



IBERÊ CAMARGO
TERRITÓRIO DAS ÁGUAS



Fundação **Iberê**

IBERÊ CAMARGO

TERRITÓRIO DAS ÁGUAS

CURADORIA
BLANCA BRITES
GUSTAVO POSSAMAI

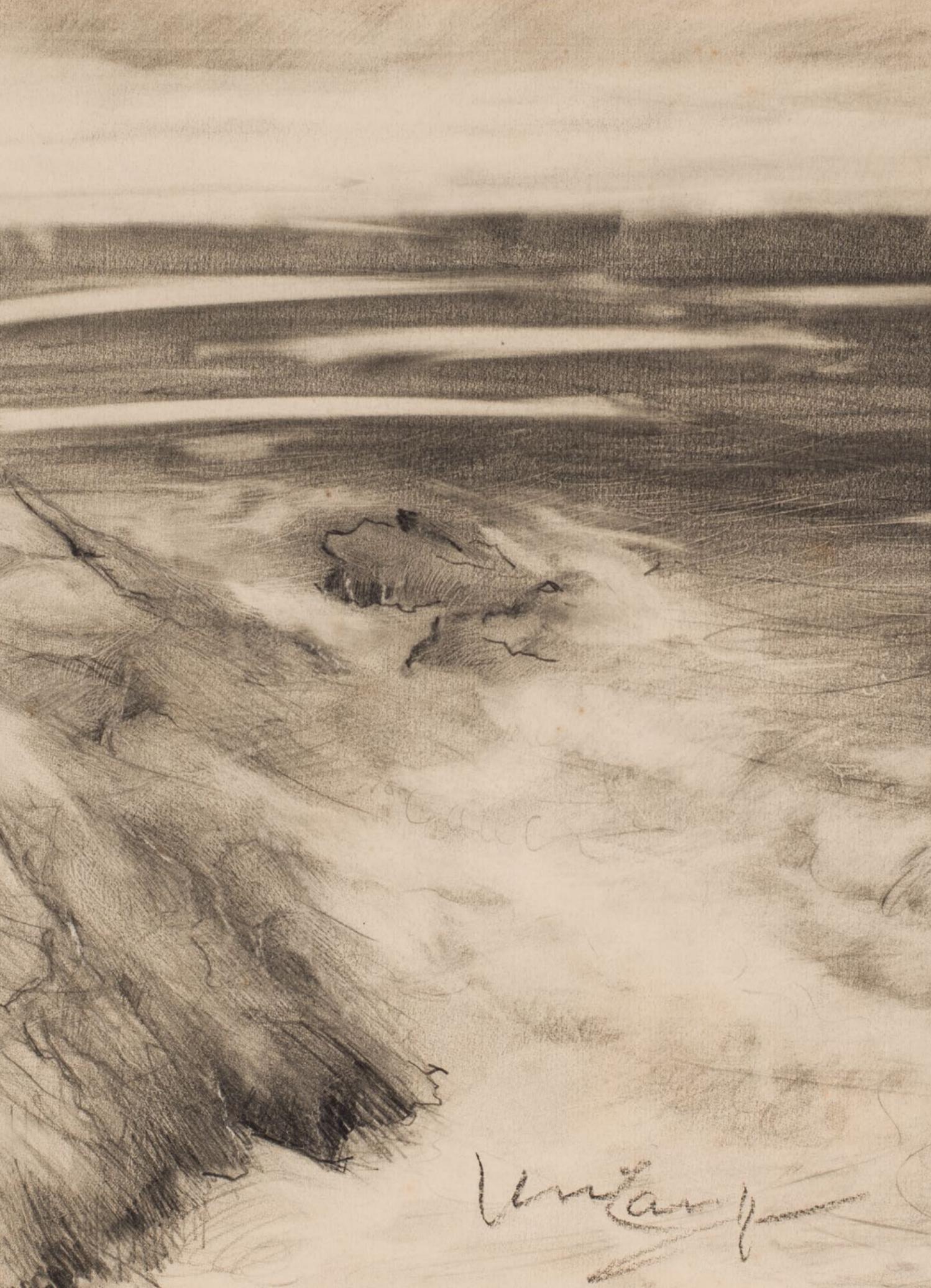
De 14 de setembro de 2024 a 23 de fevereiro de 2025



*Se algum dia fosse impossível pintar,
iria para as margens do Guaíba
e minhas mãos traçariam formas, asulcariam as águas,
numa afirmação do artista que existe em mim.*

*As pinturas seriam quase imaginárias,
mas mesmo assim estaria satisfeito.*

Iberê Camargo
24 de agosto de 1970



IBERÊ CAMARGO TERRITÓRIO DAS ÁGUAS

BLANCA BRITES

*Lanço-me na pintura e na vida
como um mergulhador na água.*

Iberê Camargo

Água, energia em fluxo constante, é presença nas pinturas e nos desenhos de paisagens de Iberê Camargo nesta exposição que traz a memória de sua juventude e de sua formação em Porto Alegre. São águas de diversos lugares, em especial do Guaíba, a região à beira da Rua da Margem e do Jaguari. Nelas, o artista já mostrava por onde seguiria tanto em seus recursos plásticos como em suas interrogações. Acompanham as obras de Iberê, uma série de pinturas inéditas de Maria Coussirat Camargo, aqui, no mesmo espaço, estão unidos pela arte.

Muitas são as águas na vida de Iberê Camargo. Elas surgem desde a sua Restinga Seca natal, uma restinga onde, em algum momento, águas e areias se juntaram, mas o tempo acabou por deixar o solo seco.

Para Iberê, as mudanças constantes e a descoberta de novos territórios, em razão da profissão do pai como ferroviário, levaram-no para a cidade onde passa o rio das onças, como os tupi-guarani chamam o Jaguari. Ali, viveu grande parte de sua infância e, nesse rio, lançava-se com liberdade, deixando o corpo se ajustar ao seu ritmo. Andava solto pelos matos e corria em campos abertos banhados pela imensidão do céu. As lembranças dessas paisagens o acompanharão sempre, motivando seus primeiros trabalhos e, também, sua valorização da natureza.

Se o rio da infância continua como lembrança, na nova cidade ele descobre as águas que o consolam dessa ausência: o Guaíba.

Iberê vem para Porto Alegre em busca de diferentes paisagens para seus olhos e espírito. Mesmo jovem, sente/sabe que o caminho do artista se faz pela experiência do desconhecido e seguirá continuamente nessa busca. Este é seu tempo de formação, de esboços rápidos em que investe em variados caminhos. Em seus avanços, encontra-se com a intensidade e a materialidade da cor, mantendo-se vinculado à figuração. Também é o momento em que se estrutura para viver como artista, que, para ele, se concretiza no desamparo da procura constante e sem resposta. É nessa condição que ele realiza a maioria das obras aqui expostas. A primeira vinda de Iberê a Porto Alegre ocorre em 1936, onde permanece até 1942, quando parte para o Rio de Janeiro.

Aos poucos, Porto Alegre se mostra acolhedora para o jovem aberto a novas emoções que, com entusiasmo, vai se adentrando nos seus mistérios. Em suas lembranças, Iberê se refere, algumas vezes, a essa parte de sua vida, de quando saía a “...procurar nas manhãs ensolaradas, às margens do velho riacho, a face eterna das coisas: águas verdes onde mergulham fundos das casas e árvores românticas, imagens que tremulam sob o dorso de canoas coloridas, eu tentava captar essa visão fenomenológica. Descobrir esta mágica realidade, descobri a mim mesmo como pintor”.¹ Há, nesse depoimento, a confirmação de como a cidade e suas águas estão ligadas à sua formação artística.

O GUAÍBA TEM MEMÓRIA

A Porto Alegre que Iberê começa a conhecer deve seu nascimento e sustentação às águas do Guaíba. Vem de tempos o reconhecimento da importância de suas águas, pois, em 1866, o Presidente da Província inaugurou um chafariz em mármore cuja finalidade era abastecer de água a cidade e, também, homenagear o “Guaíba e seus Afluentes”. Conhecido como Chafariz do Imperador, é o primeiro monumento público da cidade. Composto por uma base circular com três bacias sobrepostas, no primeiro nível ficavam as figuras alegóricas de duas Ninfas e de dois Netunos, correspondendo aos seus afluentes. No topo, em pé, dominava a alegoria simbolizando o Guaíba com o barrete frígio da Liberdade. Esse chafariz ficou, até 1907, no lugar onde hoje está o monumento Júlio de Castilhos, na Praça da Matriz.² Trazer, em *Território das Águas*, a escultura alegórica do Guaíba é uma maneira especial de reverenciar Iberê, que sempre manifestou apreço pelas águas que banham a cidade.



Fig. 1: A Liberdade representando o Guaíba, que integrava o Chafariz do Imperador, c.1866. Mármore de Carrara. Col. particular, Porto Alegre

Fig. 2: O Chafariz do Imperador, década de 1860. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul

Especialmente nas pinturas em que o Guaíba serve de modelo, Iberê se vale de um campo de visão mais aberto e afastado, no qual ele estrutura os elementos tradicionais da paisagem: montanhas, vegetação, águas, pedras e céu. Se a cor se mostra de maneira mais uniforme e identificada com o real, as pinceladas livres indicam um caminho próprio, como é possível observar nas obras indicadas [pp. 23, 24 e 25]. De outra parte, temos um desenho em especial, no qual o artista usa o grafite para compor uma paisagem em que as nuvens se encontram com águas raiosas, marcado por uma gestualidade intensa que quase rompe o papel, mas, em outros segmentos, o grafite se mostra aveludado [p. 31].

Por hábito, os olhos do artista vagueiam com curiosidade neste novo ambiente porto-alegrense. Primeiro para sentir como a vida ali se organiza e, assim, se integrar aos seus movimentos, odores e vozes, para apreender o espírito do lugar, o *zeitgeist*. Em seguida, é o momento de pegar suas tintas e lápis para registrar essas sensações. É o visual das ruelas, becos, casarios, águas, barcos, vegetação da parte mais baixa à beira do Arroio Dilúvio, na Rua da Margem, hoje correspondendo às ruas Washington Luiz e João Alfredo, que lhe servem de modelo.

Logo esse lugar se torna familiar, pois ali morou com Maria Coussirat Camargo, na casa dos sogros, quando ela se torna sua companheira e guardiã por toda a vida. Iberê romantiza o local ao dizer que foi nas margens do riacho que ele e Maria iniciaram seu namoro. Maria, por sua vez, declarava que eles começaram a flertar na Praça da Matriz e depois se encontraram no Instituto de Belas Artes (IBA), atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Fato é que casaram em 1939, no mesmo ano que se conheceram. Maria Camargo, ou Dona Maria como era chamada por todos, tem lugar especial neste texto.

O cotidiano da Rua da Margem era dominado pelo Arroio Dilúvio. Em suas margens, permaneciam trabalhadores ao ar livre e todos acompanhavam o fluxo de barcos, servindo a várias funções em toda sua extensão. À época, esse era o lugar escolhido também por artistas, quando queriam uma paisagem natural, tradicionalmente associada à vegetação e às águas. Era comum a presença de alunos do IBA com seus professores.

À noite, dominava outra arte, e a região se transformava em pequenos pontos com música, dança, batuque de samba popular, onde se apresentavam músicos e cantores em início de carreira, como Lupicínio Rodrigues. Ali também estava o Quilombo Areal da Baronesa, onde nasceu o carnaval de Porto Alegre.³ A afeição de Iberê por este ponto da cidade permaneceu, pois foi em uma casa na Rua Lopo Gonçalves que ele se instalou, inicialmente, em seu retorno definitivo à cidade, em 1982. O local já não guardava mais vestígios dos primeiros tempos de euforia, mas suas expectativas da juventude também haviam arrefecido.

A modernização urbana, em curso desde os anos 1930, atinge diretamente a região, pois, com a construção da atual Av. Borges de Medeiros, ocorre a canalização do Arroio do Dilúvio, criando outro curso para suas águas, que, em sua origem, se moviam naturalmente para desaguar no Guaíba, nas proximidades da atual Usina do Gasômetro. O novo traçado eliminou a função da Ponte de Pedra, até então essencial ligação entre o lado sul e o centro da cidade. Tal mudança alterou radicalmente toda a área que hoje corresponde à conhecida Cidade Baixa.

Iberê registra a Ponte de Pedra em um desenho, no qual a coloca em segundo plano, quase encoberta, dando destaque à imponente árvore que está à sua entrada. Com tal arranjo, onde a vegetação ganha grande área, somada ao espaço do céu, a ponte como elemento construído se mimetiza à paisagem natural. Nessa disposição formal, o recurso de sombras de maneira naturalista colabora para a unidade de todo o conjunto. Ainda em referência às pontes, temos três desenhos em grafite, em que o artista evidencia a estrutura aparente das mesmas, sendo uma executada em ferro e as demais em madeira, explorando a perspectiva com linhas bem definidas. Embora não haja uma complexa exigência técnica, o aprendizado que o artista fez no curso de Desenho Técnico no Instituto de Belas Artes de 1939 a 1941, pode ter colaborado para

a solução escolhida. No referido curso, não concluído, ele conhece o escultor Vasco Prado, que era também seu colega na Secretaria de Obras, onde trabalha e com quem divide o primeiro ateliê, construído no fundo da casa dos pais de Dona Maria. Na sua passagem pelo IBA, teve contato com João Fahrion, um dos primeiros a ver seus trabalhos iniciais. Também frequenta, por pouco tempo, o ateliê de escultura do professor Fernando Corona⁴ [figs. 3, 4, 5 e pp. 28 e 29].



