





Neste fim de ano, depois de uma excelente temporada, deixamos nossos agradecimentos aos artistas, curadores, apoiadores, patrocinadores, diretores, conselheiros e a toda equipe da Fundação Iberê, que garantiram a realização de todos nossos projetos.

Ao público que tem nos prestigiado, muito obrigado.

**Boas Festas e um 2024 repleto de encontros e de alegrias!**

#### **Emílio Kalil**

Diretor-superintendente da Fundação Iberê



**Fundação Iberê**

#### **CONSELHEIROS**

Jorge Gerdau Johannpeter  
Presidente  
Arthur Bender Filho  
Arthur Hertz  
Beatriz Bier Johannpeter  
Celso Kiperman  
Dulce Goettens  
Fernando Luís Schüller  
Frances Reynolds  
Glaucia Stifelman  
Hermes Gazzola  
Isaac Alster  
Joseph Thomas Elbling  
Júlio Cesar Goulart Lanes  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Livia Bortoncello  
Nelson Pacheco Sirotsky  
Renato Malcon  
Rodrigo Vontobel  
Sérgio D'Agostin  
Wagner Luciano dos Santos Machado  
William Ling

#### **Conselho Fiscal**

Carlos Cesar Pilla  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Gilberto Schwartzmann  
Heron Charneski  
Ricardo Russowsky  
Volmir Luiz Gilioli

#### **Diretores**

Mathias Kisslinger Rodrigues  
Diretor-Presidente  
Daniel Skowronsky  
Vice-Presidente  
Anik Ferreira Suzuki  
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  
Alicia Kern, Brenda Leie, Gabrielle Aguiar Lopes,  
Luís Eduardo Hofmeister, Marcelo Neves,  
Pedro Dalla Rosa, Renato Vargas, Samantha  
Konorath e Vítor Daniel Rosa, mediação

#### **Acervo/Ateliê de Gravura**

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

#### **Administrativo/Financeiro**

Luciane Zwetsch  
Guilherme Collovin, assistente

**Consultoria Jurídica**  
Silveiro Advogados

#### **Gestão do Site e TI**

Machado TI  
Luigi Ibias, estagiário

#### **Produção**

Thiago Araújo  
Raphael Costa

#### **Conservação e Manutenção**

Lucas Bernardes Volpato, consultor  
Arnaldo Henrique Michel, encarregado

#### **Loja Iberê**

Leonardo Martins Picoli

#### **Receptivo**

Andressa Dresch  
Laura Palma

CARRETEL  
FUNDAÇÃO IBERÊ

#### **Editores**

Emílio Kalil  
Roberta Amaral

#### **Revisão**

Midiarte Comunicação

#### **Capa**

Rusti, 1956. Nanquim sobre papel.  
Foto: Anderson Astor

#### **Projeto Gráfico e Diagramação**

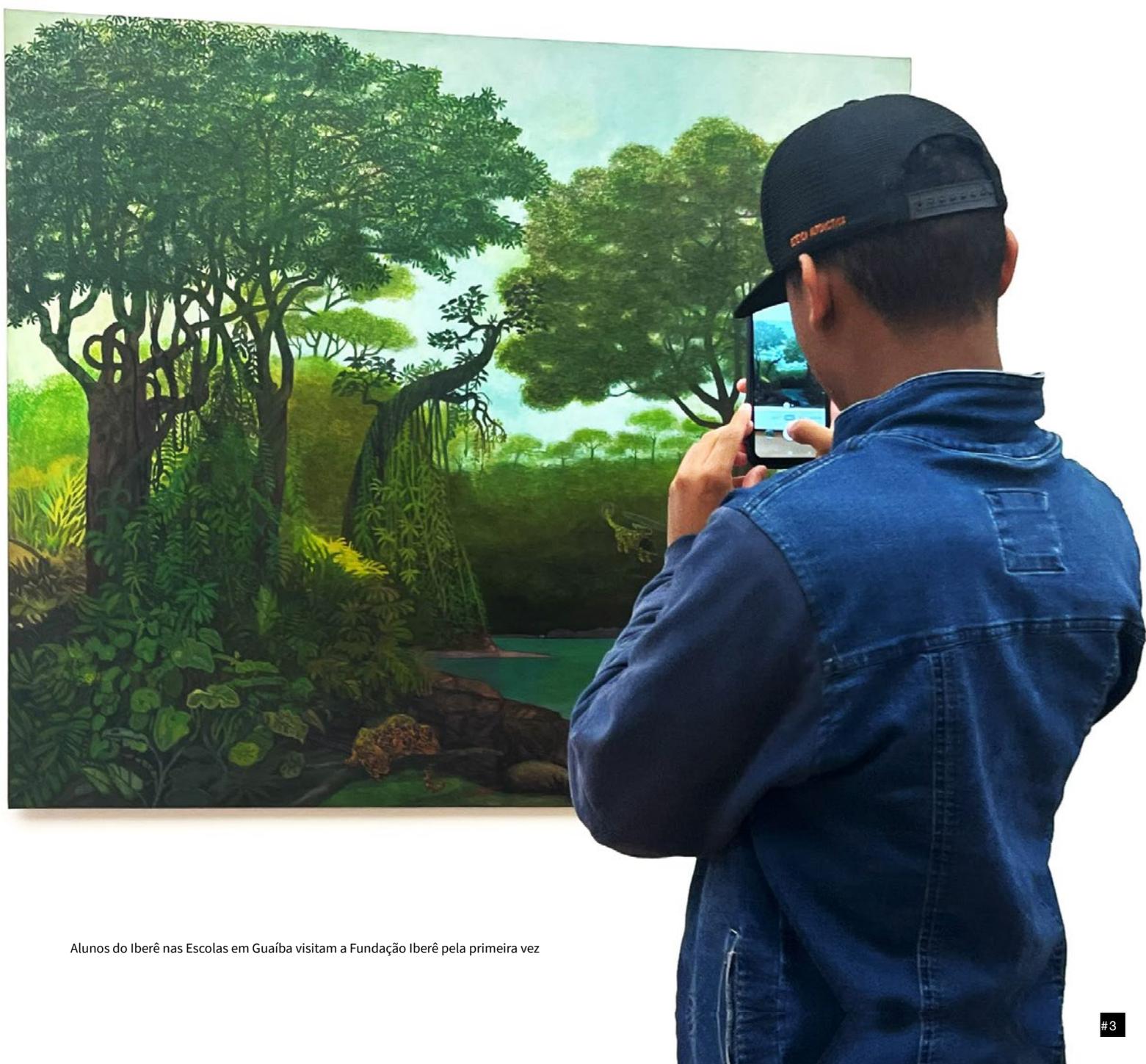
Pomo Estúdio

# Cultura e educação como cosmovisões de mundo

**Fabiano dos Santos Piúba**

Educação e cultura caminham juntas na estrada, na correnteza, na casa, no ninho, na escola, na universidade, no teatro, no museu, na biblioteca, no centro cultural, na vida. Cultura e educação são frutos de uma mesma árvore sagrada do conhecimento. Juntas, elas alimentam o espírito criador, enriquece o imaginário, desenvolve as competências técnicas e científicas, aumenta a percepção do mundo simbólico, do acesso à produção do imaginário, da subjetividade e das emoções e amplifica as capacidades de ler, interpretar e reinventar o mundo e qualifica a vida em sociedade.

Se ao longo da história escolar houve uma separação esquizofrênica entre educação e cultura, estamos aqui propondo esse reencontro: que a educação se aproxime da cultura e das artes em toda sua diversidade e que a cultura se aproxime da educação em seus processos de ensino-aprendizagem, afinal, ambas são frutos de uma mesma árvore.



Alunos do Iberê nas Escolas em Guaíba visitam a Fundação Iberê pela primeira vez

Cultura é um saber/fazer comum. Portanto, solidário e comunitário. Tudo o que sabemos, sabemos entre todos e para todas. Temos aqui um belo enlace entre educação e cultura a partir da percepção comum do saber/fazer. Que façamos disso uma política pública integrada e orgânica.

A educação é determinante para o acesso à cultura, para o exercício do direito à cultura. Pesquisas revelam que quanto maior a escolaridade, maior é a participação das pessoas em atividades artísticas e culturais. Mas, o oposto também vale: quanto maior é a vivência artística e cultural na vida e na formação das crianças e jovens, maiores são as condições na melhoria dos processos de ensino-aprendizagem e no desenvolvimento de competências e capacidades por parte dos estudantes. Quanto maiores forem seus repertórios culturais e artísticos, maiores são suas capacidades críticas e inventivas, técnicas e acadêmicas, éticas e estéticas de ler, interpretar e reinventar o mundo. Nessa vereda, é vital a percepção da educação integrada em tempo integral, compreendo o papel da escola, mas também dos espaços e equipamentos culturais nesse processo, como ações complementares, dialógicas, agregadas e conectadas.

Nesse caminho, a educação não pode ser desgarrada da vida. A cultura é o que nos agarra à vida. Educação sem cultura é só adestramento, já afirmou Jorge Larossa. Sabemos que educar não é só ensino, disciplina, instrução. Educar não é dominar e controlar comportamentos. Educar é fazer cada um descobrir o que há de melhor em si, como me ensinou a minha mestra Luiza de Teodoro, educadora cearense. Para nos ajudar nessa reflexão, trago a ideia de cosmovisão, sugerindo que pensemos a educação como ato de descolonização, como força de batalha e cura, como nos sugere Luiz Rufino e que pensemos a cultura como expressão da diversidade em sua plenitude étnica, artística, territorial e de gêneros.

Antônio Bispo dos Santos, Nêgo Bispo, traz para a gente a cosmovisão da confluência. O seu livro “A terra dá, a terra quer” é um semear de palavras e um pensamento orgânico e cosmológico sobre o tempo e a natureza. Contrariando as palavras coloniais, ele sugere enfraquecer umas e potencializar outras. Para a coincidência, a confluência; para o desenvolvimento sustentável, a biointeração; para o saber sintético, o saber orgânico; para o dinheiro, o compartilhamento; para a colonização, a contracolônização. Palavras germinantes que nos movem para o reconhecimento, o respeito e o compartilhamento.

Ao tempo em que somos nossas ancestralidades, somos também os outros com quem nos encontramos ao longo da vida e do tempo no diálogo respeitoso e comunitário. Ou seja, quando nos encontramos em nossa diversidade orgânica e cultural estamos nos confluindo, correndo juntos na mesma correnteza, envolvendo cosmovisões de mundos com a natureza. Afinal, como também fala Nêgo Bispo, somos “orgânicos, diversos, circulares e cosmológicos”. Somos a roça indígena e a agricultura quilombola voltadas para a vida e não para a mera mercadoria.



As nossas vidas não têm fim, somos “começo, meio e começo” com as gerações avós, mães e netas que Nego Bispo nos fala com sabedoria ancestral-futurista. E assim, vamos nos imunizando com os nossos abraços e confluências contra a cosmofobia e o pensamento colonial.

Gilberto Gil, em seu discurso de posse como ministro da Cultura em 2003, nos trouxe o conceito de do-in antropológico como uma espécie de pontos vitais da sociedade a partir da reativação da cultura. Foi daí que surgiu a ideia dos pontos de cultura que são ações desenvolvidas pela sociedade civil nas mais diversas formas do fazer artístico e cultural. A partir desse conceito de do-in antropológico, estou pensando na ideia de do-in cosmológico. Mas o que seria o do-in cosmológico? Uma espécie de pontos vitais de percepções de mundos para reativação do espírito em conexão entre cultura e natureza?

Pode ser um caminho possível para pensarmos a educação artística e cultural, para estreitarmos a relação entre educação e cultura como algo mais orgânico e diverso. Trago essas reflexões porque imagino que para pensarmos as parcerias entre cultura e educação como forma de fomentar o conhecimento cultural e de potencializar a criatividade dos indivíduos, devemos extrapolar a ideia do desenvolvimento de competências e pensarmos numa perspectiva mais abrangente, no que Nêgo Bispo chama de “confluências” e no que estou chamando de “do-in cosmológico”. Creio que podemos contribuir de maneira mais orgânica com a valorização da diversidade cultural e com uma integração mais sistêmica da cultura na educação (formal, informal, não formal), mas também da educação na cultura. Para tal, precisamos romper com uma visão de “monocultura da cultura” e partimos para uma percepção da “policultura da



Alunos do programa Iberê nas Escolas em Eldorado do Sul participam de oficinas de desenho e pintura, como práticas motivadoras e inventivas na infância, ministradas pelo artista Gustavo Assarian

cultura” numa percepção mais abrangente, democrática, diversa e orgânica do conceito de cultura.

Neste caminho, o Ministério da Cultura e o Ministério da Educação instituíram um Comitê Interministerial para tratar de temas em comum no campo da formação artística e cultural e na promoção do livro e da leitura, compreendendo o desenvolvimento de ações integradas na educação básica e no ensino superior. Mas vou destacar aqui as ações em planejamento no Programa Escolas de Tempo Integral, sancionado pelo presidente Lula com o ministro Camilo Santana em 31 de julho deste ano. Na estrutura do Programa, destaco o eixo “Entrelaçar”, que promove a integração da educação com cultura, esportes, meio ambiente, saúde, direitos humanos, ciência e tecnologia. No âmbito da Cultura, sob a liderança da ministra Margareth Menezes – grande entusiasta da integração entre cultura e educação - elegemos quatro frentes de atuação.

