

TEXTO-PINTURA E A CONFLUÊNCIA VIDA-OBRA NO CONTO *O RELÓGIO*, DE IBERÊ CAMARGO

Edgard TESSUTO JÚNIOR³

Mestre em Letras ó FFLCH ó USP
São Paulo ó SP ó Brasil

RESUMO: O presente artigo intenciona realizar análise crítica literária do conto *O Relógio*, de Iberê Camargo, pintor e escritor gaúcho. Cabe ressaltar, entretanto, que o trabalho não se limita a discorrer apenas sobre os processos de construção da literatura, mas trata-se de um estudo comparativo entre essa produção literária e as artes plásticas, nas quais o autor teve grande êxito e reconhecimento, e de remontar à sua infância.

PALAVRAS-CHAVE: Iberê Camargo. Literatura. Contos. *O Relógio*. Crítica Literária.

INTRODUÇÃO

Muitas vezes chamado de Picasso brasileiro, em razão da desconstrução e do primitivismo no traço e na cor de sua obra, Iberê Camargo também alçou êxito e consagrou-se em seus textos escritos, muito embora seja pouco conhecido nas experimentações que fez nas artes literárias. Grande pela correspondência de sua obra escrita à pictórica também valoriza naquela o primitivismo temático e agora linguístico-textual, discorrendo sobre o processo criativo em conflito angustiante com o tempo, que decorre sem se importar com a preocupação do autor em relação ao fazer artístico.

³ Endereço Eletrônico: edgardtessutojunior@yahoo.com.br

A afinidade da mão que pinta encontra-se na mão que escreve o conto *o Relógio*, de 1959, e publicado em 1988, em sua obra intitulada *No andar do tempo ó 9 contos e um relato autobiográfico*. Nele o autor, através da personagem protagonista Savino, deixa transparecer a busca pelo passado, tal qual ocorre em sua arte, quando a personagem passa o conto inteiro mexendo e remexendo a latrina do quintal dos fundos da casa e acaba encontrando reminiscências que, em pedaços, acabam por reconstituir ó parcialmente! ó o seu passado de infância.

Muito provavelmente por ser leitor assíduo (gostava muito de estudar ó era autodidata contumaz) e grande conhecedor da psicologia humana, principalmente através de Freud, Iberê projeta em sua personagem, a necessidade de reencontrar tudo aquilo que pertence a Savino e que foi despendido na latrina, como se, sem dominar seu esfínter, tivesse depositado despropositalmente nela, à revelia, as fezes que contêm seu passado mais importante e que agora pretende resgatar, porque percebeu que o passado é aquilo que tem de maior valor. Num belo processo linguístico-literário desconstrói o sentido convencional do significante *merda* além de mimetizar o procedimento de construção pictórica no texto escrito do conto, através da metáfora do remexer da merda e salpicá-la no chão.

Em decorrência da riqueza artística com que Iberê configura seu quadro-texto no conto *o Relógio*, a proposta deste trabalho é a de esclarecer como o pintor-escriptor se projeta na figura de sua personagem e, através deste empréstimo corporal e psíquico figurativo, decodificar o enigma literário criado pelo artista para valorizar a desconstrução como forma de galgar a inversão dos valores poéticos, temáticos e linguísticos que a *õmerdaõ* em que se encontra Savino costuma significar e representar.

Essa volta aos estados primitivos ó ao retratar o homem junto aos seus próprios excrementos ó assim como a desconstrução da temática e da linguagem são características de sua arte. Verificar o processo compositivo do conto, sua expressão plástica além da desconfiguração do tempo da narrativa como legado literário do autor é o intuito último deste trabalho.

O FAZER ARTÍSTICO-PICTÓRICO: O TEXTO-PINTURA

No conto *o Relógio*, a personagem-protagonista perde o relógio que recebera de seu avô, herança de família, dentro de uma latrina no fundo do quintal. Savino ó seu nome ó decide reaver a peça a qualquer custo, mesmo que a fossa esteja infectada de aranhas e

moscas, *õ*que, obstinadas, o molestam⁴. Ao ver o relógio cair pelo buraco do assento, começa uma busca incessante.

