



MESMO PROIBIDO
GLTIAI POR NÓS!

THIAGO MARTINS DE MELO
RESISTÊNCIA

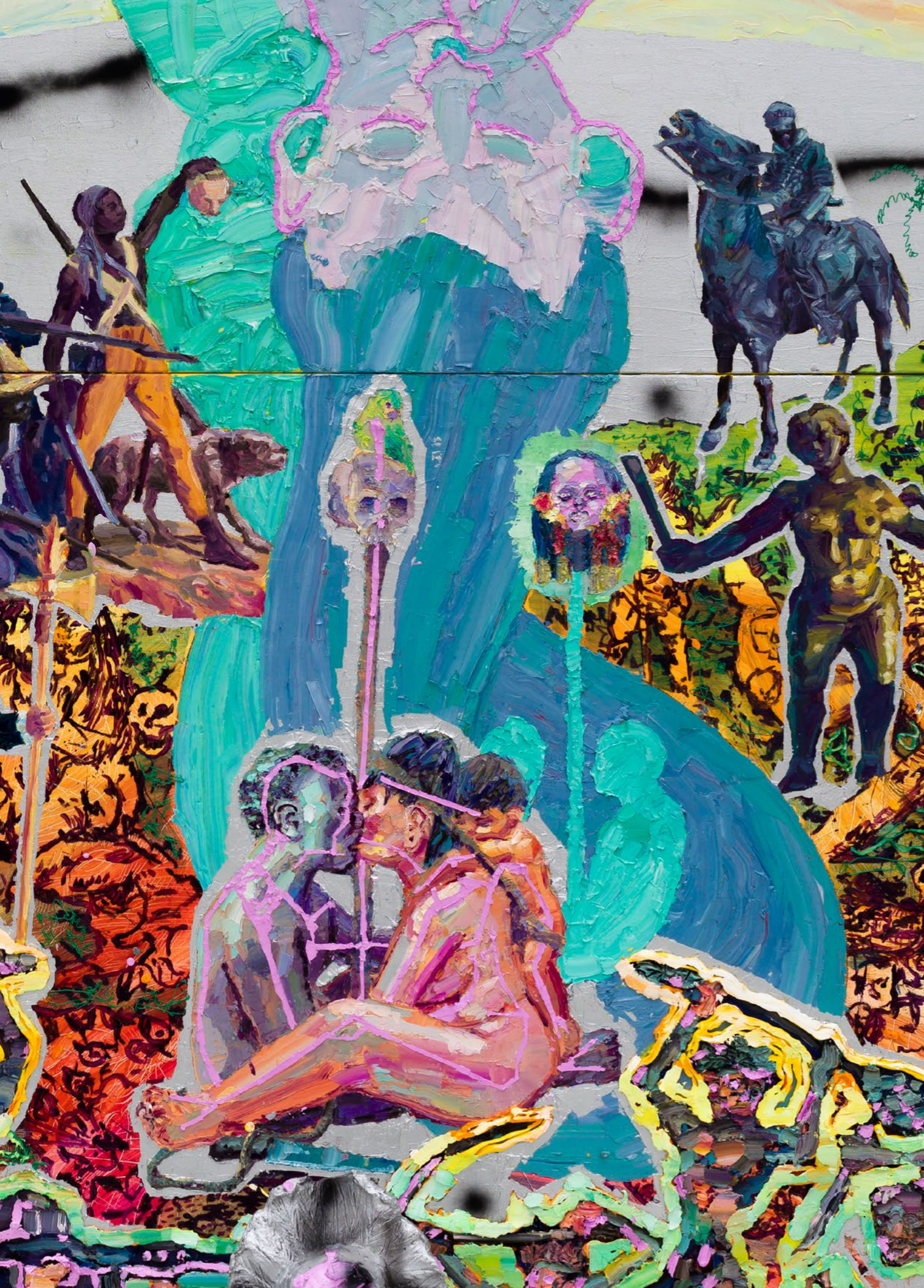


THIAGO MARTINS DE MELO

RESISTÊNCIA

CURADORIA
GUNNAR B. KVARAN

De 04 de novembro de 2023 a 28 de janeiro de 2024



Resistência, de Thiago Martins de Melo, nos transporta para um conjunto de pinturas que, como nos aponta o curador e pesquisador Moacir dos Anjos, “articulam e amalgamam forma e conteúdo para narrar histórias dolorosas, fragmentadas e inconclusas”.

Nesta exposição, que traz pinturas em grandes formatos, a Fundação Iberê apresenta um artista de alta carga expressiva e que está sempre atento ao que ele mesmo chama de uma “catarse étnico-social”.

Para esta mostra, contamos também com a preciosa colaboração de Gunnar B. Kvaran que, desde o primeiro encontro para tratarmos deste projeto, tem sido um curador de generosidade ímpar, sempre apontando caminhos e soluções para melhor apresentarmos esta coleção de obras monumentais, mantendo um diálogo estreito entre o artista e todas as equipes.

E, finalmente, aproveito para agradecer à galeria Millan pelo inestimável apoio, facilitando o contato com os colecionadores que, gentilmente, cederam suas obras para esta exposição.

EMILIO KALIL
Fundação Iberê



THIAGO MARTINS DE MELO ARTE DE RESISTÊNCIA

GUNNAR B. KVARAN

As obras de Thiago Martins de Melo fazem parte de uma longa tradição de pinturas históricas que representam temas religiosos, históricos, mitológicos, alegóricos ou literários. A pintura histórica foi um gênero fundamental durante o século XVII e até o fim do século XIX, mas as telas de Martins de Melo pertencem a seu próprio tempo. Ele contribuiu para a renovação do gênero ao deslocá-la, de forma muito consciente, rumo a uma posição mais pessoal. Não vivemos mais em uma época em que a pintura histórica é comissionada pelo Estado ou por políticos com a intenção de promover a própria honra ou representar um evento importante. Aqui, é o artista quem toma a iniciativa, quem elege seus temas e pinta na primeira pessoa, à sua maneira. Nesse sentido, Martins de Melo pode ser situado no mesmo contexto de emblemáticos artistas modernos, como Courbet, Manet e Picasso, e contemporâneos, como Kiefer, Immendorff e Erró, que também revisitaram e transformaram a pintura histórica com uma intenção clara – e, sobretudo, política.

É importante ressaltar que a noção de pintura histórica se baseia em temas, e não em linguagens pictóricas; mas os trabalhos de Martins de Melo possuem uma escritura, ou um estilo, muito singular, que se baseia em colagens que produzem uma acumulação extremamente detalhada de figuras e objetos, além de uma forte carga referencial. A construção de suas pinturas, esculturas e filmes de animação é premeditada e rigorosa. Nada é submetido ao acaso. Antes de iniciar uma pintura, o artista pesquisa minuciosamente o tema e planeja como a história será organizada na superfície pictórica. Ele não adota uma abordagem neutra de seu objeto, mas cria uma iconografia em que apresenta seus protagonistas de maneira heroica ou monstruosa. No ato da pintura, valendo-se de uma linguagem pictórica expressionista, ele trabalha de forma insistente e até mesmo violenta, muitas vezes espontaneamente, criando um impacto psicológico que desperta fortes emoções no observador. Mas sua linguagem artística também se alimenta de aspectos da arte e da cultura popular, como os quadrinhos, os videogames e o design gráfico de materiais de divulgação do mundo midiático, incluindo cartazes de cinema.

Os temas e assuntos que o artista retrata, principalmente a partir de 2013, estão ancorados na realidade da sociedade brasileira e, mais amplamente, da sul-americana, mas possuem um alcance universal. O artista cita e descreve eventos históricos complexos e problemáticos, assim como lança luz sobre questões críticas que ainda persistem na sociedade brasileira. Colonização e pós-colonização; expropriação de terras e roubo de recursos; dominação física e psicológica; exploração de escravos; manipulação através da religião; e a fusão de raças (indígenas, brancos ocidentais, negros africanos) são pontos importantes. De forma geral, as pinturas revelam um artista erudito, espiritual e politicamente engajado, que aborda a história e a política, as religiões e os misticismos de seu país. Ele denuncia a opressão, incitando a resistência física, mental e espiritual.