Fig. 3: Sem título, c.1940



Fig. 4: Sem título, 1940



Fig. 5: Sem título, 1940

Como os artistas de sua época, Iberê Camargo seguia as normas clássicas da perspectiva renascentista na representação figurativa com o uso da linha, da luz, da sombra e dos planos para constituir uma espacialidade real. No entanto, para ele, tratava-se mais de fixar elementos estruturais da imagem como resultado de um arranjo expressivo do uso livre dos elementos citados. Em seus desenhos de paisagem, ele se detém, ainda, na mudança da vibração do ar como viva herança pós-impressionista e dos movimentos que o sucedem, mesmo sem ter a plena consciência desse legado. Por intuição, busca na intensidade ou leveza das linhas e tintas, apanhar da imagem real o momento fugaz que já deixou de ser, para reverter em emoções. O apreço especial por esse momento fazia com que o artista trabalhasse de maneira mais ágil possível, como ele afirma: “Na paisagem, nessa época, procurava fixar o instante fugidio. Queria aferrar, captar este mistério que vejo envolver o real... Trabalhava com paixão, com ímpeto, com emoção incontida, às pressas. Terminado o quadro não retocava, mesmo que nele descobrisse dissonâncias. Considerava o instante de criação irretocável”.⁵ À época, na elaboração dos trabalhos, Iberê se vale da gestualidade, da rapidez na apreensão do tempo que se mostra como conceito e práxis.

Enquanto nacionalmente a modernidade se afirmava, no Sul ela era vista com reticências e, por consequência, aceita tardiamente, sendo as inovações plásticas disseminadas, então, por artistas da reconhecida Editora do Globo. Em relação a esse panorama, Iberê fez anotações: “Foi neste ambiente que dei meus primeiros passos na carreira de pintor. Pintor nascido fora da plantação, como erva daninha, mas como pintor em todo caso”.⁶ Essa alusão também se ajusta ao fato de não ter seguido o ensino acadêmico do IBA, ao qual sempre se rebelou, da mesma forma que não se enquadrou às normas da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde se inscreveu ao chegar na cidade, mas abandonou logo em seguida.

Nos trabalhos aqui expostos, é possível visualizar dois encaminhamentos entre os desenhos e as pinturas que, mesmo diferenciados nas soluções plásticas empregadas, seguem a mesma intenção conceitual. É possível perceber em seus desenhos com tratamento de grafite ou carvão que as paisagens são impregnadas de uma atmosfera de vazio, que manifesta um ar de ausência. Nas pinturas, o mesmo distanciamento se faz presente, porém dominado pela tensa emocionalidade resultante das cores fortes, ajustadas à gestualidade das pinceladas sobrepostas [p. 30 (inferior) e p. 58].

Neste primeiro momento, são poucas as obras a receber título, entre essas está a pintura *Jaguari*, de 1941, cujo nome permite relacioná-la com as origens do artista [fig. 7]. É uma pintura em que Iberê deixa seu olhar acompanhar a mutação das águas e se encantar com o emaranhado indefinido dos galhos e das folhas que tomam toda a extensão da tela. As pinceladas fortes e desalinhas atuam de forma dinâmica no arranjo que se constrói pelo rebatimento de árvores e troncos, galhos refletidos nas águas de mesmas cores. Há uma reverberação de tons verdes. Essa é uma das pinturas em que já se percebe o encaminhamento para tratar a materialidade da tinta, com múltiplas pinceladas sobrepostas, e que se tornará sua identidade.

Com tais pinceladas, há momentos em que Iberê se aproxima do limite de implodir a identidade da imagem. Contudo, há ainda a contenção do impulso, em que mais algumas pinceladas o fariam ultrapassar a figuração, como é possível observar nas pinturas entre 1941 e 1942 [figs. 6, 7 e 8].



Fig. 6: Paisagem, 1941



Fig. 7: Jaguari, 1941



Fig. 8: Sem título, c.1941

Nas obras em que a paisagem natural é protagonista, constata-se a ausência da figura humana como se, para ele, fossem interesses distintos, que não se ajustam no mesmo espaço. No entanto, é conhecido seu domínio no tratamento do corpo, sendo constante seu trabalho com modelos, inúmeras as obras em que Maria Coussirat posa para ele e, ainda, seus autorretratos, registros de uma vida. A presença da figura humana, em cena na paisagem, incita mais facilmente a uma ambientação narrativa, o que Iberê evita nos trabalhos que mostramos aqui. Com seus

recursos plásticos, ele transporta para o papel o que está além da imagem visível, como dizia: “*Costumo repetir que a realidade é a pista, onde decola a fantasia*”.⁷ O que é válido também para o observador, uma vez que, lembrando Umberto Eco, a partir do momento em que se vê uma obra, ela está aberta à magia da interpretação em que cada um cria seu enredo individual, segundo suas referências.⁸

O artista dialoga com a natureza em afinidade secreta, no desejo da descoberta do invisível. Seu olhar se estende às águas mais turvas, nas quais se adentra para decifrar seus mistérios. Iberê se concentra na profundidade do que não se revela de imediato e, desde o início, vai à procura de atmosferas carregadas de algo da ordem do inalcançável. Na abordagem da natureza, o colorido de beleza fácil não encontra lugar em suas obras. Para Iberê, toda essa procura, que o acompanhará na arte e na vida, se faz sem certeza alguma [p. 26].

COUSSIRAT CAMARGO

A afinidade com a arte, que uniu Iberê Camargo e Maria Coussirat, aqui se mostra de modo singular, pois estão juntos no mesmo espaço, cada um com sua experiência artística.

A escolha deste conjunto de pinturas de Maria Coussirat Camargo (1915-2014) ocorre por se ajustar à temática das águas, da paisagem e, também, por terem sido elaboradas no mesmo espaço de tempo das obras de Iberê aqui presentes. Algumas dessas telas são assinadas como Coussirat Camargo, feitas, portanto, a partir de 1939.

As pinturas de Maria Coussirat Camargo correspondem ao período de sua formação no Instituto de Belas Artes, entre 1937 e 1940. Nelas se identificam alguns lugares característicos de Porto Alegre. Como já mencionado, esses espaços serviam como cenário ideal para a disciplina de paisagem ao ar livre aos alunos do IBA, ministrada, entre outros, por Luiz Maristany de Trias.⁹ Por razão de praticidade e transporte dos trabalhos, eles eram, em sua maioria, de pequena dimensão. Como aluna, Maria Cruz Coussirat apresenta obras na exposição dos Alunos do Curso de Artes Plástica do IBA em 1938 em que participam, também, algumas alunas que posteriormente fizeram carreira artística de grande reconhecimento.¹⁰

As paisagens de Coussirat Camargo seguem um arranjo formal tradicional, com áreas bem definidas, com uma faixa de céu, terreno com vegetação, que divide o espaço com casas beirando águas, distribuídos com equilíbrio de cores e pontos de chamada. Duas de suas telas se enquadram na paisagem rural, uma pelo isolamento de uma casa em grande área de terra, e a outra por apresentar casas e árvores em primeiro plano [pp. 34 e 35 (acima)].

Merece destaque a pintura em que Maria Coussirat Camargo constrói uma composição que evidencia uma perspectiva e, para reforçar esse efeito, coloca, em primeiro plano à esquerda, altas árvores com densa massa de cor escura. Seguindo em diagonal, distribui um conjunto de casas em cores mais claras, que vão se distanciando ao bordar uma só margem do riacho. A imagem se duplica no reflexo da água. Essa pintura, pelo cenário que apresenta, pode ser identificada como sendo das casas da Rua da Margem, o mesmo ângulo de visão é registrado em outras pinturas de Maria.

Nesse sentido, temos também um desenho de Iberê que mostra proximidade com o cenário em que foi captada a imagem que Maria pintou, sugerindo que, ao se conhecerem, trabalharam juntos. Iberê mesmo dizia que fez sua primeira pintura com as tintas e tela da Maria [figs. 9 e 10].



Fig. 9: MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Sem título, c.1939/1940



Fig. 10: Riacho, 1941/1942



Fig. 11: STUDIO OS 2. Vista do riacho, década de 1940. Acervo Ronaldo Bastos, Porto Alegre

Maria tem duas pinturas com cenas de água, aqui expostas, que se diferenciam. Uma mostra a cena de barcos, a chaminé do Gasômetro e ao fundo a cidade vista de dentro do Guaíba. A outra tela mostra um barco ancorado, de grande porte, dominando a cena, situado, possivelmente, nas docas do Mercado Público [pp. 36 e 37].

A partir de seu casamento, Maria se concentra em propiciar condições para que Iberê se dedique com exclusividade à sua pintura. Com essa decisão, ela estava consciente que abdicaria de seu caminho como artista. Sobre a dificuldade para seguir a carreira, ela coloca: “*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...*”¹¹ Nessa declaração, não se pode deixar de interpretar que há uma situação de comparação, em que ela julga que seu trabalho não vale o empenho que vê Iberê fazer para se afirmar como artista. É com o trabalho de Iberê que ela se compromete. Não há indícios do motivo para ela ter guardado especialmente esses seus trabalhos.

Maria deixou o fazer artístico, mas continuou na arte, aprimorando seu conhecimento ao partilhar da práxis de Iberê. Talvez, intimamente, acreditasse, como sendo seu, parte do reconhecimento de Iberê, pois, como destaca Paula Ramos, ela era o: “*Esteio seguro e sereno, Maria assumiu 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*”.¹² Tal descrição pode passar a imagem de alguém que se anulou para o brilho do outro, no entanto, ela escolhe os bastidores, é verdade, mas ela está em primeiro plano. Maria é quem tem o controle da sobrevivência concreta de Iberê, o que lhe dá um trunfo (se disputa houvesse) de se saber necessária. Difícil analisar as relações, escolhas e parcerias entre duas pessoas que quase se fundem em um processo de simbiose, pois mesmo com a morte de Iberê, Maria continuou vivendo para ele.

Em um depoimento ela diz: “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. ...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”.¹³

O nome de Maria Coussirat Camargo é lembrado como a guardiã da obra de Iberê em toda sua amplitude. Merece destaque sua dedicação a este acervo, que ela formou, tendo como metodologia empírica o conselho de sua mãe, que recomendou que *guardasse tudo sobre Iberê*, e esse material se tornou testemunho de uma vida. Podemos pensar nas questões práticas de espaço, de organização do material, na preservação física das obras, que ela administrou como um trabalho cotidiano. Suas ações também se tornam memória e são agora preservadas na Fundação Iberê, uma ideia já acalentada pelo casal, mas que só existe pela tenacidade de Maria Coussirat Camargo, que conseguiu, um ano após a morte do artista, concretizar seu desejo.

NATUREZA SOBERANA

Em sua imensidão, o Guaíba mostrava-se calmo e oferecia suas águas a quem o quisesse abraçar. Ondulantes, elas conviviam com as margens da cidade até lhe serem impostos os primeiros avanços de terra, exigindo que recuassem, como um fugitivo, que contivesse sua expansão natural. Tal invasão ocorreu sem considerar que, em um momento, suas águas, como elemento vivo, voltariam ao leito original. Sobre isso, Iberê foi categórico, perguntando em triste desabafo de revolta: quando vão devolver ao Guaíba o que lhe foi usurpado?

URGE TOMBAR O GUAÍBA

Haveremos de aterrar o rio Guaíba, haveremos de atravessá-lo a pé, não com a separação das águas que permitiu ao povo de Israel transpor a pé enxuto o Mar Vermelho, mas com um sólido aterro, que povoaremos de altaneiros espigões, de cassinos, de parques, de piscinas, de campos de esporte para agradar e iludir o povão. Continuaremos obstinados a atravancar as ruas já estreitas com crescente número de automóveis poluidores. Contra o monóxido de carbono, usaremos máscaras coloridas, o que assenta com nossa vocação carnavalesca.

A eletricidade nós captaremos diretamente das nuvens, e o conteúdo das fossas transformaremos em vapor biodegradado.

*Não ouviremos o barulho da megalópole, porquanto já estaremos todos surdos. Então, Porto Alegre não será mais uma cidade anã: anões seremos nós.*¹⁴

Iberê defende com determinação suas convicções que se estendem para além da arte e, entre essas, está a valorização da natureza em seu amplo espectro, como elemento de vida. Com os anos, suas preocupações se ampliam às mudanças climáticas, ao destino das águas poluídas, como mostra a pintura *Rio dos Sinos*, de 1989, em que registra uma carga de tensão no desolado pescador e peixes mortos à borda das águas [p. 61].

O artista percebeu que a natureza tem sua própria vontade e tempo. Há pouco, vivemos a experiência da dor coletiva pela tragédia anunciada que ocorreu em maio de 2024, maior do que a de abril de 1941, enchente que fica marcada pela perda de vidas, de memória, de material de todas as ordens, só amenizada pela solidariedade voluntária de todos. A cidade de Porto Alegre nem sempre valorizou o encontro natural com as águas do Guaíba, tampouco criou situações para que fossem admiradas por seus moradores. E, quando se dispuseram a fazê-lo, foi para ir além de suas margens, o que ocorre desde a primeira canalização do Arroio Dilúvio, que nele desaguava, e por mãos que exigem mais apropriação de áreas e mais espaço construído.

O artista registrou um incendiário pôr do sol no Guaíba, de 1991, da mesma visão que se tem da Fundação Iberê. Há um especial significado Iberê Camargo estar às margens do Guaíba, onde o sol adormece. É um presente ao artista que sempre declarou seu amor e respeito a essas águas.

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 Carta de agradecimento pelo título de Cidadão de Porto Alegre, 10 ago. 1970.

² ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004. p. 17-20.

³ Lupicínio Rodrigues (Porto Alegre, 1914-1974). O compositor morava no local conhecido como Ilhota, onde hoje se encontra o Centro Municipal de Cultura, Arte e Lazer Lupicínio Rodrigues. Inaugurado em 1978, é formado pelo Teatro Renascença, Sala Álvaro Moreyra, Biblioteca Josué Guimarães e o Atelier Livre Xico Stockinger. Esse ateliê teve origem a partir do curso de pintura que Iberê ministrou no final de 1960, nos altos do antigo Abrigo dos Bondes.

⁴ João Fahrion (Porto Alegre, 1898-1970). Pintor, gravador e professor do IBA, foi ilustrador da Editora do Globo. Fernando Corona (Santander, Espanha, 1875 - Porto Alegre, 1979). Escultor, arquiteto, crítico de arte e professor do IBA. Ver: CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: (1940-76)*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto Estadual do Livro, 1977.