À medida que se adentra na busca, a excitação da personagem aumenta não lhe importando mais as aranhas, o nojo e o fedor e todo envoltório ao qual passa a pertencer com o *õ*andar do tempo^õ que passa procurando o objeto. Desesperado, perde todo o escrúpulo. Mais ainda: o narrador diz que Savino se apaixona pela busca. Passa a usar as próprias mãos para remexer a merda dentro da latrina. Assim, entre fragmentos do relógio e coisas apodrecidas *ó õ*destroços, destroços⁵ *ó* os dias e as noites se alternam. Além das demais peças do relógio, Savino então começa a encontrar também outros elementos, que pertencem à vida e à obra do autor: brinquedos e carretéis.

(...) com as mãos enrugadas pela umidade, dilaceradas, a pele gretada, queimada pela acidez da fermentação, continua a inusitada busca: investe contra os montes, desmancha-os, espalha a merda ao vento, com furor. Ora, a merda se esfarela, se transforma em pó entre suas mãos. As sombras se alongam e escurecem o pátio. Agora nem mesmo a noite o detém. (CAMARGO, 1988, p. 66)

O desenlace se dá com os dias se sucedendo e Savino, exaurido, ardendo em febre *ó* por conta do contato intenso com as fezes e os insetos que se encontram na latrina *ó*, cada vez mais obstinado em busca do *õ*tempo perdido^õ.

O conto, sem dúvida, apresenta caráter autobiográfico pela referência aos carretéis, à infância e ao caráter ambíguo do sentimento de mundo, próprio de Iberê. Sua leitura permite-nos sentir que estamos diante do próprio processo de criação do pintor: a partir da *õ*degeneração escatológica^õ da narrativa, depara-se com a *gênese* de sua pintura (a que ele sempre costumava fazer referência).

Pela apresentação narrativa da forma e do conteúdo, é possível enxergar alguns elementos do conto que podem ser considerados referência aos aspectos da própria criação e da composição do artista-pintor: Savino dispõe os objetos que encontra na latrina *ó* inclusive os carretéis, que o autor passa a pintar sistematicamente a partir de 1958, tão valorizados na pintura de Iberê *ó* em superfícies de placas (*õ*folhas de zinco espalhadas pelo pátio⁶), que soam mimetizar as telas, inicialmente *õ*em branco^õ e depois *õ*pintadas^õ com o marrom da merda, na qual se ilustram os pedaços de brinquedos e carretéis encontrados, que remontam à

⁴ CAMARGO, 1988, p.66.

⁵ *Idem*, p.68

⁶ CAMARGO, 1988, p.68.

sua infância; e, ao remexer aqueles dejetos, apalpando cada fragmento, separando a merda em pequenas porções, remete simbolicamente ao seu fazer e criar.

Dessa forma, o autor parece querer representar os elementos constituintes de sua própria pintura, ao colocar no conto as folhas de zinco (com òtelasö) e o graveto (como òpincelö), com o qual Savino remexe a òtinta-merdaö, que é espalhada, apalpada e examinada em seu menor fragmento. No conto, Savino usa esse graveto-pincel-espátula e, em seguida, suas próprias mãos no processo para remexer a matéria orgânica (que mais parece o preparar da tinta para a elaboração de um trabalho artístico), que é a òtinta-merdaö criadora/transformadora dos seus brinquedos.

Nesse processo da construção do òtexto-pinturaö revela simultaneamente prazer e sofrimento (òSeu rosto ora reflete prazer anelante, ora sofrimentoö⁷): ambivalência que condiz com a força, o impulso, a obsessão e a entrega de Iberê ao seu criar, que seus amigos⁸ e sua biógrafa⁹ costumam mencionar nas inúmeras referências a ele.