A primeira consiste em incluir as artes nos currículos escolares e nas experiências formativas culturais do ensino básico como elementos vitais nos processos de ensino-aprendizagem e na formação dos repertórios de nossas crianças e jovens, com a presença de artistas nas escolas. A segunda é a implementação efetiva dos ensinamentos das histórias e culturas indígenas e afro-brasileiras como partes imprescindíveis para a promoção da diversidade étnica, dos direitos humanos, da democracia, do combate ao racismo e da valorização das cosmovisões afro e indígenas nas identidades e na formação histórica cultural do povo brasileiro. A terceira é a promoção da dimensão cultural da leitura e da literatura no ambiente escolar como parte essencial para a melhoria dos índices básicos de educação e das competências de leitura e de escrita na formação de

leitores, no âmbito do Plano Nacional de Livro e Leitura - PNLL. A quarta é a compreensão de que os espaços próprios da cultura são ambientes orgânicos de educação integrada. Para além dos muros das escolas, nossos estudantes devem realizar itinerários formativos em teatros, museus, cinemas, bibliotecas, terreiros dos mestres da cultura e em espaços culturais da sociedade civil. Todas essas frentes implicam na produção de conteúdo diversos, materiais didáticos, formação de professores e estratégias concretas de atuação.

A cultura é o alimento da alma. A Escola de Tempo Integral é educação integrada e entrelaçada com cultura. Educação sem cultura é como o pão industrializado e educação com cultura é o pão integral, o pão com as fibras e grãos da vida. A cultura amplia horizontes, competências e repertórios dos estudantes. Noutras palavras, a cultura melhora o IDEB, o PISA e a ALEGRIA, pois ela é a prova dos nove. Sem ela, a conta da educação não vai bater nunca. Neste sentido, a integração entre essas políticas é vital para o desenvolvimento social, econômico, sustentável e humano, compreendendo os direitos à cultura e à educação como elementos determinantes para a cidadania e a justiça social. Por fim, como fala nossa ministra da Cultura do Brasil, Margareth Menezes, “Somos ubuntu: eu sou porque nós somos”. Assim é a sinergia entre cultura e educação. ■

**Fabiano dos Santos Piúba** é secretário de Formação Cultural, Livro e Leitura do Ministério da Cultura do Brasil. Doutor em Educação pela UFC e Mestre em História pela PUC-SP. Professor, escritor e gestor cultural.





# Thiago Martins de Melo: “Ser artista é um ato político”

Foto: Eduardo Ortega

“ A arte contemporânea é um território onde você pode fazer o que quiser, um universo onde tudo é livre e me sinto livre. Tudo nasce do desejo de contar histórias. Crio num processo de avalanche, sem parar para descansar, sem dissociar minha vida pessoal do meu trabalho. Pinto sobre aquilo que conheço e que quero entender.

A primeira exposição do artista maranhense Thiago Martins de Melo na Fundação Iberê confronta o espectador com obras de grandes dimensões e complexidade. Com cores fantasmáticas, seu trabalho articula uma densidade narrativa excepcional, feita de referências autobiográficas e mitológicas, sincretismo religioso e ambiência surreal. No centro dessa articulação, emergem, ora de forma sutil ora contundente, temas da política brasileira e da história do país. Tal iconografia crítica faz de Thiago um dos raros pintores brasileiros contemporâneos a abordar aspectos do cotidiano social. “Eu venho de uma região marcada pela violência; não temos tempo para tratar de questões acadêmicas. Ser artista é um ato político, expor é o nosso poder de fala”, diz.

**Resistência** abre com *A queima do templo do conhecimento* (2021), uma escultura-vídeo-pintura em que o fogo assume o papel principal, fazendo referência ao incêndio que destruiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2018 e que possuía a quinta maior coleção arqueológica do mundo. Em e-mail enviado ao curador Gunnar B. Kvaran, que acompanha a trajetória do artista há mais de uma década, a obra foi motivada, 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”, escreveu Thiago Martins de Melo.

A mostra segue com três pinturas intensas e de grande formato, *Escadaria do decapitado* (2019), *Tupinambás, Léguas e Nagôs guiam a libertação de Pindorama das garras da quimera de Mammón* (2013) e *A Rébis mestiça coroa a escadaria dos mártires indigentes* (2013), onde saltam aos olhos o estado de

conflito e violência contínuos. O artista associa a opressão dos povos indígenas a importantes figuras libertadoras. Também há, nessas pinturas, uma clara resistência exercida pelos oprimidos, que, muitas vezes, se aliam a entidades divinas e espirituais.

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.

“As obras selecionadas para esta exposição formam um todo. Elas nos contam histórias do Brasil, assim como pensamentos e reflexões de Thiago Martins de Melo. Por meio de sua narrativa pintada, ele conduz o espectador através da história complexa e multifacetada do país, referindo-se a eventos que considera marcados por uma profunda injustiça. 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. 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”, escreve Gunnar no texto para o catálogo.

## A psicologia para pintar os problemas políticos e sociais

Nascido em 1981, Thiago Martins de Melo é filho de mãe psicóloga e pai artista plástico. Mesmo convivendo em meio às tintas desde criança, foi aos 16 que a pintura se tornou uma paixão. Fez curso e, anos depois, foi admitido no curso de artes visuais da Universidade Federal do Maranhão, mas não chegou até o final. O universo acadêmico tendeu para o lado materno. Thiago é mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Pará. Chegou a cursar o doutorado, mas abandonou para se dedicar exclusivamente à arte.

“Apesar de ter participado em vários projetos institucionais desde os 16 anos, considero que a maturidade da minha produção começou a se estabelecer em 2008. A psicologia teve um papel preponderante na forma como via o signo pictórico e na articulação de narrativas visuais. (...) Eu tinha o título de mestre em análise do comportamento e, apesar de ser uma área empírica-analítica, meu interesse pelas humanidades foi crescendo. Então, abordei clandestinamente a psicologia

social e, mais secretamente, Jung, que desempenhou um papel muito importante no modo como eu encarava o signo pictórico. A compreensão da importância da construção simbólica me fez refletir sobre meus próprios interesses espirituais. Tive experiências de espiritismo na família desde a infância, tanto o espiritismo kardecista quanto a religiosidade afro-brasileira. Essa visão de mundo espiritual afro-brasileira me apresentou ao sincretismo, o que sempre me intrigou. Então me interessei por tarô e outros oráculos. A união com minha primeira esposa Viviane foi providencial nesse sentido. Entre 2008 e 2011, minha produção esteve imersa em questões pessoais que passaram pela paternidade, casamento, papéis de gênero, espiritualidade etc. Até que meus interesses foram cada vez mais direcionados da micropolítica para uma compreensão do mundo que passa pela luta social”, conta.

Seu trabalho aglutina esculturas e materiais diversos - motosserra, pneus, ferro, entre outros - para compor uma “iconografia dos movimentos sociais”.

Mesmo se dedicando a uma variada gama de meios expressivos, é a pintura que tem trazido ao artista maior projeção e reconhecimento. Thiago é dono de uma pincelada vigorosa, que deixa na tela não apenas o rastro do pincel, mas também a própria massa da tinta em relevo, às vezes saída diretamente do tubo, estratégia empregada para imprimir tridimensionalidade tátil à pintura. Independentemente da mídia adotada, o trabalho do artista é capaz de arrebatá-lo o espectador através de diversas instâncias - seja pelas cores, pelas dimensões, pela temática ou pela complexidade compositiva.



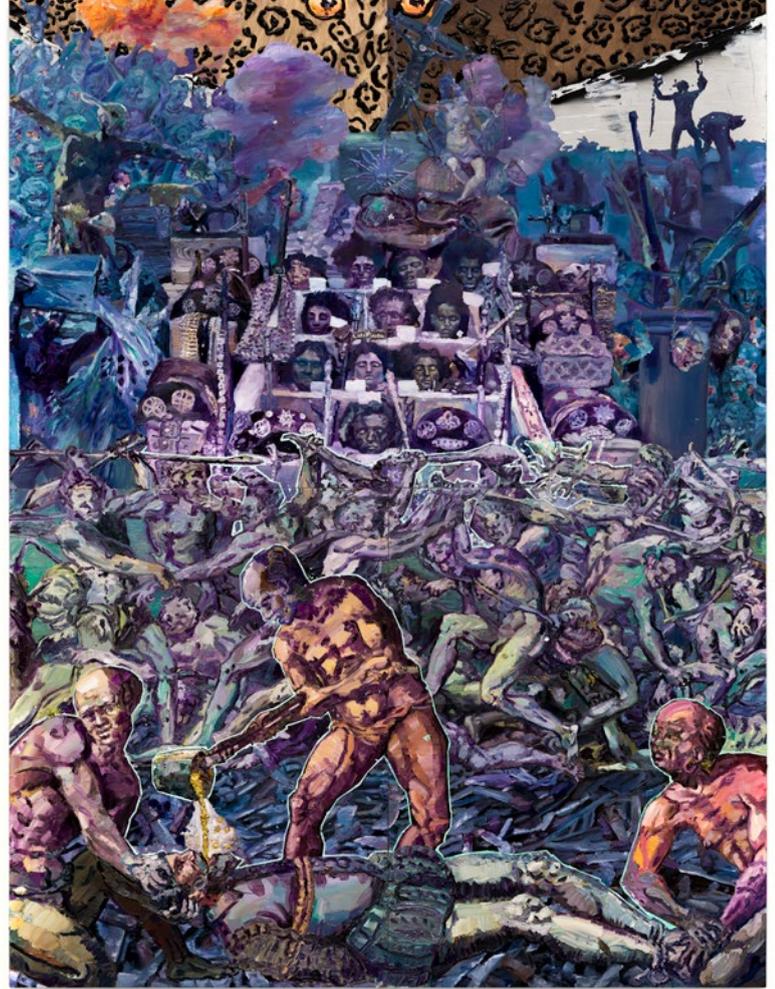
Thiago Martins de Melo deve ser compreendido como uma resistência à ordem estabelecida pelo poder. Suas pinturas materializam o próprio conceito de sincretismo: “o meio pelo qual uma cultura dominada se mantém e se reproduz, reconstruindo o seu próprio espaço mental em contexto alheio ou modificado, na base de uma memória coletiva, de mitologias, de rituais que se articulam sobre o que é vivo”.

Vivendo entre São Luís, São Paulo e Guadalajara (México), trabalhando com pintura, escultura, instalação e animação em *stop motion*, entre as principais exposições individuais de Thiago Martins de Melo estão: **Necrobrasiliansa**, curadoria de Denise Mattar, Museu Nacional da República, Brasília (2019), e **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 Festas – 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**, Kunsthal 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. ■

**Escadaria do decapitado**, 2019  
**Guerra de onças na barriga da sucuri**, 2021  
**A Rébis mestiça coroa a escadaria dos mártires indigentes**, 2013





Vivian Cunniff

**Iberê Camargo**  
**Vivo como as árvores, de pé**  
 Thiago Martins de Melo e  
 Gustavo Possamai, curadoria  
 04 nov > 18 fev



# Conversas Cruzadas

Thiago Martins de Melo e Gustavo Possamai dialogam sobre a exposição **Iberê Camargo: Vivo como as árvores, de pé**, da qual assinam a curadoria, explorando aspectos políticos, ambientais e sociais da obra do artista.

**Thiago: O lado político de Iberê é quase nunca discutido, e você foi a pessoa que me mostrou esse lado e sua ênfase na preocupação ambiental. Você poderia contextualizar esse momento menos conhecido da produção dele?**

**Gustavo:** Seu trabalho, Thiago, tem uma carga política gigantesca, por isso imaginei que interessaria conhecer melhor essa faceta de Iberê. Ele sempre se colocou como um ser político. Tinha um pensamento esclarecido e se expressava muito. Essas colocações eram recorrentes, especialmente na imprensa, mas, de fato, ainda não haviam sido exploradas da forma como propomos, em uma exposição.

**Gustavo: Você vê alguma conexão entre essa produção de Iberê e a dos artistas das novas gerações?**

**Thiago:** Não consigo enxergar uma relação clara, somente o próprio lado político de Iberê, que me foi apenas apresentado no último ano. Em relação à sua preocupação ambiental, vejo muito pouco sendo discutido na atual produção contemporânea de jovens artistas brasileiros, cujas temáticas mais vigentes giram em torno de identidade e de questões autobiográficas.

**Thiago: Essa relação de Iberê com a paisagem e a preocupação com o meio ambiente teria algo a ver com a sua origem familiar?**

**Gustavo:** Sim, ele mesmo falava que tinha a ver com a origem simples, com o fato de pisar na terra com os pés descalços quando criança, o que ajudou a criar esse tipo de conexão telúrica com a natureza. Ele disse: “Eu sou o produto de uma vida rural, e tenho dentro de mim todos os crepúsculos, tanto o morrer do sol como o despertar da luz. Sou um ser natural.” Tinha fixação por riachos e sangas, especialmente os de águas barrentas e explorava o seu próprio interior para extrair material para o seu trabalho. Nunca se desapegou da paisagem da campanha porque via nela uma simplicidade e uma solidão que ressoavam com os sentimentos dele. Era essa conexão profunda com a terra de origem que embasava a sua revolta com a exploração desenfreada dos recursos naturais.

