

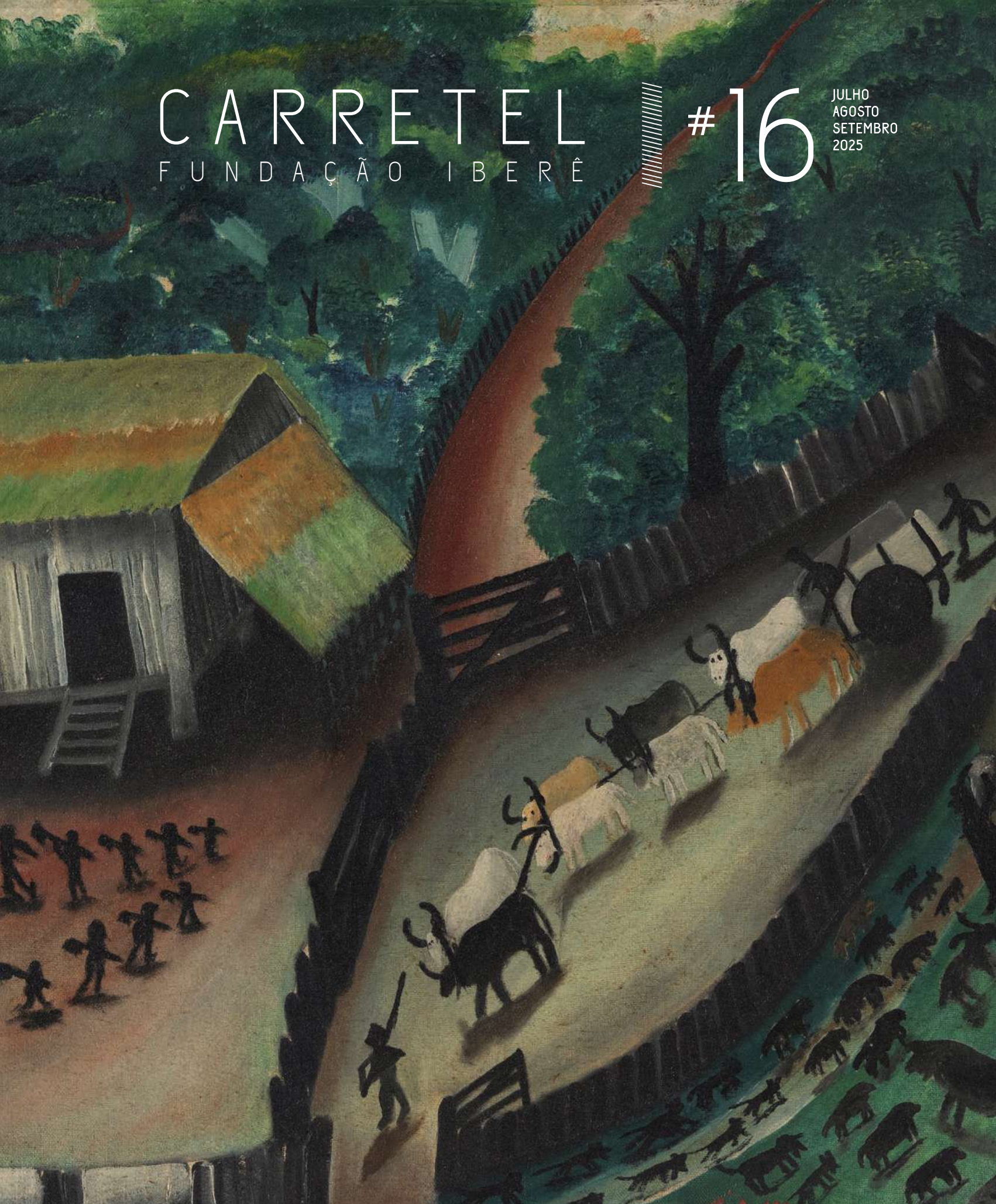
CARRETEL

FUNDAÇÃO IBERÊ



#16

JULHO
AGOSTO
SETEMBRO
2025



#03 Iberê Camargo
Estruturas do gesto

#11 Carlos Martins
Sombra da Terra

#27 Gravura
Experiência matriz

#31 José Antônio da Silva
Pintar o Brasil

Depois de recebermos mais de 15 mil visitantes durante a 14ª Bienal do Mercosul na Fundação Iberê, retornamos à nossa programação de mostras, ações educativas e, também, de celebrações.

Desde 3 de outubro de 1995, quando Maria Coussirat Camargo, Jorge Gerdau Johannpeter, Ronaldo Brito, Justo Werlang e Christina Aguiar se reuniram para oficializar a criação da Fundação Iberê – ainda na casa do pintor no bairro Nonoai –, ela foi pensada como uma instituição que promove arte e educação. Posteriormente, com o resultado de seu primoroso projeto arquitetônico, ganhador de diversos prêmios, hoje é também referência na arquitetura internacional. Esse caminho, possível graças ao suporte fundamental de patrocinadores, mantenedores e de amigos apoiadores, completa 30 anos em 2025, com a nossa casa solidamente reconhecida como um dos centros culturais mais importantes da América Latina e referência no mundo das artes visuais.

Dando continuidade à programação do ano, os curadores da Bienal do Mercosul, Raphael Fonseca, Tiago Sant'Ana e Yina Jiménez Suriel, foram convidados para uma imersão em nosso acervo, e nos trazem **Iberê Camargo: estruturas do gesto**, apresentando 50 trabalhos, entre desenhos, gravuras e pinturas, produzidos entre 1940 e 1994.

Recebemos, ainda, o gravador **Carlos Martins**, amigo de Iberê Camargo, primeiro “professor” do Ateliê de Gravura da Fundação Iberê e idealizador do Gabinete de Gravura no Museu Nacional de Belas Artes. Uma oportunidade ímpar para conhecer o apuro técnico da produção de Martins, a combinação de linguagens e soluções diversas em suas obras, junto a outra mostra de gravuras produzidas em nosso Ateliê.

Neste ano, Porto Alegre será presenteada com uma exposição monográfica dedicada a **José Antônio da Silva** (1909-1996), trazendo mais de 40 obras provenientes de coleções públicas e privadas brasileiras, lançando luz sobre a trajetória singular de um dos nomes mais contundentes da arte brasileira do século 20.

Nossa casa também será tomada pelo encantamento dos trabalhos de **Marepe**, um “Duchamp com a cara nordestina”, como ele mesmo diz. Hoje ele é mundialmente reconhecido pela maneira inventiva com que se apropria e ressignifica objetos cotidianos, fazendo parte de importantes acervos internacionais.

Tarik Kiswanson, filho de pais palestinos exilados de Jerusalém, que vive em Paris desde 2010 e vencedor do Prêmio Marcel Duchamp - considerado um dos mais importantes no campo da arte contemporânea, nos apresenta uma obra com apuro técnico no desenho e na intervenção na arquitetura.

A temporada de 2025 se encerra com **Marco Maggi**, artista uruguaio radicado em Nova York, nos apresentando uma exposição com trabalhos em miniatura de execução minuciosa, incluindo uma obra inteiramente criada para a nossa Fundação.

Boa leitura!

Emilio 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
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

CARRETEL
FUNDAÇÃO IBERÊ

Editores

Emilio Kalil
Gustavo Possamai
Roberta Amaral

Revisão

Midiarte Comunicação

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 Cartagena,
Eduarda Fassina Silva, Gabrielle Aguiar Lopes,
Leonardo Hopper Zillmann,
Leonardo Miguel Ramos, 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
Vitor Daniel Rosa

Conservação e Manutenção
Lucas Bernardes Volpatto, consultor
Arnaldo Henrique Michel, encarregado

Receptivo
Iury Fontes dos Passos
Laura Palma

Capa

José Antônio da Silva
Paisagem rural e trabalhadores com enxadadas (detalhe), 1948
Foto: Sergio Guerini

Projeto Gráfico e Diagramação
Pomo Estúdio

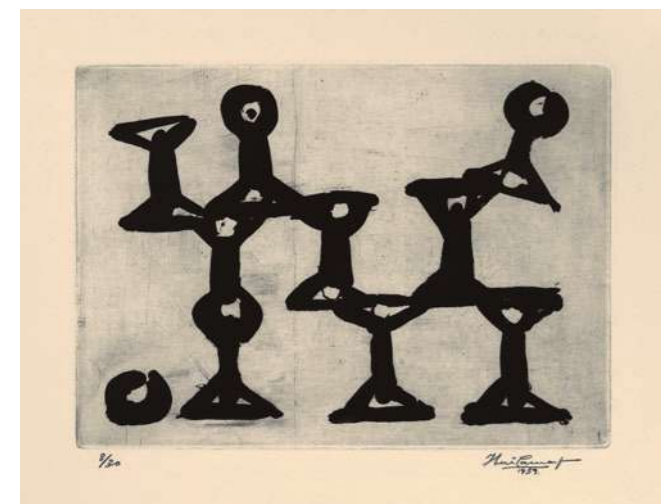
Foto Mathias Camner

Iberê Camargo Estruturas do gesto Curadores da 14ª Bienal do Mercosul assinam a exposição

Iberê Camargo
Estruturas do gesto
Raphael Fonseca,
Yina Jiménez Suriel e
Tiago Sant'Ana, curadoria
14 jun > 01 mar



Estudo para o painel da Organização Mundial da Saúde, Genebra, 1966. Foto Fábio Del Re_VivaFoto



Carretéis em equilíbrio, 1959. Foto Rômulo Fialdini



Estrutura em movimento, 1960. Foto Fábio Del Re_VivaFoto

Raphael Fonseca, Yina Jiménez Suriel e Tiago Sant'Ana, curadores da 14ª Bienal do Mercosul, foram convidados para assinar a seleção de obras que fazem parte do acervo da instituição. São 50 trabalhos, entre desenhos, gravuras e pinturas, produzidos entre 1940 e 1994, ano da morte do artista. Chama a atenção os desenhos de crânios e gatos presentes na mostra, que participaram da mais recente edição da Bienal.

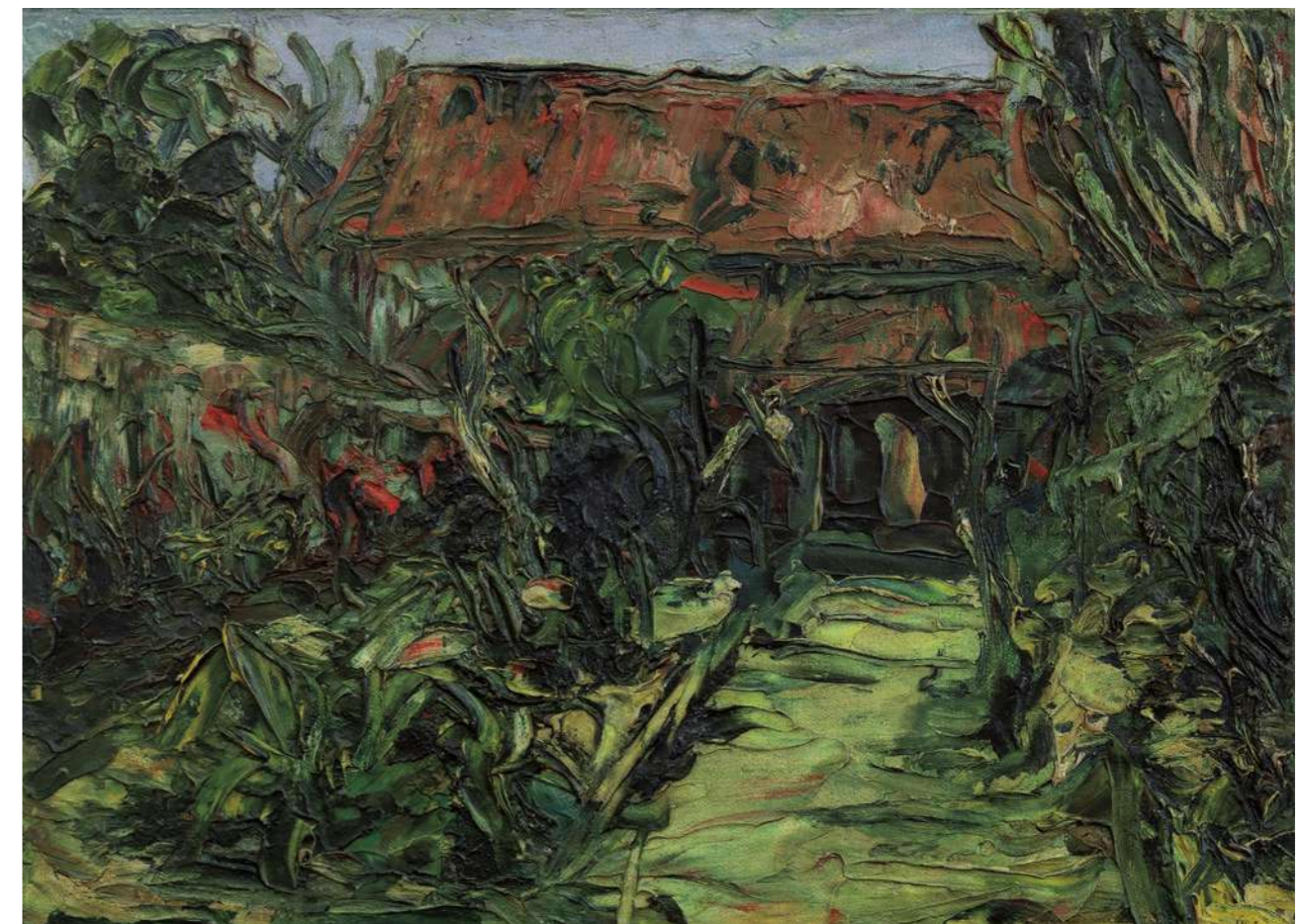
Segundo ele, em **Estruturas do gesto** é apresentada uma justaposição de obras em que o movimento e o deslocamento servem tanto como metáfora quanto como estratégia, embaralhando qualquer pretexto em desenhar uma linha cronológica em prol de um interesse e de uma mirada mais conceitual sobre a obra do artista, focada numa proposta de experimentação formal: “As obras elencadas na exposição nos levam por um caminho para sentir que a riqueza das obras de Iberê Camargo reside justamente na maneira como a sua memória e o seu traço sustentam, sem remorsos, estruturas que fazem uma ode ao gesto, que capturam, sem aprisionar, um determinado momento, feito à maneira de alguém que tem consciência de que o tempo é fugidio. Essas obras dão a ver que é no deslocamento e na fugacidade que residem os reveses do viver.