A CONFLUÊNCIA VIDA-OBRA DO AUTOR AO REMETER AO PASSADO

O conto busca trabalhar com o predominante caráter de reminiscência, sobretudo a volta ao que o próprio Iberê Camargo gostava de chamar de òpátio da infânciaö. Savino encontra o soldado de chumbo de brinquedo, que parece remeter propositalmente ao enredo do conto de fadas *O Soldadinho de Chumbo*, pois o artefato encontrado, assim como na história, também tem apenas uma das pernas; além desse objeto, a cornetinha e os carretéis, que, ademais de evocar o lúdico tempo das brincadeiras infantis, lembra também o tempo dos antigos gaudérios (para usar uma expressão típica do gaúcho Iberê) e dos folguedos infantis pelos quais o próprio autor passou e procura resgatar como se sua memória fosse emprestada à personagem.

Vale ressaltar, ademais, que a temática dos carretéis, ao longo da vida de Iberê, costumou reavivar-se em diferentes momentos de sua produção. Por mais que a fase em que os retratou em sua pintura tenha partido dos finais da década de 1950, ressurgem em várias pinturas ao longo da vida de Iberê, como vinculados à intenção de resgate do passado pueril,

⁷ *Idem*, p. 73.

⁸ SALZSTEIN, 2003.

⁹ SIQUEIRA, 2010.

segundo o próprio autor assinala em seu *Um Esboço Autobiográfico*, uma espécie de epílogo de sua vida e do próprio volume *No Andar do Tempo*¹⁰.

(...) 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]

Apesar de terem surgido em meados de 1950, os carretéis são recorrentes em outros momentos de sua obra, como quando Iberê expôs em São Paulo muito tempo depois o quadro *No Tempo*. Nele, os ciclistas (outra temática dos quadros do autor) encontram o passado: uma mesa (também recorrente em sua produção), os já mencionados carretéis e todas as coisas que já estiveram em sua pintura anterior. Afinal, dizia que olhar para a esquerda é olhar para a gênese, ou seja, para o passado.¹¹

Isso também permite a Iberê retomá-los uma vez mais, pintando-os agora no texto escrito. Assim, tempo e memória vinculam-se mutuamente da mesma maneira que se fundem imagem e texto escrito, seja como visualidade na escrita ou imagem, nesse caso, em emprego metafórico de sentido, próprio das Literaturas ou, seja como arte visual. Vale mencionar 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 imagens ou agora em sentido literal, representando figuras abstratas no espaço físico ou de carretéis.

Não sem razão a infância é retomada por Iberê. Na maior de suas entrevistas, concedida a Lisette Lagnado em 1992, o autor faz referência a esse momento de sua vida como o poço em que se depositam suas imagens:

No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora, como retorno às coisas que adormeceram na memória. Essas devem estar escondidas no pátio da infância. Gostaria de outra vez ser criança para resgatá-las com as mãos. Talvez foi o que fiz pintando-as. As coisas estão soterradas no fundo do rio da vida. [LAGNADO, 1994, p. 24]

¹⁰ CAMARGO, 1988.

¹¹ LAGNADO, 1994.

Assim como a pintura do artista parecia sempre resgatar o passado, a latrina cheia de excrementos do conto *“O Relógio”* também procura fazê-lo, como se o próprio Iberê tentasse reencontrar as coisas que ficaram soterradas e perdidas no *“espácio”* da vida através da incessante busca de Savino, que vasculha a latrina sobrepujando todos os obstáculos: o mal cheiro, a imundície, os excrementos, materiais sujos e escatológicos, metáforas dos percalços que a própria vida do autor lhe impôs ao longo da história. Nesse momento, pode-se considerar mais uma confluência da correspondência mútua entre a realidade e a ficção, assim como ele próprio costumava dizer, afirmando que *“realidade e miragem se confundem”*¹²

A plasticidade escatológica que segue com acentuado detalhamento que beira ao grotesco é apenas pano de fundo para que se dê essa busca interminável, incessante por causa do fardo do passado, que é uma herança baudelairiana pós-romântica, responsável pela ressonância da voz do desespero, o qual reverbera o passado em um eco angustiante da procura daquilo que não se pode encontrar mais, porque já passou.

