



IBERÊ
CAMARGO
O FIO DE ARIADNE









IBERÊ
CAMARGO
O FIO DE ARIADNE

Curadoria Denise Mattar
Co-curadoria Gustavo Possamai





Conta o mito grego que Ariadne, filha do rei de Creta, teria ajudado seu amado Teseu a fugir do Minotauro e se libertar do labirinto construído pelo arquiteto Dédalo, onde o monstro vivia.

Teseu teria sido escolhido, junto a outros jovens, para ser devorado pelo Minotauro, mas, ao chegar à entrada do labirinto, Ariadne decidiu ajudá-lo a livrar-se de seu destino. A jovem deu-lhe um novelo de lã que guiaria seu caminho de volta. A parceria de ambos permitiu o impossível: Teseu venceu o Minotauro e escapou do labirinto auxiliado pelo guia.

A imagem do “fio de Ariadne” ganhou, ao longo da história, inúmeras interpretações, remetendo à ideia de explorar um território desconhecido sob a orientação de outrem sem o qual não seria possível tal façanha.

A metáfora dá título à mostra curada por Denise Mattar e Gustavo Possamai, originalmente apresentada na Fundação Iberê, em Porto Alegre, e agora sediada no Instituto Tomie Ohtake. *O Fio de Ariadne* ocupa nossos espaços trazendo ao público mais uma bela leitura desse mito como forma de abordar a presença significativa da figura feminina e uma parceria tão fecunda sem a qual os frutos não seriam os mesmos.

Criada originalmente por ocasião da Bienal do Mercosul, a exposição tinha como propósito aproximar-se de seu tema, “Feminino(s): visualidades, ações e afetos”, e, paralelamente, evidenciar uma produção ainda pouco explorada, mas extremamente prolífica: um conjunto de tapeçarias e pinturas sobre pratos de porcelanas realizadas por Iberê Camargo em parceria com as artistas Luiza Prado, Marianita Linck e Maria Angela Magalhães.

A impressionante exposição reúne cerâmicas, tapeçarias de grandes dimensões, desenhos, cartões pintados por Iberê e algumas gravuras. Além dessas peças, que remetem a um universo ainda inexplorado do artista, é possível conferir fotos e depoimentos de mulheres marcantes na vida de Iberê contando, também, com sua principal parceira e incentivadora, sua esposa Maria Coussirat Camargo.

O Instituto Tomie Ohtake agradece à Fundação Iberê pela possibilidade de receber tão significativa pesquisa e amostragem da produção desse expoente da arte brasileira.



sem título, 1964 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 19 cm | coleção Jones Bergamin, Rio de Janeiro



Iberê Camargo – O Fio de Ariadne, com curadoria de Denise Mattar e Gustavo Possamai, é fruto de uma pesquisa ímpar, onde se buscou o feminino na vida do artista Iberê, principalmente sua relação com o que antigamente se chamava de *les petites mains*, usada quando queríamos nos referir àqueles que não aparecem, como o trabalhador de coxia, invisível, quando na cena só temos o protagonista principal.

Assim aconteceu com Rubens e Van Dyck, que mantinham estagiários refinados para pintar suas naturezas-mortas, ficando para eles o acabamento final.

Tradição esta que continua na arte contemporânea, com Andy Warhol, Erró, Jeff Koons, Damien Hirst e Takashi Murakami, entre outros. Vale lembrar que Murakami é um dos poucos que oficializou esta participação, registrando o nome de seus assistentes no verso da tela.

Sempre foi muito difícil associar e/ou desassociar estes profissionais da obra final.

É tempo, quem sabe, de fazer justiça a estes artistas/colaboradores invisíveis, que em muitos momentos são extremamente talentosos, e não por acaso nesta exposição são mulheres, lembradas e homenageadas com o destaque que merecem.

Para garantir a excelência do projeto, além de peças de nosso próprio acervo, fomos buscar tapeçarias e porcelanas em coleções públicas e privadas, no Brasil e no exterior.

Queremos dedicar esta exposição aos nossos dois patronos, Tomie Ohtake e Iberê Camargo, agradecendo, mais uma vez, a generosa acolhida deste Instituto.

Bem-vindos!

EMILIO KALIL
Fundação Iberê



A Fundação Iberê, a cada exposição, apresenta uma nova visão da obra do artista. É o caso da mostra *O Fio de Ariadne*, concebida em diálogo com a 12ª Bienal do Mercosul, que tinha como tema “Feminino(s): visualidades, ações e afetos”. Ela traz à visibilidade pública um conjunto de pinturas sobre pratos de porcelana etapeçarias de Iberê Camargo ainda pouco conhecidas. Essas obras foram produzidas com a assessoria técnica das ceramistas Luiza Prado e Marianita Linck, em Porto Alegre, e pelo ateliê de tecelagem de Maria Angela Magalhães, no Rio de Janeiro.

Luiza, Marianita e Maria Angela integram uma seleção de personagens que apoiaram o trabalho de Iberê ao longo de sua história. De todas essas presenças-femininas, Maria Coussirat teve um papel definitivo: esposa e companheira por 55 anos, realizou um trabalho incansável de documentação e de preservação da obra de Iberê, além de ter sido a sua mais constante modelo. “Maria é a silenciosa figura que se tornou a cúmplice da trajetória que fez de Iberê não apenas um mestre da arte brasileira”,¹ como diz Ferreira Gullar, mas “o protagonista de uma aventura estética que dá nova dimensão a nossa pintura.”²

“Sobre tudo e todos paira a presença firme e suave de Maria Camargo, sombra e luz de Iberê.”³ Com a morte de Iberê, abatida mas firme em seu propósito de preservar a obra do artista, Maria encontra em Jorge Gerdau Johannpeter a liderança que realiza o sonho do casal – é criada a Fundação Iberê. Generoso, ele torna público sobre Dona Maria: “Seu pensamento, agudo e firme, deu guarida à decisão para contratarmos o genial arquiteto Álvaro Siza, a quem coube conceber o edifício-sede.”⁴ Primeiro edifício no país com características museológicas de terceira geração, premiado internacionalmente, onde a Fundação segue a sua vocação de preservar e de promover o estudo e a divulgação da obra de Iberê.

Gostaríamos de agradecer aos colecionadores e às instituições que emprestaram suas obras – não teria sido possível levar a público uma panorâmica tão ampla dessa produção de Iberê sem esse fundamental apoio. Agradecemos, ainda, aos curadores Denise Mattar e Gustavo Possamai, além das autoras dos textos que enriquecem este catálogo. Um agradecimento especial ao Instituto Tomie Ohtake, que abriu suas portas para receber esta exposição. Por último, nosso agradecimento ao suporte do conselho e da diretoria da Fundação, e aos nossos patrocinadores. Sem eles, este projeto não teria sido possível.

LIA RAFFAINER

Membro do Conselho da Fundação Iberê

¹ GULLAR, Ferreira apud BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*: coleção contemporânea 1. FUNARTE/MARGS: Rio de Janeiro, 1985. p. 31.

² GULLAR, Ferreira. “Na pintura, a arte plena de Iberê”, *Isto É*, São Paulo, 13 maio 1981.

³ HERKENHOFF, Paulo. In: BERG, Evelyn. op. cit. p. 3.

⁴ GERDAU JOHANNPETER, Jorge. In: ZIELINSKY, Mônica; DUARTE, Paulo Sergio; SALZSTEIN, Sônia. *Moderno no limite*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008. p. 3.



IBERÊ CAMARGO

O FIO DE ARIADNE

DENISE MATTAR

O LABIRINTO

Iberê Camargo (1914-1994) é uma das raras unanimidades na cena artística nacional. Sua obra sempre despertou a atenção dos especialistas, desde Antonio Bento (1902-1988), Roberto Pontual (1939-1994) e Walmir Ayala (1933-1991), até críticos da contemporaneidade, como Lisette Lagnado, Angélica de Moraes, Mônica Zielinsky, entre muitos outros. Criada em 1995, com a proposta de preservar, investigar e divulgar a obra do artista, a Fundação Iberê, ao longo de seus 25 anos de funcionamento, tem empreendido um estudo sistemático da produção do artista, atenta às diferentes facetas de seu vertiginoso talento.

Durante a década de 1960 e até meados de 1980, além da intensa produção em pintura, desenho e gravura, Iberê Camargo realizou trabalhos em cerâmica e tapeçaria. Essas obras respondiam a uma demanda do circuito de arte que então preconizava o conceito de síntese das artes – uma colaboração estreita entre arte, arquitetura e artesanato. Com a assessoria técnica da ceramista Luiza Prado (1914-2000) e, posteriormente, de Marianita Linck, Iberê realizou, nos anos 1960, um conjunto significativo de pinturas em porcelana, cujos resultados surpreendentes têm reflexos em sua pintura. No início de 1970, selecionou um guache para ser transformado em tapeçaria por Maria Angela Magalhães. A *transcrição*¹ agradou a Iberê, que lhe fez novas encomendas, estabelecendo uma parceria de trabalho que prosseguiu até a década de 1980.

Há algum tempo, a Fundação Iberê vinha estudando essa faceta da produção do artista e parecia ideal apresentá-la paralelamente à realização, pela primeira vez nas dependências da instituição, da Bienal do Mercosul. A conjuntura feminina que permeou a produção dessas tapeçarias e cerâmicas tinha grande afinidade com o conceito da 12ª Bienal, que abordava o tema “Feminino(s): visualidades, ações e afetos”, propiciando a ocasião perfeita para apresentar essas obras, hoje pertencentes a instituições e a colecionadores particulares, e espalhadas entre as cidades de Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo e Lisboa. Essa apresentação conjunta, infelizmente, não se concretizou devido à pandemia, e a abertura da mostra, prevista inicialmente para abril, realizou-se em setembro.

Convidada pela Fundação Iberê a desenvolver esse projeto, iniciei um diálogo remoto com Gustavo Possamai, responsável pelo Acervo, e co-curador da mostra. A partir desse momento, ficou evidente para mim a excelência do trabalho que vem sendo realizado pela Fundação, pois, trabalhar com um artista cuja trajetória está mapeada, organizada e analisada é fato raro em nosso país. Livros, textos e pesquisas foram colocados à minha disposição, e, da leitura deles, surgiu a ideia de abranger outros momentos e segmentos nos quais Iberê foi secundado por mulheres.

Para concretizar essa proposta, partimos da cronologia de Iberê Camargo, destacando, em momentos específicos, a presença feminina em sua vida. Essa participação foi pontuada através da apresentação de biografias, fotos e depoimentos dessas mulheres, inseridos numa linha do tempo que procura abranger os diferentes segmentos em que o artista atuou: pintura, desenho, gravura, tapeçaria, cerâmica, literatura e teatro. São elas: sua mãe, Doralice de Camargo, a esposa Maria Coussirat, a colega Elisa Byington, a artista Djanira, a professora Istellita da Cunha Knewitz, as ceramistas Luiza Prado e Marianita Linck, as artistas Maria Tomaselli e Regina Silveira, a tapeceira Maria Angela Magalhães, a gravadora Anna Letycia, a escritora Clarice Lispector, as gravadoras Anico Herskovits e Marta Loguercio, a galerista Tina Zappoli, a produtora cultural Evelyn Ioschpe, a cantora Adriana Calcanhotto e a atriz Fernanda Montenegro. Pela excepcional importância que desempenhou na vida e na obra de Iberê Camargo, sua esposa, Maria Coussirat, tem destaque neste catálogo, em texto de Paula Ramos.

O processo de pesquisa para obtenção de material para a linha do tempo, evidenciou a recorrência da invisibilidade feminina, tantas vezes apontada por Andrea Giunta, curadora da Bienal do Mercosul. Nos deparamos com a precariedade de fotos e de textos de pessoas como Elisa Byington, Luiza Prado e da própria Maria Angela Magalhães. Mesmo uma personalidade atuante como Evelyn Ioschpe não dispõe de uma biografia de fácil acesso à consulta. A procura por fotos, informações e documentos nos levou a recorrer a arquivos de família e foi complementada por entrevistas em São Paulo, em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. A cronologia tomou corpo e densidade, mas foi apenas em Porto Alegre, na visita para rever o prédio da Fundação, com vistas à exposição, que me ocorreu a percepção de que essa linha do tempo, permeada por mulheres, era o “Fio de Ariadne” da vida e da obra de Iberê.

Na conhecida lenda grega, o Minotauro vivia encerrado no Labirinto de Creta, que fora edificado pelo arquiteto Dédalo, com o duplo objetivo de impedir a sua fuga e o acesso a ele. Fechado, escuro e intrincado, repleto de passagens recorrentemente similares, que prometiam a saída, mas se voltavam sobre si mesmas, em infinitas idas e vindas, o labirinto era inexpugnável. Quando Teseu se oferece para matar o monstro, a quem todo ano eram sacrificados jovens atenienses, ele sabia que a entrada naquele local significaria a sua morte. Ariadne, filha do Rei Minos, resolve ajudar o herói e lhe entrega um novelo de lã instruindo-o a desenrolá-lo à medida que adentrasse o labirinto. Assim, depois de matar o Minotauro, Teseu, guiado pelo fio de Ariadne, consegue escapar. O mito foi reescrito em diversas versões, gregas e latinas, e, até hoje, recebe inúmeras interpretações filosóficas e psicológicas.

A imagem do “Fio de Ariadne” surgiu para mim como um *insight*, como uma referência à urdidura feminina que apoiava o artista, o guia que Iberê usava para sair da estrutura labiríntica de sua própria pessoa e obra. Com assombro, descobri o projeto *Dédale*, filme e exposição de Pierre Coulibeuf, realizados em 2009, na Fundação Iberê, num projeto curatorial de Gaudêncio Fidelis.² Segundo o curador, *Dédale* é uma ficção inspirada no universo artístico de Camargo e estruturada na figura mitológica de Dédalo, e o labirinto “ecoa igualmente na estrutura arquitetônica do prédio de Álvaro Siza e no universo circular da obra de Iberê”. Não bastasse essa sincronicidade, na coletânea de escritos do artista, *Gaveta dos guardados*, o organizador Augusto Massi assim encerra sua apresentação: “O que o leitor tem nas mãos são alguns poucos carretéis que o fio de Ariadne trouxe de volta dos labirintos da memória”.³ Não estamos, portanto, no domínio das coincidências, mas no das recorrências, dos potentes ecos suscitados pela contundente personalidade de Iberê Camargo – incluindo o prédio de Siza. Na montagem, agora realizada no Instituto Tomie Ohtake, será incluído o filme *Dédale*, o que trará para o espaço expositivo a presença marcante do labirinto, na visão asfixiante, contundente e poética do artista e diretor francês Pierre Coulibeuf.



sem título, 1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 27 cm | cortesia Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre
sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 25,5 cm | coleção particular, Porto Alegre

TERRA E FOGO – CERÂMICAS

Analisando o conjunto da produção de Iberê Camargo, o crítico Paulo Herkenhoff faz a seguinte consideração:

Iberê pinta como pintor, desenha como desenhista e grava como gravador. [...] Cada técnica é trabalhada com justeza no seu campo de tensão próprio. [...] Sempre abraçou outros múltiplos suportes que lhe são oferecidos: biombo, louça, cerâmica, tapeçaria, saia, camiseta, macacão, faixas, *outdoor*. Enfim, pode pintar tudo: como se o mundo pudesse (ou devesse) ser uma grande pintura...⁴

A cerâmica⁵ foi um desses suportes sobre o qual Iberê produziu muitas pinturas, num curto espaço de tempo. A Fundação tem registros fotográficos de 60 peças, das quais 36 estão apresentadas na atual exposição.⁶ Realizados, majoritariamente, sobre porcelana industrial, os trabalhos, datados de 1960, 1961, 1964 e 1965, revelam que o artista soube explorar muito bem o campo de tensão próprio dessa técnica, experimentando possibilidades temáticas e estilísticas que iria desenvolver na pintura.

A importância dessa pesquisa não passou despercebida ao escultor Francisco Stockinger (1919-2009), que, em carta datada de 1965, escrevia a seu amigo:

Gostaria muito de ver o que vae [sic] saindo nas tuas novas telas e torço muito para que apareçam aquelas figuras que fazias em teus pratos, acredito um mundo na validez delas.⁷



sem título, 1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 18,5 cm | coleção particular, Porto Alegre

O primeiro grupo de trabalhos produzidos por Iberê reúne as peças datadas de 1960 e 1961, que foram realizadas com o acompanhamento da ceramista Luiza Prado. As tintas usadas no processo de pintura em porcelana são à base de minerais, suas cores e texturas são modificadas quando submetidas ao forno, e a temperatura e o tempo de queima têm que ser exatos. Assim, os conhecimentos técnicos são indispensáveis para produzir esse trabalho.

A realização das cerâmicas de Iberê ocorre no período em que o artista está em Porto Alegre, ministrando o curso *Encontros com Iberê Camargo* (10 a 30 de dezembro de 1960), que se tornaria a semente do Atelier Livre da Prefeitura. Segundo relatos, Iberê chegou a sugerir aos alunos que trouxessem pratos brancos, para que ele os pintasse como lembrança, o que demonstra o caráter experimental com que encarava esse trabalho.

Em janeiro de 1961, essa produção foi apresentada em Torres, RS, com o patrocínio da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. A sede da Sociedade Amigos de Torres foi o local da mostra, que reunia 40 peças.⁸ Para a divulgação do evento, foram realizadas algumas fotos no ateliê de Luiza Prado, que mostram Iberê e a ceramista frente a essa produção. Elas se revelam documentos de caráter extraordinário, pois nos permitem ter uma visão do conjunto dos trabalhos e também identificar algumas das peças presentes na atual exposição.

Numa de suas frases favoritas, Iberê dizia: “Não nasci para enfeitar o mundo”, e suas pinturas em porcelana certamente passam bem longe de propostas decorativas. Nessa produção de 1960-61, alguns trabalhos são grafismos, com o uso de poucas cores, entre cinzas, marrons, vermelhos e amplo predomínio do preto. Outros, claramente eróticos, são pintados com pinceladas vigorosas, evocando pênis, vaginas e penetrações; num deles, um casal copula agressivamente, imerso em vermelho e preto. O terceiro tema, raro na obra de Iberê, são animais, que ele pinta magistralmente, ocupando toda a superfície dos pratos e usando cores marcantes. Sucodem-se o galope do cavalo, as nadadeiras do peixe, o arpeio esgarçado do gato, o bater das asas do pássaro e o longo rabo do rato, que é impossível não relacionar com o aterrorizante conto *O rato*, escrito por Iberê.⁹ Em algumas peças, o artista imprime ritmo e dinamismo com o uso do *scratch*, o risco seco, a retirada da tinta com o cabo do pincel, técnica que, até então, usara pouco, mas que viria a tornar-se uma marca de sua pintura. Iberê experimenta, também, a modelagem de um prato em argila,¹⁰ numa tentativa única, que não se repete.

Ainda no início da década de 1960, Luiza Prado deixa Porto Alegre e Iberê retoma a produção de cerâmicas com Marianita Linck. De 1964, chegaram a nós apenas quatro peças, sendo uma delas um trabalho de grafismo. Dois pratos são realizados em *scracht* sobre fundo preto, ecoando desenhos e gravuras, um terceiro é pintado a cores, mas os três remetem ao conjunto de esboços e estudos para as impactantes pinturas *Semeadores (cagadores de fogo)* e *Ceifadores*, executadas por Iberê naquele mesmo ano.

No conjunto realizado em 1965, também com Marianita, a figura do “Karapebunda”, apenas insinuada nas cerâmicas do ano anterior, aparece com grande força e corrobora a análise de Vera Beatriz Siqueira sobre essa forma:

[...] o “cara-pé-bunda” (ou “Karapebunda”), [é um] nome cunhado por Iberê para uma de suas formas entre a figuração e a abstração, entre o contorno antropomórfico e a pura energia expansiva. Em alguns desenhos, a figura é até mais reconhecível. Nas pinturas, porém, construído pelo embate com as tintas, pelo acúmulo de matéria, o “Karapebunda” se converte em vibração e movimento.¹¹

As cerâmicas produzidas em 1965 espelham a temática e a questão matérica que passa a dominar a obra de Iberê a partir desse período. São trabalhos empastados, pintados com grossas camadas de esmalte cerâmico, cuja espessura o fogo não perdoa. Durante a queima, a tinta estoura, formando bolhas, asperezas e texturas, que se espalham nas superfícies dos pratos. Impregnadas na porcelana como vibração e movimento, essas explosões são imediatamente acolhidas por Iberê, em uníssono com sua produção pictórica.

O conjunto é a última experiência conhecida de seu trabalho em cerâmica, mas a amizade com Marianita Linck permanecerá até à morte do artista. A inserção das ceramistas no circuito artístico e sua relação com Iberê é analisada neste catálogo por Blanca Brites.

