morta sobre a mesa, depois aos poucos se libertando do viés mais figurativo, em direção à abstração.[Fig.1]

A associação entre carretéis, memória, matéria e forma, o próprio pintor declina em comentários sobre a sua obra, integrantes da coletânea de textos de sua autoria recolhidos postumamente, *Gaveta dos Guardados*.

Símbolo, signo, personagem – o carretel -, brinquedo da minha infância e agora, nesta fase, tema da minha obra, está impregnado dos conteúdos do meu mundo.

Ou será que essas figuras são os hectolitros e os decalitros que tanto me inquietaram com suas formas bojudas e bizarras, grandes canecas figuradas nos mapas que estavam dependurados na minha sala de aula? Como poderei individualizar coisas, precisar estímulos e especificar vivências que fornecem a matéria para a criação? (CAMARGO, 1998, p.99) ³

Aproximadamente em 1958, uma hérnia do disco, provocada pela suspensão de um quadro no cavalete, obrigou-me a trabalhar quase que exclusivamente no ateliê. Seja por esta razão ou por motivos

inconscientes, meus quadros começaram pouco a pouco a mergulhar na sombra. O céu das paisagens tornou-se azul-escuro, negro, dando ao quadro um conteúdo de drama. Surgem, então, os carretéis sobre a mesa, depois no espaço. Os carretéis são reminiscências da infância. São combates dos Pica-Paus e dos Maragatos que primo Nande e eu travávamos no pátio. Eles estão impregnados de lembranças. Através das estruturas de carretéis, cheguei ao que se chama, no dicionário da pintura, arte abstrata. (CAMARGO, 1988, p.93)

Na sua ficção, no que ele próprio denominou “conto”, os carretéis quando aparecem, são metáforas.

Em “O Vampiro Mamão”, por exemplo, onde se conta a história de um ser vampiresco cujo alimento é o leite materno humano e não o sangue e que tinha notável preferência pela mulher do Coronel, Dona Ermídia, o carretel é uma imagem, até certo ponto convencional, do tempo: [Dona Ermídia] “Tinha um sonho constante, pertinaz, quase uma fixação, uma parada de cena no carretel da memória.”⁴

Em “O Relógio”, a meu ver um dos melhores contos do autor, Savino cava, garimpa e chafurda na fossa de uma latrina em busca do relógio de prata que herdara da avó e que lhe escapara do braço caindo na imundície, obsedado pela idéia de reavê-lo e acochado pela frase feita que lhe martela o cérebro, “O tempo não pára”.

No buraco fétido, objetos, fragmentos vão sendo desentranhados dos excrementos e da lama:

Sobre a enxada enrola-se estranha serpente: um suspensório. Ele o desenlaça e com arte o estende por terra, desenhando um ipsilone. Encontra também um soldadinho de chumbo com a perna quebrada, uma cornetinha e carretéis. Savino comovido está a ponto de chorar. (CAMARGO, 1988, p.70)

O caráter de reminiscência parece evidente, sobretudo a volta ao que o próprio Iberê Camargo gostava de chamar de “pátio da infância”. Há o soldado de chumbo que, por ter uma das pernas quebradas remete não só ao objeto, mas também ao próprio conto de fadas, “O Soldadinho de Chumbo”; a corneta que no diminutivo aponta também para o universo dos brinquedos de criança e, por fim, os carretéis, que, se evocam o tempo, também resgatam um folguedo infantil, e uma memória do autor emprestada ao personagem.

Tempo e memória vinculam-se duplamente à imagem, seja como visualidade na escrita, Imagem no sentido em que os estudos literários utilizam esse termo, seja como arte visual, na medida em que uma das fases mais destacadas da pintura de Iberê Camargo é justamente aquela em que da figuração ele caminha para a abstração tendo como tema, matéria e forma, por fim estrutura, os carretéis.

Como bem coloca Ferreira Gullar:

O primeiro quadro da série, *Carretéis com laranjas*, ainda guarda, pela presença mesma de um elemento natural, um espírito de natureza-morta na linha que deriva do cubismo para a abstração. Esse é um dado que se deve ter presente para compreender o que efetivamente se passa com a pintura de Iberê Camargo nesse momento. (...) O acidente que levou o pintor a trancar-se no ateliê, se influi sobre o rumo que ele tomará, não o determina fundamentalmente, pois o movimento no sentido de uma linguagem

pictórica autônoma e subjetiva já se iniciara antes. (FERREIRA GULLAR, 2003, p.16)⁵

Note-se, pois, que, no que diz respeito à obra do pintor-escritor, os carretéis são um entroncamento entre memória e experiência de vida; tempo e experiência do espaço; narrativa e imagem.

