

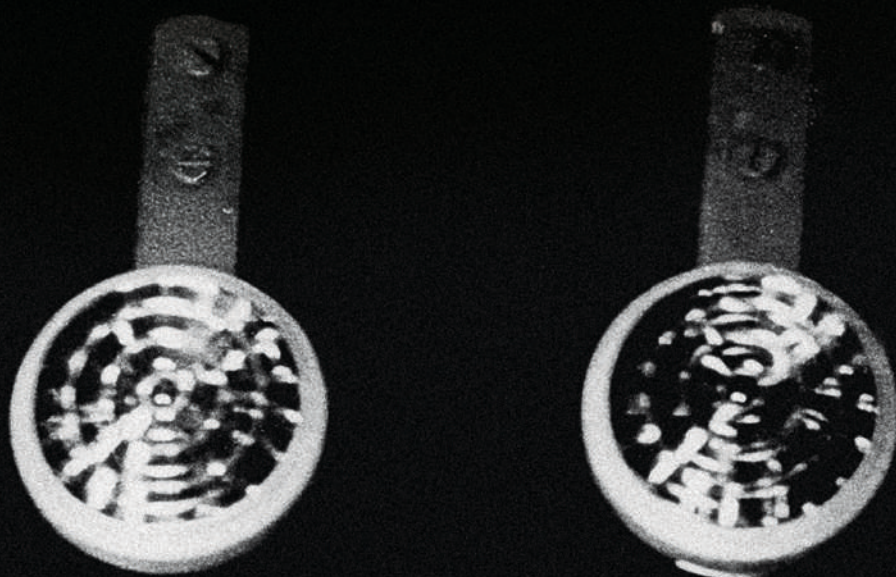
CARRETEL

F U N D A Ç Ã O I B E R Ê



#18

SETEMBRO
OUTUBRO
NOVEMBRO
2026



#04

Fundo Museu Escola
e Fundação Iberê

#06

Agnès Varda
Cinema e fotografia

#14

Pedro Escosteguy
Retrospectiva

+

+ Carlos Vergara e Carlos Zilio
+ Zoravia Bettiol
+ Carmela Gross

Neste setembro de 2026, a Fundação Iberê inaugura duas mostras: **Fotografia AGNÈS VARDA Cinema** e **Pedro Escosteguy – poesia, vanguarda e opinião**. A primeira marca uma nova parceria com o **IMS – Instituto Moreira Salles**; a segunda retoma a apresentação de grandes nomes da arte do Rio Grande do Sul. Embora apresentem trajetórias muito distintas, Varda e Escosteguy se encontram na sensibilidade com que abordam questões sociais e humanas.

Antes de revolucionar o cinema francês, **Agnès Varda** escolheu a fotografia como ponto de partida, sempre com um olhar atento às ruas, aos rostos e às comunidades que encontrava pelo caminho. Em sua primeira itinerância após a apresentação no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, a exposição resulta de um recorte curatorial que privilegia temas centrais em sua obra: a atenção às experiências das mulheres e das crianças, a solidariedade com povos em luta por sua emancipação, as questões raciais e as diferentes formas de exclusão e desigualdade social.

Pedro Escosteguy, um dos nomes da arte experimental brasileira, ganha a maior exposição já dedicada à sua trajetória. Médico, poeta e artista visual, construiu uma produção atenta às questões sociais e políticas de seu tempo. A palavra, vinda de sua atuação na literatura, passou a ocupar seus objetos em associação com a imagem e a participação do público. Durante a ditadura, abordou questões como liberdade, violência, guerra e paz. Participou de momentos decisivos da vanguarda brasileira, mas sua produção permaneceu por décadas pouco conhecida. A exposição busca ampliar o conhecimento sobre sua obra e trajetória.

Nossa maior alegria neste último semestre de 2026 é uma nova parceria, agora com o **Fundo Museu Escola da Família Hees**, iniciativa filantrópica dedicada à ampliação do acesso de crianças e jovens à arte e à educação. Somente nesta primeira fase do projeto, de agosto a dezembro, serão atendidos mais de 400 alunos de doze escolas, algumas em situação de vulnerabilidade, que terão sua primeira experiência artística em nossa Fundação.

Arte e educação têm uma missão transformadora ímpar, pois é nesse encontro que se constroem novas formas de olhar, compreender o mundo e imaginar outros futuros. Ampliar o acesso a essas experiências é parte essencial da missão da Fundação Iberê.

Emílio Kalil
Diretor



Fundação Iberê

CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente

Arthur Bender Filho
Arthur Hertz
Beatriz Bier Johannpeter
Celso Kiperman
Dulce Goettems
Fernando Luís Schüller
Hermes Gazzola
Isaac Alster
Joseph Thomas Elbling
Júlio Cesar Goulart Lanes
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Livia Bortoncello
Nelson Pacheco Sirotsky
Renato Malcon
Rodrigo Vontobel
William Ling

Conselho Fiscal

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

Diretores

Rodrigo Azevedo
Diretor-Presidente
Ingrid de Kroes
Vice-Presidente

Justo Werlang
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
Emílio Kalil
Gustavo Possamai
Roberta A maral

Revisão
Midiarte Comunicação

EQUIPE

Diretor-Superintendente
Emílio Kalil

Secretaria Executiva
Nara Rocha

Comunicação e Imprensa
Roberta Amaral

Design e Plataformas Digitais
José Kalil

Administrativo/Financeiro
Luciane Zwetsch
Guilherme Collovini

Programa Educativo
Lêda Fonseca, consultoria pedagógica
Ilana Machado, coordenação
Gabrielle Aguiar Lopes, assistente
de coordenação

Brenda Leie, Gabriela Berwanger Potrich,
Gisele Pacheco, Jhosana Lima,
Laura Fardin Kochhann,
Leonardo Hoppe Zillmann,
Livia Padilha Alves,
Samuel Argêo Sant'Ana, mediação

Acervo/Ateliê de Gravura
Eduardo Haesbaert
Gustavo Possamai
Joana Alencastro
Jonathas Rosa dos Anjos

