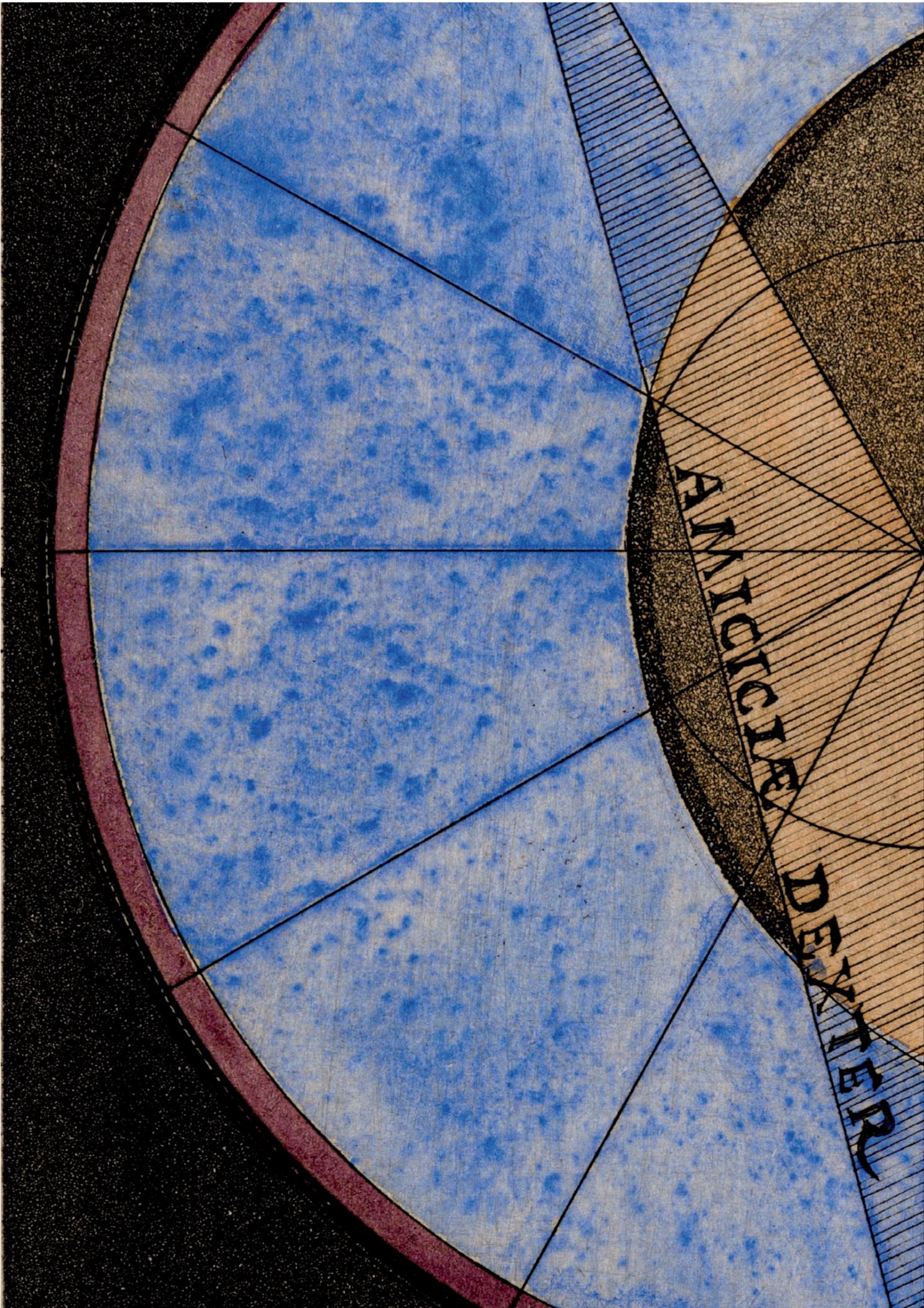


The image is a technical drawing on aged paper, showing a complex mechanical assembly. The drawing consists of several thick, dark lines representing structural components. A prominent feature is a globe with a grid of latitude and longitude lines, positioned in the lower right quadrant. To the right of the globe is a smaller, solid blue circle. The drawing is annotated with the numbers 32, 33, and 34, which appear to be part of a sequence or index. The overall style is that of a hand-drawn technical sketch, possibly from a historical or scientific manuscript.

**CARLOS MARTINS**  
SOMBRA DA TERRA



Fundação Iberê

# CARLOS MARTINS

## SOMBRA DA TERRA

CURADORIA  
JOSÉ AUGUSTO RIBEIRO

14 de junho a 17 de agosto de 2025



Além de um profundo conhecedor de gravura, Carlos Martins é artista, professor, museólogo e curador. Com um percurso de mais de 50 anos, nos apresenta hoje, aqui na Fundação Iberê, uma singular mostra de sua trajetória.

Em 1996, quando ainda dirigia o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, convidei Carlos para criar a cenografia de um espetáculo em homenagem ao centenário de morte de Carlos Gomes, acompanhada de uma exposição de sua série de gravuras *O guarani*.

Foi ali que nasceu uma amizade e um aprendizado.

Trabalhar nessa produção comemorativa foi uma experiência inesquecível.

Envolvidos por uma grande orquestra e seus respectivos cantores líricos, tínhamos um grande desafio – traduzir em formas visuais, no palco, a potência da música lírica.

Carlos resolveu isso com maestria, criando uma síntese entre a força dramática da ópera e a precisão de sua gravura.

Como bem observou Frederico Morais, “foi a música, ela mesma, que criou o caldo emocional desta série, mas, ao mesmo tempo, Carlos Martins armou-se de toda uma série de informações para oferecer uma visão do Brasil que, sendo fiel às motivações do autor, atendesse, igualmente, às características formais de sua gravura...”.

Passados quase 30 anos deste episódio, estamos aqui, nesta Fundação, para comemorar o artista Carlos Martins, falando de gravura e de Carlos Gomes.

Que esta exposição seja um testemunho dessa trajetória ímpar de um mestre da gravura brasileira.

EMILIO KALIL  
Fundação Iberê



## SOMBRA DA TERRA

JOSÉ AUGUSTO RIBEIRO

Desde suas primeiras manifestações, na metade da década de 1970, a obra de Carlos Martins propõe uma experiência estética exigente. Sobretudo por reivindicar a observação atenta de suas gravuras, na contramão de um regime de aceleração, intensificação e instantaneidade de significados e sensações na cultura contemporânea. De maneira geral, as imagens produzidas pelo artista são simples e ambíguas, familiares e estranhas, a uma só vez. Por não apresentarem necessariamente uma ação em curso, são também silenciosas e sugestivas de um esgarçamento temporal.

A minúcia com que são conduzidos os processos de realização do trabalho, na criação de estampas com dimensões, muitas vezes, pequenas e cheias de detalhes, requer, para sua melhor apreensão, a aproximação física do observador e um exame detido de suas partes. Assim, um dos aspectos agudos da obra para intervenção no debate sobre arte, hoje, em meio a essa inflação crescente de estímulos, é sua postura meditativa, que articula análise e afeição, diante do mundo das coisas.

Carlos Martins é considerado um dos principais conhecedores de gravura do país – não apenas por sua atividade como artista, mas inclusive pelo exercício das profissões de professor, museólogo e curador, a partir da virada para a década de 1980. Há 50 anos ele produz um trabalho gráfico

notabilizado pelo apuro técnico empregado nas diferentes etapas de construção de uma imagem, no desenho, gravação e impressão. Tanto que a literatura a respeito da obra fala com frequência de sua “altíssima qualidade” e do “domínio absoluto”, pelo artista, dos procedimentos da gravura em metal.<sup>1</sup> Qualidades que colocariam Martins, na década de 1980, entre “os melhores gravadores brasileiros”, na opinião de um segmento da crítica.<sup>2</sup>

Por um lado, tais comentários dão a medida do reconhecimento público do “saber-fazer” de Carlos Martins, desenvolvido desde sua temporada em Londres, principalmente a partir dos estudos na Slade School of Art, de 1975 a 1977, onde aprimorou a prática da gravura em metal, por meio de um ensino formal que abarcava disposições livres e experimentais de professores e alunos. Por outro lado, essas habilidades surgem e são notáveis, na obra de Martins, emancipadas de quaisquer demonstrações de virtuosismo. Sua capacidade técnica redundante em rigor, não em preciosismo. O artista concilia o esmero da artesanaria, com a tomada de licenças para tudo aquilo que as normas identificariam como imperfeição, falha ou erro, em favor de outras qualidades: de invenção de linguagem, da natureza reflexiva do trabalho e da maneira discreta, intimista, de se endereçar ao observador.

De volta ao Brasil, após um período de cinco anos na Inglaterra, Martins passa a trabalhar também em universidades, museus e na organização de exposições. No cumprimento dessas tarefas, dedica-se à sistematização e transmissão de conhecimentos sobre métodos, materiais e equipamentos para a produção de gravuras; sobre a história da reprodução de imagens; sobre a trajetória de artistas gravadores; sobre a formação de coleções desses itens etc. Conhece o departamento gráfico e os equipamentos museológicos de diversas instituições culturais do mundo. Organiza mostras importantes, cria gabinetes de gravura, dirige museus e coleções no Brasil.<sup>3</sup> Acumula, enfim, entre 1980 e 2010, um conjunto de instruções que, pela amplitude e diversidade de experiências, é singular em qualquer contexto do mundo.

Seria importante frisar, nesse ponto, o fato de, mesmo tendo se dedicado de maneira sistemática, quase exclusiva e por tanto tempo às linguagens gráficas, Carlos Martins jamais tomou o campo da gravura como um reduto, como um domínio circunscrito, fechado em suas especificidades, a ser mantido por e entre especialistas. Pelo contrário. Sua obra, aliás, dá diversas demonstrações disso. Desde o início, o artista realiza – em ritmo intermitente, com pequenos hiatos – um trabalho

<sup>1</sup> Desde as primeiras reportagens a respeito da obra de Carlos Martins, suas gravuras costumam ser descritas como “tecnicamente perfeitas”. (Ver: Dacosta, Antonio. *Gravura brasileira em Paris*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 6 de novembro de 1977). E na apresentação do catálogo da mostra *Impressões e memória – a gravura de Carlos Martins*, com curadoria de Valéria Piccoli, na Estação Pinacoteca, em São Paulo, o então diretor do museu, Marcello Mattos Araújo, escreve: “Curador de grande destaque no meio cultural brasileiro e um dos nossos maiores experts em gravura, Carlos Martins é autor de uma obra gráfica de altíssima qualidade [...]. Sua produção (...) articula uma sofisticada relação entre questões da grande tradição da história da gravura ocidental e vivências pessoais, mediadas por um domínio técnico absoluto dos procedimentos de gravação em metal.” In: Piccoli, Valéria. *Impressões e memória – a gravura de Carlos Martins*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p. 5.

<sup>2</sup> Em artigos publicados na primeira metade da década de 1980, os críticos Frederico Moraes e Wilson Coutinho, ambos baseados no Rio de Janeiro, naquele momento, escrevem, respectivamente, que Carlos Martins é “seguramente um dos mais expressivos representantes da nova gravura brasileira” (Moraes, Frederico. *Encantamento e serenidade na gravura de Carlos Martins*. Rio de Janeiro: O Globo, 30 de maio de 1980) e “um dos melhores gravadores típicos de sua geração” (Coutinho, Wilson. *Pedra, fibra, metal: a festa da gravura carioca*. Rio de Janeiro: O Globo, 27 de novembro de 1984).

<sup>3</sup> Informações detalhadas sobre essas atividades constam da nota biográfica de Carlos Martins, publicada na página 61 deste catálogo.

que se constitui de gravuras e monotípias, principalmente, e que só de maneira pontual assume a forma de objetos, esculturas, ambientes e vídeos. Trata-se de uma obra com apreço por diferentes tradições gráficas, que retoma, cultiva procedimentos antigos, que respeitam o tempo de produção da gravura – e até por isso essa é uma obra que se desenvolve com investigações de média e longa duração para a produção de cada série ou cada grupo de trabalho. Ainda assim, essa é uma produção despreendida de purismos. Ou, mais que isso: o trabalho contesta certos lugares comuns a respeito da gravura. Por exemplo, sobre a reproduzibilidade como aspecto inerente a obras gráficas, ou como traço definidor de linguagem, ou, ainda, sobre a ideia de que essa reproduzibilidade se realizaria pela tiragem de cópias idênticas de uma mesma estampa.

Fora isso, são notáveis as diversas maneiras pelas quais o pensamento gráfico que preside a obra de Carlos Martins se aproxima de outras expressões e manifestações artísticas (da pintura, da fotografia, do cinema, da arquitetura, da literatura, da música etc.). De fato, essa é uma obra culta. E a lida do artista com seus materiais do campo da cultura costuma trazê-los para dimensões do afeto, de certa intimidade, sem que existam aí conteúdos confessionais. Ao longo da produção, há referências diretas a Michelangelo, Henri Matisse, Anais Nin; há obras inspiradas em uma das óperas de Carlos Gomes, em um elemento que aparece em gravura de Albrecht Dürer; há alusões à literatura de Virginia Woolf; e, no próprio trabalho gráfico de Martins, está declarado seu apreço pela perspectiva renascentista e, em particular, pela geometria das composições de Piero della Francesca; tanto quanto é notável o interesse pela solidão e o silêncio das imagens de Edward Hopper, pelo modo sedutor e icônico de David Hockney representar a vida ordinária. Ao mesmo tempo em que está ligado a tudo isso, Carlos Martins tem uma obra sem formalidades e sem formalismos.

*Sombra da Terra* é a mais abrangente exposição já organizada de sua produção. A mostra compreende cerca de 120 obras, entre gravuras em metal, esculturas, um ambiente e um vídeo inédito, realizados de 1975 a 2025. Nesse panorama, a visão se mostra um tópico central na obra de Carlos Martins. A escolha de o que ver e o que mostrar, o ponto de observação, o enquadramento da cena, a posição no espaço de cada elemento do quadro, a distância entre as coisas, o espaço entre os olhos e as tais coisas...

Esses e outros condicionantes não definem apenas a composição gráfica do trabalho, mas constituem uma consciência do mundo – uma consciência vivida, reflexiva e atravessada por aquilo que se passa fora dela, o inconsciente. Algo nas imagens de Carlos Martins se parece com representações mentais, da memória, do sonho e da imaginação. E, de resto, o olhar que se vê pela obra de Martins parece, ao mesmo tempo, errante e dotado de um discernimento fino, oscilante entre a fixação em determinados aspectos de seus motivos e a entrega a uma distração prolongada, na alternância entre absorção e relaxamento.

\*\*

As gravuras da série *Journey to Portugal* (1976) foram concebidas para a composição de um álbum. Mas, ao contrário do que sugere o título, nem as imagens se parecem com as de um álbum de viagem, tampouco traduzem algum Portugal. As estampas são diminutas, medem seis centímetros de altura por oito de largura, e mostram cantos de quintal, vistas tomadas diante e por cima de muros ou através de janelas. É de se pensar o que, afinal, estaria na mira daquelas representações, quando se vê, por exemplo, o topo de um cipreste aparentemente cercado entre quatro paredes (*Just One Tree*, 1976); ou quando uma imagem é quase totalmente ocupada por um muro de pedras, que deixa somente pequenas margens na estampa, no alto e à esquerda, onde figuram dois ciprestes, minúsculos, vislumbrados à distância (*Saída da cidade*, 1976).

Tem algo aí de uma imagem do inconsciente, onírica, constituída na memória ou imaginada. Arma-se, de qualquer modo, um clima de irrealidade, que repercute na série como um todo: na gravura em que uma nuvem ou fumaça cruza arcos arquitetônicos (*A New Breathe*, 1976); e naquela em que há dois cones simplesmente dispostos sobre uma superfície branca (*Glasses or Crystals*, 1976). Estariam implícitas sugestões metafísicas nestas imagens? Parece que não. Carlos Martins dá pistas de preferir a aparência das coisas e a contingência das situações à imutabilidade das essências. Do mundo das coisas, interessam-lhe as superfícies, as sombras, os reflexos e as distância entre sujeito e objeto, entre um objeto e outro. Mais que o fatal, o inexorável, interessaria ao artista aquilo que, no mundo percebido, é incerto, variável e escapa ao controle. E nesse sentido, o próprio mundo sensível seria uma sombra, uma cópia imperfeita, do mundo inteligível das ideias e essências.