O sentido metafórico do carretel como passagem do tempo advém de sua forma e função – apreensíveis no eixo da visualidade e do espaço.

Nesse nível, carretel é imagem enquanto metáfora.

O sentido simbólico do carretel como reminiscência infantil atualiza, por sua vez, tanto o aspecto temporal (memória, vivência), quanto o aspecto visual (o objeto carretel em sua visualidade, servindo ao propósito lúdico da disputa entre os primos), que já aí é a transformação de um instrumento industrial, próprio ao ofício da costura, em signo de guerreiros em luta (espécie de soldadinho de chumbo, sem chumbo e sem aparência concreta de soldado).

Mas há um terceiro desdobramento da imagem, não mais como visualidade e metáfora, mas como transformação plástica que inscreve a pintura de Iberê na passagem do figurativo para o expressionismo abstrato – arte visual em momento de ruptura.

Pode-se dizer, talvez, que o elemento comum às três transformações (quatro se for levada em conta a transformação interna, do ponto de vista simbólico, do carretel de costureira em brinquedo) é sua propriedade simultânea de matéria e de forma.

Segundo o crítico de arte Ronaldo Brito ⁶:

Os carretéis foram se *transformando* assim em agentes catalisadores, núcleos propulsores de espaço. Através da investigação sistemática de sua morfologia ambígua cumpria-se o ideal cubista da interação completa entre figura e fundo. (...) (...) a operação não consistia obviamente em pintar carretéis no espaço e sim transfigurar o espaço em carretel. (BRITO, 2003, p.124)

Todo pintor digno desse nome, é claro, cultivava a sua qualidade particular de matéria. (...) O que distingue a pintura de Iberê, sob esse aspecto, teria de ser algo mais grave – nomeadamente, o furor e o fervor da matéria pictórica. (...) a verdade é uma só: a matéria substantivou-se, passou a fator intrínseco de formalização. (BRITO, 2003, p.126)

É necessária, assim, ainda segundo Brito, que se perceba “a união conflituada entre matéria e forma nos quadros de Iberê.”⁷

Esse processo é percebido por outros críticos e pelo próprio pintor.

Rodrigo Naves vai falar em formas instáveis, em forma e matéria que mesmo “estritamente unidas” pelo “meio gelatinoso” das grossas camadas de tinta “mantêm entre si uma relação de estranhamento”.⁸

Paulo Pasta ressalta a relação entre memória e matéria, afirmando que o passado “nessa pintura, vai sempre se mostrar como matéria construída”, “mais ou menos como se o presente só se constituísse nessa possibilidade de lembrar. A forma para ele só conseguia de fato ser expressiva quando decantada e filtrada ‘nessas muitas águas’.”⁹

A expressão com que concluí a frase, Pasta tomou emprestada ao próprio Iberê Camargo, e que aparece no texto que acabou por dar nome ao volume póstumo, “Gaveta dos Guardados”¹⁰. As águas, nesse caso, são as da pintura e as da escrita, mediadas pelos conceitos de matéria e forma, vinculados à memória.

As coisas estão enterradas no fundo do rio da vida. Na maturidade, no ocaso, elas se desprendem e sobem à tona, como bolhas de ar. Como se vê, a criação se faz com o agora e com o tempo que recua. O pintor cria imagens para expressar seus sentimentos. (...)

A memória é a gaveta dos guardados (...)

Escrever pode ser, ou é, a necessidade de tocar a realidade que é a única segurança de nosso estar no mundo – o existir. (...)

Essa decantação da forma em muitas águas, tanto nas palavras como nas linhas, na pintura, é uma depuração, uma síntese que leva ao que eu chamo uma “transfiguração” situada além da aparência. (CAMARGO, 1998, p.32-33)

Quando eu quero me ver livre, expressar tudo que tenho dentro de mim, lanço o quadro e aparece a imagem. Mas a imagem continua sendo um enigma outra vez. (...) Eu apenas objectivei em forma o enigma que estava dentro. A interrogação continua. E a resposta não foi dada.

