



MATÉRIA ABUNDANTE:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O SUBLIME PICTÓRICO E O A-CÚMULO DE TINTA EM IBERÊ CAMARGO

Rodrigo de Almeida Cruz¹

ABUNDANT MATTER:
CONSIDERATIONS ON THE PICTORIAL SUBLIME AND THE CUMULATION OF PAINT IN IBERÊ CAMARGO

MATIÈRE ABONDANTE :
CONSIDÉRATIONS SUR LE SUBLIME PICTURAL ET L'A-CUMULATION DE LA PEINTURE CHEZ IBERÊ CAMARGO

¹ Rodrigo de Almeida Cruz (Taguatinga, 1989) é professor de pintura da Universidade de Brasília. Doutor em Arte pela mesma instituição, atua como artista visual desde 2011. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0599156307719400>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0010-7997>. Email: rodrigo.cruz@unb.br

RESUMO

O artigo investiga a noção de excesso material na pintura de Iberê Camargo a partir da experiência do autor com a observação fotográfica de detalhes de suas obras na Fundação Iberê Camargo, em 2020. A análise articula a ideia de “matéria abundante” associada à fatura do artista com a teoria do detalhe desenvolvida por Daniel Arasse em *O detalhe*, especialmente a noção de “cúmulo de pintura” (*comble de peinture*). O estudo propõe uma aproximação entre essa noção e o conceito de sublime pictórico formulado por Louis Marin, entendido como o excesso interno da representação sobre si mesma. A partir dessa matriz teórica, discute-se como o detalhe, ao romper o equilíbrio do todo, instaura um acontecimento da pintura que desloca o espectador da distância clássica do olhar. Em Iberê, esse processo se manifesta no a-cúmulo de tinta, no embate corporal com a superfície pictórica e na opacidade crescente da representação. O artigo também aborda a relação do artista com a tradição europeia, sua recusa do informalismo, sua postura trágica diante da pintura e o vínculo entre sublimidade, melancolia e herança romântica. Assim, a materialidade excessiva da pintura de Iberê é compreendida como lugar de tensão entre forma e matéria, tradição e falência representacional, onde o sublime se manifesta como fascínio e como limite.

Palavras-chave: Sublime; Pintura; Iberê Camargo; Daniel Arasse; Louis Marin.

ABSTRACT

This article investigates the notion of material excess in Iberê Camargo's painting based on the author's experience of photographing details of the artist's works at the Iberê Camargo Foundation in 2020. The analysis articulates the idea of "abundant matter", traditionally associated with Camargo's painterly facture, with Daniel Arasse's theory of the detail, particularly the concept of the "cumulation of painting" (*comble de peinture*). The study proposes a connection between this notion and Louis Marin's concept of the pictorial sublime, understood as the internal excess of representation over itself. From this theoretical framework, the article discusses how the detail, by disrupting the balance of the whole, produces an event of painting that displaces the viewer from the classical distance of vision. In Camargo's work, this process manifests itself in the accumulation of paint, in the bodily struggle with the pictorial surface, and in the growing opacity of representation. The article also examines the artist's relationship with European tradition, his rejection of formless, his tragic stance toward painting, and the link between sublimity, melancholy, and Romantic heritage. Thus, the material excess of Camargo's painting is understood as a site of tension between form and matter, tradition and representational failure, where the sublime emerges as both fascination and limit.

Keywords: Sublime; Painting; Iberê Camargo; Daniel Arasse; Louis Marin.

RESUMEN

L'article examine la notion d'excès matériel dans la peinture d'Iberê Camargo à partir de l'expérience de l'auteur liée à l'observation photographique de détails de ses œuvres à la Fondation Iberê Camargo, en 2020. L'analyse articule l'idée de « matière abondante », associée à la facture de l'artiste, avec la théorie du détail développée par Daniel Arasse dans *Le Détail*, en particulier la notion de « comble de peinture ». L'étude propose un rapprochement entre cette notion et le concept de sublime pictural formulé par Louis Marin, entendu comme l'excès interne de la représentation sur elle-même. À partir de cette matrice théorique, on examine comment le détail, en rompant l'équilibre du tout, instaure un événement de la peinture qui déplace le spectateur de la distance classique du regard. Chez Iberê, ce processus se manifeste dans l'a-cumulation de la matière picturale, dans l'affrontement corporel avec la surface et dans l'opacité croissante de la représentation. L'article aborde également le rapport de l'artiste à la tradition européenne, son refus de l'informel, sa posture tragique face à la peinture ainsi que le lien entre sublimité, mélancolie et héritage romantique. Ainsi, la matérialité excessive de la peinture d'Iberê est comprise comme un lieu de tension entre forme et matière, tradition et faillite représentationnelle, où le sublime se manifeste à la fois comme fascination et comme limite.

Mots-clés: Sublime; Peinture; Iberê Camargo; Daniel Arasse; Louis Marin.

O texto a seguir procura dar sentido a uma experiência ocorrida há mais de cinco anos, em fevereiro de 2020, quando visitei por alguns dias a reserva técnica da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, na condição de pesquisador, ocasião em que realizei algumas fotografias de detalhes de pinturas de Iberê Camargo.

Trata-se de um artista ao qual me dedicava desde antes dessa visita, tendo ocupado parte considerável da minha tese, e que, por seu lugar na história da arte brasileira, dispensa apresentações. Destaca-se, entretanto, dentre os aspectos tão vastamente referidos acerca de sua obra, o da “matéria abundante”², com que fazia suas pinturas. É esta uma marca que sempre chamou a atenção do público e da crítica, constituindo-se em tópico recorrente na literatura sobre seu trabalho, até hoje exercendo fascínio na mesma medida em que levanta questões.

Desde meu primeiro contato com sua obra, esta foi uma característica que me intrigou especialmente, me levando a indagar o que, afinal, assinalaria essa marca tão singular da sua superfície pictórica. Como explicar o fascínio que ela exerce? O que atraía meu olhar de modo tão aguçado quando fotografei aqueles detalhes na visita ao acervo da fundação? O que procura um espectador ao aproximar-se para olhar a superfície de um quadro?