Consultoria Jurídica
Silveiro Advogados

Gestão do Site e TI
Machado TI

Produção
Martha Oberst

Conservação e Manutenção
Arnaldo Henrique Michel

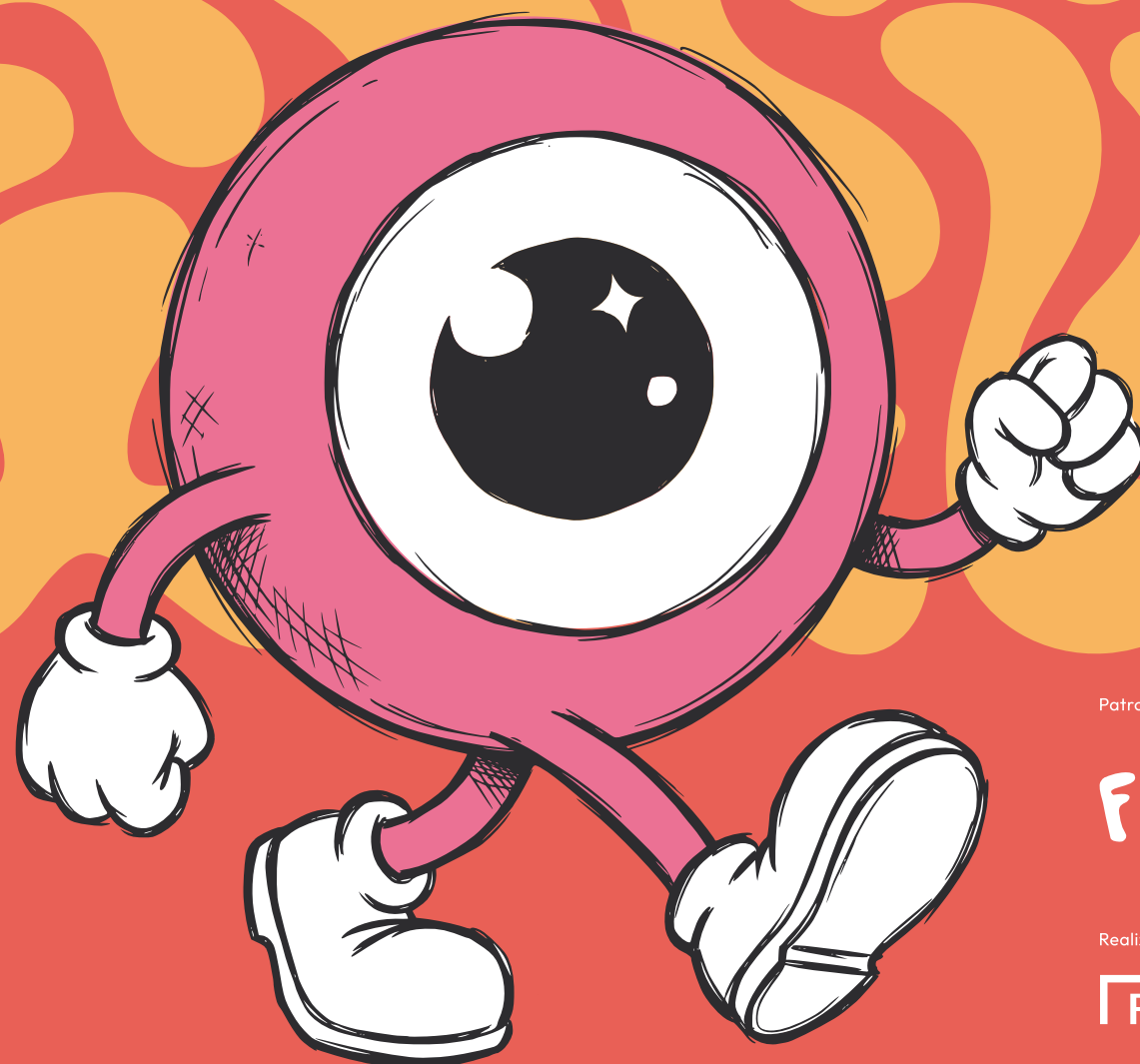
Receptivo
Iury Fontes dos Passos
Laura Palma

Capa
Pedro Escosteguy em seu ateliê,
Rio de Janeiro, c. 1965
Delfos / PUCRS

Projeto Gráfico e Diagramação
Pomo Estúdio

Arte em Movimento

Percursos entre Escola e Museu



Patrocínio

FME FUNDO
MUSEU ESCOLA
Família Hees

Realização

Fundação Iberê



Fotos: José Kalil

Fundação Iberê e Fundo Museu Escola firmam parceria

Intituições se unem para aproximar mais de 400 alunos da rede pública do espaço cultural no segundo semestre

A Fundação Iberê foi a instituição selecionada pelo Fundo Museu Escola para desenvolver em Porto Alegre um projeto para ampliar o acesso de crianças e jovens da rede pública às artes visuais. Mais do que fortalecer vínculos, **Arte em Movimento: percursos entre escola e museu** busca estimular a criatividade e o pensamento crítico e contribuir para a formação de novos públicos em espaços culturais. “Alinhado aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, nosso projeto dialoga diretamente com a missão do Fundo Museu Escola de promover oportunidades educativas para crianças e jovens historicamente excluídos dos espaços culturais”, diz Emilio Kalil, diretor-superintendente da Fundação Iberê.

Ao longo do segundo semestre, a Fundação atenderá até 480 estudantes com idades entre 12 e 17 anos de doze escolas da Capital, alguns afetados pelas enchentes de 2024 e em situação de vulnerabilidade.

O projeto inicia nas escolas com arte-educadores, com uma conversa sobre o processo de criação de um artista, buscando entender como nasce uma ideia e como ela pode ser desenvolvida, contextualizando o papel da instituição e de Iberê Camargo no cenário cultural no Rio Grande do Sul e dentro e fora do Brasil, preparando o grupo para o segundo momento, uma visita à Fundação Iberê.