Iberê dizia que as coisas simples da natureza o comoviam profundamente; por exemplo, uma casa de João-de-Barro. Havia uma sobre um poste de luz que ficava exatamente em frente à garagem da casa que estava construindo, no bairro Nonoai, e que atrapalhava a entrada e a saída do carro. Mas, para não destruir a casa do pássaro, ele não permitiu que o poste fosse movido.

**Gustavo: Iberê dizia que era como a paisagem que carregava dentro de si desde a infância. Essa paisagem interna, muitas vezes mais metafísica do que real, serviu de inspiração e ecoa na sua produção. Na sua poética, existe alguma paisagem interna que sirva de inspiração? Os cenários onde você cresceu reverberam, de alguma forma, na sua produção?**

**Thiago:** Sim, meu trabalho se alimenta daquilo que está ao meu redor e das minhas experiências afetivas, assim como a cultura à qual me criei. A geografia híbrida entre a paisagem amazônica e a nordestina está marcada no meu inconsciente e na maneira pela qual eu visualizo o território material, meu trabalho tem essas paisagens, do local onde nasci e onde minha personalidade se formou. As cores e luzes fortes, o calor, o peso do ar, a espiritualidade sincrética manifesta na idiosincrasia cotidiana. Da mesma forma como a violência sectária do estado, etc. Tudo isso é inalienável na construção dos meus signos pictóricos.

**Gustavo: Sua pintura, Thiago, tem uma forte carga dramática e muitas camadas de narrativas. Como você percebe essa carga na obra de Iberê?**

**Thiago:** Principalmente pelo gesto, pela carne da pintura, pela representação visceral. A primeira vez que eu fui realmente impactado pela obra de Iberê foi em uma sala permanente no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em junho de 2002, na época, com 20 anos, e, naquele momento, eu fui arrebatado pela energia daquelas obras. A imagem que eu tive foi a de um pintor que se eviscerava e jogava suas entranhas na tela.

**Gustavo: A maioria das obras desta exposição são desenhos e muitos trazem uma certa urgência, tanto**

**pelos temas quanto pela expressividade dos traços. Como você vê o desenho na produção de um pintor?**

**Thiago:** Eu apenas posso falar a respeito da minha pintura, já que muitas vezes no meu processo o desenho preliminar é feito com o próprio óleo. É o gesto inicial, mas que logo é sobreposto pela carga pictórica. Especificamente em minha obra, o desenho ocorre na gravura em metal, onde o gesto é preciso e as linhas me fazem percorrer o histórico de contingências no processo para a materialização da imagem que está na minha cabeça. O desenho é a forma mais imediata de materialização de uma ideia.

**Thiago: Em sua obra “Acidente em Angra” existe uma sátira escatológica que tem a ditadura militar em vigência na época como alvo. Tendo isso em conta, como era a relação do Iberê com a ditadura militar?**

**Gustavo:** Assim como na sua trajetória artística, Iberê nunca se filiou a um pensamento específico. Seu “não” à repressão tem raízes num profundo “sim” a si mesmo e à existência. Sempre defendeu, de forma enfática, suas convicções e nunca se omitiu frente ao que considerava injusto. Seu foco sempre esteve nas pessoas e sua rede de relações era ampla, alguns de seus amigos eram militares, outros eram comunistas. Em uma entrevista realizada em 1984 Iberê comenta sobre sua experiência durante a ditadura militar: “O artista é um sismógrafo, registra todos os movimentos, os tremores, as comoções. Muitos dos quadros sombrios que estou expondo hoje, pintei em 1964 no sítio do Osvaldo Aranha Filho, para onde fui depois do primeiro de abril porque meu nome, como o de Niemeyer, estava entre os dos artistas a serem presos. Improvisaram um cavalete com tábuas velhas e pintei também uns pássaros com umas figuras meio diabólicas. A gente sente quando as coisas estão escuras. Não faço panfletos, mas o meu [trabalho] é o testemunho sensível de um homem que vive o momento tenso.” Entre os quadros sombrios a que se refere estão *Figura II*, assinado a 05 de abril de 1964, que está na exposição, e outros intitulados *Semeadores (Cagadores de fogo)* e *Ceifadores*, ambos trazendo a figura do “Karap Bunda”, apelido que Iberê deu para sua representação, em forma de pequeno monstro de estatura achatada do marechal Castelo Branco, um dos líderes militares do golpe de Estado de 31 de março daquele ano.

Iberê defendia a liberdade da arte e, não raro, suas entrevistas no rádio e na televisão eram retiradas do ar. Considerava “óbvio que regimes políticos poderão impor diretrizes à arte, mas a verdade própria da arte, que é a verdade do homem, os trairá: ocas são as estátuas neoclássicas do fórum mussoliniano, pagãs as virgens das igrejas de Roma.”

Se envolveu ativamente na campanha pelas Diretas Já, acreditava que o país precisava de uma nova independência, de um novo Grito do Ipiranga. Sobre o Congresso Nacional, dizia que as cadeiras deveriam expulsar automaticamente, feito as de aviões, os que desrespeitassem a Constituição. Como isso soa atual, não acha?

Ele também foi o grande articulador da luta pela liberação da importação de materiais artísticos de qualidade, que até hoje é considerada a maior mobilização da classe artística já ocorrida no país. Dizia que o artista, de modo geral, não tem recursos financeiros para arcar com as altas taxas de importação de tintas, e que “o que o artista quer é o que a abelha quer. A flor para fazer o mel.” Ele usava esse tipo de metáfora visual, envolvendo a natureza, com bastante frequência.

**Gustavo: No seu caso, enquanto artista, como questões políticas, sociais e ambientais atravessam você e a sua pintura?**

**Thiago:** No meu processo, esses temas naturalmente fazem parte das narrativas que abordo, já que refletem o ambiente que estou inserido e as contingências às quais estou exposto.

**Thiago: Como se deu essa relação do Iberê com o teatro?**

**Gustavo:** Iniciou através do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, um dos mais longevos do Brasil e que defende o teatro como resistência. Em 1985, eles estavam realizando uma intervenção cênica no Parque da Redenção, um espaço bastante democrático da cidade e que Iberê frequentava. Este encontro marcou o início de uma colaboração onde os integrantes do grupo começaram a posar como modelos para o artista, gerando parte dos guaches que estão agora em exposição, a chamada *Série Ecológica*. No ano seguinte, Iberê assistiu, na Terreira da Tribo, que é o espaço do grupo, a montagem de *As Criadas*, de Jean Genet, e, mais uma vez, motivado pela peça, realizou uma série de guaches com a colaboração das atrizes e dos atores.

Em 1992, realiza projeto semelhante a partir de uma peça encenada por Manoel Aranha. Iberê era muito próximo da família Aranha, sabia que Manoel era soropositivo e que estava organizando uma campanha de conscientização sobre o vírus da AIDS através desse espetáculo, isso em um tempo em que tanto a doença quanto a homossexualidade eram altamente estigmatizadas. Nessa época, Iberê já sabia que estava com câncer, e relata que esse trabalho provocou uma “comunhão emocional” entre toda a equipe. Os guaches foram doados ao projeto para arrecadar fundos para a campanha.

No ano seguinte, propôs a Fernanda Montenegro que posasse como Dona Doida, personagem de uma peça homônima que estava em cartaz em Porto Alegre. Ela o considerava um artista poderoso e chegou a dizer que, comparada a ele, se considerava uma artesã. Isso vindo de uma atriz do quilate de Fernanda! Infelizmente, a doença dele avançou e não foi possível realizar o projeto. Essa relação com o teatro mostra, de certa forma, o interesse de Iberê pelas questões humanas, tanto relacionadas aos temas desses espetáculos quanto ao drama inerente à própria existência. ■



Série Ecológica (Agrotóxicos), 1985

Série Ecológica (Agrotóxicos), 1985



# Acidente em Angra

Iberê Camargo

Em 1969, a Companhia MVA – Merda Vaporizada Aérea –, após exaustivos estudos, construiu um revolucionário sistema agrometeorológico para adubar os campos do Rio Grande do Sul, exauridos pela monocultura.

O projeto foi do engenheiro alemão Struck, famoso pela teimosia, e grande conhecedor e bebedor de vinho.

Fui encarregado de executar as plantas – nessa época eu trabalhava no escritório técnico da MVA, uma poderosa multinacional. Desenhei a planta baixa do conjunto, elevações, cortes, detalhes das complexas instalações elétricas e hidráulicas e uma perspectiva panorâmica da usina, que ocupava mais de quatro mil metros quadrados de área. O mervapor, como depois se chamou, foi construído em Angra, um aprazível balneário de águas térmicas, vizinho a Caçapava.

Para a realização deste projeto o país fez um dos seus maiores empréstimos no exterior.

A usina funcionou a pleno vapor e com absoluto êxito até o dia do lamentável acidente que a paralisou para sempre. Os jornais da época, sob pressão, silenciaram ou minimizaram o fato. O sistema do mervapor consistia em canalizar os dejetos humanos das grandes cidades para uma gigantesca fossa, onde eram macerados até se transformarem em líquidos e posteriormente em vapor. A maceração dos excrementos obtinha-se pelo pisotear em compasso de marcha – um, dois; um, dois; um, dois – de gigantescos pés de bronze que, como poderosos êmbolos, subindo e descendo, moíam os dejetos até torná-los líquidos. Este processo de maceração foi inspirado diretamente no antigo método de fabricação de vinho, que consistia em esmagar as uvas com os pés para lhes extrair o suco. Nos garrões desses pés de bronze giravam poderosas hélices, como gigantesas esporas. Bem se evidencia o nosso arraigado e louvável respeito às nossas caras tradições.

Liquefeita a matéria fecal, esta era conduzida, através de uma complicada rede de condutos, a uma grande caldeira revestida de cobre semelhante a um tacho, onde era aquecida até a sua completa evaporação.

A merda, assim volatilizada, era expedida pelas rotas aéreas da Birde's Line, em forma de nuvens biodegradadas (naquele tempo não se conhecia este termo) que se precipitavam em chuva nos locais preestabelecidos. As nuvens eram dirigidas por controle remoto assim como a precipitação, com precisão eletrônica.

Ao serem expelidas, ouvia-se um ronco nos condutos, um borbulhar, um cascatear de sons, semelhantes a trovoadas. As nuvens acinzentadas, espécie de nimbos, chamavam-se lolandas; outras brancas, redondas, diáfanas, chamavam-se de *prima donna*.

Apenas o pedido dos agricultores aparecia no vídeo do computador – Mande cinco lolandas! – a torre de comando as expedia. Assim, comboios de nuvens desfilavam pelo céu, como um rebanho de ovelhas, para fertilizarem os campos. Os turistas acorriam ao Aeromerd, que se abreviava por MER, assim se chamava essa espécie de aeroporto, para assistirem ao belo espetáculo que a partida – *take-off* – oferecia.

Isto trouxe muita riqueza, as colheitas ultrapassaram todas as previsões, foi um tempo de fartura. Este intenso tráfego de fertilizante que beneficiava a agricultura – já se falava na erradicação da fome no mundo – e enriquecia o país foi interrompido por um lamentável erro do computador ou por sabotagem, o que até hoje não foi esclarecido. Num dia de primavera, sob um céu de azul Blockx, luminoso, um longo comboio de nuvens lolandas escapou do controle da torre de comando e entre relâmpagos, raios e trovoadas desabou sobre uma parada militar, emerdando-a. Este desastre ecológico foi considerado um insulto às forças armadas, talvez à pátria.

A desativação da usina foi imediata, por decreto do presidente da República. Nunca mais se falou no ocorrido.

Apenas ficou o dito na boca do povo:

– Cuidado! Troveja para as bandas de Caçapava.

Porto Alegre, outubro de 1986



PROGRESSO

M. (anna)  
A. 1-2-86



From Now

Wain  
1-2-86

# O encontro de Iberê com a Tribo

**Paulo Flores**

Foi em um domingo de sol no inverno porto-alegrense, em 1985, que Iberê Camargo encontrou a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A Tribo estava no conhecido Brique da Redenção, apresentando a sua intervenção cênica “A Dúzia Suja”, uma crítica aos doze agrotóxicos mais prejudiciais ao ser humano e à fauna silvestre. A performance usava diversas alegorias, como personagens com maquiagem expressionista (camponeses, militar e o estadunidense Tio Sam) e grandes bonecos que representavam a monstruosidade das principais multinacionais que produziam os venenos agrícolas, além de uma reprodução em grande proporção de uma bomba de DDT. A intervenção era marcada pelo tambor do Zé da Terreira e os personagens entoavam uma cantoria de paródia de marchinha de carnaval que nomeava a dúzia suja. Era uma manifestação chamada pelas principais entidades ecológicas da cidade, tendo a AGAPAN e Ói Nóis Aqui Traveiz à frente. A intervenção, que durante a semana aconteceu na Esquina Democrática, lançava, no Rio Grande do Sul, a campanha internacional contra a Dúzia Suja – os 12 agrotóxicos mais perigosos do mundo: Aldrin, Clordano, Dieldrin, DDT, Dioxinas, Endrin, Furanos, HCBs, Heptacloro, Mirex, PCBs e Toxafeno. Naquele momento, a Tribo levava para as ruas, através de intervenções cênicas, questionamentos que não estavam presentes na grande mídia. Antimilitarismo, denúncia de agrotóxico, luta contra o racismo, defesa dos povos indígenas; em todos os momentos de mobilização política, em atos de repúdio à injustiça social e à violência institucionalizada, o Ói Nóis Aqui Traveiz estava presente, em defesa terna e intransigente de uma humanidade criativa e solidária.