LÃS E LINHAS – TAPEÇARIAS

Num relato, publicado em 1993,¹² Maria Angela Magalhães assim descreve seu primeiro contato com Iberê:

Uma noite, nos anos 70, atendi a um telefonema, em que ele ia direto ao assunto. Vira uma exposição de tapeçarias na Galeria Grupo B, ao lado do seu ateliê, e pensava em fazer a experiência. Gostaria de mostrar-me um desenho erótico que havia feito. Tenho que ver, disse eu – embora seduzida pela ideia de trabalhar com ele, estava assustada com o tema. Imagine a possibilidade do grotesco! A tapeçaria era, para mim, uma versão do cartão – outra forma de ver a mesma coisa. Em épocas distintas, artistas como Goya, Corot, Calder, Chagall, aventuraram-se nela. Mas, tapeçaria erótica? No dia seguinte, à noite, estava em sua casa, levada por amigos comuns. [...] Iberê nos mostrou uma série de desenhos e, finalmente, o que escolhera. O assunto era forte, mas tratado com talento. Eu fiz a tapeçaria.



sem título, 1975
produzida com a colaboração do ateliê de Maria Angela Magalhães
tecelagem com fios sintéticos, de lã, seda e algodão tingidos
sobre tela de algodão, 127 x 191 cm
coleção Roberto Marinho/Instituto Casa Roberto Marinho

Variação do mesmo tema – Solução I, 1970
guache sobre papel, 33 x 48 cm
Acervo Fundação Iberê



Naquele momento, a tapeçaria estava em voga, numa herança da utopia modernista do pós-guerra, que, como já dissemos, acreditava na possibilidade de mudança do ser humano através da junção da arte, da arquitetura e do urbanismo. Le Corbusier (1887-1965), um dos mentores dessa proposta, tinha especial apreço pela tapeçaria, para a qual cunhara a poética expressão *mural nômade*. De fato, a tapeçaria surgia como uma possibilidade para cobrir os amplos e desnudos espaços da arquitetura moderna, que se espalhara pelo mundo e ganhara força no Brasil a partir da inauguração de Brasília, em 1960. Desde a década de 1950, passavam por aqui exposições que incluíam tapeçarias modernas, como as do Grupo Espace e Tapeçarias Abstratas.¹³ Também passaram a ser frequentes as mostras de tapeceiros brasileiros, como Genaro de Carvalho (1926 -1971), Madeleine Colaço (1907-2001), Jacques Douchez (1921-2012) e Norberto Nicola (1931-2007), entre outros. Esse processo culminou com a atribuição, em 1965, de um dos prêmios da VIII Bienal de São Paulo à tapeceira Magdalena Abakanowicz (1930-2017).

Maria Angela de Almeida Magalhães fazia tapeçaria bordada e, embora não haja dados comprovados sobre a sua formação, seu trabalho mostra nítida influência das práticas utilizadas por Madeleine Colaço. Nascida no Marrocos, com vivência europeia, Madeleine aprendeu em Lisboa a tradicional técnica portuguesa do arraiolo, mas desenvolveu um método próprio de confecção, usando, além do arraiolo, o ponto corrido, o ponto haste e um ponto criado por ela, que ficou conhecido como ponto brasileiro. Era exatamente essa a técnica usada inicialmente por Maria Angela em seu trabalho, cujo tema também espelhava a produção de Madeleine, em peças figurativas e líricas, com muitos pombos, frutas e flores.

O modelo que iria inspirar novos rumos para o trabalho de Maria Angela foi a atuação de Marie Cuttoli (1879-1973).¹⁴ Editora e colecionadora parisiense, ela teve papel fundamental na criação dos têxteis modernistas nas décadas de 1920 e 1930. Amiga de Picasso, Léger e Le Corbusier, foi ela quem apresentou eles à arte da tapeçaria e que os convenceu a transformar suas pinturas em composições gráficas em escala mural, para integrar-se no contexto arquitetônico. Sua empresa, a Myrbor, realizou, com enorme sucesso, tapeçarias bordadas de todos eles, incluindo também Jean Arp, Max Ernst, Joan Miró, Georges Braque, entre outros. Ainda nos anos 1930, estabeleceu uma parceria com a tecelagem Aubusson, produzindo, em tear, obras assinadas por grandes artistas. Em mais um caso de invisibilidade feminina, o trabalho de Cuttoli foi, por anos, creditado apenas a Jean Lurçat. Felizmente, seu protagonismo já começou a ser reconhecido e, entre março e maio de 2020, a Barnes Foundation, na Philadelphia, EUA, apresentou a exposição *Marie Cuttoli: The Modern Thread from Miró to Man Ray*, acompanhada de consistente publicação.

Em 1964, Maria Angela Magalhães criou o Artesanato Guanabara, ao lado de Gilda Vieira Carneiro. O ateliê realizou duas exposições em São Paulo, em 1966 e 1967, mas foi a partir de 1968 que começou a transpor para a tapeçaria os cartões de artistas plásticos. A primeira mostra dessa vertente aconteceu na Galeria Guignard, em Belo Horizonte, com trabalhos de Maria Helena Andrès. Seguiram-se outras em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Brasília e em Belo Horizonte, com artistas voltados para a tapeçaria, como Bia Vasconcellos, Inge Roesler, Maria Kikoler e Parodi, entre outros. O ateliê fez grande sucesso e chegou a ter 70 artesãs trabalhando nele.

Nos anos 1970, o Artesanato Guanabara produziu uma cuidadosa publicação sobre o seu trabalho. Em formato de *coffret*, reúne, em páginas soltas, fotos das obras de 15 artistas, detalhes ampliados dos pontos utilizados e pequenos comentários sobre cada um.¹⁵ A apresentação é feita por Gerardo de Mello Mourão e pela própria Maria Angela Magalhães, que assim define seu trabalho:

[...] Trabalhamos muitas, como se uma fôssemos. A equipe funciona, em harmonia, e cada pessoa é importante e imprescindível. À criatividade do artista, se soma a tradução feita para a lã, e que requer pensamento, intuição, muita ousadia, e a extrema paciência e habilidade das que tecem. Na alegria de ver pronto o tapete, há muito de aprendizado curtido, experiência a mais, erros a não repetir, lições aprendidas. Cada tapeçaria é uma e tratada como tal. A escolha se renova, e dentro do limitado da matéria, procuramos soluções originais, para cada situação. [...]

Em 1974, o Artesanato realiza uma mostra coletiva na Galeria Grupo B, e é essa a exposição que chama a atenção de Iberê Camargo e o leva a procurar Maria Angela. Nada mais justo do que passar a ela a palavra para descrever a sua experiência:



sem título, 1977
produzida com a colaboração do ateliê de Maria Angela Magalhães
tecelagem com fios de lã, seda e algodão tingidos
sobre tela de algodão, 165 x 147 cm
cortesia Galeria Frente, São Paulo

Estudo para o painel da Organização Mundial da Saúde, Genebra, 1966
grafite e guache sobre papel, 50,3 x 50 cm
Acervo Fundação Iberê



[O] rigor e exigência que fazem de Iberê um pintor especial, vivi ao fazer as suas tapeçarias. Tirar do concretíssimo da lã a cor impossível, inventada no exercício da liberdade do artista – da certeza de que aquela, e nenhuma outra mais, seria a necessária para aquele espaço. O buraco de uma agulha é o símbolo da dificuldade, do limite, que separa o que pode, do que, o que nunca poderá. E, por ele, deveríamos passar mil fios, tantos quantos necessários à ideia da cor. Eram fios divididos de lã pura, misturados à seda, ao algodão, às texturas rústicas, às mais delicadas e finas linhas de bordar. [...]

A tarefa determinada para uma semana da bordadeira, me custava três ou quatro horas de trabalho – nas quais afiava a percepção e conseguia marcar uma área de um palmo ou pouco mais. E, aquele pouco, demorara toda a semana a ser tecido – após separar e distinguir os fios, acertar o ponto pedido, obedecer ao limite sutil das cores. Cada tapeçaria gastou, em média, seis meses de trabalho. Sou muito grata às mulheres que bordavam [...]. A tapeçaria pronta ia para a parede. O primeiro momento era de humilhação – como me atrevera a traduzir um Iberê? As transparências, os traços vigorosos – aquele grafismo nervoso – criando relação essencial entre um elemento e outro, como um diálogo, busca de equilíbrio e autenticidade.

A depressão só passava quando ele, com o seu cartão na mão, examinava atentamente os resultados. Às vezes pedia mais um pouco de luz neste ponto – às vezes queria um tom mais alto ou mais baixo nesta cor – outras vezes me perguntava, curioso: “Tiveste de usar este fio?” E eu explicava a dificuldade, a insatisfação que me possuía, e como, dentro de mim, chegara à conclusão de que aquilo era necessário. E ele: “Está bem, acabe!” A atitude de Iberê conosco sempre me surpreendeu – pela entrega, confiança e respeito, fazendo com que ele, dono absoluto de suas coisas, fizesse parte de nossa equipe – numa cumplicidade, sem discriminação pelo papel de cada um.¹⁶

A Fundação Iberê estima que tenham sido produzidas dez tapeçarias pelo Artesanato Guanabara, oito delas apresentadas na atual exposição. A instituição tem em seu acervo sete dos trabalhos selecionados por Iberê para serem transformados em tapeçarias, localizando dois outros com colecionadores. Desta forma, o público poderá ver, lado a lado, as tapeçarias com seus respectivos cartões.¹⁷ A comparação revela a qualidade do trabalho realizado por Maria Angela, não apenas uma interpretação, mas uma *transcrição*. Para conseguir captar a vibração e o fluxo pictórico do trabalho de Iberê, ela usa, ao mesmo tempo, uma profusão de diferentes pontos de tapeçaria, desde os tradicionais: haste, arraiolo, brasileiro, corrido, até outros inventados, em diagonal e em espiral. Com linhas soltas, sugere grafismos; usa cetim e seda para conseguir brilhos, e mescla vários tipos de lã e linha na mesma agulha. É um trabalho que só revela sua total dimensão quando visto pessoalmente.

As tapeçarias apresentadas na mostra, realizadas entre 1975 e 1981, refletem um momento significativo na obra de Iberê. Acreditamos que a primeira delas a ser produzida foi a obra que hoje integra o acervo do Instituto Casa Roberto Marinho. Executada a partir de um guache de 1970, contém os elementos eróticos a que se refere Maria Angela em seu relato. Dois dos trabalhos remetem à série *Núcleos em expansão*, auge da produção abstracionista de Iberê, sendo um deles o *Estudo para o painel da Organização Mundial da Saúde*, de 1966. A peça tecida foi produzida somente em 1977, e acreditamos que a dimensão mural das tapeçarias levou Iberê a essa escolha, numa lembrança do grande painel de Genebra.¹⁸ Os outros trabalhos pertencem ao momento em que Iberê retoma os elementos figurativos que apenas sugere, e dispõe de forma fragmentada e convulsa, num espaço denso e tenso, configurando sua obra madura. O crítico Lorenzo Mammi assim comenta essa fase:

Quando, na segunda metade da década de 1960, reaparecem na pintura de Iberê os carretéis e outros sinais gráficos elementares [...], eles surgem num campo já dinamizado por essa identificação do plano com a figura. A significação dos traços, então, oscila entre a definição do contorno dos objetos e a marcação de ondulações, sinais de correntezas no fluxo pictórico da tela. [...] É possível acompanhar essa evolução ao longo de toda a década de 1970: as cores se tornam mais dissonantes, os contornos são marcados por linhas grossas ou incisões profundas pelo cabo do pincel. Os signos se amontoam, esbarram e sobem um sobre o outro. Ou então cada um se destaca sobre sua própria área de cor, como numa colagem. [...] Iberê encontra assim, talvez antes e mais claramente do que todos no Brasil, a descontinuidade do espaço contemporâneo.¹⁹

Em 1975, Iberê realiza uma mostra individual na Galeria Contorno, no Rio de Janeiro, apresentando pinturas e tapeçarias. No ano seguinte, faz nova exposição individual, desta vez, na Galeria Bonino, uma das mais importantes do Rio de Janeiro na época, também reunindo pinturas e tapeçarias. Em 1982, Iberê volta a residir em Porto Alegre, realizando, em 1983, outra mostra reunindo pinturas e tapeçarias, na Galeria Tina Presser.

Mesmo vivendo em cidades distantes, a amizade entre Maria Angela e Iberê perdurou até à morte do artista. Em correspondência de 1992, Iberê envia a ela trechos das memórias que estava escrevendo, ainda sob o título *Mistérios da Vida*, acompanhados desse bilhete:

Querida Maria Angela, como prometi, estou te enviando páginas das minhas memórias. Trabalho de sol a sol, pinto e escrevo. Continuo a série “Tudo te é falso e inútil”, que bem expressa o transitório e o vão. O título foi tirado de um poema de F. Pessoa. A vida é um rio que corre para a morte, para o nada. Coragem! Nossos abraços e beijos, Iberê.²⁰

A partir de 1985, Maria Angela Magalhães deixou de realizar interpretações de obras de artistas passando a se dedicar à tapeçaria autoral em tear, com finalidade utilitária. A valorização da integração entre as artes caiu em desuso, e a tapeçaria e a cerâmica voltaram a ser estigmatizadas como “artes menores”. Na esteira das muitas revisões feitas atualmente pelo sistema de arte contemporâneo, essas práticas artísticas estão voltando, aos poucos, a ter visibilidade e reconhecimento. A inserção delas no circuito de arte é a questão abordada neste catálogo por Maria Amelia Bulhões.



Carretéis que Iberê usava como modelo no ateliê da rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro.

PEDRA E METAL – GRAVURAS

A exposição apresenta também algumas gravuras de Iberê, cuja produção ele manteve simultaneamente à da pintura, por toda a vida. Sua primeira prensa foi adquirida com ajuda de Elisa Byington, nos anos 1940, ainda na época do Grupo Guignard. Na década de 1950, trocou longa correspondência com Mario Carneiro,²¹ que residia em Paris, pedindo informações técnicas e ajuda para a compra de materiais, evidenciando sua constante preocupação com a qualidade. A gravura em metal proporcionava a Iberê uma liberdade similar a do desenho, mas, ao mesmo tempo, lhe oferecia o embate com a matéria – tão vital em sua obra. Ele sulcava o cobre com a mesma energia e decisão com a qual trabalhava a tinta nas suas telas, e, o uso do *scratch* na pintura, certamente é tributário dos trabalhos em ponta seca. O artista ensinou gravura em Porto Alegre e no Rio de Janeiro e escreveu uma apostila sobre a técnica, posteriormente transformada em livro.²² Uma de suas alunas, Anna Letycia, que veio a tornar-se uma das mais importantes gravadoras brasileiras, testemunha, nesse catálogo, a excelência da formação que recebeu de Iberê.

A água-tinta *Carretéis em movimento*, 1959, apresentada na exposição, é um trabalho de passagem, o início de uma ocupação mais dinâmica do espaço que culminou com a série *Estruturas em movimento*, 1962, selecionada para 31ª Bienal de Veneza daquele ano.

Embora Iberê também tenha realizado muitas litografias, elas se revestem de características diversas da sua produção em metal. Em parte, reverberam as pesquisas em pintura, como as obras *Vórtice 6*, 1975, e *Formas geométricas*, 1980, mas são também veículo para uma manifestação explícita da pulsão erótica que permeia sua obra. Quando do retorno definitivo do artista para Porto Alegre, na década de 1980, ele realizou um conjunto de litografias no Ateliê MAM, das artistas Marta Loguercio, Anico Herskovitz e Maria Tomaselli. Em depoimento para esse projeto, elas relataram a dificuldade de Iberê frente à pedra de litografia, sentindo-se tolhido diante da impossibilidade de riscá-la, de se apossar dela, de dominá-la, como fazia com a matriz de metal. Assim, acabaram optando por desenvolver a série *Erótica* pelo método do papel transporte, no qual o artista podia trabalhar o suporte à sua maneira, e ter o desenho transposto para a pedra.

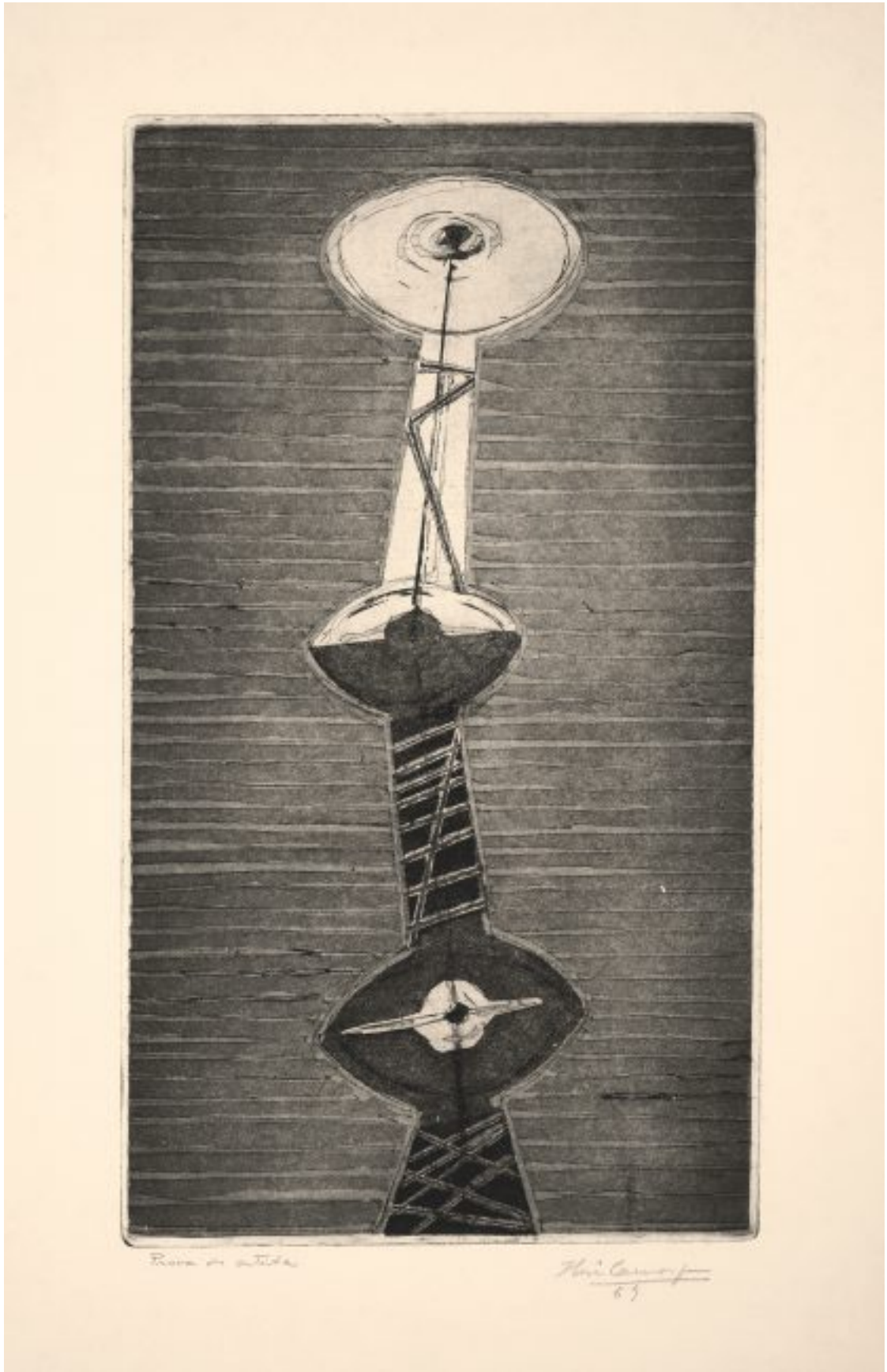
Sem ter a pretensão de esgotar o tema, a exposição *Iberê Camargo – O Fio de Ariadne* cria múltiplas leituras: revela uma faceta menos conhecida da produção de Iberê Camargo, procura tornar visível a rede feminina que sempre o apoiou e coloca em questão os perversos mecanismos de classificação das obras de arte. Agradeço à Fundação Iberê o convite para realizar esse projeto, e a Emilio Kalil a confiança no meu trabalho.

Gostaria de destacar a eficiência da equipe de produção, a sensibilidade da equipe de design gráfico, a qualidade dos textos realizados para o catálogo, e, principalmente, a excepcional parceria desenvolvida com Gustavo Possamai na realização de todas as instâncias do projeto.

No comovente relato da tapeceira Maria Angela Magalhães, que apreciamos ao longo deste texto, ela deixa escapar uma única queixa:

As tapeçarias de Iberê Camargo foram expostas – e vendidas – no Rio, na Galeria Bonino, e, em Porto Alegre, na Galeria Tina Presser. A nossa única frustração foi a de não ter alguma em espaço público, para ser vista por quantos passassem e apreciassem um momento de emoção.

Atualmente, esse desejo de Maria Angela se vê duplamente realizado: em primeiro lugar, na Fundação Iberê, no prédio minimalista de Álvaro Siza, legítimo herdeiro do projeto modernista da síntese das artes, e, agora, no Instituto Tomie Ohtake, na arquitetura simples, ousada e elegante de Ruy Ohtake – ambos espaços públicos, atuantes e democráticos – sempre abertos a todos os visitantes.



Carretéis em movimento, 1959 | água-tinta, verniz mole e relevo, 49,5 x 27,9 cm | Acervo Fundação Iberê



Erótica 5, 1988 | litografia – papel transporte, 34,9 x 19,9 cm | Acervo Fundação Iberê



Formas geométricas, 1980 | litografia, 22,4 x 27,8 cm | coleção particular, Porto Alegre

¹ Transcrição é um conceito criado por Haroldo de Campos para definir o processo de tradução de um poema, que exige a consideração do texto como um todo e não apenas da informação meramente semântica.

² O projeto *Dédale* foi apresentado de 4 de junho a 6 de setembro de 2009.

³ MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados*: Iberê Camargo. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 24.

⁴ HERKENHOFF, Paulo. Alguns do múltiplo Iberê. In: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*: coleção contemporânea 1. FUNARTE/MARGS: Rio de Janeiro, 1985. p. 59.

⁵ Sob o nome cerâmica se reúnem diferentes produtos dos quais os mais usuais são: a terracota, a faiança, o grés e a porcelana. Todos têm como base a argila, *Keramos* (κεραμος), em grego. A pintura em porcelana é chamada de terceiro fogo porque sofre três queimas: a da terra de porcelana, a da queima do esmalte e a da pintura em porcelana propriamente dita.

⁶ Algumas não foram localizadas e outras encontram-se em acervos, inclusive estrangeiros, não incluídos na mostra por questões de logística.

⁷ Carta de Francisco Stockinger para Iberê Camargo, 1965. Acervo Documental Fundação Iberê.

⁸ "Iberê em nova fase". *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, janeiro de 1961.