O nome desta exposição, *Sombra da Terra*, vem do termo em latim *Umbra Terre*, que aparece inscrito em uma gravura de 1987 de Carlos Martins, *Amicitia Dexter*. Com isso, o título sublinha a recorrência, nessa produção, de imagens de duplicação do real, principalmente por meio de sombras e reflexos. A ênfase demonstra a consideração do artista por aquilo que é constitutivo do entorno imediato e por aquilo que, ali, é obsedante, ou temporário, ou até ilusório. Uma espécie de concentração pormenorizada que se dirige à materialidade do mundo e a imagens sem substância própria, combinada com uma curiosidade expansiva, que se estende do ambiente doméstico ao sistema solar, apontando no caminho para enigmas, para o obscuro, o negativo e para ausências.

Em *Journey to Portugal*, mesmo as cenas que são à primeira vista banais, corriqueiras – como a que mostra um poço no canto de um quintal (*The Well*, 1976); ou uma vista através dos vidros de uma janela, quase em frente a outra janela, e nos quais se vê o reflexo de uma luminária (*At Night in Setil*, 1976) –, também essas imagens, que talvez sejam consideradas, de relance, insignificantes, ou sem conteúdo, intrigam. Primeiro, pela arbitrariedade do enquadramento, que não se explica por algo que seria supostamente excepcional. Depois, pelo jogo visual que propõem, entre o interior e o exterior dos espaços, entre as coisas, a presença física de cada uma, e suas duplicações ao redor, em forma de sombras e reflexos. Ordinárias e estranhas, ao mesmo tempo, essas visões se apresentam como construtos, como construções conceituais que se dão a ver por meio de soluções gráficas específicas – por meio de um esquadramento do céu, de grades que são traçadas como estudo e delimitação da atmosfera, a resguardar e bloquear, ao mesmo tempo, sua profundidade infinita (*Ciprestes*, 1976); por meio de repetidas linhas curtas,

paralelas, que se espalham, desenham e estendem um gramado, por cima de uma muralha (*Horizon Far Way*, 1976); e por meio de grãos do breu que conferem materialidade às sombras e aos reflexos nos vidros (em *At Night in Setil* e *The Well*), e produzem, ainda, manchas, uma espécie de aspereza gráfica, na superfície das pedras de uma parede (*Saída da cidade*).

Um enquadramento é sempre uma edição – mostra, oblitera, insinua, dá a ver, a imaginar e confunde. Em diversos outros trabalhos produzidos por Carlos Martins entre 1975 e 1984, o enquadramento é descentrado e não elege uma figura prioritária. O que está em jogo, nesses trabalhos, são as circunstâncias. Muitas vezes tais imagens têm um vazio em seu núcleo. Outras organizam a visão de suas cenas pela ortogonalidade de paredes, portas, janelas, grades, venezianas, telhados, vigas. São vistas tomadas, como já vimos, através das janelas, por cima dos muros, entre sombras e espelhos, o que embaralha o entendimento dos espaços.

O centro de *Interior com espelho* (1977) apresenta uma parede branca, um vazio que se alonga verticalmente e acaba por ocupar a área maior da imagem. À esquerda, estão uma porta e uma poltrona; à direita, um espelho e, atrás do espelho, um quadro. À exceção do espelho – justamente essa superfície volátil, que não fixa imagem –, não se vê, no trabalho, nenhum daqueles objetos por inteiro. Não se vê nem metade da porta, por exemplo; da cadeira, se vê o encosto, a parte superior dos braços e, no reflexo especular, parte das costas; do quadro à frente do espelho, só é possível identificar um pouco da moldura, do passe-partout e um filete do que seria sua imagem. O enquadramento estaria, assim, deslocado, segundo padrões estáveis de imagem. E, ao privilegiar o vazio, ele acaba por fazer do entorno um amontoado de coisas, apesar de poucos objetos, mas sempre um à frente do outro. Plena, mesmo, resta a parede branca.

Em um grupo maior de trabalhos produzidos entre 1975 e 1979, parece haver uma oscilação entre o tema ordinário da natureza-morta, o gênero artístico relacionado à fugacidade das coisas, e as leis da geometria, um dos mais antigos ramos da exata matemática, com um abismo misterioso a abrir-se aí de permeio. A escolha do tema e dos motivos até lembra certo vocabulário moderno, do começo do século XX, quando, por exemplo, em uma gravura de Carlos Martins surgem sólidos geométricos (um cubo e uma pirâmide) junto com uma árvore de maquete e um peso de papéis, na forma de um semicírculo de vidro (*Natureza-morta II*, 1977). Pelas sombras que se projetam no entorno e pela deturpação da noção de escala que a reunião desses elementos produz à primeira vista, infiltra-se, naquela aparente trivialidade, uma estranheza que perturba as formas perfeitas das figuras do geômetra, esse ser ocupado com questões relacionadas à forma, ao tamanho e à posição de seus sólidos no espaço. Sombras de outras árvores de maquete tornam-se até espantosas, por exemplo, em *Árvores sobre a mesa* (1979). A ponto de concluir-se daí que a geometria é a base desses trabalhos; o que desestabiliza as composições são representações da natureza e o bloqueio da luz por suas estruturas físicas.

De resto, coexistem nesse conjunto de gravuras: de um lado, uma atenção especial às superfícies, um esmero no tratamento do corpo dos sólidos, de cada uma das faces das figuras, das superfícies curvas e lisas; e, de outro, uma liberdade para distorcer as perspectivas, as escalas e o ponto de vista. Evocam as ciências, ao mesmo tempo que intrigam com o insondável. Para, por exemplo, representar cristais como se fossem vistos, a uma só vez, por cima e de frente (*Cristais de rocha*,

1976); ou para ampliar a escala de pequenos objetos ao posicioná-los, simplesmente, ao lado da representação de um pinheiro sobre uma mesa. Esse mesmo efeito é obtido em uma gravura com a silhueta de uma palmeira em primeiro plano, à frente de um quadro emoldurado – do qual só se vê um canto – com signos gráficos geométricos que lembram uma logomarca, algo assim, e, por trás ainda, uma caixa de fósforo, mas do qual só se vê, também, um pequeno pedaço do rótulo (*Palmeira*, 1976). Mesmo uma pequena caixa aberta, que, a julgar pelo conteúdo dessa produção, representa até certo ponto formas geométricas ideais, passou por uma alteração de perspectiva em seu tempo, aberto, o que dá margem aos simbolismos de revelação, descoberta, ou de liberdade e possibilidades franqueadas (*Caixa aberta*, 1975). No mais, as faces regulares e simétricas da caixa contrastam com a renda de motivos florais sobre a qual o objeto se apoia e sobre a qual projeta uma sombra estranha que se alonga para além do enquadramento. De par com o idealismo das formas “puras”, estão os ornamentos, a delicadeza e a estrutura vazada do tecido.

Em geral, essas gravuras articulam a austeridade de cenas desabitadas, sem a representação de uma ação, o que muitas vezes inspira um estado de espera ou abandono, e a complexidade de construções meticulosas, com formas variadas de inter-relação entre seus elementos, com a alternância de soluções gráficas, em estampas de dimensões pequenas. Produz-se, com isso, uma concentração de fatos visuais variados e simultâneos, em áreas limitadas de imagem, a convocar o olhar de quem se põe diante dos trabalhos a sondar, examinar, perscrutar aquela estrutura, aquela figuração que, se não traz um acontecimento em curso, dá a ver, na quietude e nas particularidades de cada elemento, tão diversos uns dos outros, a passagem e a espessura do tempo. É tudo tão familiar, próximo, íntimo até, e, ao mesmo tempo, tão incomum, distante, frio e matemático. Até pela pouca profundidade dessas imagens, o observador convocado a se aproximar é mantido na soleira da estampa, para uma relação distanciada e crítica com a obra, ou para uma tomada de posição também diante da realidade.

Essas figurações de ambientes vazios são construídas de maneira a embaralhar o entendimento espacial da imagem pelo observador. Por um lado, essas cenas se apresentam totalmente examinadas, investigadas e, literalmente, esquadrihadas por linhas horizontais e verticais traçadas a partir do desenho de paredes, teto, frisos, móveis, objetos, cortinas, janelas, portas e batentes, espelhos e molduras, grades, balcões, fachadas, telhados. Das janelas do interior da cena representada, vê-se a fachada de outro edifício, em que se estende outra ortogonalidade, as linhas horizontais, verticais e diagonais de outras janelas, grades, balcões, cortinas, telhados etc. E os espaços, enfim, se confundem. Ora se duplicam, porque espelhos refletem o interior de onde a cena é representada (*Interior com armário*, 1977), ora se abrem para fora dali, para a vista de janelas abertas (*Michelangelo Drawings*, 1977). De qualquer modo, em uma como em outra, a janela é ambivalência e multivalência: ajuda a ver, organiza, divide o que está sob observação, mas também trunca, duplica, multiplica. Estilhaça o espaço para dentro e para além daquele interior.

Na obra de simbolistas, como Odilon Redon, a janela é metáfora do fluxo de tempo e da vida, ou do sujeito angustiado. Já o sujeito ausente, mas indiciado, de Carlos Martins em *Michelangelo Drawings* integra-se ao pôster na parede, aos livros sobre a mesa e às grades que se formam no encontro de linhas horizontais e verticais, um pouco como emblemas da modernidade, índices da

razão, da imagem sob exame, achatada, planar, geometrizada, racionalista. Embora seja, também, um espaço doméstico, burguês, cheio de indícios de conforto, privacidade e cultura. Aliás, a arte é muitas vezes, na obra de Carlos Martins, um elemento que se confunde com a intimidade. Há um apreço, de fato, amoroso pelo campo.

Essa ideia é dedutível, também, da comparação entre dois trabalhos produzidos em um intervalo de sete anos. São eles *Long Distance Love* (1977) e *Homenagem a Anais Nin* (1984). No primeiro, aparece uma foto em que o pai do artista caminha acompanhado de outros dois homens, e essa imagem impressa repousa, ao lado de um vaso, sobre uma mesa. Uma dinâmica de reflexos e sombras (de novo!) liga os motivos: desde a foto, que projeta sua sombra na mesa, passando pelo vaso, que reflete na sua superfície parte da imagem da foto, até a mesa, em que se vê, também, no canto esquerdo, a sombra da planta enraizada no vaso. No segundo trabalho, é uma foto da escritora Anais Nin, que está presa à parede, ao lado de um objeto difícil de identificar, mas de superfície texturizada, apoiado na parede. As duas obras realizam, assim, a operação metalinguística de copiar e reproduzir reproduções técnicas de imagem. Assim como estabelecem a correspondência – não propriamente entre o pai e uma das escritoras da preferência de Carlos Martins, mas entre duas dimensões do afeto, uma familiar, outra cultural.

\*\*

A seguir, em 1981, Carlos Martins apresenta a série *10 cantos*, que assinala uma etapa importante, de transição, em sua trajetória, por vários motivos. Primeiro, porque esse conjunto de trabalhos é realizado no período em que o artista volta para o Brasil: um número pequeno das gravuras foi concebido em Londres e as demais, no Rio de Janeiro, onde Martins fixa, então, residência. Mas os *10 cantos* assinalam, também, uma invenção de fôlego na produção do artista. O título se refere ao número de gravuras da série, mas como se cada uma fosse uma divisão (um canto) de um poema extenso, uma epopeia. E, nessa espécie de poema épico, o artista concebe imagens que, segundo ele, descreveriam a “evolução da humanidade”.

Trata-se, na verdade, de uma deferência ao Renascimento, à ideia de uma cultura “clássica”, tal como formada no romantismo alemão, no século XVIII, e aos tópicos da modernidade, de maneira geral, como a Era da Razão e do Iluminismo. Os cantos formam um grupo de estampas bastante heterogêneo. Diferem umas das outras no tipo de imagem, na visualidade e nas técnicas mobilizadas para a produção de cada uma. E cada unidade simbolizaria um aspecto ligado a ideais e utopias, da Antiguidade aos tempos modernos: do ideal estético do corpo do homem na Grécia Antiga (em gravura de sugestão erótica, baseada em uma escultura do mito grego Ganimedes) até a representação de um astrolábio; passando por um ambiente todo metrificado, com piso quadriculado, preto e branco, paredes de tijolos, desenhados com minúcia, um a um, e porta em arco, que dá para um espaço atmosférico, de luz azul; passando por uma espécie de desenho técnico de arquitetura, em sanguínea, com a perspectiva radicalmente distorcida; até chegar a um desenho que se parece com o de uma cadeia de montanhas, uma vermelha, outra preta,

sobre um fundo listrado, em preto-e-branco, cujos volumes não reproduzem, mas se baseiam no panejamento das roupas de Gertrude Stein, no famoso retrato da escritora pintado por Pablo Picasso, entre 1905 e 1906.

Quadradas, de proporções pequenas, com menos de oito centímetros de lado, cada, essas gravuras condensam o largo alcance das habilidades técnicas de Carlos Martins na produção de gravuras em metal; marcam uma aplicação já desenvolvida das cores nas estampas do artista; e, na variedade de imagens que constituem, sinalizam uma liberdade para experimentações a serem testadas dali em diante. Pelas dimensões, pela exigência de proximidade do observador, esses trabalhos trazem à lembrança uma advertência feita pelo artista catalão Antoni Muntadas, em um de seus trabalhos – *Atenção: percepção requer envolvimento*.<sup>4</sup> A série *10 cantos* foi apresentada em exposição individual do artista na Galeria Luisa Strina, em 1981, que rendeu a Carlos Martins o prêmio de melhor gravador daquele ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Agora, em contraposição aos padrões estéticos inspirados pela antiguidade greco-romano – de unidade, racionalidade, equilíbrio de proporções, do homem como medida de todas as coisas –, duas obras realizadas pelo artista em 1984 constituem-se de fragmentos, de estruturas formadas por pedaços heterogêneos. Um desses trabalhos é a série *Objetos sólidos*, que empresta seu título a um conto da escritora inglesa Virginia Woolf. O conto narra a história de um jovem político, John, que desenvolve um fascínio – tornado obsessão – por pedaços de objetos e pela estrutura que a junção de fragmentos de duas coisas distintas, com características e procedências diferentes, poderia produzir. No pensamento do personagem, esses objetos, quando encontrados aos cacos, saíam da vida prática, com a possibilidade de ingressar em uma “natureza ornamental”. E à medida que se ocupava com a procura por esses fragmentos de coisas, o personagem se desligava de suas obrigações e entrava em isolamento.<sup>5</sup>

Os *Objetos sólidos* de Carlos Martins são um conjunto de cerca de 100 gravuras, impressas a partir de uma mesma matriz, mas coloridas, uma a uma, com cores e elementos geométricos diferentes. Essas imagens são, também, minúsculas, têm quatro por cinco centímetros de altura e largura, respectivamente, em formato oval, com um esquema de imagem que parece constituir-se de cinco planos diferentes, por justa ou sobreposição. A matriz dessa gravura foi produzida em prata, como uma pequena joia, por Martins e um amigo ourives, Alfredo Grosso. A peça de ourivesaria reporta também aos primórdios da gravura em metal, considerando que uma das hipóteses para a origem da técnica remontaria ao uso do nielo, pasta de enxofre, usada para preencher as linhas de contorno gravadas em peças produzidas por ourives na Itália, no século XV.

<sup>4</sup> O trabalho *Atenção: percepção requer envolvimento* (2003), de Muntadas, se apresenta como um adesivo que traz a inscrição de seu título impresso em branco, sobre fundo vermelho, como placa de sinalização.