Na segunda etapa ocorre a visita dos alunos ao museu, percorrendo as exposições em cartaz e os espaços que colocam o prédio entre as obras arquitetônicas mais impactantes do mundo.

Na terceira e última fase do projeto, os arte-educadores retornam às escolas para realização de uma oficina artística inspirada nos temas, questões e interesses que emergiram durante a experiência no museu. A atividade permitirá registrar as reverberações da visita, fortalecer aprendizagens e criar oportunidades para que os estudantes expressem suas percepções por meio de diferentes linguagens.

Ao final, as produções dos alunos irão compor um grande mural cuja expografia e montagem são pensadas pelos próprios estudantes, que assumem o papel de curadores de sua própria exposição. Dessa forma, as ideias seguem circulando, ganhando novos sentidos e sendo continuamente ressignificadas.

A metodologia adotada fundamenta-se nos princípios da educação museal, da mediação cultural contemporânea e da aprendizagem de livre escolha, reconhecendo os estudantes como protagonistas na construção do conhecimento.

Sobre o Fundo Museu Escola

O compromisso do Fundo Museu Escola da Família Hees com a educação, por meio da arte, nasce de uma experiência pessoal. A fundadora Jana Hees cresceu em um bairro de classe média-baixa no Rio de Janeiro e teve sua trajetória transformada pelo acesso gratuito às exposições em museus da cidade. Ao lado de seu marido Bernardo Hees, e após uma trajetória profissional de sucesso, a família dedica uma parte substancial de seu patrimônio a iniciativas que garantam que mais crianças e jovens tenham acesso às mesmas oportunidades que mudaram sua vida.

O impacto almejado pelo Fundo segue os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas: melhorar o desempenho acadêmico por meio de atividades que fomentem o crescimento intelectual, o pensamento crítico e a expressão criativa; abordar barreiras relacionadas ao acesso e à diversidade para engajar jovens tradicionalmente excluídos de instituições educacionais e culturais; e construir parcerias de longo prazo entre escolas públicas, museus e organizações comunitárias para oferecer soluções sustentáveis. ■





Agnès Varda rompeu barreiras como artista e fez história no cinema

Antes de revolucionar o cinema francês, Varda escolheu a fotografia como seu ponto de partida

Agnès Varda (1928–2019) viverá para sempre na alma de quem já se deparou com a sua obra. Cineasta, fotógrafa e artista plástica, ela construiu uma trajetória que se volta menos para grandes feitos e mais para as pessoas anônimas, gestos e histórias que costumam escapar do enquadramento oficial. Inquieta e inovadora, pioneira do movimento de cinema *Nouvelle Vague*, da luta feminista e de causas sociais, colocou em filmes e imagens a sua grande paixão pelas pessoas comuns. Sempre com um olhar atento às ruas, aos rostos e às comunidades que encontrava pelo caminho. O recorte apresentado na Fundação Iberê evidencia essa origem ao reunir imagens feitas ao longo de décadas em pautas sociais, como o racismo e a desigualdade social.

Apresentada no Instituto Moreira Salles (IMS) durante a Temporada França-Brasil 2025, a mostra em cartaz na Fundação Iberê até 28 de fevereiro de 2027 convida o público a descobrir uma faceta menos conhecida da artista, reafirmando seu compromisso com a arte como forma de escuta, empatia e transformação. São cerca de 200 fotografias captadas principalmente nas décadas de 1950 e 1960, em viagens à China, a Cuba, aos EUA e a Paris, e inclui diálogos com seus filmes, evidenciando o olhar afetuosos, político e bem-humorado da artista. Agora, em cartaz na Fundação Iberê até 28 de fevereiro de 2027, a mostra convida o público a descobrir uma faceta menos conhecida da artista, reafirmando seu compromisso com a arte como forma de escuta, empatia e transformação. São cerca de 200 fotografias captadas principalmente nas décadas de 1950 e 1960, em viagens à China, a Cuba, aos EUA e a

Paris, e inclui diálogos com seus filmes, evidenciando o olhar afetuosos, político e bem-humorado da artista.

A exposição foi planejada para ser apresentada no Brasil, como resultado de um recorte curatorial específico que privilegiou temas relevantes, como uma atenção particularmente sensível à representação das condições de vida das mulheres e das crianças, a solidariedade com povos que lutam pela sua emancipação num mundo pós-colonial, a questão racial e a questão da exclusão e da desigualdade social.

Os curadores Rosalie Varda, filha da cineasta, e João Fernandes, diretor artístico do IMS, partiram de um acervo de mais de 30 mil negativos para a pré-seleção. Pensada tanto no que representava o trabalho de Agnès quanto no diálogo com nosso país, o filtro fica visível quando correlacionados aos Griôs e ao Teatro Experimental do Negro no Brasil ou às manifestações religiosas cubanas que ressoam com as tradições afro-indígenas brasileiras.

“Apresentar a fotografia de Agnès Varda no Brasil originou a necessidade de construir um recorte curatorial específico, escolhendo imagens e assuntos que pudessem suscitar ressonância num país que ainda hoje manifesta uma pesada herança da sua história colonial. As lutas contra o racismo e a desigualdade prosseguem, movimentando a sociedade brasileira na premência da emancipação das injustiças históricas que ainda se perpetuam no seu presente”, conta João.

Fotografia
AGNÈS VARDA
Cinema
Rosalie Varda e
João Fernandes,
curadoria
12 set > 28 fev



Entre os destaques estão registros inéditos da China em 1957, fotos documentando a revolução cubana em 1963 e imagens dos Panteras Negras na Califórnia, nos EUA, em 1968. A mostra apresenta ainda obras de seu início de carreira, como fotografias exibidas em 1954 no pátio de sua casa em Paris.

Nascida Arlette Varda em Ixelles, na Bélgica, em 30 de maio de 1928, de mãe francesa e pai de origem grega, a artista viveu até os 18 anos em seu país natal com os quatro irmãos, período que não é tão documentado em sua biografia. Após atingir a maioridade, ela resolveu se mudar para a França para dedicar-se à fotografia, e decidiu, também, abandonar seu nome de batismo e assumir o Agnès.