Um dos destaques da exposição é um estudo feito em 1966 para o painel da Organização Mundial de Saúde

em guache, pastel seco e grafite sobre papel. Criada no segundo pós-guerra (1947), no contexto da reconstrução e da reorganização do mapa político internacional, a OMS recebeu doações de todos os países membros para construir e equipar a sua sede na Suíça. O Brasil, por meio do Ministério de Relações Exteriores, ofereceu um presente cultural: uma pintura original que Iberê realizaria *in loco*.

Foram quatro meses de trabalho em uma pintura 49 metros quadrados. Para criar uma “vegetação colorida”, Iberê realizou uma série de esboços e começou a brincar livremente com as formas. Trinta estudos feitos com grafite, guache, grafite, lápis de cor, nanquim, tinta a óleo e outros materiais ficaram guardados por mais de 40 anos nos porões da agência de Saúde da Organização das Nações Unidas em uma caixa lacrada com o inédito projeto de Iberê, com uma mensagem do próprio artista escrita na tampa: “Não dobre e não remova nada sem a autorização do diretor-geral”. Eles só foram descobertos em 2007, após uma consulta da Fundação Iberê, a pedido de Maria Coussirat Camargo. A caixa foi aberta em janeiro de 2008, na presença de autoridades da Organização Mundial da Saúde, e encontram-se preservados no Arquivo da OMS, em Genebra, como parte do presente do governo brasileiro. Iberê e Dona Maria mantiveram alguns estudos, que estão sob os cuidados da Fundação. ■

Sem título, c.1940. Foto Rômulo Fialdini





Sem título, c.1985. Foto Fábio Del Re_VivaFoto

Iberê Camargo Estruturas do gesto

Ao longo dos seus mais de 50 anos de produção, é impossível passar incólume à obra de Iberê Camargo quando pensamos num panorama histórico da Arte Brasileira. O desdobramento de sua poética ao longo de distintas linguagens atesta a multiplicidade e perspicácia do artista naquilo em que foi mais pródigo: a experimentação matérica através de uma liberdade gestual muito característica, marcada pelos tons terrosos e por certa inclinação para uma atmosfera que flerta tanto com um olhar mais voyeurista para o cotidiano quanto para um ambiente mais sombrio e melancólico. Embora Iberê nunca tenha se filiado a nenhum

movimento artístico e estético, quando analisamos a sua obra e a própria História da Arte a contrapelo, conseguimos identificar caminhos que ora flertam de maneira mais explícita ao Expressionismo, ora possuem um dinamismo e um olhar para a repetição que poderia aludir às estratégias poéticas adotadas por artistas futuristas.

Uma das características que são caras para o argumento desta mostra é a ideia da repetição de um mesmo elemento que se desdobra no ensejo de elaboração de uma impressão de movimento. Assim, em “Estruturas do gesto” é apresentada uma justaposição de obras em que o movimento e o deslocamento servem tanto como metáfora quanto como estratégia, embaralhando qualquer ensejo em desenhar uma linha cronológica em prol de um interesse e de uma mirada mais conceitual sobre a obra do artista, focada numa proposta de experimentação formal.

O movimento – entendido como uma variação física de um corpo, provocando uma trajetória do seu ponto inicial até um outro diferente deste primeiro – é uma tática utilizada por Camargo na tentativa de criar um dinamismo em suas obras. Isso fica patente, por exemplo, na inserção de carretéis, figuras que se tornam um ícone da obra do artista, que são desdobrados em distintos tamanhos, suportes e posições. Em obras como “Carretéis em equilíbrio”, de 1959, e “Conjunto de carretéis”, produzida um ano depois, ambas na tradicional técnica de água-tinta,

percebemos a presença de uma intenção de captura da transformação – em que através de pequenas corrupções na repetição, com variações sutis nas posições dos carretéis, se constrói um volume que tumultua qualquer sensação de estática.

Se do aspecto da matéria os carretéis aparecem em distintos tamanhos e enxergados sob diferentes pontos de vista por Iberê, do ponto de vista metafórico, esse pequeno objeto conecta as diferentes fases da vida do artista. Um brinquedo que remete à infância e que se desdobra como uma memória remanescente ao ponto de se tornar quase uma obsessão.



Sem título, déc. 1950. Foto Fábio Del Re_VivaFoto



Sem título, déc. 1970. Foto Gustavo Possamai

Essa mesma estratégia pode ser percebida nos diversos estudos de crânio executados por Iberê. Os desenhos em sanguínea e lápis conté nos fazem percorrer por um giro completo em torno dessa ossada da cabeça, retratada em distintas posições e também fracionadas, com a presença de estudos de mandíbulas. Aqui, essa presença do crânio é quase impossível de não ser levada para uma associação com as vanitas – naturezas-mortas que ressaltam a efemeridade da vida e um desapego às coisas materiais, mas também com um ideal de moralidade religiosa impregnada. No entanto, no caso do Iberê, essas possíveis vanitas são desprovidas de um ideal sacro e do medo, pelo contrário, ressaltam o caráter cotidiano e intrínseco à humanidade da melancolia e da morte.

Quando partimos para a abrangência técnica das obras do Iberê Camargo, observamos que o desdobramento da sua poética perpassa, sobretudo, a pintura, o desenho e a gravura. Entendendo a linha como um ponto de investigação do desenho, e de alguma maneira da gravura enquanto massa como artifício da pintura, esses procedimentos também exigem um movimento do corpo do artista na sua feitura. A pintura de Iberê carrega consigo uma dramaticidade e gestualidade muito particular – mesmo quando há um flerte maior com um possível construtivismo. Enquanto as gravuras, todas feitas de uma só cor escura, exigem uma química e uma cozinha próprias,

As obras reunidas na exposição nos levam por um caminho para sentir que a riqueza das obras de Iberê Camargo reside justamente na maneira como a sua memória e o seu traço sustentam, sem remorsos, estruturas que fazem uma ode ao gesto, que capturam, sem aprisionar, um determinado momento, feito à maneira de alguém que tem consciência de que o tempo é fugidio. Essas obras dão a ver que é no deslocamento e na fugacidade que residem os reveses do viver. ■



Solidão, 1994. Foto Fábio Del Re_VivaFoto

envoltas por revelações, apagamentos e impressões. Dessa maneira, o dinamismo presente no fazer, como procedimento executivo de um trabalho, também nos mergulha em mecanismos de movimento.

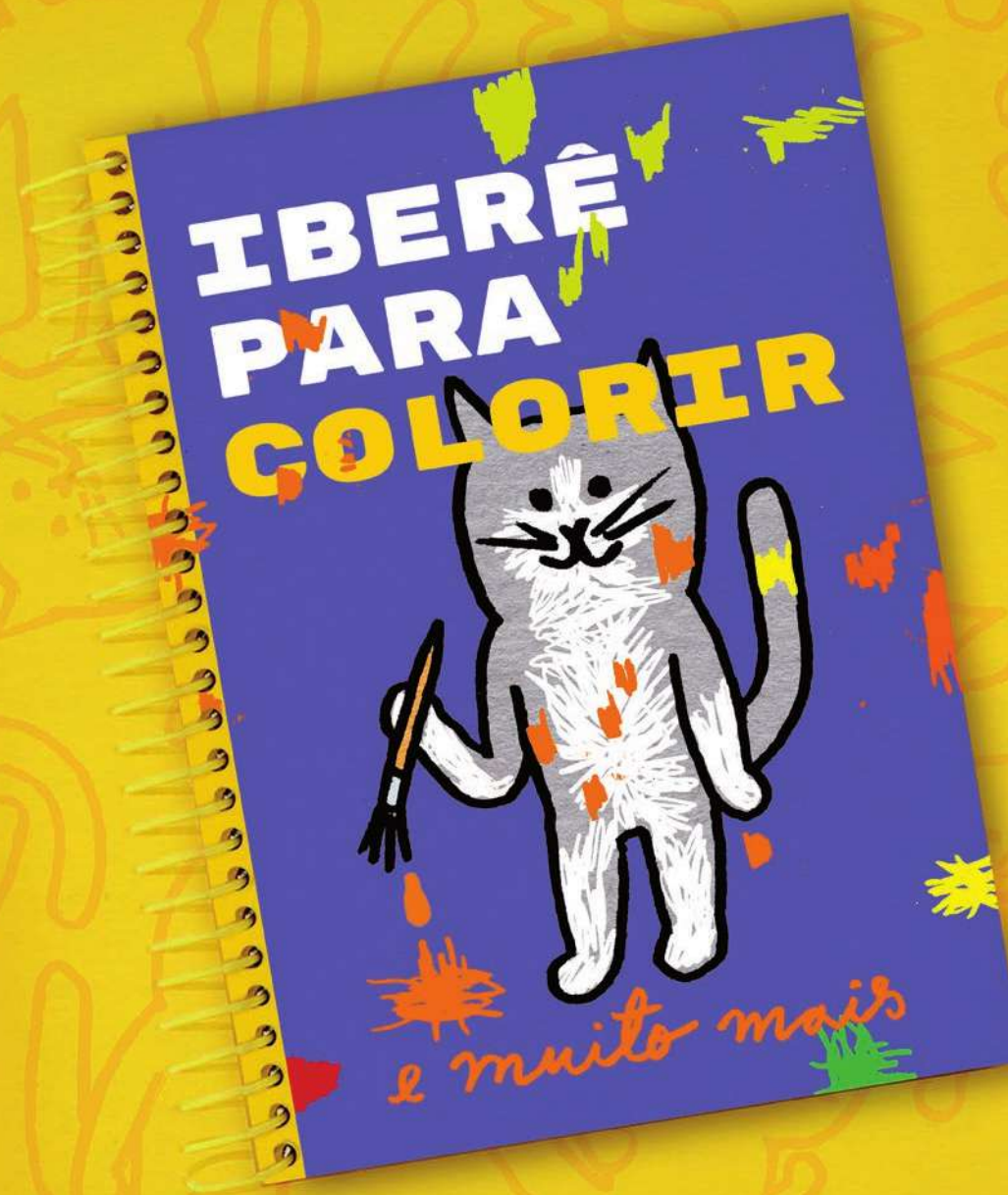
Nos diversos desenhos de gatos, empreitada realizada em vários momentos da sua carreira, Iberê nos leva a um campo de exercício mnemônico. Ao retratar felinos que participam da sua convivência, como o gato Martim, Iberê desliza entre exercícios mais contidos como uma representação mais fiel da sua memória afetiva até momentos em que a rapidez do traço parece querer capturar de maneira muito veloz o farfalhar dos pelos do animal. Como quem gostaria de representar a natureza carinhosamente resvaladiça dos gatos.

Raphael Fonseca é pesquisador da interseção entre curadoria, história da arte, crítica e educação. Doutor em Crítica e História da Arte pela UERJ. É chefe do departamento de arte moderna e contemporânea latino-americana no Denver Art Museum. Curador-chefe da 14ª Bienal do Mercosul, aberta em março de 2025. Parte do grupo de curadores da 3ª Counterpublic Triennial, a ser realizada em St. Louis, Estados Unidos, em 2026. Assessor da trienal Prospect 6, em New Orleans, Estados Unidos, em 2024.

Tiago Sant'Ana é artista visual, curador e doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Foi curador adjunto da 14ª. Bienal do Mercosul. Entre 2019 e 2022, organizou o programa de exposições do Goethe-Institut Salvador, além de ter atuado como curador convidado do Pivô Pesquisa (2022) e curador-assistente na Bienal da Bahia (2014). Seus textos críticos já foram publicados em diversos veículos, como Le Monde Diplomatique, Revista Cult e publicações do Goethe-Institut na Alemanha e no Brasil.

Yina Jiménez Suriel é curadora e pesquisadora com mestrado em estudos visuais. Curadora do programa transdisciplinar The Current IV: otras montañas, las que andan sueltas bajo el agua [outras montanhas, à deriva sob as ondas] para a TBA21-Academy; curadora adjunta da 14ª Bienal do Mercosul (2025) e editora associada da Contemporary And (C&) para a América Latina e o Caribe.

Loja Iberê



A **Fundação Iberê** acaba de lançar o livro infantil **Iberê para colorir**, baseado no universo artístico do pintor.