Alguns anos depois daquela experiência, já em outro contexto, deparei-me, por acaso, com os textos que o historiador francês Daniel Arasse dedicara ao estatuto do detalhe na história da pintura. Motivado pelo seu próprio hábito de fotografar detalhes de obras, Arasse se pergunta sobre “a maneira como a época contemporânea nos convida a olhar as obras de arte” (2010, p. 259) em condições que denunciam, de saída, certo anacronismo do historiador com relação ao seu objeto, uma vez que os modos atuais de visibilidade não têm nada a ver com aqueles a que

2 A expressão foi utilizada pelo próprio artista em entrevista com Lisette Lagnado, publicada no volume *Conversações com Iberê* (1994).

as mesmas obras estariam sujeitas no passado. É claro que faz parte do trabalho do historiador tentar corrigir esse inevitável anacronismo. Mas, o que devemos fazer, então, com essa “outra coisa” que vemos, quando observamos, por exemplo, graças às tecnologias atuais, um pedaço de uma pintura que não fora feito para ser visto tão de perto? A partir dessa pergunta, Arasse imagina, entusiasmado, todo um novo campo “apaixonante”, que depois iria explorar no livro intitulado *O detalhe: por uma história aproximada da pintura*³.

A descoberta desse referencial teórico, é claro, me fez lembrar com otimismo das fotografias que realizara na Fundação Iberê Camargo cerca de cinco anos atrás, e a fantasiar, talvez, uma tentativa de abordá-las com fôlego renovado. Porém, havia um problema: Arasse é taxativo ao constatar que sua abordagem do detalhe não poderia ser aplicada à pintura do século XX, muito embora o faça sem explicar muito bem o motivo. Às voltas com essa questão, decidi, mesmo assim, mergulhar mais a fundo na leitura de seu livro, imaginando que, se o meu objeto de pesquisa não se adequa à sua ferramenta teórica, ao menos meu gesto de fotografar detalhes de pinturas teria alguma semelhança com seu ponto de partida. Quem sabe, imaginei, sua abordagem pudesse me ajudar a entender não exatamente o porquê de Iberê utilizar tanta tinta em suas telas, mas o efeito que esse excesso produz em nossa apreensão de suas pinturas.

As páginas que se seguem são o apanhado inicial da investigação que empreendi sobre algumas das principais teses desenvolvidas por Arasse em *O detalhe*, com enfoque sobretudo na ideia de “cúmulo de pintura” (“*comble de peinture*”), explorada pelo autor durante toda a segunda parte de seu estudo. Uma ideia que guarda significativas relações com

3 São nossas todas as traduções dos volumes publicados em francês e em inglês citadas aqui. O livro referenciado em questão é *Le Détail: pour une histoire rapprochée de la peinture* (2023). Adicionalmente, no trecho anterior, refiro-me ao comentário de Daniel Arasse sobre este mesmo livro no volume intitulado *Histoires de peintures* (2010).



FIGURA 1.

Detalhe de pintura de Iberê Camargo registrado no acervo da Fundação Iberê Camargo.

a noção de sublime pictórico desenvolvida por Louis Marin, o que sugere, como veremos mais adiante, uma adaptação desse antigo conceito retórico/estético ao contexto da análise crítica semiológica e historiográfica contemporânea. A partir desse ponto de vista, tentarei reformular a questão sobre a intensa, e, por que não, sublime atração que a pintura de Iberê continua exercendo sobre o nosso olhar.

1. Excesso (cúmulo) de pintura

Na obra que dedicou ao estatuto do detalhe na história da pintura, Daniel Arasse chama atenção, em dado momento, para o modo particular com que o pintor inglês William Turner pintava, posicionando o corpo o mais próximo possível da superfície que estava sendo trabalhada, isto é, quase “dentro da tela”, utilizando pincéis bem curtos e pequenas espátulas. A respeito desse método de trabalho, o autor nos diz que “Turner abole a distância que legitima o saber e a dignidade do pintor, ao mesmo tempo em que desfaz o equilíbrio que articula o detalhe ao todo, a proximidade e a distância sobre a qual se funda a inteligibilidade da pintura clássica, sua dignidade e o saber de sua representação” (2023, p. 264). A menção do historiador francês ao método de Turner ocupa parte central de sua argumentação sobre a transgressão do dispositivo clássico da pintura que tem lugar na modernidade, mas que já apresenta seus traços desde a invenção do modelo perspectivo no século XV.

O caso de Turner é um excelente exemplo dessa longa história da transgressão da distância clássica, que o autor chama também de “movimento irresistível em direção à pintura” (2023, p. 259), entendida como matéria, como tinta, que atravessa toda a história da arte conduzida por uma espécie de pulsão, de “desejo reprimido” (2023, p. 260).

Vale notar que o caso específico do célebre pintor inglês do começo do século XIX é exemplar porque Turner, trabalhando com a cabeça enfiada no quadro, se afasta da imagem construída cuidadosamente por

Leonardo da Vinci, quando este estabelece a arte da pintura como *cosa mentale*, e a figura do pintor como esse *gentilhomme*, sentado de maneira confortável, bem-vestido, que trabalha afastado do quadro, sem muito esforço, acompanhado de boa música ou da leitura de belas obras literárias. Mas não somente: Turner é notável também pelo modo como sua pintura desaloja o espectador de seu lugar tradicional, do ponto teórico de distância do olhar determinado pelo espelhamento geométrico do ponto de fuga, outrora chamado de ponto do olho, jogando-o em uma oscilação que torna impossível sua reconciliação com a obra, sua determinação de uma distância adequada. Antes, segundo argumenta Arasse, Turner supõe seu espectador na mesma posição que a dele mesmo, no limite da superfície, arrebatado pela dupla catástrofe que sua pintura promove – aquela narrada na imagem, certamente, mas também, e, sobretudo, aquela a que o artista submete o próprio dispositivo da representação mimética, ao qual seu trabalho ainda se vê atrelado.