<sup>5</sup> Virginia Woolf descreve assim a absorção de John por um pedaço de vidro disposto por ele em cima de uma lareira: “Visto repetidas vezes e de modo semiconsciente por uma cabeça que pensa noutra coisa, qualquer objeto se mescla tão profundamente à substância do pensar que perde sua forma verdadeira e se recompõe com alguma diferença numa feição ideal que obseda o cérebro, quando menos se espera.” Woolf, Virginia. *Objetos sólidos*. In: *A marca na parede e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

E, para a feitura de *Objetos sólidos*, Carlos Martins imprimia, então, a imagem da matriz em relevo seco ou com cores diferentes, a cada vez, e, em seguida, aquarelava uma a uma, como, aliás, era comum em ateliês de gravura da Europa e do Japão, no século XVIII. Nesse processo de individualizar as gravuras da série, o artista interferia também sobre o desenho do motivo impresso, ao subdividir os planos, criar padrões visuais (listras, linhas em ziguezague), diminuir ou aumentar a distância entre os planos, aplicar cores chapadas ou com *dégradé*, sólidas ou granuladas, daí por diante. O que era unidade (uma matriz, uma imagem) multiplicava-se em um campo vasto de possibilidades. E a reprodutibilidade técnica da imagem, que seria uma das especificidades da gravura, não gerava apenas a multiplicação de sua matriz, como se tornava, acima de tudo, instrumento de invenção.

Outra obra em que Martins explora essa fragmentação das formas e, ao mesmo tempo, amplia as possibilidades de construção da imagem é *A visita* (1984). A gravura é uma referência evidente ao artista espanhol Pablo Picasso e ao cubismo, pela apresentação de uma figura montada a partir da justa e sobreposição de recortes de planos diversos, com superfícies e formatos variados, lisos e estampados, com limites retos e curvos. Tal figura surge em imagem especular. O que vemos é seu reflexo em um espelho, que reflete também parte do ambiente, sobretudo uma porta de madeira com veneziana. E essa “aparição” cubista resulta da disposição, pelo artista, de recortes de acetato entre a matriz da gravura e o papel de sua impressão. Com isso, em cada uma das várias provas de estado feitas por Martins, há uma “desconstrução” ou uma montagem diferente do tal visitante.

Essa experimentação com os pedaços de acetato durante a gravação das imagens de *A visita* se desdobra em um trabalho posterior de Carlos Martins, *O guarani* (1985). Essa é uma série de gravuras inspirada na ópera *Il guarani* (com título original em italiano), de Carlos Gomes, que estreou na Itália, no Teatro alla Scala, em Milão, em 1870, inspirada, por sua vez, no romance *O guarani*, de José de Alencar. O conjunto de gravuras de Martins compõe-se de 14 imagens produzidas a partir de seis matrizes, com as estampas do proscênio (da parte anterior do palco, com padrões geométricos que estilizam a bandeira do Brasil, ao mesmo tempo que aludem a grafismos indígenas e à dinâmica ornamental da art déco) e dos cenários (que compreendem desde elementos como um arco, uma parede com janela e pequenas colunas com vasos, até reproduções de baixa qualidade de gravuras do príncipe naturalista alemão Maximilian zu Wied-Neuwied, com imagens de florestas brasileiras, desenhadas por ele durante sua viagem ao país, em 1815). Os recortes de acetato são usados, então, para imprimir as silhuetas dos personagens: o indígena Guarani Peri, a jovem portuguesa Ceci, seu pai, o explorador português Don Álvaro, o Cacique, o chefe do povo Aimoré, daí por diante.

A imagem dessas gravuras é, assim, decomposta em uma sequência de etapas: com a impressão das matrizes que trazem as imagens do palco, depois, com a impressão dos personagens e, em seguida, em algumas delas, com pinturas de céus, que se transferem para o papel por monotipia (em geral, com um cromatismo denso e incandescente, como a fumaça e a luminosidade do fogo). E cada gravura constitui, por sua vez, uma cena, uma situação narrativa, com base no libreto da ópera de Carlos Gomes.

Nessa visada retrospectiva do trabalho de Carlos Martins, chama a atenção o que talvez seja visto como um salto da dimensão intimista, dominada por domesticidade, de suas primeiras gravuras, para a cena aberta e a dimensão espetacular, sinestésica, de uma ópera. Mas nada aqui é uma adaptação ou uma transposição da obra de Carlos Gomes para a gráfica de Carlos Martins. Aliás, o ponto de vista tomado por Martins mostra-se interessado nas abordagens da cultura brasileira do século XIX em relação aos anseios de construção de uma identidade nacional. Isso num momento, 1985, em que o Brasil reorganizava sua vida política, após mais de 20 anos de ditadura militar (1964-1985).

Neste exame, a obra do artista expõe uma perspectiva crítica sobre o chamado romantismo indigenista, que, a pretexto de descrever um imaginário brasileiro, mascarava uma visão eurocêntrica e colonizadora da história. A começar pela versão de Martins para os personagens de *O guarani*, convertidos em silhueta, em esquema de imagem, em elementos de um teatro de sombras – e, a cada aparição, com um único gesto, uma posição no palco, sem expressão. Os gestos que se pretendem heroicos ou trágicos não alcançam volume, envergadura, e traem seu exagero e afetação, reduzidos ao contorno chapado e unidimensional daqueles corpos-recortes.

O ponto de vista crítico de Martins passa pela reprodução das gravuras de Wield-Neuwied, incorporadas à sua obra já desgastadas, em estado depauperado de qualidade, pela sucessão de cópias, em que perdem definição. O que era uma floresta exuberante, vigorosa, surge agora meio apagada, na condição de uma reprodução ordinária do original europeu. Aliás, essa depauperação que ocorre do original à cópia parece até metafórica de todos os artifícios colocados em cena ali: da metáfora de José de Alencar para o mito fundador da sociedade brasileira representada pelo amor entre Ceci e Peri; da procura de Carlos Gomes por uma obra com autenticidade nacional, a partir de um registro estético de matriz europeia; das imagens do Brasil idealizadas pelos olhos de um príncipe europeu; daí por diante.<sup>6</sup> Dez anos depois, Carlos Martins voltaria a essas gravuras para a concepção do cenário de um concerto em memória ao centenário da morte de Carlos Gomes, apresentado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1996.

Em 1985, Carlos Martins participou da 18ª Bienal de São Paulo, a da “grande tela”, com *O guarani* e *10 cantos*, dois conjuntos de trabalhos que, por suas características todas, de linguagem, visualidade, interesses e dimensões, não podiam contrastar mais com aquilo pelo que a exposição ficou marcada. Com curadoria de Sheila Leirner, esta edição da mostra se tornou conhecida pelo extenso corredor de painéis com pinturas de grandes dimensões, feitas com gestos largos e de inclinação expressionista, por artistas de diversas partes do mundo, para dimensionar internacionalmente o fenômeno que se convencionou chamar, na época, de “volta à pintura”. Articulados em um “desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso”,<sup>7</sup> nos termos de Leirner, alguns artistas queixaram-se publicamente da montagem e ameaçaram retirar seus trabalhos da mostra.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Uma montagem recente da ópera *Il Guarany* propôs-se a repensar as obras de Carlos Gomes e José de Alencar, a partir de perspectivas indígenas e contemporâneas. Concebida por Ailton Krenak, sob direção cênica de Cibele Forjaz e dramaturgia de Ligiana Costa, *O guarani* estreou no Teatro Municipal de São Paulo em maio de 2023. A versão foi criticada pelo maestro Júlio Medaglia e pelo historiador José Roberto Walker, em texto publicado em fevereiro de 2025.

<sup>7</sup> Leirner, Sheila. *Introdução. 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1985, p. 16.

<sup>8</sup> Para reportagem sobre a reação de artistas alemães, argentinos e brasileiros à “grande tela”, ver: Gonçalves, Marcos Augusto. *A música deu o tom no Ibirapuera*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 7 de outubro de 1985.

Também pelas diferenças em relação a esse cenário, as obras de Carlos Martins na 18ª Bienal atraíram a atenção de parte da crítica.<sup>9</sup> Por outro lado, o artista nunca aderiu às tentativas dessa mesma crítica de designá-lo como “miniaturista”.<sup>10</sup> Em entrevistas e declarações, Martins rebateu por diversas vezes o adjetivo. E, de fato, se a escala de suas gravuras costumava ser pequena, diminutas por vezes, isso jamais ocorreu por preciosismo ou valoração de medidas (se grandes, pequenas). A elaboração metódica da imagem, que impõe lentidão nos processos, solicita igualmente tempo de apreensão. E, a partir de sua escala, o trabalho não reitera o ínfimo, mas, ao contrário, tende a insinuar ao observador dimensões que ultrapassam em muito os limites da imagem.

A obra de Carlos Martins singularizava-se, no panorama artístico do Brasil, entre a metade dos anos 1970 e o final dos 1980, diante também da produção de gravura que explorava as variantes do abstracionismo, em trabalhos de grandes formatos, caracterizados por gestualidades largas, o uso de cores intensas e a combinação com outras técnicas e linguagens, como a fotografia. De maneira ampla, parte das produções de Rossini Perez, Anna Letycia, Anna Bella Geiger, Fayga Ostrower e Renina Katz, naquele momento, se enquadrava nessa descrição. Na década de 1970, em São Paulo, Evandro Carlos Jardim inicia uma produção que talvez guarde relações com a de Martins, pela observância da vida cotidiana e pela atmosfera reflexiva de suas imagens. Mas, comparativamente, a obra de Jardim daquele período explora variações a partir de um repertório limitado de imagens, em cima dos gêneros natureza-morta, retrato e paisagem, ao passo que Martins diversifica as visualidades de seu trabalho a cada série.<sup>11</sup>

De qualquer modo, a gravura permanecia naquela época fortemente associada a uma linguagem tradicional, e não à possibilidade de desenvolvimento de um trabalho experimental, ou de vanguarda – embora esse termo já se encontrasse desgastado, quase em desuso. Os trabalhos que eram identificados como “de ponta” decorriam de investigações com a performance, o vídeo, com ações em espaço urbano, ou a chamada “instalação”, termo que estava em voga, nos anos 1980, convertido em categoria artística. Eis que um mercado de arte então rarefeito passou a se valer da adaptação de obras de artistas prestigiosos – e que não necessariamente lidavam com a gravura – à lógica da tiragem de trabalhos gráficos, a fim de atender a demandas de uma burguesia emergente. Assim, a gravura soava, de um lado, como algo ligado ao passado. De outro, era usada para movimentações comerciais, sob o argumento de promover a “democratização da arte”. De tempos em tempos, retomavam-se, ainda, as discussões sobre a “importância e a necessidade do resgate” da gravura, que nada mais era além de um sinal de sua lateralidade.

<sup>9</sup> “Também o Brasil esteve quase sempre bem, sobretudo nas ótimas instalações de Paulo Garcez, Guto Lacaz, Alex Vallauri e Fernando Lucchesi e na obra gráfica de Rubem Grilo e Carlos Martins, agressivo e cáustico o primeiro, miniaturista o segundo, exigindo ambos, por oposição ao modismo das telas enormes, maior atenção dos visitantes”. Frederico Morais. *Bienal: da “grande tela” aos pequenos erros*. O Globo, 18/12/1985. “Tirando (...) a boa seção de gravuras, sobretudo as de Carlos Martins ou a Festa na Casa da Rainha do Frango Assado, de Alex Vallauri, poucas coisas sobram”. Affonso Romano de Sant’Anna. *Ah! Como a vanguarda está velha*. *Jornal do Brasil*, 20/10/1985.

<sup>10</sup> Em texto escrito para o catálogo da 18ª Bienal de São Paulo, Carlos Martins explica assim a opção, em determinadas obras, por pequenos formatos: “Integro em meu trabalho memória e imaginação e tenho nos pequenos formatos a escala privilegiada para criar um universo poético onde a presença de metáforas revela minha vivência e meus devaneios. Martins, Carlos. In: *18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1985, p. 218.

<sup>11</sup> Frederico Morais, o crítico que mais escreveu sobre a obra de Carlos Martins, compara-a às produções de Evandro Carlos Jardim e Sérgio Fingermann, a partir, justamente, da “miniaturização” das imagens: “De certa maneira, ele [Martins] pertence à mesma família de um Evandro Carlos Jardim ou Sérgio Fingermann, que também gostam de descrever suas emoções em universos miniaturizados. Porém, Carlos Martins parece mais atado ao concreto, à claridade do real, à fisicalidade do cotidiano (o que naturalmente inclui o sonho e a memória), evitando desvios mórbidos, sarcásticos, metafísicos”. Morais, Frederico. *Encantamento e serenidade na gravura de Carlos Martins*. São Paulo: O Globo, 30 de maio de 1980.

\*\*

Em seguida, como uma espécie de desdobramento de sua experiência com processos de impressão de cor por transferência na produção de *O guarani*, Carlos Martins realiza suas primeiras monotipias em Nova York, em 1986. O artista cumpria um estágio no então Department of Prints do Metropolitan Museum (hoje Department of Drawing and Prints), sobre autenticação de gravuras do século XIX, quando pensou esse grupo de trabalhos, impressionado com a escala dos edifícios, em suas andanças pela cidade. E, de fato, essas imagens inspiram uma monumentalidade até então inédita na obra. Para a produção das monotipias, o artista utilizou as estruturas da Art Students League, prestigiosa escola de arte de Manhattan.

Em cada unidade desse conjunto, há uma visão – de baixo para cima – de volumes que, sim, lembram prédios, mas, por não terem janelas, são como sólidos geométricos. Essas barras e cilindros mal cabem no enquadramento da imagem. Torna-se curioso, então, como tais formas sugerem rigidez, grandiosidade, peso, embora sejam produzidas por uma pintura de pinceladas soltas, que entregam ao olhar seus movimentos, com uma consistência aparentemente cremosa. Em comparação com trabalhos anteriores de Carlos Martins, as monotipias produzidas nos Estados Unidos deixam visível uma rapidez na feitura – do espalhamento da tinta sobre uma superfície, seguida da pressão do papel por cima da tinta, para a transferência da imagem – que é, também, atípica nessa produção. Uma pequena sequência de operações e decisões que não têm volta. É tudo ou nada, de uma só vez, para uma única impressão.

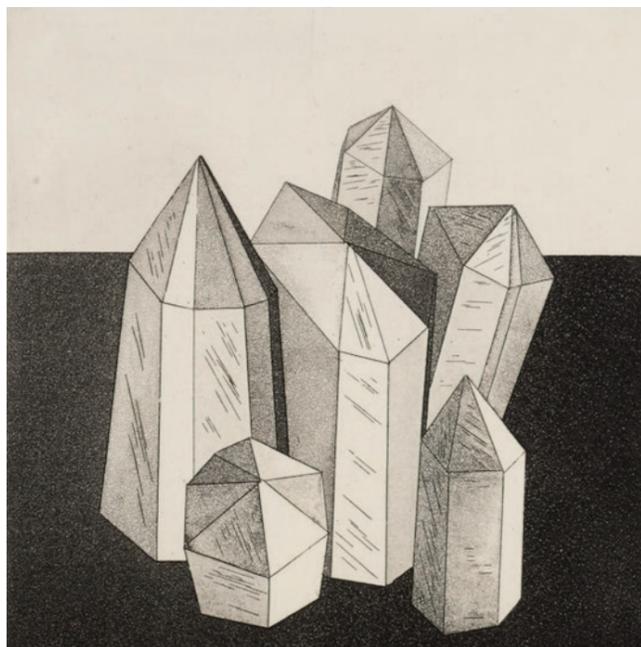
Em 1990, Carlos Martins começa uma série de trabalhos que está ainda em curso – e acaba de ampliar-se com uma obra em vídeo, apresentada pela primeira vez nesta exposição – em torno do poliedro que aparece na gravura *Melancolia I* (1514), do artista alemão Albrecht Dürer. Esse sólido geométrico irregular, à esquerda da imagem, ao lado da escada e do anjo, é um dos principais enigmas dessa obra, que é, por sua vez, uma das imagens mais discutidas da história da arte ocidental. Desenhado pelo artista como uma espécie de cubo esticado ao longo de um eixo de três dobras e truncado, ainda, por dois planos perpendiculares, de maneira a dificultar a noção de equilíbrio que haveria naquele volume e entre suas faces lisas, homogêneas – e, nesse sentido, trata-se de um anti-sólido perfeito, um desvio em relação ao ideal platônico –, o tal poliedro costuma ser interpretado como o símbolo mesmo da melancolia. Uma espécie de pedra – complexa, em chave negativa – que pesa, naquela cena, como obstáculo a uma parte da paisagem e, simbolicamente, à razão, como estagnação ou frustração do pensamento, das ideias e da criatividade.