⁵ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: 9 contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: L&PM, 1988. p. 81.

⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁷ CAMARGO, Iberê. In: LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 31.

⁸ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

⁹ Luiz Maristany de Trias (Barcelona, Espanha, 1885 - Porto Alegre, 1964). Pintor e professor do IBA.

¹⁰ Neste mesmo momento, jovens alunas do IBA estavam decididas a seguir como artistas profissionais e tiveram reconhecimento: Alice Soares (1917-2005), Alice Brueggemann (1917-2001), Christina Balbão (1917-2007) e Leda Flores (1917-2016).

¹¹ CAMARGO, Maria Coussirat. In: RAMOS, Paula. *Maria Coussirat Camargo e a vigília da memória*. In: POSSAMAI, Gustavo (Org.). *Iberê Camargo: o fio de Ariadne*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2020. p. 78.

¹² RAMOS, Paula. *Maria Coussirat Camargo e a vigília da memória*, op. cit., p. 78.

¹³ CAMARGO, Maria Coussirat. In: BERG, Evelyn et al. *Iberê Camargo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas / Fundação Nacional de Arte / Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985. p. 35.

¹⁴ CAMARGO, Iberê; MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados: Iberê Camargo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 141.



IBERÊ CAMARGO E O CAMPO DE ARTE EM PORTO ALEGRE: A TENSÃO ENTRE O CANÔNICO E O MODERNO

MARIA LÚCIA BASTOS KERN

Iberê Camargo (1914-1994) residiu inicialmente em Porto Alegre de 1936 a 1942, quando ingressou no Instituto de Belas Artes para dar continuidade à sua formação artística, seguir o curso de desenho técnico e trabalhar como desenhista e projetista na Secretaria de Obras Públicas do Estado do RS. Durante a sua estadia na cidade, executou desenhos e pinturas do espaço urbano, das suas edificações e de suas paisagens, nas quais o Guaíba e o Riacho estavam muito presentes. Nesse momento, a cidade era ainda provinciana, não possuía muitas avenidas e a separação com o campo não era bem delimitada. Foi no Riacho, hoje Arroio Dilúvio, junto à Rua da Margem, na Cidade Baixa, que o artista pintou a sua primeira tela.

As mudanças em Porto Alegre se processaram, sobretudo, na década de 1940, com o intendente José Loureiro da Silva (1937-1943), o novo Plano Diretor e a abertura de novas avenidas. Até a década de 1930, grande parte da população do RS vivia no campo, graças à produção econômica dirigida pela agropecuária, e começava a se deslocar para os centros urbanos, que passavam por um processo de modernização com o desenvolvimento da indústria e do comércio. Em Porto Alegre se concentravam as instituições educacionais, culturais, as livrarias, os cinemas, os teatros, os cafés, locais de sociabilidade que estimulavam os debates intelectuais e os eventos artísticos.

O campo de arte era incipiente, estruturado na instituição de ensino, no Instituto de Belas Artes¹ e na Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (1938)². Contava, ainda, com a Editora do Globo (1920) como centro gráfico e de formação de gravadores e ilustradores para a revista e livros, sob orientação do artista alemão Ernst Zeuner. Enquanto a ilustração acompanhava as mudanças urbanas, técnicas, formais e expressivas internacionais, a pintura mantinha a tradição clássica.

Como afirmou Pierre Bourdieu³, a formação do campo artístico na sociedade moderna permitiu o estabelecimento de normas internas, norteadoras da profissionalização, da produção e da circulação, e dos próprios critérios para legitimar o objeto de arte. O campo de arte atua como “campo de forças”, nos quais os agentes – artistas, crítica de arte, mercado e instituições – traçam estratégias para a consagração de distintas acepções de arte. Ao se considerar o cenário de diferentes concepções e os embates simbólicos, analisa-se o processo de mudanças nas práticas artísticas em Porto Alegre, inserido numa tradição cultural rural, na qual a figura do gaúcho era mitificada em oposição aos imigrantes europeus, sobretudo na literatura.

As limitações institucionais do campo, a formação acadêmica condicionada a poucos mestres e a quase inexistência de instâncias de circulação das obras, não permitia o exercício da profissão pelos artistas, o que os obrigava a ter outras atividades para poderem se manter. Diante das dificuldades profissionais, os artistas reuniam-se aos grupos de escritores e das revistas, como *Máscara* (1918-1925), *Madrugada* (1926-1927), *Globo* (1929-1967); “Página Literária” (1928-1931), do *Diário de Notícias*, e revista *Novela* (1936-1938); e participavam dos saraus no Clube Jocotó (1918-1934). Assim, eles mantinham espaços de trabalho, como ilustradores de contos literários e poesias e executores das capas de livros e revistas. Os escritores tinham, em geral, formação superior e estavam mais articulados que os artistas, cuja educação era, na maioria das vezes, limitada, e não gozavam de mesma projeção social.

A crítica de arte nos anos de 1920 também não era formada por especialistas, mas por jornalistas, escritores e por Angelo Guido. Ele era artista e tinha formação em história da arte e estética, sendo seus textos educativos e normalmente bem recebidos pelo público, apesar de sua oposição ao regionalismo e em prol da arte nacional. Os textos eram divulgados nos jornais *Diário de Notícias*, *Correio do Povo* e na *Revista do Globo* e se apoiavam na liberdade de expressão, em contraposição à noção dominante de cópia fiel do objeto representado. No entanto, durante o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial, os textos de Guido tornaram-se impregnados por questões ideológicas e evidenciavam resistência a qualquer nova experimentação plástica.

As práticas educacionais dos professores do Instituto, após integração à Universidade de Porto Alegre, se processavam nos ateliês e na execução de pinturas ao ar livre, para trabalhar a luz, a cor e as mudanças de formas, desde os primeiros anos de curso. Iberê, no seu livro *Gaveta dos Guardados*⁴, relembrou que o Riacho, na Cidade Baixa, com frequência se transformava em sala de aula. A pintura de paisagem era muito praticada entre mestres e discípulos, bem como a pintura e desenhos do espaço urbano que representavam as edificações, as praças e o cais do porto do Guaíba, nas obras de Guido, Maristany de Trias e Edgar Koetz.

Iberê recordou também do conservadorismo dos docentes do Instituto e de sua intolerância em relação ao modernismo e aos artistas que faziam novas experiências plásticas. Era o caso de Carlos Scliar, que acompanhava a produção artística modernista no Rio de Janeiro e em São Paulo e buscava introduzi-la em Porto Alegre. Foi muito combatido pelos críticos de arte locais, apesar de sua obra ter sido bem recebida no centro do país.

Nesses anos, havia poucos espaços para exposições de arte: vitrines de lojas, saguões de bancos e o auditório do *Correio do Povo*. Em 1945, a Casa das Molduras criou uma sala para

mostras individuais e coletivas, onde Iberê vendeu o seu primeiro quadro. Ele salientou que sua exposição apresentava as obras que fez no Rio de Janeiro (1942-1947), após a sua primeira estadia em Porto Alegre, e que a mesma “não teve boa aceitação”.⁵ Esses espaços expositivos, juntamente com os salões do IBA e da Associação Chico Lisboa, animavam o acanhado ambiente artístico da cidade.

Na década de 1940, a crítica de arte era representada basicamente por Angelo Guido, no *Diário de Notícias*, e Aldo Obino, no *Correio do Povo*. Este último era católico militante e seus textos se caracterizavam por julgamentos estéticos impregnados por princípios morais e antimodernistas. Para Obino, a arte moderna era superficial, doentia e desvinculada dos valores eternos. Ele identificava a modernidade como o “abandono da ideia divina” e temia que ela pudesse conduzir à desintegração social. Diante desse cenário, os artistas mais arrojados enfrentaram resistências das instituições oficiais e da crítica de arte. A partir de 1942, a *Revista do Globo* exerceu papel importante ao difundir as obras de artistas modernistas brasileiros e publicar artigos sobre a nova arte.

Nesse momento, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado e Iberê Camargo estudavam no Rio de Janeiro e praticavam novas experiências formais. Danúbio e Iberê privilegiavam, respectivamente, as formas expressivas de temáticas sociais e paisagens urbanas. Eles e Vasco Prado tiveram oportunidade de estudar na Europa, sendo que Iberê, após receber o prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1947), seguiu cursos em Roma, com Giorgio De Chirico, e de gravura com Carlos Alberto Petrucci, e, em Paris, com André Lhote.

Com o final do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, Porto Alegre passou por grande processo de desenvolvimento e ampliou o número de instituições culturais e artísticas, assim como o maior acesso aos centros do país. A melhoria das comunicações estimulou os artistas a retomarem as viagens de estudos e o contato com diferentes práticas artísticas. Foi a partir da qualificação dos artistas propiciada pelas novas instituições, exposições, formas de circulação e pelos modos percepção que emergiu um ambiente para a reflexão e mudanças, ainda que tímidas.

Em 1954, foi fundado o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), que teve como diretor o pintor Ado Malagoli. O museu projetou uma política dirigida às mostras de arte contemporânea para que o público e os artistas locais conhecessem melhor as obras do centro do país e do Estado. Nos anos seguintes, o MARGS promoveu exposições como “Arte Brasileira Contemporânea” (1955), que apresentava as produções dos principais artistas modernos nacionais e locais.

O MARGS e a crítica de arte exerceram importante papel de formar o público para apreciar a multiplicidade de novas práticas. Dentre os críticos, destacaram-se Fernando Corona e Clóvis Assumpção, que escreveram no *Correio do Povo*, apoiando as novas gerações de artistas e suas experimentações. Os discursos de Obino evidenciavam a percepção diante das mudanças que se processavam nas artes. Numa de suas crônicas, ele observou que numa cidade cosmopolita, como Porto Alegre, era condizente a multiplicidade de práticas artísticas e as tendências internacionais se difundirem.

As instituições de arte passaram por um processo de renovação do corpo docente, a atualização das artes e a introdução de novas disciplinas no currículo dos cursos. Os novos professores do IBA: Alice Soares, Christina Balbão, Ado Malagoli (criou a disciplina de composição) e Aldo Locatelli (criou a disciplina de pintura mural). Surgiram novas entidades, fundadas pelos jovens artistas, tais como: a Associação Araújo Porto Alegre, a Sociedade Amigos da Arte, o Clube de Gravura de Porto Alegre. As práticas culturais regionais muito presentes na literatura, na música e nas artes plásticas no passado foram retomadas na década de 1950 por artistas do Clube de Gravura, que aderiram ao realismo socialista e à militância política, em oposição às abstrações e às bienais, e por outros grupos, apesar do contato com a multiplicidade das produções nacionais e internacionais. Os olhares sobre as atividades campeiras do gaúcho eram tanto nostálgicos como críticas diante de suas deterioradas condições sociais, provocadas pela modernidade e forte industrialização nas cidades. A prática artística era predominantemente figurativa e poucos artistas fizeram experiências abstratas, como Christina Balbão e Paulo Flores. O ambiente permaneceu conservador, sendo objeto de crítica acirrada de Iberê, que criou um curso de pintura na estação de bondes, na Praça XV, onde a nova geração de artistas participou⁶ e que deu origem ao Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (1960). Essa instituição passou a atuar na área de educação, como instância alternativa de formação, na realização de grandes exposições, seminários, dentre outros eventos. Iberê ministrou, no Atelier Livre, cursos de gravura para as novas gerações de artistas.

Surgiram galerias de arte, apesar do mercado restrito, e novos salões, como o Salão da Câmara Municipal, sob responsabilidade da Associação Chico Lisboa, além do seu próprio Salão. Os seus eventos ganharam maior projeção que o Salão Nacional de Belas Artes do IBA, que esteve durante alguns anos suspenso. Os salões organizados pela Associação Chico Lisboa congregavam jovens artistas, constituindo-se, desta forma, em espaços para novas revelações e para a consagração de categorias artísticas como a gravura e a escultura. O IBA, para comemorar os cinquenta anos, promoveu, em 1958, o “I Congresso Brasileiro de Arte” e o “Salão Pan-Americano”, que contaram com artistas modernos consagrados, críticos de arte e júri internacionais. O salão buscava se equiparar à Bienal de São Paulo, porém não teve continuidade. Esse evento, juntamente com o congresso, estimulou o debate e o processo de mudanças no campo de arte local. O sucesso dos eventos colaborou para a reintegração do IBA à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1962), quando outras disciplinas foram criadas, como a de cerâmica, e a escultura teve maior projeção com novos mestres e artistas, o uso de materiais inéditos, formas mais arrojadas e as encomendas públicas de monumentos para a cidade. A pintura também se destacou com nova geração de mestres do Instituto de Artes da UFRGS e sua produção mais diversificada em termos técnicos, materiais e linguagem mais moderna. O ensino e a prática da pintura *en plein air*, junto à natureza, comum no passado, praticamente desapareceu. Os artistas procuraram manter contato com as práticas artísticas dos grandes centros nacionais e internacionais, participaram de grandes exposições e criaram grupos, como Nervo Óptico. O Instituto de Artes da UFRGS, na década de 1970, começou a promover o Salão de Artes Visuais, de domínio nacional, que colaborou para a renovação das artes e para a consagração dos novos artistas de poéticas contemporâneas. O MARGS também

estimulou o processo de renovação ao promover exposições mais arrojadas do eixo Rio/São Paulo, que, juntamente com as galerias, dinamizou o fluxo de obras e a consagração de novos artistas.

Ao longo das décadas seguintes, as galerias de arte realizaram exposições individuais e coletivas, promoveram os novos artistas e suas produções contemporâneas mais diversificadas e, com o apoio da crítica de arte mais atualizada, conseguiram estimular o crescimento do mercado de arte local em contato com o do centro do país. A FUNARTE apoiou a grande mostra do MARGS dedicada à obra de Iberê Camargo (1985), com a publicação de livro, depois de seu retorno definitivo a Porto Alegre, em 1984. Nesse momento, ele encontrou um campo de arte mais dinâmico e participou ativamente. Retomou suas caminhadas pela cidade, como *flâneur*, pela Rua da Praia e pelo Parque da Redenção, onde observava a variedade de vitrines e de tipos sociais que estimularam a criação de novas pinturas: as séries *Manequins* e *Ciclistas*.