⁹ Datado de 1959 e publicado em 1988 pela editora L&PM no livro *No andar do tempo: 9 contos e um esboço autobiográfico*. A edição publicada em 2012 pela Cosac Naify inclui o manuscrito em italiano.

¹⁰ Considerou-se o depoimento de Celia Luiza Aranha Secco a Gustavo Possamai, em fevereiro de 2020, no qual ela lembra de Iberê ter dito tratar-se do único prato modelado por ele. Por motivos de conservação, não foi possível acessar seu verso para verificar se

traz outra assinatura, pois encontra-se colado a uma moldura.

¹¹ SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo*: origem e destino. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 82.

¹² MAGALHÃES, Maria Angela de Almeida. In: *Iberê e a tapeçaria. Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 7, n. 17, jan.-abr. 1993.

¹³ Ambas apresentadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1955.

¹⁴ Marie Cutolli esteve no Brasil em 1957. Há registros de que esteve com Genaro de Carvalho e com Madeleine Colaço, ajudando ambos a participar do circuito de tapeçaria europeu. Ela registrou o ponto brasileiro de Colaço no Centre National de Tapisserie Ancienne et Moderne, Aubusson, França.

¹⁵ O folder não é datado, mas acreditamos ter sido realizado em 1974. Os artistas são Bia Vasconcellos, Diva Aizim, Gilda Azevedo, Inge Roesler, Maércio Azevedo, Mag Bicalho, Maria Helena Andrès, Maria Kikoler, Marília Torres, Marité, Mary Ann Pedrosa, Maura Barros de Carvalho, Pierluigi Parodi, Ronald e Silmar.

¹⁶ MAGALHÃES, Maria Angela de Almeida. Op. cit.

¹⁷ O único cartão em paradeiro desconhecido é o referente à tapeçaria "Movimento", de 1976.

¹⁸ Paineis de 49m² oferecido pelo Brasil à Organização Mundial da Saúde, em Genebra, concluído por Iberê em 1966.

¹⁹ MAMMÍ, Lorenzo. *Iberê Camargo*: as horas [o tempo como motivo]. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. p. 13-14.

²⁰ Carta de Iberê Camargo para Maria Angela Magalhães, 6 de novembro de 1992.

²¹ CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro*: correspondência. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.

²² A gravura, originalmente produzido em 1955, foi publicado pela Topal (São Paulo), em 1975, e pela editora Sagra-Luzzatto (Porto Alegre), em 1992.



DA TRAMA E DA LAMA

Iberê Camargo e a transformação das hierarquias das linguagens da arte

ANDREA GIUNTA

As porcelanas e as tapeçarias representam um capítulo especial na obra de Iberê Camargo. Em primeiro lugar, porque essas não eram as linguagens que predominavam em sua produção artística, mas também porque eram tarefas que ele executava com outras artistas, tapeceiras e ceramistas, que foram artífices essenciais para a existência dessas obras.

Conforme observado no texto de Denise Mattar para este catálogo, não sabemos muito sobre essas mulheres. Ou seja, seus conhecimentos e suas experiências eram necessários, mas elas não chegaram a ocupar o mesmo lugar no pódio artístico que Iberê. Os depoimentos de Maria Angela Magalhães contam do requintado detalhe com que era considerada a execução, a tarefa de transcrição ou a tradução para as quais as bordadeiras e as tecedeiras tiveram que desenvolver soluções originais e precisas.

Como valorizamos esse conhecimento feminino quando as criadoras são subsumidas no lugar do artista entendido como um gênio?

É necessário analisar as mutações, as mudanças na avaliação da técnica, como um processo no qual estão envolvidas as transformações culturais. À luz das mudanças radicais em que estamos envolvidos, tanto em relação às linguagens da arte quanto às identidades sexuais, essas formas de expressão, uma vez associadas ao feminino, foram retomadas como manifestações contestatórias feministas ou associadas a um conceito não-binário do feminino. Serve como exemplo a tapeçaria de Leo Chiachio e Daniel Giannone, apresentada na 12ª Bienal: no imenso tecido, eles bordaram juntos, há anos, em sua mesa de casa. Esse movimento do artista como sujeito biológico masculino para tarefas anteriormente atribuídas a sujeitos biológicos femininos, no qual os valores de sua própria masculinidade eram questionados – os homens não tecem, não bordam –, define mutações no sistema das artes atuais. Talvez essa transformação não fosse possível sem a obra política e ativista de Judy Chicago, que nos anos 1970 concluiu sua obra monumental *The Dinner Party*, feita inteiramente com porcelanas e bordados produzidos coletivamente, tornando visível os nomes de mais de cem mulheres notáveis na história da humanidade.

Iberê Camargo não tece, não borda, mas pinta sua cerâmica com as mãos. Me interessa destacar dois aspectos nesta série que, segundo os registros fotográficos que a Fundação preserva, é composta por 60 peças. Em primeiro lugar, um processo que é realizado na arte europeia do pós-guerra. A cerâmica como campo legítimo da produção artística ganha um impulso notável a partir da produção que Pablo Picasso realiza desde os anos do pós-guerra, em Vallauris, seguindo os conselhos das ceramistas Suzanne Ramié e Jules Agard, depois de uma visita às Oficinas de Madoura, naquela cidade. Na cerâmica, Picasso encontrou uma técnica para renovar suas linguagens, após os anos sombrios da guerra. Seus temas eram expansivos, mediterrâneos, ligados às touradas, e correspondiam ao momento que o artista estava vivendo, de otimismo renovado em tempos de reconstrução, além de estar emocionalmente envolvido com François Gilot. Embora Picasso estivesse em contato com a cerâmica desde que morara em Málaga, uma cidade de grande tradição ceramista, é a partir de sua experiência em Vallauris que essa produção é intensificada. O que me interessa então é que Iberê Camargo, com a cerâmica, se localiza em uma linha onde outros artistas transitaram. Uma maneira adicional de se inscrever na contemporaneidade e nos interesses que destacaram as obras dos artistas reconhecidos internacionalmente.

Em segundo lugar, é visível que nos pratos de Iberê são recorrentes as representações de animais. Este dado adquire um novo interesse nos últimos anos, nos quais é analisada a relação entre o universo humano e o animal. Uma maneira de colocar em crise a preeminência do humano, cujo domínio leva à destruição da natureza, à ameaça do planeta. Num certo sentido, nessa presença animal, principalmente de felinos, podem se tornar significativas as leituras vinculadas aos afetos e ao pós-humano. Embora Iberê não tenha se envolvido com o debate que desierarquiza o humano para colocá-lo em um mesmo plano com os objetos inanimados, essa percepção está latente nas séries e nas iconografias que adota na produção de sua cerâmica.

É importante ressaltar que, embora Iberê, assim como Picasso, precise da orientação de especialistas nas técnicas de argila, cozimento e esmaltes, ambos continuam com o fazer direto na peça, sendo eles que realizam as formas em cerâmica. Essa ação não está presente nas peças têxteis e Picasso e Iberê se voltaram para especialistas nessa área. Como assinala Denise Mattar, nesse impulso de transposição de suas obras para a tapeçaria e em tamanho mural, que o têxtil imprimiu na obra de ambos os artistas, diversas tradições estão unidas. Por um lado, a reavaliação que ocorre da tapeçaria durante os anos do pós-guerra, pelas mãos de Jean Lurçat e, principalmente, de Madame Cottolli – responsável pela transposição para a tapeçaria de pinturas famosas como *Guernica*: a tapeçaria desta pintura, atualmente presente nas Nações Unidas, foi feita por Cottolli.

Por outro lado, essas linguagens são significativas devido à sua relação com novos conceitos sobre arte. A tapeçaria e a cerâmica gozavam de um prestígio particular na arquitetura moderna, incorporando, com precisão, o ideal de integração das artes que animava os projetos utópicos de urbanistas, como Le Corbusier, Walter Gropius ou Oscar Niemeyer. O tema foi instalado fortemente no Brasil a partir do Congresso Internacional de Críticos de Arte, que Mario Pedrosa organizou em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília, em 1959, com o título “Cidade Nova – Síntese das Artes”. Foi um debate sobre uma fusão que vinculava expressões artísticas para se fundir em um espaço transformador. Le Corbusier considerava as tapeçarias como murais portáteis, que atendiam aos requisitos da nova arquitetura. As tapeçarias de Iberê Camargo fazem parte dessas preocupações, que questionam a hierarquia das artes e o seu lugar nas novas representações do fenômeno estético diante do futuro.



Pinturas sobre travessas de porcelana industrial em paradeiro desconhecido. Registros fotográficos do artista.



sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 22,5 x 33 cm | coleção particular, Porto Alegre



sem título, 1965 | esmalte cerâmico sobre conjunto de três tigelas de porcelana industrial, diâmetro 13,3 cm cada | Acervo Fundação Iberê

A exposição de cerâmicas e tapeçarias de Iberê Camargo no contexto da 12ª Bienal, em um projeto desenvolvido pela Fundação criada para o estudo da obra do artista, adquire significados específicos.

Em relação à obra de Iberê, demonstra sua inserção em um debate internacional sobre a expansão e a revisão das linguagens artísticas. Expressões ligadas ao artesanato, ao fazer feminino, ocupavam lugares de destaque na obra de renomados artistas internacionais (não apenas Picasso, também Leger ou Miró, entre muitos outros, cujas obras por eles pintadas foram tecidas). Essa abordagem, porém, foi o impulso para um desenvolvimento experimental e autônomo.

Nos anos 1970, foram mulheres artistas as que adotaram o bordado, o têxtil e a porcelana como linguagens artísticas legítimas para a realização de suas obras e as envolveram com as agendas do feminismo: tanto Judy Chicago quanto Miriam Schapiro desenvolveram seus trabalhos nesse sentido. O têxtil alcançou um notável grau de autonomia. Com mulheres artistas, como Magdalena Abakanowicz, Marta Palau, Gracia Cutuli, entre muitas outras, o têxtil deixará de ser uma técnica de transcrição da obra dos mestres para se tornar uma expressão autônoma, na qual as artistas têxteis criam formas extraordinariamente experimentais. Com elas, desaparece o anonimato ou as escassas referências que existem sobre quem teceu as obras de artistas masculinos famosos. Elas assinam e o fazem na primeira pessoa. Nesta história, que explica a transformação do lugar das mulheres artistas no sistema das artes, Iberê se inseriu nas condições de seu tempo e contribuiu para dar visibilidade às técnicas e às expressões até então consideradas menores.

Em relação à 12ª Bienal, a apresentação da obra do artista permite medir o uso histórico do tecido, que envolve a técnica, mas vai muito além. Para nos deter apenas no que seria exposto no espaço da Fundação, consideremos, por exemplo, a tensão introduzida pelas serapilheiras costuradas pelas mãos de mulheres que lutavam contra a ditadura de Pinochet no Chile. Consideremos também os velhos ponchos que a artista chilena Nury González recupera para bordar e apontar as perfurações ou feridas que o tempo deixou sobre esses tecidos como uma forma de colocar em prática os necessários exercícios da memória. Não é um tecido ligado ao sistema da arte, mas é um tecido como ponto de partida para a realização de práticas artísticas envolvidas com a sociedade, com o pensamento e com a memória.

Nas obras que as mulheres bordaram para Iberê Camargo, é preservada a textura do fazer coletivo. Embora não saibamos seus nomes, nessas tapeçarias está envolvido o tempo em que elas estiveram bordando essas peças com as suas mãos. Nessas tapeçarias, entramos em contato com os afetos de uma ação comum que constitui um momento imprescindível em todo o processo de transformação. As séries cerâmicas e têxteis de Iberê Camargo contribuíram para a transformação das hierarquias entre as linguagens da arte. Essa abertura foi central para o processo que hoje permite usos inesperados e deslumbrantes da cerâmica e do tecido.

Andrea Giunta é professora da Universidade de Buenos Aires, onde obteve seu doutorado e é pesquisadora principal do CONICET, Argentina. Curadora e autora de diversos livros sobre Arte Latino-Americana e Internacional. Professora convidada na Duke University e na Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales em Paris, assim como professora visitante na Columbia University em 2017. Curadora da 12ª Bienal do Mercosul.



Signos, c.1975
produzida com a colaboração do
ateliê de Maria Angela Magalhães
tecelagem com fios de lã, seda e algodão tingidos
sobre tela de algodão, 152 x 246 cm
coleção Ana Maria e Carlos Fragoso Senra, Lisboa

sem título, 1970
guache sobre papel, 22 x 41,5 cm
coleção Clarita Galbinski, Porto Alegre





ESMALTE CERÂMICO

Desafio enfrentado por Iberê Camargo

BLANCA BRITES

Luiza Prado¹ e Marianita Linck² foram as parceiras escolhidas por Iberê Camargo no momento em que ele esteve motivado a trabalhar com esmalte cerâmico, na década de 1960. Cada uma delas fez sua formação intelectual e técnica por caminhos diferentes e, embora convivendo na mesma cidade e com os mesmos professores, não tiveram uma aproximação direta.

Em Porto Alegre, o primeiro ateliê dirigido à cerâmica artística teve início nos anos 1930, quando Luise H. Endter,³ que desenvolvia pesquisas para produção de cerâmica industrial, instalou um ateliê para aulas básicas aos interessados na área, e foi ali que Luiza e Marianita, em períodos distintos, fizeram sua iniciação. A seguir, Hilda Goltz⁴ também abriu seu ateliê para dar aulas, e este permaneceu ativo até sua ida para o Rio de Janeiro. A partir de então, outros espaços vieram a ser criados e, pouco a pouco, a cerâmica artística começou a se disseminar e a formar seu público.

Luiza Prado, juntamente com Vasco Prado, frequentava o mesmo núcleo de artistas, lembrando que, antes de partir para o Rio de Janeiro, Iberê dividiu ateliê com o escultor. Francisco Stockinger também participava do grupo. Assim, a relação de Luiza com Iberê se fez pelo convívio espontâneo entre amigos. Amigos com os quais ela compartilhava as inquietudes e os prazeres que acompanham o cotidiano dos artistas.

Ao partir para a Europa, no final dos anos 1940, Luiza recebeu o conselho do amigo Wilbur Olmedo⁵ para continuar seu aperfeiçoamento e, de fato, sabemos que na França ela frequentou o ateliê de Pierre Lordereau. Com o resultado de seus estudos, Luiza apresentou, em 1950, em exposição conjunta com Vasco Prado, um conjunto de vasos de cerâmica, enquanto ele exibiu figuras em terracota. Os anos seguintes foram marcantes para a artista, pois, em 1951, obteve Medalha de Prata no Salão da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa e Menção Honrosa no IV Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Foi ainda Olmedo quem a estimulou a receber alunos em seu ateliê, espaço que ela manteve até se mudar definitivamente para o Rio de Janeiro, em 1961.

Marianita, por sua vez, herdou uma formação rigorosa como aluna do Instituto de Belas Artes, embora ela afirme que "...ao sair da Escola me sentia uma jovem sem experiência, sem conhecimento da vida artística",⁶ mas tinha muito presente seu propósito de seguir na cerâmica. Assim, começou a estudar com Olmedo, demonstrando tenacidade, uma de suas características. O resultado foi sua participação, junto com Luiza Prado, Wilbur Olmedo e Hilda Goltz, no I Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal de Porto Alegre,⁷ promovido pela Associação Chico Lisboa, quando os quatro apresentaram peças de cerâmica.

Para a área, este salão foi um marco, pois, pela primeira vez, não houve distinção entre as linguagens, e a cerâmica recebeu as mesmas premiações que a pintura, a escultura e a gravura; abria-se, assim, o processo de legitimação da cerâmica artística entre nós. Nesse sentido, também foi significativa a aquisição, pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul, tendo à frente Ado Malagoli, de peças de Luiza Prado, Hilda Goltz e Pierre Prouvost, no final dos anos 1950.

A participação de Marianita no referido salão, e ainda a boa acolhida de sua primeira exposição individual, em 1955, serviram como incentivo para se candidatar a uma bolsa na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos. Seus estudos lá eram dirigidos ao ensino da arte, mas ela investiu todo o tempo livre no ateliê de cerâmica da universidade. Dessa experiência, trouxe novas técnicas de esmaltação e muito material inexistente aqui. Foi quando instalou seu ateliê no local onde permanece até hoje e no qual Iberê trabalhou.

Iberê Camargo, mesmo morando no Rio de Janeiro, retornava com frequência ao Sul, participando de exposições, ministrando cursos ou revendo os amigos. Em uma dessas ocasiões, no final dos anos 1950, é que Marianita o conhece pessoalmente quando, a convite da coordenação de artes, ele compareceu para conversar com os professores do Colégio Aplicação, no qual ela lecionava. Para se apresentar, Marianita falou de um poema com o qual se identificava, e também afirmou "...que ela não dava nada aos alunos, somente tirava deles, tirava o que eles já traziam em si mesmos..."⁸ Talvez sua maneira convicta de dizer o que pensava tenha chamado a atenção de Iberê, que também não media palavras. Além disso, o interesse de Marianita em buscar aperfeiçoamento no exterior demonstrava um sinal de autonomia que era por ele valorizado.

Após este encontro, quando esteve no Rio de Janeiro, Marianita lhe ofereceu uma peça; iniciava sua amizade com Dona Maria e Iberê, de maneira direta e franca, que se estendia pelo olhar da ceramista sobre os trabalhos do pintor e vice-versa. Ao se referir ao artista, ela diz: "...quando ele pintava... mostrava sua verdade como artista, e ao vê-lo pintar eu queria entender a energia que ele passava naquele instante de criação".⁹

Cladis Pereira Aranha, promotora de eventos e também ceramista, foi quem fez o convite a Iberê para uma exposição de pintura em pratos de porcelana industrial,¹⁰ que foi realizada no verão de 1961, na Sociedade Amigos de Torres, RS, com o apoio da Associação Chico Lisboa. Para desenvolver os trabalhos, ele elegeu o ateliê da amiga Luiza Prado e, com seu assessoramento, efetuou as peças, cerca de 40 em porcelana branca, de formatos circular e travessa oval.

Há indicações de que a mostra em Torres não obteve o sucesso de vendas esperado, pelo menos no período da exposição, o que espelha o preconceito ainda vigente pelo suporte, embora contivesse a pintura de um artista reconhecido. Alguns desses pratos não estavam à venda, pois haviam sido presenteados aos alunos¹¹ que participaram do curso de Iberê Camargo, em dezembro de 1960, no alto do Abrigo dos Bondes na Praça XV de Novembro, curso este que deu origem ao Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre.



sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 27 x 40 cm | coleção Jones Bergamin, Rio de Janeiro



sem título, 1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 21 cm | coleção particular, Porto Alegre

O fato do pintor ter selecionado dois ateliês distintos para fazer essas pinturas em nada alterou o efeito final obtido, uma vez que ele seguia a mesma maneira de trabalhar suas telas, obedecendo, é claro, às exigências do novo suporte. Percebe-se que Iberê se lançou com vontade à nova técnica mas, mesmo com sua experiência, deve ter sido um desafio, sobretudo, quando a matéria se transforma, ganha brilho, opacidade, transparência, rugosidade, textura, após a misteriosa mágica do fogo. Necessário considerar, ainda, que o esmalte cerâmico em porcelana apresenta uma diferença na cor depois da queima, especialmente quando se faz experimentos. Assim, até para artistas de reconhecido domínio técnico, a abertura do forno é sempre uma incógnita.

Pouco se sabe de como Iberê via seus pratos de porcelana, mas, certamente, era tema entre amigos, como mostra a carta que Xico Stockinger lhe enviou e na qual diz: “Gostaria muito de ver o que vae [sic] saindo nas tuas novas telas e torço muito para que apareçam aquelas figuras que fazias nos teus pratos, acredito um mundo na validade delas”. Seguindo essa observação de Xico Stockinger, as pinturas em porcelanas podem ter trazido novo aporte às suas telas, uma vez que o artista se nutre de todas as suas práticas.

Ao nos determos nestas pinturas em esmalte cerâmico, é possível observar o mesmo ritmo da gestualidade encontrada em sua pintura a óleo, pois as espessas camadas de tinta de suas telas também podem ser vistas nas porcelanas. Para tal, Iberê recorreu ao uso da espátula, que deixava marcas, criando texturas. São bem evidentes, em alguns pratos, os desenhos grafitados que ele obtinha com a retirada de tinta, com o cabo do pincel, deixando aparente a base do suporte, no caso, o branco da porcelana. Esses são alguns recursos de que Iberê se valeu nos dois suportes, novamente salientamos a diferença básica entre ambos.

No uso do esmalte cerâmico, Iberê manteve seu código formal, permitindo identificar claramente elementos decorrentes dos carretéis; contudo, no conjunto das peças há uma grande variedade temática, tal como: animais, composições geométricas, caras, formas abstratas, corpos sugeridos ou entrelaçados.

Iberê, ao que consta, não se interessou em trabalhar com a própria argila. Até o momento, há somente o registro de três peças, modeladas em argila vermelha, que levam sua assinatura, e todas datadas de 1961. Sendo que um prato pintado com esmalte cerâmico traz no verso duas assinaturas: uma, a de Iberê em esmalte cerâmico, e a outra, a de Marianita, feita na própria argila. Assim, acredita-se que tenha sido modelado por ela, e está em sua coleção.

Consta, ainda, outra peça elaborada em barro vermelho, pertencente a uma coleção do exterior, que mostra de maneira semelhante as duas assinaturas: a de Iberê e a de Marianita. Há, ainda, uma travessa modelada em argila vermelha (página 37), assinada somente pelo pintor, sem documentação identificando em qual ateliê foi feita.

Apesar dos poucos registros de como Iberê vivenciou essa experiência, após cinco anos, mais uma vez, ele volta aos pratos de porcelana, retornando igualmente ao ateliê de Marianita. Naquele momento, a pintura com esmalte cerâmico aplicado nas porcelanas aparenta maior elaboração no preenchimento de toda a área disponível, assim como a sobreposição de cores resulta em efeitos mais requintados, tanto nas transparências como nas texturas. Foi também quando Iberê, em 1966, realizou um painel em cerâmica industrializada, para o hall do apartamento de seu amigo Christóvão de Moura, na cidade do Rio de Janeiro, e que permanece no mesmo espaço, contudo, não se tem registro de onde tenham sido feitas a pintura e a queima.