O poliedro de Dürer é, assim, ao mesmo tempo a solidez do conhecimento e o enigma da forma. É a imperfeição e a irregularidade diante do ideal. É o limite entre a ciência e o desconhecido. Quando elege esse motivo para seu trabalho, quando decide reelaborá-lo repetidas vezes, retornando ao tema em diferentes momentos ao longo de três décadas, Carlos Martins parece realizar, na própria atividade, a meditação pessoal sobre arte, pensamento e o desconhecido, simbolizada na gravura de Dürer. A composição desses trabalhos também é ímpar na obra de Martins, porque, pela primeira vez, um único elemento aparece isolado, a tomar toda a imagem.

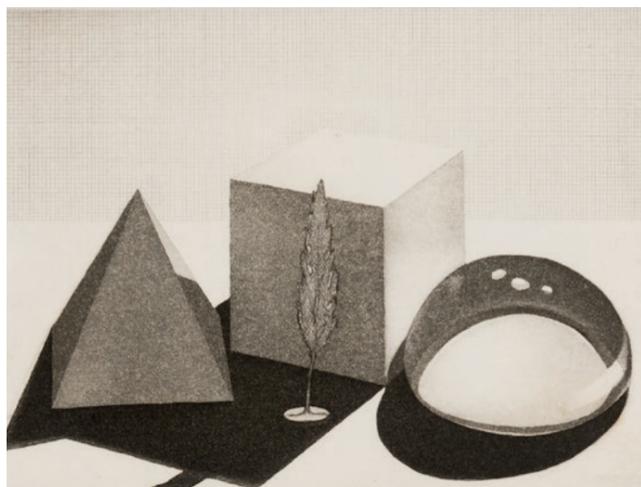
De 1990 em diante, o volume de produção do artista diminui, à medida que cresce sua dedicação a projetos de museologia e curadoria. E, nesses últimos 35 anos, o artista faz pelo menos três incursões pelo “motivo” que sai de *Melancolia I*. A primeira ocorre no começo da década de 1990. Depois, em 2007, Martins retoma a sequência, motivado por uma visita à exposição *Mélancolie, folie et génie en Occident*, inteiramente dedicada à iconografia sobre esse estado de espírito (com obras desde o século XVI até então), realizada em 2006, no Grand Palais, em Paris. A terceira e mais recente incursão acaba de acontecer, na produção de um vídeo.

Em três das gravuras que o artista realiza em 1990 (*M 01/90*, *M 02/90* e *M 11/90*), o acabamento é cuidadoso. As linhas paralelas que “fecham”, adensam, a superfície do sólido; o efeito visual obtido para reproduzir manchas e a aspereza da pedra; tudo isso, do desenho à impressão, revela a fatura de uma precisão notável. Já nas pontas secas que produziu em dois momentos diferentes – primeiro, entre 1990 e 1991, depois, em 2007 –, Martins deixa aparente a marcha de feitura do trabalho, o processo resta evidente e por inteiro nos resultados. Em consequência, tais imagens guardam um caráter de projeto, estudo ou ensaio. O que está posto para apresentação é, enfim, o próprio andamento de construção da imagem: suas decisões, tentativas, hesitações, as idas e vindas, o traçado feito com obstinação, a linha interrompida. O trabalho é, portanto, franco, aberto. E o sólido é, literalmente, translúcido. Vê-se através dele, que tem suas arestas todas disponíveis à inspeção. Os volumes correm, então, rente às margens da impressão, tensionando, mesmo, os limites da imagem. No vídeo, o poliedro surge flutuando, girando lentamente, no centro do espaço, sobre fundo escuro, na apresentação detalhada de suas faces, à medida que desliza pela tela, sem parar, de novo e de novo. Ainda assim, é difícil desvendar o que mais estaria contido ali. O mistério, como tal, segue sem solução.

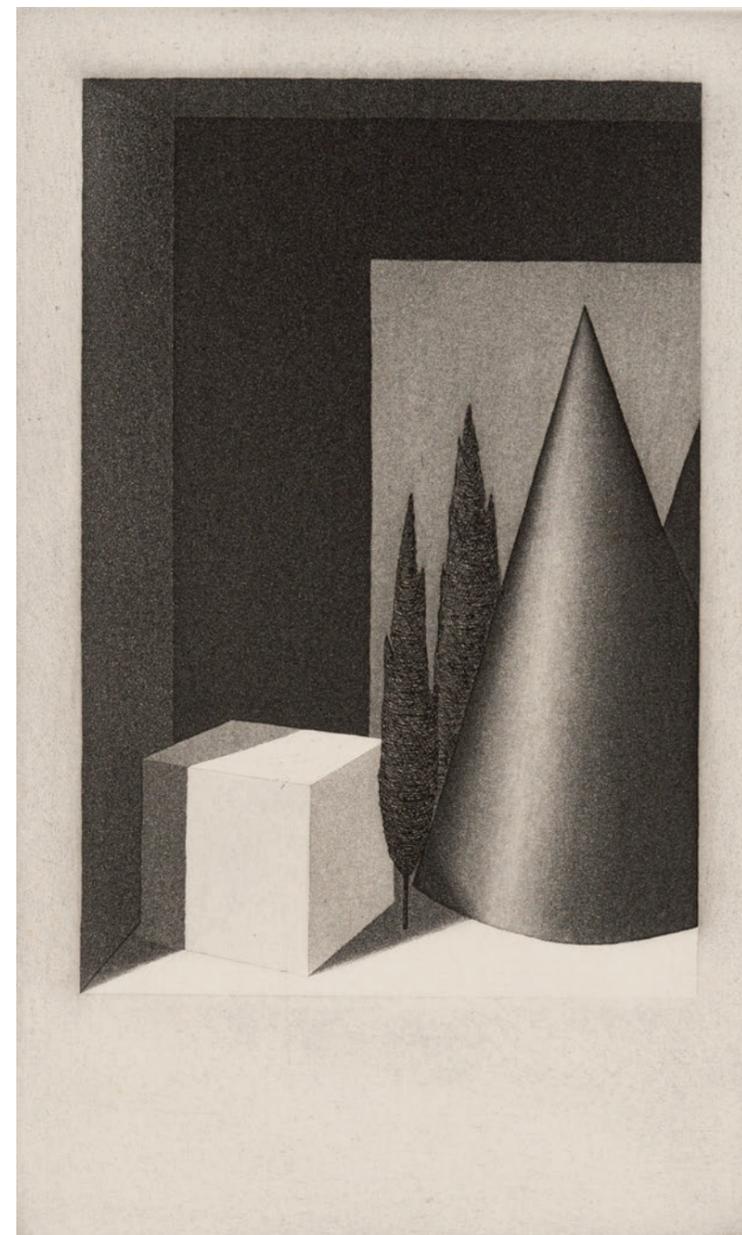
**José Augusto Ribeiro** é curador e professor de História da Arte. Doutor e mestre em Teoria, História e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), trabalhou como curador sênior da Pinacoteca de São Paulo, de 2012 a 2022, e como diretor de artes visuais do Centro Cultural São Paulo, entre 2010 e 2012.



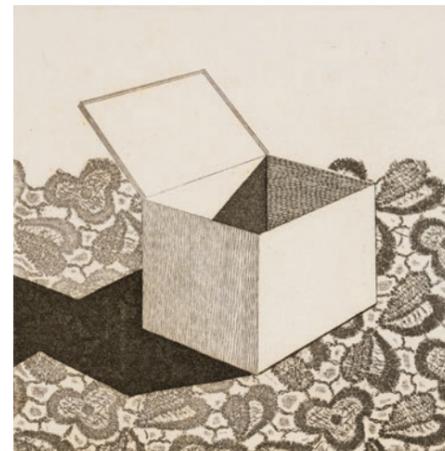
**Cristais de rocha**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
10 x 10 cm



**Natureza-morta II**, 1977  
Água-forte e água-tinta  
10,5 x 14,5 cm



**Natureza-morta I**, 1977  
Água-forte e água-tinta  
24,3 x 15 cm



**Natureza-morta (árvores sobre a mesa)**, 1979  
Água-forte e água-tinta  
9 x 9,7 cm

**Natureza-morta (palmeira)**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
10 x 7,5 cm

**Natureza-morta (concha e barroco)**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
7 x 9,3 cm

**Natureza-morta (caneca em Londres)**, 1977  
Água-forte e água-tinta  
9,4 x 8,1 cm

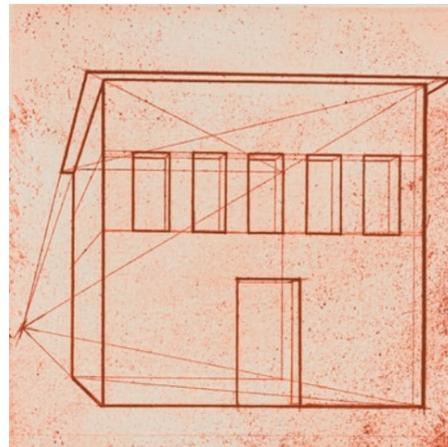
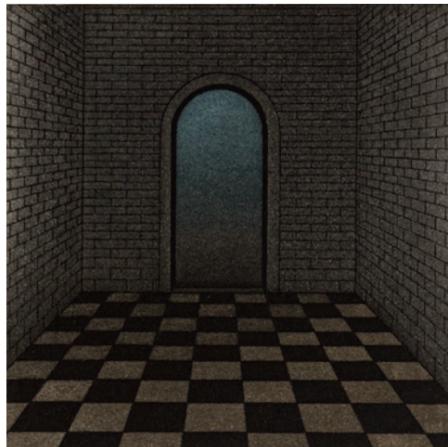
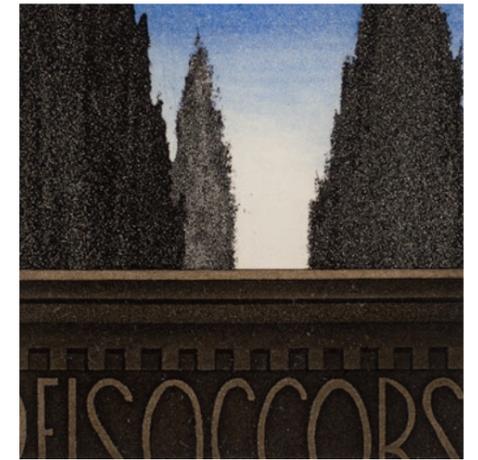
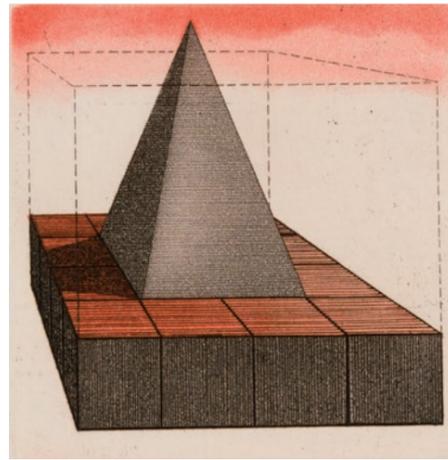
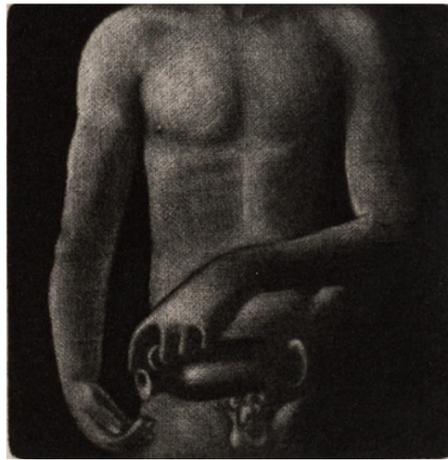
**Caixa aberta**, 1975  
Água-forte e água-tinta  
9,2 x 9,2 cm

**Nigredo**, 2005  
Ferro e carvão vegetal  
12 x 12 x 12 cm

**Rubedo**, 2005  
Ferro, coral e prata  
12 x 12 x 12 cm

**Albedo**, 2005  
Ferro, casca de ovo e prata  
12 x 12 x 12 cm





Série 10 Cantos

**Canto I**, 1981  
Mezzotinta  
7,8 x 7,8 cm

**Canto III**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm

**Canto II**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm

**Canto IV**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm

**Canto V**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm

**Canto VII**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm

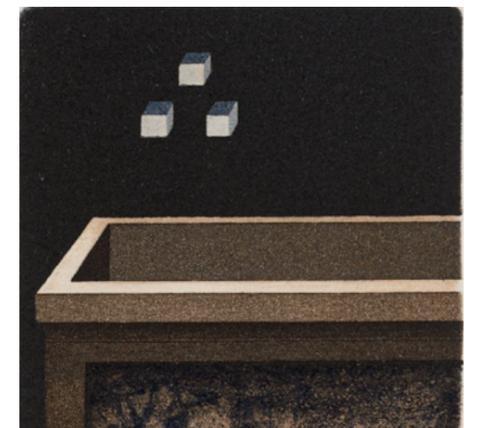
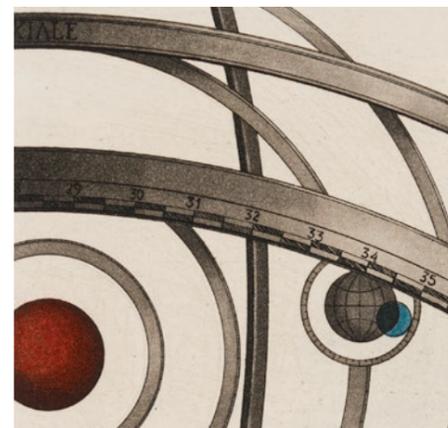
**Canto IX**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm

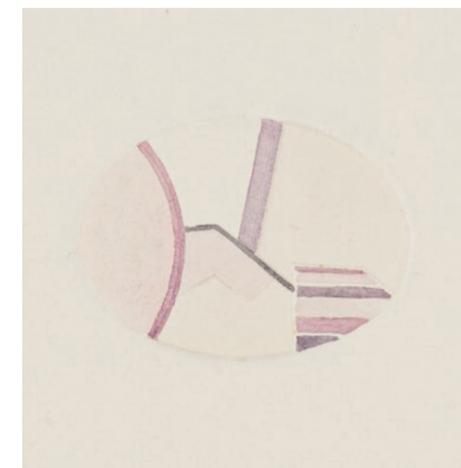
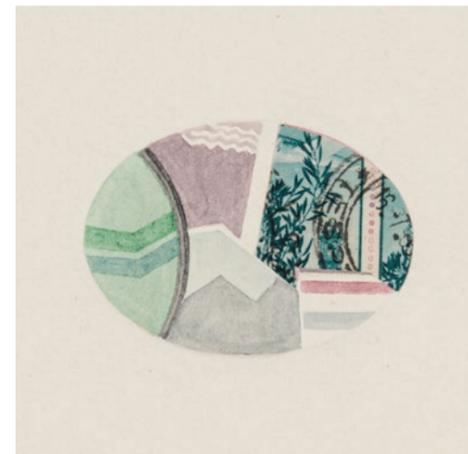
Série 10 Cantos