Nos quarenta anos que esteve ausente da cidade, Iberê sempre foi um artista presente, vinha com certa regularidade para dar cursos, participar de salões e exposições ou fazer mostras no interior do Rio Grande do Sul e rever amigos.

Maria Lúcia Bastos Kern é doutora pela universidade de Paris I – Sorbonne, com pós-doutorado na mesma instituição e na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Foi professora titular na PUCRS, pesquisadora do CNPq e coordenadora de área. É autora e coautora de diversos livros sobre arte. Coordenou, também, pesquisas sobre a modernidade e a arte na América Latina.

¹ Em 1908, foi criado o Instituto Livre de Belas Artes, que contou, primeiramente, com o conservatório de música e, em 1910, com a Escola de Artes, que, em 1936, foi integrada à Universidade de Porto Alegre com o nome de Instituto de Belas Artes (IBA). Neste momento, começou a realizar salões anuais, o Salão Nacional de Belas Artes, em busca de legitimação dos artistas locais. A maioria dos docentes eram estrangeiros e dotados de excelente formação educacional: o italiano Angelo Guido; os espanhóis Fernando Corona, Luiz Maristany de Trias e Benito Castañeda; o alemão José Lutzenberger e os brasileiros João Fahrion e Ernesto Correa.

² A Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa

(também conhecida como Associação Chico Lisboa) promovia salões anuais de caráter regional, nos quais expunha, além da pintura, desenho, gravura e escultura, mas nem sempre eram bem avaliados, porque parte de seus membros não tinham formação acadêmica em artes plásticas.

³ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp. 99-101.

⁴ CAMARGO, Iberê. MASSI, A. (org.) *Gaveta de guardados*. São Paulo: Cosac Naif, 2009, p. 101.

⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁶ Participaram Regina Silveira, Antônio Gutierrez, Paulo Peres, Clébio Soria, Ênio Lipmann, dentre outros.



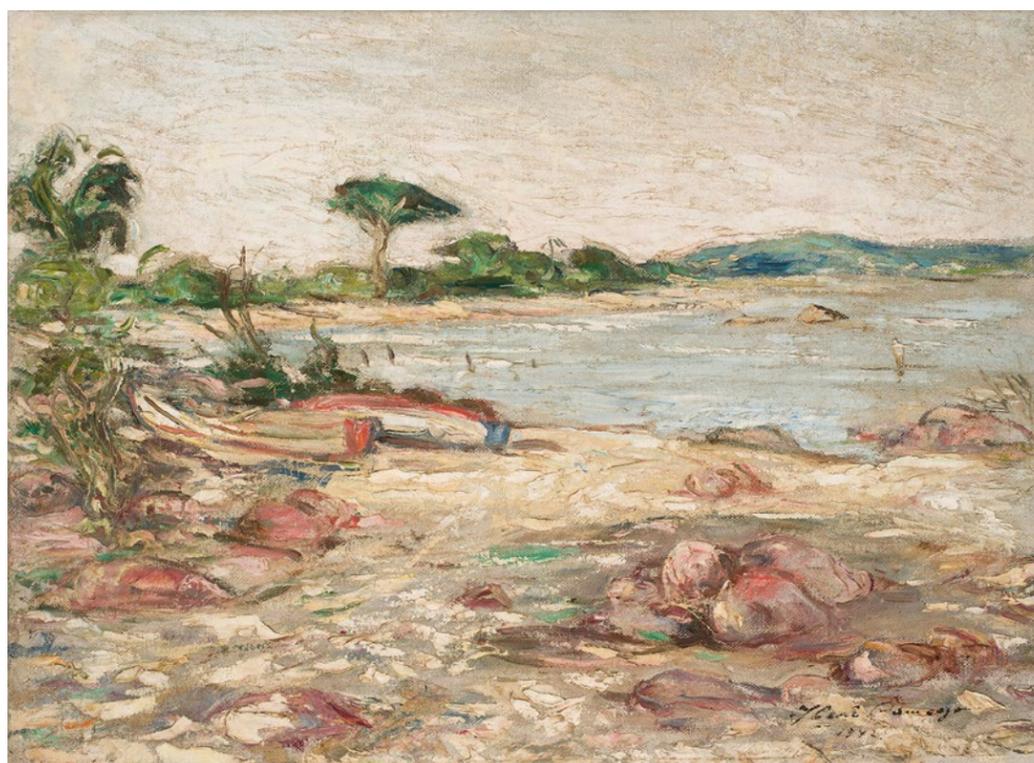
Sem título, c.1942
Óleo sobre tela
59 x 69,5 cm
Acervo Fundação Iberê



Paisagem do Guaíba, c.1941
Óleo sobre tela
33,5 x 42,5 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, c.1940
Óleo sobre tela
34 x 42,5 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, 1942
Óleo sobre tela
36 x 48,5 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, 1942
Óleo sobre tela
59,5 x 70 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, 1941
 Grafite e carvão sobre papel
 22 x 17,5 cm
 Acervo Fundação Iberê



Sem título, c.1940
 Grafite sobre papel
 22,5 x 28 cm
 Acervo Fundação Iberê



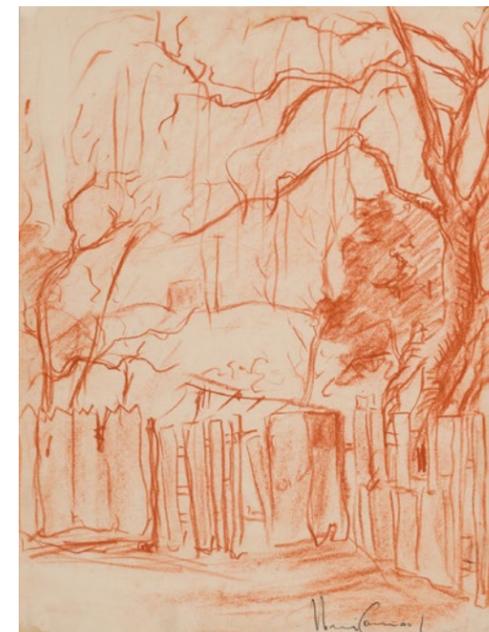
Sem título, 1940
 Grafite sobre papel
 23,2 x 32,3 cm
 Acervo Fundação Iberê



Sem título, c.1940
 Grafite sobre papel
 22,2 x 27,7 cm
 Acervo Fundação Iberê



Sem título, 1941
 Grafite sobre papel
 14,7 x 21,4 cm
 Acervo Fundação Iberê



Sem título, 1940
Grafite sobre papel
21,3 x 21,7 cm
Acervo Fundação Iberê

Sem título, 1940
Grafite sobre papel
22 x 22 cm
Acervo Fundação Iberê

Sem título, 1940
Grafite sobre papel
21,5 x 26,3 cm
Acervo Fundação Iberê

Sem título, 1941
Grafite sobre papel
20,5 x 21,7 cm
Acervo Fundação Iberê

Sem título, c.1940
Pastel seco sobre papel
33,2 x 23 cm
Acervo Fundação Iberê

À beira do rio Jaguari, 1941
Grafite sobre papel
27,2 x 22,1 cm
Acervo Fundação Iberê

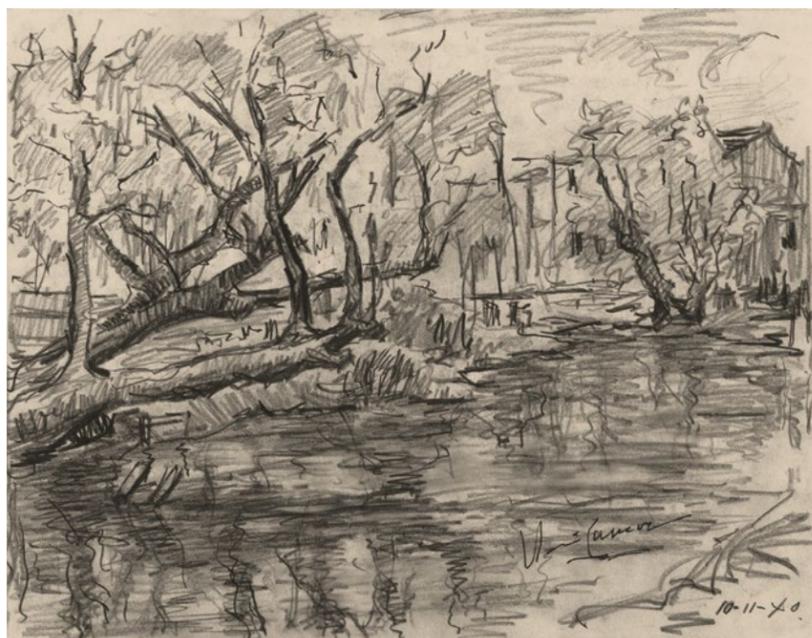
Sem título, 1942
Lápis Conté sobre papel
30,3 x 22,5 cm
Acervo Fundação Iberê

Fundo de pátio, 1941
Sanguínea sobre papel
30,3 x 22,6 cm
Acervo Fundação Iberê



Riacho, 1941/1942
Lápis Conté sobre papel
25 x 32 cm
Acervo Fundação Iberê

Sem título, 1940
Grafite sobre papel
22 x 27,3 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, c.1940
Grafite sobre papel
23,8 x 32,3 cm
Acervo Fundação Iberê

Sem título, 1940
Grafite sobre papel
20,5 x 28,2 cm
Acervo Fundação Iberê





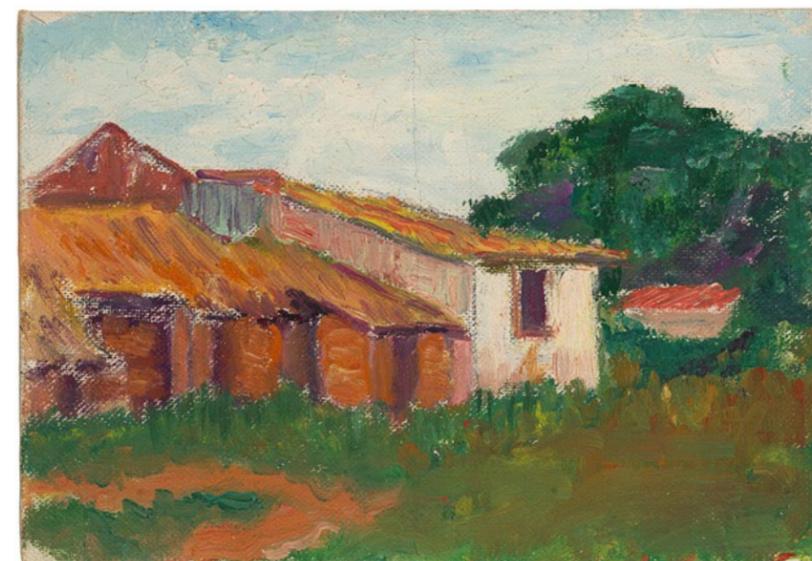
Iberê e Maria com cavalete para
pintura ao ar livre, Porto Alegre, 1947



MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Sem título, c.1939/1940
Óleo sobre cartão
31 x 46 cm
Acervo Fundação Iberê



MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Sem título, c.1937/1940
Óleo sobre cartão
24 x 30 cm
Acervo Fundação Iberê



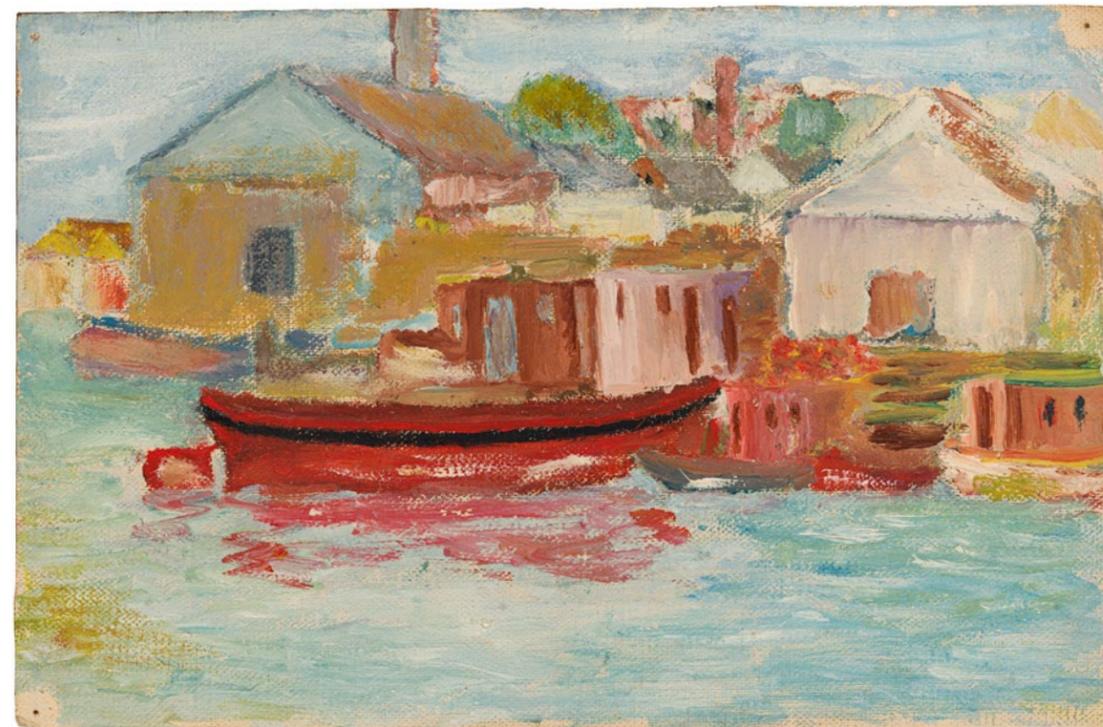
MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Sem título, c.1937/1940
Óleo sobre tela colada em cartão
14 x 20,1 cm
Acervo Fundação Iberê