Arasse dedica páginas essenciais do seu livro à demonstração da importância da distância do olhar na tradição da pintura ocidental, precisamente para evidenciar como o detalhe, subvertendo o conjunto, o “*tout ensemble*”⁴, pode ao mesmo tempo servir como um emblema desse dispositivo de representação, condensando seu sentido, como pode também excedê-lo, extrapolar seu limite, levá-lo à beira da destruição. Isso porque o detalhe, mesmo quando “sobriamente gerido”, corre o risco de “conduzir a pintura à sua catástrofe”, por uma razão decisiva, tão óbvia que nós tendemos a esquecer: o fato de que para contemplá-lo, o espectador deve aproximar-se do quadro, perdendo de vista o todo da composição, deparando-se com sua realidade física específica (2023, p. 233). Esse gesto torna evidente que o detalhe, para além da coisa particular que ele pode representar, corresponde a um corte (de-talhe) da visão no

4 A expressão francesa é típica dos textos de Dennis Diderot e de inúmeros outros autores citados por Arasse. Significa literalmente “tudo junto”, ou “conjunto”, e diz respeito à compreensão do todo da composição de uma pintura.

conjunto da obra responsável por dar lugar ao acontecimento da pintura (“*l'événement de peinture*”) enquanto tal, matéria excessiva que desvia a mimesis de sua finalidade, cúmulo de pintura (“*comble de peinture*”) que ultrapassa os limites da representação.

É isso que o autor busca apontar quando se refere à incapacidade do espectador de Turner, invocado por Arasse nas críticas contemporâneas ao pintor da revista *The Spectator*, de olhar sua pintura de perto, uma vez que ali não lhe seria possível identificar nem os elementos particulares da cena, nem mesmo o toque artístico calculado de seu pincel, mas “uma matéria pictural portando o testemunho, aquém ou além de toda representação, do engajamento corporal do artista” (2023, p. 264). Característica responsável também por levar seus contemporâneos ao reconhecimento da capacidade de sua pintura de “obter efeitos grandiosos em pequena escala e estender, assim, a noção de sublime” (2023, p. 38). Algo semelhante, diríamos, ao que a noção de “cúmulo de pintura” (*comble de peinture*), utilizada por Arasse para descrever a pintura de Turner, faz com a noção de sublime pictórico desenvolvida por seu orientador e antecessor na direção do Centro de Artes e Línguas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris, o filósofo Louis Marin. Afinal, sabemos que Marin, na conferência que deu nos Estados Unidos sobre o sublime, em 1985, depois publicada com ajuda do próprio Daniel Arasse no volume póstumo intitulado *Sublime Poussin*, viria mesmo a sugerir que uma tradução do conceito de sublime para a linguagem da crítica contemporânea passaria justamente pela noção de *comble*, cúmulo, palavra capital na obra de Arasse (Marin, 2000). Ora, o que a noção de “cúmulo de pintura” vem sugerir na história da arte aproximada das práticas do pincel e do olhar que Arasse elabora em *O detalhe* é, não obstante, a desmedida de um excesso que, à maneira do sublime pictórico investigado por Marin, dá lugar a algo de “incomensurável no presente do olhar que o contempla em sua inscrição na tela” (Marin, 2000, pp. 138-139). Eis porque, desde a primeira aparição desta noção no livro de Arasse,

ela é considerada por meio do que estabelece entre o espectador que contempla e a emergência material ou icônica de algo que, no interior da representação, é responsável por ultrapassar seus limites.

O “detalhe-cúmulo”, nas suas palavras, “implica um excesso que pode arruinar ‘o conjunto’”, que pode destruir a percepção do todo, devido ao apelo que impõe ao olhar: “o efeito próprio dessa pintura em seu cúmulo pode jogar e transformar a modalidade do olhar dirigido ao quadro, deslocá-lo em razão de seu fascínio” (2023, pp. 222-223).

É uma noção que permeia toda a tipologia do detalhe desenvolvida por Arasse, segundo a qual um detalhe pode tanto servir para representar com maior verossimilhança um objeto, uma parte da imagem inscrita no quadro, quanto surgir a partir do ato individual de recortar com o olhar a imagem pintada. O primeiro tipo de detalhe é fundamental nos séculos de estabelecimento do modelo perspectivo. Designado pelo autor com a palavra italiana *particolare*, ele assume um lugar central na economia clássica da pintura, reforçando o caráter de verdade da representação, e exaltando sua pretensão de ciência. Porém, ele nos adverte, o detalhe precisaria ser bem gerido, justamente para não desviar o espectador do sentido geral do quadro, não causar “tumulto” na representação, segundo já dizia Alberti, em seu tratado *Da pintura*. Diferencia-se do segundo tipo de detalhe, referido como *dettaglio*, que sugere, por outro lado, um sujeito que “de-talha” o quadro, que o recorta com o olhar, cumprindo-se um ponto de vista que é de estabelecimento de uma relação íntima com a obra: “o traço de um programa de ação, ação da mão e ação do olhar que se coloca sobre a superfície e a percorre” (2023, p. 225). Em ambos os casos, nos adverte o autor, o detalhe pode tanto condensar o sentido geral da representação, servindo como seu emblema, quanto pode fazê-la retornar sobre si mesma, excedendo seus limites e desviando o olhar de seu sentido, levando, assim, ao seu cúmulo.

