

 IBERÊ
STOCKINGER

Para o IBERÊ
Coleção de Brincos



IBERÊ STOCKINGER

22 de setembro à 27 de outubro de 2018
seg à sex 10h às 19h
sáb 10h às 14h

Rua Dr. Melo Alves, 400
Cerqueira Cesar - São Paulo

+ 55 11 3064.7575
www.galeriafrente.com.br

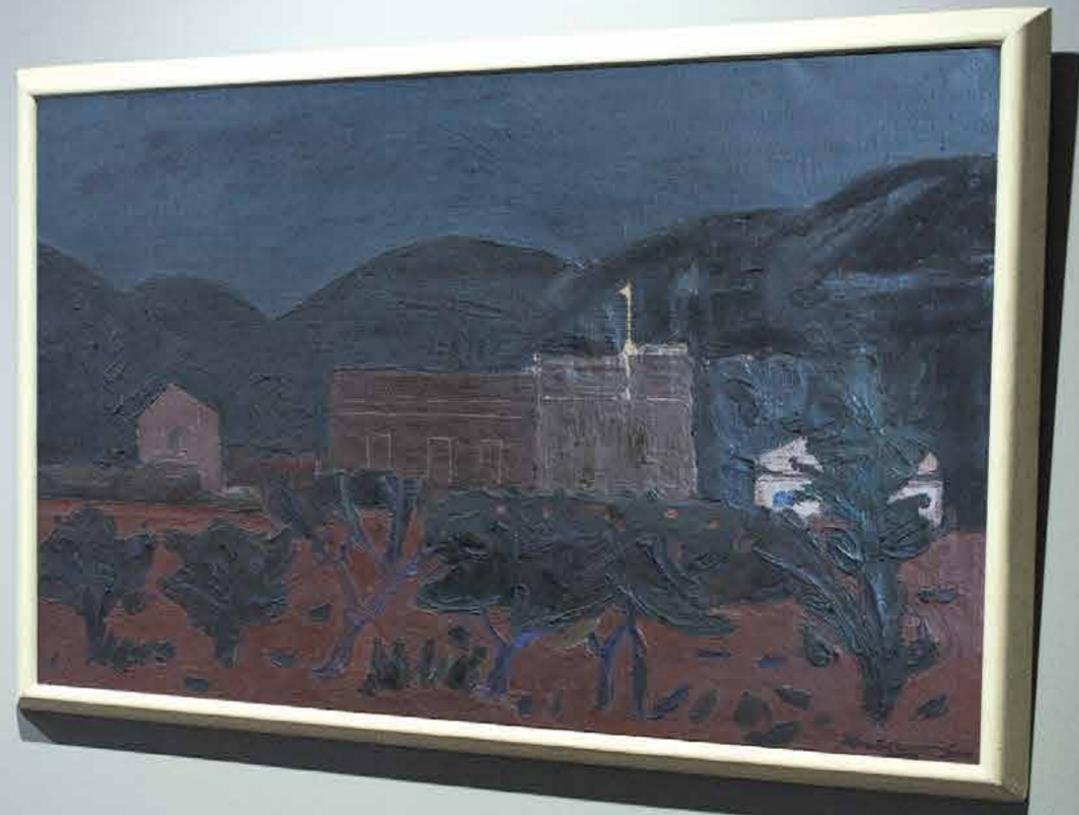


Fundação Iberê Camargo













IBERÊ E STOCKINGER A MODERNIDADE SULISTA EM ÓLEO E BRONZE

JOSÉ FRANCISCO ALVES

Os dois grandes nomes da arte moderna originária do Rio Grande do Sul são, sem dúvida, Iberê Camargo (1914-1994) e Francisco Stockinger (1919-2009). Dois artistas e intelectuais inquietos, homens de opiniões fortes, que exerceram grande influência artística e pessoal em seus contextos. Foram também grandes amigos, confidentes.

O que os uniu geograficamente e espiritualmente foi o Rio Grande do Sul, por caminhos avessos. Iberê Camargo só se tornou um grande artista porque trocou o Sul pelo Rio de Janeiro. Stockinger, o inverso. Também os intentos de ambos, que os conduziram à excelência artística, deram-se de formas diferentes. Iberê desde muito cedo sabia o que queria e trabalhou para isso, dedicando-se unicamente ao objetivo de se construir como pintor. Stockinger, apesar de um vago desejo inicial de se tornar escultor, foi sempre um apaixonado pelas atividades em que se envolveu : a aviação, o desenho de imprensa, o ensino de gravura, a liderança que exerceu entre os artistas, a gestão cultural, o trabalho de cronista, a expertise em cactos internacionalmente reconhecida e, enfim, sua carreira como escultor.

Apresentamos a seguir sínteses biográficas de modo a perceber como cada um desses mestres construiu a própria trajetória, com uma descrição mais detalhada de seus inícios de carreira, visando o registro dos momentos de consagração de suas linguagens distintivas.

IBERÊ CAMARGO, filho de Doralice Bassani e Adelino Alves de Camargo, nasceu em 18 de novembro de 1914, na singela Restinga Seca, então distrito pertencente ao município de Cachoeira do Sul. Cresceu ligado ao ambiente rural sul-rio-grandense, de “infância nômade” como dizia, em cidades muito pequenas (em razão da profissão de ferroviário de seu pai), onde a distância de alguns passos o colocava no campo. Esta relação de vida com a paisagem da pampa e do planalto, o constituiu. Mas as memórias de infância nas visitas à “metrópole” Porto Alegre, onde já havia sido batizado na Igreja do Menino Deus, também o marcaram. Recordava-se de, aos cinco ou seis anos, ter voltado ao próprio Bairro do Menino Deus para visitar o zoológico Vila Diamela, do Coronel Ganzo. Como afirmou, nunca se esqueceu da “pequena zebra no topo de uma coluna” e de uma “baratinha vermelha cujo ocupante jamais poderia pensar que a sua passagem ficaria para sempre nos olhos de uma criança”.

Aos 13 anos, foi viver com a avó, em Santa Maria da *Boca do Monte*. Lá obteve os seus primeiros estudos em pintura e desenho, na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa dos Funcionários da Viação Férrea. Com novas idas e vindas, em 1932, aos 17 anos, conseguiu seu primeiro emprego no 1.º Batalhão Ferroviário da cidade de Jaguari, em função técnica de desenhista¹. Possivelmente em 1938, mudou-se para Porto Alegre em busca de formação nesta área. Entre 1939 e 1941, fez o Curso Técnico de Arquitetura do Instituto de Belas-Artes (IBA), onde teve como professores os artistas João Fahrion, Ângelo Guido, Fernando Corona e José Lutzenberger, saindo-se, entre os poucos alunos do curso, aquele com as melhores notas². Foi no ambiente do IBA que ele conheceu a estudante de artes Maria Coussirat, com a qual se casou em 1939. Nesse contexto, ao mesmo tempo em que trabalhava na Secretaria Estadual de Obras Públicas, Iberê teria cunhado a expressão “viver ou morrer pela arte”, ao pretender optar definitivamente por ser artista.

Quase um mês antes de completar 27 anos, foi publicada a primeira reportagem sobre o talento de Iberê, “O artista que surge”, a qual ocupou uma página da célebre *Revista do Globo*. O cronista Casemiro Fernandes a encerra com o reforço a um pedido do artista para uma bolsa junto ao governo estadual, para que pudesse estudar na capital, Rio de Janeiro:

E se o governo do Estado quiser auxiliá-lo, se quiser proporcionar-lhe estudar num meio que possa aproveitar a sua capacidade e o seu valor, o Rio Grande do Sul dará ao Brasil um artista de mérito pelo menos igual aos dos maiores que já possuímos.³

Em agosto de 1942, com o país prestes a entrar em guerra contra a Alemanha, com os U-boats nazistas a afundar navios brasileiros, Iberê apresentou a sua grandiosa e primeira exposição individual, com “mais de duzentas obras”, no Palácio Piratini, sede do governo do Rio Grande do Sul. A mostra não foi fruto de uma bolsa, mas de uma dispensa de trabalho de seis meses como funcionário da Secretaria de Obras, para que produzisse apenas a sua arte, recebendo também, nesse período, uma orientação particular do pintor e professor João Fahrion (1898-1970)⁴. O resultado desse processo, foi, enfim, a concessão de uma bolsa de estudos no Rio de Janeiro, pelo governador-interventor do Rio Grande do Sul, Gen. Cordeiro de Farias, que se tornou amigo muito próximo de Iberê, por toda a vida.

Assim, em 1942, ocorreu a migração do artista para a capital do país, onde morou por cerca de 38 anos. Iberê chegou calçado de grande prestígio e sua figura como pintor, conscientemente construída, impressionou o cerne do meio intelectual brasileiro, do qual rapidamente passou a fazer parte, começando aí, de fato, o seu prestígio artístico. Porém, nesse início, já em 1943, ele chegou em meio a uma outra *guerra*, a disputa entre acadêmicos e “dissidentes” na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), instituição onde Iberê ingressou e logo abandonou, em razão do predomínio dos conservadores. Nessa época, em grande reportagem, foi registrado um Iberê “perdido na imensa e desconhecida cidade, desapontado, sob o desencanto de tudo que via, com o horror daquela Escola [de Belas Artes]”⁵. Era

¹ Cronologia de Iberê Camargo | Fundação Iberê Camargo: <<http://iberecamargo.org.br/o-artista/>>

² Círio Simon fez minucioso levantamento do funcionamento desse curso, sobre os professores, os alunos e suas notas. <<http://profiriosimon.blogspot.com>>

³ *Revista do Globo*, n.º 305, 11 out. 1941, p. 40.

⁴ *Revista do Globo*, n.º 326, 12 set. 1942, p. 24, “Assim começa a história de um pintor”.

⁵ *Diretrizes*, 27 maio 1943, “Aprendi mais num só dia com Guignard do que em quatro anos na Escola de Belas Artes”, por Dalcídio Jurandir.

o momento de ruptura com a ENBA, e, sob conselho de Portinari, Iberê foi procurar um “verdadeiro” mestre. E o encontrou: Alberto Guignard (1896-1962). Participou, em consequência, do “Grupo Guignard”, tendo nele ingressado em 16 de março daquele ano de 1943⁶.

Mas o Grupo Guignard logo se dispersou. Dali em diante, Iberê produziu cada vez mais e logo passou a expor, nacional e internacionalmente, crescendo como artista relevante. Foi um período de busca de caminho, e, como ele mesmo mencionou em suas memórias, tentando escapar das “influências poderosas de Portinari, Segall e Utrillo, esta a mais marcante e duradoura”⁷. Sobre o parisiense Maurice Utrillo (1883-1955), este custou-lhe algumas observações depreciativas, como “Utrillo brasileiro”, o que deixava Iberê extremamente aborrecido. Comparação que não correspondia, conforme o crítico Mark Berkowitz, pois, segundo ele, o artista não estava “imitando” e nem mesmo “seguindo” o “grande pintor francês”.⁸

Desde esta época, Iberê Camargo rendia à imprensa boas conversas, pois desde muito cedo tinha muito a falar, emitia opiniões consistentes, incomuns aos seus pares, a respeito de arte e sobre a necessidade de apoio estatal aos artistas. Invariavelmente, concedia as entrevistas sorvendo o mate (o chimarrão), propositalmente conferindo à situação um ar exótico. A etapa seguinte na carreira habitual de um pintor brasileiro notável era a obtenção de estudos em Paris. Em seus primeiros intentos, a 2 de fevereiro de 1946, Iberê escreveu ao Embaixador francês candidatando-se a uma bolsa de estudos na Escola do Museu do Louvre; porém, não a obteve, o que motivou espanto na mídia carioca. Iberê finalmente obteve a sua almejada bolsa ao ser o contemplado no 52.º Salão Nacional de Belas Artes (dez. 1947), com o Prêmio Viagem ao Estrangeiro, Seção de Pintura da Divisão Moderna.

Partiu à Itália, em 30 de maio de 1948. Em Roma, estudou e/ou manteve contatos estreitos com Carlo Alberto Petrucci (1881-1963) Giorgio de Chirico (1888-1978) e Leone Augusto Rosa. Em 16 de novembro de 1949, Antônio Bento divulgou no *Diário Carioca* a iminente ida de Iberê para Paris, conforme relato de seu encontro com o artista em Roma. Eram tempos difíceis, visto que o governo brasileiro às vezes atrasava o pagamento da bolsa. Já na França, em dezembro, Iberê obteve do Conservador do Louvre a autorização para pintar cópias dos mestres, bem como obteve da Direção dos Museus da França um passe gratuito em museus públicos⁹. Um ano depois, a 10 de novembro de 1950, a Académie André Lhote emitiu um atestado comprovando que Iberê esteve trabalhando na escola no período de 1949-1950, “sob direção do Mestre Lhote”. Ao final daquele mês, o artista voltou ao Brasil no transatlântico britânico R.M.S. Andes.

Retornou um Iberê Camargo mais maduro, com a consciência do potencial da arte feita no Brasil, do que precisamos aprender e de que forma devemos descartar alguns modelos europeus copiados. Lá, Iberê observou a existência de uma “ordem e seriedade” europeias, com um “equilíbrio social bem marcado e um reconhecimento ao valor do trabalho”, sendo o artista “em geral considerado como profissional”¹⁰. Em junho de 1951, ocorreu a primeira individual após o seu retorno,

⁶ Demais integrantes do Grupo Guignard (participantes da mostra do grupo no Diretório Acadêmico da ENBA, a qual foi hostilizada e fechada): Alcides da Rocha Miranda (1909-2001), Elisa Botelho Byington (1910-2003), Geza Heller (1902-1992), Milton Martins Ribeiro (1922-2013), Maria Campello (1923) e Werner Amacher. Como vemos, o Grupo era pequeno. Em publicações e sites sobre Iberê Camargo, há reproduções de uma dita “foto do Grupo Guignard”, com dezenas de pessoas. Iberê Camargo, está lá atrás, *escondido* na última fileira do imenso grupo posado. Muito provavelmente, esta foto diz respeito aos cursos e aulas públicas abertas que Guignard ministrava na antiga sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), na Praia do Flamengo.

⁷ In *Gaveta dos Guardados*, livro memorialístico de Iberê Camargo, organizado por Augusto Massi, São Paulo, EDUSP, 1998, pag. 176.

⁸ *Brazil Herald*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1947, coluna *The Arts*, “*Brazilian Painters*: Iberê Camargo”.

⁹ Durante sua estada na Europa, visitou com sua esposa, Maria, quase todos os museus possíveis onde esteve. A maioria foi na Itália (especialmente em Roma, Florença e Veneza); depois, na França, dezenas de instituições em Paris. Também visitou museus em Lisboa, Madri, Toledo, Amsterdã, Haarlem e Bruxelas. Muito provavelmente, também em Londres. Especialmente nos museus do Prado e Louvre, suas numerosas visitas foram a trabalho, visando realizar cópias dos mestres. Uma das maiores cópias que realizou foi a pintura *A Fuga de Ló* (1625), de Peter Paul Rubens, pertencente ao Louvre, realizada praticamente no tamanho do original (70 x 110cm), hoje em coleção particular em Porto Alegre.

¹⁰ *Jornal A Noite*, 9 jan. 1951.

no Museu de Arte Moderna de Resende, interior do estado do Rio de Janeiro, onde exibiu também vários desenhos e gravuras produzidos na Europa. Nos anos seguintes, muitos desses trabalhos foram publicados na imprensa como ilustração, em especial no Letras e Artes, encarte dominical de *A Manhã*.

Suas preocupações concentravam-se agora também na gravura, na qual foi se aprimorando, tornando-se professor no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro (de 1953 a pelo menos 1966). Também aumentou a sua influência participando de júris de salões, integrando a Comissão Nacional de Belas Artes e ministrando cursos. Em 1954, teve ponto máximo a campanha capitaneada por Iberê pela isenção dos altos impostos de importação das tintas. Apesar do prestígio dos principais artistas brasileiros, sob sua liderança, não obtiveram esta conquista. Assim, organizaram um boicote ao 3.º Salão Nacional de Arte Moderna, combinando com todos os inscritos o envio de obras sem cores, passando o certame a ser conhecido como o “Salão em Preto e Branco” (aberto a 14 de maio). Nada resolvido, no ano seguinte Iberê ajudou a organizar o “Salão em Miniatura”, no Instituto dos Arquitetos do Brasil.

Iberê Camargo chegou à década de 1960 com prestígio vertiginoso e presença intelectual constante na vida nacional. Como uma sequência do tema anterior, as garrafas, os carretéis de costura de sua mãe, com os quais brincava na infância, entraram em sua obra por volta de 1957, transitando do grafismo à quase completa abstração. Assim, notadamente um homem da paisagem e da figuração, foi o momento em que sua obra se converteu ao abstracionismo, antes por ele mesmo combatido. Na Bienal de São Paulo de 1961, estes trabalhos o fizeram ser reconhecido e agraciado com o prêmio de Melhor Pintor Nacional. No ano seguinte, em sua primeira retrospectiva, no MAM-RJ, o diretor do MNBA, José Roberto Teixeira Leite, afirmou sobre sua fase atual que estas seriam “grandes composições violentamente expressivas”. Da retrospectiva, o crítico Antônio Bento destacou suas pinturas figurativas, “sobretudo as suas paisagens”, “no gênero, as melhores feitas no Brasil em sua época”. Sobre sua linha abstrata, afirmou existirem “qualidades notáveis. Os seus quadros com carretéis, por exemplo, são dos mais belos de nossa arte moderna”.¹¹

No arquivo do Centro de Documentação da Funarte, esta crítica do jornal consta colada em uma folha de papel (do Acervo Roberto Pontual) onde há marcas sinalizando e sublinhando partes. Abaixo dela, a anotação do que seria a “Evolução da Obra de Iberê” até então:

- 1941-1942 – Telas realizadas em Porto Alegre
- 1942 – Tela de Nat. Morta: vaso flores fundo [ilegível] e casa (linha Portinari)
- 1948 – Paisagem influência Utrillo.
- 1951 – 1956 – 1957 – Paisagens com “cores de luar” – influência de De Chirico e Lhote.
- 1959 – Garrafas, mesas, carretéis em diante
- 1961 – Abstração

¹¹ Crítica no *Diário Carioca*, Coluna Artes, “Iberê Camargo”, Rio de Janeiro, s/d [1962].