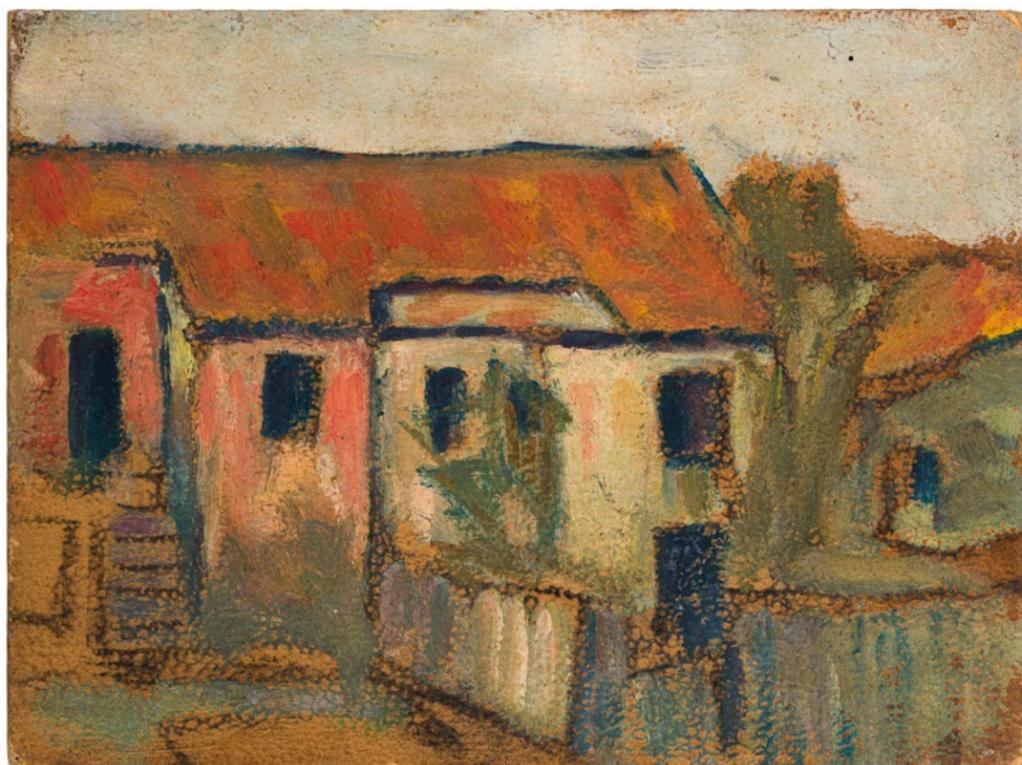
MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Sem título, c.1939/1940
Óleo sobre tela colada em cartão
14 x 19,9 cm
Acervo Fundação Iberê



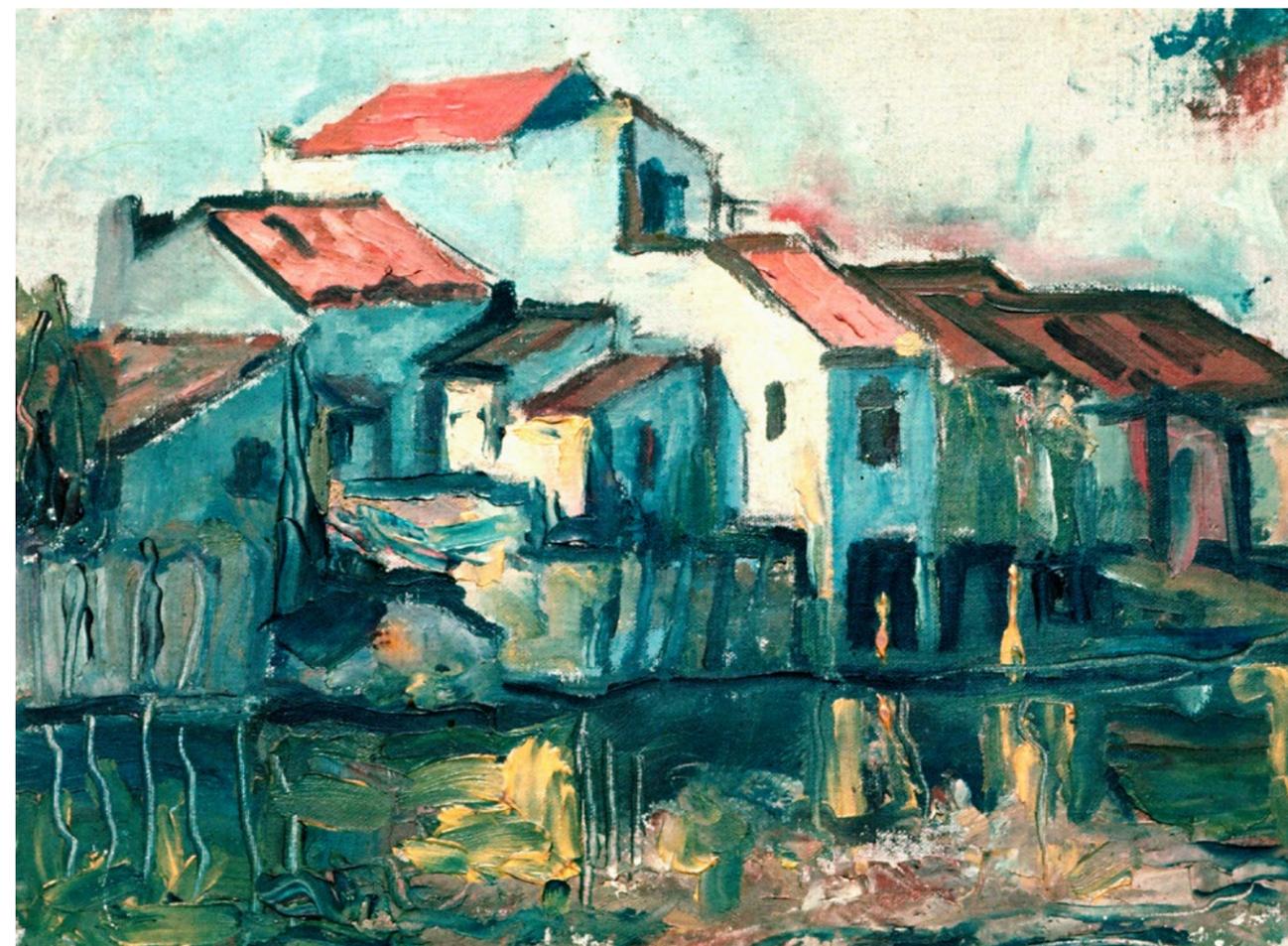
MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Sem título, c.1939/1940
Óleo sobre tela colada em cartão
14,1 x 20 cm
Acervo Fundação Iberê



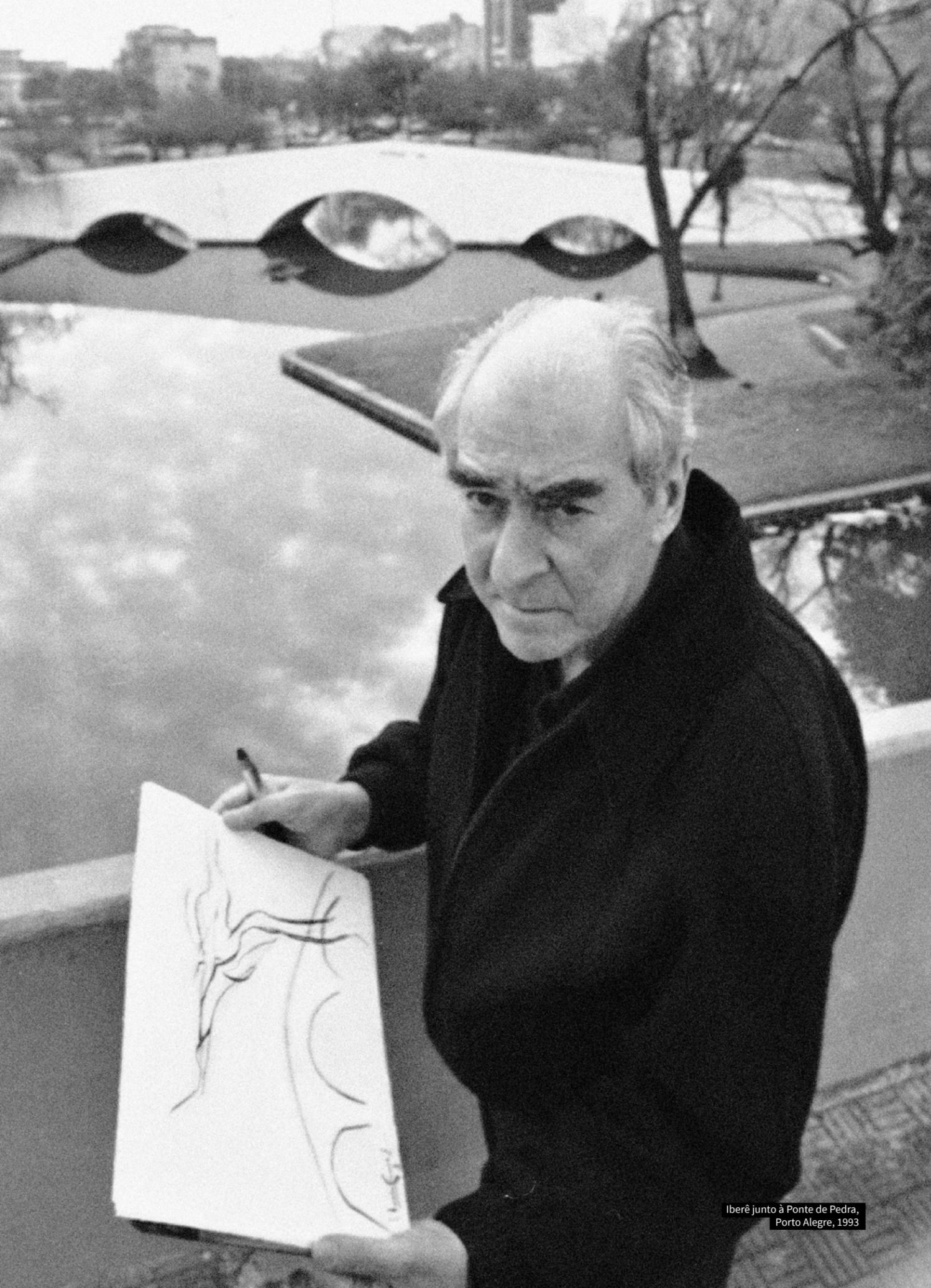
MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Sem título, c.1937/1940
Óleo sobre tela colada em cartão
16 x 24 cm
Acervo Fundação Iberê



MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Sem título, c.1937/1940
Óleo sobre cartão
15 x 20 cm
Acervo Fundação Iberê



MARIA COUSSIRAT CAMARGO
Paisagem, 1941
Óleo sobre tela
32 x 43 cm
Paradeiro desconhecido



Iberê junto à Ponte de Pedra,
Porto Alegre, 1993

O RIACHO

Pouca gente conhece o antigo aspecto do Riacho, esse curso d'água poluído, que outrora corria paralelo a um velho casario ali existente, na rua da Margem, na Cidade Baixa, andando na direção do Guaíba, onde, creio, desaguava. Na época das chuvas, era, às vezes, caudaloso e, então, transbordava, alagando as ruas. 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. Não se pergunte para onde vão as águas, que andam, que andam, que nunca param e não se cansam.

Onde está a velha figueira que acompanhava a Ponte de Pedra? Uma parece que faz falta à outra. Eram companheiras. Dizem que os vegetais sentem e ouvem. Talvez amem. Se isso é verdade, eles também têm alma. Não me surpreenderia, pois, que, numa noite de lua escondida, alguém que por ali passasse visse seu fantasma, junto à ponte.

Na memória, o antigo permanece. No passar vertiginoso do tempo, o instante quer ficar. O pintor é o mágico que imobiliza o tempo. Esse casario de que falo, essas árvores desnudadas pelo inverno, esses salgueiros-chorões, essa água verdosa, com manchas de sol, todas essas coisas de que falo estão nos quadros que ali pintei. São registros, são emoções transformadas em cor. A sua realidade e a sua eternidade estão na palavra do poeta e na visão do pintor. [...]