Esse desvio do saber representado que dá lugar ao prazer do olhar que recorta ao seu interesse é analisado inicialmente por Arasse no contexto

de algumas pinturas de Georges de La Tour, tais como *São Sebastião cuidado por Santa Irene* (1649) e *O astuto com o Ás de ouros* (1630). No primeiro caso, o autor nos chama atenção, por exemplo, para o reflexo da luz nas unhas de uma das personagens, o arabesco das chamas das velas e o minúsculo reflexo do bigode do santo, “cúmulos de pintura, inúteis para a estória do quadro” (2023, p. 213), detalhes que manifestariam mais um interesse do pintor do que o sentido da cena representada. Já no segundo caso, ele se direciona à seda e aos bordados das vestimentas dos personagens de *O astuto com o Ás de ouros*, “pedaços de ‘pintura pura’” que atraem e interrompem o olhar ao ponto de dissuadi-lo mesmo da mensagem moral presente quadro (2023, p. 222). O que lhe permite observar que o ato de recortar a imagem exigido pelo detalhe-cúmulo não obedece a nenhum tipo de regra, além da relação que o observador estabelece com a pintura, “fonte do deleite que escapa à ordem distante do discurso” (2023, p. 225). Mas, a que o discurso, é claro, tentou impor prescrições, como no caso exemplar da recomendação de Roger de Piles de que “somente conhecedores” deveriam ter “o direito de se aproximar da superfície pintada para apreciar o artifício”, a “maquinaria pictural”, paradoxalmente reconhecendo também o prazer que qualquer espectador poderia obter à beira do quadro (2023, pp. 239-240).

Em suma, o que Arasse nos demonstra em *O detalhe* é que, no ato de recortar e de-talhar a pintura, ritmando sua contemplação ao seu gosto, esse sujeito, que pode ser tanto o espectador quanto o próprio pintor, deixa aparecer no ato do olhar o rastro de uma ação, um instante da recepção do quadro, que pode ter sido também um instante de sua criação. Eis aí algo que o autor designa também como um acontecimento da pintura (*événement de peinture*), este instante sublime capaz de produzir resultados arrebatadores e catastróficos, em que o detalhe intervém como um evento fulgurante que provoca a suspensão do olhar, de sua errância, ou mesmo de seu êxtase. Ora, a temporalidade da experiência do olhar alcança também seu cúmulo, seu excesso incomensurável, o

autor nos recorda, com ajuda de um trecho de Gaëtan Picon, “nessas imagens onde nós vemos menos a imagem do que sentimos o toque [...], imagem que não é mais que uma imagem do gesto” (2023, p. 244).

2. O sublime pictórico, de Marin a Arasse

A preocupação de Louis Marin com a noção de sublime permeou quase toda a segunda década de seu trabalho filosófico, período esse especialmente dedicado à obra de Nicolas Poussin, com a publicação de diversos artigos que o conduziram à elaboração do projeto escrito posteriormente, no ano de 1988, de um livro que deveria se chamar *Sublime Poussin*, mas que o autor nunca chegou de fato a realizar, vindo a falecer quatro anos após a redação do seu plano. Parte considerável desses artigos formam a estrutura do volume homônimo, publicado três anos após sua morte, bem como o rascunho do livro que Marin gostaria de ter feito. De acordo com Nigel Saint, no artigo intitulado *Louis Marin, Poussin e o Sublime* (2011), apesar do atraso de duas décadas, o trabalho de Marin sobre Poussin, desenvolvido desde os anos 1970, passou a alcançar uma sofisticada recepção crítica a partir do final da década de noventa, especialmente devido às exposições de aniversário do pintor ocorridas nos anos de 1994-95⁵. É claro que não podemos esquecer a influência nesse processo da publicação póstuma já mencionada, ocorrida nesses mesmos anos. Tampouco é de se desconsiderar a influência talvez mais direta, e já brevemente sugerida, que suas pesquisas sobre o sublime pictórico em Poussin tiveram na obra de um de seus ex-companheiros de *École*, o historiador Daniel Arasse. Algo que pode ser atestado na introdução que Marin planejava para seu futuro livro, que continha, depois de uma genealogia do sublime em Kant e em Longino, a seção intitulada

5 Nicolas Poussin, pintor francês, nasceu em 15 de junho de 1594, em Les Andelys, França, e faleceu em 19 de novembro de 1665, em Roma, na Itália.

“A apresentação do Irrepresentável: o Cúmulo e o Excesso” (2000, p. 203), mas que já fica evidente nas diversas menções diretas e indiretas que Arasse faz ao seu antigo diretor de tese em *O detalhe*, e, também, em *Histórias de pinturas*, essa espécie de autobiografia intelectual de Daniel Arasse publicada postumamente. O fato é que, se o trabalho de Marin sobre o sublime em Poussin chega até nós como uma obra fundamental para uma abordagem desse conceito no tempo corrente, é justamente porque ele permite chamar a atenção dos teóricos contemporâneos para os “poderes e limites da representação” (Saint, 2011, p. 931), dentro da qual este, o sublime, permanece como o indício de uma falha fundamental.

Assim se delinea, não obstante, a complexidade com que Marin se debruçou sobre ideia de representação, tema ao qual ele se dedicou desde seus primeiros estudos semióticos sobre o pensamento do século XVII, assim como em seu trabalho permanente de ler e observar pinturas. Segundo Saint:

Ao longo de sua obra, não apenas sobre Poussin, mas também sobre Champaigne, representações de Luís XIV e da literatura e pensamento do século XVII, Marin chama a atenção dos historiadores da arte para uma série de dualidades na representação visual: que uma representação sempre representa e se mostra no ato de representar, sendo ao mesmo tempo transparente e reflexiva; que uma representação aborda e constitui a subjetividade do espectador, seja diretamente ou encenando o processo; que a representação sempre se referirá de alguma forma à ausência de seu referente original, de modo que a presença nunca é totalmente restaurada e a representação é marcada por sua falibilidade; e que, ao mesmo tempo, uma representação pode ser muito poderosa, porque converte uma história ou assunto em algo ao mesmo tempo diferente e semelhante (Saint, 2011, p. 915).