O projeto gráfico e as ilustrações foram criados pelo quadrinista e artista visual **Fabio Zimbres**, e o conteúdo educativo pela equipe da instituição.

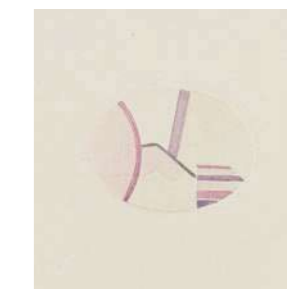
Com quase 70 páginas, o livro se destaca como um dos raros materiais brasileiros que apresentam arte ao público infantil, tornando-se um valioso recurso para as crianças iniciarem no mundo das artes visuais. Além das ilustrações, o livro combina atividades lúdicas com ensinamentos, mostrando que arte pode ser tão divertida quanto brincar.

A publicação está à venda na **Loja Iberê**, com envio para todo o Brasil.
www.lojaibere.com.br

Carlos Martins
 Sombra da Terra
 José Augusto Ribeiro,
 curadoria
 14 jun > 17 ago

Carlos Martins faz uma retrospectiva de seu trabalho na Fundação Iberê

Artista incentivou Iberê Camargo na retomada da gravura no final dos anos 1980 e idealizou o Gabinete de Gravura no Museu Nacional de Belas Artes



Obras da série *Objetos sólidos*, 1984

Mestre supremo de seu ofício, Carlos Martins é um dos gravadores mais apurados, sofisticados e elegantes de sua geração. Dotado de um virtuosismo poucas vezes atingido no campo da repetição da imagem, pode-se dizer também que é um 'gravador dos gravadores'. Ele também é arquiteto, museólogo, pesquisador e curador.

Carlos Botelho Martins Filho (Araçatuba, SP, 1946) iniciou seus estudos em gravura em metal na década de 1970, na Inglaterra, frequentando a Chelsea School of Art, Sir John Cass School e Slade School of Arts, além da Academia Raffaello, na Itália, retornando ao Brasil em 1978. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro, trabalhando na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ) como professor de gravura. Durante a década de oitenta, ministrou cursos ao modelo

inglês de evening class, que ocupavam horários ociosos de ateliês de escolas e de universidades para a realização de cursos livres.

Nesta época, havia poucas publicações traduzidas para o português que dessem conta da história da gravura. Pensando em tornar esse conhecimento acessível aos estudantes da técnica no Brasil, Martins iniciou um projeto que promovia a pesquisa da gravura em metal, resultando em uma exposição e publicação intitulada *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*.

Esse projeto deu origem a uma exposição itinerante de gravuras, de julho de 1982 a junho de 1983, que percorreu as principais capitais do país, e o convite para criar, em 1984, o Gabinete de Gravura no Museu

Nacional de Belas Artes. Inserido na dinâmica de reformulação interna do MNBA, o Gabinete nasceu com a intenção de dedicar um espaço específico para estudo e tratamento do conjunto de gravuras do museu.

Por mais de 15 anos, o artista manteve relações profissional e de amizade com Iberê Camargo. Na virada para a década de 1990, chegou a imprimir matrizes de gravura em metal realizadas pelo amigo, quando este decidiu retomar a prática que havia deixado de lado ainda no começo dos anos 1970.

Em meio a tal processo, mais especificamente em 1990, Iberê produziu um retrato de Carlos Martins, em água forte sobre chapa de cobre, e poucas cópias foram impressas pelo retratado. Além disso, Martins foi o curador de duas exposições dedicadas à produção gráfica de Iberê: A gravura de Iberê Camargo: Uma retrospectiva, que viajou por instituições do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Porto Alegre, em 1990, e Estrutura em movimento: a gravura na obra de Iberê Camargo, organizada em colaboração com José Augusto Ribeiro, na Pinacoteca de São Paulo, em 2014.

Em 1983, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) recebeu a itinerância do MNBA “Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal”. Na época, em entrevista ao Jornal Folha da Tarde, ele revelou ser “apaixonado pelo Rio Grande do Sul” e tinha em seus planos “qualquer dia destes expor na capital gaúcha”, o que aconteceu, por duas vezes, na Cambona Centro de Arte.

Quarenta e dois anos depois ele volta a Porto Alegre, desta vez, para apresentar na Fundação Iberê Camargo uma exposição panorâmica de sua trajetória com mais de cem obras que abrange desde as primeiras gravuras realizadas no começo da década de 1970 até uma instalação inédita concebida em 2024.

Com curadoria de José Augusto Ribeiro, a mostra sublinha o interesse de Carlos Martins em figurar uma espécie de dimensão metafísica do mundo das coisas, com imagens que são, em geral, silenciosas, vazias – ou sem presença humana – e abrangentes – por compreenderem desde cenas do ambiente doméstico até estampas de astronomia.

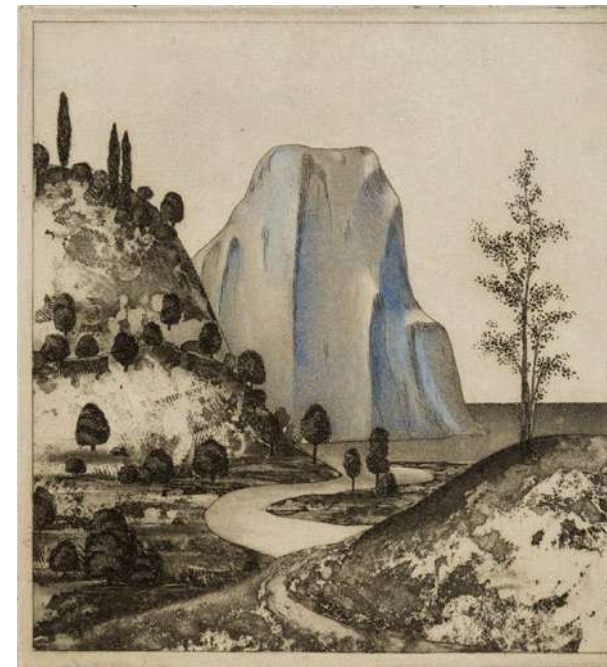
As representações enfatizam, por exemplo, a sombra e o reflexo de seus motivos no espaço; reportam a experiências e memórias pessoais, reforçando o

intimismo proposto de início ao observador, no tamanho físico dos trabalhos, pequenos em sua maioria; e manifestam, com frequência, uma estima pelo universo da cultura material – pela produção de imagens nas artes visuais, na pintura, na escultura e na fotografia, por estruturas narrativas e cênicas da literatura, teatro e cinema, pela música, pelo design e pelos objetos de uso rotineiro, pela arquitetura e urbanismo, até a paisagem e o paisagismo.

Não por acaso, há diversas gravuras de Carlos Martins inspiradas pelos lugares onde foram produzidas. É o caso da série *Journey to Portugal*, de 1976, em que a natureza surge apenas na forma controlada dos jardins, vista entre sombras, por cima de paredes e muros, ou através de janelas.

Outro destaque da exposição compõe-se de trabalhos em torno da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Trata-se de um grupo amplo, iniciado por uma série de gravuras realizadas entre 1985 e 1986, que criam as cenas de uma montagem fictícia do espetáculo em que os personagens são silhuetas planas, como sombras verticais; passa por objetos associados ao cenário de um concerto comemorativo do centenário do compositor, concebido por Martins, a convite do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1996; e se estende à instalação *Peep box*, produzida pelo artista para sua exposição no Museu Lasar Segall, em São Paulo, em 2023, em que estão reunidos, também, elementos daquele concerto comemorativo e das gravuras da década de 1980 inspiradas na ópera de Carlos Gomes.

“O objetivo da exposição é ressaltar o apuro técnico da produção de Martins na realização de seus trabalhos, a combinação de linguagens e soluções diversas na feitura de uma única imagem e os jogos que se armam, não raro, entre repetições e diferenças em grupos de trabalhos – quando numa série, por exemplo, uma estampa se multiplica por várias unidades, embora cada uma receba tratamento específico e diferente, com cores, formas e soluções de preenchimento variadas. Constitui-se, assim, uma obra que é, ao mesmo tempo, rigorosa, culta e atenta à realidade sensível”, afirma Ribeiro. ■



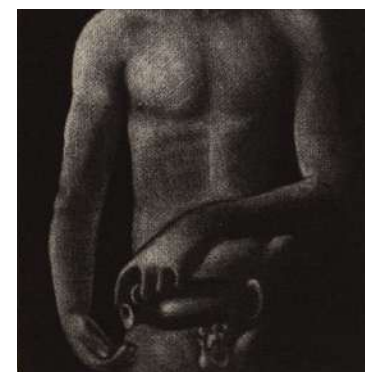
Blue Mountain, 1976



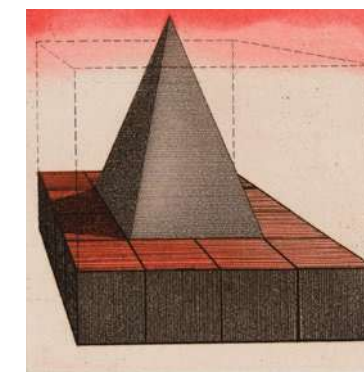
NY Monotype, 1986



Long Distance Love, 1977



Canto I, 1981



Canto II, 1981



Canto V, 1981

A gravura de Carlos Martins

Maristela Salvatori

Com uma expressiva obra, realizada sobretudo em gravura, o artista Carlos Martins inscreveu seu nome no cenário artístico brasileiro nas décadas de oitenta e noventa. Suas imagens, de tom intimista e pequeno formato, apresentam muitas sutilezas e sombras enigmáticas, nas quais encontramos uma forte expressão de silêncio, recolhimento, memória e emoção.

A opção pela gravura

Arquiteto por formação, Carlos Martins instalou-se no Reino Unido nos anos 1970 para a realização do Mestrado em Urbanismo, mas logo começou a frequentar a Slade School of Arts, da Universidade de Londres. Antes disto, ainda no Brasil, já praticava a aquarela, com crescente interesse pela gravura. Carlos Martins passou a frequentar também outras instituições londrinas e realizou cursos como o da Accademia Raffaello, em Urbino. Este interesse veio a mudar decisivamente seu rumo profissional, para sorte da gravura brasileira.

Embora seduza, seu trabalho não se revela ao primeiro olhar. É necessário um olhar atento para melhor perceber sua obra. Nela, observamos uma forte relação com a História, um dos traços da pós-modernidade, conforme constatou Teixeira Coelho. Esta relação se reconhece no resgate e reformulação. A iconografia da História da Arte, em especial renascentista, mas também cubista, aparece aqui frequentemente sob forma de releitura e citação.

Suas imagens, comumente organizadas em séries, são geradas a partir de diferentes motivações. Uma viagem a Portugal gerou a primeira série, o álbum *Journey to Portugal*, assim como a série Cantos foi decorrente de viagem à Itália. Procedimentos que datam da história mais remota da gravura, e agora em

desuso, são recuperados, como aquarelar imagens já impressas ou utilizar as técnicas de talho doce (buril) ou maneira negra.

A memória e o tempo

Em *Journey to Portugal*, composta por calcogravuras monocromáticas, menos que apresentar narrativas de viagem ou tentativas de representar lugares visitados, Carlos Martins espelha estados da alma. Suas imagens remetem mais à memória, apresentando conteúdo simbólico e evocando solidão, como na gravura *At Night in Setil*.

Na série de gravuras subsequente aparecem cenas de seu próprio quarto londrino. Representações de detalhes nos quais transparece seu universo íntimo, estas imagens podem ser tomadas como “autorretratos.” Há um refinado tratamento de luz e sombra, nos espaços construídos o indivíduo está ausente, nos interiores há poltronas vazias e outros signos de ausência e quietude. Também aparecem referências à história da arte, como na imagem *A visita*.

Nos *Cantos*, realizados entre 1976 e 1981, encontramos diversas referências iconográficas do Renascimento. Podemos tomar esta série como uma homenagem à própria história da gravura, tanto em questões técnicas quanto formais. Seu espaço é perspectivo, sua iluminação é difusa. O formato é reduzido, privilegiando os valores táteis. As cores, à exceção do azul, têm afinidade com tons empregados na Renascença. A temática variada inclui paisagens insólitas, cenas internas, figuras humanas, sólidos geométricos. Suas imagens necessitam tempo para maturação, algumas contam alguns anos até sua conclusão. Na série *Jardim Botânico*, de 1980, Martins representa a natureza com riqueza de detalhes, deleitando-se na configuração de jogos de luz e sombra

ao tratar a vegetação e os reflexos na água. Trabalha com desprendimento a ponto de colocar uma matriz de cabeça para baixo e seguir trabalhando-a até a geração de uma nova imagem.

Em 1982, é premiado pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo com o prêmio de Melhor Gravador Brasileiro. Seu trabalho tende a certo formalismo, que foge à tendência expressionista presente em grande parte dos gravadores brasileiros. Suas cores são sóbrias e os contrastes bem explorados, com negros intensos aveludados. Sua formação primeira faz-se presente pela representação do espaço arquitetônico, também em cenas internas e fragmentos integrados a estas silenciosas paisagens; eventualmente observamos o diálogo que se estabelece das cenas interiores com o exterior.

Em gravuras como *Natureza Morta com Foto*, de 1977, uma homenagem ao pai recentemente falecido, e *Homenagem a Anaïs Nin*, de 1984, temos a mesma expressão de recolhimento e reflexão, composições com tratamento formal de contrastes pronunciados em sutil variação tonal.