Para esta exposição, apresentada em duas partes, escolhemos pinturas de grande originalidade, que consideramos artisticamente importantes e significativas para o desenvolvimento de Martins de Melo entre 2013 e 2022. Na primeira parte da exposição, mostramos pinturas que denunciam certos acontecimentos e a política do Brasil. Na segunda parte, apresentamos obras em que o artista explora questões existenciais relacionadas à mitologia e à metafísica.

DENÚNCIA

A exposição abre com uma impressionante e complexa escultura-vídeo-pintura em que o fogo assume o papel principal, como em muitas das obras de Martins de Melo. *A queima do templo do conhecimento* (2021) [pp. 16-17] se refere ao incêndio que, em 2018, devastou o Museu Nacional do Rio de Janeiro, que possuía a quinta maior coleção arqueológica do mundo. A obra é encimada por um casal atemporal de duas cabeças: dom Pedro II, imperador do Brasil e fundador do museu, e Luzia, o crânio fossilizado da mais antiga mulher conhecida das Américas. Múmias egípcias e andinas, fósseis e esqueletos de dinossauros, artefatos asiáticos, mediterrâneos, nativos americanos e muitos outros objetos destruídos pelo fogo estão representados na superfície da tela. Porém, de forma mais geral, a pintura faz alusão à queima de livros e objetos que, ao longo da história, foram considerados heréticos e subversivos. Denuncia a falsificação da história e a destruição do conhecimento em nome da tentativa de controlar os cidadãos.¹

Três pinturas de grande formato, *Escadaria do decapitado*, de 2019, *Tupinambás, Léguas e Nagôs guiam a libertação de Pindorama das garras da quimera de Mammón* e *A Rébis mestiça coroa a escadaria dos mártires indigentes* dão o tom da primeira parte da exposição. As duas últimas foram executadas em 2013, ano crucial na carreira do artista, quando ele se afastou de uma visão introspectiva e psicanalítica para trabalhar temas que qualifica como “catarse étnico-social”. Trata-se de pinturas muito intensas, com um acúmulo de figuras e fatos históricos que mostram, sob diversos ângulos, um estado de conflito e violência contínuos, em que o artista associa a

¹ O artista escreveu em um e-mail ao autor: “Esta obra foi logicamente motivada pelo incêndio do Museu Nacional, ocorrido três anos após o golpe parlamentar contra Dilma Rousseff, mas, sobretudo, pelo que está por trás dessa tragédia. Isso ocorreu devido a uma queda no investimento em políticas públicas culturais e seus mecanismos. Os cortes na educação e na cultura se aprofundaram nas administrações de direita de Temer e Bolsonaro. O Museu Nacional, agora em recuperação, tem sido a vítima e o símbolo maior desse projeto de desmonte da cultura e da educação no Brasil”.

opressão dos povos indígenas a importantes figuras libertadoras. O mundo do faz de conta e do espiritismo se combina com a presença do artista, que participa da ação ao mesmo passo que conta a história. Esses são ingredientes recorrentes em sua narrativa sobre o Brasil. As pinturas são, em grande parte, anacrônicas, misturando figuras de diferentes tempos e espaços, reais e sobrenaturais.

As composições das três pinturas estão dispostas em estrutura semelhante, em torno de um motivo central: uma coluna de fogo e escadarias emolduradas por camadas de imagens sobrepostas, micronarrativas que retratam a corrupção política, a agressão e a violência das classes dominantes. Mas também há, nessas pinturas, uma clara resistência exercida pelos oprimidos, que muitas vezes se aliam a entidades divinas e espirituais.

Na primeira, *Tupinambás, Léguas e Nagôs guiam a libertação de Pindorama das garras da quimera de Mammón* (520 x 360 cm) [p. 19], três figuras ancestrais e divindades do povo brasileiro guiam a queda de um determinado sistema de poder: a relação entre o Estado e o capital financeiro. Os Léguas são espíritos vodú ancestrais, oriundos da África ocidental, que vieram ao Brasil para proteger seus filhos espirituais que foram escravizados nas fazendas de algodão do Maranhão. Hoje são venerados na Amazônia e na região Nordeste. Uma das guias espirituais do artista é Tereza Légua, uma das integrantes dessa família. Os Tupinambás formam a maior nação indígena brasileira. Seus descendentes ainda habitam a costa brasileira, de norte a sudeste do país. Eram conhecidos por rituais canibais, e muitos costumes brasileiros são heranças suas. Os nagôs representam a cultura africana mais influente no Brasil. Eles se misturaram etnicamente e perpetuaram seus costumes em todos os aspectos da cultura brasileira. A coluna de fogo de purificação é tanto a estrutura principal quanto um elemento da história. No alto, uma pequena assembleia de orixás – Pai Joaquim de Cachoeira, Tereza Légua, Dona Herondina, Francisco de Légua (“Chico das Entranhas”), Caboclo Sete Flechas, Caboclo Pena Branca, Caboclo Brava, Caboclo Ubirajara e Caboclo Beira-Mar – encorajam e auxiliam, fisicamente (atirando com arcos e flechas) e espiritualmente, na “limpeza” da Assembleia Geral. No meio dessa coluna de fogo está uma escultura alegórica apropriada da República da Federação e do Palácio do Congresso Nacional em chamas. Em ambos os lados da coluna de fogo há sobreposições de cenas de violência e confronto entre indígenas e policiais. No canto inferior esquerdo aparece a divindade iorubá Ogum, vestindo um manto de penas vermelhas e com o símbolo da bigorna desenhado em vermelho sobre o peito. Encontramos repetidamente essa divindade nas obras do artista.

A onça vigia as cenas apocalípticas na pintura *Escadaria do decapitado*, 2019 (320 x 240 cm) [p. 21]. Os dois olhos do grande espírito da onça, logo abaixo da moldura da pintura, observam o espectador a partir de uma composição feita parcialmente de uma colagem de imagens históricas apropriadas e executadas por Marten de Vos Adriaen Collaert, em Amsterdã, em 1600, sob o título *A invenção da América*, que é simbolizada pela imagem das mulheres indígenas montadas sobre um tatu.

O artista acrescentou uma cruz inclinada. A onça é o animal do poder para a maioria dos povos indígenas em todo o continente americano, de norte a sul, uma referência, segundo o artista, ao conceito de perspectivismo ameríndio.²

Em primeiro plano, está a apropriação de uma gravura em cobre de uma série de publicações, ilustrando as viagens de descoberta que Theodore de Bry, de Frankfurt, iniciara em 1590 e que se prolongariam por 54 anos. A imagem ilustra a história dos índios Darien, que, ao saberem da sede de ouro dos colonizadores espanhóis, torturavam qualquer um que conseguissem capturar, amarrando seus braços e pernas e despejando ouro derretido em suas gargantas, gritando: “Comam ouro, cristãos!”.

Acima, no centro da pintura, está uma apropriação de uma fotografia icônica e macabra que mostra as cabeças decapitadas de Lampião (abaixo), o notório bandido, e sua esposa Maria Bonita (logo acima) e outros membros de sua quadrilha, que aterrorizava a fronteira rural do Nordeste brasileiro nas décadas de 1920 e 1930. No canto superior esquerdo há uma placa com seus nomes e a data em que foram mortos. Aqui, o artista mistura magistralmente fatos históricos e uma interpretação pessoal em uma grotesca ficção de resistência com conotações misteriosas.

No terceiro quadro, *A Rébis mestiça coroa a escadaria dos mártires indigentes* (390 x 360 cm) [p. 23], a história se organiza em torno de uma escadaria central, feita de caveiras e esqueletos, que nos leva até o Palácio do Congresso Nacional, dominado por um corpo com duas cabeças – o rébis, um conceito alquímico, um hermafrodita divino e uma reconciliação entre espírito e matéria, masculino e feminino. A escada é uma via repleta de discriminação, violência e sacrifício dos nativos. No entanto, também se estampam figuras de resistência que desempenharam um papel importante nas histórias macabras do Brasil.