A partir de então, a arte abstrata passou a ser a marca de Iberê. Nessa linha, e em razão da Bienal de 1961, ele obteve maior aceitação internacional e de críticos antfigurativos, como o influente Mário Pedrosa, instigado pela sua pintura “extremamente pastosa”, de “ritmo frenético”¹². Em 1966, teve a sua maior realização internacional, o painel para a sede da Organização Mundial da Saúde, em Genebra, Suíça. Em sua anotação/resumo da proposta, com correções à mão, Iberê relatou as condições para o painel: U\$ 11.200 pela “criação artística”, sem impostos e sem despesas, conforme “combinação feita com os senhores Vasco Mariz e Dayrell de Lima, em 1-2-1965”; U\$ 4.000 para tintas e materiais; “os estudos preparatórios do painel (feitos após a formalização do contrato) serão entregues ao Itamaraty, se este pagar U\$ 12.000”; passagens de avião para o artista e esposa; licenciamento do Instituto de Belas-Artes do Estado da Guanabara, “sem nenhum prejuízo, durante seis meses”; 120 diárias de U\$ 20,00.

Até o decorrer da década de 1970, Iberê seguiu com suas abstrações geradas a partir dos carretéis, mais coloridos; porém, surgiram também grossas pinceladas com aspectos figurativos, como rostos – ou caveiras. Como afirmou Roberto Pontual, uma produção que envolvia “a questão do gesto vital” e da “paixão”, “um acúmulo de labirintos sem continuidade”¹³. Em 5 de dezembro de 1980, aos 66 anos Iberê cometeu um homicídio, um fato terrível que causaria um inesperado rumo em sua vida. Ele andava armado (porte de arma da Polícia Federal) e naquele fatídico dia cruzou com um homem (de metade de sua idade) que saía, alterado, do prédio por onde Iberê passava. Estava Iberê em meio a uma discussão familiar alheia, violenta; ele e sua acompanhante assustaram-se. O homem dirigiu-se a eles indagando o que estavam olhando, e avançou derrubando Iberê ao chão. Iberê levantou, puxou sua arma, e disse: “não vem que eu atiro”. O homem avançou novamente e Iberê lhe desferiu dois tiros. Foi absolvido por legítima defesa, uma vez que as provas técnicas e todos os testemunhos contaram uma só versão do ocorrido.

Após o desfecho da tragédia que causou para se defender de agressão, Iberê, obviamente, não foi o mesmo. Foi questão de pouco tempo e voltou para Porto Alegre. Retomou a figuração com força; seus fantasmas passaram a atormentá-lo, cada vez mais. Enquanto oportunidades se fecharam, outras se abriram. O artista logo voltou a reassumir uma carreira extremamente ativa, em prêmios, homenagens e exposições no Brasil e exterior. Retomou uma rotina porto-alegrense, idas ao Centro da cidade, visitas ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), reaproximação aos amigos, os passeios no Parque da Redenção, bem como viagens mais frequentes ao interior do Rio Grande do Sul. Todo este universo retomado passou a constar em sua obra, a exemplo das séries dos *Ciclistas*. Ao mesmo tempo, não deixou de participar de ações políticas com sua arte, a exemplo da campanha das Diretas Já.

Em 1984, o MARGS começou a organizar a retrospectiva dos 70 anos do artista. Em carta oficial para Dona Maria, esposa de Iberê, a diretora Evelyn Ioschpe destacou as palavras de Ferreira Gullar: “Dizer que Iberê é hoje um mestre da arte brasileira é dizer a verdade, mas não é tudo: ele é o protagonista de uma aventura

estética que dá uma nova dimensão à nossa arte”. A partir dali, adentrando nos anos 1990, um Iberê totalmente focado nas próprias fantasmagorias, na figuração retomada em plenitude, pintada em fúria, pura vitalidade em camadas e mais camadas de tintas, das profundezas do coração: o “artista em seu apogeu”, conforme a unanimidade da crítica e da imprensa.



Iberê Camargo em seu ateliê do bairro Nonoai, Porto Alegre, 1994.
Foto ©Luiz Achutti.

Aos 78 anos, era festejado como o maior pintor vivo do país e também o mais valorizado, sem que seus temas, como os *Idiotas* e as figuras cada vez mais fantasmagóricas e pessimistas influenciassem o mercado. Em 7 de abril de 1993, a revista *Veja* ressaltou: “que fique claro, Iberê Camargo faz quadros que podem valer um apartamento [...] porque pinta bem e trabalha duro”. Ao final daquele ano Iberê expôs pequenos guaches em Porto Alegre, assim vistos por Ronaldo Brito:

¹² Em crítica especial para o *Correio do Povo*, Porto Alegre, Notas de Arte, 21 jun. 1963.

¹³ “Iberê Camargo – o gesto vital”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1979.

No momento em que todos celebram o extraordinário virtuosismo da pintura de Iberê Camargo, nada mais oportuno do que a exposição de uma pequena série de guaches despojados para rastrear os valores básicos de sua poética. A intensidade emocional e o drama existencial que é capaz de investir em obras tão despretensiosas relembram prontamente o que o impacto de seus grandes óleos corre o risco de nos fazer esquecer: o empenho sempre renovado de uma profissão de artista que não cessa de interrogar o fenômeno plástico como meio de sustentação e transfiguração do real.¹⁴

Em 31 de julho de 1994, enfrentando um câncer no pulmão, o artista concluiu o seu último e imenso quadro, *Solidão*. Poucos dias depois, a 9 de agosto, aos 79 anos, faleceu em Porto Alegre. Foi velado nas Pinacotecas centrais do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e enterrado no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia. Seu túmulo é um dos raros expoentes da arte cemiterial contemporânea, ladeado por colunas de granito, com discos em camadas de cores diferentes, a lembrar seus célebres carretéis. Na laje fria, a inscrição de uma de suas célebres frases, com a assinatura gravada do artista:

Tudo que eu fiz na vida, fiz com paixão. Não sou homem de tocar nas coisas com a ponta dos dedos.¹⁵

FRANCISCO “XICO” ALEXANDRE STOCKINGER nasceu Franz Alexander Stockinger ¹⁶, em 7 de agosto de 1919, na pequenina Traun, localizada na região da Alta Áustria, filho da inglesa Ethel Mary Emma Phillips e do austríaco Franz Alexander Stockinger. Nasceu lá uma vez que seus pais haviam passado muita dificuldade durante a Primeira Guerra Mundial, na Inglaterra, e haviam migrado para a terra do patriarca. Em fevereiro de 1923, a família, Francisco, seus pais e sua irmã mais velha, Ivy, migraram para o Brasil a tentar uma nova vida. Começava a infância e a juventude nômade de *Xico Stockinger* (assim como Iberê Camargo), até fixar-se em Porto Alegre, aos 35 anos de idade. Interessante, assim, é tentar compreender como o destino moldou Stockinger como um *genuíno* artista gaúcho, uma referência da arte sulina.

A família se estabeleceu no interior de Santo Anastácio, naquele tempo uma longínqua área rural, mata-virgem, no “Sertão do Paranapanema”, limites de São Paulo e do atual Mato Grosso do Sul. Por volta de 1928, a situação era de muita precariedade e fez com que sua mãe tomasse uma decisão extremamente difícil: separar-se do marido. Ela partiu para a cidade de São Paulo com o filho; Ivy ficou com o pai. Stockinger passou a estudar como interno no Mackenzie College, onde sua mãe passou a trabalhar. Na escola, por volta de 1936, ele foi aluno de desenho de Anita Malfatti (1889-1964). Da professora, jamais soube que era pintora. Lembrava-se apenas que era “fisicamente baixinha, meio gorda, e o que mais lhe chamava a atenção é que ela sempre conservava um lenço sobre o braço esquerdo para ocultar a marca da paralisia infantil”¹⁷.

¹⁴ Exposição promovida pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, inauguração da Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 17 de novembro a 5 de dezembro de 1993. Curadoria: Ronaldo Brito.

¹⁵ Frase dita ao jornal *Zero Hora*, Porto Alegre, em 23 de julho de 1994. Entrevista publicada no jornal em 27 de julho, intitulada “Eu tenho medo do homem-pintor”.

¹⁶ Tinha o mesmo nome do pai, simplesmente.

¹⁷ Em *Uma reflexão sobre a obra de Francisco Alexandre Stockinger: indivíduo e contexto*. Monografia, MARGS, 1978 (Maria A. Bulhões, Blanca Brites e Mônica Zielinsky).

Na escola, Stockinger despertou interesse pelo desenho, inspirado por um colega e pelas caricaturas e ilustrações de Belmonte (no *Folha da Noite*, atual *Folha de São Paulo*). Em 1937, Stockinger foi juntar-se à mãe no Rio de Janeiro, para onde ela havia se transferido no ano anterior para trabalhar no Hospital dos Estrangeiros. Ele passou a estudar no Ginásio Pio Americano, no qual a sua maior nota foi em Desenho (90). Por ser fluente na língua materna, começou a trabalhar em uma firma inglesa de auditoria. Nessa época, seu fascínio eram os gibis, em especial *Flash Gordon* e *O Príncipe Valente*. Para ele, “essa gente desenhava uma enormidade”. Como era bom no desenho, inspirado em seus ídolos dos quadrinhos, conseguiu publicar histórias no *Suplemento Juvenil*, mas abandonou a ideia para concentrar-se em seu sonho: tornar-se piloto de avião.

Em 1941, no seu documento do Serviço de Registro de Estrangeiros passou a constar o aporuguesamento de seu nome, “Francisco Alexandre” Stockinger. Para obter o brevê, ele ingressou no Aeroclub do Brasil, em Manguinhos. Em maio de 1942, no mesmo aeroclub, fez um curso de previsores do tempo para a aviação, atividade em que passou a trabalhar. Em 31 de agosto de 1942, soube que não poderia ser piloto de avião, pois o Brasil havia declarado guerra à Alemanha de Hitler, à qual seu país natal havia sido anexado. Teve que aceitar viver para a aviação em solo mesmo, como técnico em meteorologia. No Aeroclub, começou a ser reconhecido por outro talento, as caricaturas que fazia dos colegas.

Seu “ingresso” no mundo da arte se deu por um acaso. Por volta de 1946, conheceu Clóvis Graciano (1907-1988) em São Paulo; assim, no mais, mencionou a ele que gostaria de fazer escultura. O pintor lhe deu bilhete de apresentação a Bruno Giorgi (1905-1993), que orientava escultores no Rio de Janeiro, numa sala do Hospital dos Alienados, Urca. Na volta, Stockinger foi direto de Manguinhos procurar o escultor. Lá, ficou por cerca de três anos, intercalando com a atividade de previsor do tempo. Passou a desenvolver um trabalho próprio em escultura, em bustos e figuras de feições filiformes. Alugou um ateliê, dividindo-o com outros, entre eles o pintor – e posterior ator de renome – Cláudio Correia e Castro (1928-2005). O ateliê ficava num casarão em Botafogo, onde também havia os ateliês de Di Cavalcanti (1897-1976), Ado Malagoli (1906-1994) e Darel Valença Lins (1924-2017).

O ambiente carioca, intelectual e boêmio, também proporcionou um convívio maior de Stockinger no universo da arte nacional. No Café Porto Alegre – o célebre *Vermelhinho*, na Cinelândia, conviveu com seus pares e celebridades. Foi lá, por exemplo, que conheceu seu futuro grande amigo, Iberê Camargo, e o convidou a visitá-lo no curso de Bruno Giorgi. A 12 de dezembro de 1949, Stockinger casou-se com Yeda Teixeira de Oliveira, uma gaúcha de Rio Pardo que estava cursando museologia no Rio de Janeiro. Seguiu com seu trabalho na imprensa e produziu esculturas figurativas, com participação em exposições relevantes, como os salões oficiais (Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, *Salão Preto e Branco*, 1.º Salão Nacional de Arte Moderna e outros), inclusive como jurado. Como caricaturista e diagramador, fazia de tudo no humorístico *O Cangaceiro*, onde passou a assinar “Xico”.

Em 1954, ele também trabalhava em diagramação no *Última Hora*, de Samuel Wainer. Para um curso no jornal, veio participar um gaúcho, o diagramador e ilustrador Vitório Gheno (1923), que iria trabalhar num jornal ligado a Wainer, *A Hora*, em Porto Alegre. Gheno, em conversa com Stockinger (que conhecia o sul por ser casado com uma gaúcha), perguntou se ele não queria vir trabalhar nesse novo jornal. Stockinger disse que tinha interesse. Pensando que Gheno esquecera o assunto, um dia chegou um telegrama o chamando para o trabalho. Sua vida mudou de rumo e o artista mudou-se para Porto Alegre, aqui encontrando o ambiente com que tanto sonhara, adaptando-se com sucesso. Como o trabalho de chargista e diagramador em *A Hora* era extenuante, começou a fazer xilogravuras, tornando-se, sem orientação, um gravador de mão cheia e professor da matéria. Em menos de dois anos como “gaúcho”, o “*alemão* carioca” foi eleito presidente da associação de artistas *Chico Lisboa*.¹⁸

Stockinger passou a ser premiado em Salões locais, com xilogravura, e algumas esculturas pequenas. Demitiu-se de *A Hora*, por razões internas, em junho de 1956, em solidariedade a colegas demitidos, algo nunca visto, e começou a passar por muitas dificuldades. Fazia gravuras, expunha, e trabalhava desenhando cartazes de preços para uma loja de acessórios. No último dia de 1958, no Rio de Janeiro, foi finalmente emitido pelo Ministério da Justiça o seu Certificado de Naturalização. Stockinger era agora cidadão brasileiro. Logo em seguida, sua situação começou a melhorar. Em 1º de abril de 1959, foi admitido como desenhista no jornal *Folha da Tarde*. Ao iniciar a década de 1960, começou a manifestar-se seriamente a surdez do artista, o que não o impediu de seguir trabalhando nas várias frentes em que atuava.

Com o novo emprego, teve mais recursos para fazer esculturas, desenvolvendo, em gesso, algumas obras diferenciadas de sua carreira no Rio de Janeiro. Obteve assim, o segundo prêmio na exposição *Festival de Artes Contemporâneas* (ago. 1960). No final daquele ano, Iberê Camargo esteve em Porto Alegre para ministrar o célebre curso de pintura promovido pela prefeitura. Foi então que o pintor cunhou o polêmico termo, “marasmo cultural”, referindo-se à capital gaúcha. A comunidade local, ofendida, organizou no Teatro de Equipe, a 12 de novembro, um debate, tendo como convidados, entre outros, Iberê e Stockinger. A *Revista do Globo* registrou o concorrido evento e mencionou que a participação da principal atração da noite – Iberê Camargo – havia sido um tanto “apagada”, e que a manifestação mais “produtiva” teria sido feita por Stockinger¹⁹. O resultado mais extraordinário do curso de Iberê foi que o mesmo inspirou a prefeitura de Porto Alegre a criar um “ateliê livre” – termo do próprio Iberê – e assim foi criado o Atelier Livre da Prefeitura, em abril de 1961, sendo Stockinger o primeiro diretor²⁰.

Nesse período, começou a nascer o grande artista, o escultor, com uma produção significativa. Com o intuito de experimentar ele mesmo a fundição, Stockinger passou a fundir peças de bronze no quintal. O que brotou desse processo precário foram figuras disformes, aproveitando o artista para chamar a atenção para a precariedade humana, para os absurdos das atitudes do Homem. Já não era mais a sua produção em gravura que dizia isso²¹. *Hiroshima*, por exemplo, era uma escultura resultado do

¹⁸ Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, fundada em 9 de agosto de 1938, em Porto Alegre, por Carlos Scliar, entre outros. É a mais antiga associação de artistas em atividade ininterrupta no Brasil.

¹⁹ Ver sobre este episódio e tantos outros em *Stockinger – Vida e Obra*, do presente autor. Multiarte, 2012, 308p. p.

²⁰ Em 2012, foi promulgada a Lei municipal de Porto Alegre n.º 11.382, a qual denomina a instituição como “Atelier Livre Xico Stockinger”.

²¹ Em xilogravura, Stockinger trabalhou com temas sociais, como em sua dramática série *Retirantes*, 1958.

²² Depoimento de Severo Gomes ao documentário “Sobre Viver Guerreiro”. Grupo Câmera 8, 1977.

²³ Em março de 1967, Stockinger novamente dirigiu o MARGS, mas por pouco tempo.

horror humano, e essa escultura já saía fundida com essa configuração, repugnante, monstruosa. Estes trabalhos tiveram repercussão, quase ao mesmo tempo, pelo *Prêmio Aquisição no Prêmio Leirner de Arte Contemporânea*, de 1960, em São Paulo, e pela “descoberta” do artista pelo político e intelectual paulista Severo Fagundes Gomes, sob indicação de Marcelo Grassmann.

Ao se deparar com as obras de Stockinger, Severo Gomes afirmou que ao adentrar no ateliê sentiu uma “surpresa mágica”, “reconhecendo na hora que estava diante de um dos maiores artistas brasileiros”. Viu que o artista refundia obras já feitas, não pelo óbvio, pela dificuldade financeira em realizar obras com o caro bronze, mas sentiu que ele “já queria destruir os seus guerreiros”, os seus “guerreiros do bem”, que “tinham a ambiguidade do próprio guerreiro que acaba matando e destruindo em nome do bem, e nesse processo de destruição de sua própria obra [...] se pode encontrar a matriz dos sobreviventes de hoje, os sobreviventes de uma nova guerra, onde ele consegue sintetizar esses dois grandes rumos de sua vida, que é o valor estético, da vida de um artista, e também a maneira inseparável com que o Xico julga os fatos sociais, inseparável da ética, do valor do comportamento humano”²².