**Canto VI**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm

**Canto VIII**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm

**Canto X**, 1981  
Água-forte e água-tinta  
7,8 x 7,8 cm



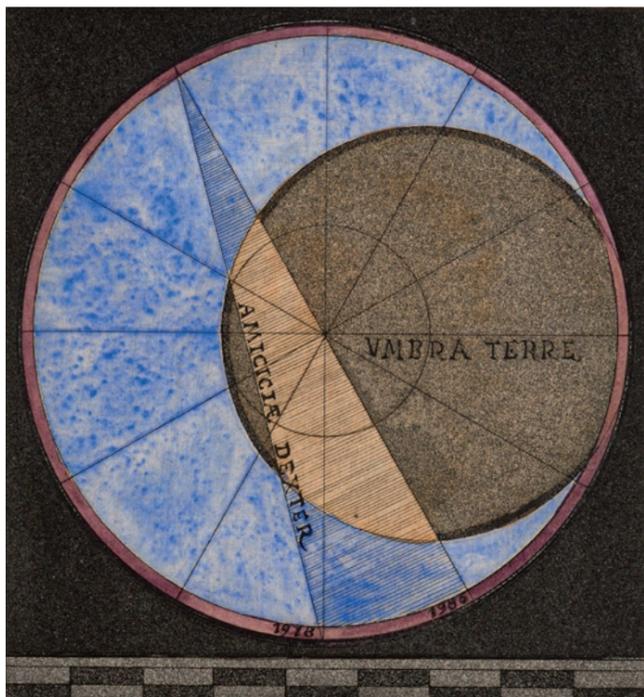


**Objetos sólidos, 1984**  
Matriz de prata  
4 x 5,3 cm

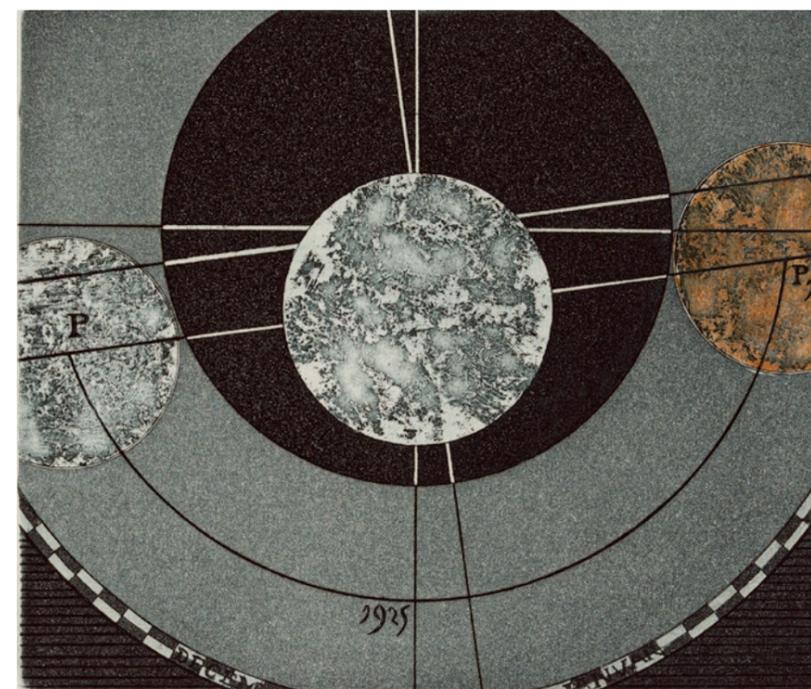
**Objetos sólidos, 1984**  
Água-forte e aquarela  
4 x 5,3 cm cada

Página ao lado, canto  
inferior direito:

**Objetos sólidos, 1984**  
Água-forte e aquarela  
4 x 5,3 cm  
col. Manoel Fernandes



**Amicitia Dexter, 1987**  
Água-forte, água-tinta e aquarela  
11,5 x 10,7 cm



**Sem título, 1988**  
Água-forte, água-tinta e aquarela  
10,7 x 13 cm



**Urbino, 1976**  
Água-forte  
13 x 10 cm



**Blue Mountain, 1976**  
Água-forte, água-tinta e aquarela  
13,2 x 12,2 cm



**Bromélia, 1977**  
Água-forte e água-tinta  
18,3 x 13 cm



**Interior com espelho, 1977**  
Água-forte e água-tinta  
17 x 14,7 cm



**Interior com armário, 1977**  
Água-forte e água-tinta  
22,7 x 19,2 cm



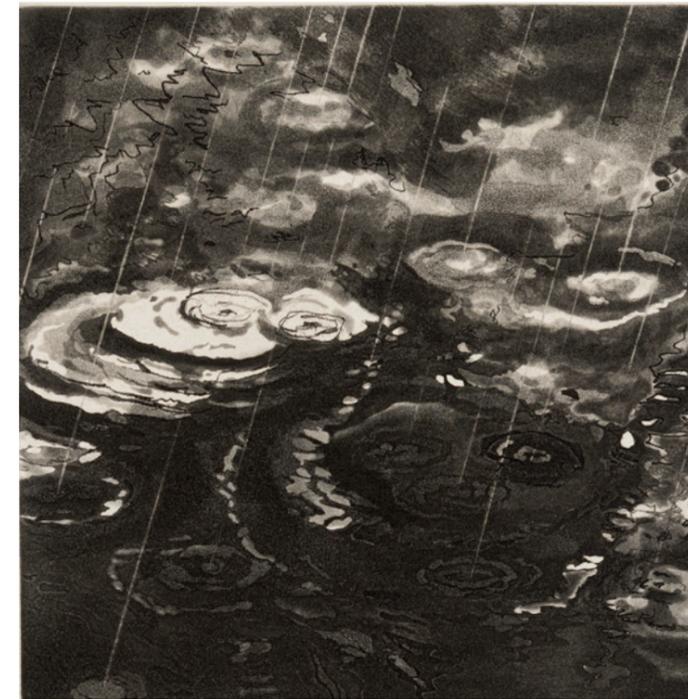
**Michelangelo Drawings, 1977**  
Água-forte e água-tinta  
21,8 x 21,8 cm



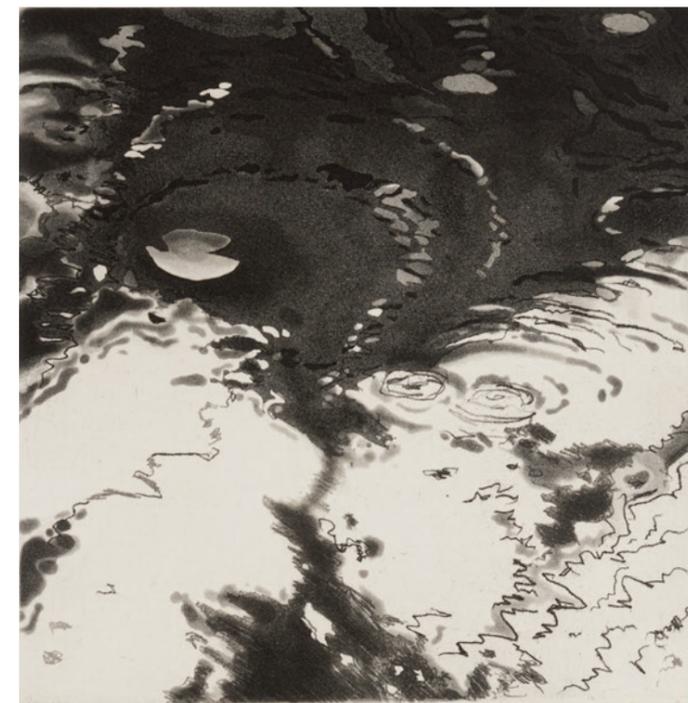
**Jardim Botânico, pequeno lago, 1980**  
Água-forte e água-tinta  
19 x 18,5 cm



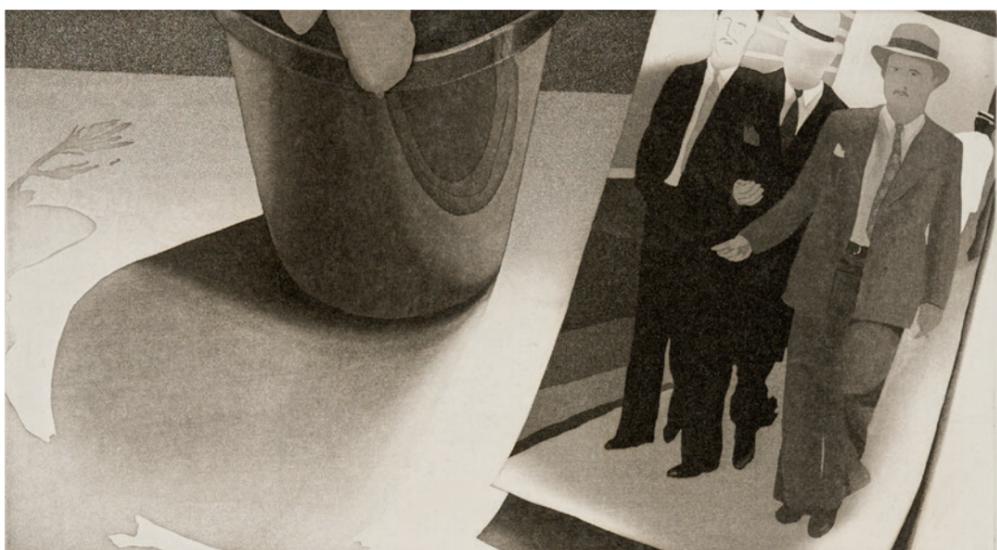
**Jardim Botânico, 5º lago, 1980**  
Água-forte e água-tinta  
20,5 x 20,5 cm



**Jardim Botânico, Lago com chuva, 1980**  
Verniz mole e água-tinta  
22 x 22 cm



**Jardim Botânico, 3º lago, 1980**  
Água-forte e água-tinta  
22 x 22 cm



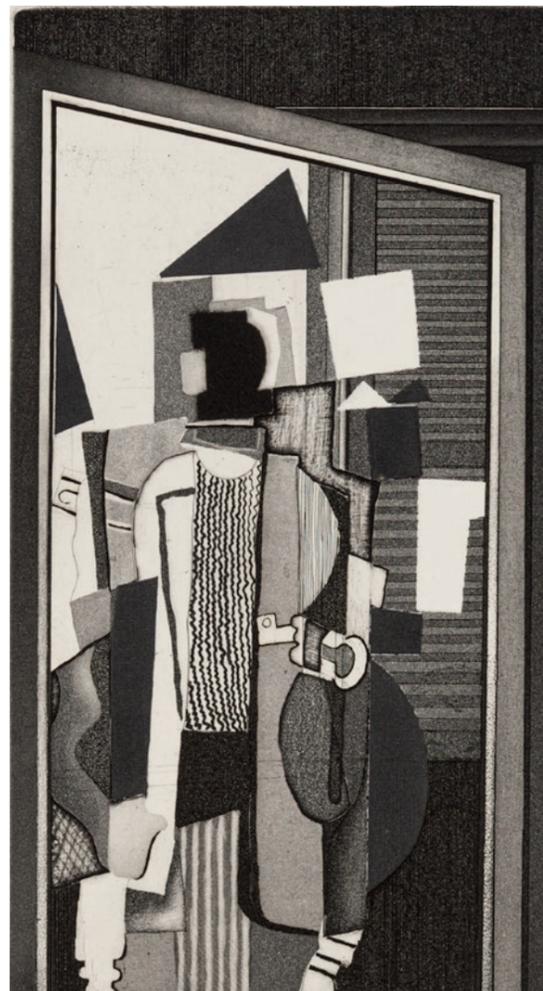
**Long Distance Love, 1977**  
Água-forte e água-tinta  
12,5 x 22,5 cm



**Homenagem a Anaís Nin, 1984**  
Água-forte e água-tinta  
25 x 25 cm



**A visita**, 1984  
Água-forte e água-tinta  
25,3 x 13,7 cm



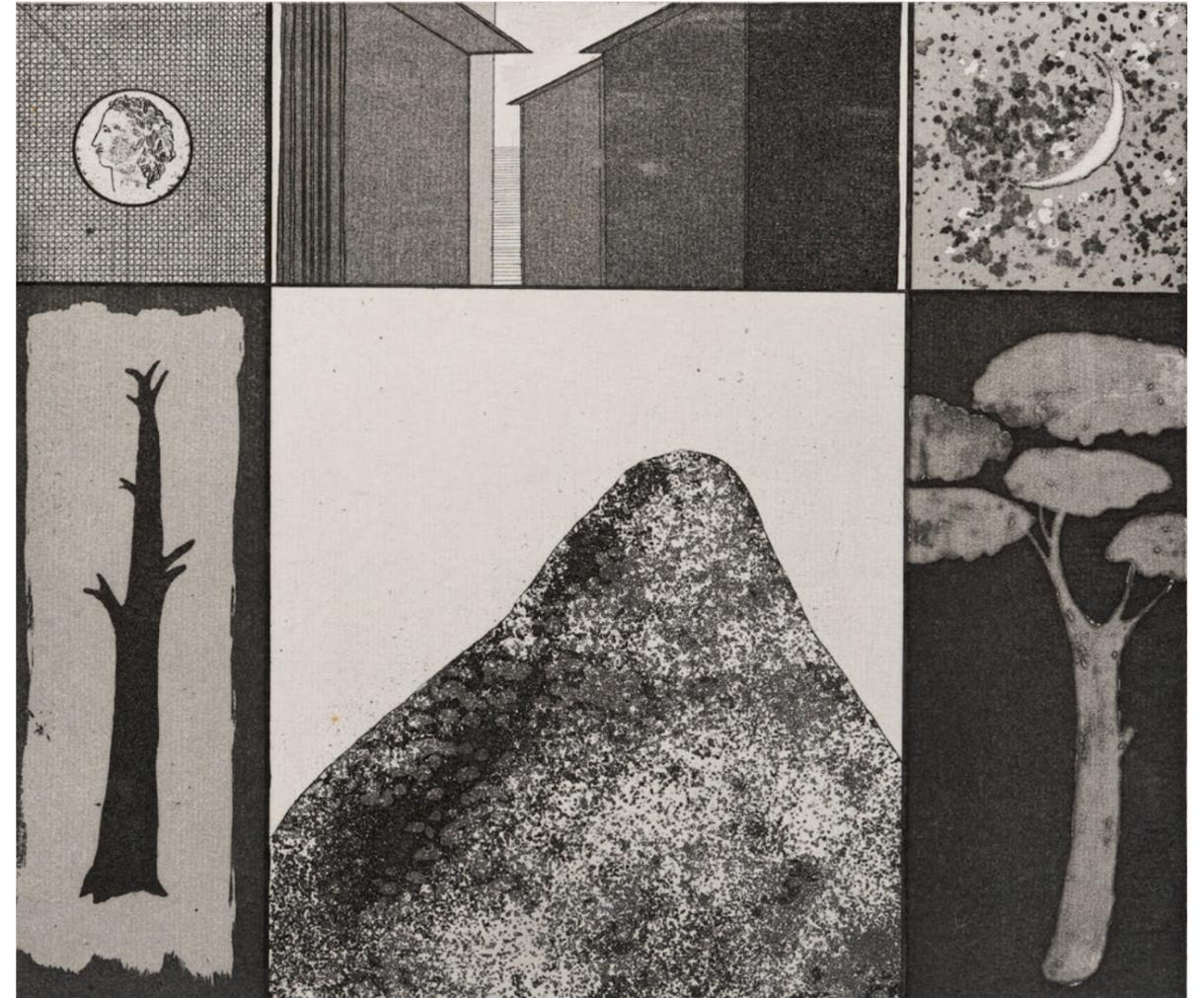
**A visita (variação com formas geométricas)**, 1984  
Água-forte e água-tinta  
25,3 x 13,7 cm



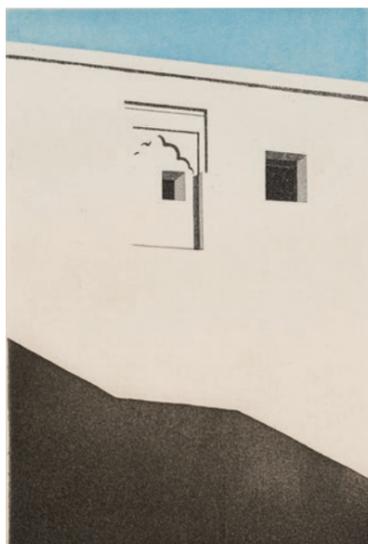
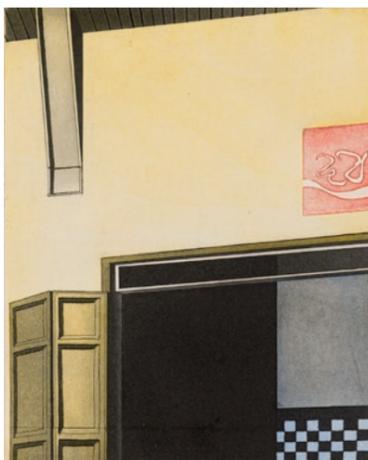
**A visita (variação com amarelo)**, 1984  
Água-forte e água-tinta  
25,3 x 13,7 cm