Subindo as escadas, está um homem com a bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), logo abaixo de Gonçalves Dias, considerado o maior poeta romântico da língua portuguesa, nascido, como o artista, em São Luís. Sua visão do nativo era “visionária e apocalíptica”.³ No canto superior direito, em frente a Dias, está outra imagem apropriada pelo artista: uma estátua de Zumbi dos Palmares, herói do povo negro brasileiro. Grande líder, Zumbi foi libertador de escravos e fundador do Quilombo de Palmares, que vigorou por cem anos até ser destruído pelos escravistas. No centro da pintura está a representação das Américas como uma fêmea montada sobre um jacaré com o manto tupinambá. Atrás dela, a sombra de Ogum e seu braço empunhando um facão. Trata-se de um manto usado no ritual canibal dos Tupinambás. Logo acima está a bigorna, atributo de Ogum, deus da guerra e da metalurgia.

² De acordo com artigo publicado no *Journal des Anthropologues*, da Association Française des Anthropologues: “Eduardo Viveiros de Castro se propõe a evidenciar o ponto de vista do pensamento ocidental em relação ao perspectivismo ameríndio, questionando, assim, os conceitos de cultura e natureza. Ele tenta enfatizar, por meio das diferentes posições que permitem o perspectivismo, os modos relacionais de ameríndios e ocidentais. Por meio de um complexo jogo de pensamento, ele leva o leitor a perceber que os ocidentais compreendem sua relação uns com os outros segundo uma natureza e várias culturas, ao passo que os ameríndios pensam inversamente, a partir de uma cultura comum e de uma multiplicidade de naturezas”.

³ Em um e-mail ao autor, o artista escreveu: “Meu poema favorito escrito por ele se chama ‘I-Juca-Pirama’ (título que, traduzido da língua indígena tupi, significa ‘aquele que merece – no sentido de honra – morrer’. Ele se refere a ser canibalizado em um ritual como um grande guerreiro)”.

A pintura é um testemunho da violência e da brutalidade vividas pelos indígenas, bem como de sua ascensão – quase uma redenção religiosa. Todos esses elementos estão cercados por figuras transformadoras da sociedade.

A saga de violência, expropriação e resistência continua com *A biga do porta-bandeira vermelho*, 2016 (260 x 360 cm) [pp. 24-25], uma alegoria sobre oposição e ideologias diante do avanço destrutivo sobre as terras comunais. Essa pintura tem um formato distinto, mas é, novamente, um totem com motosserras e revólveres que estrutura a imagem e a divide em duas partes. À esquerda, há cenas de confronto entre policiais e indígenas e um close do rosto de um homem coberto por uma máscara de gás. À direita, estão cabeças de nativos e, abaixo, um casal fazendo amor em uma escavadeira mecânica, simbolizando a resistência e a continuidade hereditária do povo apesar da devastação. Sobreposto às duas partes da pintura está o desenho em vermelho de um homem numa carroça, o porta-bandeira, representação oportuna da luta ideológica de resistência sob a cor vermelha, simbólica da luta anticapitalista. Subindo no totem, há também uma cobra, símbolo amazônico da conexão com a sinuosidade dos rios, forma semelhante à da planta alucinatória ayahuasca. Esse desenho transparente parece uma visão de outro mundo, um fantasma, uma força sobrenatural.

Em *Guerra de onças na barriga da sucuri*, 2021 (246 x 435 x 31 cm) [pp. 26-27], novamente temos o grande totem com suas armas e motosserras e cabeças decepadas no centro da pintura. Atrás, está um grande prédio em chamas. No geral, há uma atmosfera religiosa. A cena principal da obra é cercada por uma cobra muito grande, que, segundo o artista, simboliza o Estado, um grande devorador, manipulador e dominador que recruta os policiais que lutam contra os vários povos indígenas, estampados abaixo. Entre os nativos, há imagens transparentes das onças, as invisíveis.

As duas pinturas que vêm a seguir são bastante particulares na produção do artista, pois ambas, cada uma a seu modo, se baseiam em apropriações de duas telas inteiras. Trata-se de uma narrativa radical que cria um diálogo agudo entre a pintura original e os elementos adicionados pelo artista, citações que subvertem e ampliam a narração da imagem original. A pintura *Ogum Xoroquê expulsa os demônios de Caspar Plautius – para Tuíra Kayapó, Sebastião Salgado e Marighella*, 2019 (241 x 321 x 17,5 cm) [pp. 28-29], é baseada na imagem integral de uma gravura antiga de Caspar Plautius, abade de um mosteiro beneditino em Seitenstetten, na Áustria. A gravura, intitulada *Adoração ao diabo e canibalismo na América do Sul*, de 1621, mostra o Brasil devastado por demônios e interpreta o ritual do guerreiro antropófago Tupinambá como uma oferenda a essas criaturas. Martins de Melo introduz outras imagens apropriadas à narrativa da pintura. A primeira delas é o retrato de Ogum Xoroquê, divindade ligada à linhagem de Ogum, orixá da guerra e da metalurgia, muitas vezes sincretizado com o Diabo no cristianismo popular brasileiro. Sob o olhar de Ogum Xoroquê está Tuíra, protagonista de um dos episódios que marcaram a década de 1980 no Brasil. Em um debate sobre a construção de uma usina hidrelétrica, chamada na época de Kararaô, Tuíra atacou, com um facão, o rosto e o pescoço do diretor da estatal. O projeto passaria por dentro da reserva Kayapó, inundando parte das terras dos indígenas. Debaxo do braço de Tuíra está um livro, um minimanual de guerrilha urbana que, escrito pelo revolucionário Carlos Marighella, se tornou uma obra de referência

para movimentos de guerrilha urbana em todo o mundo durante a década de 1970. O manual foi amplamente lido pelos revolucionários armados do Brasil e da América do Sul na luta contra as ditaduras militares.

Logo acima, na mesma pintura, está uma fotografia apropriada de Sebastião Salgado que retrata um pobre garimpeiro negro desafiando com a mão o fuzil de um soldado de Serra Pelada durante a ditadura militar. Mais uma vez, o artista apresenta entidades divinas e revolucionárias que lutam lado a lado, quebrando as fronteiras entre o mundo espiritual e o natural. Uma gravura de Théodore de Bry, ela mesma baseada em gravura de Jean de Léry que mostra o “Brasil” devastado por demônios, forma o pano de fundo da pintura *Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Mangueira*, 2019 (260 x 360 cm) [pp. 30-31], obra que faz parte da série intitulada “Necrobrasileira”. O artista coloriu toda a imagem original de vermelho, criando uma atmosfera apocalíptica e demoníaca, ao mesmo tempo em que homenageia os carnavais. No alto, à direita, está uma referência a um carnaval iconoclasta que marcou a cultura brasileira: o desfile da Beija-Flor de 1989. No meio da pintura, está uma conhecida imagem da desapropriação de terras indígenas ocorrida na Amazônia em março de 2008. Na ocasião do desfile, a igreja Católica, representada pela Arquidiocese do Rio de Janeiro, obteve uma liminar proibindo a apresentação da alegoria de um Cristo negro mendicante que vivia nas ruas e lixeiras. O autor desse desfile carnavalesco, Joãozinho Trinta, também natural de São Luís, teve de cumprir a ordem judicial. Mas, em vez de abandonar o projeto, cobriu “o ato alegórico” com plástico preto, acrescentando uma fita com os dizeres: “Mesmo proibido, olhai por nós”. Ele também convidou para o desfile mendigos, pessoas sem-teto, meninos de rua, travestis e putas que não eram membros da escola de samba. Outro desfile representado é o da Tuiuti, aqui simbolizado por indivíduos vestidos com camisas de torcedores brasileiros que foram manipulados pela extrema-direita. A terceira referência ao carnaval é uma enorme bandeira com o rosto de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro assassinada em 2018, crime que segue sem solução.

A pintura *Américas – para Haiti, Túpac Amaru, Carlota Lukumí, EZLN e Munduruku*, 2019 (241 x 160,5 x 37 cm) [p. 33] é menor e possui uma estrutura narrativa mais heterogênea, sem a “paisagem” de fundo que junta os elementos em um todo coeso. Aqui, citações justapostas predominam e rompem a unidade de tempo e espaço. A pintura apresenta uma visão nostálgica dos revolucionários sul-americanos, na qual o artista homenageia seus heróis. A composição é dominada por um enorme sol, que ilumina o céu atrás de um casal se beijando, “o beijo da concepção”, segundo o artista. Os longos cabelos da mulher, amplificados pelo jogo de sombras e matizes de cores, cobrem uma grande parte central da pintura, como um rio que flui atrás de um grupo de nativos (uma negra africana e uma indígena com um filho), também unidos por um beijo. Eles carregam uma lança com uma caveira encimada por um papagaio. Atrás deles está a imagem da sombra de um casal segurando uma lança em cuja ponta há uma cabeça mumificada, representando os Munduruku, para quem a mumificação era uma tradição. Os Munduruku são um povo da Amazônia brasileira que, historicamente, atacou territórios rivais e dominou culturalmente a região do Vale do Tapajós. Hoje, seus guerreiros contemporâneos se concentram em garantir a integridade de seu território, ameaçado pelo garimpo ilegal, projetos hidrelétricos e a construção de uma importante hidrovía no Tapajós.