Marin certamente encontra nas pinturas de Poussin um terreno fértil para demonstrar suas hipóteses, este pintor pensador por excelência, responsável mesmo por transformar o estatuto da pintura de paisagem no século XVII. No artigo *A descrição do quadro e o sublime na pintura*, publicado originalmente em 1981, temos um bom exemplo de sua abordagem, assinalada de saída por meio de uma dupla questão: “como o quadro de pintura representa o que pode parecer irrepresentável, um desafio ‘natural’ a toda representação, o sublime?” E “como o discurso”, por sua vez, “descreve (representa) o quadro?” (2000, p. 69). Duas perguntas que nos permitem entrever que, para Marin, o “sublime é uma característica potencial da representação” (Saint, 2011, p. 920) pictórica, ainda que aproximada dos seus limites, o que diferencia sua abordagem daquela desenvolvida por Jean-François Lyotard com sua ênfase no “sublime ‘irrepresentável’ (*irrepresentable*), em que as categorias de Kant não conseguem recuperar o absoluto, visto que “tanto a representação quanto qualquer noção de apresentação dentro dela atribuem estabilidade excessiva ao seu objeto de estudo” (Saint, 2011, p. 920).

Para Marin, pelo contrário, o ímpeto, a tentação da pintura, residiu, desde o mito de Apeles narrado por Plínio, em “pintar as coisas que não podiam ser pintadas”, no “assunto impossível [...] onde, entretanto, a pintura se realiza e se completa”, onde encontra seu “paradigma de ciência perfeita” (2000, p. 72). Um ponto de vista que o autor confirma na própria descrição que Poussin faz de uma de suas pinturas, em carta dirigida em 1651 a Jacques Stella, em que o pintor afirma tentar representar uma tempestade, imitando da melhor maneira possível seus efeitos: “um vento impetuoso, numa atmosfera cheia de obscuridade, chuva, relâmpagos e raios que caem em vários lugares, provocando alguma desordem” (2000, p. 71). Sábio artifício do pintor que, diante da impossibilidade de representar o sublime natural da tempestade, “retorna no próprio processo da *mimesis* onde a arte de pintar encontra seu meio” (2000, p. 73) – “imitando o melhor que pude” (2000, p. 71) – e descobre a astúcia,

a mecânica de sua arte: a representação do vento impetuoso da tempestade ordenando os efeitos de desordem distribuídos pelas diversas partes e pelos diversos atores da cena. Ou, para dizer de outra maneira, distribuídos em diversos *detalhes periféricos que desestabilizam o todo da composição*, e impedem-na de finalmente completar-se no tempo do olhar. Um artifício que, certamente, apresenta outras nuances se o observarmos depois da leitura do livro de Daniel Arasse mencionado acima, ou, se, pelo contrário, o observarmos à frente do livro de Arasse. Marin, afinal de contas, associa, já em uma conferência de 1983, e, depois, em um artigo de 1990, um detalhe presente na pintura *Tempo Calmo*, de Poussin, especificamente o lago representado na tela, cujo reflexo estranhamente não reflete o céu nublado da cena, “à intrusão [no quadro] de uma das características essenciais do sublime – o excesso da representação sobre ela mesma, seu cúmulo” (1994, pp. 299-300).

Nesta mesma conferência de 1983, ele nos dá pistas mais concretas tanto do modo como se configura sua abordagem do sublime, como da relação deste com a noção de cúmulo que depois viria a ser adotada de maneira bastante semelhante por Daniel Arasse. Após esclarecer rapidamente que o sublime ao qual se refere não corresponde ao conceito que foi desenvolvido no contexto histórico do romantismo, caracteristicamente na formulação de Edmund Burke, ele diz:

Em concordância com a longa e antiga tradição filosófica e retórica, colocarei o sublime como irrepresentável da representação, um irrepresentável que não definiria nem seu exterior nem mesmo uma mancha cega que lhe cavaria o centro, mas antes que resultaria do próprio funcionamento de seu dispositivo, de seu enlouquecimento ou de seu arrebatamento: esse sublime ou a representação em seu auge [*comble/cúmulo*], ou seja, num dos sentidos precisos desse termo: ‘o que se mantém acima das margens de uma medida já plena’. O sublime seria o ‘quase demasiado’ (expressão kantiana da representação, seu excesso interno” (Marin, 2000, p. 122).

Valeria mencionar que esta é também a abordagem adotada por Arasse no texto em que analisa o sublime na pintura de Mark Rothko, no qual denuncia a pobreza de uma adoção dessa noção restrita ao século XVIII inglês, e salienta a importância de considerá-la em sua “longa duração” filosófica e retórica⁶ (2006, pp. 88-89). É nessa esteira, pois, que devemos observar a relação intrincada que este conceito revela entre esses autores, bem como o papel da noção de “cúmulo de pintura” nesse entremeio. Ela é umas das pistas teóricas mais evidentes que Arasse deixou de sua compreensão fundamental da ideia mariniana de que “o signo se apresenta representando” (2010, p. 313). Trata-se de uma ideia que o autor mais uma vez comprova na posição estratégica que a menção direta às noções de transparência e opacidade da representação ocupa em seu estudo sobre o detalhe. Servindo-lhe para discutir, afinal, a razão pela qual o espectador se vê forçado a se aproximar do quadro para apreciar seus detalhes, premido pela fascinação icônica que, de transparente imagem, pode se tornar opaca matéria. Momento, ainda, em que o observador se percebe percebendo, em que o efeito do quadro é justamente o afeto do olhar que se depara com sua própria possibilidade.

Acontecimento da pintura que solicita um momento do olhar: na já mencionada conferência de 1985 em que Marin aborda o sublime, o vemos justamente tecer um fio que passa de Boileau e Pseudo-Longino até Kant, para insinuar o papel que o conceito de sublime assume, já no século XVII, de articulação daquilo que aponta para os limites da representação, na medida em que, para reconhecê-lo, não importa somente olhar a coisa representada, mas o efeito que ela tem naquele que a observa. Daí o resgate que Marin faz do “não-sei-quê” que desde esse momento

⁶ Refiro-me ao texto La solitude de Rothko in: ARASSE, Daniel. *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006. Para uma análise geral dos diversos textos presentes nessa coletânea de escritos de Arasse sobre a pintura do século 20, conferir: Fimiani Filippo. Une esthétique imperceptible. In: *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°16, 2008. Daniel Arasse. *La pensée jubilatoire des oeuvres d'art*. pp. 217-237.

caracteriza os discursos sobre o sublime na arte, e, conseqüentemente, a importância que Arasse, por sua vez, dá aos discursos recorrentes na história da pintura em que, diante do maravilhamento do quadro em seu cúmulo material, o espectador, perguntado sobre o que viu ali, irá dizer que não há “nada no quadro”, ou, no máximo, que há na pintura “alguma coisa” que ele não consegue dizer o que é. Esse nada que é alguma coisa, nos diz Arasse citando exatamente Marin, “é um resto que é um excesso do poder de nomeação”, “onde esse poder encontra seu impulso”, lugar, matéria e condição da representação (2023, p. 280).