O primeiro emprego foi como fotógrafa residente do Teatro Nacional Popular, na França. Após perceber que as fotografias eram um meio “silencioso demais” para se expressar, Varda começou a se interessar pelo audiovisual, realizando seu primeiro filme aos 25 anos. O longa-metragem *La Pointe Courte* (1954) é uma mistura de documentário e ficção registrado de maneira tão peculiar, que normalmente se aponta como o início da *Nouvelle Vague*, um movimento cinematográfico nascido na França nos anos 1950, o qual tinha o intuito de ir contra as produções hollywoodianas. Prezava por realizar um cinema mais pessoal, conhecido como “cinema de autor,” e pretendia ter um menor orçamento, atores pouco conhecidos na época, filmagens na rua ao invés de set e temas cotidianos.

Varda deixou uma obra imensa, inspiradora, original, com muitas imagens e histórias de vida, desde o pós-

“Duvido que Agnès Varda tenha seguido os passos de qualquer outra pessoa, em qualquer área de sua vida e de sua arte, que eram a mesma coisa. Ela fez o próprio caminho, ela e sua câmera. Me sinto tão sortuda por tê-la conhecido. E a todos os jovens cineastas: vocês precisam assistir aos filmes de Agnès Varda.” (Madonna)

guerra até 2019 – morreu em 29 de março, aos 90 anos, devido a um câncer de mama –, como *Cléo de 5 às 7* (1962), *Daguerreótipos* (1975), *L’Une Chante, l’Autre Pas* (1977), *Sem Eira Nem Beira* (1985), *Jacquot de Nantes* (1991) e *Olhares, Lugares* (2017). Seu último filme, *Varda por Agnès*, conta sobre a própria vida e serviu como uma bela despedida.

A câmera era como uma caneta

Agnès Varda tinha um jeito peculiar de contar suas histórias. Dizia ela ser “cinescritora”, e não cineasta, porque acreditava que se podia fazer um filme – edição, composições e movimentos – com a mesma liberdade que um escritor escolhe palavras.

Em quase sete décadas de carreira, mostrou-se particularmente interessada em personagens marginalizados e rejeitados pela sociedade e adotava um estilo documental de filmar mesmo em suas obras de ficção. Seus filmes e personagens parecem viver suas vidas na frente do espectador.

Da China de Mao à Cuba pós-revolução, das ruas de Paris às manifestações dos Panteras Negras nos Estados Unidos, Varda registrou vários lugares, comunidades e pessoas comuns. A figura feminina da artista sem filtro e sem idealizações, revelando contradições, desejos e violências.

Obras como *Os renegados* (1985), por exemplo, vencedor do Leão de Ouro em Veneza, expõem a marginalização e o abandono, sem perder o olhar humano que marca toda a sua filmografia. Já no documentário *As Praias de Agnès* (2008), Varda acreditava que “se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens.” Foi a única mulher a ganhar a Palma de Ouro Honorária e a primeira diretora a ganhar o Oscar pelo conjunto da obra, prêmio que pensou recusar porque, segundo ela, “deveria ser para quem é famoso e rico, e que ela é uma cineasta à margem da indústria.”

Agnès Varda não ficou rica com seu cinema livre, nem perto disso. Era livre e orgulhava-se de sempre ter feito o que quis, da forma como quis, mesmo quando recebia pedidos para algumas produções.

Fotos © Espólio Agnès Varda, em empréstimo de longa duração ao Institut pour la photographie.



Redes de pesca na praia, Portugal, 1956

Terça-feira de Carnaval, Jardim de Luxemburgo [Mardi Gras, Jardin du Luxembourg], Paris, 1953