É significativo que o artista tenha escolhido três pratos para a exposição retrospectiva em comemoração aos seus 70 anos, realizada no MARGS. Presume-se que as peças são dos dois períodos; no folder de apresentação constam como: dois pratos *Cumbucas* e um prato *Travessa*.¹²

Concernente à sua arte, é notório que Iberê se mostrava muito exigente, portanto, a escolha de Luiza Prado e de Marianita Linck para auxiliá-lo evidencia a confiança que o artista depositava nelas. Ao se lançar ao desafio que implicava entregar-se a uma matéria nova, optou ser guiado por mãos amigas e de competência profissional.



sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre prato de cerâmica modelado por Marianita Linck, diâmetro 24 cm | coleção particular, Porto Alegre
sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 24,5 cm | coleção Júlia Agustoní Silva, Porto Alegre



sem título, 1961 | cerâmica esmaltada, 23 x 31,5 cm | coleção Celia Luiza Aranha Secco, Porto Alegre

Blanca Brites é crítica de arte, curadora independente, pesquisadora e professora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado e pós-doutorado em Arte Contemporânea pela Universidade de Paris I Panthéon-Sorbonne. Vive e trabalha em Porto Alegre (RS).

¹ Luiza Prado. Porto Alegre, RS, 1914 – Rio de Janeiro, RJ, 2000.

² Maria Annita Linck (Marianita Linck). Porto Alegre, RS, 1924, se formou em pintura em 1948. Mais dados consultar: LINCK, Marianita. *Cerâmica: um caminho de vida*. Porto Alegre: Editora Imagens da Terra, 2017.

³ Luise H. Endter. Alemanha, 1914 – Rio de Janeiro, RJ, 2000. Chega a Porto Alegre em 1929 e, três anos depois, em 1932, abre seu ateliê. Participa da exposição do Centenário Farroupilha em 1935.

⁴ Hilda Goltz. Cachoeira do Sul, RS, 1908 – 2009. Se formou em Porto Alegre no então Instituto de Belas Artes. Mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1949, e lá introduziu a disciplina de Cerâmica na Escola Nacional de Belas Artes, onde Wilbur Olmedo foi seu aluno.

⁵ Wilbur Olmedo. Cachoeira do Sul, RS, 1920 – Porto Alegre, RS, 1998. Foi o primeiro professor de cerâmica do Atelier Livre da

Prefeitura de Porto Alegre, onde lecionou de 1972 a 1986.

⁶ Entrevista à autora em 15/2/2020.

⁷ Artigo de Vera Becker e Vanda Beatriz Raupp. *Anotações para uma história da cerâmica no Rio Grande do Sul*. In: Sergio Moita (org.). *Ceramistas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Incomum Editora, 1987.

⁸ Entrevista à autora em 15/2/2020.

⁹ Entrevista à autora em 15/2/2020.

¹⁰ Agradecimento ao marchand Renato Rosa pelas informações disponibilizadas.

¹¹ Informações obtidas com Istellita da Cunha Knewitz e Anete Abarno, em fevereiro de 2020.

¹² Folder de apresentação da exposição *Iberê Camargo: 70 anos*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, agosto de 1984.



SOBRE VELHAS HIERARQUIAS E NOVOS OLHARES

MARIA AMELIA BULHÕES

Uma aluna me perguntou: “Eu faço batas exclusivas, nas quais me expresso, que vendo no Brique da Redenção. O Iberê está expondo saias pintadas no MARGS. Por que elas são arte, e minhas batas, artesanato?”. Eu respondi: “Porque ele é um artista e está expondo em um museu. Isto é, ele faz parte de um sistema da arte, no qual nem tu nem o Brique estão inseridos”.

Esse diálogo real, ocorrido em 1985, em um seminário que eu ministrava na UFRGS, foi parte de minhas reflexões na pesquisa que estava desenvolvendo sobre o sistema da arte. A fala daquela aluna expressava a perplexidade e o descontentamento de muitas pessoas com aquelas “saías” colocadas no Museu. Seguidamente, eu o retomo em palestras sobre o tema, pela riqueza de seu conteúdo, lembrando a ousadia de um artista em nosso meio local.

Iberê já evidenciara, nos anos 1960 e 1970, sua irreverência e seu experimentalismo, rompendo com a hierarquia das “artes menores”, como podemos ver nesta mostra organizada pela Fundação Iberê. Nela, é apresentado um conjunto de pinturas sobre pratos de porcelana, produzidas por ele nos anos 1960, e tapeçarias, elaboradas a partir de seus cartões, datadas de 1975 a 1982. Relacionando-se a 12ª Bienal do Mercosul, cujo tema foi o feminino na arte, essa exposição resgata obras que se aproximam e se relacionam com práticas tradicionalmente relegadas ao universo das mulheres.

No diálogo com que inicio este texto, falo no “sistema da arte”, um conceito com o qual trabalhei em minha tese de doutorado, em 1990.¹ Ele esclarece sobre a rede de relações entre indivíduos e instituições, socialmente reconhecidos, que, em um determinado contexto, determinam o que é arte e estabelecem os critérios de sua definição. Em suas origens, no Renascimento (século XVI),² o sistema da arte ocidental, de base europeia, se estruturou em torno de três categorias consideradas “belas-artes”: pintura, escultura e arquitetura. Esta valoração hierárquica desqualificava as demais práticas plásticas, como artesanato,³ arte popular, arte primitiva, arte indígena, arte naïf etc.. Legitimada pelo sistema que articulava mecenas, literatos e artistas nas cortes, com apoio da nascente burguesia comercial, as belas-artes se tornaram uma prática elitista que consolidava as distinções sociais. No Brasil, o sistema da arte se implantou no século XIX, mais especificamente com a vinda da família real portuguesa e sua corte, que criaram a Academia Nacional de Belas Artes e promoveram as primeiras exposições dessa vertente, implementando o academicismo e seus cânones.

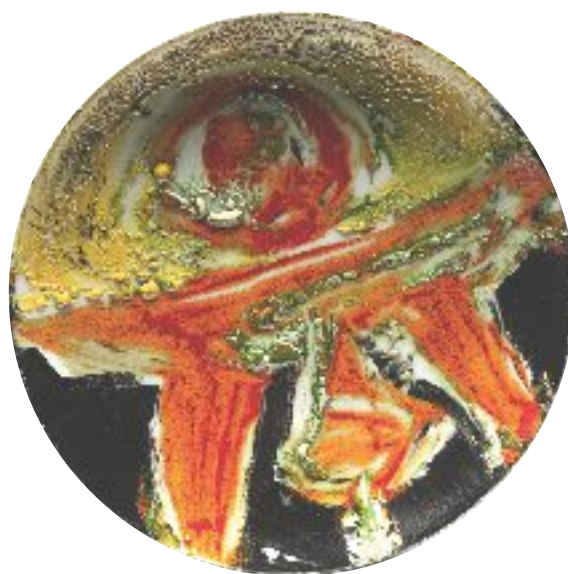
No início do século XX, nas disputas com o modelo clássico/acadêmico, artistas modernos, apoiados nos movimentos de vanguarda europeus, buscaram recuperar muitas dessas categorias relegadas a um segundo nível, para explorar outras possibilidades estéticas. Eles construíram um novo olhar⁴ e um novo conceito, no qual foram incluídos a cerâmica, a tecelagem, a gravura, o desenho, a fotografia, a ourivesaria etc., ampliando o repertório visual da arte. Neste processo, houve uma busca de síntese das artes, através da colaboração entre arte, arquitetura e artesanato, defendida por intelectuais tais como Walter Gropius e Mario Pedrosa.⁵ Muitos artistas se aventuraram no que chamamos artesanato, como foi o conhecido caso de Athos Bulcão, com seus azulejos pintados para os prédios de Oscar Niemeyer. Artista moderno que era, Iberê Camargo, ousado e irreverente, não poderia deixar de transitar por essas diferentes categorias artísticas, mesclando-as ao conjunto de sua obra de muitas maneiras e em diferentes momentos.

Entretanto, não podemos considerar que esse tipo de atitude foi aceita facilmente pelo público e pelo sistema da arte, identificado com os valores mais tradicionais. Quando escrevi o texto *A cerâmica no sistema das artes plásticas*,⁶ em 1987, questionava a dificuldade do público em geral, e mesmo de atores do meio artístico, em aceitar a inserção das “artes menores” no circuito da grande arte. O mesmo ocorreu quando escrevi no catálogo do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, em 1985. Nesses dois momentos, assumi o compromisso de colocar em evidência o quanto essa discriminação era arbitrária e fruto de uma tradição acadêmica.

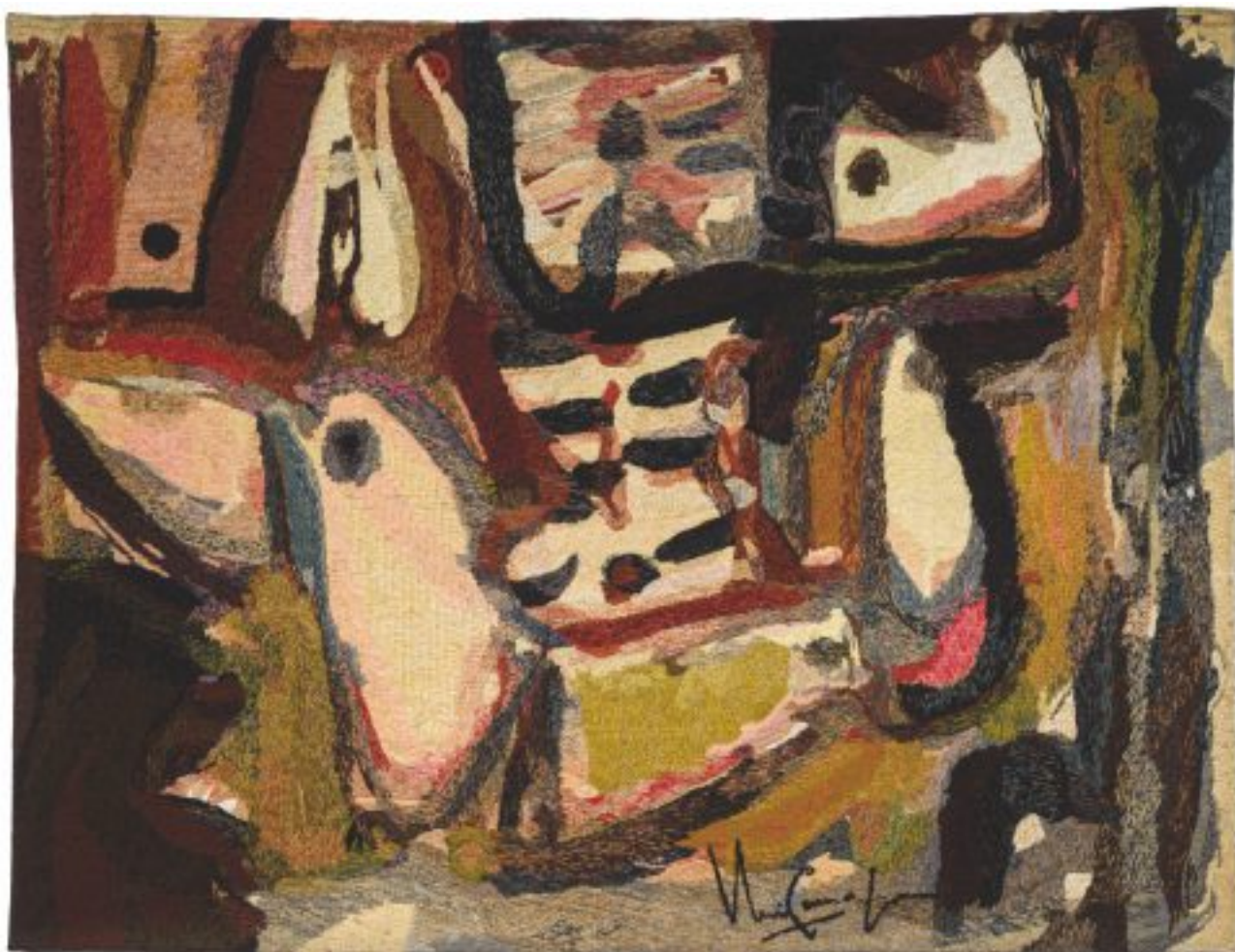
Se essas práticas, como categorias artísticas, ainda nos anos 1980 eram relegadas a uma condição secundária no sistema da arte, o trabalho de Iberê, no entanto, era reconhecido e aceito, com a apresentação de seus tapetes na Galeria Contorno, no Rio de Janeiro, em 1975, na Galeria Oficina de Arte, em Porto Alegre, em 1977, e na Galeria Tina Presser, em Porto Alegre, em 1983. O nome do artista e das conceituadas galerias com as quais trabalhava referendavam, assim, essa prática pouco valorizada no sistema da arte. Suas peças de porcelana pintadas foram expostas em Torres, RS, em 1961, algumas foram vendidas, a maioria foi presente ou ficou na coleção do artista,⁷ evidenciando o caráter mais experimental dessa produção. Entretanto, para termos uma ideia do significado destas peças para Iberê, basta verificar que ele as coloca na exposição comemorativa de seus 70 anos, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1984.⁸

Dentro desse contexto, é possível imaginar que as pinturas em porcelana e as tapeçarias de Iberê Camargo, que contaram para sua realização com a participação de artistas mulheres,⁹ foram muito importantes para a legitimação desse tipo de produto artístico. Elas serviam, além disso, como meio experimental e como forma de contestação das estruturas estabelecidas. Foram também oportunidades de interação com mulheres que praticavam essas técnicas como opção profissional dentro da área artística. Depoimentos daquelas que compartilharam com ele essas atividades criativas confirmam que, no desenvolvimento dos trabalhos, o artista era respeitoso e valorizava o caráter experimental e o intenso preciosismo desses fazeres femininos.

Iberê sempre conheceu muito bem o funcionamento do sistema da arte e jogou até o fim sob suas regras, mas fazia parte de seu caráter questionador expandir seus limites dentro de suas possibilidades de atuação. Ele não era um conformista. Com coragem, foi solidário a muitos movimentos emergentes, como a criação do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, a rebelião contra a taxa de impostos sobre a importação de tintas e também contra a marginalização de fazeres femininos no campo da arte, como se exemplifica na produção aqui apresentada. Esta mostra documenta e comemora sua atitude.



sem título, 1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 18,1 cm | Acervo Fundação Iberê



Movimento, 1976
produzida com a colaboração do ateliê
de Maria Angela Magalhães
tecelagem com fios de lã, seda e algodão
tingidos sobre tela de algodão, 167 x 208 cm
coleção Gente Seguros, Porto Alegre

Cartão da tapeçaria "Movimento", de 1976,
em paradeiro desconhecido.





sem título, década de 1970
produzida com a colaboração do ateliê
de Maria Angela Magalhães
tecelagem com fios de lã, seda e algodão
tingidos sobre tela de algodão, 160 x 190 cm
coleção Luigi e Francesca Cosenza, São Paulo

sem título, década de 1970
tinta acrílica sobre papel, 22,1 x 27,9 cm
Acervo Fundação Iberê

Com o desenvolvimento da arte contemporânea, que dilacerou os limites do sistema da arte e reformulou o próprio conceito de arte, englobando inúmeras práticas cotidianas e valorizando os processos acima dos objetos artísticos e da noção de obra, uma nova condição se instalou no campo artístico.¹⁰ A Bienal do Mercosul cumpriu, desde o seu surgimento, um importante papel na consolidação da arte contemporânea nos meios local e nacional. Nesse cenário, a 12ª Bienal do Mercosul veio impulsionar mais um avanço ao colocar como tema desta edição o universo feminino em suas mais diversas e complexas variáveis. A questão da mulher e as diferentes formas de discriminação que vem sofrendo ao longo dos anos estão muito presentes nos debates atuais, em inúmeras áreas, e a arte não pode ficar fora deles.

Assim, a exposição desses trabalhos pela Fundação se apresenta como documento e como memória de momentos e de etapas com as quais se constrói a presença do feminino no campo artístico e de sua recepção pelo público e pelo próprio sistema da arte. Eles testemunham como as atividades femininas vão sendo introduzidas e recebidas, também, através de alianças com artistas como Iberê Camargo, sensíveis à sua discriminação e à necessidade de promover sua valorização.



sem título, 1964 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 19 cm | coleção Jones Bergamin, Rio de Janeiro

Maria Amélia Bulhões é presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) pesquisadora e professora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado na Universidade de Paris I – Sorbonne e na Universidade Politécnica de Valencia. Vive e trabalha em Porto Alegre (RS).

¹ BULHÕES GARCIA, Maria Amélia. *Artes plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70*. 1990. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/publicacoes/tese/>>.

² Sobre este momento de formação das belas-artes, ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013; SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2010.

³ LAUER, Mirko. *Crítica do artesanato, plásticas e sociedade nos Andes peruanos*. São Paulo: Nobel, 1983. Apresenta uma excelente análise desta relação hierárquica como prática de dominação simbólica em relação aos povos indígenas colonizados.

⁴ Ver capítulos IV e V de BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

⁵ Em dezembro de 2019, a Jornada ABCA, promovida pela Associação Brasileira de Críticos de Arte, comemorou os 50 anos do

Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), realizado em Brasília, sob a direção de Mario Pedrosa, cujo tema foi a síntese das artes. Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/jornada-abca-2019/>>.

⁶ MOITA, Sergio (coord.). *Ceramistas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Incomun, 1987.

⁷ Foram produzidos cerca de 60 pratos pintados, dos quais 13 se encontram na Fundação Iberê.

⁸ No folder da exposição constam os itens: 42 saia, 69, 70 e 71 pratos e 72 tapeçaria.

⁹ Os pratos foram produzidos com assessoria técnica de Luiza Prado (1960 e 1961) e de Marianita Linck (1961, 1964 e 1965). As tapeçarias foram confeccionadas por Maria Angela Magalhães do Ateliê Artesanato Guanabara, do Rio de Janeiro, a partir de cartões criados pelo artista.

¹⁰ Sobre o tema, foi publicado, recentemente, BULHÕES, Maria Amélia. *Arte Contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2019.





sem título, c.1981
produzida com a colaboração do ateliê
de Maria Angela Magalhães
tecelagem com fios de lã, seda e algodão tingidos
sobre tela de algodão, 140 x 225 cm
coleção particular, Belo Horizonte

sem título, 1980
pastel seco sobre papel
25 x 36 cm
coleção particular, São Paulo





sem título, 1981
produzida com a colaboração do ateliê
de Maria Angela Magalhães
tecelagem com fios de lã, seda e algodão tingidos
sobre tela de algodão, 173,3 x 249,7 cm
coleção Evelyn e Ivoncy Ioschpe, São Paulo

sem título, 1979
giz de cera sobre cartão
25 x 34,7 cm
Acervo Fundação Iberê



sem título, c.1981
produzida com a colaboração do ateliê
de Maria Angela Magalhães
tecelagem com fios de lã, seda e algodão tingidos
sobre tela de algodão, 155 x 231 cm
coleção particular, Porto Alegre

sem título, 1979
giz de cera sobre cartão
25,4 x 36,3 cm
Acervo Fundação Iberê





À esquerda, tapeçarias produzidas com a colaboração do ateliê de Maria Angela Magalhães, em paradeiro desconhecido. Registros fotográficos do artista.

sem título, 1982 | giz de cera sobre cartão, 25,3 x 36,3 cm | Acervo Fundação Iberê
sem título, c.1976 | guache sobre papel, 32,9 x 47,4 cm | Acervo Fundação Iberê





sem título, 1964 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 19 cm | coleção Jones Bergamin, Rio de Janeiro
sem título, 1964 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 19 cm | coleção Jones Bergamin, Rio de Janeiro
sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 24,9 x 35,9 cm | Acervo Fundação Iberê



sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 29 cm | coleção particular, Porto Alegre



Da esquerda para a direita: sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 28,6 cm | Acervo Fundação Iberê
sem título, 1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 21 cm | coleção Matheus Teixeira da Silva, Porto Alegre
sem título, 1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 21,3 cm | Acervo Fundação Iberê
sem título, 1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 25 cm | coleção particular, Porto Alegre
sem título, c.1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 24,6 cm | Acervo Fundação Iberê



sem título, c.1965 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 24,3 cm | Acervo Fundação Iberê



sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 25 x 36 cm | coleção particular, Porto Alegre
sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 25,5 x 36,5 cm | coleção Anete Abarno, Porto Alegre
sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 25,5 x 36 cm | coleção Zuleika Rosa Guedes, Porto Alegre



sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 25,3 x 36 cm | coleção particular, Porto Alegre



sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial com frizo azul cobalto, 26,2 x 36,1 cm | Acervo Fundação Iberê
sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 23,6 x 36,8 cm | Acervo Fundação Iberê
sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 21,5 x 33 cm | Acervo Fundação Iberê



sem título, 1960 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 25,5 x 36 cm | coleção Marsiaj Quinto di Cameli, Porto Alegre
sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre travessa de porcelana industrial, 25 x 36,5 cm | coleção Arthur Nestrovski e Claudia Cavalcanti, São Paulo



sem título, 1964 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, diâmetro 18 cm | cortesia Galeria Frente, São Paulo



sem título, 1961 | esmalte cerâmico sobre prato de porcelana industrial, 27,4 x 28,1 cm | Acervo Fundação Iberê



VOZES DE ARIADNE

A linha do tempo apresentada na exposição *Iberê Camargo – O Fio de Ariadne* destaca, através de biografias, fotos e depoimentos, a presença feminina na vida do artista. A seleção dessas mulheres procurou abranger os diferentes segmentos em que o artista atuou: pintura, desenho, gravura, tapeçaria, cerâmica, literatura e teatro, e cobre um arco temporal que vai do nascimento de Iberê até seus últimos anos. O processo de pesquisa para obtenção de material sobre essas mulheres evidenciou a recorrência da invisibilidade feminina. A procura por fotos, informações e documentos nos levou a recorrer a publicações e a arquivos de família, especialmente no caso das personalidades falecidas. Os depoimentos das pessoas vivas foram gravados em fevereiro de 2020, em São Paulo, em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Parte desse material é apresentado aqui neste catálogo.