3. O a-cúmulo de tinta em Iberê

Diante do que foi exposto até aqui, creio poder finalmente situar um pouco melhor a oportunidade que encontrei, após a leitura do livro de Arasse, de retomar as fotografias de detalhes que realizei cinco anos atrás quando visitava a fundação Iberê Camargo. Esse ato poderia ser resumido sob dois aspectos principais: um deles, é claro, diz respeito à descoberta de um novo conjunto de ferramentas teóricas capaz de reformular a abordagem da atração exercida pelo aspecto material da pintura de Iberê; o outro corresponde à possibilidade de aprofundar e revisar uma das teses mais importantes da fortuna crítica sobre a obra desse artista, precisamente, a tese que advoga sobre o caráter sublime de sua pintura. Notadamente, esses dois aspectos se relacionam de modo íntimo e é isso, portanto, que tentarei demonstrar adiante. A noção que abre caminho para essa demonstração não poderia ser outra senão aquela relativa à ideia de tradição, palavra bastante cara a Iberê Camargo. Seu desejo de pertencer, de filiar-se à tradição pictórica europeia é, não obstante, outro tema recorrente nas diversas abordagens da sua obra.

A trajetória de Iberê, como o historiador Lorenzo Mammi bem apontou, não poderia ser mais díspar da trajetória tomada, em linhas gerais, pelo modernismo brasileiro, cujo ápice se encontra na construção de Brasília.

Fosse o modernismo um processo histórico unívoco e de fácil definição, poderíamos certamente enxergar na figura de Iberê Camargo uma espécie de “antimoderno” por excelência, tendo em vista sua recusa constante em fazer tábula rasa da tradição pictórica ocidental⁷. Pelo contrário, sabemos que um dos momentos mais marcantes de sua trajetória fora sua viagem para a Europa, em 1948. “Estudar, ir à França, Europa... Ver... Eu nunca vi nada” (2009, p. 37), ele dizia, ansioso antes de sua partida.

Aqui, imediatamente, já algo deve ser postulado. Pois, ocorre que reside justamente na relação de Iberê com a tradição pictórica um dos pressupostos que sustentam nossa análise. Isso por que a estima de Iberê pela tradição, sua recusa em abandoná-la, mesmo percebendo a impossibilidade de dela fazer parte⁸, é algo que vai moldar sua compreensão de elementos fundamentais da pintura, tais como forma, matéria, representação, composição, expressão, dentre outros, ao ponto de se sobrepor e se confundir com eles, o que, por sua vez, não deixa de corroborar nossa adoção dos utensílios teóricos desenvolvidos por Daniel Arasse em *O detalhe*, apesar de sua advertência sobre sua aplicação à arte do século XX.

Acontece que, para Iberê, um dos lugares onde a tradição se manifesta enquanto saber pleno é propriamente no “*tout ensemble*”, isto é, na expressão resultante do todo formal da composição, ou, para parafrase-

7 Cf. Mammì, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

8 São inúmeras as queixas de Iberê sobre a dificuldade de obter uma consideração por sua obra como herdeiro direto da tradição da arte europeia. Apenas para mencionar uma delas, lemos, por exemplo, Iberê citado por Vera Beatriz Siqueiros (2009, p. 72): “Como sou latino-americano, amanhã dirão que eu estou imitando a maneira de De Kooning. Cada um de nós paga o preço de nosso nascimento”. Vale mencionar também o comentário feito por Paulo Pasta em entrevista à Ana Calzavara, em que ele afirma que: “o trabalho do Iberê é justamente o esforço de um latino americano [*sic*] de se apoderar de uma tradição. Esse conflito que, no final, é uma derrota. Quer dizer, uma derrota magnífica. Tem uma energia posta para representar essa derrota que é magnífica (2008, p. 49).

ar as palavras de Diderot citadas por Arasse, nas linhas de ligação que guiam o olhar pela superfície do quadro⁹. Eis o motivo pelo qual, segundo Vera Beatriz Siqueira, Iberê “jamais pôde aceitar o antiformalismo como parâmetro plástico. Pronuncia-se inúmeras vezes contra a qualificação de seus trabalhos como informais, uma vez que a questão da forma é sempre crucial para o pintor” (p. 56). Seu trabalho, em outros termos, jamais poderia ser considerado informal devido à importância que dava à forma como manifestação/consequência direta da tradição, isto é, como condição de permanência da tradição, único terreno no qual é possível fazer pintura afirmativamente, como uma maneira de “resistir ao [seu] desmantelamento” (2009, p. 73). Uma constatação que nos leva, sem interrupções, à outra, que parece contradizê-la e que, provavelmente, o faça, já que, em Iberê, a materialidade da pintura, sua construção