**Lago na Escócia**, 1984  
Água-forte e água-tinta  
23,2 x 16,5 cm

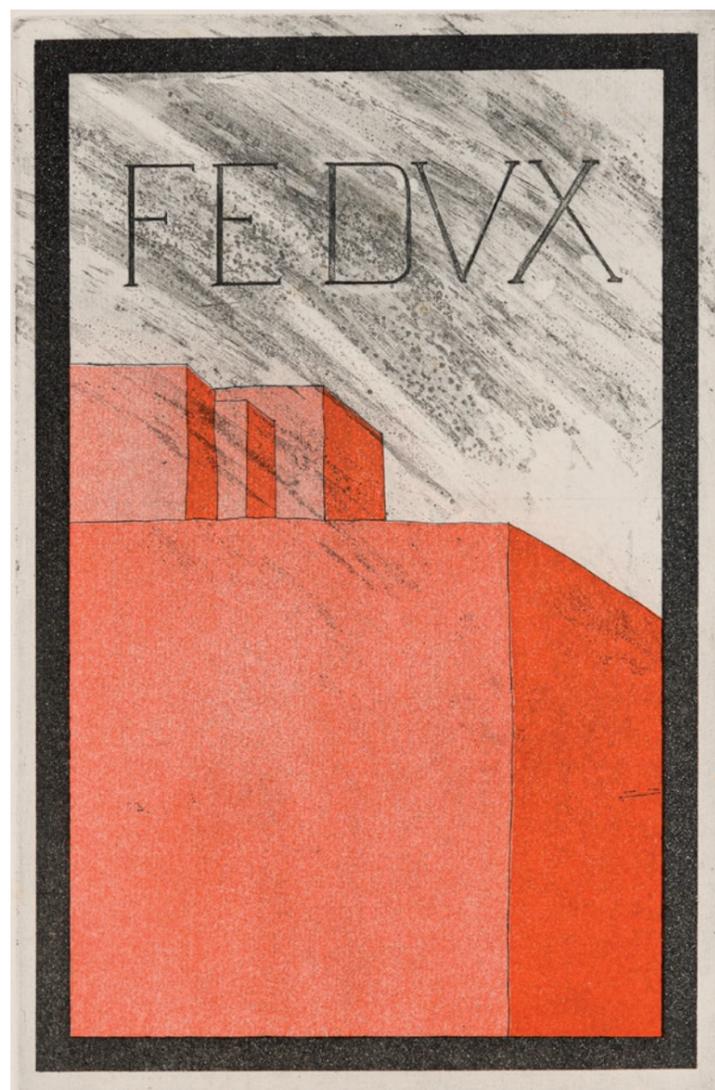


**Aspectos da Úmbria**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
22,5 x 26,5 cm



**Marrakech, 1978**  
Água-forte e  
águas-tintas  
16,5 x 13,2 cm

**Fez, 1978**  
Água-forte e  
águas-tintas  
18 x 12 cm



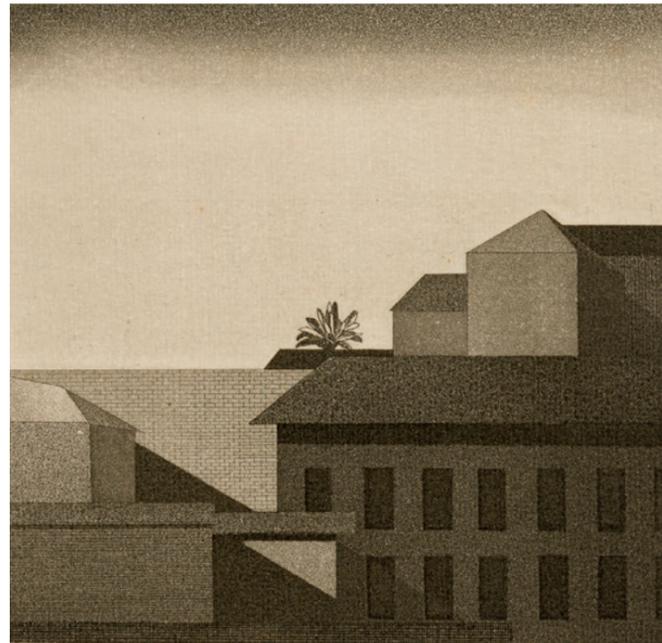
**Fedux, 1976**  
Água-forte e  
águas-tintas  
26 x 17 cm



**Siena, 1977**  
Água-forte e águas-tintas  
29 x 35,5 cm



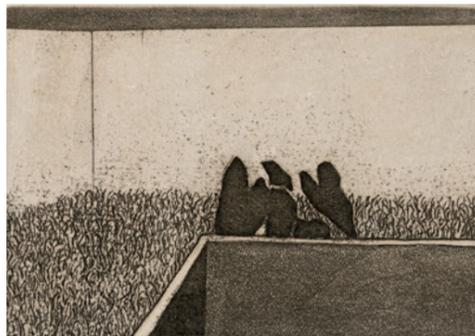
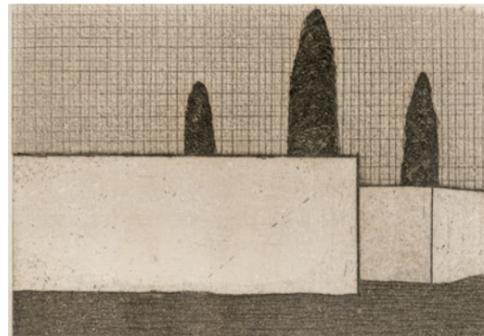
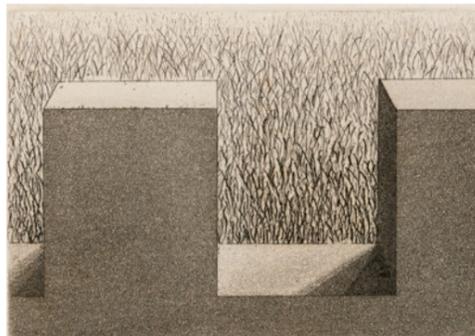
**Queluz**, 1996  
Água-forte e água-tinta  
13,2 x 9,8 cm



**Dubrovnic**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
15,5 x 17 cm



**Top flat**, 1975  
Água-forte e água-tinta  
30,8 x 18,5 cm



Série **Journey to Portugal**

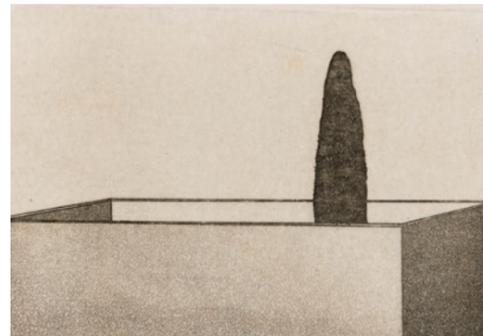
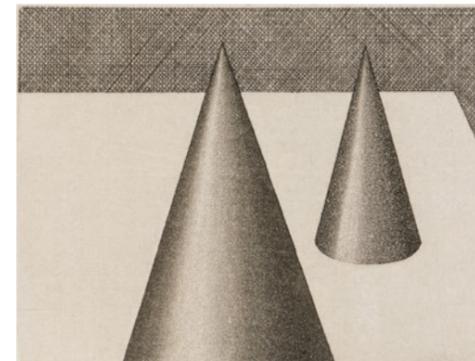
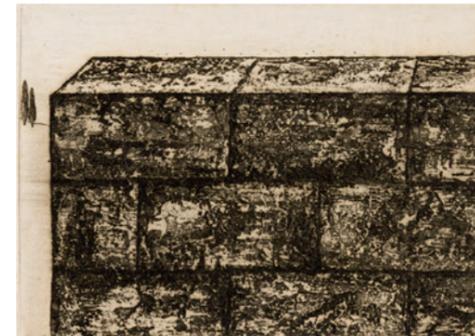
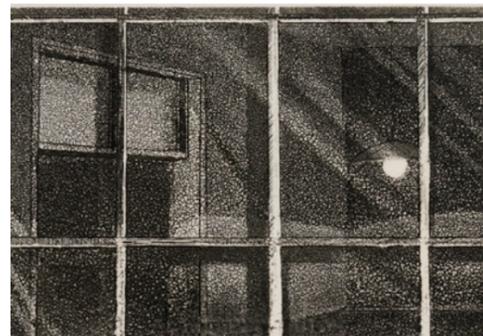
**Horizon far away**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
6 x 8,5 cm

**Varanda em Randufe**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
5,8 x 8,2 cm

**Canto de musgo**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
5,7 x 8,3 cm

**Ciprestes**, 1976  
Água-forte e  
água-tinta  
5,8 x 7,8 cm

**The well**, 1976  
Água-forte e  
água-tinta  
6 x 8,2 cm



Série **Journey to Portugal**

**At night in Setil**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
5,2 x 8,8 cm

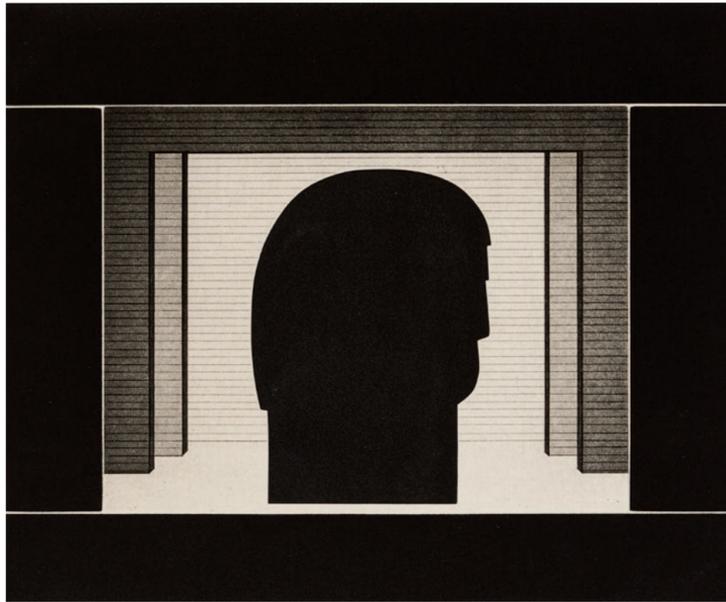
**Down to the flat fields**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
6 x 8,2 cm

**Just one tree**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
6 x 8,5 cm

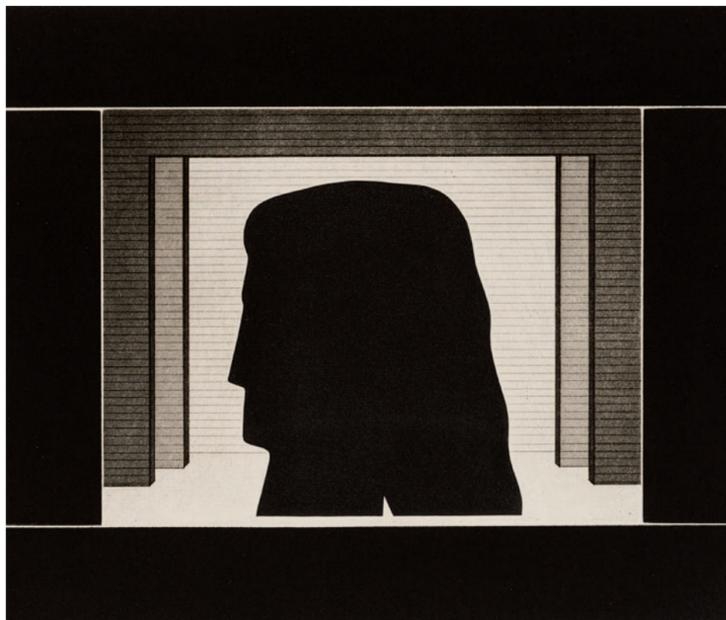
**Saída da cidade**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
6 x 8,5 cm

**Glasses or crystals**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
6 x 8 cm

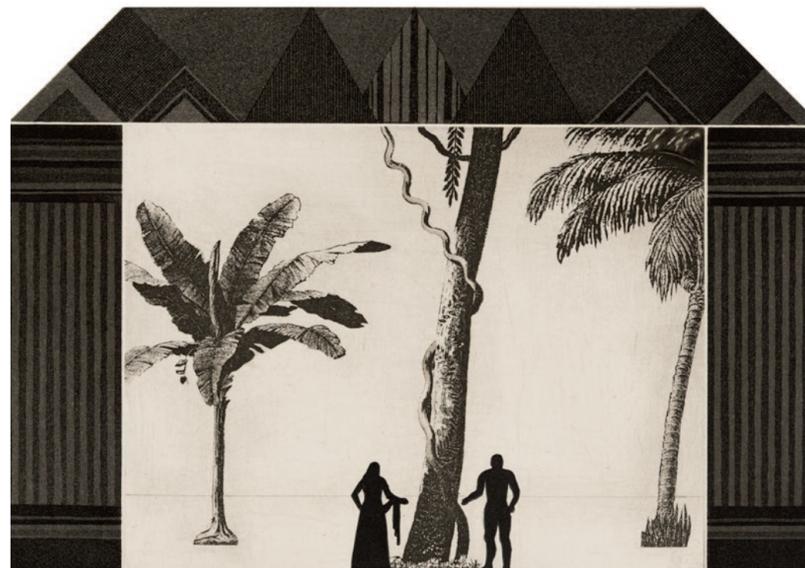
**A new breath**, 1976  
Água-forte e água-tinta  
6 x 8 cm



Série **O Guarani**  
**Profonia**, 1985  
 Água-forte, água-tinta e monotipia  
 20 x 28,5 cm  
**Juras de amor**, 1985  
 Água-forte, água-tinta e monotipia  
 20 x 28,5 cm



Série **O Guarani**  
**Peri**, 1986  
 Água-forte, água-tinta e monotipia  
 24 x 28,2 cm  
**Ceci**, 1985  
 Água-forte, água-tinta e monotipia  
 23,8 x 28,2 cm



Série **O Guarani**  
**Sento uma força indomita**, 1985  
 Água-forte, água-tinta e monotipia  
 20 x 28,5 cm  
**O susto**, 1985  
 Água-forte, água-tinta e monotipia  
 20,2 x 28,4 cm





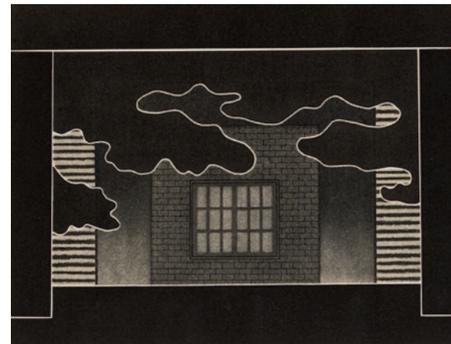
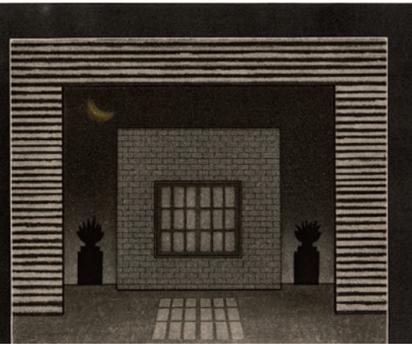
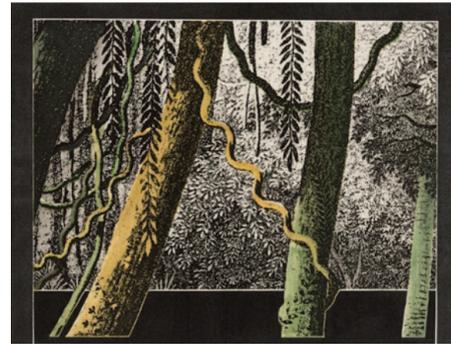
**Jura de amor**, 1986  
Objeto em acrílico  
e serigrafia  
22 x 29 x 10 cm