Naquele dia, Severo Gomes simplesmente comprou tudo o que viu de Stockinger. Os trabalhos ganharam São Paulo e o reconhecimento começava. A crítica passou a considerá-lo, como Geraldo Ferraz, Mark Berkowitz e, em especial, José Geraldo Vieira. Este, em crítica de fevereiro de 1961 (no *Folha de São Paulo*), o destacou como a grande “revelação do momento”, com sua “escultura expressionista”. Em agosto, o mesmo crítico afirmou:

Bronzes ígneos ainda, como se escorrendo lava [...]. É um artista que, não tendo chegado à escultura espacial e aberta, obtém efeitos expressionistas mediante processos formais e características antropomórficas. Os processos provam o quanto ele conhece as técnicas de Minguzzi, Armitage e Gonzáles.

A partir da renúncia de Jânio Quadros, Stockinger foi liderança da intelectualidade no Movimento da Legalidade, pela posse de João Goulart na presidência. Naqueles tempos, seu modesto ateliê-residência na Rua Pelotas, Bairro Floresta da capital gaúcha, passou a ser ponto de encontro de artistas e intelectuais, como Zilka Salaberry, Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Tônia Carrero, Paulo Autran, Sérgio Britto, etc. Sem contar os “da casa”, a maioria integrante do Teatro de Equipe. Também Josué Guimarães, Décio Escobar e Mário Quintana. Este, chegou a ter no ateliê de Stockinger o seu próprio cantinho de repouso, onde se recostava para se recuperar das noites de boemia.

Além de diretor do Atelier Livre, em 1963 Stockinger passou a ser diretor do MARGS²³ e também colunista de arte no *Folha da Tarde*, com seu “Panorama das Artes Plásticas”. Um prestígio e tanto. No museu, revigorou a programação da instituição. Paralelo a isto, participações em Bienais de São Paulo, prêmios em salões pelo país, etc. Com o golpe de 1964, acabou por deixar o Atelier Livre e

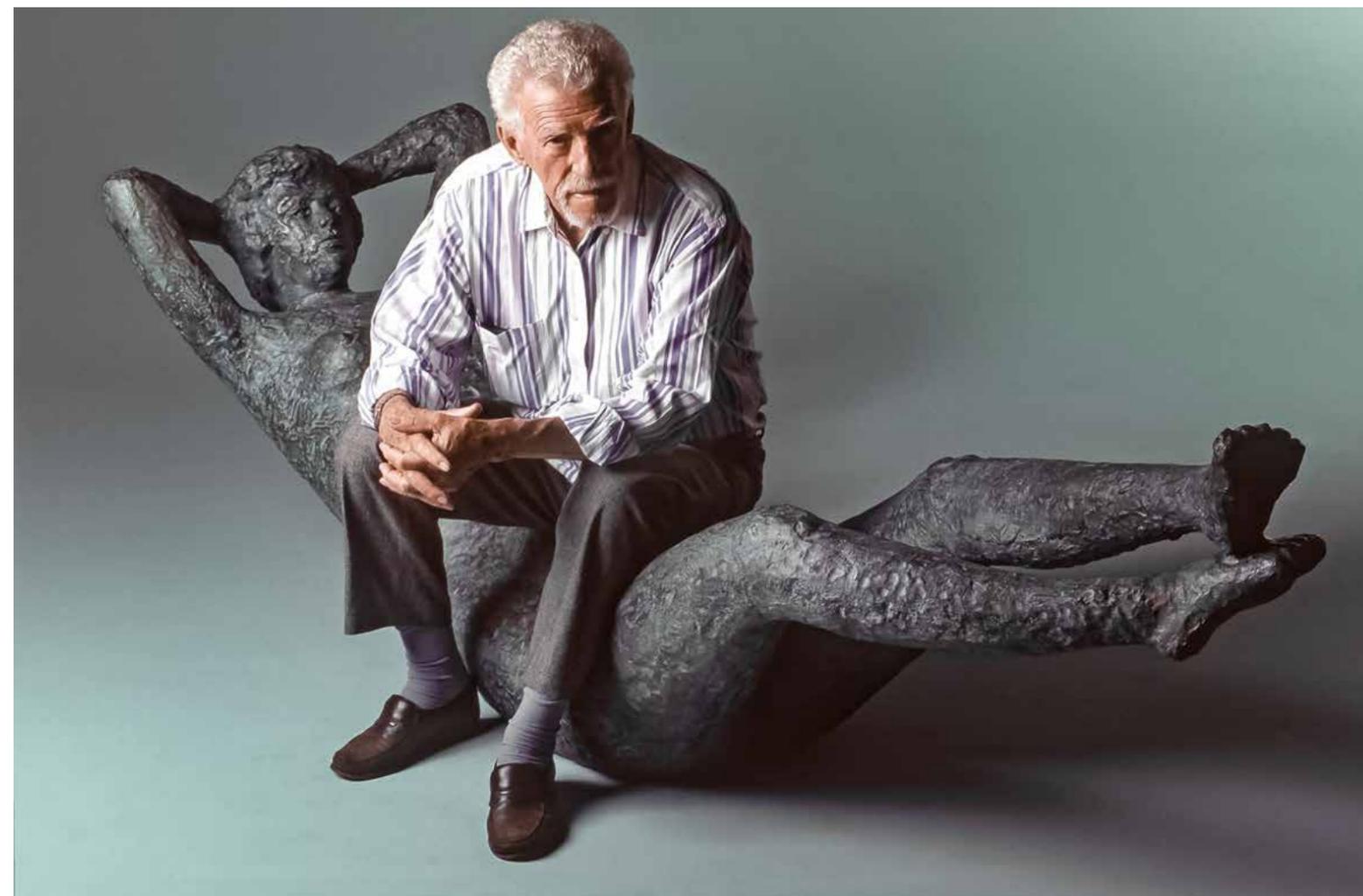
o MARGS, mantendo-se como chargista no *Folha da Tarde* e como escultor cada vez mais atuante. Com um prestígio em ascensão, após a linha inicial de trabalhos fundidos precariamente, o artista inovou radicalmente, com o surgimento do tema do guerreiro – como uma forma de resistência – e com a *descoberta* da “técnica” que o consagrou definitivamente: as esculturas em madeira e ferro.

As três primeiras destas obras aparecem em sua individual na Galeria São Luiz, em São Paulo (ago. 1964). *Agressão*, impressionou o diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Walter Zanini, que fez o museu comprar a escultura. Essa aquisição representa o momento que considero ser o mais importante na carreira de Stockinger. Foi o reconhecimento de Zanini em estar diante de um procedimento construtivo personalíssimo, de perceber que se tratava de contribuição rara, fenômeno único de criação por um artista específico. Os tempos seguintes comprovaram o real significado da compra dessa obra pelo MAC-USP, pois as obras nessa técnica – a junção de troncos de madeira com peças de ferro (chapas, sucatas), de modo a corporificar uma figuração stockingeana – vieram a se tornar o símbolo mais distintivo e a maior contribuição desse artista para a história da arte no Brasil.

Esse processo de construção deu nova estatura ao tema do arquétipo do guerreiro, também ligado em unidade formal aos demais símbolos-temas sobre os quais trabalhou, a exemplo dos touros, os cavaleiros e amazonas, as figuras reclinadas, etc. Por décadas, até o final de sua vida, o artista, paralelo a outras questões, trabalhou essa sua marca distintiva. Também a corrida espacial chamou-lhe a atenção. Admirando o nosso satélite natural com sua luneta, o artista implementou uma produção em pedra inspirada na superfície lunar, especialmente o mármore, material e técnica escultórica que a partir dali desenvolveu permanentemente.

Em 1968, por intermédio da galeria Mirante das Artes (P. M. Bardi), Stockinger acertou uma encomenda para a Olivetti. Para o trabalho, o artista solicitou à fábrica peças das máquinas para utilizar em esculturas. Dois modelos, em grandes dimensões, foram realizados. Em novembro de 2011, uma dessas peças, em bronze, foi colocada em leilão na famosa Christie's, em Nova Iorque, com obras de brasileiros pertencentes à antiga Olivetti Latin American Collection, atingindo grande valor. O fato rendeu destaque no jornal *O Globo*, que apontou Stockinger como “o artista que mais surpreendeu”: o lance inicial da obra, U\$ 18.000; saiu por U\$ 47.500.²⁴

Em 1971, o procedimento de junção de madeira e ferro teve uma limitada série original, os *Sobreviventes*, que ampliaram ainda mais a carga de protesto social em sua obra. Eram obras feitas de diversos materiais como madeira, ferro, sucatas, ossos de animais, pedaços de bonecas e outros objetos. Criadas para chocar, repugnantes, bichos que comem crianças, monstros de ventre aberto e assim por diante. Como Stockinger dizia, não era ele que fazia, mas os fazedores das guerras, os prepotentes. Era a resposta do artista ao ponto que chegou a Humanidade, com as atrocidades da Guerra do Vietnã.



Francisco Stockinger.
Foto ©Celso Chittolina.

Em 31 de agosto de 1972, Stockinger demitiu-se do *Folha da Tarde*, no qual trabalhara desde abril de 1959. Agora, restava *somente* a prestigiada vida de escultor. Em 1974, constatou-se mais um problema de saúde, no coração. Foi operado pelo Dr. Zerbini, em São Paulo. Na recuperação, contraiu hepatite. Devido ao longo período de tratamento, em repouso forçado, ele recebeu um livro sobre cactos e o assunto lhe chamou a atenção mais do que se esperaria. Começou, assim, o seu lado de expert da família Cactaceae. Com o andar da “carreira científica”, acabou por descobrir duas espécies: a *Notocactus scopa* var. *xicoi* e a *Notocactus stockingeri* Prestle. Esta paixão foi também transformada em arte; no decorrer dos anos, usou esse tema em trabalhos realizados com vários materiais e técnicas.

Com muitas obras públicas em destaque, inclusive no exterior, suas obras ao ar livre figuraram também em São Paulo, no Jardim de Esculturas da Praça da Sé (1978), e no Rio de Janeiro, no Parque da Catacumba (1979): esculturas monumentais em granitos cortados, unidos com barras de aço. O ano de 1987

²⁴ “Traços nacionais superam expectativas em leilão americano e comprovam valorização da arte no país”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 nov. 2011, Segundo Caderno, capa e pág. 2.

foi um dos mais importantes, em razão do lançamento do seu livro, aos cerca de quarenta anos de carreira. Foi publicado pelo MARGS, sob iniciativa da diretora Evelyn Loschpe. A edição também foi uma novidade por ter sido um dos primeiros livros de artistas financiados por meio de patrocínio subsidiado, a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei n.º 7505/86). Pelo projeto, foram doadas seis esculturas em mármore a museus brasileiros.²⁵

A arte social de Stockinger ganhou novo fôlego social com sua série original de *Gabirus*, em 1995, esculturas pequenas e de tamanho médio, em bronze, como uma nova forma de denunciar a miséria no Brasil. Em pouco tempo, esta série gerou uma segunda leva, em dimensões maiores, integrando a vertente política da 1.ª Bienal do Mercosul (1997), no MARGS. Neste ínterim, realizou também uma numerosa série de – grandes – mulheres de bronze, itinerante em várias capitais brasileiras, as quais lembravam um pouco aquelas figuras femininas filiformes que realizara nos anos 1950, no Rio de Janeiro. Em 1999, em seus 80 anos, foram grandes as homenagens, com uma série de exposições em Porto Alegre, organizadas pela prefeitura da capital e governo do estado do Rio Grande do Sul.²⁶

Na 47.ª Feira do Livro de Porto Alegre (2001), foi inaugurada a sua obra pública mais querida: o Monumento à Literatura Brasileira, uma representação de Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade, realizado em conjunto com a escultora Eloisa Tregnago. Em 2003, exibiu nova série de grandes mulheres, as *Magrinhas*. Em julho de 2008, ocorreu a última exposição de Stockinger, única individual em desenho de sua carreira, justamente na sede da Associação Chico Lisboa. Em 7 de outubro, no MARGS, houve a cerimônia de doação do maior guerreiro em ferro e madeira que já realizara, em projeto financiado pela lei federal de incentivo à cultura. Essa obra foi produzida durante cerca de um ano, entre 2007 e 2008.

Stockinger, apesar da idade, 89 anos e meio, seguia trabalhando normalmente, em seus dois ateliês. Um na própria residência, no Bairro Cristal, e outro no Bairro Vila Nova, o Ateliê Vila Nova, que vinha dividindo há mais de dez anos com Eloisa Tregnago, e onde também ministrava cursos de modelagem. No domingo de Páscoa, 12 de abril de 2009, Stockinger foi repousar após o almoço e faleceu dormindo. O velório ocorreu nas Pinacotecas centrais do MARGS – tal qual Iberê Camargo – em instituição que lhe fora tão querida e influente em sua trajetória profissional. Como era seu desejo, foi cremado.

O falecimento de Stockinger fechou um círculo. Saía de cena o último grande moderno do Sul, depois da morte de Iberê Camargo em 1994 e Vasco Prado em 1998.

Stockinger contava e recontava o episódio de quando foi chamado por Iberê Camargo em seus últimos momentos, muito enfermo em seu leito. Ele estava ciente de que o amigo Iberê estava próximo da morte. Mas com o quarto em penumbra, Stockinger, surdo, não pôde ler os lábios de Iberê. Infelizmente, não foi possível saber o que o pintor falou. *Xico* sempre se lamentou por não ter compreendido aquelas palavras, pois ele sabia que naquele momento Iberê havia lhe dito coisas muito importantes.

²⁵ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Arte, Museu de Arte de Belo Horizonte (atual Museu de Arte da Pampulha), Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte de São Paulo e MARGS.

²⁶ Usina do Gasômetro, Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre e MARGS.



Foto @Celso Chittolina

FRANCISCO STOCKINGER

Conheci o Xico em 1947, no Rio, no ateliê de Bruno Giorgi. Ele se iniciava na escultura. De imediato nos tornamos amigos. Um ideal comum, a Arte, nos aproximou para sempre.

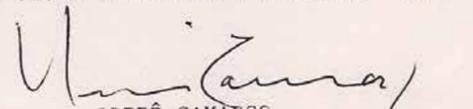
Vi a sua transferência para Porto Alegre, com certo receio. Temia que a província não favorecesse o desenvolvimento de seu talento. Enganei-me.

Foi exatamente no sul, nesta plaga de tradições cruentas que Xico criou seus imortais guerreiros, sempre prontos à luta, armados de escudos e pontudas lanças. Quixotesco, eles existem, heráldicos, no intemporal da Arte. E, por certo, combatem em imaginárias refregas-vivências da fantasia do artista.

Durante nosso prolongado afastamento, que durou quase trinta anos—ele em Porto Alegre, eu no Rio —trocamos copiosa correspondência, sempre transbordante de humor e afeto.

Quando das minhas vindas esporádicas à capital gaúcha, juntos, quixotescamente, nos empenhamos em acirrados debates. Entre muitos, ficou famoso o do Teatro de Equipe, nos idos de sessenta, que cunhou a inolvidável expressão - "marasmo de Porto Alegre".

Xico é esse escultor vigoroso que doma o ferro, o lenho e o mármore, com mão de mestre. E ele é também de todos nós, um grande amigo.


IBERÊ CAMARGO
Porto Alegre, 1968.

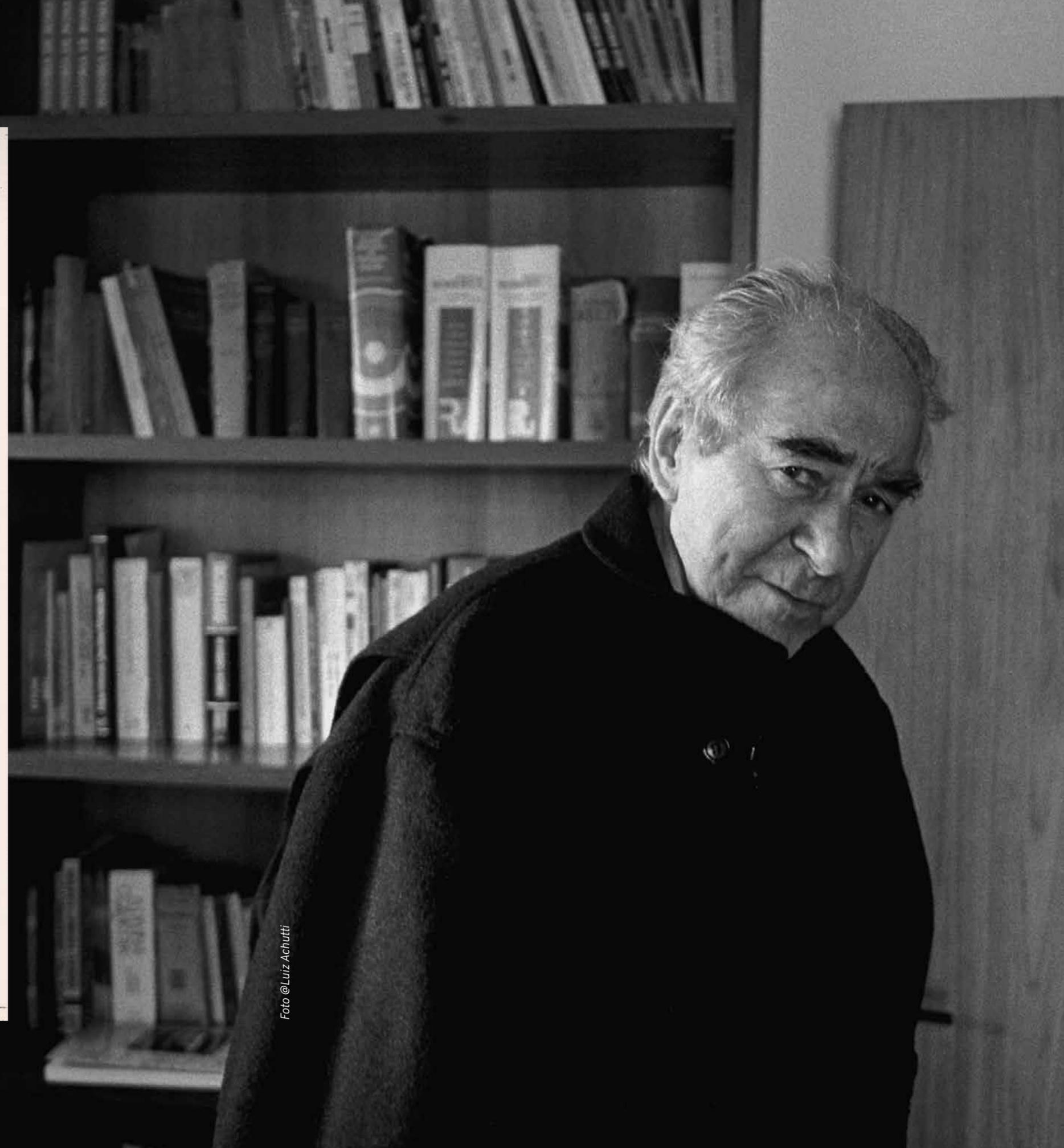


Foto @ Luiz Achutti

Meu caro amigo Iberê

Ontem o Dr. Benincá veio para me levar a casa d'ele e ver o teu quadro que havia chegado. Puta que os pariu! tu estás pintando uma barbaridade de bem. Fiquei literalmente arrasado, havia visto as tuas coisas que iam para a europa e achei-as ótimas, mas isto agora é bem melhor ainda, em pintura no Brasil todos tem que tirar o chapeo pra ti.