9 Eis por que mesmo nas fases ditas mais abstratas de Iberê é impossível afirmar que este abandonara uma noção de forma ligada à tradição. Algo que pode ser visto claramente se nos atentarmos tanto à obra gráfica de Iberê quanto aos seus conhecidos esboços para o Painel da Organização Mundial da Saúde em Genebra (1966), isso sem mencionar os diversos desenhos feitos pelo artista num esforço nítido de composição, associado a trabalhos como *Fiada de carretéis 1, 2, 3, 4, 5* (1960-1961), *Estrutura 1, 2* (1961), *Estrutura dinâmica* (1961), *Forma rompida* (1963), dentre outros. A existência de gravuras como *Composição abstrata* (1963) e *Núcleo* (1965) dão pleno testemunho da importância da forma e, nesse sentido, do desenho (*disegno*) na empreitada pictórica de Iberê. Esses desenhos serviram também para que Lorenzo Mammì chegasse a uma conclusão semelhante no texto *O tempo e o lixo* (texto originalmente publicado em *Iberê Camargo: as horas* [catálogo]. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014). Depois de mencionar a desconfiança de Mario Carneiro de que Iberê estaria “perdendo a estrutura da obra”, diante do Painel de Genebra, Mammì comenta que “Na realidade, existem desenhos preparatórios que testemunham uma preparação cuidadosa desse painel tanto na direção dos gestos quanto na distribuição das cores” (2014, p. 281). Em nota, ele menciona que um desses desenhos foi reproduzido por Fernando Cocchialare em um catálogo e que Carlos Vergara recordou em outro momento que Iberê sempre traçara “um roteiro mínimo de direções e prioridades desenhadas com gestos enérgicos a carvão ou com pincel em alguma cor aguada” (p. 281). Nas entrevistas com Lisette Lagnado, o próprio artista admite: “Minha pintura em nenhum momento abandonou a estruturação da fase dos carretéis. Esses, embora pareçam soltos, livres do espaço (fundo) do quadro, estão solidamente interligados por linhas de força, como corpos celestes no sistema planetário” (1994, p. 27).

processual e a própria tinta à óleo assumem também o papel de emblemas da tradição, de manifestações direta de sua herança. Afinal, podemos verificar tal valorização em sua conhecida luta pela mudança na taxaço de tintas importadas, no orgulho que sentia do conhecimento técnico que possuía desse meio de expressão, desenvolvido durante seus anos de aprendizado na Europa. Lisette Lagnado nos recorda, em seu formidável estudo sobre Iberê, que, ainda nos anos 1990, o artista guardava “vários cadernos de desenhos em que registrou os movimentos da pincelada” (1994, p. 95) das obras que copiava no Louvre. Em algumas de suas cópias, vemos ainda anotações de receitas de preparo de tela ou de imprimação.

De modo geral, esse conjunto de estudos dão prova de seu desejo de apropriar-se materialmente dessa tradição, justamente por compreendê-la não somente como um conjunto de nomes e discursos, mas também de práticas e objetos reais. Poderiam colocá-lo facilmente ao lado de Delacroix quando este afirma que “a pincelada é mais uma forma de contribuir para a formação do pensamento na pintura” (2023, p. 238). Ou quando este retira anotações técnicas capitais de um quadro de Rubens, salientando que na figura representada “nós vemos claramente os olhos, os cílios, as sobrancelhas, os cantos da boca riscados na tinta fresca” (2023, p. 234). Iberê, afinal, como bem sabemos, se interessava também pelas “soluções”, motivo pelo qual estudava obsessivamente as pinceladas das pinturas dos mestres. Admirado com a eficácia do gesto de Velásquez, com sua capacidade de síntese, ele mesmo relata certa vez em que o pintor espanhol, por exemplo, “pegou uma brocha e fez uma chapada preta”, e, depois de contornar com um pincel fino, havia feito uma galinha perfeita. Outra vez, foi Tintoreto, que criara uma pomba com uma pincelada rápida, assim, “uma pomba... pronto!” (1992, p. 108-113).

Ora, o que esse tipo de relato tem de valioso para pensarmos na obra de Iberê é menos o que ele revela de seu interesse pela doutrina da *spre-*

zzatura¹⁰, esse método de construção da pintura que faz ver de perto a ausência de esforço do artista, a rapidez de sua execução, sua eficiência, que segundo Arasse seria uma maneira encontrada pelos artistas de defenderem sua posição de prestígio, de reiterar a distância razoável fundamental para manutenção do dispositivo clássico. Pelo contrário, o que esses relatos revelam de importante para pensarmos a pintura de Iberê é o poder do fascínio que faz procurar justamente aquilo que a distância busca esconder. Sua atitude, assim como aquela de Delacroix, “não é somente profissional”, pois “nós a encontramos no leigo que mergulha na contemplação aproximada do quadro”, e percebemos também que “os pintores se comprazem por vezes em mostrar esse triunfo paradoxal de sua arte onde a pintura leva seu efeito ao cúmulo e ao limite” (2023, p. 234).

Num dos poucos comentários que fez sobre seu uso da tinta, Iberê Camargo afirma simplesmente que, “pintando”, sempre usou “matéria abundante”. “Obsessivamente”, ele diz, “pintei preto sobre preto como se a corporeidade fosse uma necessidade minha e da obra. Por quê? Não sei” (1994, p. 42). Sua fatura pictórica é um exemplo avesso à *sprezzatura* e à ideia de eficiência. Motivo pelo qual sua obra foi tantas vezes comparada com a de Alberto Giacometti. Mais ainda do que o mestre europeu, sua pintura evidencia, no próprio aspecto sujo e remexido da tinta, o vai-e-vem de sua execução, o rastro de sua ação, no limite da representação, seu próprio “corpo transformado em tinta”¹¹.

10 A palavra *sprezzatura* tem origem no italiano renascentista e foi consagrada pelo escritor e diplomata Baldassare Castiglione em seu livro clássico *Il Cortegiano* (O Cortesão), publicado em 1528. No texto, *sprezzatura* é definida como: uma espécie de “despreocupação estudada”, isto é, a capacidade de executar ações difíceis com aparência de facilidade natural, sem esforço visível. A noção torna-se de imediato um paradigma para a análise de obras de artistas como Ticiano e Rubens, dentre outros, inaugurando na teoria da pintura as reflexões sobre a noção de pincelada.

11 “*Le corps du peintre devenu pâte*” (Arasse, 2023, p. 259).