A vida dói... (...) A matéria também sonha. (CAMARGO, 1998, P.36)

Pensamentos que se completam em um excerto de “Um esboço autobiográfico”, publicado junto aos nove contos que constituem o volume *No Andar do Tempo*:

A fatura de meus quadros é densa, pastosa, por uma necessidade de expressão, por uma necessidade quase tátil e sensual no emprego da matéria. Minha paleta, de tons frios, grises azulados, roxos, negros, serve à minha visão subjetiva do mundo. (p.96)

A minha pintura, sombria, dramática, suja, corresponde à verdade mais íntima que habita no íntimo de uma burguesia que cobre a miséria do dia-a-dia com o colorido das orgias e da alienação do povo. Não faço mortalha colorida. (p.94-95) [Fig]

Ressalte-se que o viés da autoficção é senda que se descortina a quem caminha por entre as obras de Iberê Camargo, levando inclusive ao campo da pintura esse conceito. O percurso e os limites deste texto não me permitem enveredar nessa direção, se não apontá-la.¹¹

De todo modo, memória é não apenas a do indivíduo, mas também a de sua classe, o que, ao fim e ao cabo, nos permite talvez dizer, com Pasta que Iberê procurava “uma espessura de presente que o país não podia lhe oferecer” e que os últimos trabalhos de Iberê “podem nos ajudar a desvendar mais deste país”.¹²

2. DA PELE

Cansei de arrancar a pele das coisas. Dá sempre no mesmo: atrás da madeira, a madeira, dentro do óleo, o óleo, no interior do plástico, o plástico. A natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir – é que somos tão repetitivos quanto ela: por trás da ambição, a ambição, no interior do cansaço, o cansaço mesmo. (RAMOS, 1993, p.39)

Passei o asfalto frio sobre o breu, escurecendo-o. Parecia uma lama oleosa de grande toxicidade. Espalhei depois com um pincel o breu derretido sobre o asfalto frio para secá-lo. O resultado foi uma espécie de borracha brilhante, mineral, que recobria o feltro que estava por baixo de modo estranho. Agora eu tinha um pedaço de algo. Precisava

erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei porque qualquer escolha parecia tão falsa. Queria que ela aparecesse por si só. Então juntei simplesmente vários pedaços e costurei num tapete disforme. Mas os contornos desse tapete pareciam sempre escolhidos cuidadosamente. Acabei destruindo tudo. Não consigo passar da pele. (RAMOS, 1993, p.19)

Essa pele, superfície onde a matéria é “costurada” sem que adquira substância, ou, uma substância que já é em si mesma superfície, é precedida, nesse mesmo livro, *Cujo*, do pintor-escritor (e compositor, cineasta) Nuno Ramos, por uma frase aparentemente solta e aparentemente em contradição com o que se acaba de mencionar: “Inventar uma pele para tudo.”¹³

A falta de uma locução qualquer que introduza a idéia sintetizada no infinitivo “inventar”, deixa a frase ambígua. Não se sabe se “é preciso inventar”; se “é hábito inventar”, enfim, não há modalização ou qualificação do ato de inventar. Pode tanto se tratar de uma necessidade quanto de um padrão que se considera, no momento, indesejável ou inoportuno, caduco, quem sabe.

Não conseguir passar da pele naquilo que acaba por ser destruído uma vez que não se formaliza adequadamente ao ser criado, aquilo que é pura matéria apenas, e inventar/arrancar uma pele para tudo/de tudo, podem levar à idéia de pele como subterfúgio, como fracasso, falácia.

Mas pele é ainda a superfície como passagem, entre o dentro e o fora, e nesse sentido implica tanto em porosidade quanto em limite.

A porosidade é, aliás, aspecto evocado no discurso crítico de Nuno Ramos como uma necessidade. É a porosidade da matéria, a porosidade da linguagem, e, nesse sentido, a passagem não é apenas trânsito, mas também transformação. Não é somente ir de um ponto ao outro, do dentro para o fora, ou do fora para o dentro; é também passar de um estado a outro, de uma matéria a outra, metamorfose do dentro e do fora e do dentro no fora – e vice-versa.

Na descrição de uma obra plástica fracassada, como se vê no segundo texto citado, a pele não é porosidade, passagem em seu duplo sentido, mas limite.

Em algumas das realizações plásticas, visuais, de Nuno Ramos, sejam elas quadros, esculturas ou instalações, a porosidade da matéria é um aspecto notável. Numa escultura como *Craca* [Fig], por exemplo, o que é sedimento, o que é superfície e o que é volume parecem em permanente trânsito.

Já no campo da palavra, a aporia, o limite e o falho que permeiam como tema o livro *Cujo*, parecem ceder vez, em *O Pão do Corvo* (2001), a uma porosidade da matéria que se traduz preferencialmente em transformação, morte e ciclo, insinuada já desde o título do volume.

Tome-se um texto como “O velho em questão”.

Quando foi que amei o intermediário, corpo viscoso e provisório, nem fome nem alimento? Quando foi que virei um cão sarnento e me tornei um lobo, quando foi que me tornei a praia? (...)