A cena central é ladeada por imagens de revolucionários sul-americanos icônicos. Ao lado do totem, há um soldado segurando uma cabeça decepada, uma citação da famosa pintura *Battle for Palm Tree Hill* [A Batalha de Palm Tree Hill] (1845), de January Suchodolski.⁴ Logo abaixo, há outra citação, neste caso, de uma pintura de 2016 do artista peruano Manuel Adrianzen, que exhibe o grande Túpac Amaru II (1545-1572), mártir revolucionário peruano e o último rei da dinastia real inca. Ele liderou a maior revolta indígena das Américas e ainda permanece entre os grandes símbolos da utopia indígena pós-colonial. Foi executado pelos espanhóis após meses de perseguição que se seguiram à queda do Estado neoinca.

Acima, à direita, vemos um homem a cavalo, apropriação de parte de uma fotografia de Raúl Ortega do subcomandante mexicano Galeano, nascido em 1957, também conhecido como subcomandante Marcos. Segundo o artista, ele representa o arquétipo do revolucionário latino-americano. Abaixo, há uma apropriação de uma estátua da revolucionária cubana Carlota Lucumí. Mulher afro-cubana escravizada, Lucumí provavelmente foi sequestrada em Benin quando tinha dez anos. Ela foi uma das líderes da rebelião escrava em Cuba durante o século XIX e foi morta em 1843 durante a revolta dos escravizados contra os latifundiários das plantações de cana-de-açúcar. Na parte inferior da pintura, ao fundo, podemos decifrar imagens de onças e cobras sobrepostas pelas lutas anacrônicas entre índios, ex-soldados espanhóis e a polícia militar brasileira.⁵

APAZIGUAMENTO

As pinturas da segunda parte da exposição são mais pacíficas, incorporando uma reflexão sobre a origem do mundo, da humanidade e da linguagem, “uma transição entre a besta e o humano”, como escreve o artista. Os sujeitos estão ancorados no mundo real e no metafísico. As narrativas meditativas mostram diálogos sutis entre realidade, religião e mitologia, deixando mais espaço para a interpretação do espectador. Há menos ação e mais silêncio.

A pintura *Mãe primeira do fosso reencarnatório*, 2021 (167,5 x 140 x 16,5 cm) [p. 35], é uma representação da primeira mãe semi-humana, que iniciou o ciclo da reencarnação. Aqui o artista continua a ultrapassar os limites da pintura figurativa, renovando a sua escritura – sua forma de desenhar e pintar formas e figuras. Seu uso de cores e seu estilo de desenho raramente foram tão crus, diretos e intransigentes. Sobre um fundo matizado de cores frias e quentes surge uma narração que, desenhada em uma única cor, branco prateado cromado, inventa a grande narração da mãe primeira e da contínua reencarnação dos humanos. Em um monitor embutido na pintura, vemos como tudo começou com o beijo dessa mulher, antes de seu útero

⁴ O artista escreveu em um e-mail ao autor: “O Haiti tem um significado muito importante na minha visão das insurgências. Foi a primeira nação independente do Caribe, a primeira república negra do mundo e o primeiro país do hemisfério ocidental a abolir a escravidão. O país também tem uma forte relação contemporânea com o Brasil, já que fomos responsáveis por atuar como força pacificadora no Haiti e recebemos o maior e mais consistente êxodo de haitianos nos últimos dez anos”.

⁵ Segundo o artista, trata-se de “uma alegoria da utopia latino-americana que remete às lutas dos mártires do passado e à esperança do futuro por meio da hereditariedade, o par arquetípico que gera o futuro. Vida e morte ligadas à luta para viver livremente na terra natal”.

ser aberto por humanoides. Abaixo está a mãe primeira, que carrega consigo uma alegoria da luta cega de uma humanidade bestial, e que coloca a mão e o braço na “sarça ardente que não se consome”, signo bem conhecido dos cristãos e de outras religiões. Ao lado, vemos um machado de pedra e uma cabeça humana mumificada. A pintura é uma saga poética de vida e morte, um “renascimento” contínuo e um processo de mudanças biológicas e culturais, introduzindo as noções de sobrevivência, crença e presença espiritual.

Encontramos um vazio e um silêncio semelhantes no quadro *A vinda de Ogum Beira-Mar / fio de prata*, 2020 (260 x 210 cm) [p. 37], que representa uma das identidades do orixá Ogum galopando em seu cavalo pelas praias ameaçadas de uma paisagem mítica.⁶ Ogum é o senhor da sétima onda do mar. Trabalhando com as marés, ele é o protetor de todos os litorais e recebe as diversas oferendas que deságuam nas praias, levando-as para Iemanjá, a orixá conhecida como a rainha do mar. O fio de prata, ou cordão de prata, é o que liga o corpo físico ao corpo astral e ao eu superior. A quebra desse fio causa “morte irreversível”, segundo as crenças. Esse trabalho mostra a passagem misteriosa e escura, visivelmente vazia, entre os mundos espiritual e material. Martins de Melo sempre jogou com diferentes temporalidades em suas obras, muitas vezes fundindo o passado e o presente. Aqui, o artista introduz o que define como “temporalidade cinematográfica” para traduzir uma visão metafísica de Ogum Beira-Mar a cavalo e as marés no crepúsculo, uma atmosfera e uma temporalidade transitórias, o intervalo entre o dia e a noite.

Teatro Nagô – Cartesiano nº 2: Flor do mangue, 2015 (250 x 279 x 23 cm) [pp. 38-39], apresenta a imagem de um escravo com os braços amarrados, fundindo-se ao cavalo que monta. O cavalo é um símbolo de liberdade, gozo e virilidade, uma extensão simbólica do homem, que copula com uma mulher de outra etnia, contrapondo duas figuras no canto esquerdo – uma mulher e um homem com três falos: preto, indígena e branco. A narrativa do vídeo integrado à obra mostra a água que jorra dos dois corpos, como urina. O corpo masculino tem sua origem no Atlântico, e o feminino, nos rios, formando um elo espiritual entre os dois continentes sob a proteção do mangue. O desenho sobreposto exhibe caranguejos e pássaros, os guarás, que adquirem sua estranha cor vermelha comendo mariscos. O mangue pode ser visto como uma metáfora de liberdade e libertação, uma terra de vazio e silêncio.⁷

⁶ Segundo o artista, a pintura representa “um túnel fantasmagórico que conecta o mundo espiritual ao mundo material por meio de um fio de prata (este é um termo metafísico, também chamado sutratma ou cordão vital antakarana, que designa a conexão vital da consciência com o físico corpo, e que foi adotada pela estrutura sincrética do espiritismo afro-brasileiro)”.

⁷ O artista escreveu em e-mail ao autor: “O mangue é um território físico e espiritual, também chamado de ‘encantaria’ (um lugar encantado, uma terra de espíritos que se tornaram entidades protetoras e reverenciadas no sincretismo do ‘tambor de mina’ [‘Mina Drum’], um culto vodu com raízes na costa oeste africana, cujo nome deriva da origem dos escravos do porto de Elmina, em Gana). Esses escravos eram chamados de ‘mina negro’ – numa tradução muito antiga – porque eram oriundos desse porto, apesar de suas diversas origens. O tambor de mina sincretiza a cosmologia cristã com os rituais e crenças indígenas, um caminho entre o mar e o rio, os encontros da água doce com a salgada, que se tornam água salobra. Tambor de mina, espiritualidade sincrética, anatomia física e territorial da identidade e espiritualidade sob o conhecimento sincrético de povos e etnias de diferentes origens. A rota do mangue era a rota de fuga dos escravos e marginalizados devido ao seu difícil acesso”.