Fala-me o Benincá que pretendes passar uma temporada aqui na terra o que me alegra bastante, não apenas por reencontrar o amigo querido, mas também, na esperança, que trabalhando aqui, quem sabe encalha uma pintura, das que costumás fazer e assim ~~xxxxxxx~~ possamos concretizar o nosso negócio de troca, que de outra forma, dificilmente se realizará. Estou precisando d'ele, pois agora em outubro, mudo-me para a casa nova e vai me fazer falta, muita falta, um quadro teu, isolado, na parede da sala de estar.

Agora um assunto chato, me pediste na última carta, uns slides de dois quadros que tens na casa da viuva do general, isto me encabula um pouco : pois o general com aquela mania de discrição que tinha, não comunicou ninguém nem colocou nos jornais, que havia falecido, resultado: somente soube disto, dois meses após . Era amigo d'ele e me dava com a esposa , por isto me sinto constrangido de ir lá e fotografar os quadros. Sei que é besteira minha, mas sou encabuladíssimo para estas coisas e fico sem coragem de ir... uma merda!

tenho trabalhado bastante, principalmente agora que larguei a divisão de arte- uma tolice eu ter aceito. Os progressos não são lá grandes coisas mas vou indo.

O ambiente é o mesmo, menos é claro, alguns amigos regina , Bonatto e Suely, que fazendo falta aqui devem estar se esbaldando lá pela Europa.

Recomendações a Maria e um grande e saudoso abraço pra ti.

Porto Alegre 1 de setembro de 1967

Xico

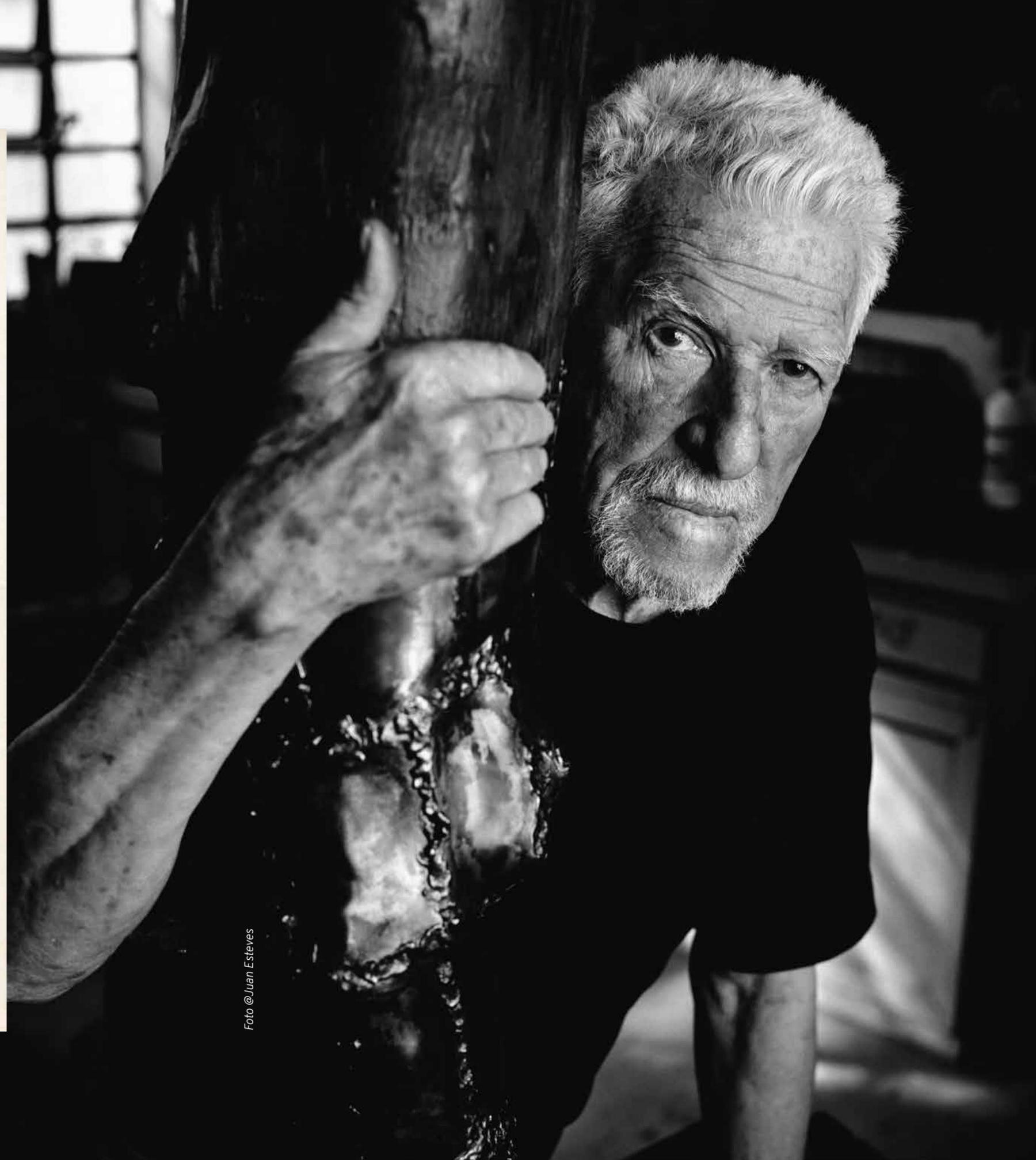


Foto @ Juan Esteves

MARIA BEATRICE TRUJILLO

Em conversa com Jorge Guinle, Iberê Camargo sintetiza-se na frase: “Eu sou um homem da planície. Gosto do horizonte limpo, em que o olho mergulhe longe”¹. Guinle lhe dizia de sua admiração pela sobriedade do ateliê de Iberê em Porto Alegre. Era como se, num ambiente mais austero, o gesto ficasse mais concentrado. Talvez a planície central da capital gaúcha - cidade a que Iberê retorna nos anos 1980 - fosse de fato um ambiente propício para que o artista avançasse em direção a um horizonte interno, uma caminhada para dentro de si.

Nesta paisagem sem ruídos vivia também o escultor e gravurista austríaco Francisco Stockinger. Sua vista também mergulhava, arremessando-se à distância. Entretanto, o salto deste artista investia no outro, ora no prazer, ora na dor, do Sertão à Hiroshima.

De entrada, parece relevante apontar que habitamos o mundo, enquanto sujeitos, a partir de nossa percepção da realidade. Ao dizer do outro, dizemos de nossa projeção sobre esse ser, nossas idealizações e angústias a partir de um repertório construído dentro de cada um. Em outras palavras, as situações e sujeitos que encontramos ao longo da vida são canais para fazer emergir de nós as nossas próprias demandas. Assim, os movimentos em direção ao interno em Iberê e ao externo em Stockinger indicam de que modo cada artista se coloca frente às questões do mundo e do ser. Para tanto, um dos fatores transversais à produção dos dois artistas é a temporalidade.

O acúmulo de matéria nas telas de Iberê é possivelmente um dos primeiros caminhos à vista do espectador para a discussão da temporalidade no artista. Dando um passo atrás, é interessante deter-se, por um instante, à própria ideia de acumulação. Já se constata aqui o tempo como um fator estrutural para a consolidação de um arsenal. As gavetas, estantes e gabinetes de tantas de nossas casas denunciam a passagem da vida a partir do aglomerado - acidental ou não - de repetidos objetos. O acúmulo implica a estruturação de uma coisa a partir dela mesma, de unidades e mais unidades de algo. Perguntado sobre a definição da matéria em seus quadros, Iberê afirma que “não é revestimento sobre a tela, relevos pré-moldados, [a obra] nasce de acúmulo da própria matéria, da tinta. Essa matéria advém da necessidade de construir a figura. [...] a cor não é um vestido que se coloca sobre o corpo, mas o próprio corpo”².

Iberê criava a massa sobre a tela. Logo, desmanchava a forma numa mancha de cor. Depois, arranhava a tela com a ponta da espátula a fim de evitar o surgimento de uma perspectiva no quadro. A pintura se torna algo espesso e pouco apaziguador. Nas palavras de Lorenzo Mammì, “[Iberê] preferia pensar na pintura como uma atividade quase escultórica, em que a tinta é plasmada sobre o plano do quadro, como se fosse argila”³. Apesar de toda movimentação do corpo do artista enquanto produzia, não lhe interessava particularmente a investigação do gesto,



¹ Entrevista “Déc.80”, publicada no catálogo da exposição *Jorge Guinle: belo caos*, curadoria Ronaldo Brito, Fundação Iberê Camargo, 2008. In: OSORIO, Luiz Camillo. *Iberê Camargo - um trágico nos trópicos*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, 264 p.

² Idem.

³ MAMMI, Lorenzo. *O tempo e o lixo*. In: OSORIO, Luiz Camillo (org.). *Cem anos de Iberê*. Fundação Iberê Camargo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 448 pp.

Iberê Camargo em ensaio fotográfico junto da pintura “Desastre 3”, no ateliê da rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre, 1987. Fotos © Marinho Neto. Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo.

como no Expressionismo abstrato americano. Iberê dizia de sua relação com o mundo, de suas memórias e da condição existencial humana.

Povoam parte de sua obra lembranças de outros tempos, como os notáveis carretéis de sua infância. Todavia, parece ter vez também o aprendizado retido desde o primeiro emprego, aos dezoito anos. Ao voltar para Jaguari (RS) com a família, Iberê se torna aprendiz no escritório técnico do 1º Batalhão Ferroviário da cidade. Logo o jovem foi rapidamente promovido à função de desenhista, projetando bueiros, rampas, taludes e aterros. As lições de organização do desenho técnico talvez tenham colaborado para que Iberê “travasse” carretéis, dados, prismas e outros objetos a partir de eixos estruturantes da pintura como um todo, tornando dispensável a mesa onde antes repousavam os objetos. Como



Iberê Camargo, Sem título / 65 x 92 cm / óleo sobre tela / assi. inf. dir. / 1979

descreveu Mammi, “no caso de Iberê [...], o quadro inteiro se torna uma figura unitária, que determina por sua dinâmica interna, por suas linhas de força e centros de atração gravitacionais, a totalidade da composição. [...] O fundo é absorvido pela figura”⁴. Este é o caso de *Sem título* (1979) e *Um dado* (1983), onde em ambos os casos as formas se dispõem pelos quadros, ancoradas na matéria e sugerindo veios de movimento.

As figuras humanas que povoam os quadros do período tardio da produção de Iberê igualmente emergem das telas ou, por que não, nelas se diluem. A direção deste vetor - qual se embrenha em qual - não é a questão aqui. Por um lado, os sujeitos de *Andantes* (1988), por exemplo, encaram atônitos algo aparentemente fora de enquadramento. Apesar da fartura de pinceladas e outros investimentos materiais sobre a obra, a dupla em cena parece reduzida a algo muito primordial de sua existência, um mínimo. Com traços e expressões simplificados, esta redução ao básico sugere a presença de uma essência humana que, imutável, alinhava todo o tempo do indivíduo no mundo, tal qual um fio.

⁴ Idem.



Iberê Camargo, Manequins / 42 x 30 cm / óleo sobre madeira / assi. inf. esq. / 1986

Por outro lado, outros seres habitam algumas pinturas do artista, na contramão do testemunho da presença de um âmago ou de finitude. O interesse de Iberê por manequins - fato que é no mínimo instigante dada sua pouca afeição à cultura de massa - torna este corpo inanimado um dos personagens centrais de sua última produção. Apesar de suas trocas com o surrealismo, em especial na relação com Giorgio de Chirico, não parece haver aqui um interesse pelos seres por um viés metafísico. Os manequins - que mais parecem bonecos da infância agigantados que hoje cumprem algum papel na sociedade - talvez fascinem a eterna disponibilidade para o mundo, sem mais sentido. São corpos que falam do tempo por negar sua perecibilidade. Para sempre inertes, como em *Manequins* (1986), eles acompanham rapazes e mulheres nas telas de Iberê.

Se tais personagens *iberenianos* se mostram impassíveis, as figuras esculpidas por Francisco Stockinger “gritavam quando o artista não podia”⁵. Por vezes, os sujeitos erguidos por Stockinger assumem uma postura relativamente acanhada, sem grandes trejeitos. Entretanto, a ampla variação de texturas atingida pelo

⁵ “como eu não podia ir para a rua para gritar, eu via se podia com as minhas esculturas dar uns gritos assim”, comenta Stockinger. Documentário “Xico Stockinger”, 2012. Dir.: Frederico Medina. Pironauta Filmes.



escultor através especialmente do bronze e do ferro, conferia à criação uma expressividade inegável.

Stockinger era metódico e pouco saía de sua rotina. Parte do dia dedicava à escultura, outra parte destinava aos cuidados de seus cactos, que cultivava logo ao lado do ateliê. Parece coerente o fascínio por este tipo de planta, se pensarmos que, assim como suas esculturas, apresentam estruturas verticais contidas, porém extremamente fortes, além de superfícies ao mesmo tempo atraentes e hostis. Pensar se há influência de um interesse no outro não é a questão. A direção deste vetor mais uma vez não importa aqui.

A percepção frente à realidade e a passagem do tempo é, assim como em Iberê, um campo sobre que se refletir. Stockinger encara, paralelamente, duas visões gerais do ser humano, que se conjugam a partir de semelhanças e diferenças. Numa via, surgem as Figuras Femininas, como as *Magrinhas*. Noutra, um imaginário acerca de heróis, quase mitológicos, como as séries *Sobreviventes* e *Gabirus*.

As mulheres esculpidas têm certo despojamento no modo como seus corpos são colocados no mundo. Despreocupadas, se sentam ou apoiam em algum ponto, levam os braços à cabeça relaxando-a sobre as mãos. Seus rostos são minimamente definidos pela matéria escultórica, o suficiente para percebermos que elas observam algo. Possivelmente, olhavam o tempo passar enquanto se mantinham perenemente jovens. É, de fato, uma juventude idealizada, projetada por Stockinger pelas noites de boemia tão familiares. Como uma condição de deleite gratuito, o gozo advinha de simplesmente ser jovial. A mocidade era uma *simples e suave coisa nenhuma*⁶ que se bastava muito leve pousava no mundo, na percepção de quem olha de fora.

Tais mulheres não possuem identidade na obra de Stockinger, povoam sua produção como seres quase míticos e atemporais. A idealização da juventude, em especial feminina, remonta à atmosfera angelical d'O *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, e avança às imagens compartilhadas hoje diariamente em redes sociais.

Mesmo anônimas, as formas de seus corpos e o tratamento áspero dado bronze geram gravidade às esculturas. Dessa forma, conhecidas ou não, as figuras têm peso, matéria, e ocupam o espaço em que se posicionam. Não há nada de etéreo em sua existência e, assim, permanecerão ali.

A segunda frente em que investiu Stockinger em sua produção é a condição social da população em situações hostis e de miséria. Guerreiros e sobreviventes formam caravanas de sujeitos que, apesar das circunstâncias, resistem. Com superfícies

rígidas de ferro e bronze, repletas de marcas e “imperfeições”, os corpos se tornam mais reais e espessos. Aqui, o termo “espesso” pode ser entendido como nos versos de *O cão sem plumas*⁷, de João Cabral de Melo Neto.

Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê.

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

Essa noção da “espessura da realidade” dialoga com obras de Stockinger, na medida em que não há um polimento da imagem da figura, um acabamento asséptico da face exterior. Ou, ainda, o que está na superfície é a equivalência deste ser. Se o real está na situação de fome, o sujeito é a fome. Assim como as ranhuras e rugosidades das esculturas são a escultura.

Os *Gabirus*, por sua vez, carregam-se completamente expostos e desiguais. Filhos, cruces, sexos à mostra. A desproporção na constituição dos corpos é fruto de vidas desproporcionais de carências primárias. Nas esculturas, onde sobra largura de ombros, falta comprimento nas pernas. Onde se estende o tronco, se encolhe o pescoço desalentado. Faz pensar num batalhão desuniforme num mundo irregular.