Devo, sei, ser madeira antes de ser pedra, abandonar o corpo de um bicho, depois a haste da planta, ocupar o tronco sólido já morto se quiser chegar ao que quero, o que mais quero é ser pedra. Paciência, para isso se é velho. Comecei desde os pequenos pulando os insetos mas nunca os animais grandes, cavalos e vacas, só roedores e o tal siri, besouros nunca, e cães de todos os tipos. Estou cansado disso agora. Sei que não vou ficar muito tempo assim e meu corpo, como um país estrangeiro, vai se encher de pêlos, ou a casca rugosa, empedrada de

uma tartaruga, ou os veios úmidos de um tronco escuro e antigo, ou a floração musgosa de alguma planta frágil. (RAMOS, 2001, p.19-20)

A passagem de uma forma e substância a outra se dá pelo contato físico, pelo toque, ou seja, pela pele porosa que permite a reversibilidade entre dentro e fora, de um ser todo mobilidade que não deseja, porém, mais do que ser pedra, fixa, como que blindada, sem poros.

A tensão entre superfície e profundidade, pele e substância, se realiza na tensão entre movimento e fixidez; entre matéria/palavra e experiência, na literatura; e entre figura e fundo, nas artes visuais, levadas ao extremo da dissolução de qualquer suporte, muito além do expressionismo abstrato de Iberê Camargo.

Nuno Ramos, o artista plástico e o escritor, parece envolvido com a transformação de materiais protéicos, para tornar-lhe uma expressão utilizada em *Cujo*:

Pus o vidro derretido sobre o breu, que dava uma forma côncava ao feltro. O problema era o que fazer com o vidro agora, já que se ele prevalecesse eu teria uma escultura de vidro. Bem, poderia derretê-lo novamente, ou lançar asfalto frio para recobri-lo, mas neste caso teria uma escultura de asfalto frio. **Seria preciso, então, que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material protéico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele.** (RAMOS, 1993, p.9)

No primeiro livro, o próprio título parece indicar que o que está em causa é de fato o processo relacional, aquilo que permite que duas substâncias (dois substantivos) estabeleçam entre si uma relação. Um encontro de substâncias que passam a existir enquanto relação e não como simples justaposição ou adição de uma à outra. O uso do pronome relativo, ele próprio podendo ser tomado como substantivo, ainda que indefinido – cujo como dito-cujo, como fulano – põe em evidência traços pertinentes a uma obra que discute a aporia e a porosidade, e no qual pele é ao mesmo tempo imagem-metáfora (visualidade) e imagem-matéria. Esta última não apenas no nível temático, mas também nas descrições e comentários de obras visuais do artista, uma vez que *Cujo* é uma espécie de diário de artista, livro de prosa poética, poemas em prosa e aforismos, no qual nunca se sabe muito bem se a voz é a de um eu lírico, de um narrador ou de um ser que se expõe como subjetividade e pessoa empírica. É este, aliás, outro dos aspectos relacionais evidenciados no livro. [Fig.3 e Fig.4]

Matéria e forma, experiência e memória se organizam de maneira diversa daquela encontrada nas obras de Iberê Camargo. Mas se lá se tratava da transfiguração e da decantação da forma em “muitas águas”, aqui se trata da transformação.

No segundo livro, *O Pão do Corvo*, bem mais recente, a pele cede vez à matéria escura, ao mesmo tempo em que o artista plástico congrega materiais diversos, que se projetam para além da parede, para além do chão. [Fig.5 e Fig.6]

Palavras são feitas de matéria escura, quase sólida. Secam rapidamente, depois de pensadas ou ditas. Mas secam também antes que saiam da boca, quando deixamos de usá-las de maneira apropriada. Há duas grandes famílias de palavras – as que são súbitas e as que roubam tempo. (...) Como partículas subatômicas, trombam o tempo todo numa dança desordenada, mas aparentando grande lógica, de verbos e substantivos que expele sufixos, rimas incompletas (...). É esta pasta confusa que obscurece o céu estrelado sobre nossas cabeças,

o astro vermelho que tomba diante de nós ou a branca fatia da lua. Normalmente, em sua forma mais virulenta, as rouba-tempo *comentam* aquilo que está sendo visto (...). (...) Abandona assim a matéria transparente, neutra e vazia da harmonia física e vibratória entre os seres pelo campo preventivo destes pequenos duplos de som organizado que parecem, no fundo, querer apenas perpetuar-se. (RAMOS, 2001, p.15-16-17)

Matéria escura é imagem-metáfora e alcança um sentido de emblema ou símbolo. Nela concentram-se a memória, a permanência e a impermanência do universo, o enigma e, evidentemente, a matéria, a substância. Ela é o que permeia, o que existe onde parece não existir nada.