A pintura *Nachash*, 2022 (173 x 294 x 9 cm) [pp. 40-41],⁸ retrata uma serpente e uma mulher formando um ouroboros. A cobra alimenta-se da mão da figura feminina, sendo a sua língua uma referência à linguagem e à transmissão de saberes ocultos aos demais. Ao fundo está a mata virgem, arquétipo intocado, puro e natural do Jardim do Éden. Os desenhos de estranhas figuras retorcidas também se referem a bocas e línguas falantes.⁹

No cristianismo, a serpente é, há muito tempo, associada a Satanás, ou à primeira esposa de Adão, Lilith, que foi banida do Jardim do Éden por não obedecer a Adão. Disfarçada de serpente, ela provocou a queda de Adão e Eva. Aqui, o artista inverte essa alegoria e apresenta a serpente como signo de fertilidade e criatividade, de renovação contínua. Além disso, ele cria, por meio da linguagem, um elo entre a serpente e a mulher, entre o animal e o humano: uma metáfora da aceitação.

O MEDIADOR

Martins de Melo poderia ser descrito como um pintor barroco – não no sentido de um barroco clássico e ilusionista, mas de um “barroco expressionista”, em cuja obra a grande dimensão e a complexidade da composição, bem como a sensualidade das pinceladas, absorvem o espectador visual e emocionalmente em uma leitura não linear, global, enigmática e misteriosa. Dentro dessa abundância de formas e figuras inventadas pelo artista há citações de imagens mais ou menos conhecidas que se justapõem na superfície e no espaço pictórico, quebrando os efeitos da perspectiva tradicional e proporções entre objetos e figuras que existem, acima de tudo, para ancorar a narrativa em uma realidade conhecida, muitas vezes histórica e política. Figuras, objetos e paisagens inventados e citados são, em grande parte, unidos pela escritura muito pessoal do artista, que facilmente mistura o real com o surreal e dá credibilidade à história em que humanos e divindades coexistem. O que ele alcança em suas extraordinárias histórias pintadas é a fusão do real com o fantástico, sem qualquer distinção ou hierarquia. Seus personagens são atores de uma ação político-social tão real quanto a própria realidade.

No entanto, há também uma realidade pictórica. No encontro entre a ficção subjetiva e a materialidade da pintura, o artista fala na primeira pessoa, cativando e subjugando o espectador. Em suas pinceladas, vemos e sentimos sua verdade, seu entusiasmo, sua vitalidade e sua raiva. Ele trabalha de forma rápida, impulsiva e até mesmo agressiva enquanto mergulha em seus temas e assuntos sensíveis e dolorosos. Com gestos rápidos e cores mais ou menos molhadas, esboça ambientes, objetos e figuras que mais sugerem do que mostram.

⁸ O artista escreveu em um e-mail ao autor: “Esta obra evoca o ato seminal, a origem da narrativa judaico-cristã ocidental. ‘Nachash’ é uma palavra de origem judaico-cristã e a utilizo em referência ao seu significado oculto (que é ‘brilhante’) e de acordo com a tradição hebraica, contrária ao cristianismo hermenêutico, que a associa ao mal e a uma entidade diabólica. Nachash é a serpente, sinônimo de astúcia. Nachash também significa assobio (o som que uma cobra faz), ou seja, conhecimento transmitido através de sussurros, a partir da observação de sinais e presságios”.

⁹ Em um dos desenhos, segundo o artista, “podemos ver pinças de ferreiro com a língua de fora, alegorias da aquisição forçada de conhecimentos que devem ser incorporados pela consciência, e não pela força, sob pena de distorção e perversão dos saberes adquiridos sem o devido entendimento. O conhecimento profundo é transmitido em ‘sussurros’ pela serpente e lançado de forma incompreensível como arma de opressão da boca da figura humana, para aprisionar e oprimir seus iguais em um ciclo eterno, retratado através da forma fechada da composição referente ao ouroboros”.

Na invenção de Martins de Melo de uma forma muito original de pintura histórica, a magia de sua criação passa por uma engenhosa fusão de imagens apropriadas com suas imagens inventadas e expressionistas de paisagens, objetos e figuras. Ele compõe suas narrativas coerentes e convincentes tanto na primeira pessoa quanto na terceira, de forma simultânea. Embora as imagens pintadas, como um todo, sejam unificadas pelo estilo do artista, há uma leve discrepância entre as imagens apropriadas e as imagens inventadas, o que cria uma dissonância que as faz vibrar.

As obras selecionadas para esta exposição formam um todo. Elas nos contam histórias do Brasil, assim como pensamentos e reflexões de Martins de Melo. Por meio de sua narrativa pintada, ele conduz o espectador através da história complexa e multifacetada do Brasil, referindo-se a eventos que considera marcados por uma profunda injustiça. Nesta exposição, ele descreve visualmente as relações problemáticas entre os brasileiros, seus colonizadores históricos e um capitalismo desenfreado. Os temas dessas pinturas giram em torno de questões fundamentais, como os direitos dos nativos, a luta pela terra e a violência que ela pode causar. Trata-se, mais ou menos, de uma história de luta de classes diante de um “Estado corrupto e devorador”, primeiro sob o domínio dos tribunais europeus e depois sob o capitalismo selvagem emoldurado por uma democracia brasileira. Ele também descreve as relações extremamente complexas entre os diferentes grupos étnicos e sociais: os indígenas colonizados, os escravizados africanos, os colonizadores brancos, especialmente os europeus, e a grande mistura de raças com todas as suas diferenças culturais, religiosas e espirituais. Em suas obras há um grande senso de moralidade.

Muitas vezes, o artista parte de seu próprio estado, o Maranhão, e de sua cidade, São Luís, que ele conhece muito bem, em termos tanto culturais quanto políticos, antes de estender sua temática a todo o Brasil e à América do Sul. No entanto, ainda que os assuntos tratem claramente de determinadas situações e acontecimentos do Brasil, eles podem ser vistos e compreendidos de forma mais ampla. Os comentários e as questões que o artista levanta podem ser adotados em todos os continentes, pois tratam basicamente de direitos humanos e respeito ao próximo. Esses são assuntos universais.

Gunnar B. Kvaran nasceu em Reykjavík, Islândia, em 1955. Possui doutorado em História da Arte pela Université de Provence, Aix-en-Provence, França, obtido em 1986. Foi diretor do Museu de Arte de Reykjavík, de 1989 a 1997, do Museu de Arte de Bergen, na Noruega, de 1997 a 2001, e do Museu Astrup Fearnley, em Oslo, também na Noruega, de 2001 a 2020. Foi curador de inúmeras exposições de arte contemporânea internacional, incluindo a 2ª Bienal de Moscou, Rússia, em 2007 (junto com Daniel Birnbaum e Hans Ulrich Obrist). Também esteve envolvido na Bienal de Lyon, França, em 2013, e na Bienal de Belgrado, Sérvia, em 2018 (junto com Danielle Kvaran). Atualmente, trabalha como curador independente e reside em Oslo.