Em 1984, o espaço perspectivo cede lugar a uma série de gravuras ovais de configuração fragmentária, *Objetos sólidos*. Com referência técnica no *niello* florentino, a matriz, em forma de camafeu, foi trabalhada como uma joia. Da mesma matriz foram originadas numerosas imagens únicas, seja pela utilização de diferentes recursos de impressão, seja pelo tratamento posterior com aquarela.

Na série *O guarani*, de 1985, o espaço perspectivo reaparece, tratado à maneira de um teatro de sombras. A vinheta que marca a cena recebe um tratamento sutil de cinzas e negros, as figuras (móveis) são compostas no cenário de diferentes formas, fundos fotográficos são utilizados de forma alternada ou sobrepostos a outras impressões, notadamente a monotipia. Em paralelo às gravuras, o artista montou caixas de luz com o mesmo princípio, lâminas de acetato impressas em serigrafia podiam ser manipuladas, possibilitando a composição com diferentes fundos/cenários e personagens.

Nos anos noventa, uma série de imagens tem inspiração na composição *Melancholia I de Dürer*, justamente uma obra chave da História da Arte, conforme lembrado por Valéria Piccoli, citando Panofsky em *The life and art of Albrecht Dürer* (Princeton University, 1971),



Bromélia, 1977. Foto Anderson Astor

posto que esta gravura compõe (com *O cavaleiro, a morte e o diabo* e *São Jerônimo em seu estúdio*) “um ciclo alegórico que alude, respectivamente, ao mundo racional e imaginativo das ciências e das artes” (Piccoli, 2005, s. p.).

Finalmente, é importante destacar que, a exemplo de muitos outros artistas, Martins utiliza técnicas de gravura, muitas vezes realizando imagens únicas, manifestando explicitamente que seu interesse pela gravura extrapola o interesse pelas possibilidades de multiplicação da imagem. Carlos Martins reelabora a iconografia da História da Arte e adapta os procedimentos às suas intenções artísticas, com olhar e significações contemporâneos. ■

Maristela Salvatori é formada em Gravura pelo Instituto de Artes da UFRGS, mestre em Artes Visuais, doutora em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I - Panthéon-Sorbonne e professora no DAV e no PPGAV/UFRGS.

Entrevista com Iberê Camargo

Em 1990, Carlos Martins e Marcos André Martins foram curadores de uma das maiores exposições de gravuras de Iberê Camargo, em que procuraram registrar todas as etapas do percurso do artista nessa técnica, desde os anos 1940, evidenciando a sua dedicação e a qualidade ímpar de seu trabalho.

A Carretel selecionou trechos da importante entrevista realizada por Carlos e Marcos André para o catálogo da exposição **“A gravura de Iberê Camargo – uma retrospectiva”**, que foi apresentada no Espaço Cultural do Banco Francês Brasileiro de Porto Alegre, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

**

Marcos André: Sobre alguns dos seus últimos trabalhos, você comentou que as figuras estavam isoladas, como que num mundo à parte, num mundo solitário. No livro “Iberê Camargo” (Margs/Funarte 1985), há uma declaração sua que diz: “Este silêncio, halo de tristeza que envolve as coisas, tem sido o tema permanente dos meus quadros”. Eu queria que você falasse dessas figuras silenciosas e contasse um pouco como é essa relação entre o modelo e esse mundo imaginário que você cria. Você poderia fazer uma certa retrospectiva de como essa questão do modelo se deu na sua carreira, desde o começo, quando você tinha aquela mesa com os carretéis?

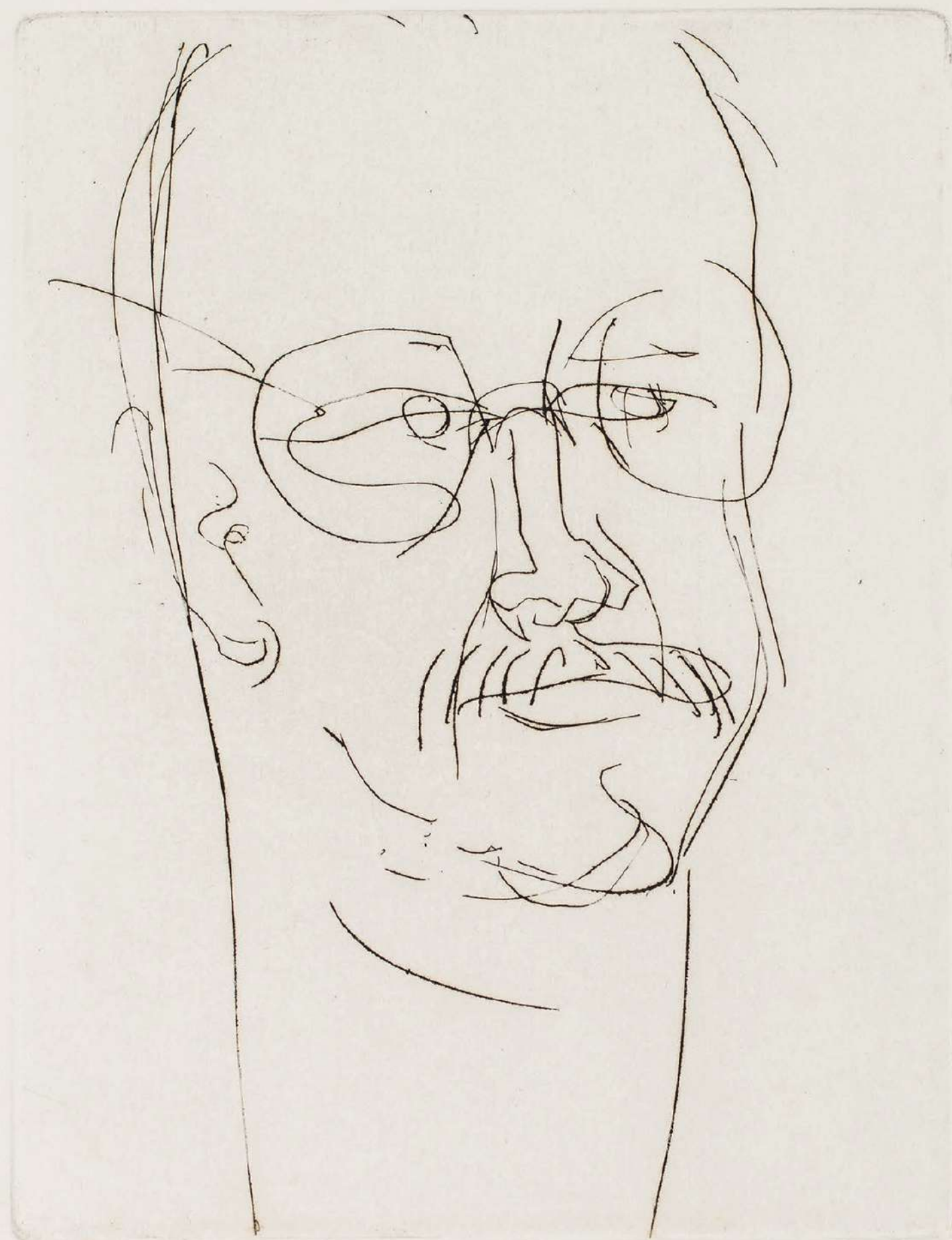
Iberê Camargo: Bom, eu acho que a minha pintura, no fundo, jamais deixou de ser uma pintura figurativa, como se diz. Embora eu tenha sido classificado como abstrato, naquele momento em que a minha pintura foi quase gestual, ela sempre esteve regida por coordenadas que tinham como base uma realidade; seja de um movimento, seja de um gesto. Isto sempre esteve presente, mesmo naqueles núcleos em expansão. Mas eu hoje escrevi uma carta para uma amiga na qual eu dizia que nesse meu último quadro

se afigurava uma realidade sonhada, sonhada porque ela tem as névoas da lembrança. Mas real porque a figura é uma realidade, é a “concreteza” do real que existe no quadro. Então há estes dois mundos: um que é subjetivo e um que é real, visual, que é a parte externa da coisa, o exterior. Mas existe esta espiritualidade dentro das figuras. Isso, a meu ver, quer dizer, eu não quero ser o crítico de mim mesmo, eu apenas sinto esta necessidade de expressar esse mundo subjetivo, porque eu realmente acho que as coisas existem em função do meu modo de ver, como eu as vejo, como eu as sinto. Então, por exemplo, um dia muito alegre, ensolarado, de uma maneira genérica, pode ser um dia ensolarado; mas para um pintor, para uma pessoa que tem outro enfoque da vida, ele pode ser até muito sombrio, pode haver um sol muito sombrio. Embora pareça um paradoxo o que eu estou dizendo, há muitas sombras no sol. Neste dia iluminado há, para mim, um sol negro.

Marcos: Você falou também que trabalhava numa sucessão de etapas; que você desenha uma figura e, se aquela figura não corresponde àquilo que você quer expressar, então você raspa, joga fora e faz outra. O trabalho nasce, então, de um processo de construções e desconstruções contínuas.

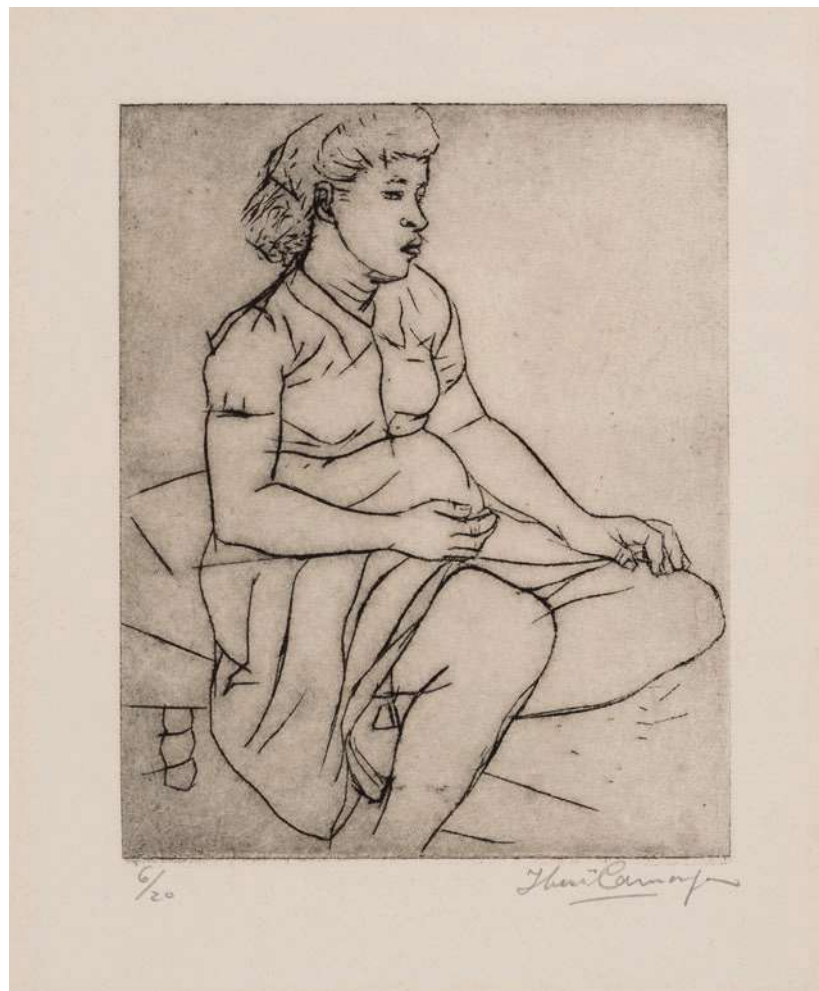
Neste processo, você considera que cada etapa daquelas foi inteiramente descartada, jogada fora? A figura final que emerge dali é um somatório dessas várias pulsões ou é como se fosse a primeira vez que você coloca aquilo ali?

Iberê: Eu acho que uma linha reta contém curvas. Quer dizer, há muitas coisas que se faz que não aparecem, mas que estão presentes; ficou o rastro daquilo que foi feito. Nunca se extingue uma coisa inteiramente; algo subsiste daquilo que foi cancelado e este algo serve de caminho, num somatório talvez de muitos momentos, para chegar a esta figura que o pintor elege. Agora por que é que ele elege? Isto é muito misterioso. Ele elege porque está bem composto, está plasticamente bem resolvido. Mas



HC

Iberê Camargo
90



Mulher sentada 7, 1944/1945. Foto Fábio Del Re_VivaFoto

afora esta explicação que um pintor pode dar, acho eu que existem outras explicações que ele não pode dar porque são profundamente subjetivas; estas coisas que estão no âmago do ser humano, que ele não consegue expressar. Eu acho que um indivíduo pode descer fundo em si mesmo, mas no fundo sempre há sombras, há mistérios que ele não pode desvendar.

Marcos: Pegando esta mesma questão, mas vendo-a sob o ponto de vista do processo de trabalho, na pintura há as raspagens e a matéria que vai sendo retirada e colocada. Como é que a gente poderia transpor isso para um trabalho mais gráfico, onde não tem tanta presença da matéria, como é o caso da gravura, que também permite esta mesma sucessão de etapas, mas talvez não com tanta violência, com tanta imediatez?