A personagem se coloca numa posição semelhante à do explorador do passado quando se ajoelha junto à latrina, sendo atraído imediatamente para o fundo desta, passando como se não percebesse o e não ligasse! o pelo primeiro contato com a superfície incólume dos excrementos. É como se o passado, que está escondido nas profundezas da razão (e da latrina!), o tragasse para o profundo, em *“um frenesi”* o como o próprio narrador diz o sem se importar com os agentes que lhe são superficiais e externos: o asco, o cheiro repugnante... e mais: os vizinhos (aqueles que, estando em volta, espreitam o que Savino faz e tacham seu trabalho, assim como a crítica depreciava o trabalho de Iberê, mas nunca o impediu de seguir fazendo seu trabalho artístico). Estes caçam da personagem, atirando-lhe pedras e ofendendo-o com xingamentos, tentando impedi-lo o sem sucesso!¹³ o de realizar sua façanha do regresso ao tempo que está perdido: o de sua infância, que lhe escapa o tempo todo.

o Come merda! Co-me-mer-da! Sim, sim, é louco.

(...)

Uma pedrada atinge Savino na face. Ele não sente. Está preso de um frenesi: contrai o rosto, acende o olhar e, concentrado, ergue a mão crispada como para agarrar qualquer coisa que lhe escapa da

¹² *Idem*, p. 61.

¹³ Mais uma vez a ficção parece ir ao encontro do pensamento do autor, como confluência entre vida e obra, ao fazer menção àquilo que Iberê dizia quando relatava não se importar com os outros: *“Vivo recolhido. Não me importa saber de que lado sopra o vento. Sou o que sou, faço o que faço”* [Apud SALZSTEIN, 2003].

mente. E novamente afunda os braços na merda até os cotovelos: esta escapa em fitas entre seus dedos.¹⁴ [CAMARGO, 1988, p. 73]

Percebe-se, ainda, no trecho, que o significante ômerdaõ opera um desdobramento que é procedimento linguístico-literário que acontece com algumas palavras em certos textos literários e que Platão nomeia serem palavras *pharmakon*, *i.e.*, palavras que assumem tanto o sentido toxicológico, quanto o sentido de cura; é dizer: palavras que remedeiam e que envenenam (ambivalentes semanticamente), ou seja, aquelas palavras que significam os extremos opostos do sentido. É o *veneno-remédio*¹⁵: a ômerdaõ que está na latrina é somente ômerdaõ no seu estado de coisa, mas transcende seu significado original e passa a ser ão poço encantado [que] transforma as coisas¹⁶, que deixa Savino comovido a ponto de chorar.

Quando ouve a palavra ômerdaõ, Savino não atribui a ela o significado que está acostumado a representar esse significante. O excremento ômerdaõ não representa o estado de emoção por que passa a personagem quando mergulha seu braço até os cotovelos dentro da latrina. Nesse momento, percebe-se a destituição desse significante¹⁷. Trata-se de um degrau entre a forma e o conteúdo, o significante e o significado, a palavra e a coisa. É possível, assim, considerar uma tentativa de desrealização como forma de desconstruir um conceito, algo que é próprio da Literatura: a desconstrução necessária do senso comum.

Dessa maneira, o significante ômerdaõ, que se emprega na passagem do texto, não é identificado por Savino com as características que a fazem ser considerada desprezível ó como o mal cheiro, o aspecto asqueroso e pútrido etc. ó e, diferentemente do conteúdo da latrina em que Savino se encontra praticamente imerso, a exclamação admite um duplo regime de significação: a palavra e a coisa são o mesmo (para o vizinho); e a palavra e a coisa que ela representa não são a mesma coisa¹⁸ (para o protagonista). É dizer: a ômerdaõ em que imerge Savino não é propriamente o excremento ó pode ser sua intenção se configurar em tal existência abstrata, mas procura-se um operador simbólico da representação depreciada que o excremento assume com a enunciação.