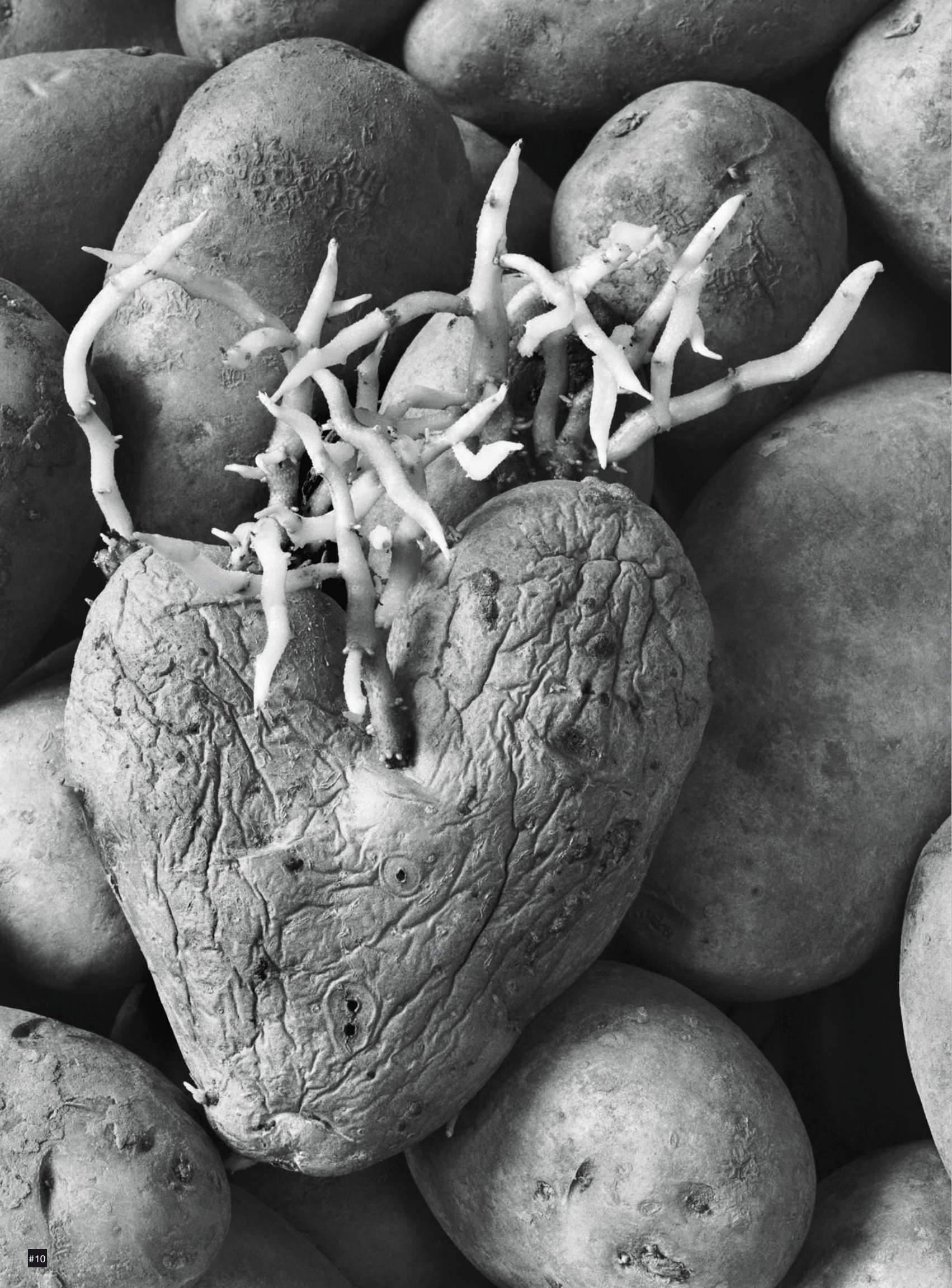
Embarcações no rio Yangtzé, China, 1957



Retrato de uma mulher durante dança Carabalí Isuama, de origem francesa do Haiti, Santiago, Cuba, 1963

Apresentação da peça *Papa Bon Dieu*, de Louis Sapin, dirigida por Michel Vitold e interpretada pela Compagnie des Griots. Teatro da Aliança Francesa, Paris, janeiro de 1958

Agnès Varda, China, 1957



Pomme de terre coeur
[Batata coração],
Paris, 1953
© Espólio
Agnès Varda

A passagem de Varda pelo Rio, em 1969

Agnès Varda passou pelo Brasil em 1969. No Rio de Janeiro para a segunda edição do Festival Internacional do Filme, que ocorreu no Cine Metro-Copacabana, a cineasta esteve acompanhada de seu marido, o também diretor de cinema Jacques Demy (1931-1990).

“Encontrar a própria identidade como mulher é uma coisa difícil: na sociedade, na vida privada, no próprio corpo. Essa busca de identidade tem um certo significado para uma cineasta: é também a busca de uma forma de filmar como mulher [filmer en femme].”
(Agnès Varda)

Os dois se conheceram no Festival Internacional de Curta-metragem de Tours, em 1958. Ele apresentou *Le Bel Indifférent*, e ela *Do Lado da Riviera*. Casaram-se em 1962, tiveram dois filhos, Rosalie e Mathieu, e permaneceram juntos até a morte do diretor.

De 18 a 30 de março daquele ano, a “Cidade Maravilhosa” recebeu alguns dos principais nomes do cinema, como Roman Polanski, Claude Lelouch e Joseph Von Sternberg. Varda chegava aos seus 40, mas já tinha em seu currículo a consagração de *Cléo das 5 às 7*, até hoje o seu filme mais famoso.

Com Demy, a cineasta foi à praia, tomou mate e, claro, fotografou as belezas da cidade. Quatro décadas depois,

Varda apresentou *As praias de Agnès* (2008) no Festival do Rio em 2009, em que homenageia as pessoas que fizeram parte da sua vida.

Na areia de uma praia, a artista dispõe espelhos que refletem o mar e, também, seu rosto – ponto de partida para uma viagem autobiográfica em que se alternam documentário e ficção: “É uma ideia engraçada, entrar em cena, filmar um autorretrato quando se tem quase 80 anos (...) Eu queria passar para meus

parentes e conhecidos algumas histórias e algo de meu trabalho ao longo de minha jornada de vida. E mais, queria voltar o espelho para os outros, para aqueles que me formaram, aqueles que conheci, as pessoas que amei.” ■



Agnès Varda no set de filmagem de *Os catadores e eu* (*Les Glaneurs et la glaneuse*), 1999. Fotografia de Didier Doussin © Ciné-Tamaris

De filha para mãe

Rosalie Varda

Em 1958, Agnès tinha 30 anos. Estava grávida de mim... Meus nomes farão parte da minha vida, pois não se escolhe os próprios nomes. Rosalie, pela flor. Félicité, para a felicidade, ela me disse. Justine, escolhido pelo cineasta Alain Resnais. Enfim, Agnès, sempre se dá seu próprio nome ou o da mãe: tradição francesa respeitada! Temos 30 anos de diferença...

Essa prova de contato, *autorretrato* de minha mãe grávida, nós a descobrimos depois de seu falecimento. Estava em um envelope pardo, no fundo de uma caixa de arquivos... permaneceu no escuro durante dezenas de anos. Essa sessão ocorreu em seu estúdio, na rua Daguerre. Ela certamente foi ajudada a apertar o disparador do Rolleiflex por um amigo ou amiga, ou talvez por Antoine Bourseiller¹? O que me impressiona é a radicalidade: ela mostra o corpo como uma escultura, uma matéria carnal, mas sem nunca ir para o lado da sedução. É um corpo pousado no chão, ancorado, redondo, pronto para dar à luz uma criança. Naquela época, não se podia saber o sexo antes do nascimento. Esse corpo lembra as fotografias de nus datadas de 1954, algumas das quais foram expostas em sua primeira mostra, no pátio do número 86 da rua Daguerre, e que voltam a aparecer nesta exposição. A maternidade sempre foi importante para Agnès. Lembro-me de sua alegria quando estava grávida do meu irmão, Mathieu Demy, em 1972.