Iberê: É porque o material da gravura é um material que exige uma disciplina. Quer dizer, há certas coisas que um gravador não pode fazer porque não conseguiria, porque trabalha com o metal, com um material que não é dócil, quer dizer, ele tem a interferência dos ácidos. Há muita coisa entre ele e a expressão que ele busca. Há muitas etapas para se vencer. Ele tem

que dominar o material e transformá-lo em expressão. E, realmente, eu acho que quebrar uma pedra, lapidar uma pedra, é mais difícil fisicamente do que dar uma pincelada com uma tinta aguada, uma aquarela, evidentemente. Então isso envolve uma certa dificuldade.

O material oferece muita resistência que o pintor precisa vencer. E daí ele tem que tomar precauções. Não se pode fazer as coisas de imediato.

Há um tempo em que a chapa dorme no ácido, e este tempo ele tem que respeitar. Não posso dizer: eu quero isso de imediato, como quero a pintura. Então esse é um empecilho para o gravador. É por isso, por exemplo, que um pintor raramente usa um buril, pois é uma técnica muito fria, uma técnica de muita disciplina, de muito tempo, de muita maestria. Tudo isso o impede de ser um burilista. Ele sempre procura processos mais pictóricos, mais rápidos, para se adaptar à sua necessidade expressiva.

Marcos: Mas você fez muita gravura e agora está voltando a fazer. Como é que a sua necessidade expressiva se adapta a esses empecilhos que a gravura lhe apresenta?

Iberê: Bem, a montanha é muito íngreme, tanto na gravura como na pintura; a gente faz muito esforço para escalar, para alcançar este cume. Mas a gravura exige mais planejamento. Não se pode ser um tachista no ácido. Como é que eu posso ser, não é? Só se eu pudesse entrar lá dentro da cratera de um vulcão e dar forma àquela lava. Mas isso me parece que é muito pouco possível, não é? O indivíduo entrar na cratera do vulcão, pegar essa coisa incandescente e modelar. O pintor faz isso, quer dizer: segura essa massa, a tinta, e modela. Eu falo modela porque...

Marcos: A sua pintura é até um pouco escultórica.

Iberê: É, tem sempre este caráter, a minha linguagem tem sempre esta conotação.

Carlos Martins: Na questão da matéria da pintura, tem sempre uma presença gráfica. Tem a matéria, a cor, o pigmento e tem também o desenho.

Então é uma beleza a gente ver, nas figuras, nos esqueletos — não só nas pinturas de hoje, mas já nas mais antigas, da mesma época em que você fazia as gravuras —, esse diálogo: por um lado a presença gráfica na pintura e, por outro, aquilo que a gente percebe nas gravuras, principalmente na década de 1960; as da Bienal de Veneza, por exemplo, são quase pictóricas. Aquelas formas soltas no espaço têm uma matéria de água-tinta, a superfície é toda pintada em lavis, etc...

Iberê: Bom, o que é mais eu realmente é quando as figuras são delimitadas. E o desenho sempre acompanha porque eu tenho uma necessidade de uma definição. Como na vida também... Eu sou uma pessoa que gosta das coisas definidas. Eu não gosto de uma coisa que parece sim, parece não; eu gosto das coisas claras, objetivas. Então eu carrego essa minha maneira de viver para o meu trabalho. Trabalho procurando lidar com grandes planos, grandes volumes se for o caso, como os grandes mestres do passado. Eu sempre prestei uma atenção a esta síntese da pintura dos clássicos. É claro que eu não posso dizer que isso aqui (apontando para um quadro seu) parece clássico, mas há aqui esta intenção de síntese, de amplidão da figura, como existiu nos mestres antigos. Isso eu tenho sempre presente, essas passagens de luz, sombra tudo isso não se diferencia da coisa feita mais de acordo com o que se vê. Porque aqui sempre há uma coisa que passa além do modelo. Você vê que nunca a figura é o modelo ali presente. Ela sempre vai além. Então esse além que eu alcanço deve ser uma expressão assim, não sei se de uma idealização, de uma expressão ideal, não sei. Aí entra outra vez no mistério que eu também não sei revelar.

Marcos: As figuras teriam um isolamento...

Iberê: Sim, mas eu quero dizer a vocês que eu não tenho intenção de fazer ermitões, nem de fazer pessoas no deserto...

Marcos: Sim, não é simbólico...

Iberê: Eu apenas reflito o que eu sinto. E talvez eu assim fazendo, esteja refletindo a solidão que existe num mundo superpovoado. O mundo nunca foi tão populoso e as cidades tão populosas, essas grandes metrópoles. Mas nunca houve também tanta solidão a meu ver como agora nessa grandeza toda. Então essa solidão eu acho que é inerente, é o halo, é o que nos acompanha. Eu sinto essa solidão do homem e ele é

solitário na sociedade e é solitário no universo. O eu é uma coisa terrível porque aquele eu é indezível, é incomunicável. A grande tragédia do homem é que ele não encontra comunicação com o outro, com seu próximo. Por mais que ele se mostre, ele nunca se revela ao companheiro nem à companheira. Quer dizer, sempre são seres diferentes. Este eu acho que é o drama do homem; de nunca ter essa integração. Se o homem foi um andrógono que se partiu ao meio, essa semente até hoje não conseguiu este elo de união que deveria ser a unidade. Eu sinto isto e isto está aí no meu trabalho.

Marcos: Você evidencia isso de uma certa forma. A gente olha e vê que as figuras estão incomunicáveis. Não conseguimos tocá-las, a não ser por intermédio da pintura ou da gravura; de fruir plasticamente aquilo.

Carlos: Mesmo essa questão da androgenia que você falou, da semente que se partiu e que não voltou, eu acho interessante porque, nas gravuras, nas litos, na série erótica, dessa retomada dos anos oitenta para cá, este é um assunto que está muito presente. E está mais presente, mais explícito, na gravura do que na pintura. Quer dizer, tem na pintura também essa situação da condição humana de que você fala tanto. E na gravura mais ainda. O que você acha disso?

Iberê: Pois é. Eu agora estou fazendo essas revelações, mas elas não são fruto de uma reflexão e nem os quadros são frutos de uma intenção. Eu os fiz, eu os senti assim. Agora que vocês me fazem perguntas... porque os quadros poderiam estar aí sem que ninguém perguntasse nada sobre eles, nem eu me interrogaria. Eles são, eles foram ditos. Mas agora, já que se coloca a questão, e eu então olho e examino os quadros, eu me ponho um espectador e analiso o que acho que deva ter acontecido. Mas não fiz isso a priori. Agora é que eu estou dizendo, agora é que estou respondendo a uma pergunta que eu também faço.

Carlos: E que o espectador também se faz quando está diante do trabalho. Porque é uma constante realmente. Quer dizer, da observação, do usufruir, de estar entrando dentro do seu trabalho é que a gente então levanta essas questões, porque são indagações de mundo. E você colocou como condição humana, enquanto uma situação de vida e não uma situação de arte...

Iberê: Tu vê... Mandou-se ao espaço uma mensagem para uma civilização que não se conhece. Mas eu acho

que também se poderia mandar esse grito doloroso de solidão da humanidade; ele iria revoar no universo vazio.

Eu acho que este é o grande drama: o homem que grita, o homem que se desespera, grita num universo vazio de vida consciente.

Marcos: Eu queria voltar para a questão dos procedimentos... Esta questão da espontaneidade. Porque o trabalho não é inteiramente espontâneo na medida em que ele sofre toda essa sucessão de construções e destruições, então nunca é aquele

momento; depois de muito apagar, de muito fazer, há um momento em que a coisa realmente se propicia, e aí acontece o milagre. Eu chamo até de um fenômeno plástico, acontece uma combinação feliz de cor, de forma. E aquilo desencadeia um processo que termina numa construção, num quadro. Mas é sempre um acaso, uma luta; porque a gente luta, não sabe o que quer, mas sabe o que não quer. É misterioso isso, não? Mas quando se encontra, então aquilo serve de escada, de degrau, de primeiro passo para aquela caminhada. Aí engrena porque a coisa vai e, às vezes, com muita tensão e muita emoção, a palavra final é

dita e a coisa se realiza. No fundo, um quadro para mim é um gesto: é o último gesto.

Carlos: Acho que isto, na gravura, é a mesma coisa, não é Iberê?

Iberê: Ah, sim...

Carlos: E tem o processo alquímico da estória que é muito importante no construir da imagem. No próprio tempo que a gravura impõe ao artista, o tempo do ácido, o tempo de preparação da chapa, etc. Isso vai dando um tempo de estruturar a própria imagem. Como é que você acha?

Iberê: Não, é isso mesmo. Aliás eu conversando com um amigo meu, o Viana Moog, escritor, ele dizia assim: "Às vezes luto, luto, luto para fechar um livro, um capítulo e não consigo.

Mas aí eu consigo quando eu resolvo suprimir dez, vinte páginas." Porque a tendência nossa parece que é fazer demais, dizer demais. Naquele afã de chegar, nós acumulamos muita coisa que em vez de dar o resultado, começa a empanar a coisa, começa a prejudicar, a amesquinhar. Por que é que a figura se amesquinha? Por excesso de detalhes. Porque ao menos a minha intenção é dizer em duas ou três palavras, fazer o quadro em duas ou três cores. Muito econômico, muito direto. Eu gosto das coisas numa essencialidade; não gosto de nada que tenha brilho. Não gosto de exclamações. Não gosto desse amarelo aqui do sol, esses dias de sol, acho isso horrível. Não gosto dessas alegrias...

ímpeto primeiro. Mas quando você faz um desenho, se aquilo dá errado, você joga fora, faz outro? Como é isso?

Iberê: É que o trabalho, o desenho, muda muito as direções. Quer dizer, eu estou fazendo um trabalho, aí eu procuro um objetivo. Aí não consigo o objetivo, então eu procuro continuar minha viagem, buscando uma outra solução que me leve ao que eu persigo. Então são muitas opções, são muitas tentativas dentro de uma caminhada. Eu investigo aqui, tento ali, até conseguir isso. E quando isso acontece, aí eu sempre faço o trabalho, de uma só vez. Porque tudo é repassado, repensado, e aí uma coisa acontece num

Marcos: A respeito disso também, eu li num depoimento do Vergara (Carlos), que foi seu aluno, uma coisa parecida. Ele diz que você tentava transmitir a não aceitação da habilidade fácil, dos gestos fáceis, a luta contra a coisa que sairia já de uma forma muito bonita, o bonito estaria em outro lugar. Então, no caso do desenho em uma gravura, você acha que acontece muito isso? Quer dizer, quando você está desenhando, você acha que acontecem traços que saem de uma forma talvez muito perfeita, porque você já tem tanta estrada desenhando, pintando, então a mão já tem um saber?

Iberê: Sim, mas cada desenho é um desenho. A gente faz muitas tentativas e depois sim, a coisa parece muito simples, parece feito de uma só vez, de um movimento só. E de fato é feito, mas quantas tentativas para se fazer aquilo? Quantas vezes se apagou e se voltou e se raspou até chegar aquela simplicidade que a gente busca. Porque o simples agrada sempre não é? É direto, é a mensagem que vai direta. Se complica, desinteressa. Visualmente desinteressa. É claro que com o tempo a pessoa vai adquirindo uma habilidade. Habilidade é a palavra, vai adquirindo uma certa maestria, isso eu acho que é inevitável.

Marcos: Você faz vários desenhos da mesma imagem?

Iberê: Muitas vezes a insistência gasta. Parece que há certo momento em que não se consegue nada. Muitas vezes estou com um modelo que tem uma posição, e aí depois de ter feito uma coisa aceitável, eu quero mais. Desmancho e depois não consigo mais refazer aquilo. Mas se muda, se é feita uma mudança na composição, na posição, aí eu consigo. Porque o outro parece que saturou, cansou; a pessoa parece que não vê mais. Morre a imagem e não adianta insistir porque aquilo não existe mais. É por isso que o pintor muda. Muda o motivo. Eu tenho que fazer outras coisas, porque senão eu ficaria numa repetição mecânica de uma

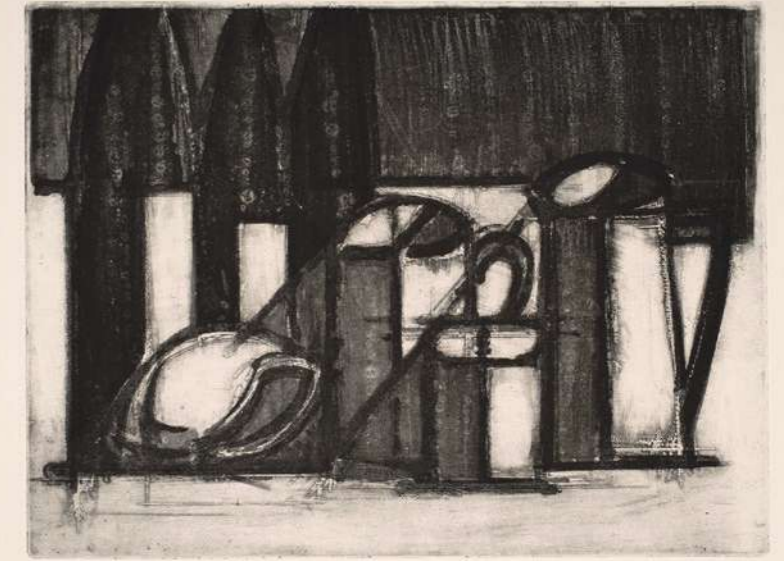
coisa que não tem mais o impulso novo da criação, essa virgindade do nascer.