Aqui, talvez, seja possível apontar algo, finalmente, sobre o fascínio que sua pintura exerce, responsável por me fazer realizar centenas de fotografias de detalhes de suas telas quando visitei a fundação anos atrás. Dá-se que em grande parte de suas obras o que vemos é, exatamente, esse embate do artista no limite da representação, na borda da forma em que a transparência do quadro oscila tornando-se matéria opaca. Vemos o signo em formação, sua matéria excedente, “resto que é um excesso do poder de nomeação” (2023, p. 277). Nas palavras do personagem de *A Obra-Prima Ignorada*, famosa novela de Balzac, o pintor Frenhofer, vemos “esse nada que é tudo” (2012, p. 157), que é o próprio sublime pictórico. Mais ainda, vemos o constrangimento de Iberê ao tentar superar tanto a dualidade histórica entre matéria e forma que funda a pintura ocidental, quanto sua própria realidade de artista periférico, sul-americano, em busca de fazer parte dessa tradição. Tentativa sublime que verificamos inelutavelmente no excesso, no a-cúmulo de tinta de suas pinturas, que nem o próprio artista pode explicar. Excesso que convoca nosso corpo e nos desvia da distância clássica do dispositivo pictórico. Que no fascínio que exerce sobre nosso olhar nos desloca, de modo semelhante ao que acontecia com o espectador de Turner, nos impossibilitando de estabelecer uma distância razoável de contemplação do quadro.

Tudo isso já seria suficiente para situar o sublime na pintura de Iberê Camargo, mas é preciso verificar ainda algo que se sobressai na abordagem desse tema específico em sua obra. Um aspecto explorado no já mencionado estudo de Lagnado, em um capítulo que se dedica diretamente ao sublime em Iberê, mas que é, sem dúvidas, um dos temas mais abordados na sua fortuna crítica. Trata-se da postura melancólica, trágica, “uma herança baudelairiana pós-romântica pela ressonância da voz do desespero” (1994, p. 95), que Iberê assume frente ao trabalho e à vida, coisas que para ele se confundiam. Sobre essa questão, farei apenas um breve comentário, a título de conclusão.

Quando observamos Iberê em ação, no seu ateliê, nos espantamos ao vê-lo aborrecer-se, indignar-se, soltar ruídos revoltos, e mesmo insultar o quadro que executa. Iberê não consegue manter uma distância da pintura. Em seu processo, não tem lugar a eficiência, a utilidade. Tudo é inútil. Seu esforço é em vão. “O céu está tão lindo e eu o faço tão escuro” (1994, p. 122), ele dizia, e queixava-se de que em todos seus anos de carreira só havia exposto “coisas muito mal feitas [sic]” (1994, p. 116). O que essa postura revela, afinal de contas, tem algo a ver com aquilo que o historiador português Rui Tavares¹² fala sobre uma importante diferença que marca a passagem do pensamento do século XVIII, e, portanto, do Iluminismo, para o pensamento romântico do século XIX. No caso da transição em questão, está implicada ideia de que a crença no esclarecimento, na capacidade da razão, no projeto moderno, se depara com o tédio, com o aborrecimento com a vida que é típico do romantismo, em que a objetividade buscada no século anterior é tragada pela subjetividade do século seguinte. Algo que pode ser verificado no ápice a que o gênero literário do romance chega nesse contexto, em que o ideal de beleza iluminista, que guardava relações profundas com a utilidade e o bem comum, é substituído pelo desassossego do sublime.

Iberê se aborrece porque está à margem desse projeto moderno da mesma forma que o detalhe pictural em suas pinturas está sempre tocando as margens da representação. Ao fazê-lo, ele convoca ainda outro aspecto que a herança do romantismo deixou para a nossa época. Ele nos mostra, afinal, que de uma vida banal pode nascer o sonho e a vontade de grandeza.

12 Menciono livremente reflexões desenvolvidas por Tavares, no podcast Dar tempo ao tempo, especialmente no episódio “*Fermentação e destilação: como o Iluminismo e o Romantismo se relacionaram com o interessante*”, de 27 de novembro de 2025, disponível em: <https://open.spotify.com/episode/56YKEE20AY97AoLeF5j-VKf?si=gPql3WLoT62KF-d2W6-eaA>.



FIGURA 2.

Detalhe de pintura de Iberê Camargo registrado no acervo da Fundação Iberê Camargo.



FIGURA 3.

Detalhe de pintura de Iberê Camargo registrado no acervo da Fundação Iberê Camargo.



FIGURA 4.

Detalhe de pintura de Iberê Camargo registrado no acervo da Fundação Iberê Camargo.



FIGURA 5.

Detalhe de pintura de Iberê Camargo registrado no acervo da Fundação Iberê Camargo.



FIGURA 6.

Detalhe de pintura de Iberê Camargo registrado no acervo da Fundação Iberê Camargo.

Referências

ARASSE, Daniel. **Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Champ des Arts, 2023.

ARASSE, Daniel. **Histoires de peintures**. Paris: Gallimard, Folio Essais, 2010.

ARASSE, Daniel. **Anachroniques**. Paris: Gallimard, 2006.

BALZAC, Honoré de. A obra prima desconhecida. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**.; tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

CARNEIRO, Mário. Depoimento. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

COTRIM, Cecília. **A paixão na pintura**. São Paulo: Novos Estudos Cebrap, n. 34, nov. 1992.

FIMIANI, Filippo. Une esthétique imperceptible. **Figures de l'Art**. Revue d'études esthétiques, nº16, 2008.

LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MAMMI, Lorenzo. **Iberê Camargo — As horas: O tempo como motivo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: EDUSP, 2000.

MARIN, Louis. **De la représentation**. Paris: Gallimard, coll. Hautes Études, 1994.

SAINT, Nigel. Louis Marin, Poussin and the sublime. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 34, n. 3, p. 913–935, 2011.

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

TAVARES, Rui. Fermentação e destilação: como o Iluminismo e o Romantismo se relacionaram com o interessante. **Tempo ao Tempo**, 27 nov. 2025. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/56YKEE20AY97AoLeF5jVKf?si=gPqL3WLoT62KF-d2W6-eaA>. Acesso em: 08/12/2025.

Data de submissão: 10/12/2025

Data de aceite: 20/03/2026

Data de publicação: 19/05/2026