**Gruta do selvagem**, 1986  
Objeto em acrílico  
e serigrafia  
22 x 29 x 10 cm



**Ante a esplanada  
do castelo**, 1986  
Objeto em acrílico  
e serigrafia  
22 x 29 x 10 cm



**Série O Guarani**

**Plena selva**, 1985  
Água-forte,  
águas-tintas  
e monotípia  
15,8 x 20 cm

**Tentativa de  
rapto**, 1985  
Água-forte,  
águas-tintas  
e monotípia  
15,8 x 20,4 cm

**Ante a  
esplanada do  
castelo**, 1985  
Água-forte,  
águas-tintas  
e monotípia  
15,8 x 20,4 cm

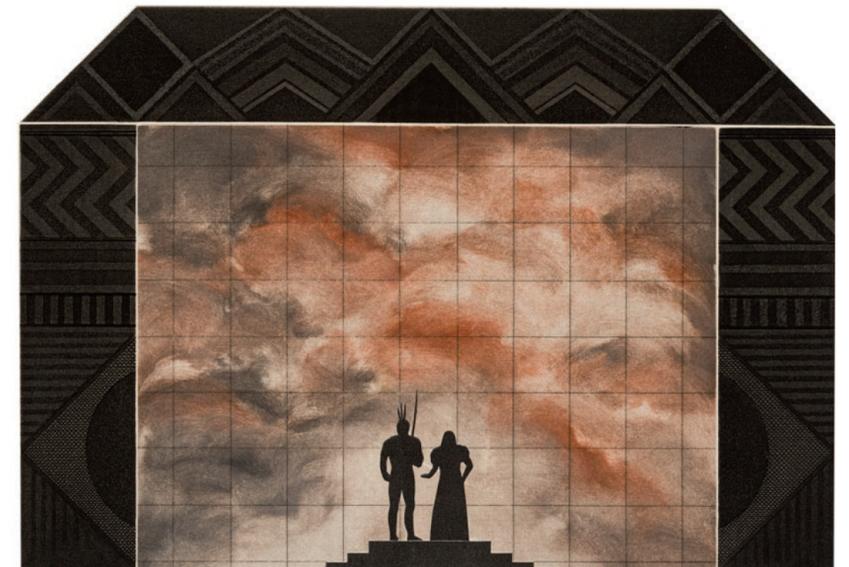
**Ao luar**, 1985  
Água-forte,  
águas-tintas  
e monotípia  
16 x 20,5 cm

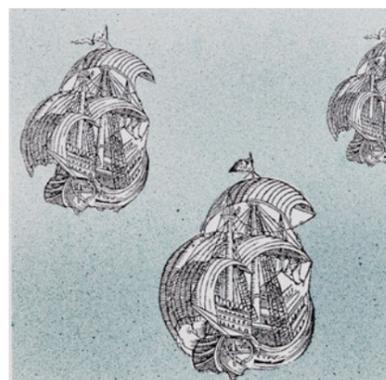
**Gruta do  
selvagem**, 1985  
Água-forte,  
águas-tintas  
e monotípia  
16 x 20,5 cm

**Série O Guarani**

**Incêndio no  
porão do solar**, 1985  
Água-forte,  
águas-tintas  
e monotípia  
20 x 28,5 cm

**Gran finale**, 1985  
Água-forte,  
águas-tintas  
e monotípia  
20,2 x 28,4 cm





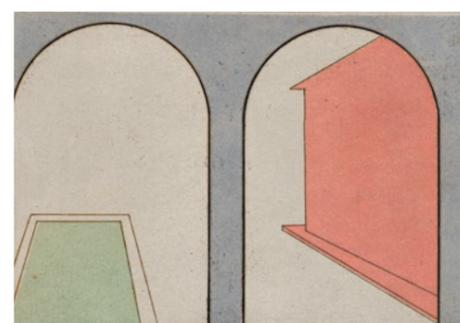
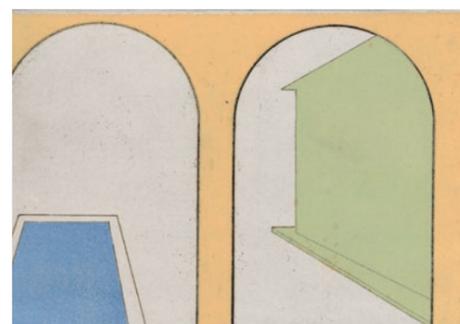
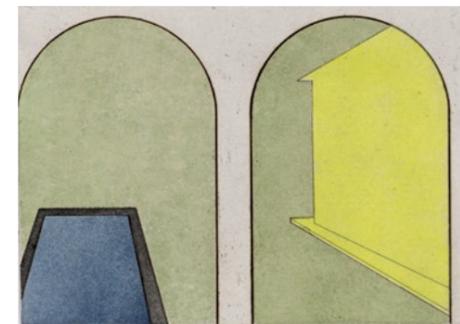
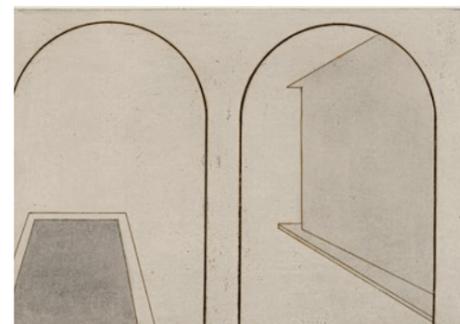
**Amanhecer na floresta**, 1996  
Serigrafia  
aquarelada  
17,8 x 18 cm

**Floresta escura**, 1996  
Serigrafia  
aquarelada  
17,8 x 18 cm

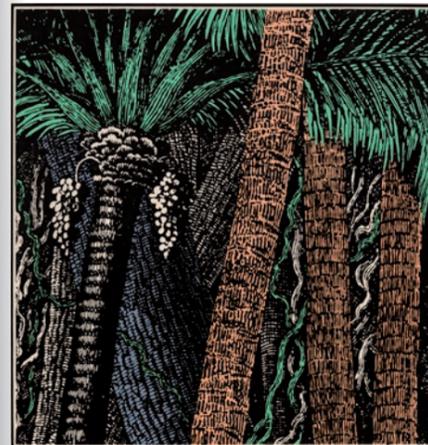
**Hino ao novo mundo**, 1996  
Serigrafia  
aquarelada  
17,6 x 17,6 cm

**Rio de Janeiro**, 1996  
Serigrafia  
aquarelada  
17,7 x 17,5 cm

**Fosca**, 1996  
Serigrafia  
aquarelada  
17,5 x 17,5 cm



Sem título, 1988  
Água-forte e pochoir  
14,5 x 21 cm cada



Jardim Botânico / Mata  
Atlântica, 1990  
Serigrafia em 5 partes  
49,3 x 47 cm cada



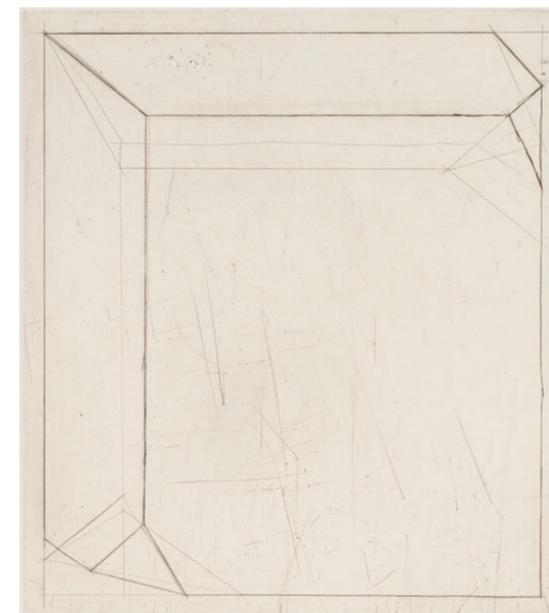
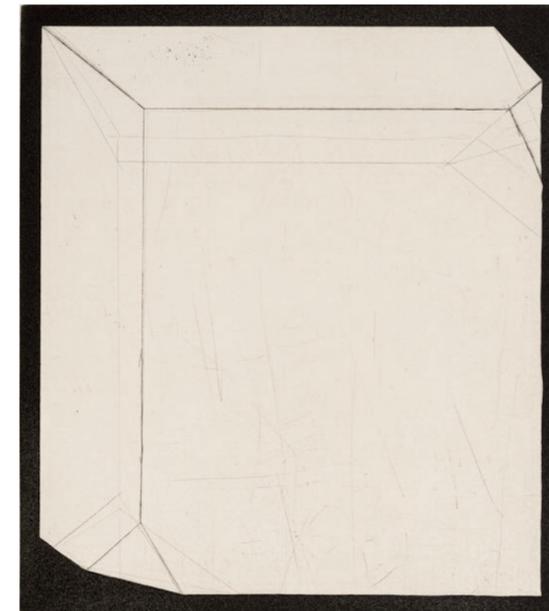
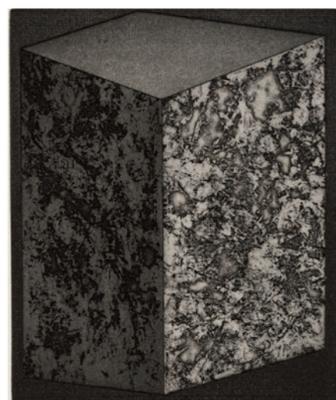
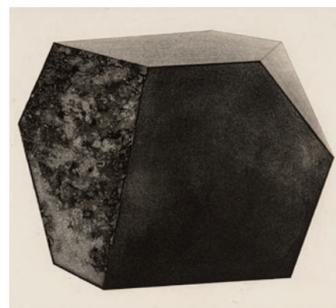
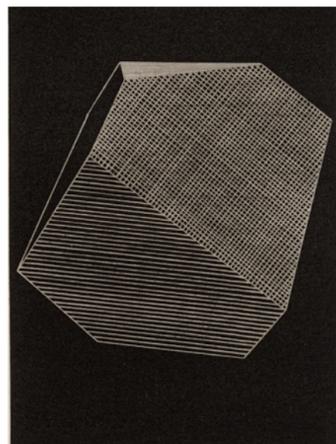
**M 11/90**, 1990  
Água tinta  
19,7 x 13,7 cm

**M 01/90**, 1990  
Água forte e  
água tinta  
18,7 x 20 cm

**M 01/90**, 1990  
Água-forte e  
água-tinta  
18,5 x 15,3 cm

**M 03/90**, 1990  
Ponta-seca e  
água-tinta  
28 x 25 cm

**M 11A/90**, 1990  
Ponta-seca  
28 x 25 cm



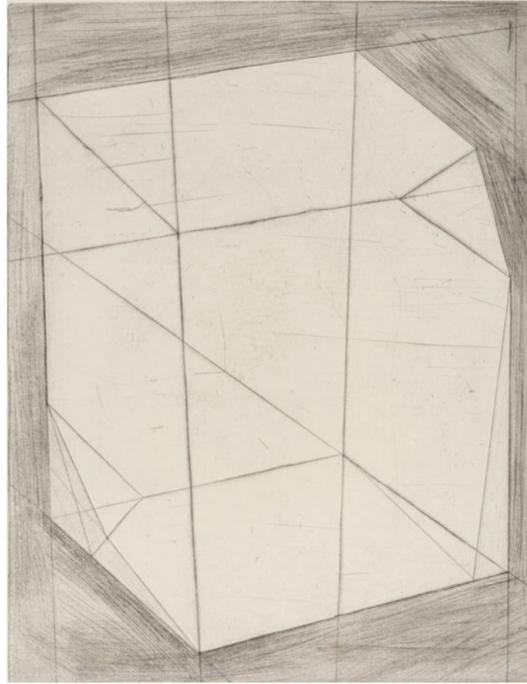
**NY Monotype**, 1986  
Monotipia  
34,7 x 29,8

**NY Monotype**, 1986  
Monotipia  
34,7 x 29,5 cm

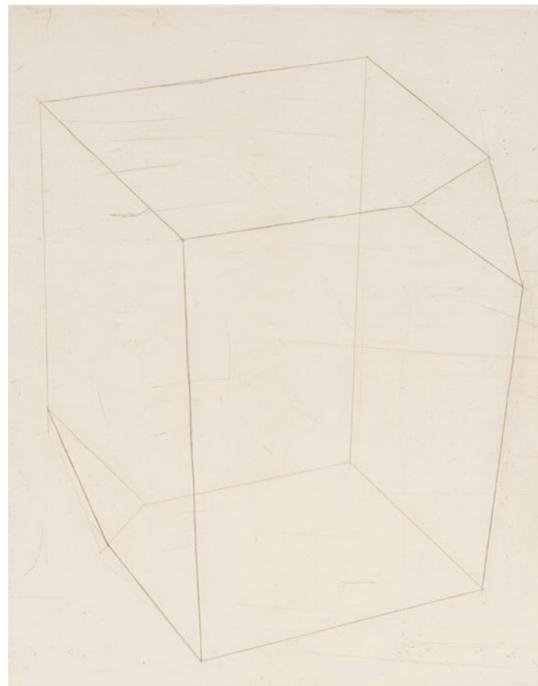
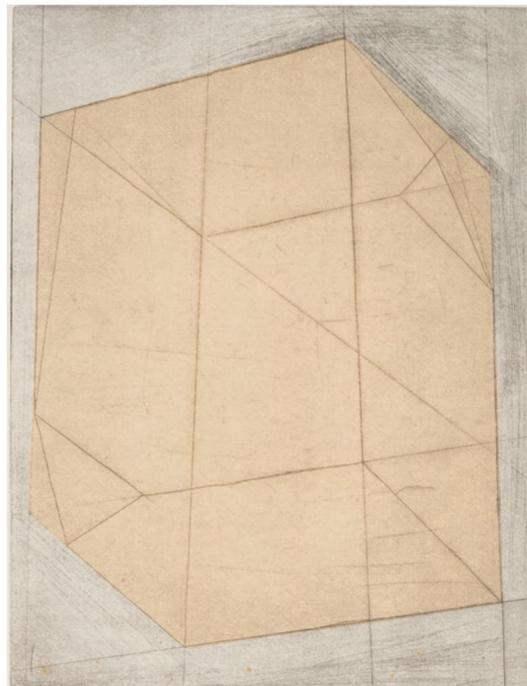
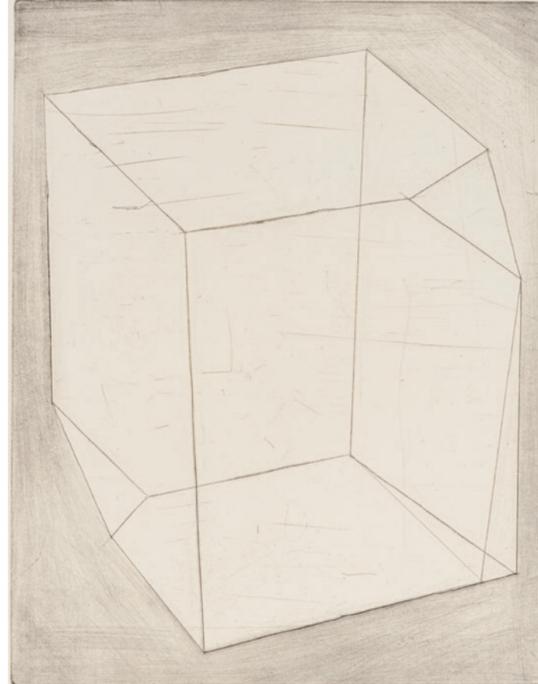
**NY Monotype**, 1986  
Monotipia  
34,7 x 29,5 cm