Agnès teve três vidas e bem mais. Suas três vidas profissionais: fotógrafa, cineasta e artista visual; às quais acrescenta-se sua vida pessoal, não muito longe de seu trabalho... Histórias de amor também, belas histórias de amor: Valentine Schlegel, Alain Resnais, Antoine Bourseiller e, por fim, Jacques Demy. Dois filhos, e, claro, gatos, muitos gatos em sua vida, entre eles Zgougou e Nini!

Desde sua morte, em 29 de março de 2019, um tempo de luto foi preciso. Houve a tristeza, mas também uma casa-ateliê a ser organizada: objetos a classificar, lembranças a atravessar. Agnès morava e trabalhava ali desde 1951. Foi lá que meu irmão e eu crescemos. Esse luto precisava ser vivido por nós dois e por toda a

nossa família, mas também, de certa forma, por todos, pelo mundo inteiro...

Ao arrumar sua casa, reencontramos provas de contato, caixas de madeira contendo centenas de negativos sem inventário... Caixas Kodak cheias de fotografias, todas ampliadas em seu próprio laboratório entre 1951 e 1967. Essa descoberta nos levou a firmar um convênio com o Institut pour la photographie, sediado em Lille e dirigido por Anne Lacoste, para a conservação dessas centenas de provas de contato e cerca de 28 mil negativos. Além disso, continuamos a valorizar os filmes juntamente com a empresa mk2, que administra as vendas de nosso catálogo.

Agnès nunca cuidou realmente de suas fotografias! E, no entanto, foi fotógrafa desde 1950. Realizou reportagens em diversos países, mas também fotografias de teatro, especialmente para o Festival de Avignon e para o Théâtre National Populaire, criado por Jean Vilar. Além de seu trabalho pessoal dos anos 1950 – naturezas-mortas, paisagens –, ela fotografou muitos atores, pessoas anônimas, e produziu reportagens para a revista *Réalités*. Em 1957, foi convidada à China, onde permaneceu por várias semanas para descobrir o país e seus habitantes: registrou mais de 6 mil imagens. Em 1958, antes da filmagem de *A Ópera-Mouffe* (*L'Opéra-Mouffe*, 1958), fotografou os moradores do bairro da rua Mouffetard. Depois também teve sua estadia em Cuba, no fim de 1962, com seu famoso retrato de Fidel Castro e o filme *Saudações, cubanos!* (*Salut les Cubains*), feito a partir de centenas de fotografias.

Durante nossa estadia nos Estados Unidos em 1967, interessou-se pelos Panteras Negras e realizou um curta-metragem que permanece até hoje como um dos únicos registros filmados desse movimento político.

A fotografia sempre acompanhou sua vida

Depois da aventura que vivemos juntas na Fundação Cartier pour l'art contemporain, em 2006, com a concepção da exposição *L'île et Elle*, senti vontade de compartilhar mais tempo com ela. Naturalmente, deixei de criar figurinos para o teatro, a ópera e o cinema. A

partir de 2007, comecei a ser sua colaboradora, para que ela pudesse se libertar de certas limitações de produção e organização. A empresa Ciné-Tamaris já produzia seus filmes; a partir desse momento, passou também a produzir exposições e a conceber catálogos... Tudo isso tomou forma de modo natural, como uma evidência.

Agnès tinha muita alegria, fantasia e curiosidade. Gosto de dizer que ela tinha um tapete voador, mágico, com o qual se deslocava à vontade, de um lugar a outro de seu imaginário. Tinha esse senso de liberdade, ela a encarnava e a saboreava. Estava sempre em sintonia com seu tempo. Teve a sorte de viver o reconhecimento ainda em vida. Mas esquecemos que a vida dos artistas também é feita de projetos inacabados, de dúvidas, quedas e tentativas, é preciso muita paciência e resiliência. Existem inúmeros projetos não concluídos dos quais nunca se fala, mas que dormem nos arquivos.

O público às vezes esquece que seus filmes foram realizados nas décadas de 1950, 1960, 1970, 1980, 1990 e 2000... E que ela atravessou todas as tecnologias e formatos: câmara escura, Rolleiflex, Leica, película 35 mm, 16 mm, e depois o digital, a partir de 1999.

O trabalho e a escrita cinematográfica de Agnès são os de uma mulher livre e singular, um modelo para cineastas, artistas e feministas de todas as gerações. Ela encarnava a humanidade e a proximidade. A aura de sua obra cresce com os anos e se torna referência para as novas gerações. *La Pointe Courte* (1954) é enfim reconhecido como o primeiro filme da Nouvelle Vague, e *Cléo das 5 às 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1961) continua de uma modernidade incomparável.

Ela abordava temas sociais sem jamais perder sua radicalidade, como em *Os renegados* (*Sans toit ni loi*, 1985). Dirigia-se a pessoas muito diferentes, sempre curiosa do mundo, e sua humanidade transparece em toda a sua obra.

Percorremos o mundo juntas para organizar exposições, de Los Angeles a Pequim, de Sevilha a Bruxelas, passando pelo Porto, onde conhecemos João Fernandes, que me convidou a realizar esta exposição.

Também percorremos o mundo, fomos ali e acolá, para compartilhar seu cinema. Parecia-nos importante deixar um filme-documentário que oferecesse chaves de compreensão de sua obra: *Varda por Agnès* (*Varda par Agnès*), uma conversa sobre seu próprio trabalho, a ser compartilhada com o público. Terminamos o filme para o Festival de Berlim, em fevereiro de 2019.



Autorretratos, grávida de Rosalie, Rue Daguerre, Paris, 1958
© Espólio Agnès Varda

Agnès já estava muito doente e fraca. Nossa coletiva de imprensa para apresentar o filme foi um momento forte e intenso para nós duas. Ela sabia que era a última. E eu, que a julgava eterna, entendi que ela segurava minha mão para que eu continuasse seu trabalho...