Muitas outras mulheres marcaram presença na trajetória do artista, em maior ou menor grau, como as personagens citadas em seus contos e escritos, artistas que frequentaram seu ateliê, historiadoras e críticas de arte, jornalistas, modelos, amigas, produtoras, familiares e apoiadoras. Entre elas, citamos a artista **Vera Bocaiúva Mindlin**, colega no curso com Guignard e aluna de Iberê na técnica da gravura; **Icleia Borsa Cattani**, que organizou, ao lado de Evelyn Ioschpe, a importante retrospectiva *Iberê Camargo: Trajetória e Encontros* (1985-1986); a artista **Lou Borghetti**, aluna e assistente; a artista **Didonet Thomaz** e **Elizabeth M. B. Mattos**, com quem Iberê trocou farta correspondência; a artista **Mariza Carpes**, amiga e aluna de Iberê, com quem o artista expôs em Santa Maria, RS, e no Instituto Goethe de Porto Alegre, em 1991; **Lisette Lagnado**, que organizou o livro *Conversações com Iberê Camargo* a partir de longa entrevista por correspondências; a artista **Maria Leontina** e **Lia Raffainer**, grandes amigas, e **Helena Lunardi**, modelo para as derradeiras séries *Idiotas* e *Tudo te é falso e inútil*.



MARIA COUSSIRAT CAMARGO

Porto Alegre, RS, 1915 – Porto Alegre, RS, 2014

Maria Cruz Coussirat Camargo era professora, formada pelo Colégio Sévigné, em Porto Alegre. Graduiu-se em pintura no Instituto de Belas Artes. Com tela e tintas de Maria, Iberê pintou seu primeiro quadro. Depois do casamento, ela passou a se dedicar inteiramente a Iberê, acompanhando-o nos sucessivos deslocamentos e nos momentos bons e ruins. Maria administrava o ateliê, os documentos, as vendas e os problemas domésticos, deixando Iberê livre para pintar. Organizava toda a sua produção e arquivava cartas e anotações. Em 1995, ano seguinte após a morte do artista, doou toda a sua coleção para a constituição do acervo da Fundação Iberê. A profundidade da relação deles pode ser aferida nos textos que dedicaram um ao outro.

A Maria, Iberê dedica o poema *Depois*, escrito em 1940:



Quando eu estiver deitado na planície, indiferente às cores e às formas, tu deves te lembrar de mim. Aí, onde a planície ondula, a terra é mais fértil. Abre com a concha da tua mão uma pequenina cova e esconde nela a semente de uma árvore. Eu quero nascer nesta árvore, quero subir com os seus galhos até o beijo da luz. Depois, nos dias abrasados, tu virás procurar a sua sombra, que será fresca para ti. Então no murmúrio das folhas eu te direi o que meu pobre coração de homem não soube dizer.

Publicado no livro de memórias *Gaveta dos guardados*, editado pela Edusp, em 1998, e pela Cosac Naify, em 2009.

A Iberê, Maria escreve em 1985:



Sigo-te passo a passo, quase como a tua sombra. Há mais de quarenta anos, dividimos alegrias e tristezas. Entre nós, tudo foi e é repartido. Teu mundo tornou-se o meu mundo. Teus amigos são meus amigos. Tuas preocupações também são as minhas preocupações. Iberê, temos um só coração, um só modo de sentir o mundo. Nunca te vi esmorecer. Sempre trabalhaste com a paixão dos escolhidos. Não te poupaste para alcançar o absoluto na Arte.

Acompanhei tuas noites insones, frente à tela, no frenesi da criação. Tu sempre te deste por inteiro. Sem descanso, dias e anos te aprofundaste mais e mais nessa tua busca sem fim. Eu te vi tempestuoso e também paciente, na vigília do ácido que modelava as tuas imagens interiores, sempre com originalidade e poesia. Essa tua força e essa tua versatilidade me fascinam. Sinto-me feliz em ser a tua companheira e compartilhar a tua caminhada.

Depoimento para o livro *Iberê Camargo*, publicado pela Funarte, pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas e pelo MARGS, em 1985.



Maria e Iberê no ateliê da rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, 1963.

ELISA BOTELHO BYINGTON

São Paulo, SP, 1910 – São Paulo, SP, 2003

Elisa Cândida Botelho nasceu em São Paulo, casou-se com Alberto Byington Jr. e, em 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro. Fazia desenhos e passou a frequentar o curso de Guignard, onde conheceu Iberê Camargo e Geza Heller. Os três resolveram fazer um novo grupo e Elisa tomou as providências necessárias para viabilizar a ideia. Alugou o espaço e colocou nele tudo o que era necessário: cavaletes, cadeiras e cortinas. Foi ela também quem auxiliou Iberê a adquirir a sua primeira prensa para gravura. Em 1966, voltou para São Paulo, onde viveu até 2003, cercada de obras de Matisse, Guignard, Vieira da Silva e um magnífico Iberê Camargo.



Iberê descobriu na Rua Marquês de Abrantes, 4, fundo da Praça José de Alencar, no Catete, uma sala grande com seis janelas para a rua, justo o que procurávamos – e a antiga gafeira Flor do Abacate transformou-se no ateliê da “Primeira escola de arte livre no Brasil”, como a chamou o repórter do jornal *Diretrizes*. Logo juntaram-se a nós Maria Campello, Werner Amacher, Milton Ribeiro, Alcides da Rocha Miranda, Vera Bocayuva. Guignard havia decidido aceitar nosso convite e tornou-se nosso mestre. Na base da dedicação e amor à arte! Cada um contribuía com soma modesta, pagava-se o aluguel, os modelos e o que restava entregávamos a Guignard. E perto de um ano tivemos a dedicação daquele artista fino e sensível, cujo traço a lápis como um arabesco formava flores, árvores, pássaros; seus retratos ou naturezas-mortas fazem-me pensar em Matisse. Iberê como um artista que já tinha sido premiado no Rio Grande do Sul era nosso expoente. Em abril de 1944, com grande tristeza e desalinho, vimos partir o nosso mestre para Belo Horizonte. Foi o fim de nosso ateliê da rua Marquês de Abrantes. Cada um procurou seu próprio ateliê e seu próprio mestre.

Trechos do depoimento para o livro *Iberê Camargo*, publicado pela Funarte, pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas e pelo MARGS, em 1985.



Maria, Iberê e Elisa Byington na residência do artista, Rio de Janeiro, 1959.

DJANIRA DA MOTTA E SILVA

Avaré, SP, 1914 – Rio de Janeiro, RJ, 1979

Pintora, desenhista e gravadora. Trabalhava na lavoura e começou a desenhar de forma amadora, em 1937. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1939, onde abriu uma pensão, convivendo com artistas como Milton Dacosta, Carlos Scliar e Emeric Marcier, que a incentivaram a pintar profissionalmente. Expôs pela primeira vez em 1942 e, a partir daí, passou a integrar as principais exposições da época. Djanira retratava o cotidiano de trabalhadores, festas populares, cenas urbanas e o campo, usando cores vibrantes e festivas, retratando bem a pluralidade da cultura brasileira. A partir dos anos 1960, seu foco se volta para os operários das fábricas. Djanira sempre foi muito combativa, assumiu posições firmes e decididas, inclusive na ditadura. O Museu de Arte de São Paulo (MASP) abriu sua programação de 2019 dedicada às mulheres, com uma retrospectiva sobre a obra de Djanira.

Iberê e Djanira iniciam, em 1953, intensa campanha pela reivindicação de materiais de qualidade para a produção de trabalhos artísticos. O movimento ganha reconhecimento internacional, merecendo matéria na revista Time de 3 de maio de 1954. Em 5 de maio, inaugura-se o 3º Salão Nacional de Arte Moderna, no Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. O Salão ficou conhecido como “Salão Preto e Branco”, no qual mais de 300 artistas apresentam, em protesto, somente obras em preto e branco. Até o fim 480 artistas brasileiros aderiram a este que foi um dos raros momentos de mobilização da categoria dos artistas plásticos no Brasil.



Iberê Camargo e Djanira na inauguração do "Salão Preto e Branco", Rio de Janeiro, 1953.

ISTELLITA DA CUNHA KNEWITZ

Santana do Livramento, RS, 1926. Vive em Porto Alegre, RS

Professora. Muda-se com a família para Santa Maria, RS, e depois para Porto Alegre. Gradua-se em Letras pela então Faculdade de Filosofia da UFRGS, em 1956. Atua como professora em Pelotas, RS, e em Porto Alegre. De 1960 a 1964, assume a chefia do Setor de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Assistência e cria a *Semana de Porto Alegre*, evento reunindo exposições, música, dança, teatro, cursos e debates, e que permanece no calendário anual da cidade. Ainda em 1960, disponibiliza local para realização do curso “Encontros com Iberê Camargo”, que dará origem ao Atelier Livre da cidade. Após 1964, assume a Superintendência do Ensino Municipal da Prefeitura, onde permanece até 1969. De 1970 em diante, volta a lecionar e atua como assistente de Antonio de Assis Brasil na direção do Centro Municipal de Cultura até se aposentar.



Conheci Iberê quando eu era chefe do Setor de Cultura da Prefeitura. Era 1960 e eu estava organizando a primeira *Semana de Porto Alegre*. Na época, ele deu uma entrevista para um jornal dizendo que a cidade era um marasmo na cultura. A palavra picou o orgulho dos gaúchos e ele foi convidado a ir a um debate para apresentar suas ideias. Na sala cabiam no máximo 100 alunos, mas devia ter umas 200 pessoas. Houve muita discussão, até maltrataram o Iberê, mas ele, sempre muito inteligente, se saiu muito bem. Quando terminou, fui conversar e disse: “Tenho um espaço livre da Prefeitura, bem central, se tu quiseres te encontrar com os porto-alegrenses, eu cedo esse lugar e tu escolhes um horário”. Iberê respondeu na hora: “Quero sim, às 5h da tarde, porque Porto Alegre é muito quente”. Iniciamos os encontros, e veio muita gente que queria aprender. Compramos tintas, mandamos fazer cavaletes, e passou a ser praticamente um curso de pintura. Iberê avaliava os trabalhos, selecionava.

Em janeiro de 1961, ele tinha que ir embora para o Rio; fizemos então uma reunião com o prefeito Loureiro da Silva e o secretário Carlos de Britto Velho. Iberê sugeriu que aquela experiência tinha que continuar e propôs a criação de “um Atelier Livre, onde ninguém paga nada, não tem chamada, não tem compromisso de matrícula; a pessoa chega, senta, pinta, e vai embora”. Compramos a ideia e começou o Atelier Livre da Prefeitura. Foi um sucesso! Fiquei quatro anos nesse cargo. Depois, o Atelier teve várias outras sedes. Mas a ideia original foi do Iberê, os louros são dele!

Depoimento em fevereiro de 2020. A versão estendida, em vídeo, encontra-se no YouTube da Fundação Iberê.



Iberê Camargo e Istellita da Cunha Knewitz no ateliê do artista, bairro Nonoai, Porto Alegre, 1992.

REGINA SILVEIRA

Porto Alegre, RS, 1939. Vive e trabalha em São Paulo, SP

Regina Silveira faz instalações, objetos e obras bidimensionais e é uma das artistas brasileiras contemporâneas de maior renome internacional. Gradua-se no Instituto de Artes da UFRGS em 1959 e estuda com Iberê Camargo, com quem estabelece duradoura convivência. É Mestre e Doutora em Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Na década de 1970, a artista, de forma precursora, faz trabalhos com vídeo, fotografia, colagem, xerox e postais. Nos anos 1990, projeta-se internacionalmente e aproxima-se mais dos meios tecnológicos, criando interferências poéticas e contundentes na arquitetura. Recebeu diversos prêmios e bolsas como as da Guggenheim Foundation e Fulbright Foundation. *Mil e um dias e outros enigmas*, que esteve em cartaz na Fundação Iberê em 2011, foi a primeira mostra abrangente de seu trabalho, em Porto Alegre, e a segunda exposição de caráter retrospectivo que realizou no Brasil.

As aulas de Iberê eram muito densas, ele era bastante radical com os alunos e cada dia era um aprendizado; não só naquilo que você estava fazendo, mas no que você vivia junto com o grupo. Uma vez Iberê jogou um pincel pela janela, porque achou que aquele pincel de marta, caro e sofisticado, estava lambendo a pintura, e ele queria uma pintura vigorosa, de impacto. Foi uma lição dura, mas a pintura daquela aluna melhorou muito depois disso!

Creio que todo mundo lucrou bastante com aquele curso. Iberê era polêmico, não era uma pessoa fácil, mas agregava muita gente à sua volta e gostava de estar sempre acompanhado. Eu fiquei amiga do Iberê e da Maria, e convivemos bastante, por longo tempo. Aprendi muito com Iberê, mais do que herdar poéticas, ou o modo de fazer, aprendi atitudes com ele. Ele era uma pessoa extremamente exigente, um artista implacável com ele mesmo. Inúmeras vezes eu o vi terminar uma pintura – era um espetáculo vê-lo pintar, ele dançava na frente do quadro, na gestualidade de suas pinceladas – e, de repente, ele desfazia tudo, porque não estava contente com um pequeno detalhe. Não adiantava dizer que a pintura estava maravilhosa, porque ele não se perdoava. Ele era um cúmplice, um aliado, foi muito importante na minha formação, e nunca perdeu a capacidade de entender as nossas diferenças de geração e de poética. Sempre pude mostrar para ele o meu trabalho, que era diametralmente oposto ao dele, outro tipo de constelação. A gente tinha uma troca boa, sempre conseguimos fazer isso.

Depoimento em fevereiro de 2020. A versão estendida, em vídeo, encontra-se no YouTube da Fundação Iberê.



Iberê e Regina Silveira, durante aula de pintura ministrada pelo artista, Porto Alegre, 1960.

LUIZA PRADO

Porto Alegre, RS, 1914 – Rio de Janeiro, RJ, 2000

Luiza Carmen Ferreira da Silva Prado, ceramista e escultora. Foi casada com o escultor Vasco Prado de 1938 a 1958. Na década de 1950, aperfeiçoa-se na França com o ceramista e decorador Pierre Lordereau. Também visita a China, onde faz curso de preparação de tinta fosca para aplicação em barro úmido, e Cuba, onde leciona na Escola de Instrutores de Artes. De volta ao Brasil, participa do IV Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em 1953, obtendo medalha de prata. Logo depois, funda o Curso Livre de Cerâmica. Participa da coletiva *Arte Rio-Grandense do Passado ao Presente*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1961. Leciona no Colégio de Jornalismo de Santiago, no Chile. Permanece em Porto Alegre até o início dos anos 1960, quando muda-se para o Rio de Janeiro. Mora em Montevidéu, no Uruguai, e em Santiago, no Chile, onde realiza individuais e recebe diversos prêmios em salões. Também em Montevidéu, Luiza faz curso de pintura com o Professor Collel. Em 1998, recebe homenagem no XIII Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, realizado no Museu de Arte do Rio Grande do Sul pela associação de ceramistas do estado. Tem exposição individual em sua homenagem, em 1999, na Galeria Arte&Fato.

Luiza Prado está entre as primeiras artistas que se destacaram por suas escolas de cerâmica no estado do Rio Grande do Sul, na década de 1950. Seu ateliê localizava-se na rua José do Patrocínio, Cidade Baixa de Porto Alegre, onde recebeu alunos até 1961, ano em que foi fotografada junto a Iberê para promover a exposição do artista. É provável que o único prato conhecido modelado por Iberê tenha sido produzido com o seu auxílio, nesse espaço. O segundo trabalho realizado em argila pelo artista, de que se tem registros, é uma pequena escultura em terracota, de 1985, realizada no ateliê de Vasco Prado.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul, a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS e a Pinacoteca Aldo Locatelli da Prefeitura de Porto Alegre possuem peças de Luiza em seus acervos.



Iberê e Luiza Prado observando sua produção de pintura em porcelana no ateliê da artista, Porto Alegre, 1961.

MARIANITA LINCK

Porto Alegre, RS, 1924. Vive e trabalha em Porto Alegre, RS

Maria Anita Tollens Linck, ceramista e professora. Forma-se em Artes Plásticas, em 1945, pelo então Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, quando foi aluna de Fernando Corona. Seus primeiros contatos com a cerâmica, sua principal fonte de pesquisa, ocorreram nos ateliês de Luise Endter e de Wilbur Olmedo. Continua seus estudos como bolsista na Universidade de Indiana, Estados Unidos, no período de 1957 a 1958, seguido de cursos em Buenos Aires e Montevideo. A partir de 1968, integra o corpo docente da Escola de Artes (hoje Instituto de Artes da UFRGS), onde permanece até sua aposentadoria, em 1991. Vai para o Japão, no ano de 1977, onde realiza estágio de especialização em cerâmica. É uma das fundadoras da Associação dos Ceramistas do Rio Grande do Sul (Acergs) e precursora do curso de Bacharelado em Cerâmica do Instituto de Artes da UFRGS, que se concretiza em 1983, único no Brasil até então. É homenageada no Prêmio Açorianos de Artes Plásticas de Porto Alegre em 2016, pela relevância de seu percurso. Desenvolve amplas pesquisas sobre vidrados comerciais e as aplicações em cerâmica.



Uma vez, fui ao Rio de Janeiro e fiz uma visita para conhecer Iberê. Falamos muito sobre cerâmica, porque era um assunto que o interessava. Depois, ele veio para Porto Alegre e deu uma palestra para os professores do Colégio de Aplicação, onde eu dava aulas de arte. Ele quis saber como era a minha maneira de ensinar e respondi que usava os ensinamentos do poema *A Flor*, do poeta e pintor português Almada Negreiros, e recitei a poesia. Iberê gostou muito! Quando deu um curso aqui, fui várias vezes assistir às suas aulas, para ver como ele ensinava, e ficamos muito amigos.

Um dia, Iberê veio ao meu ateliê e trouxe alguns pratos de porcelana brancos para pintar. Pediu as tintas que queria e fui explicando a ele o comportamento das cores. A tinta no forno tem nuances diferentes, onde tu pintas de maneira leve, a tinta fica com menos espessura, dá um resultado diferente do que quando é carregada. Ele pintou como pinta um pintor – e eu não dei palpites. Os vermelhos, por exemplo, ele carregou bastante, menos do que os pretos. Às vezes a tinta estourava no forno, mas o resultado era muito bonito. Ele não veio para aprender técnicas, veio para ter uma experiência!

Quando pintava, Iberê parecia uma pessoa espontânea para quem estava olhando. Ele era rápido, de vez em quando parava, olhava e depois recomeçava. Era muito sincero. Acho que aprendi bastante apenas olhando ele trabalhar. Tudo vinha com muita força, muito dinamismo, vinha de dentro dele – como diz o poema de Negreiros.

Depoimento em fevereiro de 2020. A versão estendida, em vídeo, encontra-se no YouTube da Fundação Iberê.



Iberê e Marianita Linck na residência do artista, Porto Alegre, 1977.

MARIA TOMASELLI CIRNE LIMA

Innsbruck, Áustria, 1941. Vive e trabalha em Porto Alegre, RS

Pintora, desenhista, gravadora e escultora. Forma-se em Filosofia, na Áustria, em 1965. Casa-se com Carlos Cirne Lima e passa a residir em Porto Alegre. Estuda gravura com Danúbio Gonçalves, e pintura com Iberê Camargo, trabalhando ao seu lado em curso ministrado a presidiários, entre 1969 e 1970. Em 1972, reside em São Paulo e é premiada na 2ª Exposição Internacional de Gravura, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1975, onde estuda gravura em metal com Eduardo Sued e com Anna Letycia. A partir de 1979, reside em Olinda, PE, ligando-se à Oficina Guaianases de Gravura. De volta a Porto Alegre, é uma das integrantes do MAM Atelier de Litografia, no qual Iberê Camargo realizou vários trabalhos. Participou de exposições, coletivas e individuais, no Brasil, na Europa e na América Latina. Recebeu o IV Prêmio Açorianos, em 2009, por sua retrospectiva no MARGS. Entre suas obras tridimensionais, se destacam a *Oca Maloca*, exposta em diversos países e *Para namorar o pôr-do-sol*, na praia de Ipanema, em Porto Alegre. Nos seus trabalhos, o discurso poético-filosófico convive com a ousadia e neles se mesclam o grito de alerta e o lirismo.



Em 1969, convivi com Iberê por um ano inteiro, quase que diariamente. Ia ao seu ateliê pintar e vê-lo pintando. Na época, ele era professor de gravura no Rio de Janeiro, mas não conseguia dar aulas, porque o ateliê não tinha material. Como recebia um pagamento mensal do MEC, ele sugeriu dar aulas no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, o que foi autorizado. A iniciativa, porém, não deu certo, o ateliê aqui também não funcionava direito, e ainda rolou um certo ciúme em relação a ele.

Então, uma professora, da qual não lembro o nome, amiga do superintendente do Serviço Penitenciário, disse o seguinte: “Se os livres não te querem, que tal dar aulas aos presos?”. Iberê topou e me chamou como assistente. Tínhamos uns oito ou dez alunos, e as aulas eram dadas numa sala da Administração. Eram presos de vários tipos; o mais simpático de todos era o autor do crime da mala, aquele que tinha esquartejado uma pessoa e jogado no Guaíba... Iberê não ensinava a pintar, ele apenas educava o olhar, e fizemos até uma exposição na Assembleia.