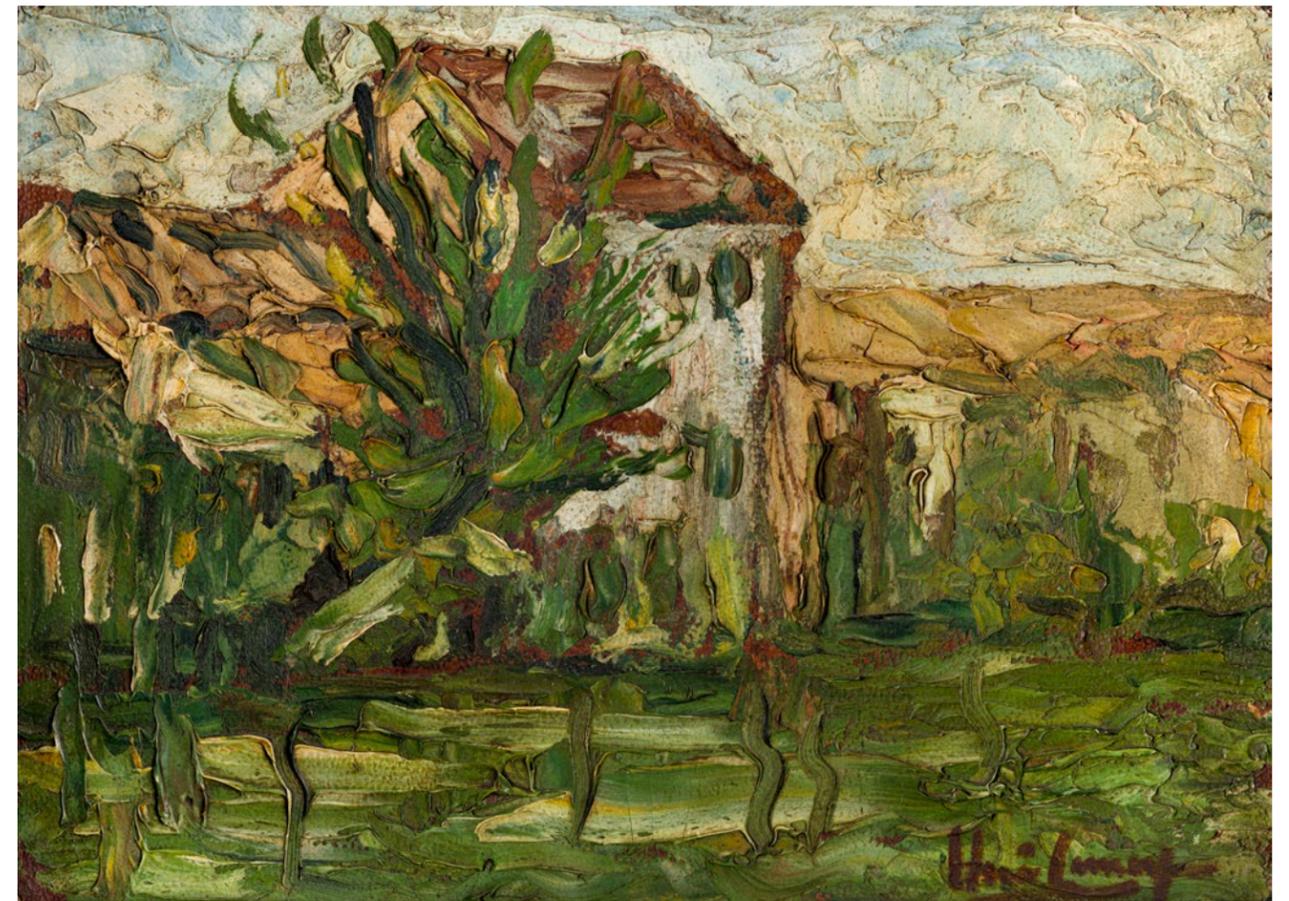
Essas impressões vêm de um tempo já antigo. Hoje, o Riacho é um curso d'água comportado, despolido, de águas claras, que caminha entre margens retificadas e, provavelmente, sobre leito de saibro. Foi submetido às exigências urbanísticas. A Ponte de Pedra, sua irmã, agora fora do contexto, tornou-se intrusa. Estranho ver edifícios históricos (tombados) engolidos por modernas estruturas que os fazem parecer cadáveres em sarcófagos. Essa hibridez vem do desamor pelo velho e da avidez de lucro. As contínuas reformas na nossa cidade – a cidade é a nossa casa – nos transformam em forasteiros. O progresso é uma ação de despejo em execução. Por isso, um belo dia, na temida velhice, sentimos a incontida vontade de voltar a nosso pátio, para reaver as nossas coisas que lá deixamos.

Procuramos, nesse retorno, o velho cinamomo que nos fornecia a munição – seus pequenos frutos – para as nossas guerras, a velha laranjeira onde tantas vezes nos encarapitamos, brincando de esconder, e, enfim, as coisas que compunham nossa paisagem. Aí sentimos vontade de abraçá-las, de beijá-las, de chorar e de fazer como os gatos, que alçam a cauda e ratificam a posse. Mas aí percebemos assustados que o gato não tem mais força e que as coisas não estão mais.

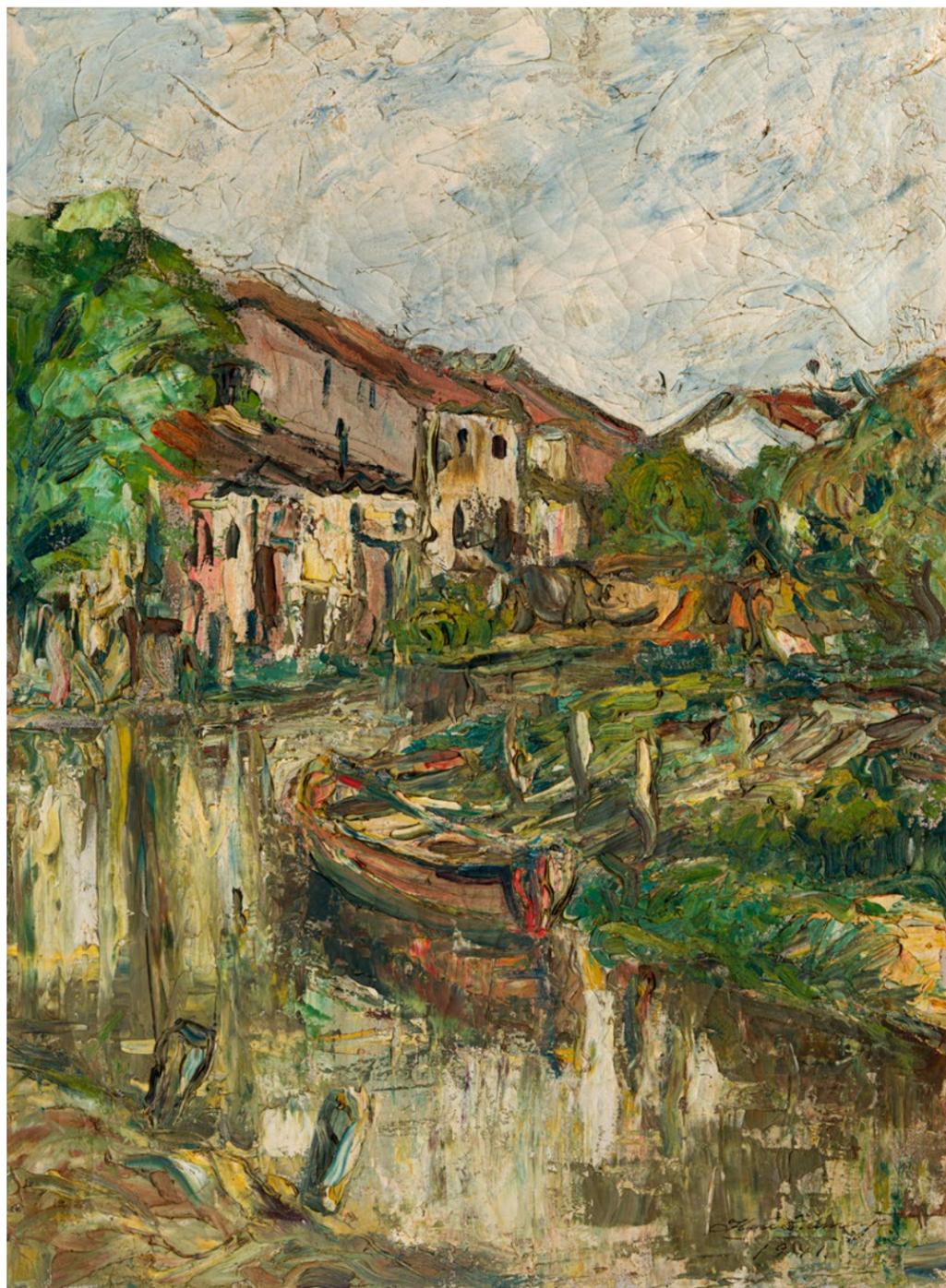
Iberê Camargo
Porto Alegre, 21 de agosto de 1993



Paisagem, 1941
Óleo sobre cartão
24 x 35 cm
Acervo Fundação Iberê



Riacho, 1942
Óleo sobre cartão
30 x 40 cm
Col. Harold Charles Michel Brody,
Porto Alegre



Sem título, 1941
Óleo sobre tela
73 x 60 cm
Col. particular, Porto Alegre



Sem título, 1941
Óleo sobre tela
58 x 68 cm
Col. Jorge Gerdau Johannpeter, Porto Alegre



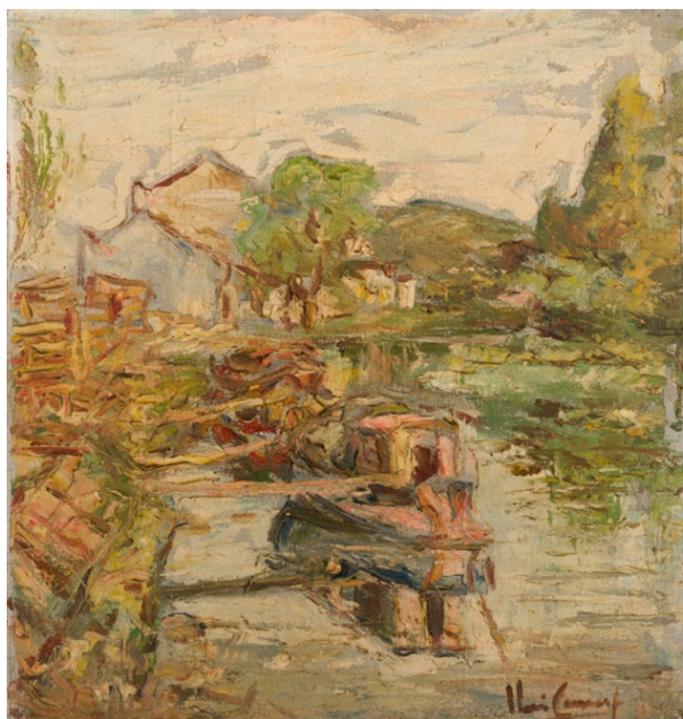
Sem título, c.1942
Óleo sobre tela
59 x 69,5 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, c.1941
Óleo sobre tela
49,3 x 45,7 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, c.1941
Óleo sobre tela
49,5 x 46 cm
Acervo Fundação Iberê



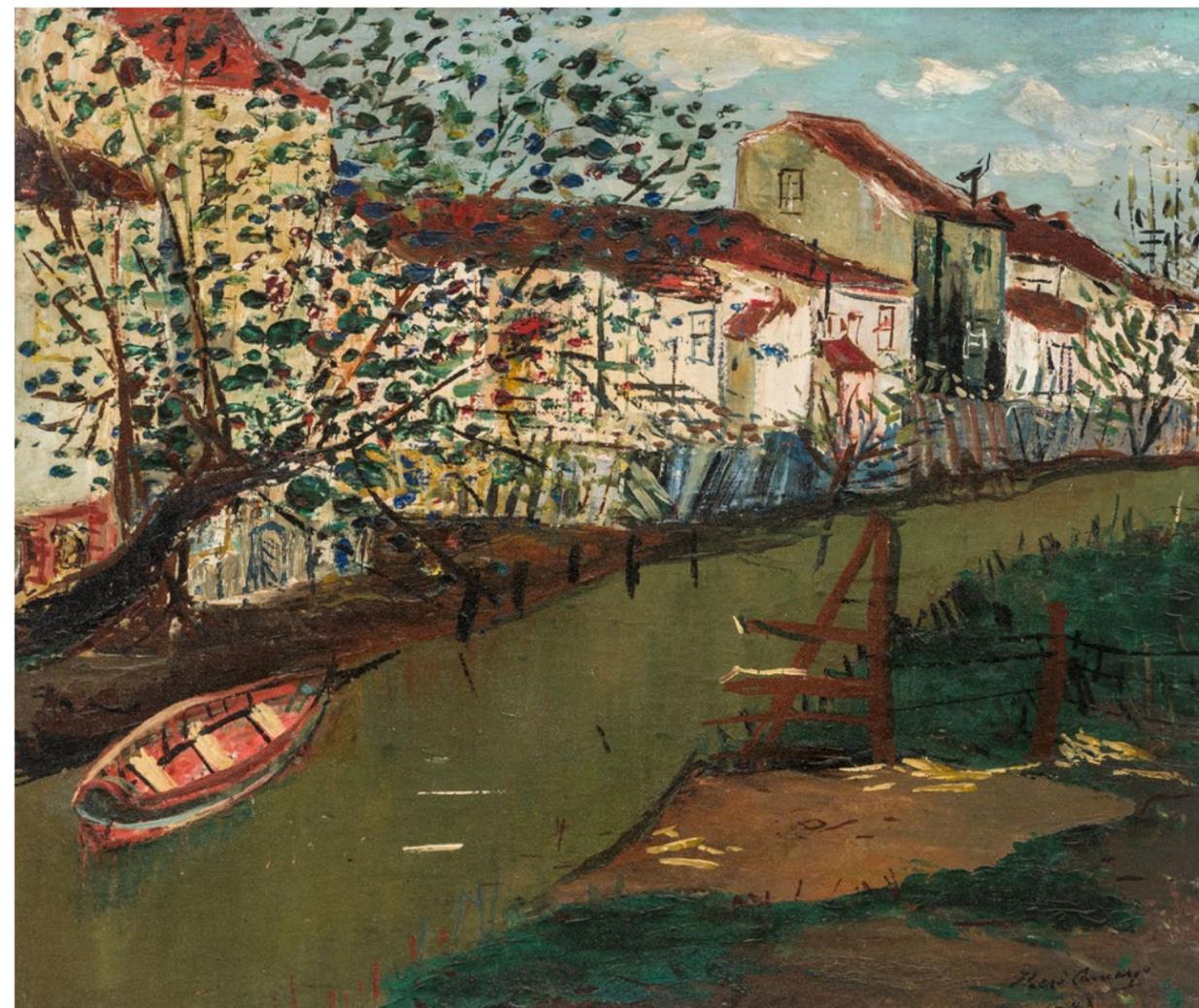
Riacho, 1942
Óleo sobre tela sobre Eucatex
52 x 48,5 cm
Col. Harold Charles Michel Brody,
Porto Alegre