Em tupi wawí'ru, o termo *Gabiru* significa “que devora o mantimento”⁸. No documentário “Seis dias em Ouricuri”⁹, de 1976, o diretor Eduardo Coutinho grava o depoimento de um dos moradores da cidade pernambucana. Nele, o homem não identificado conta como é o preparo da batata de umbuzeiro, uma

⁶ Secos e Molhados, *Amor*, 1973. Composição de João Apolinário e João Ricardo.

⁷ MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 105-116.

⁸ outros significados: rato de paiol, rato-preto, rato-pardo, indivíduo desajeitado. Fonte: Novo Dicionário Aurélio.

⁹ reportagem para o programa Globo Repórter de 01/01/1976.

Duração: 41'. Fotografia: Edson Santos. Montagem: Mário Murakami e Valdir Barreto. Produção: Hélio Cardoso. Apresentação: Cid Moreira.

raiz que ele afirma “ser para porco, nem gado come”. As figuras do artista provavelmente conheceriam a receita de tal raiz e de outras tantas que, junto à pouca água armazenada em casa, alimentavam as famílias.

Estas manobras de sobrevivência de populações por todo lugar modificam-se de acordo com o espaço, porém persistem, pois a situação de falta segue. De acordo com Maria Alice Millet, “os heróis de Stockinger vêm ao encontro do imaginário social que une o passado mais remoto ao futuro de um mundo em desagregação, como se vê em histórias em quadrinhos ou certa filmografia, [...]”¹⁰.

Fragments de mundo são apreendidos ou, ainda, disparados, por Francisco Stockinger e Iberê Camargo de modos distintos. Ao se aproximarem, dizem da retenção da memória, seja ela afetiva - como os brinquedos de infância de Iberê - ou corpórea, como os desalinhamentos físicos de um sobrevivente da miséria social, em Stockinger. Iberê, ao final da vida, dizia querer mergulhar “as mãos na terra, como se eu quisesse reencontrar os brinquedos [...] que estavam sepultados no meu pátio de terra batida”¹¹. O austríaco, a seu modo, tinha a memória coletiva à flor da pele de suas figuras. Uma situação de compressão e dilatamento do tempo. Ao final da entrevista concedida a Cecília Cotrim, Iberê coloca a questão com perplexidade, comentando - “Cessa o tempo, acaba. Não há mais passado, presente e futuro. Só o tempo, único. É muito estranho”¹².



Francisco Stockinger
Mulher (Gabiru)
130 x 40 x 27 cm
escultura em bronze
ass. na peça
Exemplar II de II.

¹⁰ Catálogo da exposição *Stockinger - o descanso do guerreiro*, 2010. São Paulo: MASP, p. 20

¹¹ L. Mammi, op. cit.

¹² CAMARGO, Iberê. “A paixão na pintura: depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins”, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nov. 1992: 110 p.





IBERÊ CAMARGO
Sem título
46 x 55 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1955



IBERÊ CAMARGO
Sem título
46 x 55 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1952



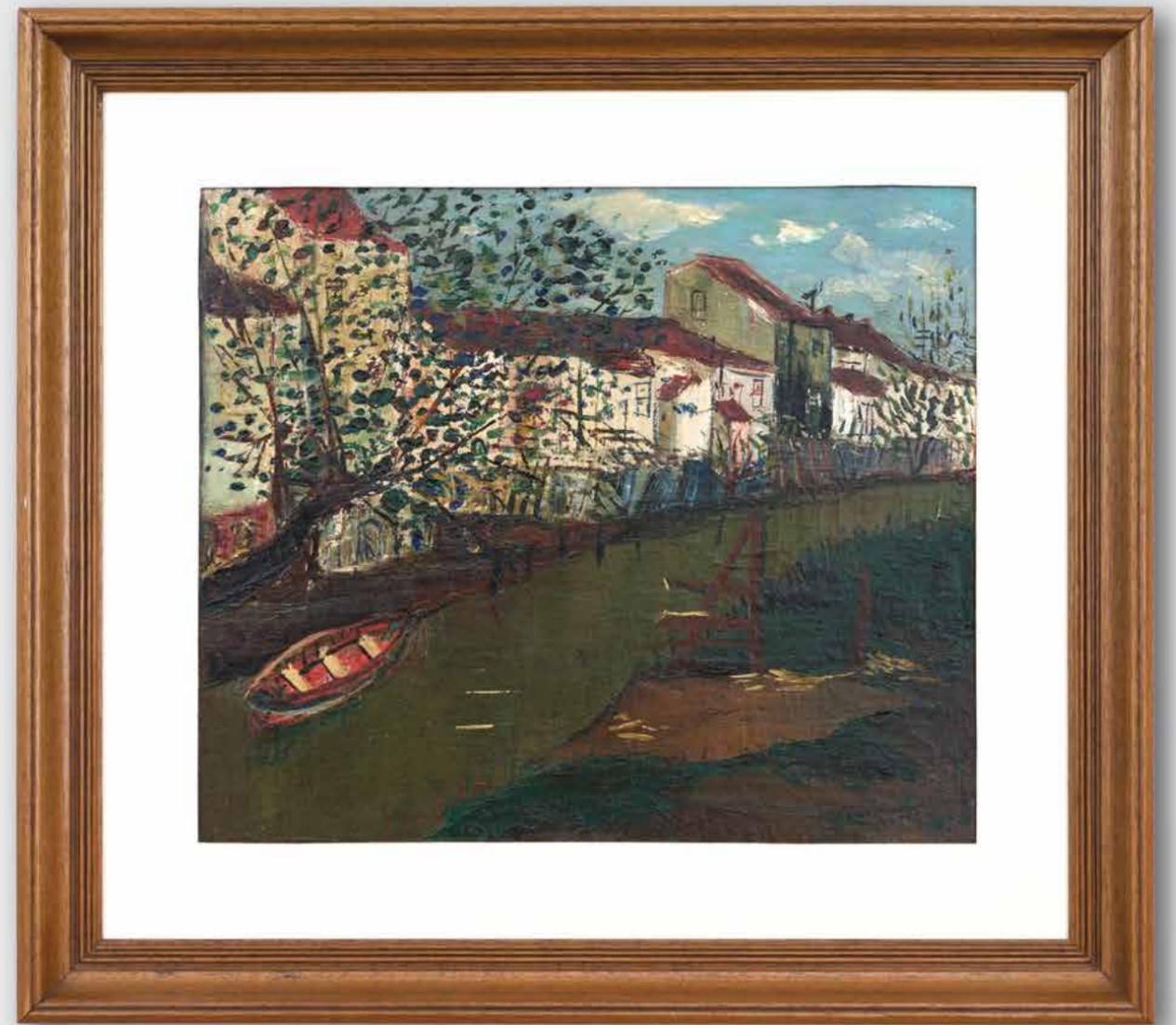
IBERÊ CAMARGO
Sem título
47 x 55 cm
óleo sobre tela
ass. inf. esq.
déc. 1950



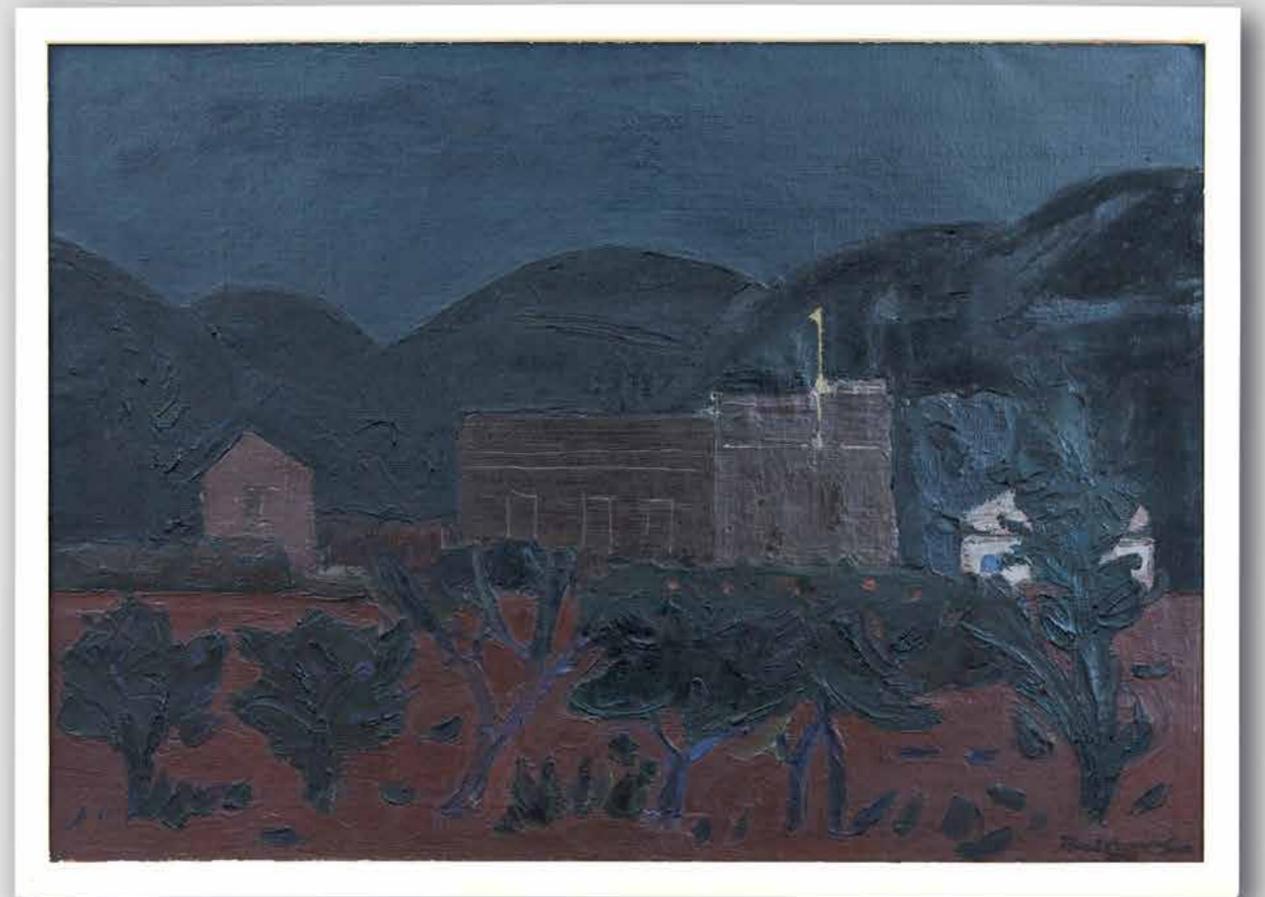
IBERÊ CAMARGO
Rua Smith de Vasconcelos
46 x 55 cm
óleo sobre tela
ass. inf. esq.
1946



IBERÊ CAMARGO
Riacho
47 x 55 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1948



IBERÊ CAMARGO
Paisagem de Poços de Caldas
65 x 92 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1959





IBERÊ CAMARGO
Pintura
130 x 184 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1976



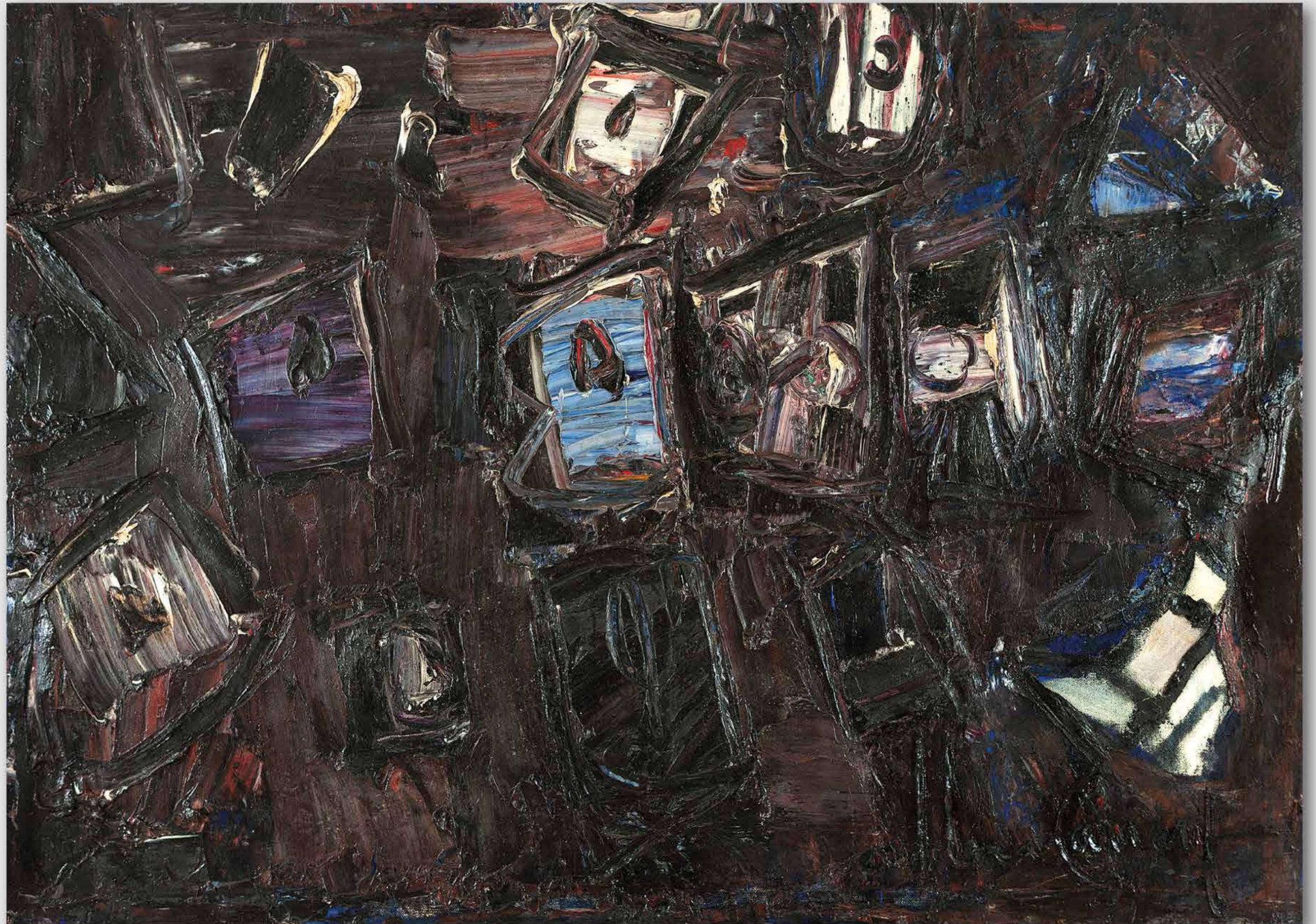
IBERÊ CAMARGO
Construção
130 x 184 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1983



IBERÊ CAMARGO
Signos III
100 x 141 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1975



IBERÊ CAMARGO
Homem e dados
93 x 132 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1983



IBERÊ CAMARGO
Crepúsculo
100 x 141 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1974



IBERÊ CAMARGO
Sem título
93 x 132 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1976



IBERÊ CAMARGO
Carretéis brancos
130 x 184 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1981

IBERÊ CAMARGO
Sem título
65 x 92 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1979



IBERÊ CAMARGO
Pintura
55 x 78 cm
óleo sobre tela
ass. no verso
1980



IBERÊ CAMARGO
Dado branco
40 x 57 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1982



IBERÊ CAMARGO
Um dado
30 x 42 cm
óleo sobre madeira
ass. inf. esq.
1983



IBERÊ CAMARGO
Dados e prismas I
30 x 42 cm
óleo sobre madeira
ass. inf. esq.
1983



IBERÊ CAMARGO
Pintura
30 x 42 cm
óleo sobre madeira
ass. inf. dir.
1983



IBERÊ CAMARGO
Desastre 2
55 x 78 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1987



IBERÊ CAMARGO
Mulher e gato
55 x 78 cm
tinta acrílica e óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1984



IBERÊ CAMARGO
Eu
55 x 78 cm
óleo sobre tela
ass. inf. esq.
1983



IBERÊ CAMARGO
Medo
65 x 92 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1985



IBERÊ CAMARGO
Série Ciclistas
159 x 185 cm
óleo sobre tela
ass. inf. esq.
1989

Participou da exposição "Iberê Camargo Ciclistas no Parque da Redenção" na Galeria Montesanti Roesler e reproduzido na capa do catálogo.



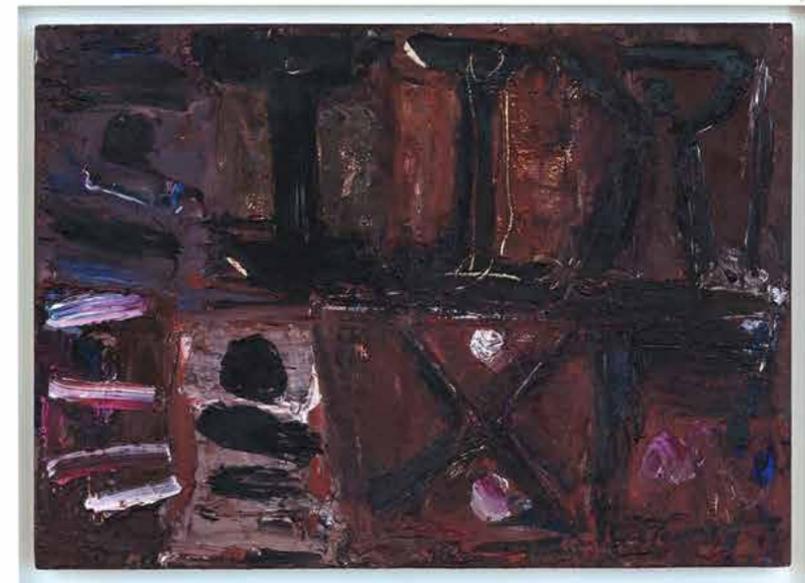


IBERÊ CAMARGO
Espaço com carretéis
100 x 141 cm
óleo sobre tela
ass. inf. esq.
1960
Etiqueta da 7ª Bienal de São Paulo, 1963.