O curso era como uma gota d’água na pedra quente, mas houve algo interessante! Foi montada no presídio uma peça de teatro e Iberê fez, para o cenário, um gigantesco painel, um trabalho maravilhoso! Ele estava na fase dos carretéis, quase abstrata, mas, de maneira inesperada, apareceram no trabalho figuras humanas, que só iriam ressurgir na sua obra muitos anos depois. Os alunos e eu pintamos as laterais do palco. O teatro era grande e muitos presos puderam ver! Quando Iberê foi embora para o Rio, fiquei mais um ano lá, sozinha, até que o novo superintendente encerrou as aulas – preferindo que fosse ensinado algo mais prático.

Depoimento em fevereiro de 2020. A versão estendida, em vídeo, encontra-se no YouTube da Fundação Iberê.



Maria Tomaselli, Iberê e detentos junto aos cenários pintados para o teatro da Penitenciária de Porto Alegre, 1969.

MARIA ANGELA MAGALHÃES

Belo Horizonte, MG, 1925 – Rio de Janeiro, RJ, 2009

Nascida em Belo Horizonte, Maria Angela Coelho de Almeida Magalhães mudou-se para o Rio de Janeiro, definitivamente, em 1956. Na década de 1960, recebeu aulas de tapeçaria e desenvolveu uma linguagem artística que veio a ser sua marca profissional: a transposição de desenhos de outros artistas para a tapeçaria. Em 1964, com Gilda Carneiro, fundou o Artesanato Guanabara, que, na década de 1970, chegou a contar com 70 artesãs. Maria Angela trabalhava com tapeçaria bordada em lã, mas, para interpretar da melhor forma possível as características de cada artista, começou a utilizar diferentes tipos de fios: seda, lã, cetim, sisal, criando áreas luminosas e texturas, incorporando, em alguns casos, até o tricô e o crochê. Essa qualidade de *transcrição* atraiu Iberê Camargo que, em 1975, encomendou uma tapeçaria, estabelecendo com Maria Angela uma parceria que durou até 1982. A artista também desenvolveu tapetes de tear com desenhos autorais, usando lãs tingidas manualmente, refletindo sua maestria em lidar com as cores.

“ O desvendar do mistério – Iberê começou, para mim, quando ousei, a partir de seus cartões, fazer tapeçarias. Percorri o caminho do seu gesto, percebi o requinte das transparências, o vigor dos grafismos, a invenção das cores. Dessa época, guardo uma delicada impressão de muito respeito.

Vejo-o na humana convivência com as bordadeiras, vejo-o na plena atenção, cartão em punho, a acompanhar as soluções dadas. Responsável único pelo destino de tudo o que faz, a aceitar o trabalho de equipe e a assumi-lo, conosco.

Há uma condição comum às amigas do Iberê. É a de uma amorosa relação que se estabelece a partir do entendimento da pessoa do Iberê, admiração incondicional pelo artista e carinho pelo ser humano. Porque não é fácil ser Iberê Camargo. A construção de uma pessoa é tarefa de fidelidade de uma vida toda. Iberê se constrói com rigor e intensidade. E é, certamente, a representação viva das figuras fortes e suaves, de dramáticos contrastes, que ele mesmo pinta.

Como no seu trabalho, ele não faz a si mesmo concessão alguma. Nada nele é leviano ou supérfluo. Ele é a pura expressão de uma verdade interior, a vivência da paixão que tem pela vida. Exerce a sua gentileza, que não é a das convenções sociais, e é generoso ou rude, correspondendo ao que, espontaneamente, sente. É nesse compromisso com o próprio ser que está a chave da compreensão do seu caráter. Quem for capaz de entender, estará cativo para sempre.

Depoimento para o livro *Iberê Camargo*, publicado pela Funarte, pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas e pelo MARGS, em 1985.



Maria Angela Magalhães em seu ateliê Artesanato Guanabara, Rio de Janeiro, década de 1970.

ANNA LETYCIA QUADROS

Teresópolis, RJ, 1929 – Rio de Janeiro, RJ, 2018

Gravadora. É considerada uma das mais importantes gravadoras do Brasil. Seu trabalho conciso e lírico se constrói em sutilezas de forma e de cor. Estudou desenho e pintura com Bustamante Sá e André Lhote, e frequentou cursos de gravura de Oswaldo Goeldi, Darel e Iberê Camargo, que considerava seu grande mestre. Estudou com Ivan Serpa e participou da criação do Grupo Frente, em 1954. Ainda nessa década, decidiu trabalhar exclusivamente com gravura em metal. Em 1959, frequentou o ateliê de gravura de Edith Behring, no MAM-Rio, e logo foi convidada a lecionar no ateliê, atividade que exerceu de 1960 a 1966. Em 1977, Anna Letycia instalou a Oficina de Gravura no Museu do Ingá, em Niterói, que coordenou até 1998, onde foi mestra de muitos artistas da chamada Geração 80. Em sua carreira, realizou mais de 15 mostras individuais e participou de coletivas, como as Bienais de Veneza, Tóquio e Florença, dentre outras, no Brasil e no exterior. Anna Letycia sempre se posicionou em defesa das reivindicações da classe artística, entre elas, a da liberação de importação de material de trabalho, na década de 1970, ao lado de Iberê Camargo.

“ Por volta de 1950, fui aprender pintura com Iberê Camargo, que tinha seu ateliê num pequeno apartamento na Lapa. Fez alguns testes comigo para ver se valia a pena perder seu tempo e lá fiquei.

Quando Iberê foi ensinar gravura no Instituto Municipal de Belas Artes, fui junto, entrando então no mundo da gravura. Era um professor exigente, tecnicamente muito meticuloso. Fazia questão de um bom começo: polimento perfeito, limpeza de chapa, trabalho que tomava meses de aprendizado. Depois, o início de técnicas básicas, como água-forte e água-tinta. Levávamos muito tempo antes de concluir uma etapa e retrabalhávamos o que não estava bom. As provas sempre em preto-e-branco. Cor, só depois de muito tempo. Posso dizer que tudo o que aprendi sobre gravura foi naquela época. Passei depois rapidamente por outros professores, frequentei alguns ateliês no exterior, mas a base era sólida e havia compreendido o mecanismo da técnica. Se depois pude ensinar gravura, foi baseada no que aprendi então com Iberê. Sempre estivemos juntos, como artistas e como amigos. Particpei do Salão Preto e Branco, ainda com pintura, e, na década de 1970, estávamos juntos em Brasília, reivindicando uma solução para o problema de liberação de importação de material de trabalho.

Trechos do depoimento para o livro *Iberê Camargo*, publicado pela Funarte, pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas e pelo MARGS, em 1985.



Sergio Camargo, Iberê, Anna Letycia e Edson Motta prestando esclarecimentos sobre a importação de material artístico à Comissão de Cultura da Câmara, Brasília, 1976.

CLARICE LISPECTOR

Chechelnyk, Ucrânia, 1920 – Rio de Janeiro, RJ, 1977

Romancista, contista, cronista, tradutora e jornalista, é considerada uma das mais importantes escritoras do Brasil. Seu trabalho tem repercussão internacional, tendo sido publicado nos Estados Unidos, na Itália, na Alemanha e na Holanda. Imigra com a família para o Brasil em 1926, instalando-se em Maceió. Em 1929, vive no Recife, onde faz os primeiros estudos. Após a morte da mãe, em 1935, a família muda-se para o Rio de Janeiro. Publica seu primeiro conto, no jornal literário Dom Casmurro, em 1936. Quatro anos depois, ingressa na Faculdade Nacional de Direito e trabalha como redatora na Agência Nacional e depois no jornal A Noite. Casa-se com o diplomata Maury Gurgel Valente, em 1943, e, durante 15 anos, vive fora do país. Seu romance de estreia, *Perto do Coração Selvagem*, é publicado em 1944, recebendo o Prêmio Graça Aranha. Em 1959, após divorciar-se, volta a residir no Brasil e publica alguns de seus principais livros, como *Laços de Família* (1960), *A Paixão Segundo G.H.* (1964), *Água Viva* (1973) e *A Hora da Estrela* (1977).



Um homem alto, um pouco curvo, olhar manso, pele morena, o ar ascético de um monge: eis diante de mim Iberê Camargo, um dos nossos grandes pintores. Era impossível não conversarmos sobre o calor: fazia 40,9 graus à sombra. Eu estava no ateliê do pintor que fica numa cobertura na Rua das Palmeiras: como Iberê nota, parece que o terraço é um tombadilho e que, em breve, vamos zarpar. Bebemos água, bebemos café requentado – até que mais tarde, sua esposa, Maria, uma das mais simpáticas das Marias, vem e nos faz um café expresso que me lembra a Itália. Bebemos mais água. E a entrevista começa. O que me impressiona logo de início é o ar de honestidade, modéstia e, simultaneamente, de confiança em si próprio que Iberê transmite.

Diálogos possíveis com Clarice Lispector. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, fev. 1969.



A escritora Clarice Lispector e a dedicatória a Iberê no livro *Laços de Família*.

TINA ZAPPOLI

Flores da Cunha, RS, 1955. Vive e trabalha em Porto Alegre, RS

Galerista. Em 1958, Maria Cristina Zappoli passou a residir com a família em São Leopoldo, RS. Em 1972, casou-se com o colunista de arte Décio Presser, mudando-se para Porto Alegre. Passa a assessorar Décio e Renato Rosa na Galeria do IAB, tornando-se sócia em 1976. De 1978 a 1981, trabalha com Tatata Pimentel, na Galeria do Centro Comercial. Nesse ano, abre a Galeria Tina Presser, com os sócios Décio, José Zappoli e Milton Couto. Começa a representar Iberê Camargo ainda em 1979, e realiza duas individuais do artista, em 1980 e 1981. Em 1983, faz uma grande exposição das suas tapeçarias, junto com o lançamento da série *Dados*. Foi responsável pela divulgação nacional da obra de Iberê e trabalhou com ele até a sua morte, em 1994. Em 1988, divorciou-se de Décio Presser e voltou a usar seu nome de família. A partir de 1995, com a orientação artística de Marinho Neto, a galeria passou a mesclar, em seu acervo, arte popular e arte contemporânea. Num fato muito raro no circuito de arte brasileiro, a Galeria Tina Zappoli, com 39 anos de existência, continua em atividade na mesma sede em Porto Alegre.

Conheci Iberê através de Tatata Pimentel, com quem trabalhava em 1979, na Galeria do Centro Comercial. Ele visitou a galeria num sábado e fomos conhecer o ateliê dele na segunda. Houve uma imediata empatia entre nós, e, para nossa surpresa, sorte e delírio, ele nos deu um álbum de pastéis, da série *Carretéis*, para comercializar. Foi um começo muito poderoso e que se manteve nessa potência até a morte dele, em 1994. Foi um empurrão que ele nos deu, uma alavanca, que nos levou para frente, para tentar estar à altura de sua generosidade.

A primeira exposição de Iberê que fizemos em Porto Alegre foi muito bem-sucedida, inaugurou toda vendida, o que o surpreendeu muito. Abri minha própria galeria em abril de 1981, e, seis meses depois, já morando na cidade, Iberê começou a preparar uma nova exposição, inaugurada em abril de 1983. Foi quando lançamos, a nível nacional, a série *Dados* e as [mais recentes] tapeçarias realizadas por Maria Angela Magalhães – que estava presente na abertura. Elas foram uma surpresa, são extremamente sofisticadas, têm uma transcendência de cores magnífica, são muito exclusivas e têm o padrão de excelência de Iberê. Faz quase 40 anos que não são vistas...

Quando Iberê fez 70 anos, coordenei exposições nas galerias Luisa Strina, em São Paulo, e Thomas Cohn e Cláudio Gil, no Rio; ações que ajudaram a tornar Iberê um artista nacional. Sei o quanto isso se deve à qualidade da sua obra, mas também ao nosso trabalho, de conseguir penetrar em outras áreas do país – como submarinos – dizia ele. Iberê tinha as intempéries de um artista e procurava sempre o melhor, mas se tu entendesses esses meandros, fizesse tudo na máxima potência, tudo ia bem.

Depoimento em fevereiro de 2020. A versão estendida, em vídeo, encontra-se no YouTube da Fundação Iberê.



Tina Zappoli e Iberê em frente a uma tapeçaria, na abertura da exposição na Galeria Tina Presser, Porto Alegre, 1983.

EVELYN BERG IOSCHPE

Porto Alegre, RS, 1948 – São Paulo, SP, 2019

Socióloga, jornalista e colecionadora de arte, Evelyn Berg teve importante atuação no campo da arte e da arte-educação no Brasil. Formada em Ciência Política e em Jornalismo, escreveu para os jornais Correio do Povo e Zero Hora. Sua coluna de crônicas era voltada para as artes e tinha um viés feminista e social. Foi a primeira mulher a dirigir o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Trabalhou na instituição de abril de 1983 a março de 1987, realizando importantes exposições, como *Iberê Camargo: trajetória e encontros* (1985), com Icleia Cattani. Nesse período, as possibilidades sociais do trabalho com arte-educação chamaram a sua atenção. Em 1989, assumiu a presidência da Fundação Ioschpe e criou o Instituto Arte na Escola, uma associação civil sem fins lucrativos que qualifica e incentiva o ensino da arte por meio da formação continuada de professores da educação básica. Foi também presidente do Instituto Arts in School, no Brasil, e do Grupo de Institutos, Fundações e Empresas (GIFE), associação nacional de 123 organizações privadas que investem em programas sociais em todo o país. Pouco antes de seu falecimento, ela e Ivoncy Ioschpe, seu marido, selaram um comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que passou a abrigar parte da sua importante coleção de arte, incluindo uma tapeçaria de Iberê Camargo.



No inverno de 1981, Iberê e Maria retornam ao Rio Grande do Sul, instalando-se no sobrado da rua Lopo Gonçalves, um endereço pacato do bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. Nos fundos, o ateliê, onde ele prossegue seu enfrentamento com a tela em branco, tendo como testemunhas mais permanentes a esposa Maria e o gato Martim. Segundo as palavras do artista, sua pintura, então, tingiu-se de sangue e de dor. [...]

Sai muito pouco: nos fins de tarde gosta de ir até a rua da Praia, tradicional ponto de convergência no centro da cidade. E nos domingos frequenta o Brique da Redenção. [...] Leva uma vida reclusa: não vai ao teatro, ao cinema, e muito menos a festas. Vernissages sim, mas poucas. [...] Sua companheira de mais de 40 anos está sempre ao seu lado, vigilante. Fotografa e cataloga cada uma de suas obras, secretaria Iberê nos mais variados assuntos, além de ser sua modelo mais constante. Maria é a silenciosa figura que se tornou a cúmplice da trajetória que fez de Iberê, não apenas um mestre da arte brasileira, como diz Ferreira Gullar, mas o “protagonista de uma aventura estética que dá nova dimensão a nossa pintura”.

Nele obra e vida se confundem numa trajetória densa como a massa pictórica de suas telas e espessa como cada uma de suas palavras e gestos. Nada é gratuito ou desprovido de sentido no homem Iberê e este sentido sempre aponta para o universo das artes, com a verdadeira fé dos iniciados. As imagens sacras nas paredes da casa de infância ou a sacralização da iconografia são as duas possíveis faces de uma mesma moeda. Em Iberê, as intenções são espessas como o seu cenho.

Trechos do texto para o livro *Iberê Camargo*, publicado pela Funarte, pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas e pelo MARGS, em 1985.



Iberê, Maria Tomaselli e Evelyn Ioschpe, Porto Alegre, década de 1980.

ANICO HERSKOVITS

Montevideo, Uruguai, 1948. Vive e trabalha em Porto Alegre, RS

Gravadora. Anico estudou no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre e graduou-se na UFRGS. Expõe desde 1974, tendo realizado diversas exposições individuais e participado de exposições coletivas no país e no exterior. Foi artista convidada da 3ª *Bienal de Gravura de Santo André* (2005) e artista homenageada na 2ª *Bienal Internacional Ceará de Gravura* (2006). Publicou o livro *Xilogravura Arte e Técnica*, em 1986. Foi curadora da mostra *A gravura artística no Rio Grande do Sul*, no Centro Cultural Erico Verissimo, em Porto Alegre, nos anos 2007, 2008 e 2009, pela qual recebeu o Prêmio Açorianos de curadoria. No ano de 2012, realizou exposição na Santa Casa de Porto Alegre, que resultou num álbum de imagens do complexo hospitalar. Em 2014, realizou exposição na Galeria Gestual e produziu o livro *Cidade Imaginária*, pelo qual recebeu os Prêmios Açorianos de exposição e o Jabuti de produção gráfica. Em 2016, com curadoria de Angélica de Moraes, apresentou exposição de seu percurso gráfico na Caixa Cultural São Paulo.

MARTA LOGUERCIO

Bagé, RS, 1945. Vive e trabalha em Porto Alegre, RS

Gravadora, desenhista, pintora e artista digital. Frequentou o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre de 1972 a 1981. Foi aluna de Vasco Prado (desenho) e de Danúbio Gonçalves (xilografia e litografia). Dedicou-se ao ensino de litografia, em 1982, no Atelier Livre da Universidade de Caxias do Sul e, nos anos subsequentes, no MAM Atelier de Litografia de Porto Alegre. Durante o ano de 2005, retomou esta atividade, ensinando a técnica litográfica no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Já participou de diversos projetos visuais no Rio Grande do Sul, em outros estados brasileiros e em países como Argentina, Espanha, EUA, Irlanda, Itália, Holanda, Rússia, Polônia, Portugal, entre outros. Tem participado também de mostras de *mail art* e de exposições virtuais em sites de diversos países. Entre as suas exposições recentes, destacam-se: *O Olhar e o tempo*, Atelier da Prata, Porto Alegre (2019); *Quadro Branco*, Studio Clio, Porto Alegre (2015); *Obra Atual*, Casa de Cultura Pedro Wayne, Bagé, RS (2012).



O MAM Atelier de Litografia de Porto Alegre funcionou de 1981 a 1991. O nome veio de nossas iniciais: Marta, Anico e Maria (Tomaselli). Nele, realizamos a edição de gravuras e álbuns de diversos artistas, e também o treinamento de técnicos litógrafos. Por volta de 1986, veio de São Paulo o impressor Otávio Pereira e trouxe Iberê para imprimir em nosso ateliê. Quando ele foi embora da cidade, Iberê continuou a trabalhar conosco, pois criou confiança. Ele morava perto, a duas ou três quadras do nosso ateliê, e produzimos para ele cerca de 38 litografias. No início, Iberê fazia a litografia direto na pedra, mas tivemos que pensar em uma alternativa. Embora seja possível reabrir a pedra umas duas ou três vezes, com Iberê isso era complicado, porque ele nunca ficava satisfeito e raspava tanto o material, que ele não aguentava. Naturalmente, essa atitude tinha a ver com a inquietude obsessiva do trabalho dele, mas o resultado era que a pedra era massacrada, o grão estourava, entupia a tinta, não dava certo...

Então, sugerimos o uso da técnica do papel transporte. Assim, ele desenhava em casa, no papel, e a gente passava para a pedra. Depois, olhávamos a prova, e, se necessário, abríamos a pedra novamente, e retocávamos o que ele queria, mas aí era pouca coisa. Deste processo, saíram aquelas gravuras lineares, que são muito expressivas. Nossas sugestões eram apenas técnicas, porque ele já tinha seus conceitos e ideias. Quando ele pensava numa cor, nós imprimíamos alguns tons diferentes e levávamos à casa dele para que ele escolhesse. E Iberê sempre gostava de mostrar para a Maria e de ouvir a sua opinião. Ele ficou vários anos trabalhando com a gente, a última gravura dele no ateliê é do início de 1990.

Depoimento em fevereiro de 2020. A versão estendida, em vídeo, encontra-se no YouTube da Fundação Iberê.



Anico Herskovits, Iberê e Marta Loguercio no MAM Atelier de Litografia, Porto Alegre, 1987.

ADRIANA CALCANHOTTO

Porto Alegre, RS, 1965. Vive e trabalha em São Paulo, SP e em Coimbra, Portugal

Adriana é cantora e compositora, com mais de vinte discos lançados. Começa a ter aulas de violão aos seis anos e compõe suas primeiras músicas na adolescência. Inicia a carreira apresentando-se em bares e casas noturnas de Porto Alegre, até se mudar para o Rio de Janeiro, em 1980, quando o repertório da poesia brasileira e portuguesa passa a fazer parte de suas composições e shows – espetáculos que misturam também outras linguagens. Lança seu primeiro disco, *Enguiço* (Sony, 1990), com músicas de Caetano Veloso, Roberto e Erasmo Carlos, Lupicínio Rodrigues e de sua autoria. Em 2004, lança o álbum *Adriana Partimpim*, uma seleção de canções para crianças, com o qual ganha o Grammy Latino de melhor álbum infantil. Em 2008, o CD *Maré* dá continuidade à *Trilogia do Mar*, iniciada com o álbum *Marítimo* (1998). No mesmo ano, publica o livro *Saga lusa: o relato de uma viagem*. Em 2018, idealiza o projeto “A mulher do Pau Brasil”, que origina uma turnê pela Europa e pelo Brasil. Adriana é Embaixadora da Língua Portuguesa e professora convidada da Universidade de Coimbra, onde atualmente trabalha o ensino da escrita de canções.

“ Iberê era muito amigo da minha tia Istellita, que tinha alguns trabalhos dele. Lembro-me de um prato de cerâmica, um gato, que era maravilhoso! Fui com ela algumas vezes no ateliê dele quando criança, e depois fui conhecendo seu trabalho em exposições. Em 1991, assisti um Carnaval na Sapucaí, e, quando começou a amanhecer, vi uma combinação de cores impressionante, e pensei no Iberê, talvez pelo aspecto gestual da pintura dele. Havia blocos de cores, fragmentos de cores, e eram as cores dele.