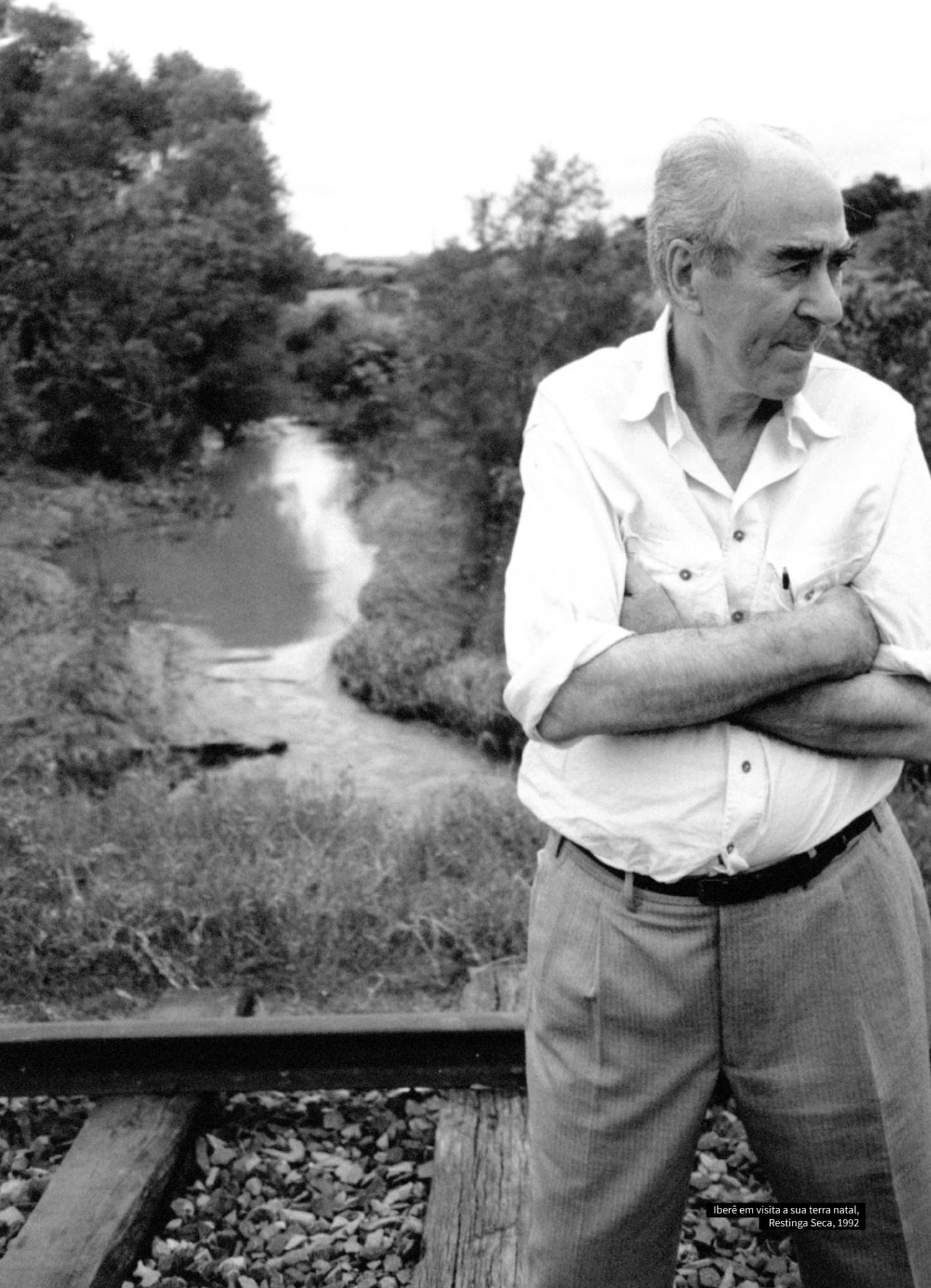
Sem título, 1942
Óleo sobre tela sobre madeira
52 x 48 cm
Col. Ivette Brandalise, Porto Alegre



Paisagem do riacho, 1946
Óleo sobre tela
64,5 x 75 cm
Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do
Sul - MARGS. Aquisição por transferência
da Biblioteca Pública do Estado, 1955



Sem título, 1948
Óleo sobre tela
45 x 54 cm
Col. particular, São Paulo



Iberê em visita a sua terra natal,
Restinga Seca, 1992

JAGUARI

Jaguari é um lugar no meu velho mapa da saudade. Vim para rever os amigos, vim para tocar as coisas e também o vazio que a ausência deixa.

Muitos dos que estavam aqui, homens e árvores, já não estão onde os deixei.

Pergunto a esta terra e a este sol onde estão os antigos rastros e as antigas sombras que as árvores me deram. Parecerá talvez estranho a vocês que eu procure o rastro dos homens e das coisas. Explico: o rastro é a história do homem. Minha obra não é, por acaso, também um rastro, o meu, o nosso rastro?

Sinto-me feliz por encontrar-me outra vez entre amigos bons e generosos.

Amigos: eu toco o corpo das árvores, eu toco a água do rio, deste velho rio, eu toco o coração de todos, neste nosso encontro de irmãos. Devo proceder assim, porque assim procede quem ama.

No fundo do pátio de minha memória, dormem também – como os ausentes – meus soldados, meus carretéis, pretos e vermelhos, que entretiveram a minha infância e hoje alimentam a minha fantasia. E, deste quintal grande, desta Jaguari, vem os elementos de minha arte. Um simples carretel, um gesto, um boi perdido no verde do campo, ou um impalpável pedaço de luz, são os elementos com os quais a arte transforma o efêmero no eterno.

Sou filho de Restinga Seca, sou de Jaguari, sou da Boca do Monte, sou de Santa Maria, sou de Porto Alegre, sou de todo o Rio Grande, porque em cada um destes pedaços de terra vivi um pedaço de minha vida.

Em Restinga Seca, engoli o primeiro trago de ar e senti nos olhos o primeiro clarão de luz; em Jaguari, acalentei os primeiros sonhos e fundi minhas âncoras de chumbo com as quais fundeava meus navios de brinquedo. Em Boca do Monte, Santa Maria e Porto Alegre, vivi minha juventude. De onde, então, serei mais filho? Respondo à pergunta com a mesma resposta que dava à minha querida Mãe, quando ela me perguntava: “filhinho, a quem tu queres mais, ao Pai ou à Mãe?” Respondia-lhe então: “aos dois, igualzinho, igualzinho.”

Volto para o meu trabalho, levando novas cores para minhas telas, cujo conteúdo será sempre este grande amor que tenho a esta terra e a esta gente.

Vejo que não fui esquecido, que a ausência e a distância não nos separaram.

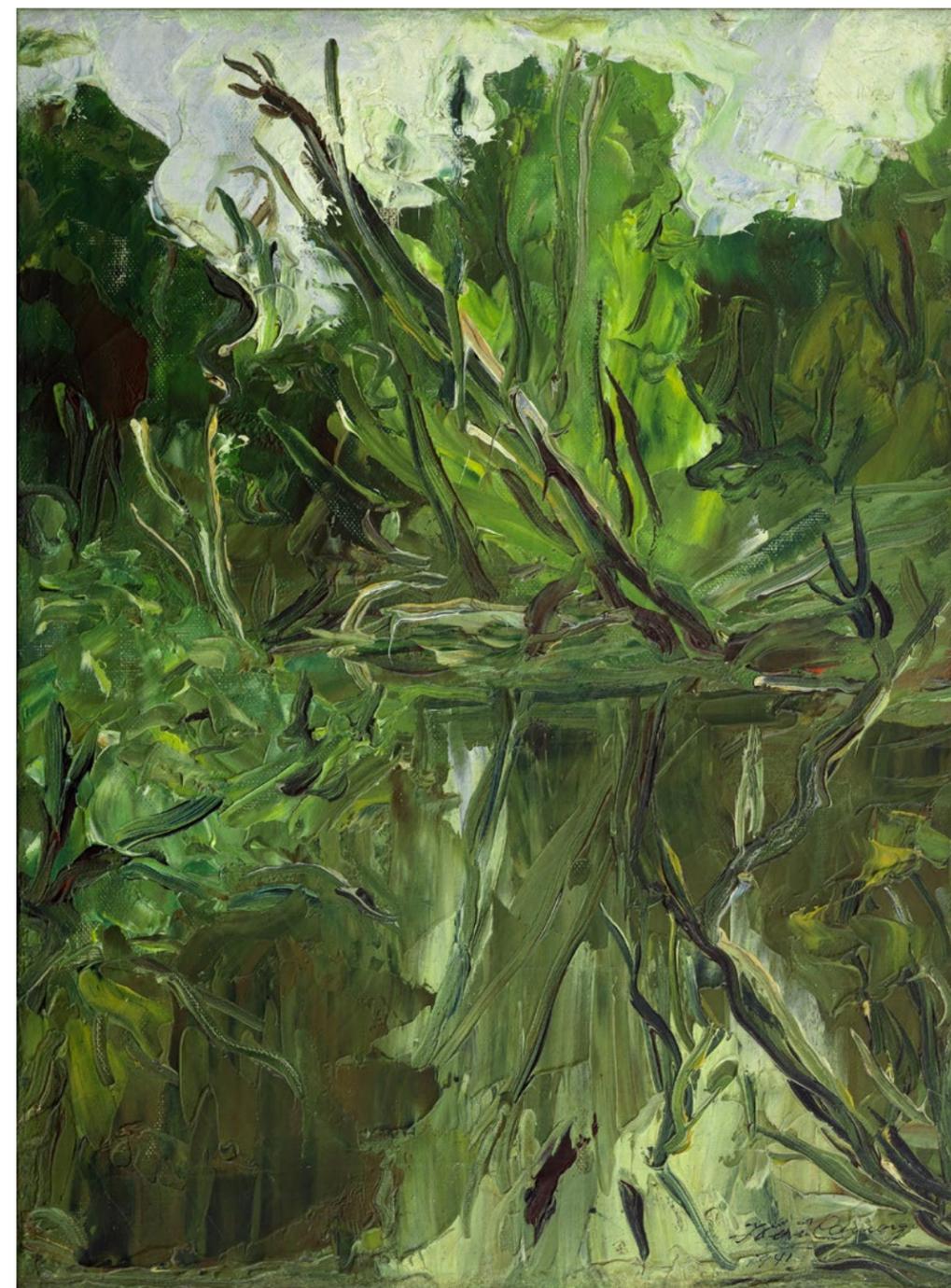
Voltarei sempre porque é preciso retornar à nascente para beber a água mais pura.

Iberê Camargo

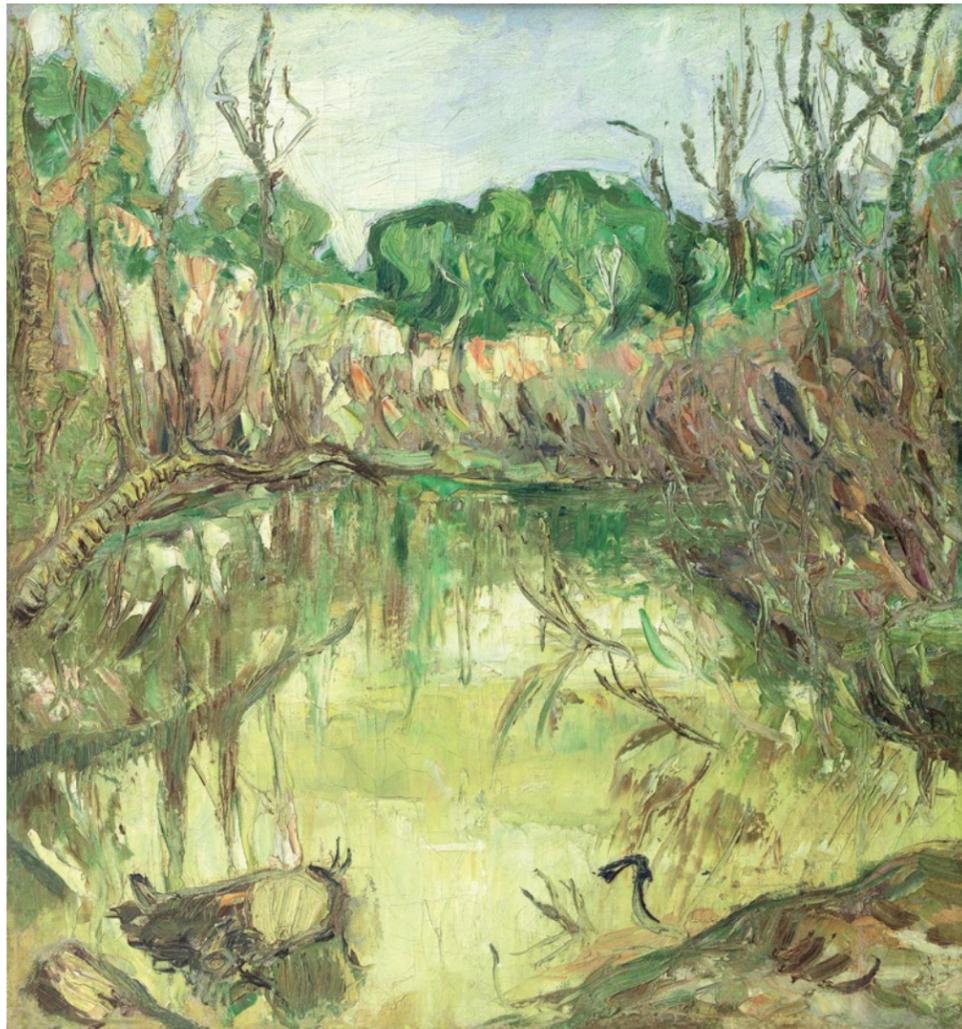
Jaguari, 26 de janeiro de 1964



Jaguarí, 1941-1942
Óleo sobre tela
30,5 x 40,5 cm
Acervo Fundação Iberê



Jaguarí, 1941
Óleo sobre tela
40 x 30 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, c.1941
Óleo sobre tela
49,5 x 45,5 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, c.1941
Óleo sobre tela
59 x 69 cm
Acervo Fundação Iberê