Marcos: Sobre esta questão da linha, embora você faça a linha na pintura, talvez, num dado momento, a linha tenha vindo dos processos gráficos, do desenho, da gravura. Eu digo anteriormente, no começo da sua carreira. Você falou que tem necessidade do contorno, da definição da imagem, da forma. Mas os seus contornos não se restringem àquela mancha que dá corpo, dá forma. Pelo contrário, eles se soltam...

Carlos: É um desenho mesmo, um desenho gráfico que se sobrepõe à imagem e ajuda a estruturar.



Paisagem 3, 1956. Foto Mathias Cramer



Natureza-morta 14, 1957. Foto Fábio Del Re_VivaFoto

Marcos: A gravura em metal possibilita a reunião de mancha e linha... E têm gravuras suas antigas, da década de 1960, nas quais você vê manchas e contornos inteiramente autônomos, enquanto que na pintura essa distinção ainda não estava tão clara...

Iberê: É como se fosse uma impressão que não sai no mesmo lugar?

Carlos: Isso.

Iberê: Em certos momentos a gente quer fazer uma bela forma. Então há momentos em que isso dá mais amplitude ao desenho. Eu não sei... Para mim, uma imagem tem que alcançar a plenitude da sua possibilidade de expansão, porque, se aprisiona

assim num contorno regular, fica uma figura, a meu ver, mesquinha, descritiva. Então eu acho que tudo na vida procura a plenitude, todos nós procuramos o maior. Nós queremos desabrochar, queremos grande espaço. Eu acho que o homem é sedento dessa liberdade, dessa necessidade de expansão. E o

Carlos: Seria uma plenitude mesmo...

Iberê: Mas há um momento, digamos assim, quase um pulsar, em que a forma tem um limite de expansão, que ela tem necessidade de alcançar. Mas ela não pode também se engrandecer de uma maneira que perca a sua característica, que já não saiba o que é. Há um limite, eu não sei se é o limite para ser o perceptível... Quer dizer, a figura deve existir de uma certa maneira: que ela não seja mesquinha, mas também não seja uma coisa que não se possa ver. Mas ela tem essa necessidade de alongamento, de soberania de forma: uma forma soberana.

Marcos: Num depoimento ao Carlos Martins em 1985, você diz que começou a se interessar por gravura porque ela era uma questão de preto e branco, e você tinha uma atração pelo preto e branco.

Iberê: É, realmente eu gosto muito do preto e branco, por causa, sobretudo, do valor, não gosto de coisas que não tenham essa estrutura que o valor dá na obra.

Marcos: E a cor? Você fez muito poucas experiências com a gravura em cores. Isso é porque a gravura, para você, era mais mesmo a linguagem do preto e branco, era complicado, o que era?

Iberê: Se você me mostrar uma cor... eu não gosto de cor. Eu, quando vou escolher uma roupa, tenho muita dificuldade, sempre procuro uns tons cinza, uns tons discretos, uns marrons etc; porque a cor em si eu não gosto. A cor me interessa quando ela se transforma numa linguagem toda particular do pintor, uma cor, quer dizer, um quadro para mim é um gris colorido. Não posso ver uma cor no quadro, quer dizer, não tem cor: é um quadro. Se tem uma cor que eu reconheça, então é porque está fora de lugar.



Objetos (2), 1966. Foto Fábio Del Re_VivaFoto

desenho, não sei se por ser uma imagem do homem, também tem grandeza quando as coisas não se aprisionam numa mesquinhez.

Marcos: Isso tem a ver com aquela monumentalidade que você disse que busca? Olhando uma gravura você disse: “Essa gravura tem uma coisa monumental.” Então essa é a vontade de explodir nesse sentido: de se erguer no espaço. Alguns trabalhos se erguem quase a ponto de nos ameaçar.

Iberê: É, sair do descritivo... No fundo eu acho que essas grandes obras desses grandes artistas têm realmente essa grandiosidade, não são formas aprisionadas, há sempre uma expansão. Eu digo, a forma na sua plenitude, na sua totalidade. Nada a perturba, meu olho passa e não se sente constrangido por coisas que amesquinham. Eu persigo isso, de ver o quadro assim com uma certa... como uma coisa muito simples, não sei como é que eu vou dizer...

Marcos: Tem que estar integrado naquela relação, não é? Naquela cadeia de cores.

Iberê: É, integrado naquela relação. E aí é que aquilo ali se tornou uma linguagem: aí, quando a cor é linguagem, expressiva de um sentimento do homem, me interessa. Mas se ela é cor cor, não me interessa não. Eu não vou ficar olhando para o arco-íris.

Marcos: É, porque senão ela vira um adereço, contribui para aquela mesquinhez de que você falava... E como é a questão da dimensão para você? Você trabalha com quadros enormes e trabalha com desenhos e gravuras bem pequenos. O que você sente em relação a isso?

Iberê: Realmente me seduz muito trabalhar grandes dimensões. Mas eu também faço pequenos desenhos, pequenas gravuras, e tenho a impressão de conseguir obedecer àquela escala. Tanto num quadro grande como numa pequena gravura, parece que eu consigo dar a mesma grandeza. As soluções se equivalem. Não se vai dizer: “esse quadro é uma ampliação”; não é uma ampliação; esse quadro tem a sua verdade, a sua dimensão. E esse outro pequenininho também não é uma redução, ele tem a sua escala própria. Eu tenho essa capacidade de dimensionar, me parece com uma certa certeza, o grande e o pequeno.

Marcos: Ainda neste depoimento ao Carlos, sobre o começo da sua carreira quando você foi para o Rio, você fala muito da dificuldade de ter acesso a um conhecimento, de ter um homem que pudesse te ensinar; sentia até uma certa sonegação de informações; os professores faltavam etc. Então você teve que aprender tudo sozinho, pelo que eu pude entender.

Iberê: Agora que vocês vão fazer esta vista panorâmica da minha gravura, eu direi que esta é uma vista das minhas dificuldades. E essa vista panorâmica é muito o Brasil. É um

testemunho, talvez até comovente, de uma vontade de fazer uma coisa para a qual não havia ambiente. Então essas dificuldades primárias, coisas que não teriam importância nenhuma, que todo mundo conhece, para nós era uma coisa muito misteriosa, inacessível. Então eu estava numa caminhada didática. Eu sou o professor de mim mesmo, eu vou fazer este processo porque eu quero saber como é esse processo. É muito diferente de uma pessoa que conhecesse todo esse processo e depois fosse se expressar livremente. Eu tinha que redescobrir as coisas, na minha experiência, porque realmente não havia uma escola. Eu tinha que aprender por partes; então eu olho as coisas que fiz no passado, acho umas coisas, umas experiências assim pequenas.

Carlos: Iberê, essa curiosidade, esse começo da gravura que você pesquisava etc, isso já foi no Rio de Janeiro ou ainda foi aqui antes de ir para lá. Quando foi isso? Na década de 1940?

Iberê: Aqui não, aqui eu nunca tinha visto gravura. Vi um álbum de Zorn (Anders Leonard), um gravador que não é muito falado hoje, e fiquei muito impressionado com aquela água-forte. Agora, no Rio é que tive contato com o Steiner (Hans), e que aí comecei. Compramos uma prensa, aquela de laminar borracha que a Byington (Elisa) mandou na oficina e tirou aqueles desenhos do rolo, fez uma prensa. Mas não se sabia.. Eu comprava o cobre e tinha que desamassar pois vinha todo torto, e lixar aquelas morsas todas...



Estrutura em movimento (1), 1962. Foto Fábio Del Re_VivaFoto

Enfim, eram umas gravuras muito pobres, porque eu realmente tinha que partir do cobre, lixar, cortar essa coisa toda. Agora eu montei este ateliê que tu viste que está bem, não é? Isto é produto de anos de luta. Agora, realmente eu tenho tudo isso, mas aí não tem infraestrutura, então eu sou um e os caminhos são muitos. Quando a Maria Tomazelli queria que eu fosse fazer litografia... Eu não posso fazer litografia, como é que eu vou desvendar os segredos da pedra, agora? Os outros vão me orientar, mas cada um tem que encontrar dentro daquele material a sua expressão, porque isso não é uma coisa mecânica. Eu tenho que transformar esse cobre, essa pedra em algo meu e eu preciso ter uma vivência dessa experiência.

Marcos: Você acha que na gravura em metal você conseguiu, num dado momento, isso? Quer dizer, em cima da técnica desenvolver uma linguagem sua?

Iberê: Eu acho que em parte consegui alguma coisa, mas sempre lutando com as maiores dificuldades, lutando com a falta de tinta, de papel. O Mário (Carneiro), que é meu “irmão”, que é uma pessoa que eu quero muito, sempre me ajudou, ele recebia tintas da Europa, do pai, e mandava papel, sempre foi muito meu amigo. Às vezes eu tinha um problema, ele ia lá, tirava uma cópia, depois o Sued (Eduardo) também tirou. Eu tinha um problema na espinha, não podia mais tirar cópias e eles tiravam para mim. Então, era um esforço assim, quer dizer, é muito difícil uma pessoa compreender que no lugar do Museu de Arte do Rio de Janeiro havia água. Quem já encontrou as coisas feitas não pode pensar essas coisas. Hoje tudo é muito mais fácil, tudo está aí, apesar de as coisas serem pobres. E aqui está sempre se começando. Aqui, se tivesse um ateliê de gravura, mas eu digo um ateliê profissional, em que a pessoa pudesse contar com artesãos, com pessoas de alto nível. Mas aqui não tem isso, depois não tem mercado...

Carlos: Sobre essa questão do mercado, eu acho que é interessante ver, por exemplo, nos anos de 1959/60, que você tem uma produção maravilhosa de gravura. Aí você está tranquilo com a linguagem, você teve exposição no Uruguai e teve exposição em Porto Alegre, não é? Pelas anotações que a gente viu, muitas gravuras não chegaram a ser editadas totalmente. A falta de mercado desestimulava a produção? Quer dizer, na verdade, tinha algum mercado? Como é que era o mercado nesse início dos anos 1960 quando você já tinha uma produção de gravuras brilhante e já tinha

a sua produção de pintura marcando o panorama da arte brasileira?

Iberê: Não, mas não havia um mercado assim para as gravuras. Quer dizer, essas gravuras, eu não tirava cópias de todas, não fazia tiragem porque faltava papel, porque eu era o próprio impressor. Quer dizer, havia a falta de um profissional, uma pessoa a quem você pudesse confiar uma chapa. Depois, tinha sempre esse problema do dinheiro, quer dizer, não tinha papel, e nem tu tinhas meios de subvencionar toda essa produção. A venda era pouca. Aí o que acontecia? Dava de presente. O médico atendia, não cobrava nada, então dava uma gravura para o médico. Assim, eu distribuí muitas gravuras em presentes para os médicos... A nossa vida era assim, o nosso dinheiro era a gravura, era o quadro, então foi isso que nós fizemos.

Marcos: Eu li um depoimento do Mário Carneiro em que ele fala que você anotava muita coisa na sua viagem (Europa, 1948 a 1950). Tive a impressão de que não eram apenas anotações técnicas, mas também comentários sobre pinturas e gravuras, coisas que você estava vendo ali. Você ainda tem essas anotações?

Iberê: Tenho. Eu sempre achei muito importante ver com os próprios olhos, porque, se eu leio a respeito de um pintor, é claro que eu tenho uns alertas. Informações que alguém me diz me chamam a atenção. Mas, se eu sou capaz de fazer uma análise do que estou vendo, seja de uma gravura, seja de uma pintura, eu acho que eu aprendo muito. Porque são as minhas perguntas, eu estou tendo respostas às minhas inquietações, o que eu quero saber. Então eu tinha umas pequenas cadernetas e escrevia, fazia uns croquis de imagens de um Velázquez, de um Goya, de um Van Gogh, e anotava o que me parecia de mais importante. Como ele teria resolvido aquilo? O que teria ele pensado, o que teria ele feito, como resolveu? Eu sempre tive essa curiosidade de perguntar para os pintores e não aos livros. Eu não quero ler sobre o Goya, eu quero saber como é que ele fez. Eu sou um artesão, eu sou um operário, quero saber como é que se faz uma cadeira. Eu faço cadeira, então vou indagar e ver todas as cadeiras do mundo para ver como é que se faz a melhor cadeira.

Carlos: Iberê, no teu processo de aprendizado, de pesquisa de gravura, você tem provas de estado guardadas? Estão no Rio, onde é que estariam? Talvez fosse interessante incluir na exposição...

Iberê: É, isso a Maria (Camargo) deve ter guardado. Nós temos um armário no Rio.

Marcos: Ontem você falou sobre o acaso, não é? Depois de ver aquela gravura sendo impressa você disse: “olha aqui, ficou bom...”. Então, a gravura tem isso, tem talvez uma possibilidade maior de acaso. E aí você se surpreende de vez em quando...

Iberê: Eu não sei... O Steiner (Hans) era um gravador, que entrava no mato e fazia aquelas paisagens muito à Debret, iluminava, fazia aquela coisa muito bem, no acadêmico e tal, mas ele resolvia muito bem aquilo e conhecia muito aquilo, fazia a imagem já invertida...

Marcos: De observação, direto, ele pensava ao contrário, não é?

Iberê: É, ele pensava ao contrário. E devia ter uma experiência que eu nunca tive, de chegar, olhar uma coisa e saber, não é? Eu não, eu nunca tive essa experiência assim, porque...