Quando acabou, fui direto para casa e comecei a fazer a canção que veio por ele, mas ainda com a sensação do Carnaval. Roxos, todos, pretos, partes, tudo isso tem a ver com ele – por isso a canção é para ele. Iberê quis retribuir fazendo um retrato meu, e foi quando o vi trabalhando pela primeira vez. Nunca tinha visto aquela urgência: “Cadê o vermelho, cadê o amarelo?...”. Levei um susto enorme, pois ele pintava e, de repente, passava um branco por cima, apagava tudo e pintava de novo. É uma questão de camadas, que a gente não vê, mas que estão ali.

Eu era tímida e foi tudo tão forte que fiquei travada. Ele disse que teve dificuldade de chegar em mim e solucionou a questão pintando um díptico: o corpo, que era eu naquele momento, e a alma, que é sem idade. O retrato da alma tem feições que lembram minha família paterna e minha avó materna. As pessoas dizem que a gente sempre reconhece ancestrais quando ele nos retrata. E isso é lindo! Quanto mais o tempo passa, mais o retrato me representa.

Depoimento em fevereiro de 2020. A versão estendida, em vídeo, encontra-se no YouTube da Fundação Iberê.



Iberê produzindo um retrato de Adriana Calcanhotto, ateliê do bairro Nonoai, Porto Alegre, 1991.

FERNANDA MONTENEGRO

Rio de Janeiro, RJ, 1929. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ

Fernanda Montenegro é a grande dama das artes cênicas em nosso país. É uma referência no teatro, na televisão e no cinema, sendo a única atriz brasileira a ser indicada ao Oscar. Nascida Arlette Pinheiro Esteves da Silva, adotou o seu nome artístico desde cedo. Iniciou a carreira no teatro, em 1952, com Henriette Morineau. Em 1954, passou a integrar o Teatro Maria Della Costa, onde atuou por dois anos. De 1956 a 1958, trabalhou no Teatro Brasileiro de Comédia, e, em 1959, foi uma das fundadoras do Teatro dos Sete, participando de todos os espetáculos da companhia até a sua dissolução, em 1965. De 1966 a 1968, atuou dirigida por seu marido, Fernando Torres. Na década de 1970, trabalhou com diretores, como Millôr Fernandes, Amir Haddad e Celso Nunes. De 1980 até hoje, sem medo de novas experiências, tem atuado no cinema e na televisão e também em espetáculos experimentais. Fernanda Montenegro recebeu, mais de uma vez, todos os mais importantes prêmios do teatro brasileiro: Prêmio Molière, Troféu Governador do Estado e Associação Paulista de Críticos de Arte. Em 1987, encenou *Dona Doida*, premiadíssimo espetáculo com o qual viajou em turnê pelo Brasil por longo tempo. Na temporada apresentada em Porto Alegre, em 1993, a atriz esteve com Iberê Camargo e, desse encontro, resultou o projeto de um trabalho conjunto. Em março de 2020, a atriz iria à Fundação Iberê para a leitura de contos do artista e para a gravação de um depoimento sobre esse encontro de 1993, ambos cancelados pelo início da pandemia. O breve relato abaixo apresenta o projeto que imaginaram fazer.

Iberê conheceu Fernanda Montenegro em Londres, e nutria profunda admiração pela atriz. Em 1993, ao recebê-la em sua residência, sugeriu retratá-la em ação interpretando *Dona Doida*, o monólogo inspirado na poesia de Adélia Prado, com o qual ela estava em cartaz na cidade. O projeto emulava um outro trabalho realizado por Iberê, em novembro de 1992, no qual ele fizera uma série de guaches a partir da peça *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello. Na ocasião, o espetáculo foi representado no ateliê de Iberê, com os atores transformando-se em modelos para o artista. Os guaches foram expostos no Museu de Arte do Rio Grande do Sul e colocados à venda em benefício da campanha de prevenção à AIDS, “Um Ato de Amor à Vida”, lançada pelo protagonista da peça, Manoel Aranha. As cenas representadas no ateliê foram gravadas em filme e integraram o curta-metragem *Presságio*, dirigido por Renato Falcão e concluído em 1993. Durante a visita de Fernanda, o artista apresentou a ela o filme e algumas obras resultantes desse processo. Ela imediatamente aprovou a proposta, que teria como resultado cerca de sete obras, a serem doadas a um museu brasileiro. O projeto não se realizou por vários motivos, entre eles, o agravamento do estado de saúde do artista, mas teria sido realmente incrível ver a reunião desses dois talentos excepcionais.



Iberê e Fernanda Montenegro na residência do artista, Porto Alegre, 1993.



MARIA COUSSIRAT CAMARGO E A VIGÍLIA DA MEMÓRIA

PAULA RAMOS

ENCONTROS

Com Maria, com a tela, a paleta, as tintas e os pincéis que eram dela, Iberê produziu sua primeira pintura. Isso foi em algum momento de 1939, junto ao curso d'água que atravessava a Cidade Baixa de Porto Alegre, hoje canalizado como Arroio Dilúvio. O próprio artista o revela, no memorialístico *O riacho*, escrito em agosto de 1993:

[...] Casas corroídas pelo tempo espelhavam-se em suas águas turvas, que, como os espelhos, refletem, mas, como esses, não guardam imagens. Lembro-me dos salgueiros-chorões que tocavam com seus longos ramos esse espelho baço. Canoas coloridas ancoradas às margens; outras vezes, movimentando-se preguiçosas à força de remos indolentes. Essa visão instigou jovens estudantes de belas-artes, entre eles, Maria, minha mulher. Foi ali, à margem desse riacho, que pintei meu primeiro quadro e onde começou nosso namoro. Com espessa pasta – a tela e as tintas eram dela – fixei a luz fugitiva dessa manhã de sol sobre aquelas águas lodosas. Árvores desgalhadas, surradas pelo vento, apontam para um céu de cobalto. Plasmei essa imagem: assim começa o pintor.¹

Assim começava o pintor. Assim começava a relação com Maria.

Maria Cruz Coussirat, então estudante do Instituto de Belas Artes (IBA) da Universidade de Porto Alegre – atual Instituto de Artes da UFRGS –, cursava a disciplina de “Pintura”, muito provavelmente sob orientação do Professor João Fahrion (1898–1970).² Iberê, vivendo em Porto Alegre desde 1936, era funcionário da Secretaria de Obras Públicas, projetando praças para cidades nas quais nunca havia colocado os pés; à noite, frequentava o Curso Técnico de Arquitetura, oferecido pelo mesmo IBA desde março de 1939. Foi no casarão da rua Senhor dos Passos que eles se conheceram e trocaram palavras e impressões, embora, nas memórias de Maria, o primeiro contato tenha ocorrido antes, em um ambiente bem mais mundano:

Eu tinha voltado da praia, coisa que eu nunca fazia, e estava queimada do sol, bem queimada; e então eu fui passear na Praça da Matriz. E ele me viu lá, ele me olhou; depois, foi me encontrar no Belas Artes, e então começou a me paquerar. Quando eu saía das aulas, gostava de dar uma volta na Rua da Praia, que era muito chique. E quem eu encontrava, caminhando por lá? Ele.³

Iberê foi aluno do IBA por três anos, de 1939 a 1941, mas não concluiu o curso. Maria, matriculada no dia 11 de março de 1937, diplomou-se com outras cinco mulheres em dezembro de 1940, já como “Maria Coussirat Camargo”.⁴ Do namoro ao casamento, foi tudo muito rápido, e os dois assinaram papéis a 8 de novembro de 1939, fazendo do 11º mês do ano o mais festivo. Afinal, Iberê aniversariava no dia 18, enquanto Maria, no dia 28.⁵ A inusitada sequência decimal soa como um aceno a numerólogos, mas, nos limites deste texto, é apenas anotação afetiva, visual e sonora: 8 – 18 – 28. Para não esquecer.

Iberê e Maria lidavam com a memória de modos complementares, tal como as estruturas símeles que, ao convergir, formam o número 8. Para o artista, que tantas vezes disse buscar, com o seu fazer, o “pátio”;⁶ as evocações pretéritas emergiam a todo instante, soltando-se do “fundo do rio da vida [...] como bolhas de ar”.⁷ A memória era objeto de criação, fomentando o cruzamento de temporalidades que fazia com que sua poética se constituísse “com o agora e com o tempo que recua”; ela era, por assim dizer, a ossatura do trabalho. Já Maria organizava os mementos do tempo presente, recolhendo tudo o que pudesse auxiliar na construção futura da memória do artista. Nesse processo, seguiu à risca os conselhos de sua mãe:

Quando o Iberê começou realmente a se dedicar à pintura, a mamãe me disse: “Maria, tudo o que o Iberê fizer, tudo, nem que seja um papelzinho assim, pequeno... tu guardas”. Foi o que eu fiz.



Pinturas de Maria Coussirat Camargo.
sem título, c.1937/1940 | óleo sobre tela colada em cartão, 14 x 19,9 cm e 14,1 x 20 cm respectivamente | Acervo Fundação Iberê

Anotações, bilhetes, esboços em guardanapos, cadernos e manuscritos, recibos, notas e reportagens em jornais e revistas, convites, catálogos, fotografias, centenas de cartas... E também obras:

Muitas vezes, o Iberê acabava de pintar um quadro e já me dizia: “É teu”. Porque ele sabia que, sendo meu, eu não venderia. [...] Mesma coisa quando ele faleceu. Eu logo recolhi tudo que tinha em galerias: desenho, gravura, guache, pintura... Fiz tudo voltar pra casa.

Foi a partir desse incrível acervo, constituído por milhares de obras e documentos preservados ao longo de mais de 50 anos de convivência, que Maria criou, em 1995, auxiliada por amigos, agentes culturais e, principalmente, pelo empresário Jorge Gerdau Johannpeter, a fundação que preserva, investiga, exhibe e divulga a obra do marido, bem como as de diversos outros artistas modernos e contemporâneos. É por causa de Maria, em grande medida, que a Fundação Iberê existe.



Maria Coussirat Camargo e Iberê no primeiro ateliê do artista, na rua Lima e Silva, Porto Alegre, 1942.

ALICERCES

Apesar de seu protagonismo, Maria Coussirat Camargo permanece à sombra. Na invulgar fortuna crítica sobre o pintor, seu nome aparece, quando muito, associado ao casamento. E mesmo Iberê, na menor linha e no menor parágrafo de seu *Um esboço autobiográfico*, restringe-se a essa informação: “Casei-me em 1939”.⁸

Dados quantitativos podem ser enfadonhos, mas costumam desvelar muito, inclusive apagamentos. No caso em debate, as exceções aparecem – e é bom chamar a atenção para isso – em textos assinados por mulheres. Em 1985, no livro que inaugura as publicações sobre a vida e a obra do artista,⁹ a jornalista e socióloga Evelyn Berg, primeira mulher a dirigir o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, descreve a figura silenciosa e decisiva de Maria: “[Ela] está sempre ao seu lado, vigilante. Fotografa e cataloga cada uma de suas obras, secretariando Iberê nos mais variados assuntos, além de ser sua modelo mais constante”.¹⁰ Já a crítica e historiadora da arte Mônica Zielinsky, no primoroso catálogo *raisonné* (2006) dedicado à obra gráfica, enfatiza a fundamental contribuição da esposa ao projeto: “Seus depoimentos relevantes, sua organização e a conservação das obras e documentos, além das anotações com as quais ela auxiliou Iberê a registrar os dados sobre a produção, como, por exemplo, os de sua circulação, formaram os alicerces para o trabalho que se estruturava”.¹¹

Retomemos o princípio deste texto. Em *O riacho*, Iberê não apenas associava o seu prelúdio como pintor ao início do relacionamento com Maria, como revelava: os materiais e os instrumentos de pintura eram dela; as tintas com as quais plasmava suas sensações e sua busca pela essência das coisas eram dela; a tela, base dessa expressão já urgente, era dela. A guarida, porém, foi maior: logo após o casamento, vivendo com os sogros e dispendo da compreensão e do envolvimento deles, Iberê transformou a sala de estar da família em espaço de trabalho, tendo a esposa como modelo. Diante da produção que avultava, os pais de Maria resolveram ceder os fundos da casa, na rua Lima e Silva, nº 582, para a construção do primeiro ateliê do artista, erigido com ajuda de Vasco Prado (1914–1998), também colega na Secretaria de Obras Públicas. Foi naquele galpão de madeira, “remendado como uma maloca”,¹² que os dois passavam os finais de semana desenhando, pintando e modelando a partir da observação de pessoas que contratavam nas feiras da “Sopa do Pobre”. O jovem aspirante teve na companheira e na família dela, portanto, um apoio afetivo e econômico primordial.



Retrato de família. Maria Coussirat, Felicidade Cruz, Eunice Coussirat e Ladislau Coussirat Júnior, Porto Alegre, 1927.
Retrato de Maria Coussirat Camargo, 1942 | óleo sobre tela, 60 x 43 cm | Acervo Fundação Iberê



Maria Coussirat Camargo, Felicidade Cruz, Eunice Coussirat e Doralice Camargo, Rio de Janeiro, 1951.
Amigas do Grupo X. Em pé: Sueli Lentz, Inah Medeiros, Zilah Totta, Nêmore Lubisco Graeff, Hortense da Costa Franco Medeiros, Zilda Caldas e Angela da Costa Franco Jobim. Sentadas: Eunice Coussirat, Maria Coussirat Camargo e Felicidade Cruz Coussirat, Porto Alegre, década de 1970.

Filha de Ladislau Coussirat Júnior, conhecido como “Lalau”, e de Felicidade Cruz Coussirat, a “Dona Nena”, Maria Cruz Coussirat nasceu no dia 28 de novembro de 1915, em Porto Alegre. Teve uma única irmã, Eunice Cruz Coussirat, também sua grande amiga.¹³ Ao contrário de Iberê, cuja mocidade no interior do Estado havia sido culturalmente limitada,¹⁴ Maria tivera acesso, desde cedo, a um cenário diferenciado.

A minha mãe gostava muito de pintar. A família da minha mãe, aliás, era totalmente da arte, da música... Todas as mulheres tocavam piano, cantavam. Eram pessoas intelectualizadas, digamos assim.

Lalau e Nena não dispunham de grandes posses, mas investiram diligentemente na educação das filhas. Já vivendo no Rio de Janeiro, Maria escreveu, em carta ao pai, apreensivo com as limitações financeiras: “O senhor não tem fortuna, mas tem mais do que isso, pois educou suas filhas e, modéstia à parte, muito bem”.¹⁵ A formação da delicada Maria, que cresceu alimentando e acariciando os gatos de toda a Cidade Baixa, foi no Sévigné, instituição católica que atendia à maioria das moças da “boa sociedade” gaúcha.¹⁶ Ali, ela realizou o Curso Complementar, recebendo do Ginásio Estadual Sévigné, em 1935, o diploma que lhe permitia atuar como professora de educação infantil.¹⁷ Com naturalidade, seus anos no IBA a encaminharam para a docência em artes, e Maria trabalhou, por um breve período, na rede pública, lotada na Escola Rio de Janeiro, que ficava a poucos metros de sua casa, também na rua Lima e Silva.

Quando o casal se mudou para o Rio de Janeiro, em 1942, Maria tentou transferência, mas sem sucesso. Suas aptidões como desenhista a credenciaram a trabalhar na área de arquitetura e construção civil, fazendo desenhos técnicos e de perspectiva. Passou pela Oliveira Lima e pela Companhia Construtora Pederneiras. Às telas e às tintas, não voltaria mais.

Como seria para duas pessoas se manterem? Não dava. Isso é uma coisa que envolve muito esforço; é preciso se dedicar só àquilo. E, além de tudo, a gente sente a inconsistência do próprio trabalho. Eu ainda tenho uns trabalhos por aí... Mas, depois da escola, eu nunca mais fiz nada-nada-nada, porque comecei a trabalhar com arquitetura.¹⁸

Durante muitos anos, Maria e Iberê viveram em rígida austeridade financeira. Moravam em pensões, alimentavam-se de modo frugal e se mantinham, substancialmente, graças ao salário dela. A bolsa de estudos recebida do Governo do Estado do Rio Grande do Sul¹⁹ custeava, quando muito, a compra de materiais para a pintura.

Ao chegarmos ao Rio, em uma ocasião, o Iberê estava tão, mas tão abalado... Foi uma coisa horrível. E eu dizia pra ele: “Nada disso, tu tens que ir pra frente”. [...] Ele jamais iria desistir, mas ele poderia ter tido um caminho muito mais difícil, se não tivesse uma pessoa que o auxiliasse.

Esteio seguro e sereno, Maria foi assumindo a organização da vida prática do marido. Ela era a responsável pela manutenção das necessidades cotidianas do casal, bem como pelos contratos, envio de cartas, administração de finanças, importação de tintas, despacho de obras e, claro, guarda da produção artística. Tarefas estruturantes, sem as quais pouco se avança; todavia, tarefas submersas, longe dos olhos e, por conseguinte, passíveis de esquecimento e menção, como os alicerces.

SEMENTES

Quando Maria conheceu Iberê, ele já tinha uma filha, Gerci, fruto de um relacionamento da juventude.²⁰ Diante da conjuntura pessoal, mas, sobretudo, profissional e econômica, o casal optou por não ter filhos.

A gente não tinha condições. Financeiramente, não se podia ter. [...] 'Quem casa, quer casa', não é assim? Nós moramos muito tempo em pensão. Em 1947, quando o meu pai morreu, eu recebi um dinheiro com o qual compramos um apartamento no Rio. Era um apartamento simples, de quarto e sala. Mais tarde, nós nos mudamos. [...] Olha: necessidades, nós nunca passamos, mas era tudo muito regrado. Aí, nessa situação, ter filho como? [...] Eu sou muito realista. Sou pé no chão.²¹

Em 1982, quando eles retornam ao Rio Grande do Sul, é Maria, mais uma vez, quem articula tudo, instalando o casal, primeiramente, na rua Lopo Gonçalves, nº 260, com o auxílio de Dona Nena e de Eunice. Logo, ela passa a procurar um terreno para a construção do conjunto de casa e ateliê, inaugurado em 1988, no bairro Nonoai.²² O espaço passou a ser frequentado por amigos, artistas, fotógrafos, intelectuais, colecionadores, galeristas e estudantes. Reconhecidos no Rio de Janeiro como excelentes anfitriões, sempre com as portas abertas, Iberê e Maria alimentaram essa reputação também no Sul, literal e metaforicamente: à tarde, serviam pizza, pudim, chá e café; à noite, azeitonas, saladas, talharim e vinho tinto.²³



Retrato de Maria Coussirat Camargo, 1943 | óleo sobre tela, 52 x 46,5 cm | Acervo Fundação Iberê

Mesmo com o avanço dos anos, Maria continuava mantendo tudo organizado, limpo, chaveado e sem esbanjamentos. Em sua pequena estatura, invariavelmente discreta, elegante e determinada, era uma fortaleza, que só minguou com o agravamento e a morte do companheiro de uma vida.

No período final, quando o Iberê foi hospitalizado, levado para a emergência, colocaram ele numa caminha [...], e ele era um homem grande e então ficou ali, sem jeito, no meio daquele monte de gente, me procurando com o olhar, querendo que eu ficasse com ele. [...] Quando finalmente conseguimos ir para o quarto, ele me olhou e disse: “Tu me perdoas? Diz que tu me perdoas”. E eu disse: “Eu não tenho nada que te perdoar, Iberê. Tu sempre foste uma pessoa maravilhosa”.

O artista, que tantas vezes recitava em italiano passagens do *Inferno*, de Dante Alighieri, também viveria os seus dias de tormento com a inexorável proximidade da morte. *Solidão*, sua pintura-testamento – “quadralhão” que parecia querer expressar o desejo angustiado de seguir pintando e, com isso, vencer a finitude –, terminou de ser executada numa madrugada, em meio a intensas dores físicas. Iberê não tinha como dar continuidade ao quadro; foi Maria quem o fez.

Com Maria, com a tela, a paleta, as tintas e os pincéis que eram dela, Iberê realizou sua primeira pintura. Com Maria, com a força, a vigília, a resiliência e o amor que eram dela, Iberê deu por concluída sua última pintura.

Maria Coussirat Camargo, “sombra e luz de Iberê”, nas palavras de Paulo Herkenhoff,²⁴ faleceu no dia 25 de fevereiro de 2014, aos 98 anos. No seu velório, realizado no átrio da fundação pela qual ela tanto lutou, lá estava ela: *Solidão*, síntese e essência.

Paula Ramos é crítica e historiadora da arte, pesquisadora e professora do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS). Pesquisadora visitante na Alemanha, com bolsa Capes – Fundação Alexander von Humboldt.

¹ In: CAMARGO, Iberê. *Gaveta de guardados*. Organização de Augusto Massi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, pp. 135–136.

² João Fahrion ingressou no IBA em 1937, como professor de Desenho, Desenho da Figura Humana e Pintura, em substituição a Francis Pelicheck (1896–1937). Nos documentos da discente, preservados no Arquivo Histórico do Instituto de Artes, a disciplina de “Pintura” aparece como “Pintura ao ar livre”. Fonte: *Livro de Matrículas nº 4 do Instituto de Belas Artes (1934–1941)* / Arquivo Histórico do Instituto de Artes (AHIA/UFRGS). Vale registrar que Iberê também teve aulas com Fahrion, que escreveu, a 9 de agosto de 1942, por ocasião da transferência do casal para o Rio de Janeiro, uma elogiosa carta de recomendação do jovem artista ao pintor Manoel Santiago (1897–1987). Fonte: Tombo M420800, Acervo Fundação Iberê.

³ Em entrevista à autora, a 12 de agosto de 1999. Todos os depoimentos de Maria Camargo reproduzidos neste texto são oriundos dessa entrevista.