**NY Monotype**, 1986  
Monotipia  
34,7 x 29,5 cm

**M 04B/90**, 2007  
Ponta-seca  
42,8 x 32,8 cm



**M 04C/90**, 2007  
Ponta-seca e  
monotipia  
43 x 32,5 cm



**M 04/90**, 1991  
Ponta-seca  
43 x 32,5 cm

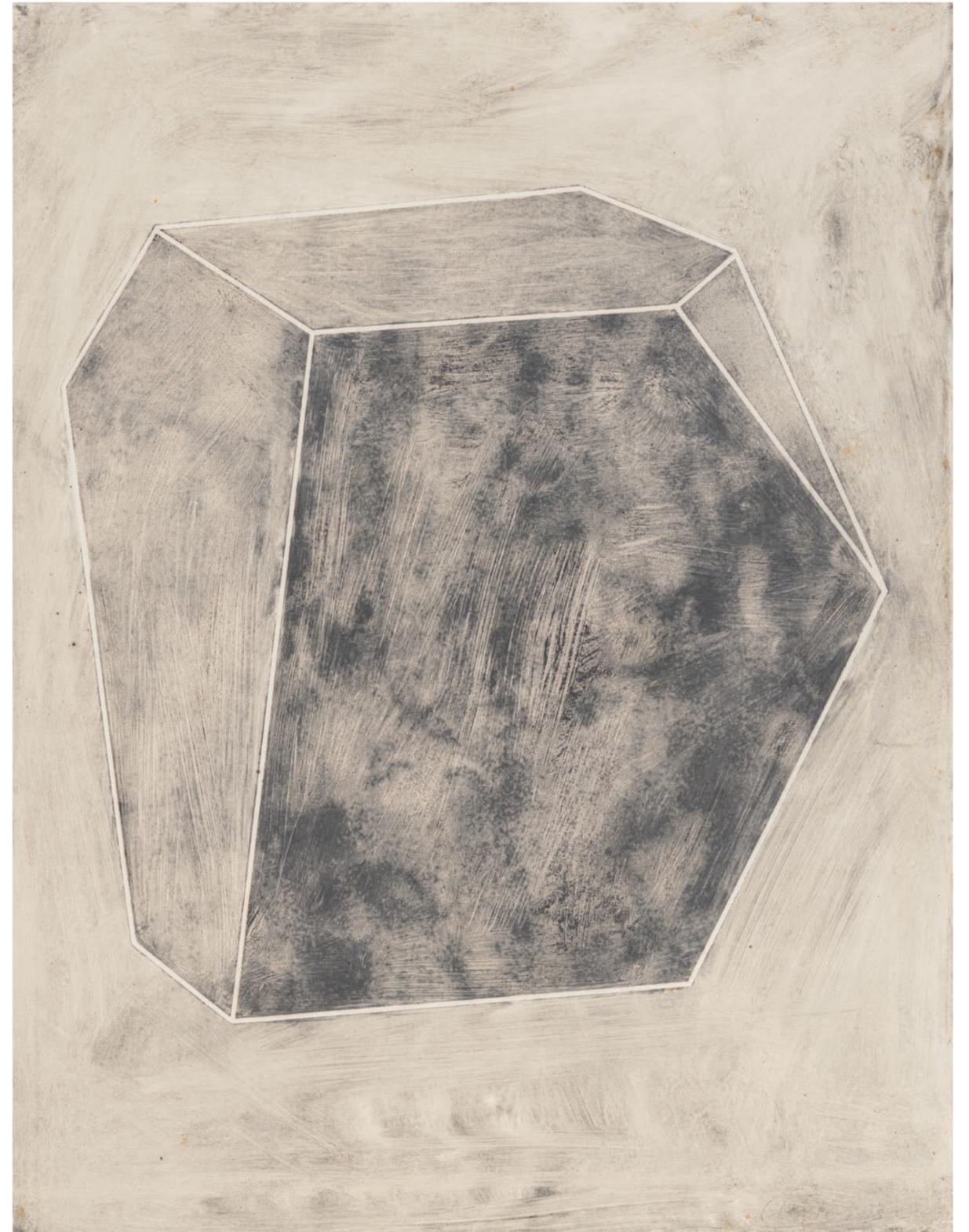
**M 04A/90**, 1991  
Ponta-seca  
43 x 32,5 cm



**Melancolia II**, 2007  
Monotipia  
79 x 53 cm



**Melancolia III**, 2007  
Monotypia  
79 x 53 cm



**M 02/93**, 1993  
Monotypia  
79 x 60,5 cm



## CARLOS MARTINS

Nasce em Araçatuba, SP, em 1946. Desde cedo é estimulado ao mundo das imagens através dos livros de arte e enciclopédias. Em 1965 vai estudar em São Paulo capital, onde visita museus, galerias de arte e Bienais. Muita leitura e cinema complementam sua graduação em Arquitetura, na Universidade Mackenzie.

Entre 1973 e 1978 reside na Inglaterra, com bolsa do British Council. É aceito para um curso de especialização em gravura em metal na Slade School of Arts da Universidade de Londres, depois de frequentar cursos de desenho e gravura na Chelsea School of Art e na Sir John Cass School of Arts.

Em 1976, participa da tradicional coletiva da Royal Academy of Arts de Londres, a *208º Summer Exhibition*, e recebe um prêmio de aquisição no VII Salão Paulista de Arte Contemporânea, sendo sua gravura incorporada ao acervo da Pinacoteca de São Paulo. Neste mesmo ano, frequenta o curso de verão da Academia Raffaello, em Urbino, na Itália. Antes de retornar ao Brasil em 1978, realiza suas primeiras exposições individuais, na Jordan Gallery, em Londres, e na Galerie Biren, em Paris.

Fixando residência no Rio de Janeiro, realiza individuais e participa de exposições coletivas no Brasil e no exterior, entre elas, a Bienal Ibero-americana, no México, em 1980, onde ganha prêmio de aquisição e a 18ª Bienal de São Paulo, em 1985. Pela individual na Galeria Luisa Strina, São Paulo, em 1981, recebe o Prêmio de Melhor Gravador do Ano, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA. Em 2005 a Pinacoteca de São Paulo realiza uma individual com toda sua produção, desde 1975. Em 2006 o Paço Imperial, RJ, mostra seus trabalhos recentes. *Sento uma força indômita*, no Museu Lasar Segall, São Paulo, em 2022, mostra as gravuras produzidas partir do Guarani de Carlos Gomes.

Atuando como professor, suas atividades contemplam cursos e workshops, por todo o país. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage, RJ e o Museu do Ingá, em Niterói contaram com sua colaboração em várias oportunidades. Em Porto Alegre esteve por três ocasiões, sendo a primeira em 1983, a convite de Cambona Centro de Arte, para expor suas gravuras e trabalhar com estudantes de Arte da Universidade Federal.

Leciona na PUC-RJ por dez anos e organiza a exposição “Introdução ao Conhecimento da gravura em metal”. O reconhecimento veio com o convite para trabalhar o acervo de gravuras do Museu Nacional de Belas Artes, dando origem ao seu Gabinete de Gravura, que veio a ser referência para outros museus no país.

Assim teve início suas atividades para com acervos e, em 1991 é indicado para dirigir os Museus Castro Maya, RJ. Foi responsável pela Coleção Brasileira da Fundação Estudar, SP, e colaborou na formação da coleção da Iconografia Brasileira do Instituto Moreira Salles e com a coleção de gravuras da Pinacoteca de São Paulo.

Atuando como curador organiza retrospectivas de, entre outros, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Roberto Burle Marx e Arthur Luiz Piza, merecedor do premio APCA de melhor retrospectiva de 2015.

Carlos Martins sempre se preocupou com a divulgação da gravura como linguagem e sua importância para a arte brasileira. Atuando junto a inúmeras instituições culturais, realizou ou promoveu diversas exposições que tivessem um cunho informativo e que dialogassem com o maior número possível de pessoas.

**CARLOS MARTINS  
SOMBRA DA TERRA**

**EXPOSIÇÃO**

**Curadoria**

José Augusto Ribeiro

**Organização das obras  
para a curadoria**

Carlos Martins  
Paula Amparo

**Vídeo *Melancolia 3D***

Elian Zozias

**Vídeo para o *Peep Box***

Ilana Brasil  
Marcos Martins

**Design gráfico**

Adriana Tazima

**Montagem**

Concreção

**Seguro**

Howden Brasil

**Transporte**

Alke

**Restauração e higienização**

Ana Lúcia Nakandakare

**Laudos técnicos**

Ellen Röpke Ferrando  
Paula Curado

**Produção e Realização**

Fundação Iberê

**CATÁLOGO**

**Coordenação editorial**

Gustavo Possamai

**Texto**

José Augusto Ribeiro

**Revisão de texto**

Beatriz Caillaux

**Projeto gráfico**

Pomo Estúdio

**Fotografias**

Anderson Astor, todas as  
páginas exceto p. 60  
José Rodrigues, p. 60

**Impressão**

Ideograf

Edição 2025 © Fundação Iberê

Página 60: O artista Carlos Martins em  
seu ateliê, no Rio de Janeiro, 2025.

As obras reproduzidas neste catálogo  
pertencem à coleção do artista, exceto  
quando creditado na respectiva legenda.

O artista agradece a Claudio Duque,  
Manoel Fernandes, Maria Helena  
Webster e Marion Geddes.

Complementam a exposição as obras:



**Melancolia 3D**, 2025  
Design gráfico de Elias Zozias  
Vídeo  
1min 30seg (em loop)



**Peep box**, 2023-2025  
Instalação com objetos variados e  
vídeo montado por Ilana Brasil  
e Marcos Martins

Fundação **Iberê**

**CONSELHEIROS**

Jorge Gerdau Johannpeter  
Presidente

Arthur Bender Filho

Arthur Hertz

Beatriz Bier Johannpeter

Celso Kiperman

Dulce Goettems

Fernando Luís Schüller

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**

Justo Werlang

Diretor-Presidente

Ingrid de Kroes

Vice-Presidente

Rodrigo Azevedo

Vice-Presidente

Anna Paula Vasconcellos Ribeiro

Cesar Paz

Fabio Chemello

José Luiz de Mello Canal

Marcelo Bezerra de Mello Marinho

Mathias Kisslinger Rodrigues

Pedro Dominguez Chagas

**EQUIPE**

**Diretor-Superintendente**

Emilio Kalil

**Superintendência-Executiva**

Robson Bento Outeiro

**Secretaria Executiva**

Nara Rocha

**Comunicação e Imprensa**

Roberta Amaral

**Design e Plataformas Digitais**

José Kalil

**Programa Educativo**

Lêda Fonseca, consultoria pedagógica

Ilana Machado, coordenação

Juliana Corrêa, assistente de coordenação

Brenda Leie, Eduarda Fassina Silva,

Gabrielle Aguiar Lopes, Raphaelle Cardoso

e Yasmin Lima, mediação

**Acervo/Ateliê de Gravura**

Eduardo Haesbaert

Gustavo Possamai

Nina Sanmartin

Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

**Administrativo/Financeiro**

Luciane Zwetsch

Guilherme Collovini, assistente

**Consultoria Jurídica**

Silveiro Advogados

**Gestão do Site e TI**

Machado TI

**Produção**

Vítor Daniel Rosa

**Conservação e Manutenção**

Lucas Bernardes Volpato, consultor

Arnaldo Henrique Michel, encarregado

**Receptivo**

Andressa Dresch

Laura Palma

Carlos Martins : sombra da terra / curadoria  
José Augusto Ribeiro. – Porto Alegre: Fundação  
Iberê Camargo, 2025.

64 p.: il. color.  
Catálogo da exposição realizada na  
Fundação Iberê de 14/06/2025 a 17/08/2025  
ISBN 978-85-89680-91-2

1. Arte contemporânea brasileira 2. Artes -  
Exposições - Catálogos 3. Gravuras I. Ribeiro,  
José Augusto. II. Fundação Iberê Camargo.

CDD 779.074

Catálogo na publicação: Aline Grazielle Benitez - CRB-1/3129



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

PATROCINADORES



GRUPO GPS



Grupo Savar



PROGRAMA EDUCATIVO



IBERÊ NAS ESCOLAS

(TEAIRTE)

APOIO/PARCEIRIAS



PATROCÍNIO LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA

PROGRAMA EDUCATIVO



REALIZAÇÃO

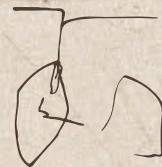
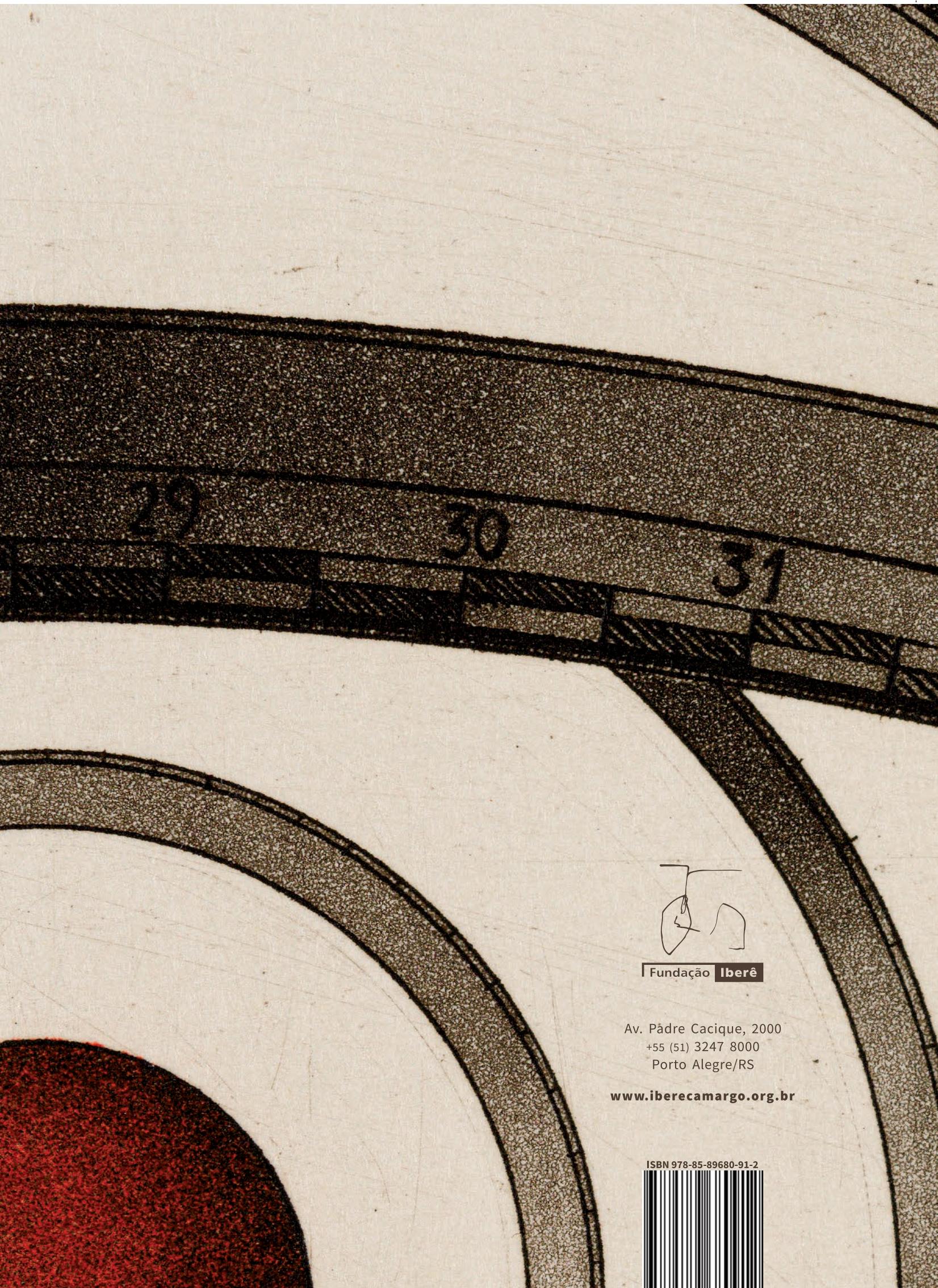
## MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2025

**BENEMÉRITO:** JORGE GERDAU JOHANNPETER

**CONSELHEIROS MANTENEDORES:** ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMES | GLAUCIA STIFELMAN  
HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JOSEPH THOMAS ELBLING | JÚLIO CESAR GOULART LANES | LIVIA BORTONCELLO | NELSON SIROTSKY  
RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SERGIO D'AGOSTIN | WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING

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





Fundação **Iberê**

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

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

ISBN 978-85-89680-91-2