As imagens alegóricas com as suas figuras sombrias e o tema exposto levou o intrépido artista a desejar reproduzir em suas telas as impressões vividas naquele dia. Este artista, que construiu uma obra vigorosa e independente, se encantou com o teatro de rua do Ói Nóis e a sua fusão com o cotidiano, em interação com a vida e as pessoas. A intervenção trazia para cena a ideia de que a economia de mercado permite que o capitalismo siga em frente, produzindo somente o que é lucrativo, sem levar em conta o meio ambiente e sem respeitar as reais necessidades das pessoas. Enquanto o capitalismo permanecer como norma econômica, maior será o perigo de um total colapso ecológico. As formas estéticas da encenação ecoaram na mente e no coração do consagrado pintor, que já era reconhecido como uma das maiores expressões da arte brasileira. Passados alguns dias, Tina Zappoli procurou o grupo na Terreira da Tribo para propor que os atores caracterizados como na performance posassem para o Iberê. Foi combinado um final de semana no qual a Terreira se transformou no ateliê de Iberê Camargo. Com traços rápidos

e vigorosos, as figuras grotescas da performance iam tomando vida nas telas. Nestas tardes de agosto, o artista produziu muito, criando o que chamou de séries ecológicas I e II, com 26 guaches. A única exposição individual com o conjunto completo da série foi realizada na Galeria Tina Zappoli, em Porto Alegre, em março de 1986. Parte dela foi exposta em outras capitais do Brasil e no Uruguai, e hoje se encontra em coleções particulares.

A conjunção de ideias sobre o papel transgressor da arte levou Iberê a assistir o espetáculo da Tribo As Domésticas (Les Bonnes), de Jean Genet, dramaturgo que o artista havia conhecido em Paris no final da década de 1940. Em cena veem-se três homens representando mulheres e estas representam papéis sociais que compreendem as relações servis de doméstica-patroa. Novamente tocado pela encenação, o artista convidou o Ói Nóis Aqui Traveiz para ser retratado através do seu desenho. Dessa vez, os atores que participavam do espetáculo se maquiavam e vestiam seus figurinos na Terreira da Tribo e depois, já paramentados, caminhavam até o ateliê de Iberê, também localizado na Cidade Baixa. Foram outras tardes de muita concentração e produtividade que rendeu treze desenhos de grandes dimensões (1m x 0,70m). A série “As Criadas”, inspirada na peça do escritor francês, foi exibida na Galeria Usina, em Vitória, no Espírito Santo. Da relação que se estabeleceu entre os atores e Iberê surgiram novos convites para atores e atrizes individualmente posarem para o mestre do pincel.

Voltando a “Dúzia Suja”, a série de desenhos de Iberê Camargo já era um grito de alerta. Hoje, depois de quase 40 anos, vivemos os reflexos da depredação do planeta com a grave crise climática. Os grandes proprietários fazem uso intenso de agrotóxicos nas suas plantações, levando à degradação do solo, da água, da flora e da fauna, agredindo o ambiente e afetando a saúde humana pelo excesso dessas substâncias. Na contramão do agronegócio, os pequenos proprietários vêm produzindo nas suas lavouras alimentos saudáveis, com métodos biológicos e orgânicos e meios naturais para melhorar e proteger o solo, ao invés da aplicação massiva de agrotóxicos. Paralelamente, os artistas, com a sua arte, vem despertando o seu público para a necessidade de mudarmos a concepção de sociedade, substituindo o mais rápido possível a produção voltada para o lucro de uma minoria pela produção para as necessidades da maioria da população. Só assim haverá chances de sobrevivência e felicidade humanas. ■

**Paulo Flores** é artista e fundador do Ói Nóis Aqui Traveiz.

# Iberê Camargo, esperançoso (também constrangido) e acreditando na bondade humana

A exposição **Iberê Camargo: Vivo como as árvores, de pé** apresenta uma série de fotografias do artista junto dos gatos que ele adotou ao longo de sua vida.

Nesta edição, a Fundação Iberê transcreve uma matéria publicada em 1956. O jornal – não identificado – integra o acervo documental do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, doado pelo próprio artista. Nele, Iberê promete recompensar com uma obra sua quem localizar o seu gato, Rusti, então desaparecido. Ele foi o primeiro gato adotado por Iberê e Maria, sua companheira, quando viviam no Rio de Janeiro. O artista dizia que “o gato, que é onívoro como homem, sabe exatamente qual a erva que deve comer. Já o homem se envenena. Foi por isso que eu achei que deveria tomar como mestres da minha vida os animais.”

## “Alguém trará o meu Rusti de volta”

O pintor Iberê Camargo está às voltas, no momento, com o problema do desaparecimento de Rusti, o seu gato de estimação, que fazia às vezes de cão de guarda. Desaparecido há cerca de seis dias de sua residência, em Botafogo (imediações da rua São Clemente), Rusti até hoje não voltou para casa, embora diversos anúncios já tenham sido colocados em jornais e toda a vizinhança tenha sido cientificada do fato.

“Vivo para o coração. Tenho apego a todas as coisas na vida, por isso não posso ser indiferente ao desaparecimento de Rusti”, disse o pintor.

## Teste de Bondade

Iberê Camargo está um tanto desolado com o fato. Em conversa com o repórter, em seu ateliê de pintura, revelou alguns fatos que o levaram a procurar, com insistência, o seu gato de estimação.

“Ao anunciar a procura de Rusti pensei, ao mesmo tempo, fazer um teste de bondade. Julgo que todos têm alguma coisa de bom. Por isso, inclusive, dei o telefone da minha residência. Acredito que não fui molestado como poderia parecer à primeira vista. Recebi quatro ou cinco telefonemas, apenas. Num deles alguém brincou, imitando o miado do gato. Mas os outros três foram de pessoas que desejavam dar informações sobre gatos que haviam visto. Um desses perguntou o que receberia como recompensa. Disse-lhe que não tinha dinheiro para oferecer, mas poderia dar um de meus quadros, que, afinal de contas, vale 20 ou 30 mil cruzeiros. Estou satisfeito com a experiência, pois o brasileiro é aquilo que eu pensava: generoso e bom”.

## A história do Rusti

O que mais aborrece Iberê Camargo é o fato de não poder resolver um problema (que considera uma bobagem) dentro de um simples quarteirão: a rua em que reside e adjacências.

Mas a história do gato Rusti, um nacional, tipo vira-lata, começou em Santa Teresa, onde Iberê Camargo encontrou-o gemendo junto a um muro. Na mente do pintor surgiu um dilema: “não seria inconveniente um gato dentro de um apartamento?”

Ao mesmo tempo, pensou que não seria justo deixar o bichinho entregue ao tempo e ao vento. Levou Rusti para casa (na época, no bairro de Fátima), onde o gato aprendeu a sair e entrar sem necessitar de ajuda: abria o trinco sozinho.

“Um desses perguntou o que receberia como recompensa. Disse-lhe que não tinha dinheiro para oferecer, mas poderia dar um de meus quadros, que, afinal de contas, vale 20 ou 30 mil cruzeiros.”

A mudança para a Rua Serafim Valandro (residência atual de Iberê, em Botafogo) foi outro problema para o pintor: levar ou não levar Rusti era a questão. Venceu o coração. O gato foi colocado num saco de pano e levado num táxi. Em pouco tempo, conheceu a porta de serviço do novo apartamento.

## O caminho da perdição

Iberê faz uma breve pausa para um chimarrão e recomeça: “Certo dia, às 3 horas da madrugada, fui acordado para apanhar Rusti, que havia pulado da janela para a marquise do prédio. Isto só me dava prazer. O gato era como um cão: pedia comida levantando as patinhas. Brincava sempre para o lado da rua que não havia saída, conforme lhe ensinamos. Um vizinho, que possuía em casa uma coleção de gatos de raça, tinha uma fêmea a quem o meu Rusti ia fazer ‘festas’

todos os dias. Por coincidência, no dia em que me comunicou que ia mandar a sua gata embora, Rusti sumiu”.

Iberê Camargo, embora acanhado, bateu em todas as portas da vizinhança à procura do seu gato, que possuía uma coleirinha vermelha. Mas ninguém viu o seu Rusti. “Acredito que ele tenha seguido para o lado da Rua São Clemente e imaginado que dali para diante o mundo continuava”.

O famoso pintor finaliza: “Pode ser que ele tenha sido atropelado, embaixo de um bonde ou automóvel. Mas, engraçado, não aceito essa hipótese”. Rusti é um gato comum, escuro, e desapareceu levando também uma coleira vermelha. E, embora constrangido, até mesmo na Embaixada da Grã-Bretanha (que fica ao lado de sua residência), Iberê foi perguntar pelo seu gatinho. ■

Iberê, Maria e o gato Rusti, 1970



Sem título, c.1952





# As estrelas de Janaina Tschäpe conversando em voz alta

Primeira individual da artista no Brasil pode ser visitada até 18 de fevereiro na Fundação Iberê

Janaina Tschäpe é uma artista do mundo. Nasceu em Munique, filha de pai alemão e mãe brasileira. Quando tinha um ano de idade, sua família mudou-se para o Brasil, onde morou no Rio e em São Paulo. Aos onze, todos retornaram à Europa, onde Tschäpe permaneceu até os 16 anos. Pouco tempo depois, ela fez as malas de volta para o Brasil, desta vez para Curitiba, onde cursou o então colegial.

Retornou à Alemanha para graduar-se na Academia de Arte em Hamburgo. Recém-formada, mudou-se para Berlim a fim de fazer alguns cursos e, aos 21 anos, aterrissou no Brasil pela terceira vez para estudar a cultura afro na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Em 1996, Janaina Tschäpe rumou para Nova York para um mestrado na School of Visual Arts (SVA), mas agora seria definitivo. Seu primeiro bairro foi o East Village, o epicentro da arte vanguardista. Em 2000, mudou-se para o Brooklyn, mesmo prédio onde instalou seu ateliê.

Ficar junto do estúdio deu mais liberdade à artista e o tempo ganho foi uma virada de chave. A pintura se desenvolveu em termos de materiais, tecnicamente falando, na qual ela passou a utilizar novos materiais, como bastões de óleo e caseína, uma tinta que lhe deu espaço para desenhar em cima com lápis aquarela.

“Quando estive em Paris para instalar uma exposição, comprei uma mala inteira de bastões a óleo e comecei a experimentar. Como o bastão é grosso, você pode tanto desenhar como pintar. Então o desenho vai entrando na pintura de uma maneira muito mais suave e transparente”, conta Tschäpe. Com o óleo, você cria uma relação com as camadas, a textura, o tempo de secagem. Por outro lado, é um material que tenta te controlar, você entra em cada pintura meio sem saber como vai sair”, diz.

Janaina Tschäpe  
Estrelas conversando  
em voz alta  
Luisa Duarte, curadoria  
25 nov > 18 fev



**Janaina Tschäpe - Estrelas conversando em voz alta** é o resultado deste processo, que habita um território maleável entre realidade e fabulação. Exuberantes e impactantes, as pinturas têm um aspecto líquido e translúcido que recordam contornos vegetais, animais ou minerais em paisagens silvestres e subaquáticas. O repertório de formas orgânicas da artista se compõe em grandes superfícies animadas pelo movimento dos seus gestos: os riscos velozes que traça com bastões a óleo sobrepõem-se à fluidez de pinceladas mais largas. A natureza não é retratada fielmente na obra de Tschäpe, mas tem sua dinâmica vital traduzida em termos pictóricos, em grandes superfícies que envolvem o público numa ambiência inquieta.

Como escreve a curadora Luisa Duarte para o catálogo, “a intensidade dos gestos da artista, que levam o olhar a percorrer velozmente toda a superfície da tela, parece remeter a um silêncio grávido de palavras, pois envolto em uma inquietude tangível, como se a densidade própria de toda floresta doasse um ethos grave à cena. Na mão contrária se encontra o trabalho que dá nome à exposição, **Estrelas conversando em voz alta**, (detalhe ao lado) realizado especialmente para a ocasião da atual mostra na Fundação Iberê, que, com seus verdes, vermelhos e laranjas, nos fazem imaginar uma noite na qual o sol se fez presente”.