⁴ A data de expedição do diploma é 2 de dezembro de 1940 e, de acordo com documento preservado no AHIA/UFRGS, formaram-se com Maria as seguintes colegas: Alice Fortes, Hilda Goltz, Lyriess de Borba Braga, Cléa Damiani e Rita Baldini.

⁵ Separavam-os um ano: ele era de 1914; ela, de 1915. Além disso, também fazia aniversário em novembro a irmã de Maria, Eunice, no dia 21.

⁶ Pátio que era “[...] ao mesmo tempo a casa, a família, o passado, tudo aquilo que a distância no espaço e no tempo arranca ao homem adulto”, na síntese precisa de Jacques Leenhardt. LEENHARDT, Jacques. Iberê Camargo, ou a experiência de Sísifo. In: *Iberê Camargo: século XXI*. Textos de Agnaldo Farias, Icleia Borsa Cattani e Jacques

Leenhardt. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, p. 50.

⁷ CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. Op. cit. p. 32.

⁸ CAMARGO, Iberê. *Gaveta de guardados*. Op. cit. p. 171.

⁹ BERG, Evelyn et al. *Iberê Camargo*. Textos de Evelyn Berg, Icleia Borsa Cattani, Pierre Courthion, Paulo Herkenhoff e Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas / Fundação Nacional de Arte / Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.

¹⁰ BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*. Op. cit. p. 31.

¹¹ ZIENLINSKY, Mônica. *Iberê Camargo – Catálogo raisonné: volume 1 / Gravuras*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 19.

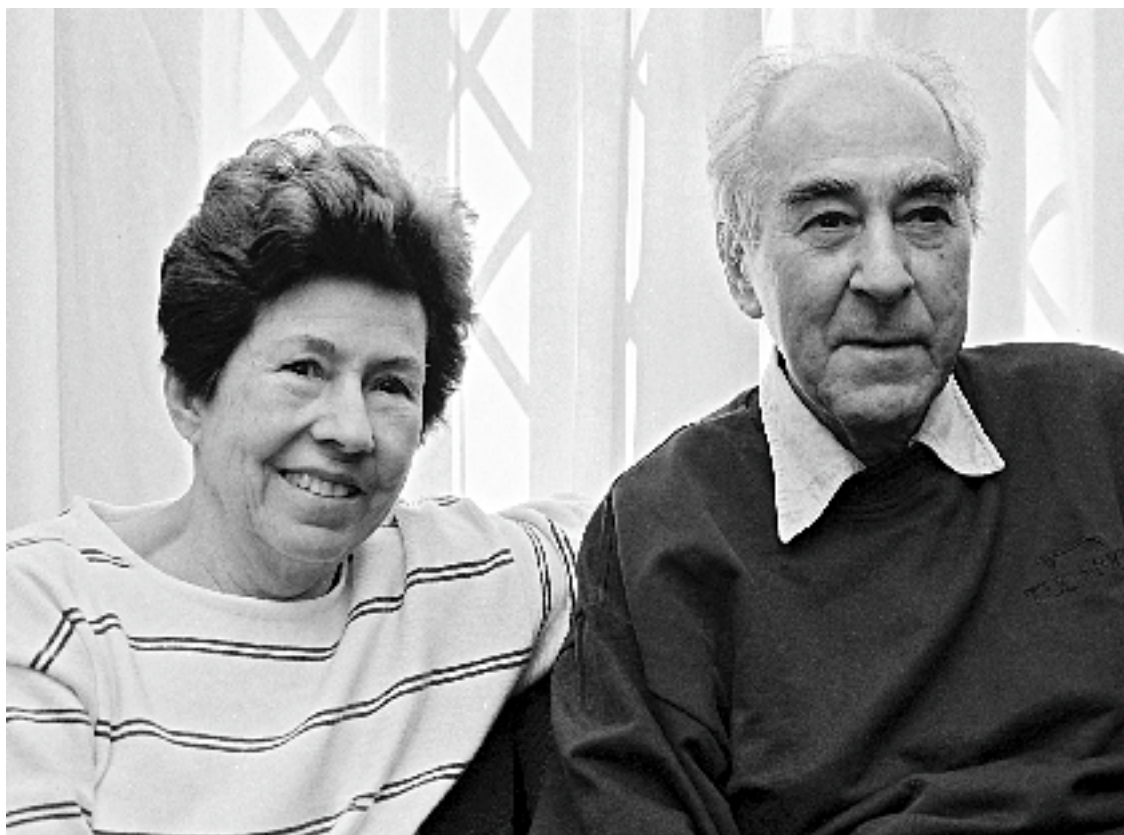
¹² CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. Op. cit. p. 171.

¹³ Eunice nasceu no dia 21 de novembro de 1914 e se diplomou em Piano, pelo IBA, em 1935. Fonte: *Livro de Matrículas nº 3 do Instituto de Belas Artes (1926–1934)* / (AHIA/UFRGS). Nunca casou, tampouco teve filhos.

¹⁴ Em entrevista a Evelyn Berg, Iberê afirma: “Meu pai e minha mãe eram pessoas de pouco saber, como eles próprios diziam. [...] É claro, então, que em minha casa não recebi qualquer estímulo para a carreira artística. O único livro que lembro ter encontrado foi uma História Sagrada ilustrada, que minha mãe lia pra mim e que depois também li muito, além de um livro que suponho, pela capa, ter sido de Júlio Verne, mas que nunca li”. In: BERG, Evelyn et al. *Iberê Camargo*. Op. cit. p. 14.

¹⁵ Carta de 31 de julho de 1945. Tombo M450731, Acervo Fundação Iberê.

¹⁶ Fundado em setembro de 1900 por Emmeline Courteilh, esposa do agente consular da França em Porto Alegre, Octave Courteilh, o Colégio Sévigné – um colégio, diga-se de passagem, com nome de mulher, homenageando a escritora francesa Marie de Rabutin-Chantal (1626–1696), Marquesa de Sévigné – implementou, em 1927, o Curso Complementar, para formação de professoras. Um ano depois, foi municipalizado, passando a se chamar “Ginásio Municipal Feminino



Maria e Iberê na residência da rua Alcebiades Antônio dos Santos, Porto Alegre, 1993.

Sévigné”; em 1930, foi elevado à condição de “Ginásio Estadual”.

¹⁷ Foi durante esse período que Maria estabeleceu amizade com grandes colegas, com as quais criou o “Grupo X”, que, durante mais de 50 anos, manteve a frequência das alegres reuniões mensais. Além dela, o grupo era constituído por outras nove amigas: Angela da Costa Franco, Hortense da Costa Franco, Inah Medeiros, Iracy de Lucca, Izar Vianna Lopes, Nêmore Lubisco Graeff, Zilah Totta, Zilda Caldas e Eunice, a irmã de Maria.

¹⁸ No acervo da Fundação Iberê, há pouco mais de dez pinturas do período junto ao IBA: são pequenas paisagens e retratos marcados pela pincelada solta que buscava paulatina modernização. Vale registrar que Maria participa, em dezembro de 1938, da “Grande Exposição dos Trabalhos dos Alunos do Curso de Artes Plásticas”, exibindo seis obras: duas pinturas (*Barcos no trapiche* e *Velho cargueiro*), dois estudos em arquitetura analítica (*Arcos da Idade Média* e *Base de coluna coríntia*), um estudo em perspectiva e sombra e um estudo a partir de gesso. Entre os 34 estudantes que integraram o evento, a maioria mulheres, estavam Alice Esther Brueggmann, Cristina Balbão e Hilda Goltz. Fonte: *Grande Exposição dos Trabalhos dos Alunos do Curso de Artes Plásticas* [Catálogo]. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1938 (AHIA/UFRGS).

¹⁹ A bolsa, que sofreu severas desvalorizações, foi concedida pelo interventor federal no Estado, General Osvaldo Cordeiro de Farias, a partir de recomendações dos escritores Moysés Vellinho e Vianna Moog e do jornalista Casemiro Fernandes, que publicou o elogioso texto “Um artista que surge”, na *Revista do Globo* (edição n° 305, de 11 de outubro de 1941). Após seis meses de licença trabalhista, para que se dedicasse à pesquisa plástica sob orientação de João Fahrion, Iberê realizou exposição no Palácio Piratini, exibindo mais de 200 trabalhos entre

desenhos e pinturas, momento em que recebeu a supracitada bolsa: tal fato foi noticiado pelo quinzenário sulino sob o título “Assim começa a história de um pintor” (edição n° 326, de 12 de setembro de 1942).

²⁰ Gerci nasceu em 1934 e foi criada pela mãe de Iberê, Doralice Bassani de Camargo, outro apoio elementar para o artista. Em janeiro de 1950, com o falecimento da avó, a adolescente foi para o Rio de Janeiro, ficando sob tutela do escritor Marques Rebelo. Amigo da família, Rebelo ofereceu importante ajuda ao casal, que desde meados de 1948 estava na Europa, de onde retornaria em novembro de 1950.

²¹ Numa época com limitados métodos contraceptivos, Maria engravidou pelo menos cinco vezes, não desenvolvendo as gestações.

²² Foi ali, na moderna e sóbria casa à rua Alcebiades Antônio dos Santos, n° 110, que a Fundação Iberê iniciou suas atividades expositivas, educativas e de pesquisa.

²³ Após o falecimento de Iberê, Maria, recolhida em sua casa devido a problemas de visão, continuou acolhendo, sempre generosa, os velhos e os novos amigos. Auxiliada pelas incansáveis Helena Lunardi, Maria Amália Fraga e Rita do Vale Pinheiro, ela e a gata Luna (filha de Martim, o gato de Iberê) recebiam nas tardes de sábado e domingo. E então chegavam Lia Raffainer, Miriam e Deny Bonorino, João Alberto Schenkel e Eduardo Haesbaert, que começara como impressor de Iberê e se tornara, paulatinamente, uma espécie de “filho adotivo” da viúva, auxiliando-a em tudo. Durante alguns anos eu também tive o privilégio de frequentar essas reuniões, conversando com Maria, vendo-a sorrir ao saber de uma história engraçada, observando sua empolgação ao ouvir, com os olhos fechados, os contos inéditos de Deny. Belas tardes, aquelas...

²⁴ In: BERG, Evelyn et al. *Iberê Camargo*. Op. cit. p. 3.

Mês de 11 Pratos que estão na Luiza Prado para serem queimados.

LIÇÕES

Devem ser vendidos a

Soma das faltas

NOTAS

2	pratos	Travessas	140,00 cada
3	"	"	160,00 "
1	"	"	180,00 "
3	"	redondos	50,00 "
2	"	"	40,00 "
1	"	"	mil

Soma Total → 720,00

Recebi da L. Prado 9 pratos perfeitos

- 1 7 Travessa cinza e azul
- 2 1 Travessa preta marrom e azul
- 3 1 Travessa preto e cinza
- 4 1 redondo grande azul, preto, amarelo e branco
- 5 ~~1 redondo novo~~
- 5 1 red. passo preto e cinza
- 6 1 red. peg. desenhos miúdos, preto, cinza e azul
- 7 1 red. peg. desenhos grandes, preto, cinza e azul
- 8 1 red. peg. amarelo e preto
- 9 1 red. Esmalte

O Professor 8 Todos meios, para venda

Denise Mattar

Foi curadora do Museu da Casa Brasileira de São Paulo (1985 a 1987), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1987 a 1989) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1990 a 1997). Como curadora independente realizou mostras retrospectivas de artistas, como Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho (Prêmio APCA), Ismael Nery (Prêmios APCA e ABCA), Pancetti, Anita Malfatti, Samson Flexor (Prêmio APCA), Maria Tomaselli, Norberto Nicola, Alfredo Volpi, Guignard, entre outras. Em 2019, recebeu novamente o Prêmio APCA pela retrospectiva de Yutaka Toyota, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo e Museu Nacional.

Gustavo Possamai

É responsável pelo Acervo da Fundação Iberê, pela parceria com o Google Arts & Culture e pelo Projeto Digitalização e Disponibilização dos Acervos que, em 2015, apresentou ao público o maior volume de documentos e de obras de Iberê já reunidos em todos os tempos. Graduado em Artes Visuais pela UFRGS (2009) e em Comunicação Social pela PUCRS (2003), foi pesquisador no Projeto de Catalogação da obra completa de Iberê Camargo; co-curador das exposições *Iberê Camargo: Visões da Redenção* (Fundação Iberê, 2019), *Iberê Camargo: NO DRAMA* (Fundação Iberê, 2017; Centro Cultural Marcantonio Vilaça, 2019) e *Iberê Camargo: Sombras no Sol* (Fundação Iberê, 2017), entre outras.

CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente

Arthur Bender Filho

Arthur Hertz

Beatriz Bier Johannpeter

Celso Kiperman

Dulce Goettems

Fernando Luís Schüller

Frances Reynolds

Glaucia Stifelman

Hermes Gazzola

Isaac Alster

Jayne Sirotsky

Lia Dulce Lunardi Raffainer

Livia Bortoncello

Nelson Pacheco Sirotsky

Olga Velho

Renato Malcon

Rodrigo Vontobel

Sérgio D'Agostin

Thomas Elbling

Wagner Luciano dos Santos Machado

William Ling

Conselho Fiscal

Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna

Gilberto Schwartzmann

Heron Charneski

Pedro Paulo Oliveira de Sá Peixoto

Ricardo Russowsky

Volmir Luiz Gilioli

Diretores

Mathias Kisslinger Rodrigues
Diretor-Presidente

Daniel Skowronsky
Vice-Presidente

Anik Ferreira Suzuki

Carlos Cesar Pilla

Ingrid de Kroes

Justo Werlang

Patrick Lucchese

Pedro Domingues Chagas

EQUIPE

Diretor-Superintendente

Emilio Kalil

Superintendência-Executiva

Robson Bento Outeiro

Secretária Executiva

Luciane Zwetsch

Comunicação e Imprensa

Roberta Amaral

Design e Plataformas Digitais

Arthur Marques

José Kalil

Programa Educativo

Lêda Fonseca, *consultoria pedagógica*

Ilana Machado, *coordenação*

Aisha Costa, Ewandra Palskuski,

Gabriel Farias, Kailã Isaías,

Natália Meneguzzi, *mediação*

Acervo/Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert

Gustavo Possamai

Administrativo/Financeiro

Carolina Miranda Dorneles

Guilherme Collovini, *assistente*

Consultoria Jurídica

Silveiro Advogados

Gestão do site e TI

Machado TI

Produção

Thiago Araujo

Conservação e Manutenção

Lucas Bernardes Volpatto, consultor

Arnaldo Henrique Michel, encarregado

Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

Loja Iberê

Leonardo Picoli

Receptivo

Henrique Ferrari

Presidente

Ricardo Ohtake

Núcleo de Pesquisa e Curadoria

Paulo Miyada, *coordenador*

Priscyla Gomes

Núcleo de Cultura e Participação

Felipe Arruda, *diretor*

Agata Takiya, Claudio Rubino,

Fernanda Beraldi, Isadora Mellado,

Jane Santos, Maiara Paiva,

Natália Vinhal, Natame Diniz,

Thiago Zati, Victor Constantino

Educadores

Bruno Ferrari, Jordana Braz,

Luara Alves, Pedro Costa

Produção

Vitória Arruda, *diretora*

André Luiz Bella, Carolina Pasinato,

Karina Mignoni, Ligia Pedra,

Lucas Fabrizzio, Rodolfo Borbel Pitarello

Negócios

Victor Ladeira, *diretor*

Flavio Alves, Kelly Lima

Administração e Finanças

Bruno Damaceno, Carlito Oliveira Junior,

Fabiana Cristina de Almeida,

Yago Raphael Morais, Willian dos Santos,

Andreza Miranda, *junior apprentice*

Institucional

Paula Azevedo, *diretora*

Secretaria

Maria de Fátima da Silva Rocha,

Nazareth Baños

Comunicação

Marcy Junqueira, Flávio Silva,

Martim Pelisson, Ricardo Miyada,

Vaneska Resende

Assessoria de Imprensa

Pool de Comunicação

IBERÊ CAMARGO – O FIO DE ARIADNE

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Denise Mattar

Co-curadoria

Gustavo Possamai

Captação em vídeo

Guilherme Isnard

Izabel Ferreira

Juliana Reis

Raquel Silva

Tiago Bortolini de Castro

Edição de vídeo

Tiago Bortolini de Castro

Monitores de TV

Maxi Áudio Luz Imagem

Seguro

Affinité Seguros

Transporte

Atlantis, Rio de Janeiro e São Paulo

Bela Vista, Porto Alegre

Iterartis, Lisboa

Montagem

Lucas Fabrizzio, *coordenador*

Elias Joaquim da Silva

Jeferson Luiz da Silva

Luiz Fernando Quintanilha

Ricardo Soares da Silva

Design da Timeline

POMO Estúdio

Laudos técnicos

Angela Freitas, Rita Torquette, São Paulo

Elisa Malcon, Porto Alegre

Filipa Oliveira, Lisboa

Paula Curado, Rio de Janeiro

Assistente de Produção

Rodolfo Borbel

Produção e Realização

Fundação Iberê

CATÁLOGO

Organização

Gustavo Possamai

Textos

Andrea Giunta

Blanca Brites

Denise Mattar

Maria Amelia Bulhões

Paula Ramos

Revisão de texto

Beatriz Caillaux

Tradução esp./port.

Instituto Cervantes de Porto Alegre

Projeto gráfico

POMO Estúdio

Fotografias

Acervo Documental Fundação Iberê p. 28, 32, 44,

45, 48, 49, 60, 62-64, 66-69, 71, 74, 78, 80-82, 86

Adriana Franciosi p. 77

Carlos Stein_VivaFoto p. 10, 14, 25, 29, 41, 47, 52, 54

Carlos Zilio p. 21

Fabio Del Re_VivaFoto p. 14, 15, 17, 19, 23, 24,

30, 31, 35-38, 40, 42, 46, 47, 48, 50-57, 59

Família Almeida Magalhães Hermeto p. 41, 70

Gustavo Possamai p. 80

Isabella Matheus p. 8, 12, 19, 42, 45, 46, 57, 58

Jaime Acioli p. 6, 17, 26, 34, 43, 50

José Manuel Costa Alves p. 31, contracapas

Paulo Chimendes p. 75

Mara Kuse p. 65

Martin Streibel p. 73

Mathias Cramer p. 85

Rômulo Fialdini p. 81, 83

Impressão

Ideograf Gráfica e Editora

Edição 2021

© Fundação Iberê Camargo

AGRADECIMENTOS

Associação de Artistas Plásticos Francisco Lisboa

Centro de Documentação e Pesquisa do MARGS

Instituto Cervantes de Porto Alegre

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do IA/UFRGS

Ana Flores

Ana Walkiria Borba

Carolina Grippa

Círio Simon

Décio Presser

Família Almeida Magalhães Hermeto

José Francisco Alves

Paulo Amaral

Renato Rosa

Simone Nassif

Suzana Cazarré

EMPRESTADORES

Ana Maria e Carlos Fragoço Senra, Lisboa

Anete Abarno, Porto Alegre

Arthur Nestrovski e Claudia Cavalcanti, São Paulo

Berenice Guedes Müssnich, Porto Alegre

Celia Luiza Aranha Secco, Porto Alegre

Clarita Galbinski, Porto Alegre

Galeria Frente, São Paulo

Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre

Gente Seguros, Porto Alegre

Instituto Casa Roberto Marinho, Rio de Janeiro

Ivency Ioschpe, São Paulo

Jones Bergamin, Rio de Janeiro

Júlia Agustoni Silva, Porto Alegre

Luígi e Francesca Cosenza, São Paulo

Marsiaj Quinto di Cameli, Porto Alegre

Matheus Teixeira da Silva, Porto Alegre

e demais colecionadores que preferiram

manter-se no anonimato.

Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos autorais das imagens aqui reproduzidas. Eventuais falhas ou omissões serão corrigidas em futuras edições.

112 Iberê Camargo: o fio de Ariadne / organização Gustavo Possamai ; textos de Denise Mattar, Andrea Giunta, Blanca Brites, Maria Amelia Bulhões, Paula Ramos. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2021.

91 p. : il. color.
Catálogo da exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake, de 13/03/2021 a 23/05/2021
ISBN 978-65-991429-1-8

1. Artes plásticas. 2. Arte moderna. 3. Camargo, Iberê. I. Título. II. Possamai, Gustavo. III. Mattar, Denise. IV. Giunta, Andrea. V. Brites, Blanca. VI. Bulhões, Maria Amélia. VII. Ramos, Paula. VIII. Instituto Tomie Ohtake.

CDU 73 (81)

Catálogo na publicação: Júlia Agustoni Silva - CRB10/1788



A FUNDAÇÃO IBERÊ REALIZA SEUS PROJETOS ATRAVÉS DE LEIS DE INCENTIVO À CULTURA. EM 2021, AGRADECEMOS O IMPORTANTE PATROCÍNIO E APOIO DAS EMPRESAS PARCEIRAS.

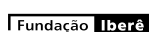


IBERÊ NAS ESCOLAS

APOIO



REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2021

benemérito

JORGE GERDAU JOHANNPETER

platinum

EDUARDO WANDERLEY & SIMONE CADINELLI

diamante

IRINEU BOFF | NELSON SIROTSKY | OLGA VELHO

ouro

ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO | ARTHUR HERTZ

BEATRIZ BIER JOHANNPETER | BETH LOGEMANN | CECILIA SCHIAVON

CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMES | FRANCES REYNOLDS | GLAUCIA STIFELMAN

HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JAYME SIROTSKY | JUSTO WERLANG

LIVIA BORTONCELLO | PATRICE GAIDZINSKI | PATRICK LUCCHESI

RENATO MALCON | RICARDO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SANDRA ECHEVERRIA

SERGIO D'AGOSTIN | SILVANA ZANON | THOMAS ELBLING

WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING

Faça parte: clube@iberecamargo.org.br





www.iberecamargo.org.br



www.institutotomieohtake.org.br

ISBN: 978-65-991429-1-8