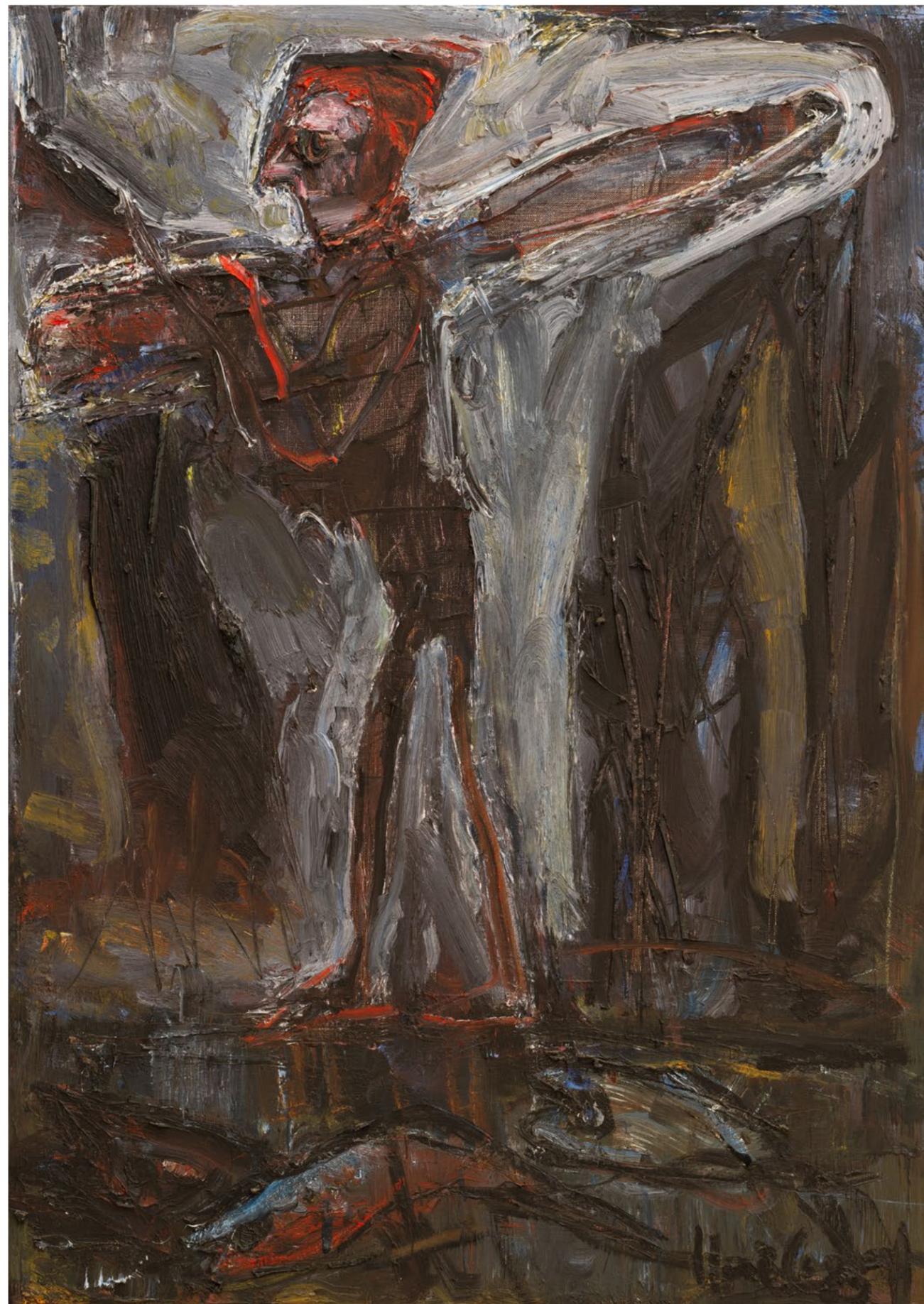
Sem título, 1941-1942
Óleo sobre tela colada sobre cartão
30,5 x 40 cm
Acervo Fundação Iberê



Sem título, 1947
Óleo sobre tela
45 x 53,5 cm
Col. particular, Porto Alegre



Sem título, c.1991
Guache sobre papel
24 x 31,8 cm
Acervo Fundação Iberê



Rio dos Sinos, 1989
Óleo sobre tela
92 x 65 cm
Col. Roberto Mizrahy, Nova Lima, MG

IBERÊ CAMARGO TERRITÓRIO DAS ÁGUAS

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Blanca Brites
Gustavo Possamai

Design gráfico

Adriana Tazima

Montagem

Concreção

Seguro

Howden Brasil

Transporte

Atlantis

Laudos técnicos

Ellen Ferrando
Flávia Vidal
Katia Oliveira

Produção e Realização

Fundação Iberê

CATÁLOGO

Coordenação editorial

Gustavo Possamai

Textos

Blanca Brites
Iberê Camargo
Maria Lúcia Bastos Kern

Revisão de texto

Beatriz Caillaux

Projeto gráfico

Pomo Estúdio

Fotografias

Acervo Documental
Fundação Iberê, p. 32, 39, 52
Anderson Astor, p. 33-38, 43-45,
48 (inferior), 49, 59, contracapa
Daniel Pinho, p. 61
Ding Musa, p. 14, 51
Fabio Del Re_VivaFoto, p. 2, 4,
24-29, 30 (superior), 31, 46-47,
48 (superior), 54, 58, 60
Fabio Del Re & Carlos Stein_
VivaFoto, p. 50
Genaro Joner, Agência RBS, p. 40
Gustavo Possamai, p. 6 (esquerda)
Rômulo Fialdini, p. 21-23,
30 (inferior), 42, 55-57, capa

Impressão

Impresul

Edição 2024 © Fundação Iberê

As obras reproduzidas neste catálogo são de autoria de Iberê Camargo, exceto a Liberdade representando o Guaíba e as indicadas nas respectivas legendas.

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.

AGRADECIMENTOS

Arquivo Histórico de Porto Alegre
Moysés Vellinho

Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul

Cinemateca Brasileira

Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul

Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS

Museu da Comunicação Social
Hipólito José da Costa

Museu de Paleontologia
Irajá Damiani Pinto

Museu de Porto Alegre
Joaquim Felizardo

Museu do Sport Club Internacional – Ruy Tedesco

Arnoldo Walter Doberstein

Clóvis Silveira de Oliveira
(*in memoriam*)

Harold Charles Michel Brody

Ivette Brandalise

Jorge Gerdau Johannpeter

Paulo Gasparotto

Paulo Gomes

Roberto Mizrahy

Ronaldo Bastos

Rualdo Menegat

Tina Zappoli

e demais colecionadores que preferiram manter-se no anonimato.

Fundação Iberê

CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente

Arthur Bender Filho

Arthur Hertz

Beatriz Bier Johannpeter

Celso Kiperman

Dulce Goetteims

Fernando Luís Schüller

Frances Reynolds

Glaucia Stifelman

Hermes Gazzola

Isaac Alster

Joseph Thomas Elbling

Júlio Cesar Goulart Lanes

Lia Dulce Lunardi Raffainer

Livia Bortoncello

Nelson Pacheco Sirotsky

Renato Malcon

Rodrigo Vontobel

Sérgio D'Agostin

Wagner Luciano dos Santos Machado

William Ling

Conselho Fiscal

Carlos Cesar Pilla

Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna

Gilberto Schwartzmann

Heron Charneski

Ricardo Russowsky

Volmir Luiz Gilioli

Diretores

Mathias Kisslinger Rodrigues
Diretor-Presidente

Daniel Skowronsky
Vice-Presidente

Anik Ferreira Suzuki

Anna Paula Vasconcellos Ribeiro

Flavia Soeiro

Ingrid de Króes

Jorge Juchem Zanette

Justo Werlang

Patrick Lucchese

Pedro Dominguez Chagas

EQUIPE

Diretor-Superintendente

Emilio Kalil

Superintendência-Executiva

Robson Bento Outeiro

Secretaria Executiva

Nara Rocha

Comunicação e Imprensa

Roberta Amaral

Design e Plataformas Digitais

José Kalil

Programa Educativo

Lêda Fonseca, consultoria pedagógica
Ilana Machado, coordenação
Juliana Corrêa, assistente de coordenação
Alícia Kern, Brenda Leie, Eduarda Fassina Silva,
Gabrielle Aguiar Lopes, Júlia Buiate,
Luís Hofmeister, Pedro Dalla Rosa, Renato Vargas
e Vítor Daniel Rosa, mediação

Acervo/Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert
Gustavo Possamai
Nina Sanmartin
Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

Administrativo/Financeiro

Luciane Zwetsch
Guilherme Collovini, assistente

Consultoria Jurídica

Silveiro Advogados

Gestão do Site e TI

Machado TI

Produção

Thiago Araújo
Raphael Costa

Conservação e Manutenção

Lucas Bernardes Volpatto, consultor
Arnaldo Henrique Michel, encarregado

Receptivo

Andressa Dresch
Laura Palma

112 Iberê Camargo: território das águas / curadoria Blanca Brites e Gustavo Possamai. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2024.

64 p.: il. color.
Catálogo da exposição realizada na
Fundação Iberê de 14/09/2024 a 23/02/2025
ISBN 978-85-89680-89-9

1. Artes plásticas. 2. Arte moderna. 3. Camargo, Iberê.
4. Artistas Plásticos – Brasil. 5. Artistas Plásticos – Rio Grande do Sul. I. Brites, Blanca. II. Possamai, Gustavo.
III. Fundação Iberê Camargo.

CDU 73(81)

Catálogo na publicação: Júlia Agustoni Silva - CRB10/1788



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

PATROCINADORES

Grupo IESA



GRUPO GPS



PROGRAMA EDUCATIVO

IBERÊ NAS ESCOLAS

APOIO/PARCEIRIAS

Perto



CatSul



REALIZAÇÃO

Fundação Iberê

MINISTÉRIO DA CULTURA



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2024

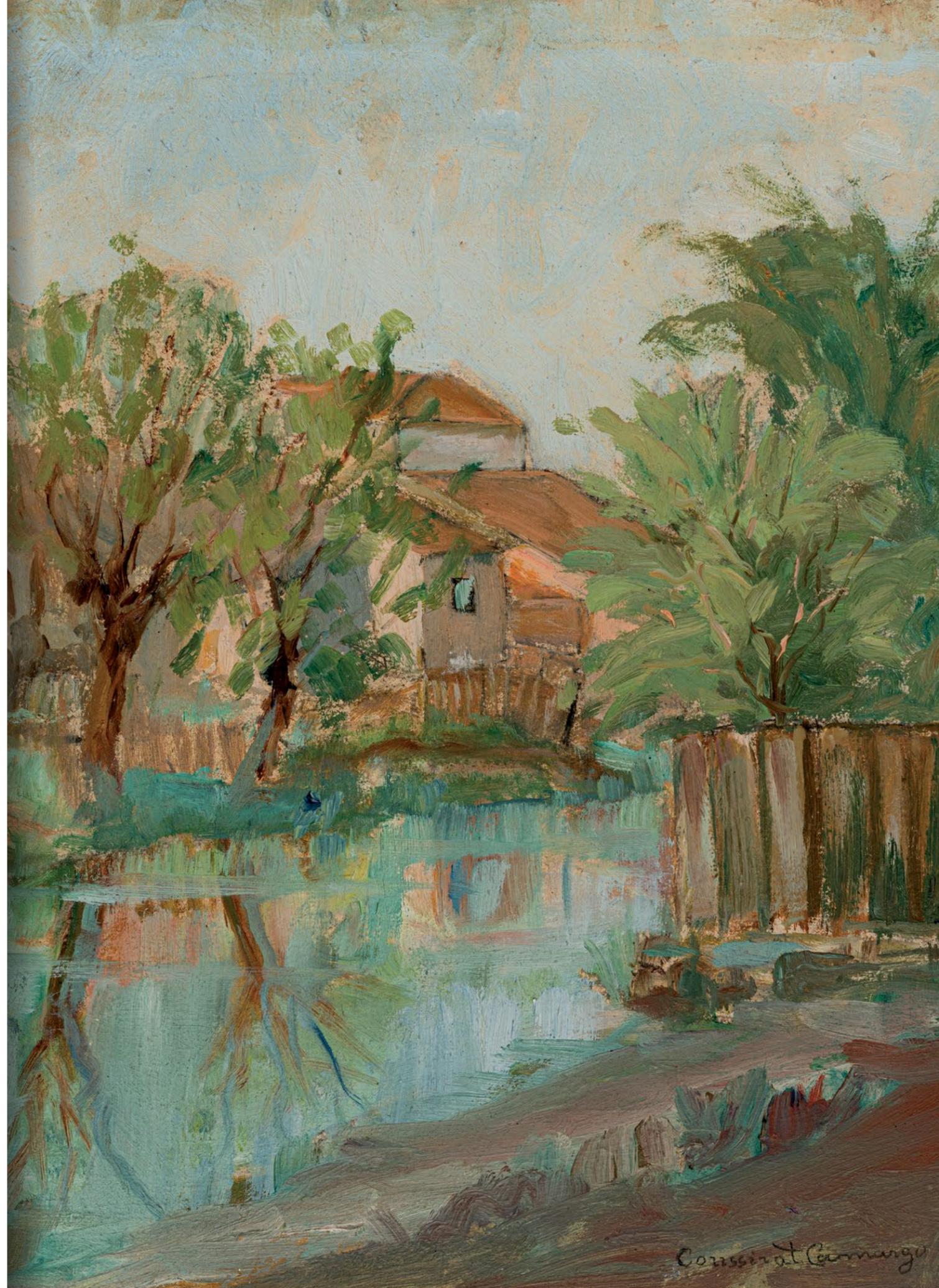
BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

CONSELHEIROS MANTENEDORES: ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEM | FRANCES REYNOLDS

GLAUCIA STIFELMAN | HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JOSEPH THOMAS ELBLING | JÚLIO CESAR GOULART LANES | LIVIA BORTONCELLO | NELSON SIROTSKY

RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SERGIO D'AGOSTIN | WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING

MANTENEDORES: ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO | IRINEU BOFF | JUSTO WERLANG | PATRICK LUCCHESI | SILVANA ZANON





Fundação **Iberê**

Av. Padre Cacique, 2000
+55 (51) 3247 8000
Porto Alegre/RS

www.iberecamargo.org.br

ISBN 978-35-89680-89-9