“Ao nos determos nos trabalhos que fazem parte dessa produção aqui reunidos nota-se, de maneira evidente, como a técnica serve à sua poética, e não o inverso. Aqui, o olhar é lançado para diferentes direções transitando entre opacidade, brilho e transparência. Se ao fundo, por vezes, a caseína aquosa ainda se faz presente, doando translucidez, no primeiro plano o óleo sempre tem protagonismo. O uso de bastões possibilita uma simultaneidade entre pintura e desenho, conferindo um gestual de cunho caligráfico às



A Fire, 2021

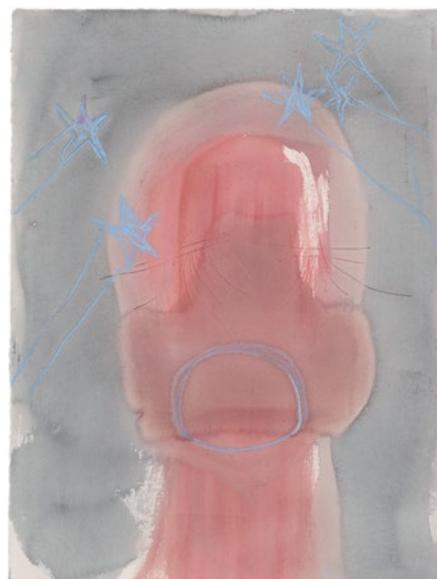
Self-Portrait, 2018



Self-Portrait, 2018



Self-Portrait, 2018



obras. Certa vez escrevi que os traços da artista no interior de suas pinturas ‘remetem à escrita automática dadaísta, ou mesmo ao gesto da criança de rabiscar sem finalidade precisa.’ Mais recentemente, foi dito sobre estas telas que estamos ‘diante de uma escrita repleta de rabiscos-arranhões entre o signo e o traço mudo, entre a iminência de uma forma significativa e a pura expressão gestual’”, complementa a curadora.

Representada pela Fortes D’Aloia & Gabriel, Janaina Tschäpe realizou recentemente as exposições individuais “Soy mi propio paisaje”, CAC Málaga, Málaga, Espanha (2023); “Restless Moraine”, Sean Kelly, Nova York, Estados Unidos (2023); “FIRE just sparkles in the sky”, Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil (2022); “Counterpoint #5” – (exposição solo), L’Orangerie, Paris, França (2021); e “Janaina Tschäpe and Ursula Reuter Christiansen: Das Unheimliche”, Den Frie Center of Contemporary Art, Copenhagen, Dinamarca (2021). Participou também das coletivas “The Big Picture”, Night Gallery, Los Angeles, Estados Unidos (2023); “Earth Works, Hunt Gallery”, Webster University, Luxembourg City, Luxemburgo (2021) e “Abundant Futures”, TBA21, Córdoba, Espanha (2021).

A artista tem trabalhos em importantes coleções públicas, incluindo 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japão; Banco Espírito Santo, Lisboa, Portugal; Centre Pompidou, Paris, França; Clifford Chance Collection, Nova York, Estados Unidos; Fondation Antoine de Galbert, Paris, França; Fondation Belgacom, Bruxelas, Bélgica; FRAC Champagne-Ardenne, Reims, França; Harvard Art Museum, Boston, Estados Unidos; Instituto Inhotim, Brumadinho, Brasil; Itaú Cultural, São Paulo, Brasil; Kandinsky Library Collection, Centre Pompidou, Paris, França; Moderna Museet, Estocolmo, Suécia; Mudam Musée d’Art Moderne Grand Duc Jean, Luxemburgo; MAM – Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brasil; Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha; National Gallery of Art: Washington DC, Estados Unidos; Polk Museum of Art, Lakeland, Estados Unidos; SMAK – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, Bélgica; The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, Estados Unidos; Tokyo Roki Co. Ltd, Tóquio, Japão e TBA21 – Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena, Áustria. ■





# Carlos Vergara

Em parceria inédita, a Fundação Iberê e o MARGS realizam exposições simultâneas do artista gaúcho, que inauguram no dia 24 de fevereiro de 2024

Carlos Vergara é um dos artistas contemporâneos mais atuantes no cenário das artes plásticas do Brasil. Já trabalhou com joias, cerâmica, gravura, instalações e painéis, sempre de forma provocativa e muito peculiar. Seu universo, no entanto, é o da pintura, desse tipo de produção que, por si só, vem carregada por uma tradição de séculos.

Nascido em Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, Carlos Vergara teve toda a sua formação no Rio de Janeiro, onde passou a viver ainda quando criança. Lá, foi aluno de Iberê Camargo, de quem diz ter aprendido a olhar as coisas com extremo rigor.

Em 2003, Vergara esteve em Porto Alegre para acompanhar a inauguração de seu grande painel *Todas as Horas*, projetado e confeccionado junto ao Aeroporto Salgado Filho, e que mede mais de 30 metros de comprimento. Ele foi um dos três artistas escolhidos para criar obras para o local. Os outros dois foram Regina Silveira e Mauro Fuke. E foi diante de *Todas as Horas* – que muitos transeuntes chamam carinhosamente de *Zepelim*, devido à forma elíptica – que o artista concedeu essa entrevista ao site da Fundação Iberê.

Vinte anos depois, ele retorna à Capital para abrir, no dia 24 de fevereiro, a programação 2024 da Fundação Iberê. Com curadoria de Luiz Camillo Osório, a exposição simultânea com o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) percorrerá algumas séries emblemáticas de obras produzidas ao longo de cinco décadas, começando ainda na época da Nova Figuração, passando pelas séries do carnaval, da capadócia e chegando a trabalhos mais recentes.

Leia entrevista de Carlos Vergara para a Fundação Iberê em 2018.

**Fundação Iberê – Tu já tens uma certa prática em painéis. Fizeste, por exemplo, painéis para a Varig, em vários aeroportos no exterior. Como tu percebes a interação do trabalho com o ambiente? Ele precisa ter, necessariamente, uma ligação com o espaço?**

**Carlos Vergara** – Eu acho que o trabalho que opera com a arquitetura deve, sim, reconhecer o ambiente. Você não trabalharia com papel maché, por exemplo, num lugar onde chove. Então, começa pela escolha do material. Em certas situações, você tem chances de fazer um painel que pode ser um discurso individual solto no ar. Mas há lugares em que isso não é possível. Eu, no entanto, acredito que esse tipo de trabalho deve levar em consideração a arquitetura e a proposta do espaço. Pelo menos eu me comporto assim. No caso do Aeroporto Salgado Filho, temos um componente forte, que é o fato de esse ser um lugar muito nervoso: aqui as pessoas ou estão saindo, ou chegando, ou esperando para ir a outros lugares. Para se ter uma ideia de como é complicado executar painéis em aeroportos, há um tempo eu fiz um painel para o terminal da Varig em Nova York, para ser colocado no fundo do check-in, mas não no alto, atrás das pessoas mesmo. Era um trabalho cheio de sutilezas, com areias coloridas, muito bonito... E ninguém via o painel! Ninguém conseguia ver o trabalho por causa daquele frisson de entregar bilhete e tal. Então, penso que, para uma situação como essa, para aeroporto, o trabalho tem que ter um estalido muito forte; ele deve ter uma capacidade de apreensão.

**Fundação Iberê** – Mas ele deve ser integrado à função do espaço?

**Vergara** – Não. Acho que o importante é criar um fato estético, ou seja, uma aglomeração de intervenções visuais que justifique a sua própria existência. Pode ser um traço, uma jogada de tinta na parede, qualquer coisa, desde que composto de tal forma que ele crie a sua própria existência, justifique o seu porquê. Do contrário, ele é que nem música de elevador, papel de parede: é uma coisa que não fala. E eu acho que tem de falar. No começo, fiquei assustado, preocupado que essa coisa que remete a algo estilizado pudesse gerar uma ideia de desastre, de explosão, mas não teve nenhum comentário sobre isso. Embora o painel seja, mesmo, estilizado: estilizado pela luz do sol, pelas sombras que cortam, por tudo. Então, não é uma forma limpa. É um fato estético que opera com a luz do lugar.

**Fundação Iberê** – Como foi feita a execução?

“Uma das coisas que sempre me chamou a atenção no Iberê é que ele tinha muito rigor em relação ao critério de escolha. [...] Por isso, durante os anos em que trabalhei com ele, eu desenhava muito, e ele era muito rigoroso mesmo.”

**Vergara** – No Rio de Janeiro, existe uma empresa chamada Artes e Ofícios, e ela executa esse tipo de projeto. Eles trabalham com um equipamento de corte a laser, que funciona a partir de desenhos feitos no computador. O rigor deles é muito grande. Por isso, não houve nenhum problema do tipo acidente de percurso, no sentido da montagem e do transporte da obra. Manualmente, seria impossível realizar esse painel. Imagina, são 56 módulos de pouco mais de 2 metros por 1 metro e meio. Eu soube que, aqui em Porto Alegre, o painel ganhou um apelido: Zepelim, por causa da forma meio alongada. No entanto, ele é uma forma abstrata. A elipse é uma circunferência em movimento. Refletindo um pouco sobre essa questão, sempre se colocou, ao longo dos anos, que a forma clássica seria a do círculo, que tem um centro só, um único Deus, enquanto a forma barroca seria a da elipse, que passa a ter dois centros. A elipse é uma forma que indica movimento. E a ideia, aqui, foi a de criar um fato estético. E isso, curiosamente, toca muito as pessoas, porque a grande maioria se sente desconfortável em ver uma forma abstrata. Resultado: acabam colocando apelidos que

remetem a algo que lhes é mais próximo. Como o Zepelim, por exemplo. Nesse sentido, acho muito importante a atitude da Infraero, na administração do Aeroporto de Porto Alegre. Aqui, ela nos deu oportunidade de fazer um trabalho que não tinha tema. O tema era o trabalho. Já no Rio de Janeiro, por exemplo, acabaram de ser inaugurados painéis que são sobre a história da aviação, e o tratamento deles é absolutamente acadêmico.

Então, a atitude da Infraero daqui é muito importante.

**Fundação Iberê** – No caso específico do painel para o novo aeroporto Salgado Filho, quando decidiste que ele estava pronto?

**Vergara** – Esse trabalho ficou pronto em maquete. Para um trabalho desse tipo, já existem recursos virtuais ótimos. Então, no computador, eu pude fazer uma simulação do lugar e colocar o painel nesse lugar. Tive de escolher que tipo de sombra e que tipo de inclinação seriam melhores... Na verdade, decidi tudo pela simulação, e só fui ver o trabalho como um todo aqui, no Aeroporto, quando tiraram o tapume.

**Fundação Iberê** – Como tu lidas com a questão de fazer uma obra para um espaço público, que é para sempre? É um pouco assustador, não é?

**Vergara** – Eu acho que uma das complicações é não fazer um trabalho que fique datado. Ele tem que ser sutil o suficiente para que ele passe pelo tempo, mas isso não me assusta.

**Fundação Iberê** – Fora o teu painel, o Aeroporto Salgado Filho já havia inaugurado outros dois: um da Regina Silveira e outro confeccionado por Mauro Fuke, em parceria com Fábio del Re. O teu painel foi o de execução mais demorada. Foram mais de seis meses, e isso aconteceu devido ao alto custo, de R\$ 400 mil. Tu chegaste a pensar que, de repente, o painel não sairia devido a esse problema da verba?

**Vergara** – Sim, pensei. Mas é algo em que eu não posso intervir. Acho, contudo, que os mercados são diferentes mesmo. Certas cifras soam em alguns lugares como se fossem proibitivas e, em outros locais, soam como brincadeira. A quantidade de zeros com que se trabalha em São Paulo é diferente da quantidade com que se trabalha no Rio Grande do Norte! As pessoas podem pensar: Com esse dinheiro, eu compro um carro. Compra um carro, então! No fundo, é o seguinte: tem um momento em que a obra passa a ser mercadoria. Esse momento é depois que ela sai do ateliê e vai para uma galeria de arte. O grande problema é quando ela vira mercadoria antes, dentro do ateliê, ou seja, quando você trabalha em função do mercado, daquilo que ele te exige.

**Fundação Iberê** – Já sofreste algum tipo de pressão nesse sentido, de pessoas quererem interferir no teu trabalho no momento da criação?

**Vergara** – Sempre há essa tentativa. Existe, no mercado brasileiro, um intermediário que às vezes pode ser muito positivo e, às vezes, pode ser péssimo: o decorador. Ele é um sujeito que, normalmente, não tem um interesse por arte. Ele tem interesse em compor um espaço, fazer uma decoração... E aí ele vê uma parede vazia e quer colocar coisas, e aí começa a velha história das combinações dentro da tabela de cor que ele inventou para a casa de fulano. Já o bom marchand é aquele que forma coleção, ou seja, que tem ideia do valor cultural de uma peça e também do seu valor histórico, não no sentido da grande história do Brasil, mas da história valor cultural da pintura brasileira. Isso quer dizer que ele tem que saber que a peça se insere num momento, que ela é signo de um momento... Agora, tudo isso não impede que um trabalho de arte seja decorativo, porque ninguém vai falar mal de Matisse na minha frente. E Matisse é o pintor mais decorativo que se pode imaginar! Ao contrário, por exemplo, do Anselm Kiefer, que é um pintor poderoso, interessante culturalmente e, ao mesmo tempo, nada decorativo. Pelo contrário, rasgante.

**Fundação Iberê** – Disseste, em conversa anterior, que muitas vezes o pessoal de São Paulo e do Rio, principalmente, se referem a ti como um artista gaúcho, enquanto, em outras situações, aqui, tu és tido como aquele que está fora. E isso faz com que tu te sintas estrangeiro...