¹⁴ CAMARGO, 1988, p.73

¹⁵ WYSNIK, 2008.

¹⁶ CAMARGO, 1988, p.70

¹⁷ BLANCHOT, 1997.

¹⁸ Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz; e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem [FOUCAULT, 1995].

É o que Freud chama de *õduplo sentido antitético das palavras primitivas*¹⁹ e que Lacan diz ser uma não-existência de uma relação biunívoca entre significante e significado. Se o significado é a representação do objeto no pensamento, essa representação seria uma presença do objeto percebido, que é ausência dele, o qual faz a transformação do significado em outro significante²⁰. Assim, *õmerdaõ* não significa o seu estado de coisa *ó* como já dito *ó* mas, sim, um significante que representa o real parcialmente simbolizado.

Assim, a desconfiguração, o deslocamento, chegando até ao esvaziamento do sentido original da palavra *õmerdaõ*, gera um processo que, de tão rebaixado o significante, converte-se seu significado ao extremo oposto de sentido. Isso parece ocorrer quando Savino trava um diálogo com o excremento, procurando desfazer a impressão consensual de que *õmerdaõ* seja *õmerdaõ* efetivamente, visto que nela a personagem consegue reencontrar os objetos de outrora, de sua meninice, restaurando, assim, a melhor fase de sua vida: a infância. É o momento em que o significante *õmerdaõ* parece desconfigurar-se e transmutar-se no seu oposto: *õmerdaõ* passa a ser correspondente em sentido ao *õpoço encantadoõ*, uma preciosidade para Savino, e se torna o responsável pela restauração do momento mais valoroso da vida da personagem (e do autor!) ao *õdevolver-lheõ* os elementos do passado infantil: o soldadinho, a cornetinha e os carretéis.

O TEMPO-AUSÊNCIA EM *õO RELÓGIOõ*

Em relação ao tempo e à sua passagem no conto, percebe-se que só há uma única mensuração clara daquele que é a angústia maior, que consome o fazer poético do pintor-escritor. O tempo da maneira como estamos acostumados a identificá-lo apresenta-se apenas uma única vez: após o primeiro dia de busca do relógio na latrina. Interessado em continuar a empreitada iniciada, Savino não consegue dormir sentindo as horas passarem pungentemente, vivendo *õcada fração de tempo fragmentado pelo tique-taque do relógio perdidoõ*.²¹ O tempo anseia, incomoda e é implacável agindo sob o seu domínio, porque não trabalha em função de quem o percebe passar. Ao contrário, não se importando com insucesso da busca do relógio, correm dias e noites a fio.

¹⁹ FREUD, 1976.

²⁰ LACAN, 1975.

²¹ CAMARGO, 1988, p.67.

Por conseguinte, o que, inicialmente, parece ser a tentativa de marcar o tempo a esmo a correr, funciona como recurso narrativo que desprestigia a marcação temporal, indeterminando-a: o tempo do dia e da noite já não mais interessa e a isso não é dado mais importância, a ponto de somente se mencionar dia e noite indeterminados em alternância, generalizando sua passagem, como se não tivesse relevância ou identidade. É como se operasse uma recusa do andar do tempo, isto é, o progresso temporal não importa, como se o próprio tempo deixasse de existir ou parasse, visto que não deve passar mais a fim de não ficar mais distante do passado a que pretende voltar Iberê através do passado reencontrado por Savino.

Nos demais dias sob os quais se dá o desenvolvimento da trama, parece haver uma suspensão da contagem cronológica do passar das horas: Savino procura o relógio enquanto dias e noites se alternam na execução dessa tarefa. Para Iberê, que se projeta na figura de sua personagem nesse relato autobiográfico, o único momento que interessa é o momento da criação, como se um tempo paralelo percorresse somente em função do próprio artista e da elaboração de sua obra; tempo ao qual ó a este sim! ó se submete. Dessa forma, todo o seu esforço no executar da produção artística se sobrepõe ao tempo cronológico que corre em volta do artista, mas não o toca ó e não o afeta nem contabiliza o tempo gasto em decorrência dos esforços do pintor, porque este não pertence àquele.