IBERÊ CAMARGO
Signos VI
65 x 92 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1984



IBERÊ CAMARGO
Carretel preto
30 x 42 cm
óleo sobre madeira
ass. inf. dir.
1981



IBERÊ CAMARGO
Mesa com sete carretéis
100 x 62 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1958



IBERÊ CAMARGO

Pintura II

80 x 138 cm

óleo sobre tela

ass. inf. dir.

1966

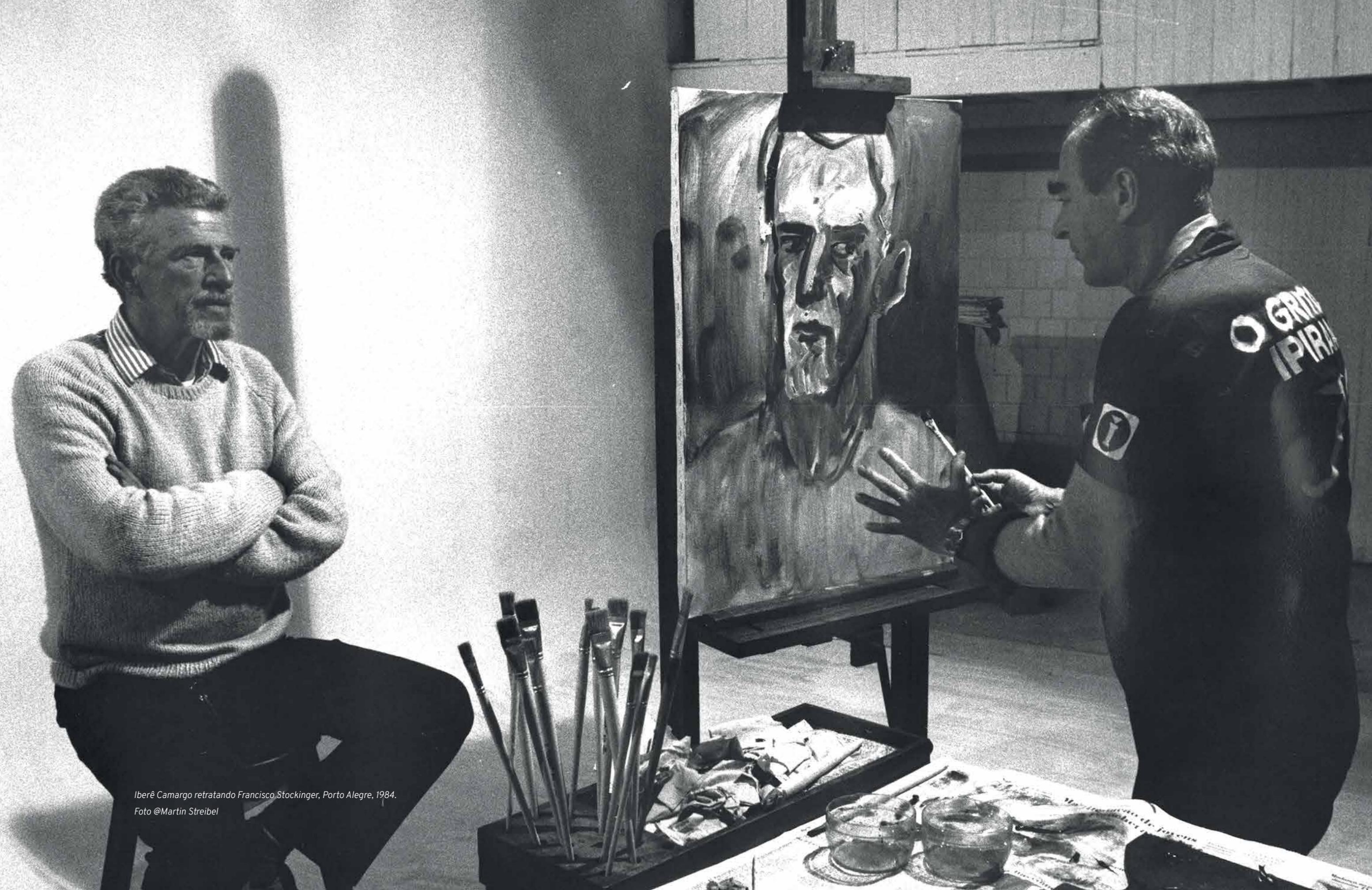
Etiqueta da exposição "Iberê Camargo", na Galeria de Arte Ipanema, 2006.

Etiqueta da exposição nacional "Iberê Camargo: diante da pintura", na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Paço Imperial Rio de Janeiro, 2003.





IBERÊ CAMARGO
Semeadores (cagadores de fogo)
130 x 225 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1964



Iberê Camargo retratando Francisco Stockinger, Porto Alegre, 1984.
Foto @Martin Streibel

IBERÊ CAMARGO

Retrato de Francisco Stockinger

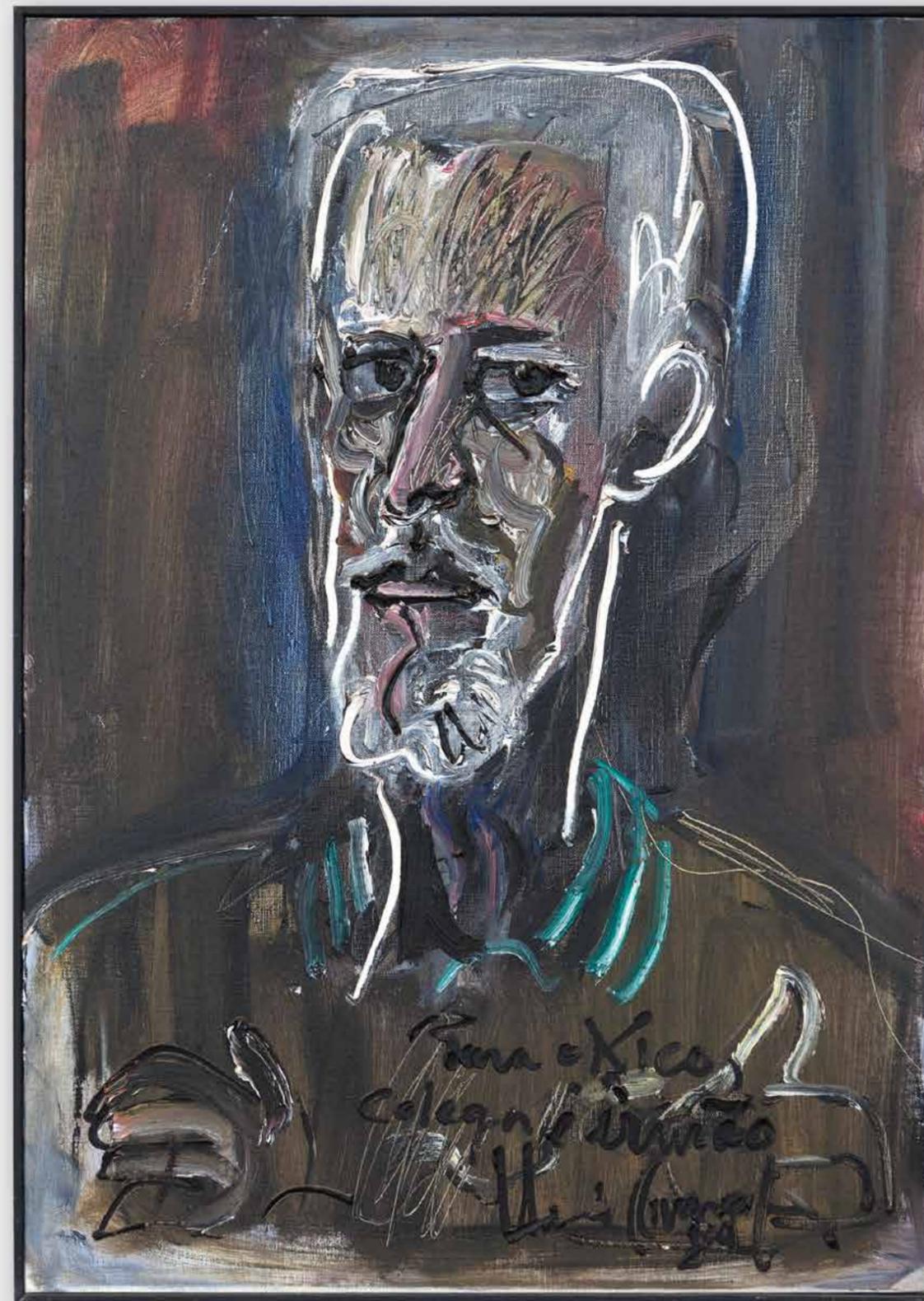
92 x 65 cm

óleo sobre tela

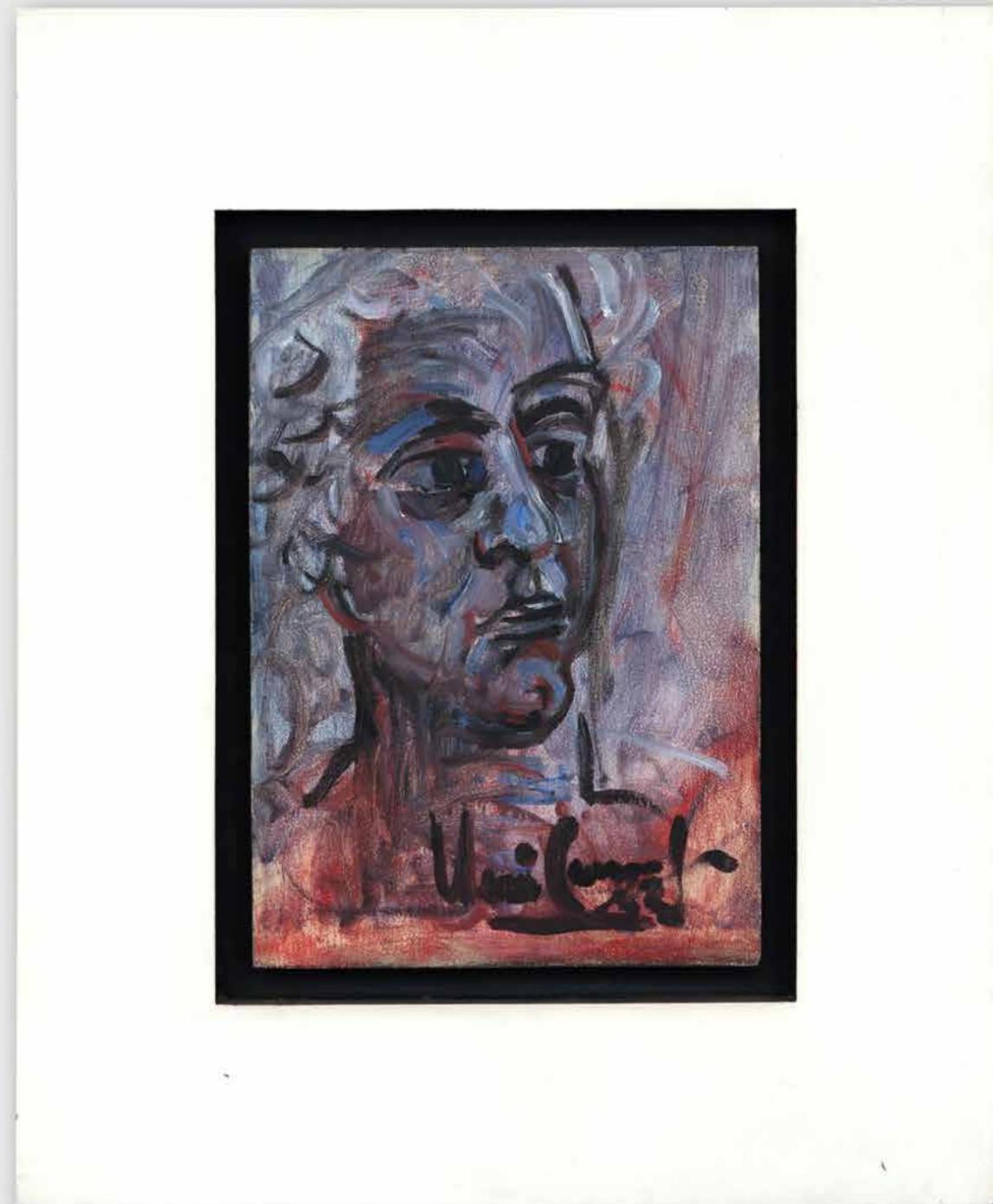
ass. inf. dir.

1984

Participou da exposição "Xico, Vasco e Iberê - O ponto de convergência", curadoria de Agnaldo Farias, Fundação Iberê Camargo, 2013, reproduzido no livro da mostra na pág. 63.



IBERÊ CAMARGO
Sem título
42 x 30 cm
óleo sobre madeira
ass. inferior
1983



IBERÊ CAMARGO
Cláudio Gil
92 x 65 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1984



IBERÊ CAMARGO
Vitrina
138 x 80 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1985



IBERÊ CAMARGO
Ciclista
150 x 93 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1989



IBERÊ CAMARGO
Briwite
150 x 93 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1987



IBERÊ CAMARGO
Muchacha
150 x 93 cm
óleo sobre tela
ass. inf. esq.
1987



IBERÊ CAMARGO

Motociclistas

141 x 100 cm

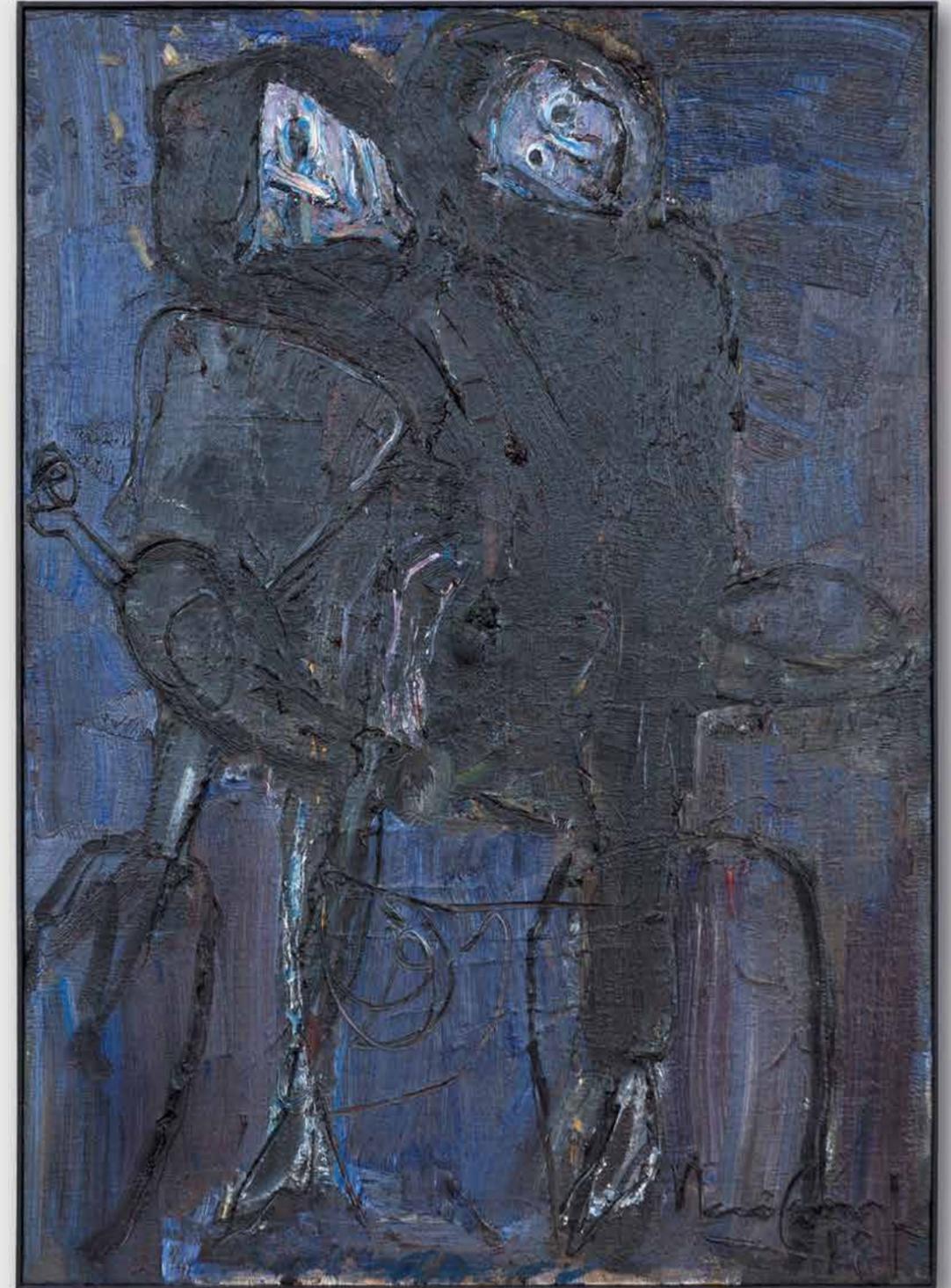
óleo sobre tela

ass. inf. dir.

1988

Etiqueta da exposição "Iberê Camargo", na Galeria de Arte Ipanema, 2006.