**Vergara** – Eu acho que essa é uma vantagem! Eu não sou de lugar nenhum e sou de todos! Sobre o concurso para a realização desses painéis, há até uma história interessante: soube que houve algumas cartas reclamando de eu ter ganhado o concurso aqui, questionando exatamente o porquê da escolha de um artista de fora. A condição desse concurso era que o artista tivesse nascido no Rio Grande do Sul, e eu

cumpri essa exigência. Eu nasci em Santa Maria. Na verdade, acho que o certo era abrir um concurso para o mundo todo. Essa reserva de mercado que se tenta fazer tem um lado defensável, uma vez que esse é um mercado menor, então quando surge uma chance de se fazer um trabalho de grande porte, é feita uma redução, pelo menos: artistas que nasceram no Rio Grande do Sul. Mas eu, particularmente, sou do Brasil inteiro. Gosto de trabalhar no país inteiro, com as peculiaridades de cada região. Agora, por exemplo, tenho vontade de mergulhar nas Missões Jesuíticas aqui do Rio Grande do Sul. E isso é uma coisa muito pessoal. Todo mundo me fala daquelas terras vermelhas, e eu nunca fui lá, só conheço fotografias. Eu teria o maior interesse em fazer coisas lá, assim como já fiz trabalhos em Diamantina, em Ouro Preto, no Pantanal, em Goiás Velho, em Pirenópolis. É levar o olhar e pegar uma coisa que seja específica, que foi feita no lugar, mas que pode ir pra outro lugar, para um museu, por exemplo, e adquirir uma outra instância. Na verdade, a pintura às vezes está feita, está na natureza e eu vou lá e apenas a retiro do lugar, como um sudário.

**Fundação Iberê** – De certa forma, ao trabalhar com essa questão da terra, tu trabalhas com um resgate de uma brasilidade, mas não de forma caricata. Como é isso? Porque há toda uma velha discussão sobre se é possível falar de uma arte brasileira...

**Vergara** – Eu acho que é possível falar de uma arte do Brasil. Arte brasileira adjetiva de uma forma que eu acho que, na verdade, diminuiria... Embora existam exemplos como o Mestre Didi, uma arte do Brasil, da África, do mundo. Aliás, há uma frase do Aldous Huxley que eu acho espetacular: O mundo não é um monte de nações, é um monte de pessoas. Então, acho que na arte do Brasil tem tanto a minha paleta – que é essa paleta baixa, da terra, que pra mim é satisfatória – quanto a paleta do Iberê, por exemplo. A ideia de arte brasileira é a mesma coisa que a de latinidade. Há pouco tempo participei de um concurso de pintura no Chile – coisa mais louca! Aí eu ganhei um dos prêmios do concurso. E foi feita uma grande reunião com os artistas, e, fora do Brasil, no Peru, no Chile, na Argentina, na Venezuela, na Colômbia, existe essa questão da latinidade. Eu tinha acabado de voltar da Feira de Chicago e, quando cheguei à cidade, comprei o Chicago Tribune, e a manchete dizia o seguinte: “O hablas español, o te quedarás para trás”. E, pequenininho, em inglês: “Or you speak Spanish, or you get behind”. Então, eu falei pra eles: Olha, vocês estão discutindo aqui latinidade, e os caras lá estão dizendo “aprende a falar espanhol!” Quer dizer: eles estão atrás da discussão. Por que defender essa coisa da latinidade? Eu acho que tem que se defender a boa arte.

**Fundação Iberê** – Talvez por uma baixa autoestima...

**Vergara** – Isso é o que eu acho. Mas nós, brasileiros, temos um privilégio diferente, porque a gente tem um país miscigenado. E isso é fantástico! A nossa discussão está muito mais na frente. Ninguém fica exigindo carteirinha de negro para fazer samba bom. Não existe mais isso. E eu



7/02

Luiz Paulo 2004

**Obra à venda na Loja Iberê**

sem título, 2004

água-tinta (lavis), água-forte (relevo), matriz recortada  
(maneira negra) e verniz mole

59,5 x 59,4 cm

acho que essa miscigenação muito rápida foi um privilégio do Brasil, enquanto os países de língua hispânica têm uma resistência racista maior, principalmente em relação ao negro. Então, sobre a ideia de arte brasileira, eu acho que é arte do Brasil, feita no Brasil. Se pegarmos o Krajcberg, por exemplo, que é um polonês que lutou do lado da Rússia, ele faz o quê? Arte polonesa? Ele faz arte do Brasil. Ele é um cara dedicado ao Brasil, é uma pessoa que incorporou o Brasil. Não fala mais nem polonês direito, nem russo, nem português, mas é um cara que espiritualmente está absolutamente enraizado aqui. Eu devo muito a ele essa questão dos pigmentos que utilizo em meus trabalhos. Foi ele que me introduziu aos segredos de Minas. Quando a Varig me chamou em 1970 para fazer um painel em Paris, eu pedi a ele: Me mostra aí. E ele falou: Vem me encontrar em Minas. Eu fui, e ele me levou aos lugares onde catava os pigmentos.

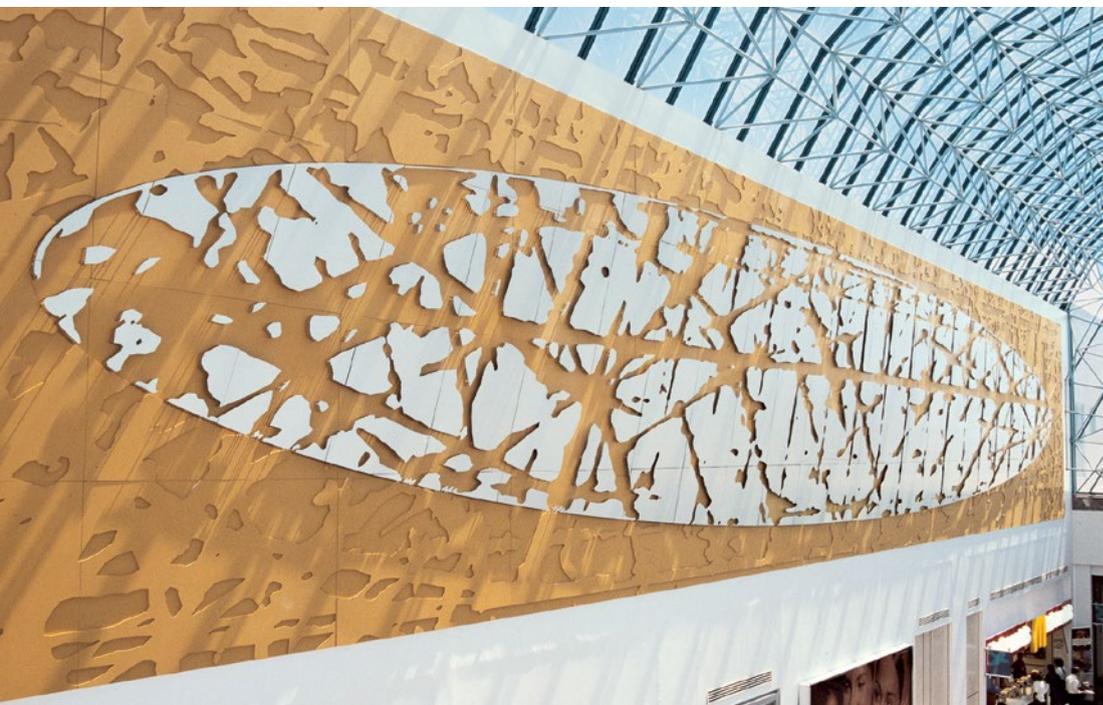


Foto: Porto Alegre Airport

**Fundação Iberê** – Assim como tiveste uma forte convivência com Krajcberg, a tiveste com Iberê Camargo. Como foi esse convívio?

**Vergara** – Existia uma galeria no Rio de Janeiro, que se chamava Galeria Relevô. Quem trabalhava nessa galeria era a Tereza de Lima, filha do poeta Jorge de Lima, que conhecia muitos artistas, dentre eles, o Iberê. E ela conhecia os meus desenhos, além das minhas joias. Eu estava começando a ficar de saco cheio das joias, porque acaba sendo um décor na mão, não tem vida própria. Embora ela tenha características artísticas, é sempre um penduricalho, e eu estava ambicionando um pouco mais. Então, ela me disse que ia me apresentar ao Iberê. Eu falei por telefone com ele, e ele me disse para levar os meus desenhos na casa dele.

Aí eu me mandei, com um catatau de desenhos. Ele olhou aquele negócio todo e falou assim: Vem pra cá, para o meu ateliê. Vem trabalhar aqui. Aí eu fui. Fiquei espremendo uns tubos de tinta e tal... Ele montava umas naturezas mortas pra eu desenhar e, quando precisava de mim, me chamava: “Espreme aqui vermelho, branco...”

**Fundação Iberê** – Tu tinhas que idade?

**Vergara** – Uns 22. Nessa época, jogava voleibol profissionalmente. E ele ficava com ódio, porque chegava seis e meia da tarde, e eu dizia que tinha que ir embora por causa do treino. Ele ficava louco: “Não Pode! Ou tu és artista, ou esportista!” Eu acho que daí nasceu uma amizade muito grande. Eu conto uma história que é verdadeira: às vezes, o Iberê ficava muito brabo com uma coisinha mínima no quadro. Ele gastava aquela tonelada de tinta, mas não gostava... E eu falava: “Iberê, tá pronto! Tá pronto, não mexe mais, pelo amor de Deus!” E ele:

“Não, tchê, aquele troço tá me agonizando!” Ele ia lá e, pronto, estragava tudo. Um dia, tinha um quadro enorme, que tinha ficado pronto. Ele já tinha sentado, eu havia lavado tudo, havia limpado a paleta, que era um carrinho de rodas... Depois, quando já estava em casa, de repente, liga a Maria: “Vergara, vem pra cá, que ele tá querendo mexer de novo!” Foi uma convivência muito intensa mesmo!

**Fundação Iberê** – Quanto tempo tu ficaste ali?

**Vergara** – Foram dois anos. Quando teve a exposição Opinião 65, o meu trabalho tinha ganhado

um caráter muito objetivo, e tava aquela coisa política. O Iberê era contrário a isso, ele tava muito incorporado a coisas da visualidade geral. Daí ele disse pra mim assim: “Olha, eu acho que tá na hora de tu ter a tua vida própria”. Mas o impressionante é que depois eu passei mais ou menos uns 15 anos sem ter um contato mais próximo com ele. E aí, quando vim a Porto Alegre para fazer a exposição na Casa de Cultura Mario Quintana, no início dos anos 1990, eu queria que o Iberê fosse ver as coisas. Aí eu liguei para a Maria: “Onde é que tá o Iberê?” E ela: “Foi à cidade, foi comprar cueções. Vai para a Rua da Praia, que ele vai passar por lá!” Aí eu fui pra Rua da Praia, escolhi uma esquina e fiquei olhando... Dalí a pouco, lá vinha ele, e foi uma coisa impressionante! No dia seguinte ele foi lá ver a exposição, e nós vimos tudo abraçados. Foi uma coisa muito emocionante pra mim.

**Fundação Iberê** – Que tipo de ensinamento tu aprendeste da convivência com Iberê?

**Vergara** – Uma das coisas que sempre me chamou a atenção no Iberê é que ele tinha muito rigor em relação ao critério de escolha. Porque quando você começa um trabalho, existe, pelo menos, um grande problema: decidir quando ele está pronto e se ele está certo ou errado. O trabalho não pode ter muitas referências externas. O artista está sempre procurando fazer um discurso em que a sua individualidade esteja presente e que, ao mesmo tempo, ela converse com o universo estético do mundo. O Iberê, particularmente, era muito rigoroso em relação a essa questão. Por isso, durante os anos em que trabalhei com ele, eu desenhava muito, e ele era muito rigoroso mesmo. Ele olhava os meus trabalhos e me dizia: “Isto é uma merda! Rasga!” E eu demorei um tempo para saber porque era ruim. E quando ele dizia, entusiasmado: “Isto aqui é um desenho!” Também demorei um bom tempo para compreender aquilo ali. Mas aprendi.

**Fundação Iberê** – Na Bienal do Mercosul tinha um espaço no Santander Cultural que era todo dedicado a discutir questões da pintura. Tu, que produz obras tão diferentes, mas sempre muito a partir da pintura, como vês o espaço desse tipo de produção hoje?

**Vergara** – Na arte, existe um tipo de produção que se chama pintura, e quem pratica esse tipo de produção aceita uma carga de tradição, e eu não vejo um limite nisso. O trabalho de arte é, na verdade, a expressão de um pensamento, que pode ser absolutamente visual, que se dirige a áreas sutis do teu ser, através do teu olhar. O olhar, acredito, tem uma inteligência própria, que é a inteligência menos hábil dos nossos talentos, porque a gente usa o olhar muito pragmaticamente. Você, na verdade, usa o olhar para não tropeçar nas coisas. A abstração do ouvido, por exemplo, é muito maior. Tanto é que o tempo da pintura é muito maior que o tempo de uma música. A pintura é muito mais intrincada. Eu acho, por exemplo, que uma boa pintura tem pele, músculo, osso... Ela tem camadas, ela tem passado. Ela mostra isso na sua estrutura. Ela tem que ser capaz de se diferenciar e de dizer a que veio. Então, pode ser que a pintura seja, digamos assim, muito sutil, mas, se você der tempo a ela, ela continua sendo eloquente o suficiente para atingir áreas sutis do teu pensamento que vão te equipar para que tu vejas o mundo melhor.