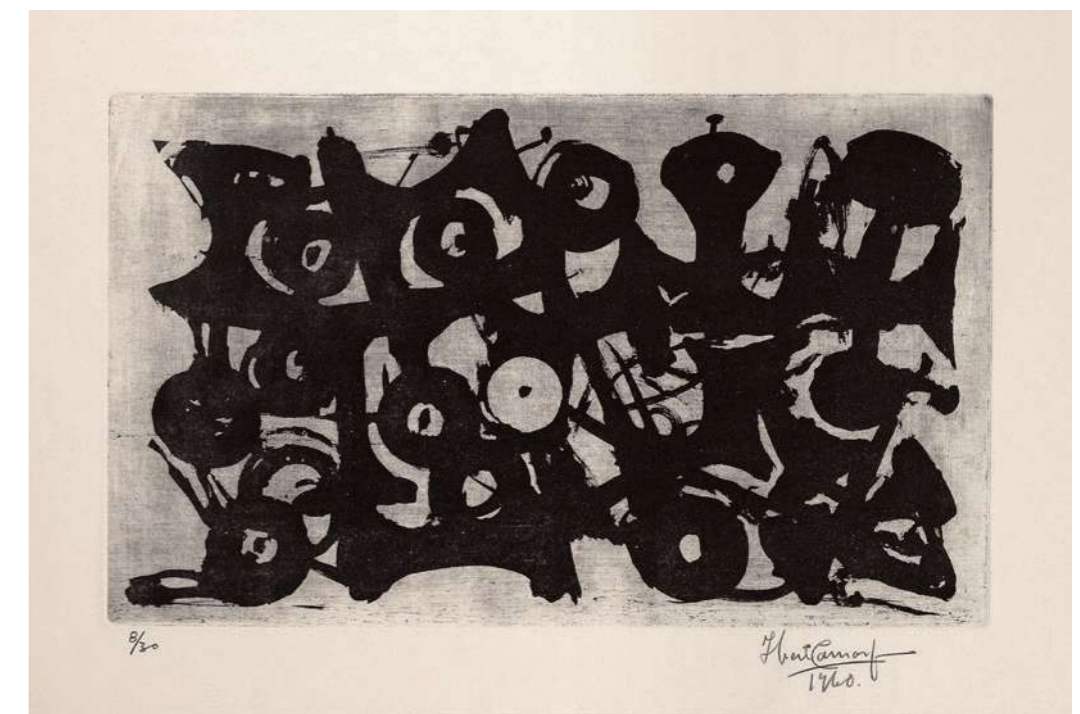
Carlos: Não interessava para você...

Iberê: É, eu não sei, eu sou mais... Nunca se poderia dizer ele é um “técnico”. Não, técnico não sou. Eu sou um sujeito que a minha paixão de fazer é a minha luta, mas com muitas dificuldades sempre, muitos fracassos, quantos fracassos...

Marcos: Na pintura, de uns tempos para cá, começou esse processo da raspagem, e a raspagem deixando a luz que vem do suporte da tela aparecer através da tinta, convivendo com a camada. Tem gravuras antigas em que a gente já vê um tratamento do fundo, quer dizer, é claro que não tem fundo e figura no seu trabalho. Mas tem uma coisa que se pode chamar de fundo onde a gente vê tratamento, uma relação com a luz, com essa questão do preto e branco, dos valores, uma coisa muito trabalhada, em nível de mancha na gravura. E aí lixa a chapa, puxando aquela luz, quer

dizer, tem essa questão de raspar, tirar matéria...

Iberê: Sim, mas o que acontece comigo, eu sou um pintor, se é que sou um pintor, sem técnica, quer dizer eu não sou, por exemplo, uma pessoa que tivesse um método assim, que, então para se fazer um quadro, bota-se os valores assim... primeiro tempo, segundo tempo, terceiro tempo, não tenho isso. A minha maneira de trabalhar é mais inusitada, é mais surpreendente. Então eu raspo porque não gosto daquilo, então eu raspo e aí eu encontro uma coisa, encontro aquilo e acho que tenho a sabedoria de aceitar aquilo que realmente foi um bom achado. Mas não tenho essa coisa de um construtor lógico.



Conjunto de carretéis, 1960. Foto Rômulo Fialdini

E no fundo, hoje, depois do Cézanne, daquela gente toda, cada um faz um caminho, não é? Então a gente faz primeiro o telhado, depois faz a fundação, o que realmente é uma coisa... uma mixórdia. Mas o mundo de hoje, quer dizer, a gente é filho desse mundo. Então isso que tu estás perguntando, o cara diz assim “os meus defeitos passaram a ser as minhas qualidades”, compreende? Esse é o problema... ■

GRAVURA EXPERIÊNCIA MATRIZ

Exposição mostra os diferentes matizes de artistas que passaram pela técnica

A Fundação Iberê reúne na exposição **Gravura -Experiência matriz** obras de 43 artistas que vivenciaram a técnica na prensa que pertenceu a Iberê. São eles: Afonso Tostes (RJ), Alex Cerveny (SP), Angelo Venosa (SP), Antonio Dias (SP), Álvaro Siza (Matosinhos, Portugal), Caetano de Almeida (SP), Carlos Martins (SP), Carlos Fajardo (SP), Carlos Pasquetti (RS), Carmela Gross (SP), Daniel Acosta (RS), Daniel Feingold (RJ), Daniel Escobar (RS), Daniel Melim (SP), Elisa Bracher (SP), Iole de Freitas (MG), Janaina Tschäpe (MUC, Alemanha), Jorge Macchi (Bs.As., Argentina), José Bechara (RJ), José Patrício (PE), José Resende (SP), Laura Andreato (SP), Léon Ferrari (Bs. As., Argentina), Lucas Arruda (SP), Luciana Maas (SP),

Luiz Carlos Felizardo (RS), Marcos Chaves (RJ), Maria Lucia Cattani (RS), Matias Duville (Bs.As., Argentina), Nelson Felix (RJ), Nelson Leirner (SP), Nuno Ramos (SP), Pablo Chiuminatto (Quilpué, Chile), Paulo Monteiro (SP), Paulo Pasta (SP), Rafael Pagatini (RS), Regina Silveira (RS), Rodrigo Andrade (SP), Rosângela Rennó (MG), Santídio Pereira (PI), Teresa Poester (RS), Vera Chaves Barcellos (RS) e Waltercio Caldas (RJ).

A exposição traz um recorte da nossa coleção com artistas de diferentes matizes e suas respectivas obras produzidas nas mais variadas técnicas da gravura em metal em seis módulos temáticos: matéria da memória em P&B, abstrações, figuras, riscados, paisagens, grafismos e cartografias.



Álvaro Siza. Sem título, 2004. Foto Fábio Del Re_VivaFoto



Lucas Arruda. Sem título, 2022. Foto Anderson Astor

Gravura – Experiência matriz é organizada pela Fundação, que, em 1999, ainda na casa de Iberê (1914-1994) no bairro Nonoai, promoveu oficinas de gravura ministradas por Anna Letycia, Evandro Carlos Jardim, Claudio Mubarac e Carlos Martins. Nesse período, foi proposto que as matrizes das obras fossem doadas para a instituição, dando início à Coleção Ateliê de Gravura.

Em 2001, foi criado o Projeto Artista Convidado, como programa de residência artística sob a coordenação de Eduardo Haesbaert que foi assistente e impressor de Iberê. Os artistas experimentaram a gravura, muitos deles pela primeira vez, e produziram obras inéditas

criadas a partir de suas poéticas. Desde então, o projeto recebeu mais de 100 artistas residentes.

O Ateliê de Gravura conserva a prensa e as ferramentas utilizadas por Iberê que, desde os anos 1940, teve a prática da gravura simultânea ao seu ofício de pintor. “Estabelecemos uma profícua troca a partir de pesquisas, conceitos e pensamentos de cada residente. Suas expressões são reveladas em obras gráficas e posteriormente multiplicadas, tornando-as parte do acervo do artista e da Fundação”, destaca Haesbaert. ■



Luiz Carlos Felizardo. Sem título, 2006



Afonso Tostes. Sem título, 2023



Vera Chaves Barcellos. Sem título, 2005

Fotos Anderson Astor



Santídio Pereira. Sem título, 2022. Foto Fábio Del Re_VivaFoto

José Antônio da Silva
Pintar o Brasil
 Gabriel Pérez-Barreiro,
 curadoria
 09 ago > 02 nov

Artista autodidata, José Antônio da Silva ganha exposição na Fundação Iberê

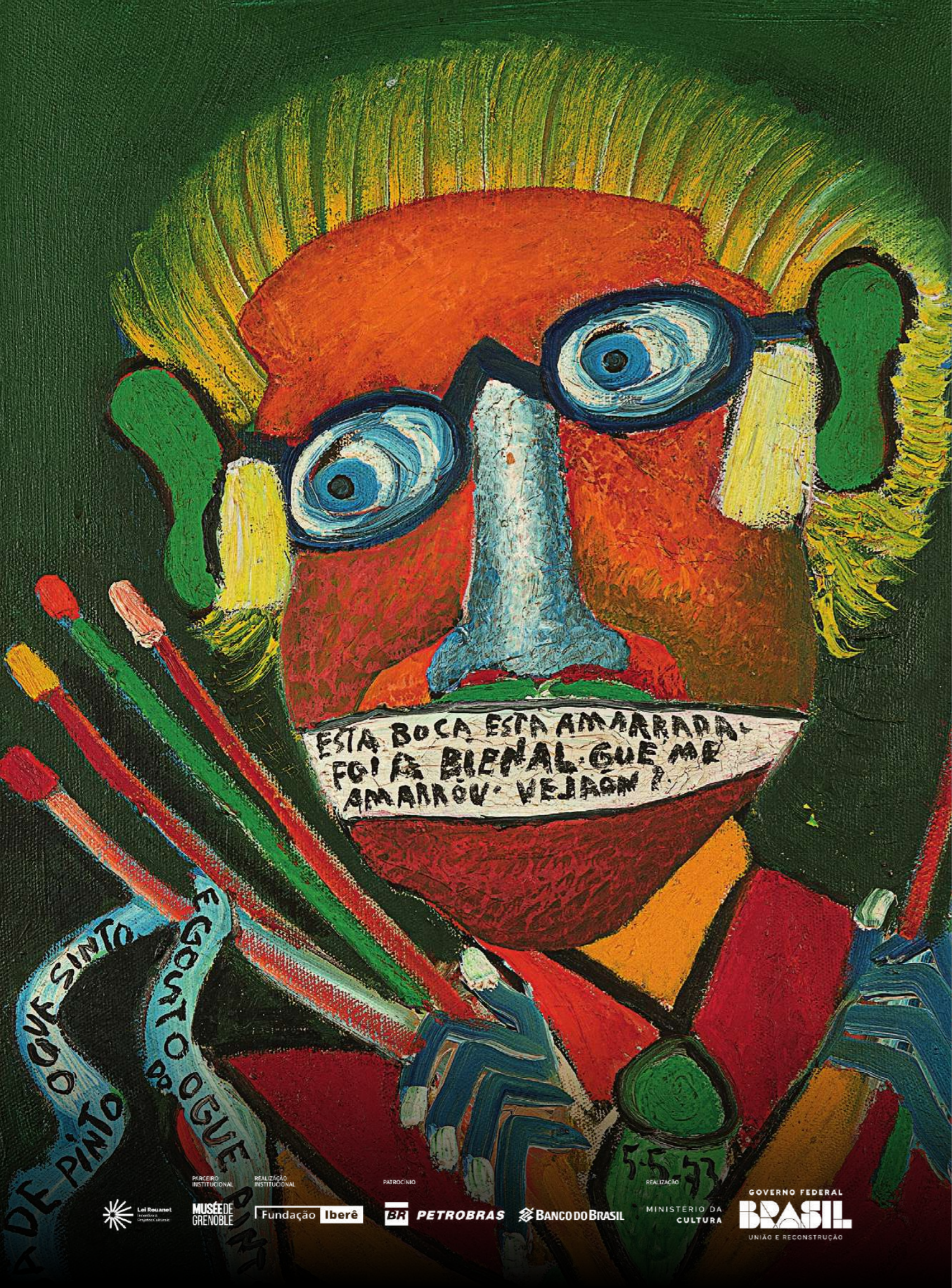
José Antônio da Silva:
Pintar o Brasil conta com
 telas que incluem paisagens
 de lavouras, festas populares,
 cenas religiosas e retratos da
 vida no campo, apresentando
 um amplo panorama da vasta
 produção do artista

Depois de passar pelo Musée de Grenoble, como parte da Temporada Brasil-França 2025, a Fundação Iberê apresenta uma exposição monográfica dedicada a José Antônio da Silva (1909-1996). Com curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro, a mostra reúne 44 obras provenientes de coleções públicas e privadas brasileiras, lançando luz sobre a trajetória singular de um dos nomes mais contundentes da arte brasileira do século 20.

Autodidata, Silva foi um pintor extremamente prolífico, que pintou mais de cinco mil telas ao longo de aproximadamente cinco décadas. A exposição é organizada por temas, cobrindo as suas preocupações principais: vida caipira, cenas religiosas, paisagens,

naturezas-mortas e autorretratos. Embora alguns tópicos caracterizem certas fases de sua vida, outros assuntos foram desenvolvidos por Silva durante um longo período. Como explicou o próprio artista em seus versos: “Pinto a lavoura/ Também pinto as pastarias/ Pinto a empregada e a patroa/ Pinto a Joana e a Maria/ Pinto carroça e carreta/ Pinto carro e carretão/ Pinto o pedreiro na picareta/ Pinto o colono no enxadão” (*Sou pintor, sou poeta*, de 1982).