Obrigada a toda a equipe maravilhosa da Fundação Iberê e do Instituto Moreira Salles por esta exposição e por seu envolvimento desde o início do projeto. Obrigada a Gérard Issert e toda sua equipe do laboratório Granon Digital pelo escaneamento dos negativos, que permitiu obter essas magníficas ampliações realizadas no laboratório do IMS aqui em São Paulo. Obrigada à minha extraordinária equipe da Ciné-Tamaris, sem a qual nada existiria: Agate, Elvire e Amandine. Obrigada ao meu irmão Mathieu por seu caloroso e indefectível apoio. E, por fim, obrigada à minha querida família: meus três filhos, Valentin, Augustin e Corentin, suas esposas Judith, Florine e Castille, e meus três netos, Maurice, Lilas e Antoine, a quem dedico este catálogo. ■

Rosalie Varda é figurinista, produtora e diretora de arte francesa. Filha dos cineastas Agnès Varda e Jacques Demy, trabalhou em diversas produções cinematográficas e produziu filmes de Agnès como *Agnès de ci de là Varda* (2011), *Visages villages* (2017), selecionado no Festival de Cannes e indicado ao Oscar, e *Varda par Agnès* (2019), exibido na Berlinale. Atualmente dirige a Ciné-Tamaris, responsável pela administração, preservação e difusão da obra de seus pais.

¹ Antoine Bourseiller, autor e diretor teatral, pai de Rosalie Varda, criada e adotada por Jacques Demy, cineasta.



NÃO SE DESINTEGRE

Fotos: Ana Pigozzo

Pedro Escosteguy: quando a palavra toma corpo

Pedro Escosteguy
Poesia, vanguarda
e opinião
Gustavo Nóbrega e
Gustavo Possamai,
curadoria
26 set > 28 mar



Reunindo documentos, fotografias, registros audiovisuais e obras produzidas entre as décadas de 60 e 70, a mostra organizada por Gustavo Possamai, da Fundação Iberê, e Gustavo Nóbrega, da Galeria Superfície, percorre a trajetória do artista desde a poesia de vanguarda até sua contribuição para a arte experimental brasileira

Médico, ensaísta, poeta e artista visual. Pedro Geraldo Escosteguy (1916-1989), nome ainda pouco conhecido do grande público, teve enorme relevância para a arte de vanguarda e para a expansão dos meios e suportes tradicionais. Nascido há 110 anos em Santana do Livramento (RS), Escosteguy mudou-se para Porto Alegre no final dos anos 1930, onde concluiu a Faculdade de Medicina da Universidade do Rio Grande do Sul. Tendo se dedicado à Gastroenterologia, inovou técnicas cirúrgicas, implantou o serviço médico do Instituto de Assistência dos Industriários do RS (IAPI), tornou-se médico voluntário das Forças Armadas Brasileiras, fundou o Departamento de Gastroenterologia da Associação Médica do RS,

publicou artigos científicos, lecionou em cursos de aperfeiçoamento e não para por aí. Foram 42 anos dedicados à profissão, sempre com olhar cirúrgico para as questões sociais e políticas e, paralelamente, conciliando a atividade médica com intensa produção intelectual e artística.



Sua poesia reflete o clima de mudanças após a Segunda Guerra Mundial na busca de liberação estética e de experimentação da literatura. Em 1951, publicou *Entre imagens e canções* e *Adágio* nos Cadernos 1 e 2, respectivamente, da Coleção Arte no Rio Grande.

O processo de ruptura da poesia com o passado encontrou no Grupo Quixote um importante espaço de articulação. Criado em 1946 por jovens escritores, o grupo publicou o primeiro

número da revista *Quixote* em dezembro de 1947. Entre seus integrantes estavam Raymundo Faoro, Wilson Chagas, Silvio Duncan, Fernando Jorge Schneider e Paulo Hecker Filho, que tinham propostas para movimentar a cena cultural do Estado e “almejavam imprimir às nossas coisas o sopro da emoção nova e da inquietação criadora que brota do atual momento brasileiro”, conforme consta no número de lançamento da revista. Escosteguy passou a integrar o Grupo Quixote em 1952, tornando-se um de seus principais articuladores.

“A liberdade era um direito de todo mundo, numa época em que nós estávamos sem liberdade. [...] Para mim, de certa maneira, é uma satisfação mostrar alguns trabalhos, não com o interesse de infundir ideias novas. De jeito nenhum. Mas de mostrar que eu não fui caudatário, que eu não me escondi. Muito pelo contrário. Eu trabalhei bem no meio deles.” (Pedro Escosteguy)

Sob a divisa “Vamos fazer uma barbaridade”, de Miguel de Unamuno, os agremiados lançaram livros, editaram revistas, organizaram recitais de poesia e exposições de poemas ilustrados, tornando-se uma presença ativa na cena literária de Porto Alegre. Escosteguy publicou *Canto à beira do tempo* (1955) e *A palavra e o dançarino* (1958), além de participar do volume coletivo *Poesia Quixote* (1956) e de deixar inédito o conjunto de poemas *Madrugadas primitivas*. Nesse período, envolveu-se intensamente em importantes iniciativas culturais, como o I Festival Brasileiro de Poesia, realizado em Porto Alegre, e a ação “O povo tem direito à poesia”, promovida na Praça da Alfândega.