**Fundação Iberê** – Mas o grande problema é que o público tem um olhar rápido, viciado...

**Vergara** – Isso é problema do público, é um problema de educação, de cultura. Não está no trabalho de arte. Se a população é mal-educada e, além de não ter conhecimento cultural, não tem vontade de ter, isso não é um problema do artista.

**Fundação Iberê** – No universo das artes visuais, o que te surpreende hoje?

**Vergara** – Tem gente que tem horror do Bill Viola... Lá na Feira de Chicago, tinha uma coisa impressionante. Tinha uma sala

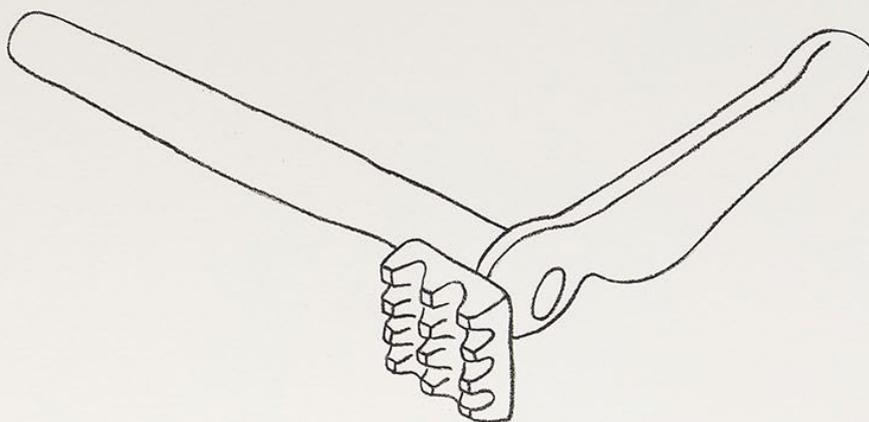
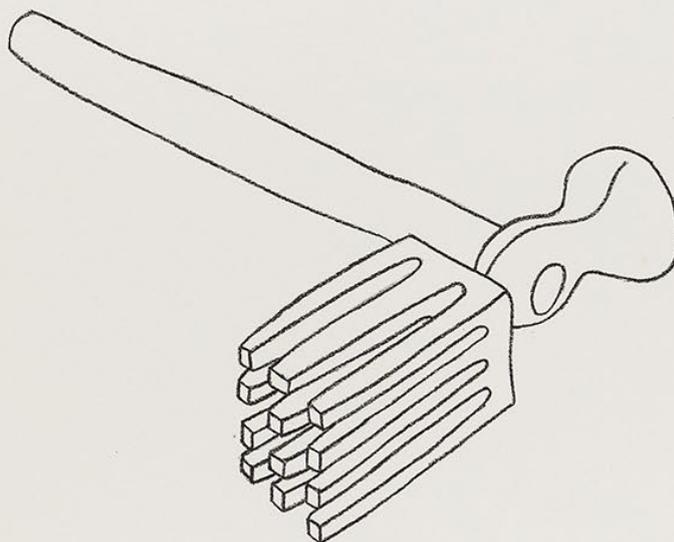
onde tinha uma tela plana de cristal líquido, que parecia um *portrait*: eram cinco pessoas. Eu passei por ali pela primeira vez e não me toquei. Quando passei pela segunda vez, tinha mudado a posição. Daí que eu fui me tocar que aquilo era um filme que tinha sido gravado em altíssima velocidade, sendo passado em câmera normal. Então os gestos eram lentíssimos, quase imperceptíveis. Eram cinco pessoas que estavam vendo uma coisa horrorizante, e isso de “chegar ao horror” se dava numa lentidão máxima. Esse é um trabalho que eu acho interessantíssimo... Tem também um trabalho do Walter De Maria, que são cinco fotografias. Ele pegou um campo de grande intensidade elétrica, no deserto do Novo México, e colocou postes de aço ao longo de uma milha. A primeira fotografia é exatamente esse deserto com os postes de aço e montanhas no fundo. A segunda fotografia é o tempo se fechando, com nuvens e tal. A terceira fotografia é um céu negro, e a última imagem mostra todos os raios indo para onde ele marcou. Eu acho essa a maior ilustração da arte, ou seja, a energia dispersa vai para onde o artista marca. A boa arte é essa que consegue tirar de você essa dispersa sensação de ser humano.

**Fundação Iberê** – No Brasil, hoje, que artistas tu destacarias?

**Vergara** – Eu adoro o Tunga. Acho interessantes também as coisas que o Ernesto Neto tem feito. Gosto muito do Waltércio Caldas. José Rezende é um amigo diretíssimo meu, e eu gosto muito do trabalho dele. Ele é um homem que opera com coisas muito sutis: coisas moles para fazer uma coisa dura... ele produz parábolas com os materiais... Gosto muito das coisas da Iole de Freitas, gosto de algumas coisas da Fernanda Gomes, gosto muito da Carmela Gross, gosto da Karin Lambrecht... ■



Foto: Walter Carvalho



# Livros de artista e suas fronteiras ampliadas

Exposição do Itaú Cultural abre a programação 2024 da Fundação Iberê

**Felipe Scovino**

A exposição **Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural**, sob minha curadoria, chega à Fundação Iberê no dia 3 de fevereiro, depois de passar por sete cidades. Reunindo cerca de 55 obras de 44 artistas, a exposição não permeia apenas os livros-objetos – comumente associados à expressão livros de artista –, mas propõe a investigação das diferentes relações que podem ser estabelecidas entre livro e artista.

Artistas, muitas vezes, produzem livros como parte de seu trabalho. Único e feito à mão ou produzido em pequenas tiragens, fazendo com que a exclusividade deixe de ser uma norma no contexto das artes visuais, artistas vêm, cada vez mais, sendo atraídos por esse suporte.

Produzidos em maior número a partir da década de 1950, os livros de artista têm um estatuto complexo, variando entre serem identificados tanto como obras de arte quanto documentação. O lugar deles dentro do museu – e na história da arte de forma mais ampla – não é fixo. São várias as possibilidades de entendimento sobre o livro de artista: podemos compreendê-lo como uma publicação cujo artista concebe conteúdo e design gráfico; a manufatura de um livro que sofre intervenção conceitual e tem uma tiragem limitada; a ilustração de uma revista ou livro; a execução de um álbum de gravura, entre outras possibilidades.

Os artistas, por meio de suas publicações de vanguarda, lançam provocações: como um livro pode ser visto, representado e transformado? O que passa a significar a expressão “ler um livro”? Como as invenções nas artes visuais traçam fronteiras com as experimentações da literatura que aconteceram ao longo das últimas décadas? Em meio à explosão de “conteúdo” digital, o que é hoje um livro e o que ele pode fazer?

A Coleção de Livros de Artista do Itaú Cultural se concentra nos artistas brasileiros, particularmente na transição entre o moderno e o contemporâneo. Ademais, aquisições mais recentes, como as obras de Aline Motta, Eustáquio Neves e Rosana Paulino, têm foco em recortes de ancestralidade, raça, gênero e território. Os recortes curatoriais refletem que a investigação do suporte livro de artista passa pela produção moderna e seu diálogo com a ilustração, como é o caso da edição de “Casa Grande e Senzala” (1934), de Gilberto Freyre, e o trabalho de Cícero Dias, pelos livros-esculturas dos poetas concretos, pelos álbuns de gravura, incluindo a icônica produção gaúcha, e termina com um núcleo contemporâneo, dividido em Uma Escrita em Branco, Rasuras e Paisagens. Existem duas situações para a expressão “uma escrita em branco”.

A primeira faz referência a livros em que a palavra está em suspenso e o que se destaca é a materialidade do suporte. Nela estão em evidência a forma, o peso e a estrutura da obra, e a escrita é negada ou não concluída. Nada aparece como um dado pronto: é preciso se aventurar entre essas camadas, das quais a incerteza é o motor. É o caso dos livros de Brígida Baltar e Débora Bolsoni, oferecidos como matéria, densa e compacta, e que se apresentam como publicações caras ao tato. Ambos quebram expectativas sobre um conceito fechado de livro

ou leitura, pois se lançam ao sensório. Semelhantes a blocos, enquanto é impossível abrir o de Baltar – pois seu propósito é o contato com a cerâmica e o pó de tijolo, seus materiais constituintes –, o de Bolsoni, com uma forma ambígua entre um arquivo e um bloco de concreto, não possui palavras, sendo um campo aberto ao olhar. A segunda situação é a construção de uma narrativa na qual o leitor é levado a um estado de perda de referências, pois a linguagem impressa é turva, como em “O Livro Velázquez” (1996), de Waltercio Caldas, que torna imprecisa nossa percepção sobre o objeto dado. A obra nunca se coloca como pronta aos olhos. O livro é atacado como um todo: texto e imagens estão fora de foco. A imagem se coloca como frustração. É preciso furar camadas de inconclusão e deduzir sobre aquilo que nunca se apresenta inteiriço.

Em “Rasuras”, as obras se colocam à margem de uma narrativa obediente ao pragmatismo. É o lugar da escrita que nasce para não ser compreendida, oferecida ao mundo com certo grau de violência e gestualidade, como em “Balada” (1995), de Nuno Ramos, na qual um rastro da bala, que atravessa o livro, embaralha os sentidos entre o ver e o ler. Em “Flesh Room with Anima” (1978/96), Antonio Dias exibe imagens ampliadas de sua pele, tornando a página do livro um padrão biológico. Nas obras de Artur Barrio, conceitos de diário, registro, projeto, esquema, sonho e devaneio transportam o leitor para um espaço-tempo que foge a regras conclusivas sobre a concepção de livro como organizador de ideias.

Aline Motta, por sua vez, em “Escravos de Jó” (2016), parte da desconstrução da narrativa da cantiga infantil que dá título à obra para expor criticamente a história do país atrelada à constituição de um estado necropolítico. O livro escancara como nossa cultura e nossa história oficial naturalizam a violência, com uma crueldade institucionalizada contra corpos racializados. São rasuras que revelam rasgos na carne. O núcleo Paisagens se volta para livros cujo interesse é esgarçar poeticamente a ideia de paisagem, como na obra de Jorge Macchi. Em “Buenos Aires tour” (2003), o artista constitui oito itinerários que derivam de uma trama de linhas criada a partir da quebra de uma estrutura de vidro colocada sobre o mapa da cidade que dá título ao livro. Nesses itinerários, foram eleitos 46 pontos de interesse com informações escritas, fotográficas e sonoras. A paisagem é não só exibida, mas também vivenciada de múltiplas maneiras pelo leitor. A potência desse núcleo também se faz numa pesquisa acerca de como os livros revelam imagens de corpos, paisagens e gestos que refletem, entre outras circunstâncias, sobre gênero (Lenora de Barros), perspectiva racializada (Dalton Paula, Eustáquio Neves, Rosana Paulino) e a relação entre cosmogonias e povos originários (Menegildo Paulino Kaxinawa). Além disso, há uma produção realizada nos últimos cinco anos que possui uma potência crítico-social sobre a paisagem política brasileira que vivenciou a ascensão da extrema-direita, como observamos na atmosfera de cinismo e niilismo que rondam o “Livro de colorir” (2016), de Marilá Dardot, e “O ano da mentira” (2018), de Matheus Rocha Pitta.

A parte dedicada aos álbuns de gravura exibe produções gaúchas. “Gravuras gaúchas” (1952) apresenta pranchas com gravuras de artistas que fundaram o icônico Grupo de Bagé, como Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti. Ao defender a popularização da arte, o coletivo apresenta uma impressionante produção de gravuras, com traços realistas que tecem uma crítica social, ao mesmo tempo em que documenta a cena regional do Rio Grande do Sul.



Em foto dos anos 1990, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Carlos Scliar e Danúbio Gonçalves, que participaram dos Clubes de Gravura de Bagé e Porto Alegre

Duvidar dos códigos de representação é uma tônica na pesquisa de Regina Silveira, que, em “Anamorfas” (1980), álbum produzido durante seu mestrado na ECA-USP, apresenta um registro de seu interesse pela subversão dos sistemas de perspectiva. Os trabalhos partem de fotografias de objetos cotidianos, que, por meio da anamorfose – efeito óptico pelo qual a dimensão vertical da imagem de um objeto aparece com grau de ampliação diferente do da dimensão longitudinal ou transversal –, são “redesenhados” para obter compressões, dilatações e dobras. Ao quebrar a “confiabilidade” da imagem ou testar os limites do reconhecimento da coisa representada, Silveira escolheu objetos como óculos, garfos, martelos, tesouras, pentes e xícaras para ilustrar seu álbum. São imagens de poder simbólico, artístico ou social que guardam em si uma ameaça, mas que, por meio do processo de anamorfose, se tornam distorções que acabam por enfatizar, ambigualmente, o seu tom patético. A mostra abre espaço para a xilogravura, contida nas obras em formato de álbum, como “Pequena Bíblia de Raimundo Oliveira” (1966), com texto de Jorge Amado, e “Das baleias” (1973), de Calasans Neto, acompanhado de um poema de Vinicius de Moraes.