É como se o tempo cronológico paralisasse e nada mais transcorresse ao redor de Iberê e de Savino (ao redor do autor e da obra): o pintor-personagem durante o processo de produção-busca enquanto pinta-remexe a tela-folha de zinco com a tinta-merda não se importa com a passagem do tempo. Segundo Ferreira Gullar, trata-se de uma experiência complexa que implica romper com o sistema de referência que habitualmente mantemos com a realidade e que nos protege do caos.²² O próprio Iberê apresenta esse paradoxo que o angustia dizendo que ão homem quer dominar o tempo, mas somos sempre consumidos pelo tempo.²³

Durante a busca que não acaba, somente o mostrador do relógio, que Savino encontra, o faz lembrar que o tempo que está à sua volta, não para. Mas retoma em seguida a tarefa, como se isso não importasse novamente. E isso volta a se repetir uma vez mais, quando

²² GULLAR, 2003.

²³ LAGNADO, 1994, p. 35.

encontra uma outra peça do relógio, chamado pelo narrador de *õcoração do tempoõ*. “ó É preciso colocá-lo em moto. O tempo não para.²⁴”

Os dias se sucedem sem se importar com a busca até que o conto se encerra e o tempo mais uma vez o incomoda, porque não consegue encerrar sua empreitada. Dias voltam a se alternar; nem mesmo a noite o detém. Savino incomodado com o tempo encerra balbuciando enquanto executa seu trabalho, já ardendo em febre, cada vez mais obstinado: *õO tempo, o tempo...õ*

Perceber que o relógio roto é metonímia do tempo que não se calcula nem se pode mensurar mais porque já não cumpre sua função enquanto quebrado, e que sua busca incessante é ironia de não fazer a mínima questão de tornar a identificar o tempo no seu sentido habitual e cronológico talvez faça compreender o desenlace que propõe que Savino não esteja mais sob o domínio do tempo, mas que vai em busca da conclusão de sua empreitada usando o tempo-paralelo do processo criativo. Somente a morte de Savino, não pela velhice (contabilizada pelo tempo), mas pela enfermidade decorrente do contato com a merda, ou insanidade em decorrência da obsessão (que são de responsabilidade da própria personagem), poderão impedi-lo agora de cumprir sua missão de terminar seu trabalho.

A ausência do tempo como o conhecemos no conto *õO Relógioõ* é, assim, a forma revoltada de Iberê resolver o paradoxo que já conhecia e o impedia de apreender o tempo cronológico sobre o qual o ser humano procura exercer domínio. O tempo, que passa à revelia do artista criador, angustia, e somente sua desconfiguração favoreceria o trabalho do artista visto que passaria a trabalhar utopicamente em sua função. Somente assim, Iberê conseguiria deixar de enfrentar a realidade como algo contra o qual trava uma luta eterna para a melhoria da qualidade de sua obra plástica e literária.

CONCLUSÃO

Procurando representar a realidade, Iberê prefere fazê-lo através de sua desconfiguração. A atmosfera que seu conto *õO Relógioõ* produz funciona como um elo entre o real e o imaginado, o verdadeiro e o ficcional, no qual o pintor-escritor pode inserir-se numa realidade paralela à sua e emprestar à sua personagem toda a paixão impetuosa e a obstinação

²⁴ CAMARGO, 1988, p.73

que costumava apresentar durante o processo de criação de seus quadros, com o intuito de se referir aos aspectos composicionais deste.

As situações grotescas sob as quais o conto está envolvido funcionam apenas como um ornamento que permite análises mais profundas e averiguações de cunho mais reflexivo. É dizer, o envoltório de ômerdaö em que se insere a personagem é tanto uma metáfora do procedimento criativo da obra pictórica do próprio autor quanto um dispositivo em que se pode reapresentar ao leitor um arsenal de reminiscências que são responsáveis ambivalentemente por valorizar o período da infância ó a qual Iberê sempre quis resgatar por meio de sua produção em geral, por causa da importância que representava para ele ó e por representar a própria temática da produção do artista (os carretéis, principalmente).