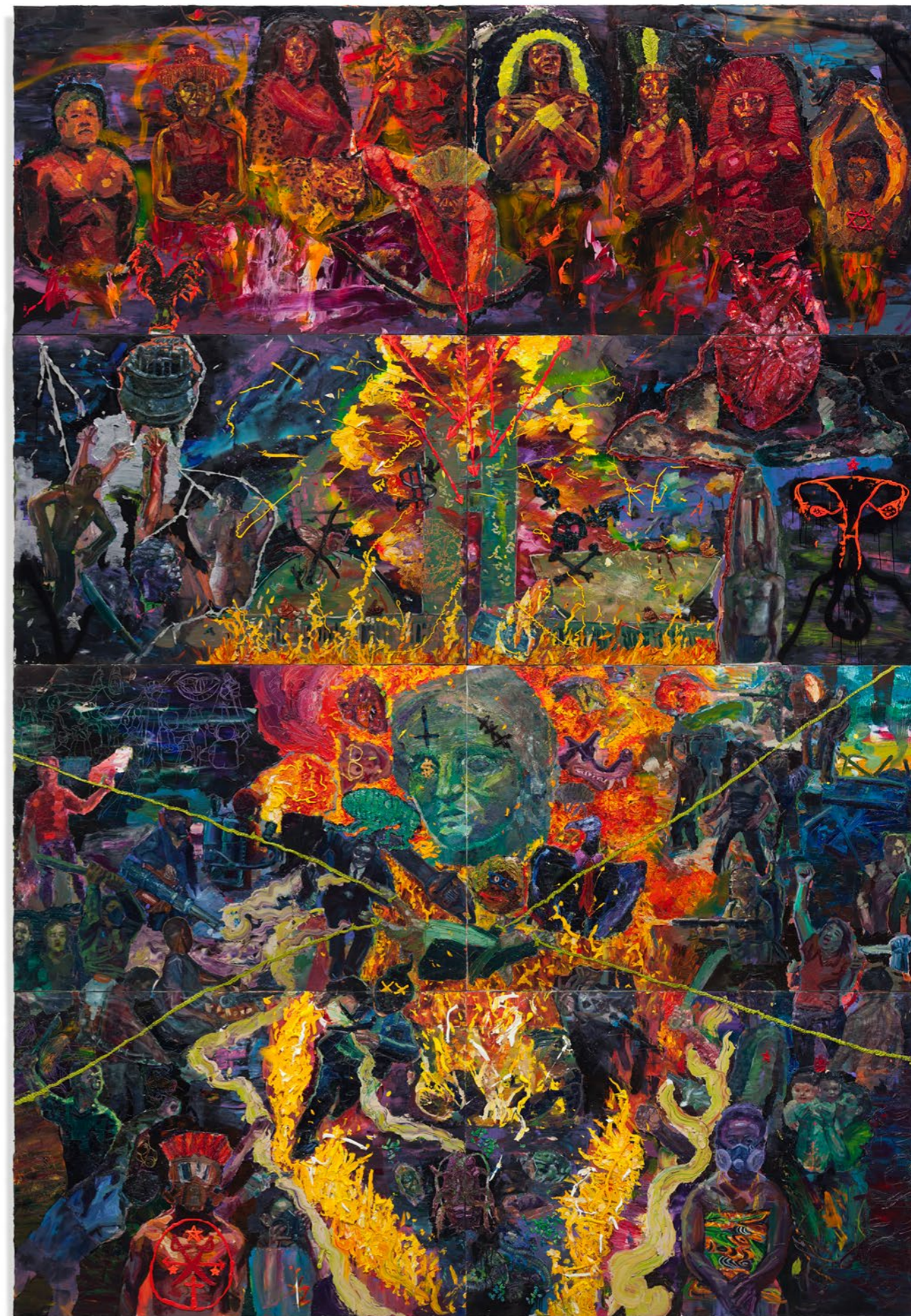




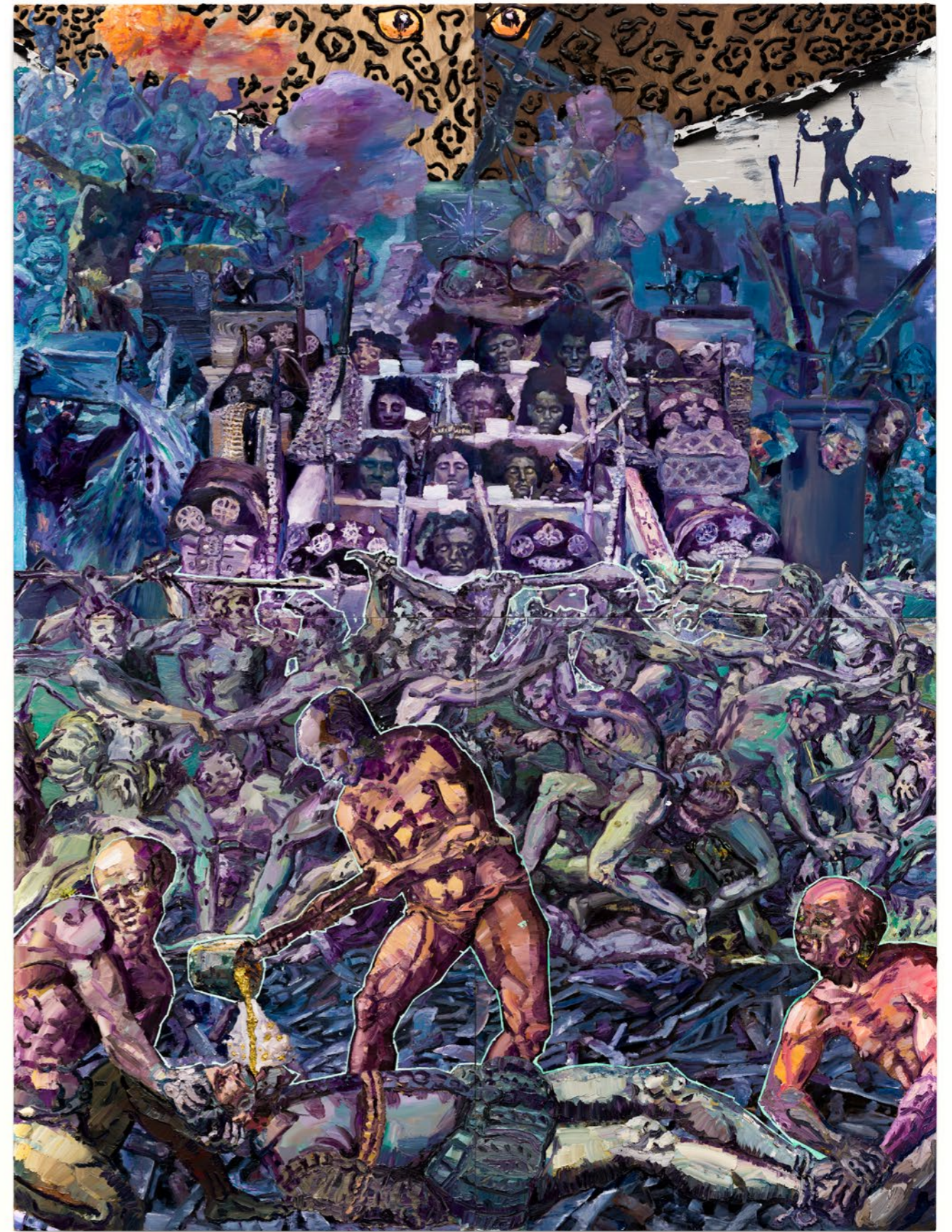
Nas páginas anteriores, frente e verso da obra:

A queima do templo do conhecimento, 2021

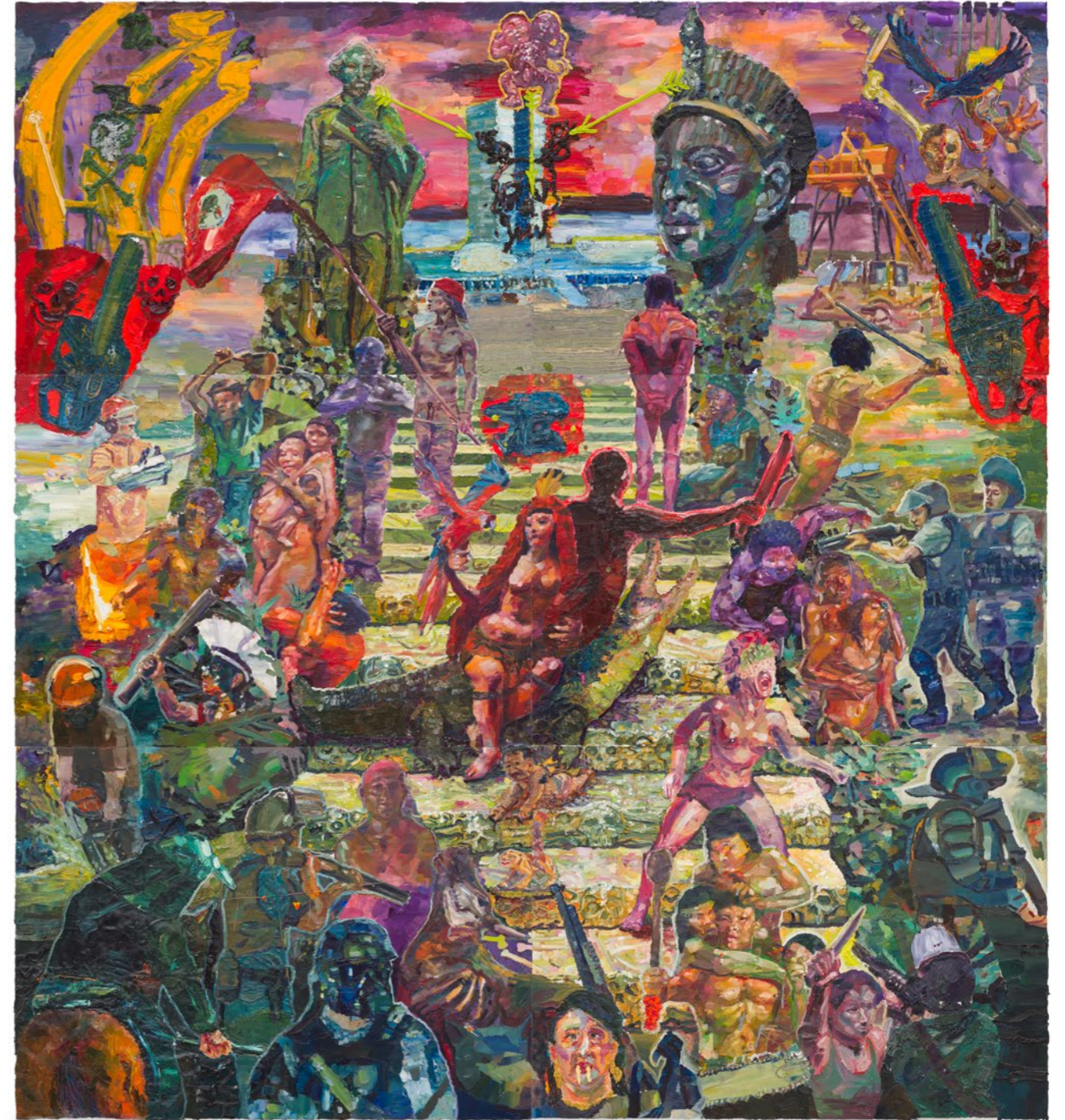
Óleo, tinta spray sobre juta e tela, poliuretano rígido, cimento resinado, madeira, tijolo, ferro e monitor de TV 32" (animação *stop motion*: 04 segundos *loop*)
230 x 130 x 60 cm
Col. Marcelino Rafart de Seras, São Paulo



Tupinambás, Léguas e Nagôs guiam a libertação de Pindorama das garras da quimera de Mammón, 2013
Óleo sobre tela
520 x 360 cm
Col. particular, São Paulo



Escadaria do decapitado, 2019
Óleo sobre tela
320 x 240 cm
Col. particular, São Paulo



A Rébis mestiça coroa a escadaria dos mártires indigentes, 2013
Óleo sobre tela
390 x 360 cm
Col. Jay e Claudia Khalifeh, São Paulo



A biga do porta-bandeira vermelho, 2016
Óleo sobre tela, resina de poliéster e poliuretano, monitores de TV 22" e 32" e animação *stop motion*
260 x 360 cm
Col. particular, São Paulo



Guerra de onças na barriga da sucuri, 2021
Óleo sobre tela, tinta spray, resina,
fibra de vidro e ABS
246 x 435 x 31 cm
Cortesia do artista e Millan, São Paulo



Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Manguiera, 2019
Óleo sobre tela
260 x 360 cm
Col. particular, São Paulo



**Américas - para Haiti, Túpac Amaru,
Carlota Lukumí, EZLN e Munduruku, 2019**
Óleo e tinta spray sobre tela, resina de
poliéster e poliuretano
241 x 160,5 x 37 cm
Col. Eduardo Leme, São Paulo



Mãe primeira do fosso reencarnatório, 2021
Óleo, tinta automotiva sobre fibra de vidro
e monitor de TV 20" (animação *stop motion*:
12 segundos *loop*)
167,5 x 140 x 16,5 cm
Cortesia do artista e Millan, São Paulo



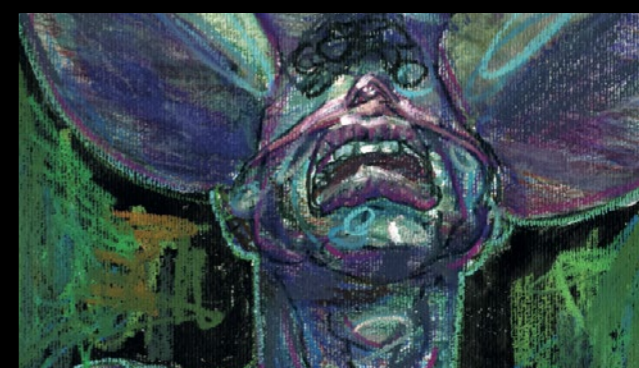
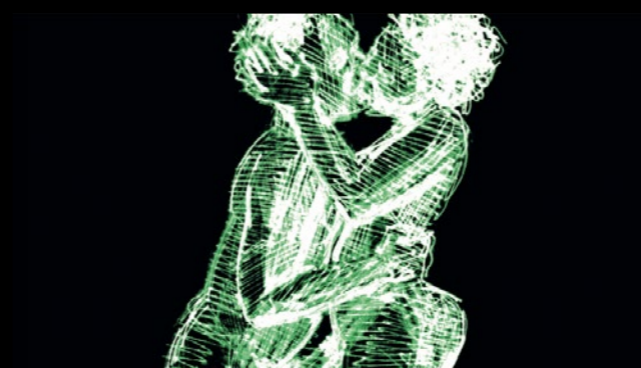
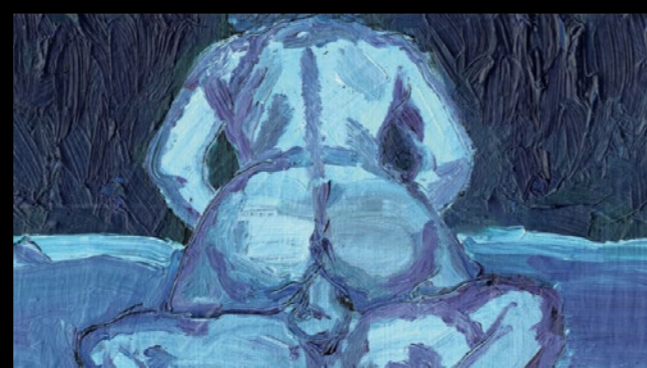
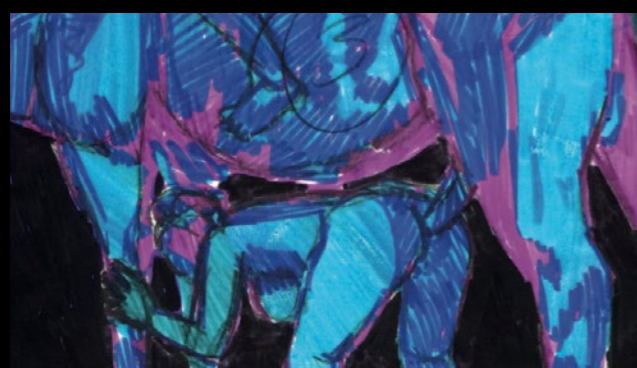
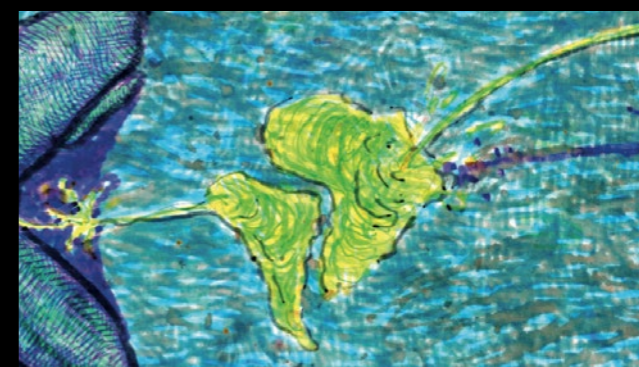
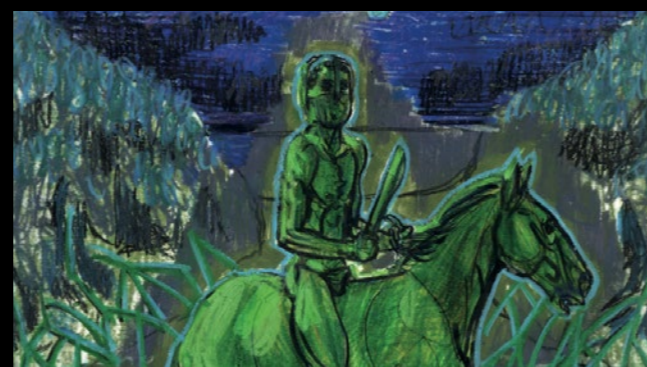
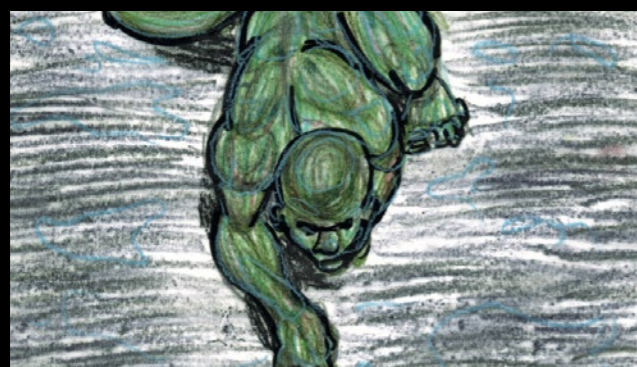
A vinda de Ogum Beira-Mar / fio de prata, 2020
Óleo sobre linho
260 x 210 cm
Cortesia do artista e Millan, São Paulo