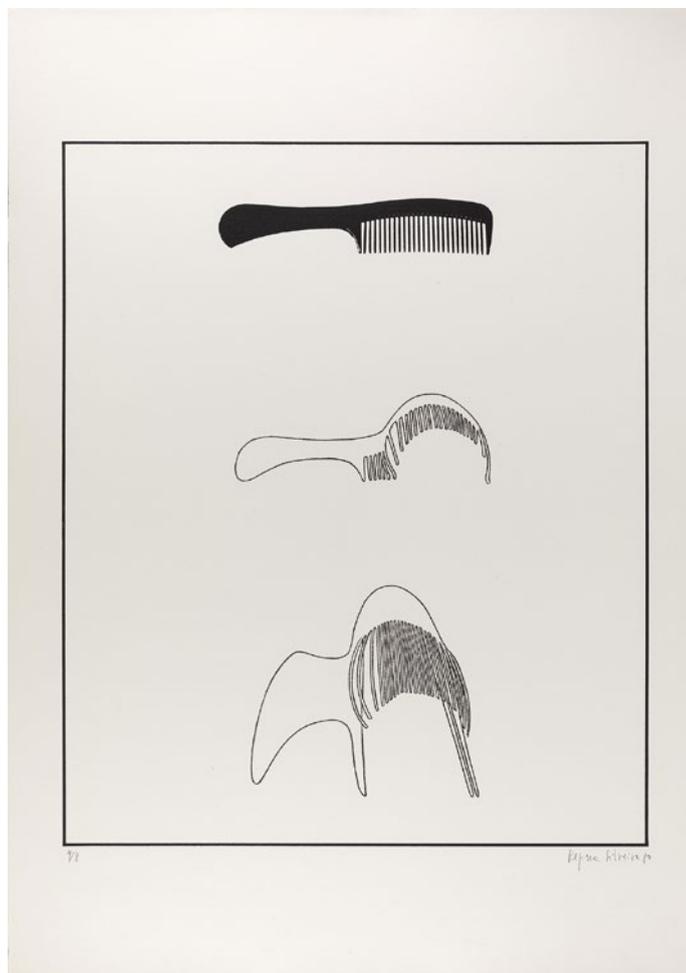
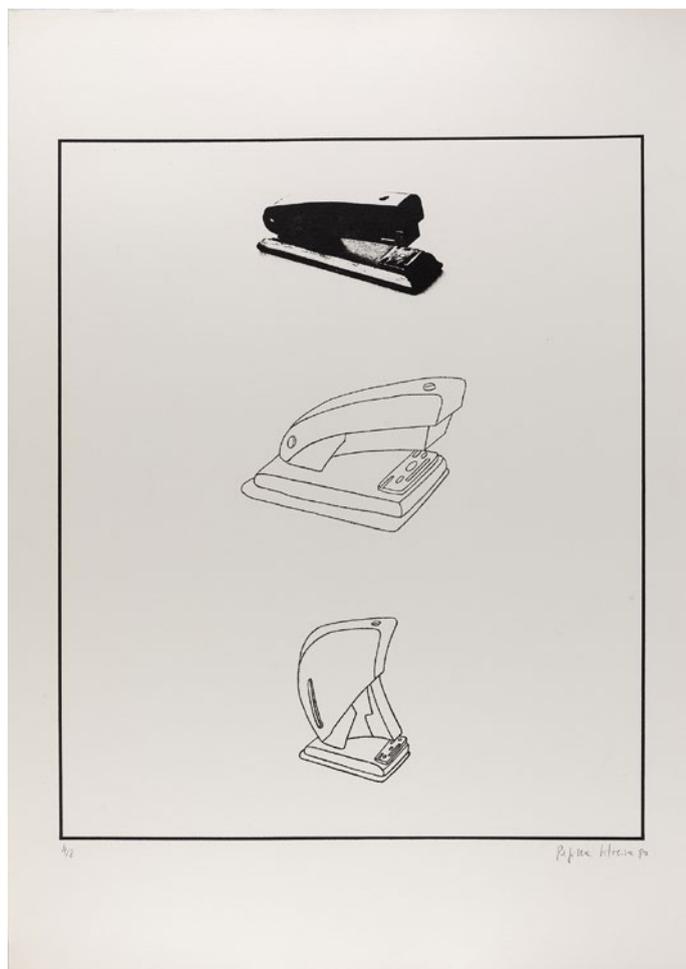
Referência para esses trabalhos, a literatura de cordel não se apresenta “somente” como expressão da cultura brasileira, mas constitui-se em um livro e uma narrativa produzidos manualmente pelo próprio artista. São exemplos, portanto, do processo de expansão da ideia de livro de artista. Em meados dos anos 1950 no Brasil, poetas concretos e integrantes do Poema/Processo problematizavam as noções de livro,

palavra e leitor. A relação entre a poesia concreta e as artes visuais fundou uma nova forma de aparição do livro, que ganha uma aparência escultórica, na qual a palavra alcança a tridimensionalidade e passa a ter volume e densidade – dos “Poemas espaciais”, de Ferreira Gullar, às contribuições que demandam a participação do espectador, de Wladimir Dias-Pino, passando por ações pioneiras de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Julio Plaza, que experimentam ação, sonoridade e espacialidade da palavra para além da página.

A existência de um núcleo histórico na mostra reúne e homenageia os pioneiros no país dos chamados livros-objetos e sua intersecção direta com a poesia concreta. São três livros feitos por Augusto de Campos e Júlio Plaza, exemplificando o momento em que a palavra salta da página em direção ao espaço – assim como, guardadas suas especificidades, as experiências concretas e neoconcretas exploram, nas artes visuais, um campo ampliado para a pintura e a escultura. Em “Objetos” (1969), por exemplo, obra composta de cinco grandes cadernos, nos quais os objetos são as próprias páginas, que, ao serem desdobradas, revelam formas geométricas geridas mediante um jogo de cortes. Livro e escultura, verbal e não verbal, espaço e plano, eis algumas das possibilidades intersemióticas, espaciais e conceituais desse projeto de vanguarda, que nos leva a pensar que o artista se torna mais um criador ou propositor de situações do que de objetos acabados. Os livros de artista refletem a pluralidade das relações não só com a literatura e as artes visuais, mas com o design, a política e a música. Nesse último caso, as obras de Sandra Cinto e Montez Magno, transformam o signo da partitura em um meio de experimentação acerca do desenho.

Os artistas, por meio de suas publicações de vanguarda, lançam provocações: como um livro pode ser visto, representado e transformado? O que passa a significar a expressão “ler um livro”? Como as invenções nas artes visuais traçam fronteiras com as experimentações da literatura que aconteceram ao longo das últimas décadas? Em meio à explosão de “conteúdo” digital, o que é hoje um livro e o que ele pode fazer? ■

**Felipe Scovino** - *Professor Associado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e curador da exposição. Em 2015 organizou, juntamente com Pieter Tjabbes, “Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura”, exibida na Fundação Iberê Camargo. Recentemente publicou “Pancetti: o moderno periférico” (Editora UFRJ, 2022).*





Detalhe de obra que Andy Warhol fez para ilustrar uma reportagem na revista "Vanity Fair" sobre o cantor Prince.

# O Prince Laranja e a Apropriação nas Artes Visuais

Rodrigo Azevedo

Recente decisão da Suprema Corte norte-americana renovou o debate sobre os limites da liberdade artística e da apropriação na arte contemporânea. O polêmico caso envolveu nada menos do que Andy Warhol – a grande referência da chamada *Pop Art* –, o não menos notório cantor e compositor Prince e a fotógrafa de celebridades do rock, Lynn Goldsmith.

Em 1984, sob encomenda da revista *Vanity Fair*, Warhol retratou Prince a partir de fotografia realizada alguns anos antes por Goldsmith. A obra foi elaborada mediante a sua célebre técnica de combinar fundos pintados à mão com imagens fotográficas impressas em serigrafia. Em 2016, quando do falecimento de Prince, a revista licenciou uma nova impressão do retrato junto à Fundação Warhol (o chamado Prince Laranja), sem remunerar a fotógrafa. O caso foi parar nos tribunais e o seu deslinde, em favor de Goldsmith, segue alimentando debates acalorados na comunidade artística, adicionando risco jurídico a prática frequente na contemporaneidade, não apenas nas artes visuais, mas inclusive na música e na literatura.



A chamada *apropriação* utiliza elementos preexistentes, como obras de arte, fotografias, textos, ou objetos do cotidiano, e os incorpora em uma nova obra, modificada, recontextualizando o propósito original. Assim, a cultura é construída a partir de elementos compartilhados e reinterpretados ao longo do tempo.

Na área musical, é marcante no rap, no hip hop e na música eletrônica. Na literatura, sempre esteve presente nas citações, paródias ou mesmo na sucessiva exploração dos mesmos enredos e personagens, ressignificados por autores posteriores.

Nas artes visuais, em especial, a prática não é nova. Ainda na metade do século XIX, Manet causou controvérsia com a sua obra *Olympia*, claramente inspirada na *Vênus de Urbino*, de Ticiano. No século seguinte, a apropriação ganhou novas proporções com os ready-mades de Duchamp, incluindo o famoso urinol (*A Fonte*) e os bigodes na *Monalisa* (*L.H.O.O.Q.*). Numerosos foram os artistas que adotaram essa abordagem no período (como Rauschenberg ou

Dalí), a qual, posteriormente, se incorporou definitivamente na arte contemporânea (como exemplificam Oldenburg, Weiwei e Koons).

Agora, de certo modo, a apropriação está também presente nas obras e conteúdos em geral formulados por ferramentas de inteligência artificial, que aprendem e criam a partir de base de dados de trabalhos literários, artísticos ou científicos anteriores. Tudo à revelia dos autores das criações originárias.

O direito é desafiado a estabilizar essas relações. De acordo com a legislação autoral, o criador faz jus à propriedade intelectual sobre as suas obras originais e minimamente criativas, independentemente da sua complexidade, qualidade estética ou artística. Nessa condição, o autor não apenas passa a possuir a prerrogativa de explorar com a exclusividade a obra, mas também de impedir – se assim desejar – a criação de obras derivadas a partir dela (como a tradução para outro idioma ou a adaptação de uma obra literária para uma obra audiovisual, por exemplo). A questão central, então, é diferenciar obras transformativas, que mesmo claramente se apropriando de outras, anteriores, às ressignificam; de obras derivadas, dependentes das primeiras, na forma e na essência do seu conteúdo (necessitando, por decorrência, da permissão dos autores originais).

Nesse ponto, a questão fica ainda mais complexa quando se observa que a criatividade mínima necessária para a constituição de uma obra nova tem sido frequentemente entendida, pelos tribunais, menos como a necessidade de intervenção direta do autor nos materiais ou de independência absoluta da criação frente ao mundo conhecido, e mais pela existência de efetivas escolhas pelo criador. É suficiente, por exemplo, a silenciosa obra musical *4'33"* de John Cage (na qual basicamente fica em silêncio durante esse período) ou o chamado “Quadrado negro sobre fundo branco” (que se constitui basicamente do que é descrito no seu título: um quadrado negro sobre um fundo branco), de Malevich. A lei também permite expressamente as citações, críticas e paródias, tratadas como obras independentes.

O recente julgamento do caso do Prince Laranja realimenta, assim, antigas controvérsias no mundo das artes. A partir de que momento uma mera modificação ou interferência é suficiente para constituir uma obra nova? Quem é capaz de fazer o juízo determinante dessa originalidade mínima necessária para configurar uma nova autoria: um jurista ou um crítico de arte? Como não se deixar influenciar por gostos pessoais ou vieses? Como diferenciar uma crítica, comentário ou ressignificação de um plágio? Há limites para a liberdade artística humana? Os mesmos parâmetros valerão para a inteligência artificial?

A prática da apropriação segue desafiando as noções tradicionais de autoria e originalidade e tem seus efeitos multiplicados pelo espetacular avanço tecnológico atualmente vivenciado pela inteligência artificial generativa. Sobreviverá ela aos novos tempos?

Em outubro passado, a Associação Brasileira da Propriedade Intelectual (ABPI) promoveu debate sobre o tema na Fundação Iberê, abordando as perspectivas de curadores, artistas e instituições, representados na ocasião por Gunnar Kvaran, Francisco Dalcol e Guilherme Dable. O evento contou com o apoio do MARGS e da Faculdade de Direito da UFRGS. ■

**Rodrigo Azevedo** é advogado, sócio de *Silveiro Advogados* e representante na RS da Associação Brasileira da Propriedade Intelectual (ABPI).



**Confira abaixo nossa programação de exposições**

As visitas podem ser agendadas pelo Sympla, aponte a câmera de seu celular no QR code ao lado para mais informações.

Visite nosso site: [www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br)



**THIAGO MARTINS DE MELO**  
RESISTÊNCIA

04 NOV > 28 JAN



**IBERÊ CAMARGO**  
VIVO COMO AS ÁRVORES, DE PÉ

04 NOV > 18 FEV



**JANAINA TSCHÄPE**  
ESTRELAS CONVERSANDO EM VOZ ALTA

25 NOV > 18 FEV



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

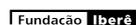
APOIO

EM ELDOORADO DO SUL

EM GUAIABA



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 LUCHESE | SILVANA ZANON