Etiqueta da exposição "Iberê Camargo, moderno no limite, 1914 - 1994", na
Fundação Iberê Camargo, 2008



IBERÊ CAMARGO
Manequins
42 x 30 cm
óleo sobre madeira
ass. inf. esq.
1986



IBERÊ CAMARGO
Manequins de Porto Alegre
42 x 30 cm
óleo sobre madeira
ass. inf. esq.
1986



IBERÊ CAMARGO
Andantes
42 x 30 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1988

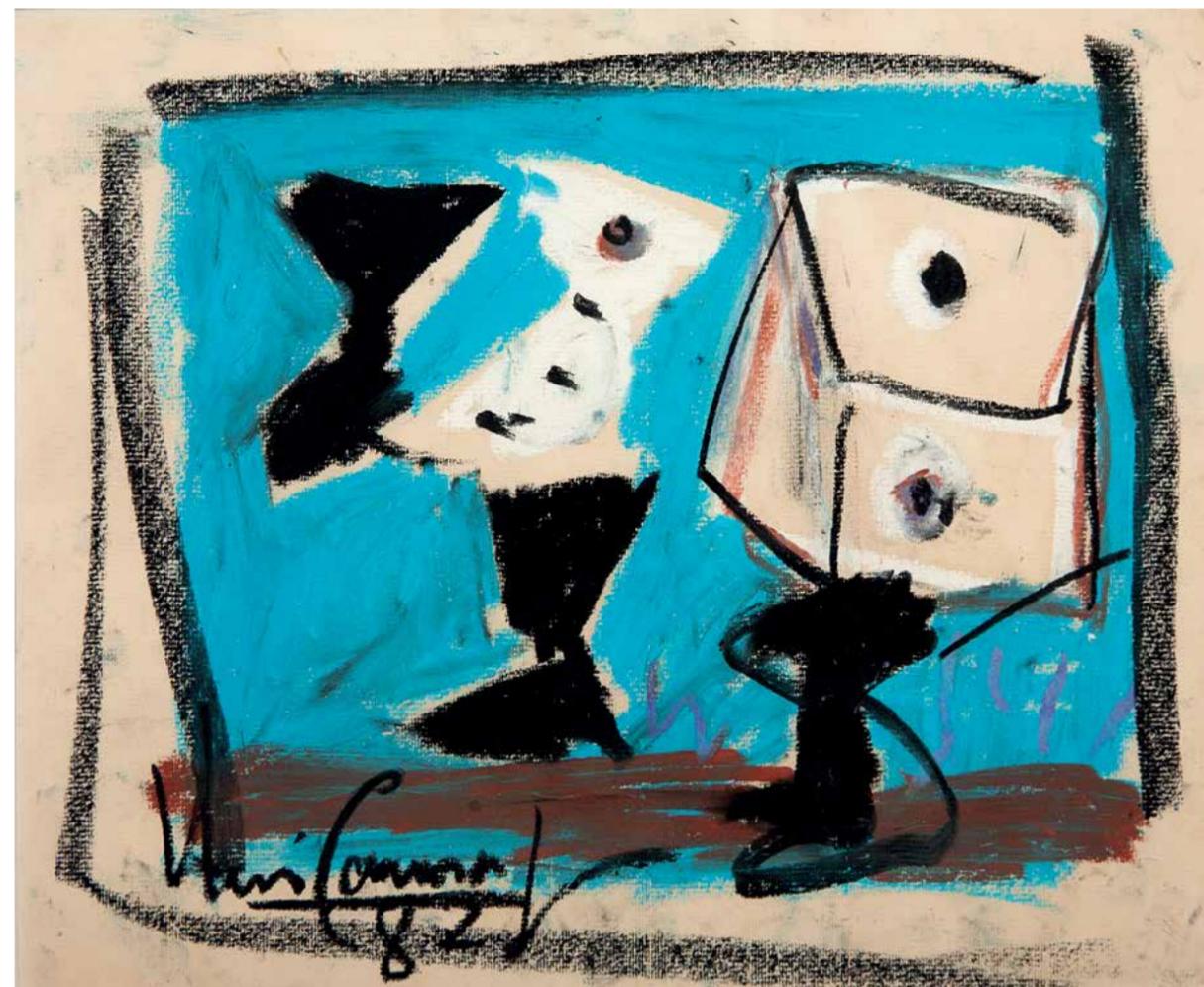


IBERÊ CAMARGO
Gente
55 x 78 cm
óleo sobre tela
ass. inf. dir.
1988





IBERÊ CAMARGO
Carretéis
25 x 35 cm
pastel sobre papel
ass. inf. dir.
1980



IBERÊ CAMARGO
Carretéis e dados
25 x 30 cm
pastel sobre papel
ass. inf. esq.
1982



IBERÊ CAMARGO
Série ecológica - agrotóxicos
70 x 100 cm
guache e lápis stabilotone sobre papel
assinado
1985



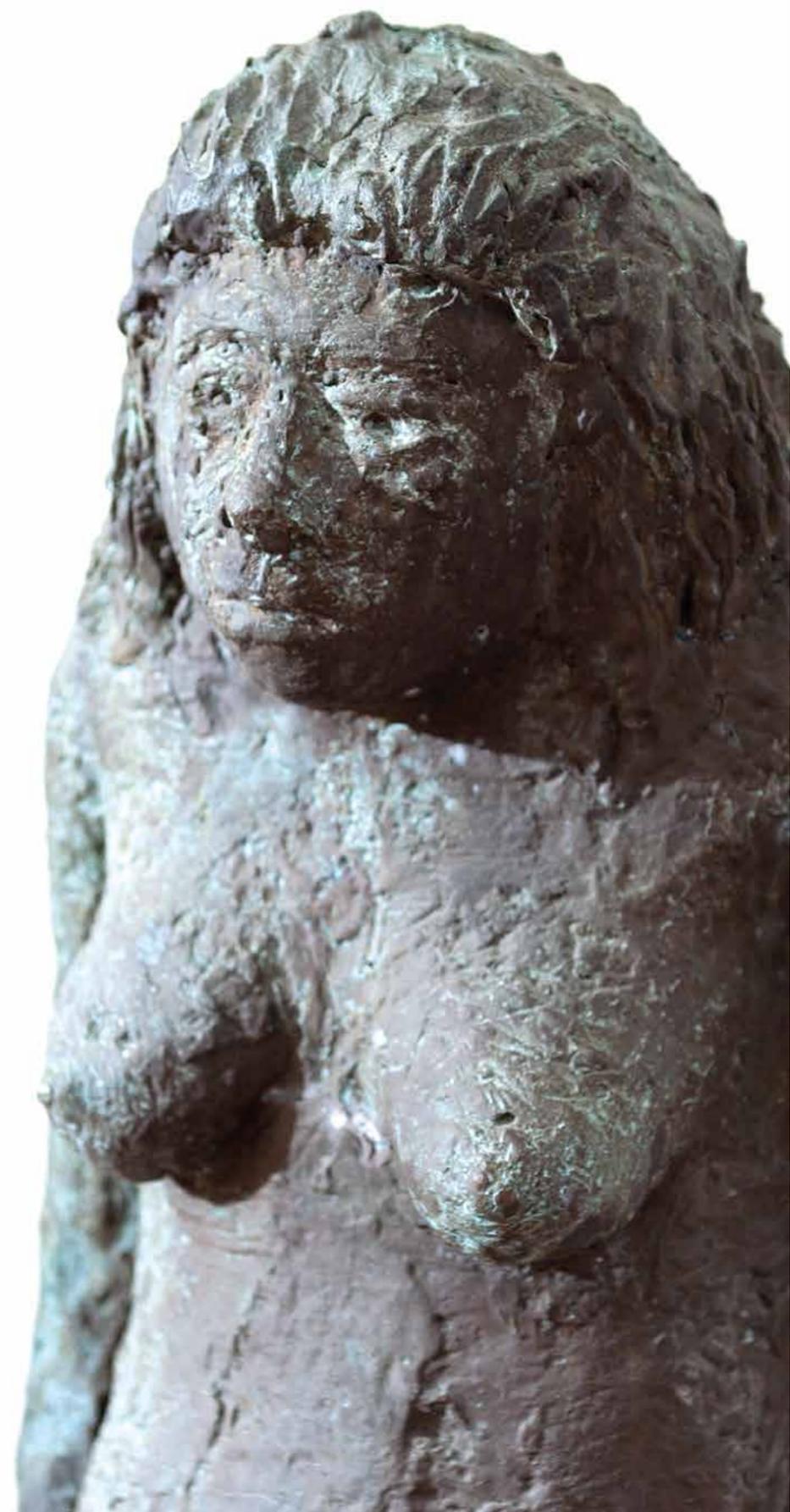
IBERÊ CAMARGO
As criadas
100 x 70 cm
guache e lápis stabilotone sobre papel
ass. inf. centro
1986











FRANCISCO STOCKINGER
Mulher (Gabiru)
132 x 40 x 25 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar II de II.





FRANCISCO STOCKINGER
Mulher (Gabiru)
130 x 40 x 27 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar II de II.





FRANCISCO STOCKINGER
Homem (Gabiru)
126 x 40 x 27 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar I de II.





FRANCISCO STOCKINGER
Homem com criança no ombro (Gabiru)
160 x 46 x 26 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar I de II.





FRANCISCO STOCKINGER
Homem com criança (Gabiru)
132 x 52 x 36 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar I de II.





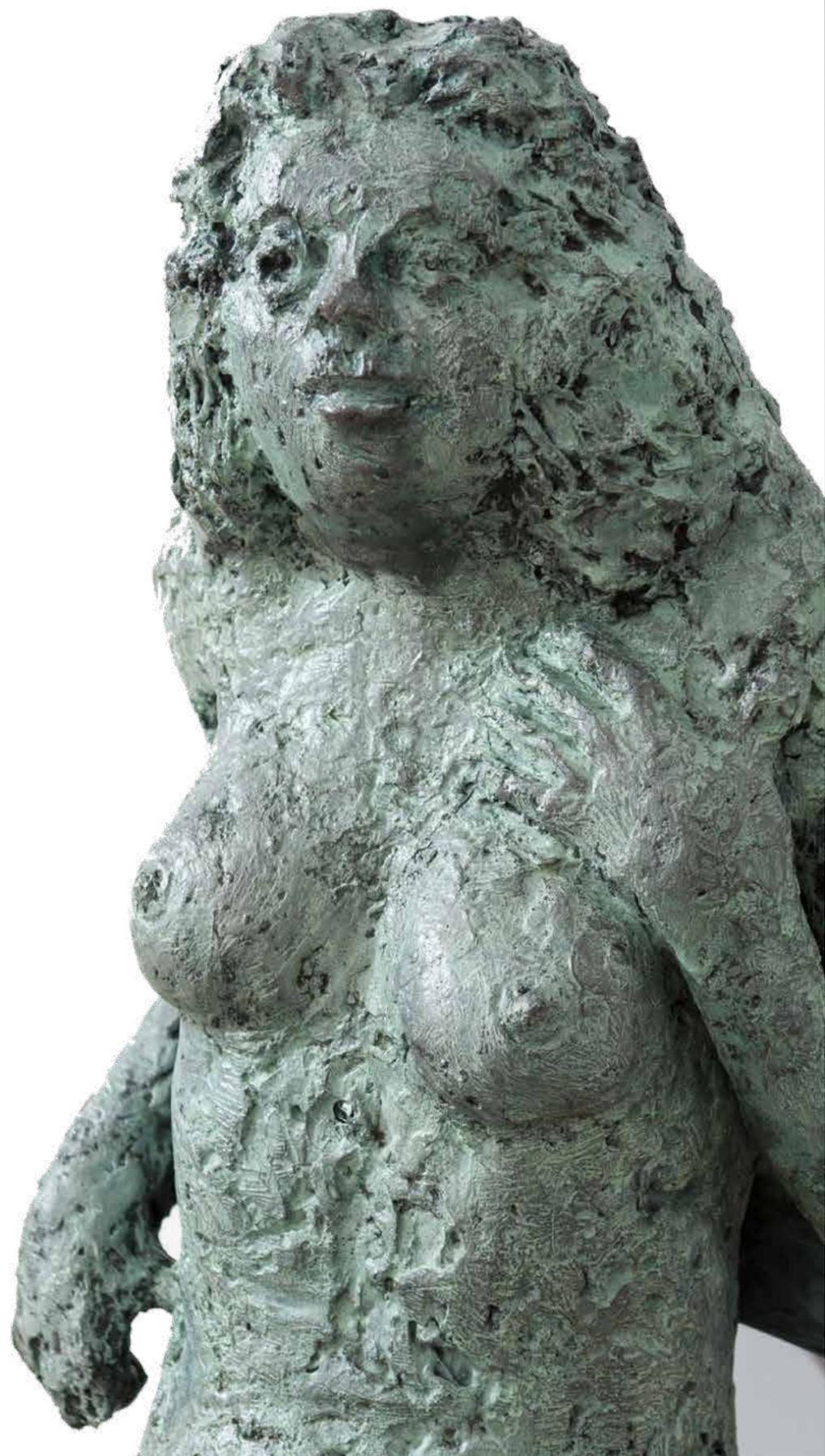
FRANCISCO STOCKINGER
Homem sentado (Gabiru)
130 x 50 x 40 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar I de II.





FRANCISCO STOCKINGER
Missionário (Gabiru)
126 x 41 x 24 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar I de II.





FRANCISCO STOCKINGER
Mulher sentada
140 x 70 x 80 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar I de II.





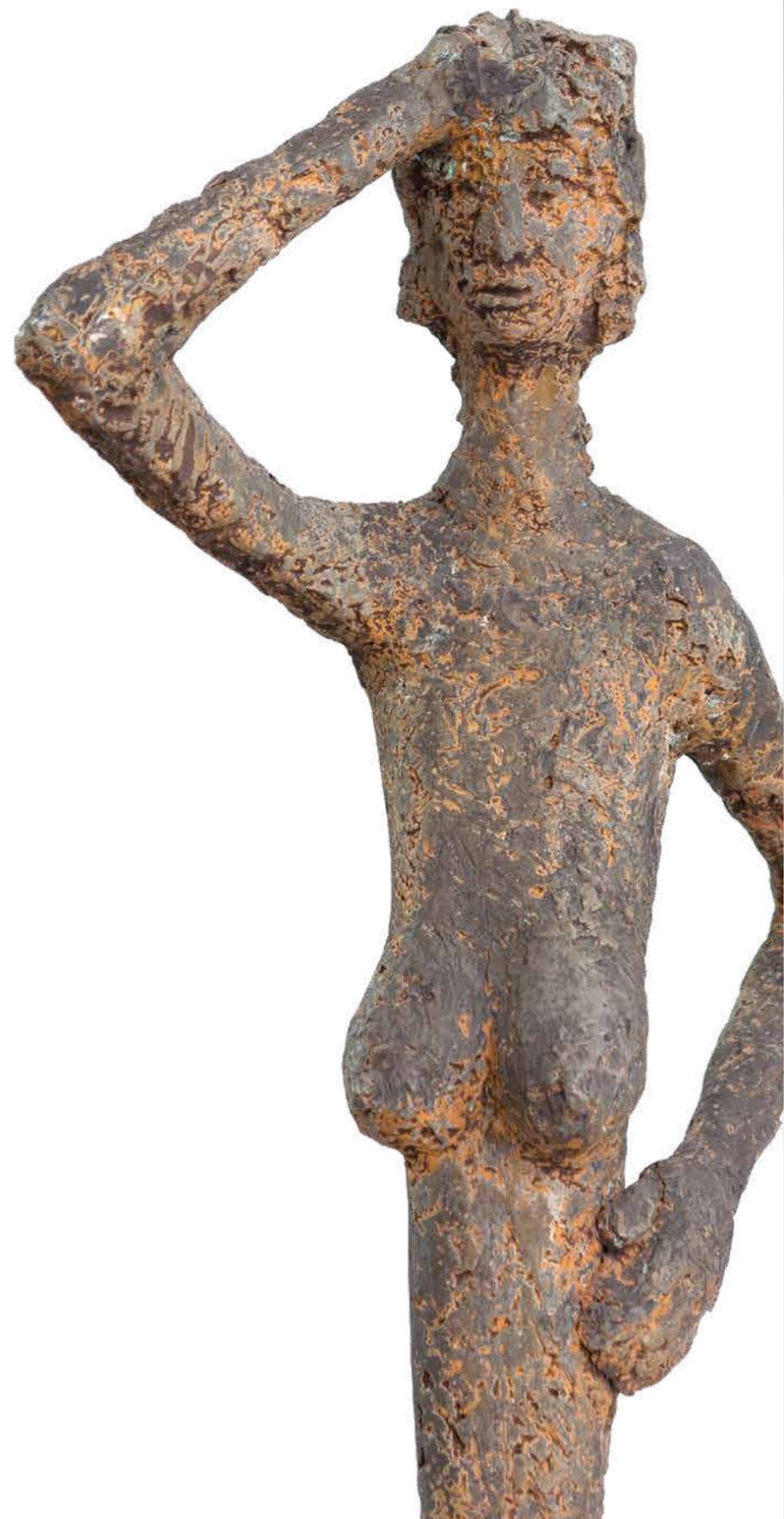
FRANCISCO STOCKINGER
Magrinha
170 x 33 x 30 cm
bronze
ass. na peça