Teatro Nagô-Cartesiano nº 2: Flor do mangue, 2015
Óleo sobre tela, massa à base de resina de poliéster e poliuretano, animação *stop motion* e monitor de TV 22" pintado com tinta óleo
250 x 279 x 23 cm
Cortesia do artista e Millan, São Paulo



Nachash, 2022
Óleo sobre linho, ferro galvanizado,
massa cerâmica e poliuretano estrutural
173 x 294 x 9 cm
Col. particular, São Paulo



Bárbara balaclava, 2016
Filme em animação *stop motion*
14'56"
Cortesia do artista e Millan, São Paulo



THIAGO MARTINS DE MELO

Artista visual e mestre em Psicologia, Thiago Martins de Melo nasceu em São Luís, Maranhão, em 1981. Vive entre São Luís, São Paulo e Guadalajara (México) trabalhando com pintura, escultura, instalação e animação em *stop motion*.

Entre as principais exposições individuais estão: **Resistência**, curadoria de Gunnar B. Kvaran, Fundação Iberê, Porto Alegre (2023); **Necrobrasílica**, curadoria de Denise Mattar, Museu Nacional da República, Brasília (2019); **Bárbara balaclava**, curadoria de Moacir dos Anjos, Fundação Joaquim Nabuco, Recife (2016).

Participou de inúmeras exposições coletivas no Brasil e no exterior, destacando-se: **Remédios: Where new land might grow**, C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba, Espanha (2023); **Atos de Revolta: outros imaginários sobre independência**, MAM Rio – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2022); 3ª Frestas – Trienal de Artes, **O rio é uma serpente**, SESC Sorocaba, São Paulo (2021); **Queermuseu – Cartografias da diferença na América Latina**, Santander Cultural, Porto Alegre (2017); **Panoramas do Sul**, 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, São Paulo (2017); 12ª Biennale de Dakar, **The City in the Blue Daylight**, Dakar, Senegal (2016); **New Shamans: Contemporary Brazilian Arts from the Rubell Family Collection**, Rubell Museum, Miami, EUA (2016); **Soft Power: Arte Brasil**, Kunsthall KAdE, Amersfoort, Holanda (2016); **Histórias da Infância**, MASP – Museu de Arte de São Paulo (2016); 10ª Bienal do Mercosul, **Mensagem de Uma Nova América**, Santander Cultural, Porto Alegre (2015); **Imagine Brazil**, DHC/ART Foundation for Contemporary Art, Montreal, Canadá e Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2015); **The Poetry In Between: South-South**, Goodman Gallery, Cidade do Cabo, África do Sul (2015); 31ª Bienal de São Paulo, **Como (...) coisas que não existem**, Pavilhão da Bienal, São Paulo (2014); **Imagine Brazil**, Musée D'Art Contemporain, Lyon, França (2014); 12e Biennale de Lyon, **Entre-temps... Brusquement, et ensuite**, Musée D'Art Contemporain, Lyon, França (2013); **Imagine Brazil**, Astrup Fearnley Museet, Oslo, Noruega (2013); entre outras.

Entre as coleções permanentes estão: AROS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dinamarca; Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, Noruega; Fundação Joaquim Nabuco, Recife; IAGO – Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Oaxaca, México; ICA Miami – Institute of Contemporary Art, Miami, EUA; Ilmin Museum of Art, Seul, Coreia do Sul; MAM Rio – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; MAR – Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro; MASP – Museu de Arte de São Paulo; PAMM – Pérez Art Museum Miami, Miami, EUA; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Rubell Museum, Miami, EUA; TBA21 – Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena, Áustria; entre outras.

THIAGO MARTINS DE MELO RESISTÊNCIA

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Gunnar B. Kvaran

Design gráfico

Adriana Tazima

Montagem

Concreção

Seguro

Affinité

Transporte

Alke

Apoio

Almeida & Dale Galeria de Arte

Lima Galeria

Millan

Produção e Realização

Fundação Iberê

ESTÚDIO THIAGO MARTINS DE MELO

Diretora de estúdio

Mariana Veluk

Diretor técnico de esculturas

Ludoviko Bütcher

Assistente de estúdio

Camila Bertoldi

CATÁLOGO

Coordenação editorial

Gustavo Possamai

Texto

Gunnar B. Kvaran

Tradução

Julia de Souza

Revisão de texto

Beatriz Caillaux

Richard Sanches

Projeto gráfico

Pomo Estúdio

Fotos

Bruno Leão (EstudioEmObra),
p. 2, 15-17, 21, 26-31, 33, 35,
37-41, capa

Eduardo Ortega, p. 19, 23

Gui Gomes, p. 24-25, contracapa

Mariana Veluk, p. 44

Impressão

Ideograf

Edição 2023

© Fundação Iberê

*Original version of
Gunnar B. Kvaran's
essay in English*



CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente

Arthur Bender Filho

Arthur Hertz

Beatriz Bier Johannpeter

Celso Kiperman

Dulce Goettems

Fernando Luís Schüler

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

Flavia Soeiro

Ingrid de Króes

Jorge Juchem Zanette

Justo Werlang

Patrick Lucchese

Pedro Dominguez Chagas

EQUIPE

Diretor-Superintendente

Emílio 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

Daniele Barbosa e Ilana Machado, coordenação

Juliana Corrêa, assistente de coordenação

Brenda Leie, Felipe Guimarães,

Gabrielle Aguiar Lopes, Marcelo Neves,

Mônica Schulte de Freitas, Pedro Dalla Rosa,

Renato Rocha e Vítor Daniel Rosa, mediação

Acervo/Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert

Gustavo Possamai

Nina Sanmartin

Administrativo/Financeiro

Luciane Zwetsch

Guilherme Collovini, assistente

Consultoria Jurídica

Silveiro Advogados

Gestão do Site e TI

Machado TI

Produção

Thiago Araújo

Fernanda Queiroz Alves

Conservação e Manutenção

Lucas Bernardes Volpato, consultor

Arnaldo Henrique Michel, encarregado

Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

Loja Iberê

Leonardo Martins Picoli

Receptivo

Andressa Dresch

Laura Palma

T422 Thiago Martins de Melo: resistência / curadoria
Gunnar B. Kvaran. – Porto Alegre:
Fundação Iberê Camargo, 2023.

48 p.: il. color.

Catálogo da exposição realizada na
Fundação Iberê de 04/11/2023 a 28/01/2024
ISBN 978-85-89680-79-0

1. Artes plásticas. 2. Artistas Plásticos. 3. Pintura.
4. Melo, Thiago Martins de. I. Kvaran, Gunnar B.
II. Fundação Iberê Camargo.

CDU 74(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



Grupo Savar



GRUPO GPS

Grupo IESA



Perto



IBERÊ NAS ESCOLAS

PETROBRAS CULTURAL

BOLSA IBERÊ 2023

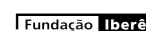
APOIO



CatSul



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA CULTURA



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2023

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 OURO: 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 978-85-89680-79-0