“Silva produziu uma obra alegre e provocadora. Ele foi capaz de traduzir, em suas pinturas, a vida social e religiosa intensa de sua comunidade, enquanto criava composições visuais que transbordam energia e inventividade. Acidentalmente, talvez, ele tenha



criado, entre as artes popular e erudita, um terceiro espaço que continua particularmente relevante hoje”, destaca o curador.

Inspirado por Vincent van Gogh, e muitas vezes sendo considerado o “van Gogh brasileiro”, Gabriel Pérez-Barreiro diz: “A comparação com van Gogh é interessante, pois ele também ficou fora do *mainstream*, tratado como louco por muitos em sua época. Há certas semelhanças no uso vívido e dinâmico da pintura para representar o mundo ao redor deles, sem mencionar seu interesse pela vida cotidiana do campo e dos trabalhadores. Mas eles diferem em grande medida na abordagem do retrato: enquanto van Gogh estava interessado na personalidade de seus modelos e se esforçava em captar suas identidades únicas, Silva esquematizava as figuras (a não ser em seus numerosos autorretratos), esboçava as formas humanas vistas quase sempre de longe. [...] Van Gogh nunca se permitiu esse grau de abstração, escolhendo concentrar-se nos traços individuais e na dignidade de cada pessoa.”

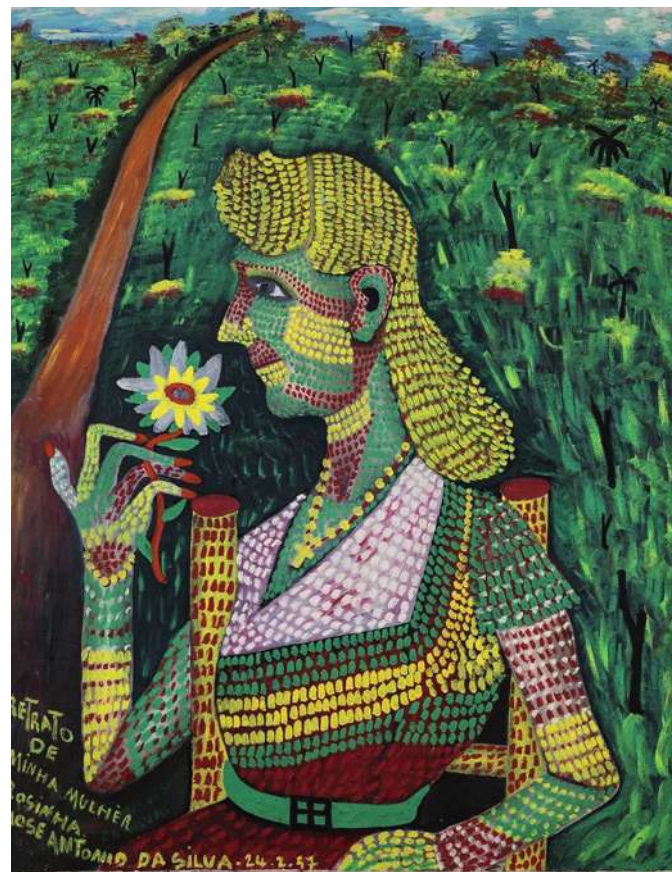
“A obra de José Antônio da Silva, de grande complexidade, é testemunha do processo de modernização vivido pelo Brasil ao longo do Século 20, tanto em termos econômicos e sociais quanto em termos artísticos. O principal tema do artista é o mundo rural e seu cotidiano. Seu olhar, contudo, não é contemplativo ou estático: pelo contrário, suas pinturas são caracterizadas por intenso dinamismo, e todo o seu universo parece estar em constante trânsito: boiadas passam, florestas são derrubadas, campos de cultivo são abertos, se diversificam, urubus espreitam a tudo e todos, personagens realizam ações aparentemente banais em um mundo de grandes turbulências, com olhares à espreita e paisagens em constante transformação. A mostra, agora apresentada na Fundação Iberê, consiste, portanto, em um olhar privilegiado para um artista que reúne o melhor da modernidade brasileira, dialogando com a tradição e apontando importantes caminhos contemporâneos”, diz Emilio Kalil, diretor-superintendente da Fundação Iberê.

Da lavoura à Bienal de Veneza

Filho de lavradores de cafezais da cidade de Sales de Oliveira, José Antônio da Silva desempenhou diversos ofícios ligados ao campo, até mudar-se para São José do Rio Preto, onde trabalhou como porteiro em hotéis



Natureza-morta em pontilhismo, 1951. Foto Ana Francisca de Barros



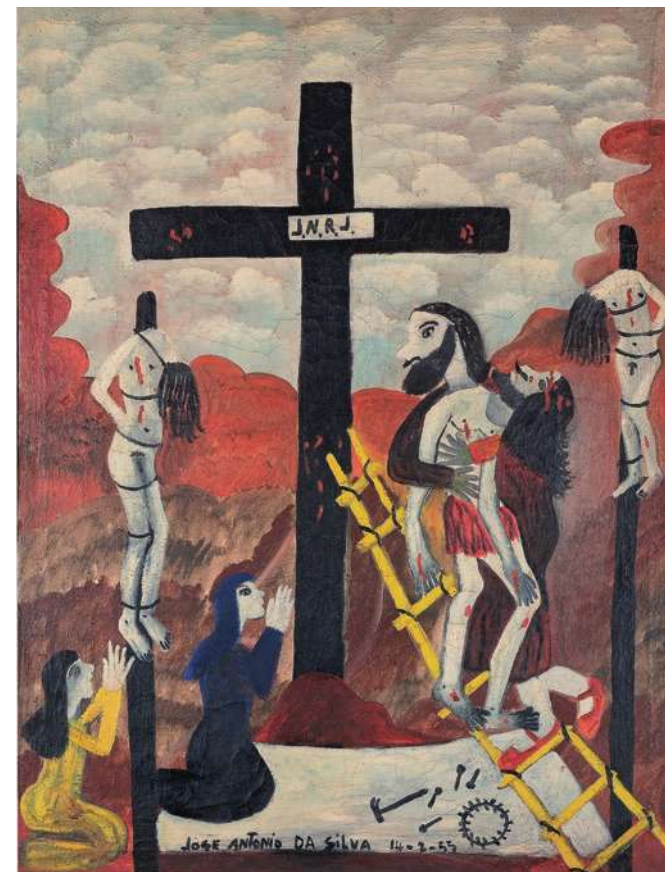
Retrato da minha mulher Rosinha, 1957. Foto Sergio Guerini



Sem título, 1979. Foto João Liberato



Algodão, 1972. Foto Sergio Guerini



Descida da Cruz, 1955. Foto Sergio Guerini



Entrada de Jerusalém, 1975. Foto Sergio Guerini

e outros estabelecimentos. O ciclo do café trouxera a proliferação dos núcleos populacionais no interior do estado, bem como maximização dos centros urbanos, ferrovias e indústrias, que se mesclaram ao mundo rural das economias do algodão, da pecuária e da cana-de-açúcar.

Nos anos 1940, suas pinturas já sinalizam as mudanças do tecido social nessa região. As paisagens, muitas vezes, incluem figuras de trabalhadores liberais, colonos, fazendeiros e lavradores – seja em cenas de descanso, lazer ou trabalho.

Em 1946, ele se informa sobre um concurso de pintura que inauguraria a Casa de Cultura de São José do Rio Preto. Sem dinheiro para comprar telas, pintou seus primeiros três trabalhos sobre flanela. As obras foram enviadas para a mostra e chamaram atenção do júri, composto pelos críticos Lourival Gomes Machado e Paulo Mendes de Almeida e pelo filósofo João Cruz Costa – todos ligados ao modernismo paulista. Apesar do júri ter indicado Silva para receber o primeiro lugar do concurso, a comissão organizadora anulou a decisão e o relegou ao quarto lugar.

Em 1948, Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida e João Cruz Costa, enfim, realizaram a primeira exposição individual de Silva na Galeria Domus. O sucesso foi grande e todas as obras foram vendidas. Somente Pietro Maria Bardi, fundador e diretor do MASP, adquiriu dez quadros.

Desde então, José Antônio Silva passou a ser reconhecido como um dos maiores pintores primitivos, designação que ele mesmo usava, aceitando-se, um pouco, como o artista que o meio queria ver.

Ele participou da primeira edição da Bienal de São Paulo em 1951, bem como em 1953, 1955, 1961, 1963, 1965 e 1989. Seu trabalho também representou a participação oficial do Brasil na Bienal de Veneza em 1952 e 1966. Nos EUA, expôs no Carnegie Institute, Pittsburgh, em 1955, e, doze anos depois, na exposição “Pintores e Escultores Populares do Brasil”, em Washington, D.C.

De um dia para o outro, Silva tornou-se uma sensação midiática, que escreveu livros, poesias, músicas e uma peça de teatro. Ele também é retratado no curta-metragem produzido por Carlos Augusto Calil intitulado “Quem Não Conhece o Silva?”, narrando seus feitos ao longo da vida. ■



Fotos: Mariah Pinheiro

Criatividade que acolhe

Arte como cuidado no atendimento a crianças autistas em Guaíba

Em meio aos impactos deixados pelas enchentes no Rio Grande do Sul, um ateliê terapêutico nasceu como espaço de reconstrução simbólica, escuta e acolhimento. Criado em julho de 2024, o programa Iberê (TE.A)рте oferece encontros de arteterapia para crianças autistas em Guaíba, propondo uma abordagem que une arte, afeto e cuidado. A partir de atividades como pintura, música, dança e jogos sensoriais, o projeto busca restaurar vínculos e fortalecer a autonomia emocional dos participantes por meio da criatividade e da convivência com outras crianças autistas — transformando o trauma em expressão e pertencimento.

A iniciativa é realizada pela Fundação Iberê, com patrocínio do BTG Pactual e da EMGEA, em parceria com o Centro

Educacional Integrado de Autismo de Guaíba (CEIAG) — referência no acolhimento de famílias em situação de vulnerabilidade social com crianças e jovens com Transtorno do Espectro Autista (TEA), a partir de uma abordagem biopsicossocial

Inspirado nessa visão humanista e integradora de Nise da Silveira, o Iberê (TE.A)рте parte da compreensão de que cada pessoa autista é única. Atentas a essas singularidades, as arteterapeutas planejam os encontros de forma flexível, respeitando os tempos, os gestos e as formas de expressão de cada criança. O objetivo é que todas se sintam em um espaço seguro, de escuta, pertencimento e construção pessoal e criativa, enquanto desenvolvem vínculos e experimentam, a seu modo, a convivência e a troca com outras crianças.

“A criatividade é o catalisador por excelência das aproximações de opostos. Por seu intermédio, sensações, emoções, pensamentos, são levados a reconhecerem-se entre si, a associarem-se, e mesmo tumultos internos adquirem forma.”

Nise da Silveira

“O que melhora o atendimento é o contato afetivo de uma pessoa com a outra. O que cura é a alegria. O que cura é a falta de preconceito.”

Nise da Silveira

Ao longo dos últimos meses, famílias e profissionais relataram avanços significativos: melhora na interação social, redução da ansiedade, desenvolvimento de habilidades motoras e comportamentais, além da ampliação da comunicação afetiva entre os participantes.

No segundo semestre de 2025, está prevista uma visita adaptada à Fundação Iberê, dedicada à acessibilidade e inclusão. O encontro oferecerá uma experiência cultural cuidadosamente planejada para os grupos e suas famílias, promovendo o contato direto com obras de arte e ampliando os horizontes de fruição, pertencimento e integração social — reforçando o compromisso da Fundação com a educação inclusiva e o acesso à cultura para todos. ■





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



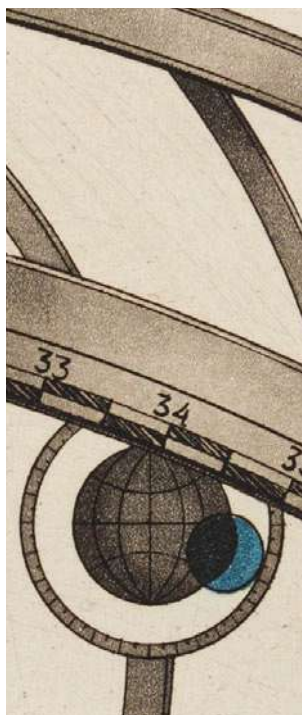
IBERÊ CAMARGO
ESTRUTURAS DO GESTO

14 JUN > 01 MAR



GRAVURA
EXPERIÊNCIA MATRIZ

14 JUN > 27 JUL



CARLOS MARTINS
SOMBRA DA TERRA

14 JUN > 17 AGO



JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA
PINTAR O BRASIL

09 AGO > 02 NOV



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



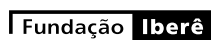
TEMPORADA BRASIL-FRANÇA 2025 EXPOSIÇÃO JOSÉ ANTÔNIO DA SILVA - PINTAR O BRASIL

APOIO/PARCEIRIAS



PATROCÍNIO LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA PROGRAMA EDUCATIVO

REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA CULTURA



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2025

BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

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

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