FRANCISCO STOCKINGER
Maternidade
260 x 44 x 34 cm
bronze
ass. na peça





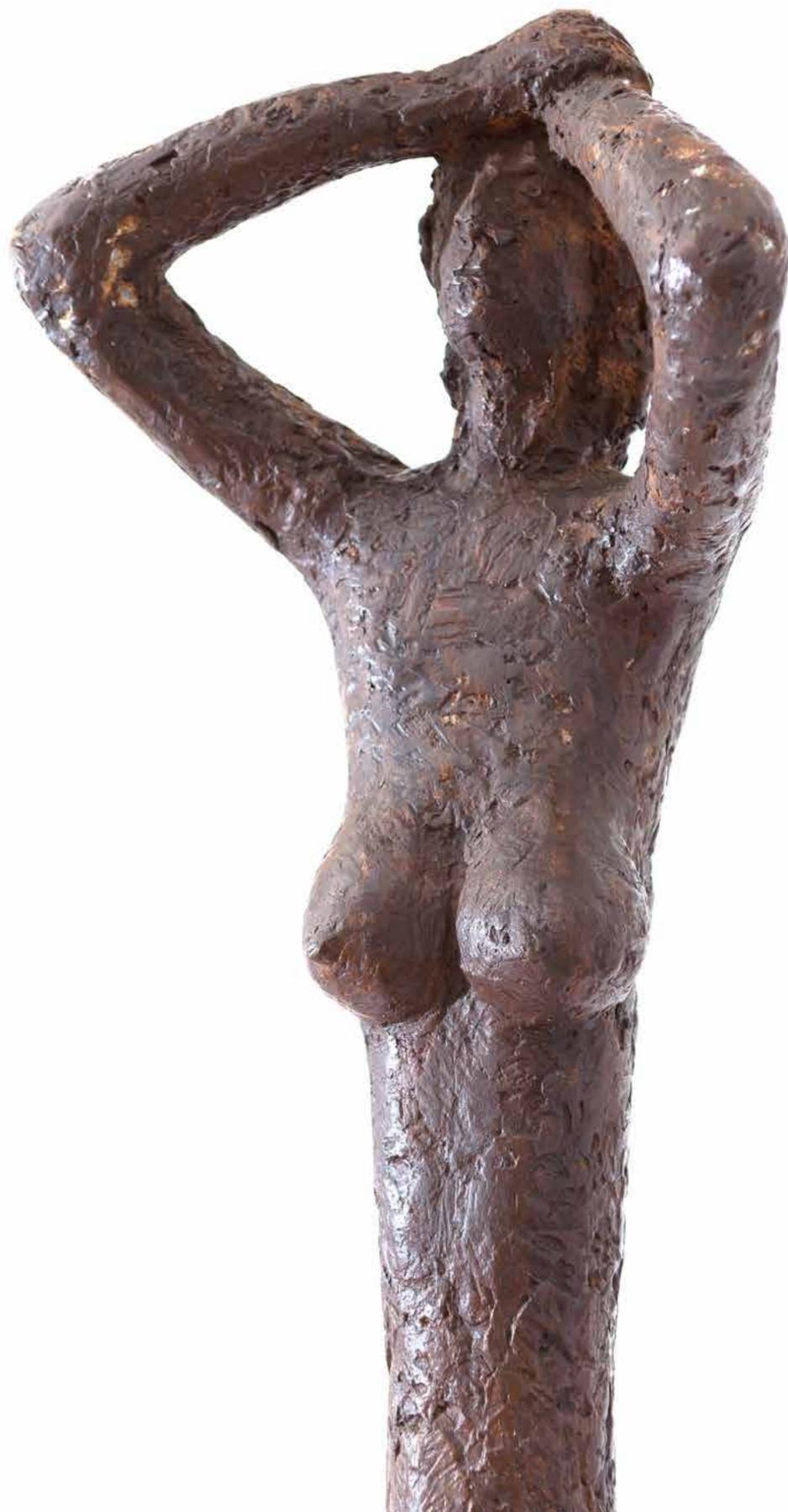
FRANCISCO STOCKINGER
Magrinha
270 x 47 x 47 cm
bronze
ass. na peça





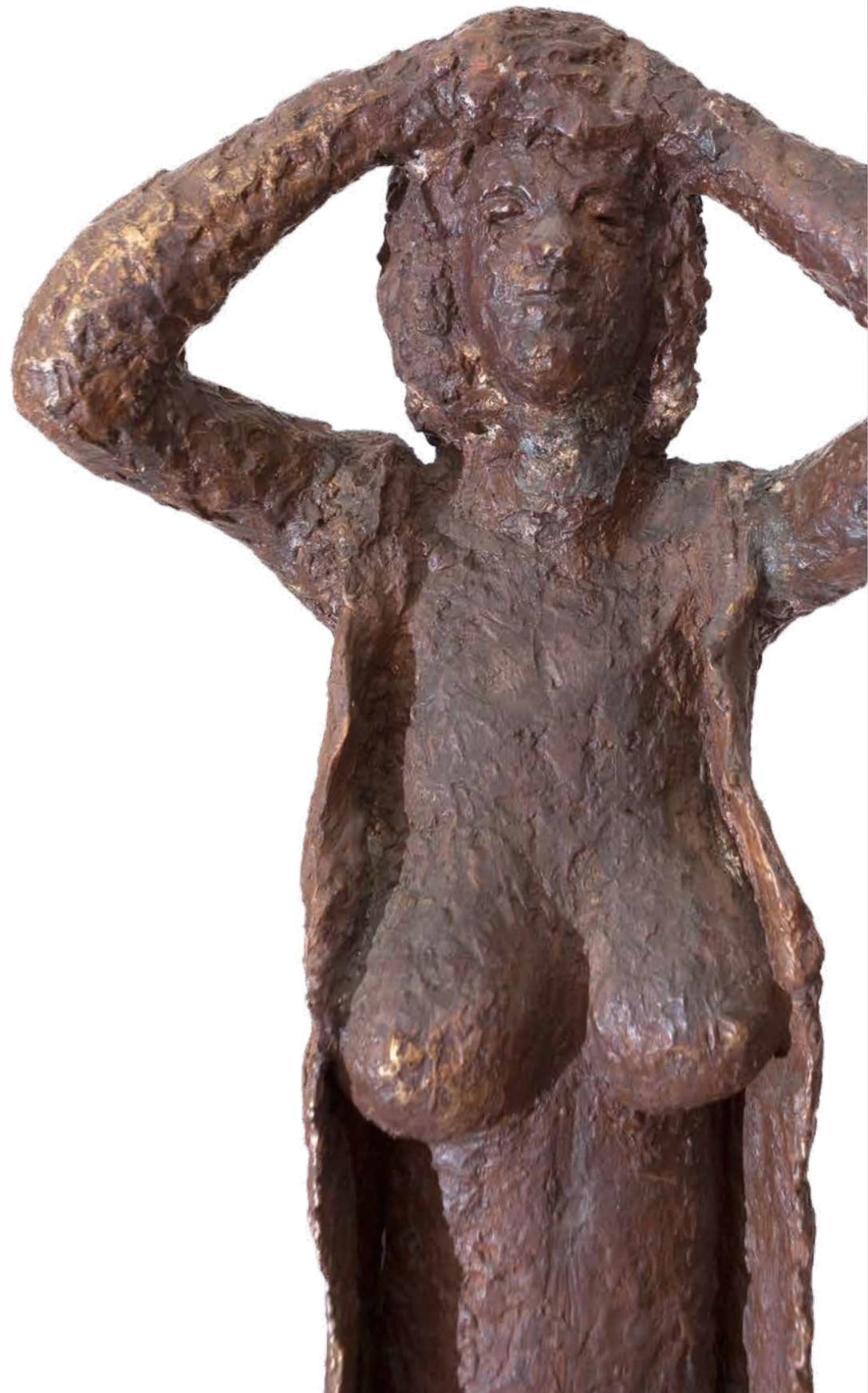
FRANCISCO STOCKINGER
Magrinha
200 x 40 x 38 cm
bronze
ass. na peça





FRANCISCO STOCKINGER
Magrinha
208 x 40 x 36 cm
bronze





FRANCISCO STOCKINGER
Magrinha
260 x 50 x 50 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar I de II



FRANCISCO STOCKINGER
Magrinha
415 x 68 x 63 cm
bronze
ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER
Touro
63 x 38 x 140 cm
bronze







Foto @Luz Achutti

FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
180 x 25 x 37 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
135 x 30 x 26 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1989



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
126 x 31 x 19 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1991



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreira
142 x 31 x 26 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1985



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreira
190 x 40 x 30 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1981



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreira
120 x 26 x 23 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1987



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreira
120 x 23 x 17 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1987



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreira
130 x 36 x 20 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER
Rei
160 x 40 x 30 cm
madeira e ferro soldado



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
172 x 45 x 26 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER
Sobrevivente
177 x 46 x 35 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1975



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
110 x 28 x 24 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1995



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
223 x 60 x 38 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1983



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
107 x 19 x 13 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
déc. 1960



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
160 x 35 x 35 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1991



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
153 x 35 x 30 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1980



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
131 x 28 x 26 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça
1991



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
250 x 52 x 52 cm
madeira e ferro soldado



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
120 x 24 x 23 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreiro
136 x 35 x 26 cm
madeira, ferro soldado e osso



FRANCISCO STOCKINGER
Guerreira com Cavalo
144 x 80 x 36 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça





FRANCISCO STOCKINGER
Bicho
150 x 70 x 40 cm
madeira, ferro soldado e osso





Foto @Luiz Achutti



FRANCISCO STOCKINGER
Mulher deitada
22 x 40 x 23 cm
bronze



FRANCISCO STOCKINGER
Magrinha
50 x 8 x 7 cm
bronze
ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER
Casal fantástico
17 x 5 x 8 cm
bronze
déc. 1980



FRANCISCO STOCKINGER
Mulher
27 x 6 x 5 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1970
Exemplar nº 1/30.



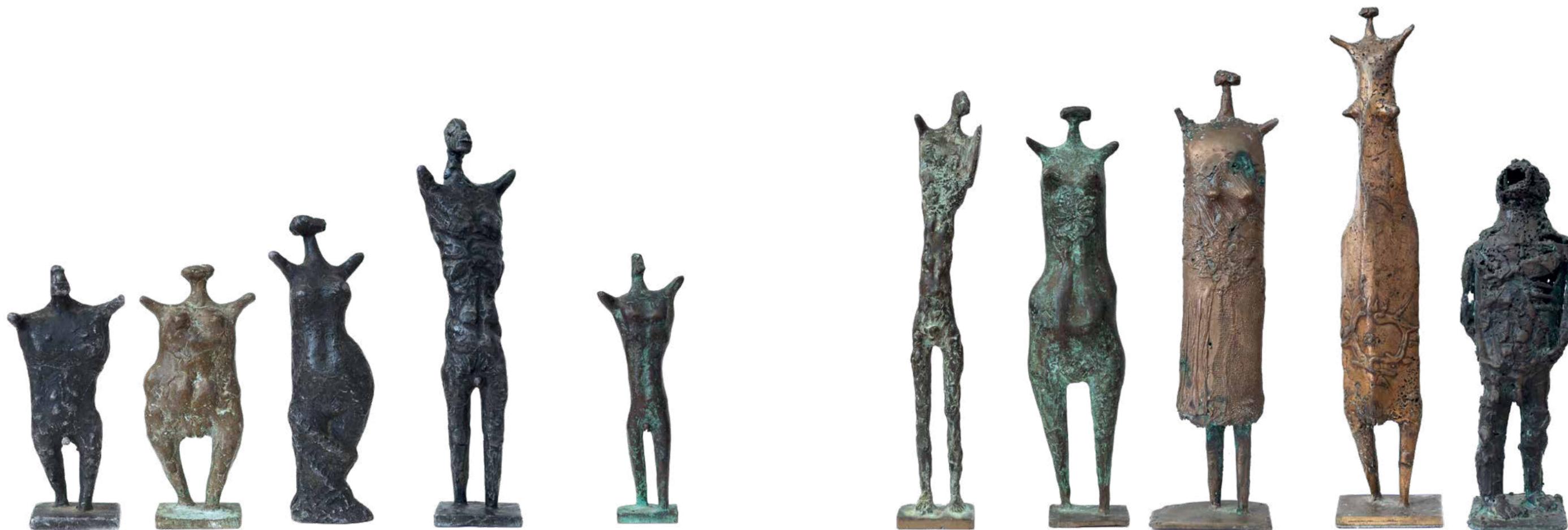
FRANCISCO STOCKINGER
Homem
28 x 9 x 5 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1970
Exemplar nº 4/30.



FRANCISCO STOCKINGER
Casal
24 x 10 x 5 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1980
Exemplar P.A.



FRANCISCO STOCKINGER
Homem
31 x 9 x 6 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1970



FRANCISCO STOCKINGER

Homem
14 x 5 x 5 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1980

Mulher
15 x 5 x 4 cm
alumínio
ass. na peça
déc. 1960

Mulher
18 x 6 x 4 cm
bronze
déc. 1960

Homem
27 x 8 x 5 cm
alumínio
ass. na peça

Homem
20 x 5 x 3 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1970

FRANCISCO STOCKINGER

Homem com escudo
43 x 8 x 7 cm
bronze
Exemplar nº 42/50.

Mulher
40 x 8 x 7 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar nº 4/30.

Mulher
44 x 11 x 10 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1960

Sem título
70 x 14 x 10 cm
bronze
ass. na peça
1963

Hiroshima
45 x 12 x 16 cm
bronze
1960



FRANCISCO STOCKINGER
 Casal
 17 x 5 x 5 cm
 bronze
 déc. 1980



FRANCISCO STOCKINGER
 Casal
 9 x 12 x 8 cm
 bronze
 déc. 1980



FRANCISCO STOCKINGER
 Guerreiro
 60 x 13 x 11 cm
 bronze
 ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER
 Lavadeira
 40 x 11 x 9 cm
 bronze



FRANCISCO STOCKINGER
Mulher
43 x 20 x 18 cm
bronze
ass. na peça
Exemplar nº 1/4.



FRANCISCO STOCKINGER
Sem título
47 x 15 x 14 cm
bronze
ass. na peça
1981



FRANCISCO STOCKINGER
Casal
50 x 17 x 13 cm
bronze



FRANCISCO STOCKINGER
Touro
10 x 20 x 7 cm
bronze
ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER
Touro
32 x 80 x 15 cm
madeira e ferro soldado
ass. na peça



FRANCISCO STOCKINGER

Guerreiro
54 x 17 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1970

Guerreiro
49 x 16 cm
bronze
ass. no verso
déc. 1970
Exemplar P.A.

Guerreiro
47 x 14 cm
bronze
ass. no verso
déc. 1970
Exemplar nº 1/30.

Guerreiro
53 x 16 cm
bronze
ass. no verso
déc. 1970
Exemplar nº 2/30.



FRANCISCO STOCKINGER

Mulher
51 x 15 cm
bronze
ass. no verso
déc. 1970

Mulher
32 x 9 cm
bronze
ass. no verso
déc. 1980

Mulher
48 x 15 cm
bronze
ass. no verso
déc. 1970
Exemplar nº 7/30.

Homem
57 x 18 cm
bronze
ass. no verso
déc. 1970
Exemplar nº 17/25.



FRANCISCO STOCKINGER
Amazona
53 x 30 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1970



FRANCISCO STOCKINGER
Amazona
46 x 36 cm
bronze
ass. no verso
déc. 1970
Exemplar nº 1/30.



FRANCISCO STOCKINGER
Touro
17 x 35 cm
bronze
ass. na peça
déc. 1970



FRANCISCO STOCKINGER
Sem título
20 x 8 cm (cada)
bronze

JOSÉ FRANCISCO ALVES

Doutor e Mestre em Crítica e História da Arte. Autor de livros sobre arte e palestrante no Brasil, América do Sul e Europa. Realiza curadorias desde 1990, destacando-se como Curador-Assistente da 5.ª Bienal do Mercosul (2005) e como o primeiro Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013). Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Conselho Internacional de Museus (ICOM) e ICOMOS. Professor de Escultura no Atelier Livre Xico Stockinger da Prefeitura de Porto Alegre.

MARIA BEATRICE TRUJILLO

Formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e atua como crítica de arte e curadora. Trabalhou como curadora assistente do primeiro núcleo curatorial do Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, PR) e integrou as equipes de pesquisa e comunicação da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin/USP e Pivô Arte e Pesquisa (São Paulo, SP).

EQUIPE GALERIA FRENTE

Alex Moreto
Ariel From
Leticia Pereira
Liana Vittuzo
Lila Mui
Luiz Nobrega
Marisa de Oliveira
Pedro Thiago
Renata Lisboa
Ricardo Amaro
Katia Fonseca
Sheila Pala
Shirley Pereira



Edição e publicação Galeria Frente, setembro de 2018.
Tiragem de 1.500 exemplares.

AGRADECIMENTOS

Antonio Almeida
Arnoldo Wald Filho
Carlos Dale
Celso Chittolina
Daniel Chaieb
Daniel Rebouço
Delson Martini
Egon Kroeff
Ernesto Steiner
Francisco Stockinger
Gustavo Possamai
James Lisboa
Joice Souza
Jones Bergamin
José Francisco Alves
Juan Esteves
Luiz Achutti
Luiz Carlos Schmidt Ritter
Luiz Seve
Marco Aurelio Biermann Pinto
Marga Pasquali
Maria Beatrice Trujillo
Marinho Neto
Martin Streibel
Milton Goldfarb
Roberto Silveira
Robson Outeiro
Tina Zappoli
E a todos os colecionadores que
cederam obras para a exposição.

 **IBERÊ**
STOCKINGER

REALIZAÇÃO

Galeria de Arte Frente

DIREÇÃO

Acacio Lisboa

TEXTOS

Maria Beatrice Trujillo
José Francisco Alves

PROJETO GRÁFICO

Ariel From

FOTO DOS ARTISTAS

@Juan Esteves
@Luiz Achutti
@Martin Streibel
@Marinho Neto
@Celso Chittolina

REVISÃO

Mariana Nacif Mendes

PRODUÇÃO GRÁFICA

Jamal Jamil El Kadri

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Index Assessoria

MONTAGEM

Bosco Bedeschi

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Agradecemos especialmente à
Emilio Kalil, Fundação Iberê Camargo e à
família do artista Francisco Stockinger

APOIO

Esta publicação conta com o apoio
cultural da Fundação Iberê Camargo,
entidade sem fins lucrativos cujo
propósito é preservar o acervo e
promover a pesquisa e a divulgação da
obra de Iberê Camargo.



Fundação **Iberê Camargo**

Galeria de Arte Frente
Rua Dr. Melo Alves, 400
Cerqueira Cesar - SP
+55 11 3064.7575
galeriafrente@galeriafrente.com.br
www.galeriafrente.com.br