3. ENTRE A PELE E OS CARRETÉIS

Se minha impressão de que no percurso pela obra de dois autores tão díspares existe uma aproximação de base, de fato, há dois aspectos, pelo menos, a se considerar.

O primeiro deles, local de inúmeros cruzamentos e intersecções, é que na produção de ambos a questão da Imagem, enquanto visualidade no universo verbal e enquanto arte visual propriamente dita, alcança um grau de concentração, de síntese e de complexidade, que se espraia em menor grau pela produção contemporânea brasileira. Penso aqui no desenho em *O fluxo silencioso das máquinas* () de Bruno Zeni e em *Dárlin* () de Ailton Paschoa, na fotografia em *Angu de Sangue* de Marcelino Freire, nas gravuras no referido *No andar do tempo* (1988) de Iberê Camargo, entre tantos outros.¹⁴ Há uma série de outros desdobramentos do duplo sentido da Imagem na produção atual, como a história em quadrinhos, em *Hotel Hell* () de Joca Reiners Terron, *Os inimigos não mandam flores* (2006) de Ferréz, *O Banquete* (2004) de Mirisola, entre outros, ou as inúmeras combinações entre palavra e imagem que surgem na internet, seja sob a forma do blog, seja sob a forma de experimentações em multimídia etc.

O segundo, autônomo mas em alguma medida interligado ao primeiro, é o da questão da formalização da experiência na contemporaneidade brasileira, na qual a memória e a matéria histórica parecem inserir-se num universo de precariedade, de risco, de uma “forma difícil” – para usar uma expressão do crítico de artes Rodrigo Naves. A permeabilidade e o precário que, como no elefante drummondiano, parecem constitutivos de nossa produção artística e literária e que, das últimas décadas do século XX aos dias de hoje, num contexto brasileiro no mínimo ruinoso, infiltram-se pelas rachaduras do projeto modernista e do projeto de modernização fracassados, a pós-modernidade globalizada.

IMAGENS



Figura 1 - Iberê Camargo - Sem Título – 1990



Figura 2 - Iberê Camargo - Sem Título – 1992



Figura 3 - Nuno Ramos - O Duelo – 1985



Figura 4 - Nuno Ramos - Sem Título – 1990



Figura 5 - Nuno Ramos - 2006



Figura 6 - Nuno Ramos - 2006

¹ Andrea Saad HOSSNE, professora doutora
(Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada)
andrea_hossne@uol.com.br

² Os excertos pertencem a “Um esboço autobiográfico”, originalmente publicado na referida obra (*No Andar do Tempo*. Porto Alegre, L&PM, 1988), incluído dez anos depois no volume *Gaveta dos Guardados*, organizado por Augusto Massi (São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 1998).

³ O texto, contemporâneo à chamada fase dos carretéis, é de 1974.

⁴ CAMARGO, Iberê. “O Vampiro Mamão”. In: *No Andar do Tempo*. Op. Cit., p.50.

⁵ Remeto aqui ao belo texto de Ferreira Gullar, “Do Fundo da Matéria”, originalmente publicado na revista *Piracema* (RJ: MEC/Funarte, n.4, ano III, 1995), depois recolhido na coletânea organizada por Sônia Salzstein, *Diálogos com Iberê Camargo*. SP: Cosac & Naif; Fundação Iberê Camargo, 2003, de onde foi extraída a citação. No mesmo volume, encontra-se outro texto relevante sobre a escolha pelos carretéis: “Iberê Camargo: Carretéis”, p.121 a 126.

⁶ Os trechos citados pertencem a um excerto do ensaio “O eterno inquieto”, publicado originalmente no livro de Ronaldo Brito, *Iberê Camargo* (SP: DBA, 1994), e integra a coletânea organizada por Sônia Salzstein, já mencionada.

⁷ Id. Ibidem.

⁸ NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho*. Ensaaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p.82-83.

⁹ PASTA, Paulo. “Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo”. In: SALZSTEIN, Sônia. Op. Cit., p.115.

¹⁰ O texto está datado de 1993 e 1994.

¹¹ “Para mim arte e vida confundem-se”, dirá o pintor-escritor no mesmo esboço autobiográfico (Op. Cit., p.95)

¹² PASTA. Op. Cit., p.119-120.

¹³ RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993, p.19.

¹⁴ Deixo para outro momento a discussão da relação entre as gravuras e os textos do livro de Iberê Camargo pela falta de espaço-tempo em comunicação tão breve.