Segundo o professor Augusto Massi, trava-se òum diálogo fecundo [que] articula as duas obras cuja reversibilidade é absoluta: o que originalmente era ficção pode ser lido como autobiografia e o que agora se propõe como memória pode passar por ficção.²⁵

O tempo cronológico é angustiante para o artista, que procura destituí-lo nesse universo paralelo que cria para ambientar os aspectos que lhe são favoráveis durante o processo criativo e que se materializa ó ainda que de forma ficcional ó no enredo do conto òO Relógioö. Durante a leitura desse caráter autobiográfico, percebe-se o tempo todo o embate entre a tensão e a resignação, proposto, respectivamente, pelo tempo, que não para e que o distancia do passado, e pelo resgate do tempo de outrora, sua infância.

Iberê, consagrado mestre na pintura, com essa obra, consagra-se também mestre nas Literaturas, porque logra êxito ao desconfigurar o senso-comum da criação artística, deformando a realidade e envolvendo-a num envoltório grotesco para recriá-la de acordo com seu propósito. Durante o enredo, responsável por toda empreitada linguístico-literária, representa plasticamente o processo de criação artística e as reminiscências da infância com grande maturidade literária e, de forma paradoxal, estabelece um grandioso enredo ó com interpretações psicológicas e artísticas profundas ó camuflado pela ambientação que representa o primitivismo escatológico na busca da mímese do fazer e criar artístico-pictórico.

Novamente levando em conta o comentário de Augusto Massi sobre a cumplicidade da ficção com a realidade do autor, no conto òO Relógioö a mão que costuma pintar um trabalho pictórico impetuoso, é firme e a mesma que compartilha cúmplice com a que escreve

²⁵ CAMARGO, 2010.

um abstracionismo lírico que vagueia pelos limites do primitivismo humano e que estrutura um enredo que evidencia o processo de criação da mão artística de Iberê Camargo.

REFERÊNCIAS:

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CAMARGO, I. *No Andar do Tempo* in: *9 contos e um esboço autobiográfico*. São Paulo: LPM, 1988.

_____. *Gaveta do Guardados*. Org.: Augusto Massi. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FREUD, S. *O duplo sentido antitético das palavras primitivas*. In: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1976.

GULLAR, F. *Do fundo da matéria*. In: *Diálogos com Iberê Camargo*. Sônia Salzstein (Org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HOSSNE, A. S. *Memória, matéria e narrativa no trânsito entre Literatura e Artes Plásticas: uma leitura de textos de Nuno Ramos e Iberê Camargo*. São Paulo: Encontro Regional da ABRALIC 2007: Literaturas, Artes, Saberes. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ANDREA_HOSSNE.pdf>. Acesso em 10 jun. 2012.

LACAN, J. *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*. México: Siglo Veintiuno, 1975.

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

PLATÃO. *Fedro*. In: *Coleção A Obra Prima de cada autor*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SALZSTEIN, S. (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do Trabalho Científico*. 23. ed. Revista e Atualizada. 4ª Reimpressão. São Paulo: Cortez, 2007.

SIQUEIRA, V. B. *Iberê Camargo: Origem e Destino*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

VICENTINI, D.; CASTILHOS, L. & RIBEIRO P. *Tríptico para Iberê*. São Paulo: Cosac & Naiky, 2010.

WYSNIK, J. M. *Veneno remédio ó o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ABSTRACT: The intention of this article is to make literary critical analysis of the tale *O Relógio*, belonging to Iberê Camargo, gaúcho painter, printmaker and writer. It should be noting, however, that the present paper isn't limited to discourse about construction processes of literature, but it is a comparative study between this literary production and the arts, which he reached success and knowledge, and about how it will revive his childhood in this tale.

KEYWORDS: Iberê Camargo. Literature. Tales. O Relógio. Literary Critical.

Envio: Outubro/2016
Aceito para publicação: Novembro/2016