Nesse período, Escosteguy também experimentou novas formas de escrita e de circulação da poesia. Desenvolveu experiências com poemas registrados em filme para projeção e, depois, criou os *Anticontos*, narrativas extremamente breves que condensavam situações, imagens e ideias em poucas linhas. Essas

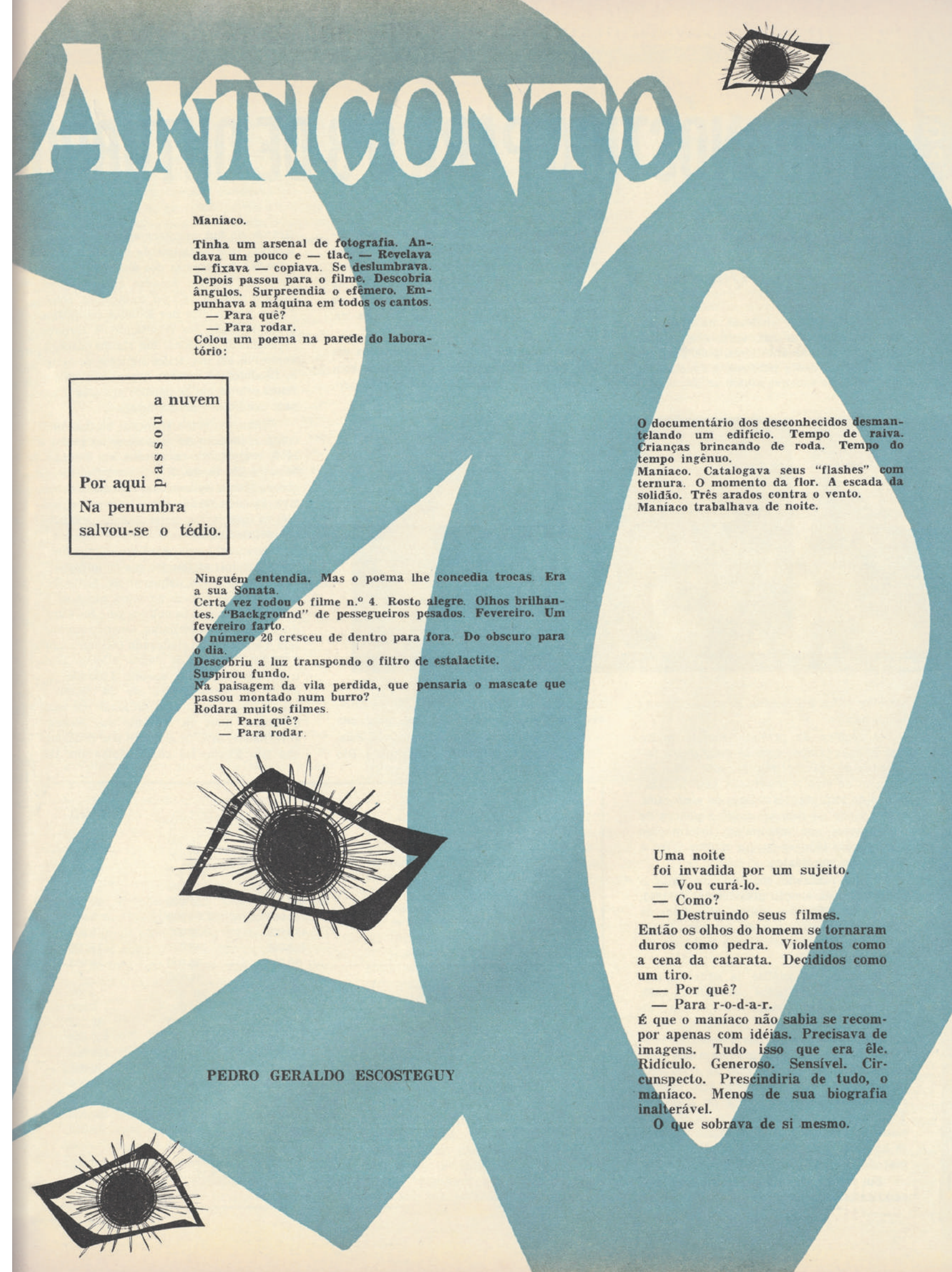
experiências já revelavam seu interesse em ultrapassar os limites convencionais da página e explorar outros modos de relação entre palavra, imagem e leitor. Anos mais tarde, sintetizaria esse percurso ao afirmar: “Sempre escolhi o suporte de acordo com as intenções semânticas”.

Em 1960, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde a sua produção aproximou literatura, crítica, artes visuais e pensamento político. Rapidamente se integrou a um grupo de jovens artistas experimentais cariocas, do qual faziam parte, entre outros, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara e Hélio Oiticica.

A inserção de Pedro Escosteguy nas artes visuais não significou o abandono da poesia. A palavra permaneceu elemento central de muitos de seus objetos, associada à imagem, ao movimento e à participação do público. Ele produziu quadros/objetos em que misturava formas abstratas e palavras de ironia e denúncia política – *Torturador* (O monstro), 1964; *Jogo (Roleta)*, 1964; *Estória / O fim da Idade do Chumbo*, 1965; *Psicodrama*, 1965; entre outros, criando objetos que convocavam a participação do público e punham em diálogo códigos visuais e semânticos, cujas palavras abordavam diretamente questões políticas interdidas ou tensionadas pela ditadura.

Para referir-se à interdição das eleições diretas pela ditadura e ao direito de votar, por exemplo, o artista apresentou, na Galeria G4, *Objeto popular* (1966): objeto de madeira em forma de armário, suspenso na parede, fechado por duas portinholas, sobre as quais duas metralhadoras, recortadas em madeira, ganhavam destaque. Se abertas as portas, as armas desapareciam, mas via-se no interior do armário uma urna eleitoral com a palavra “VOTE”.

“Não resta dúvida que o diálogo entre as letras e as artes visuais, que tanto informou objetos como os de Pedro Escosteguy, fazia parte de um conjunto de rupturas que eclodiram no universo estético, contra as convenções e regras de linguagem, contra os suportes da tradição e contra o sistema oficial da arte. Tratava-se, portanto, em largo espectro, de fundar uma ‘política da arte’, dirigida, especificamente, a discutir os mecanismos de sua própria formalização em tempos



Maniaco.

Tinha um arsenal de fotografia. Andava um pouco e — tlae. — Revelava — fixava — copiava. Se deslumbrava. Depois passou para o filme. Descobria ângulos. Surpreendia o efêmero. Empunhava a máquina em todos os cantos.
— Para quê?
— Para rodar.
Colou um poema na parede do laboratório:

a nuvem
passou
Por aqui
Na penumbra
salvou-se o tédio.

Ninguém entendia. Mas o poema lhe concedia trocas. Era a sua Sonata. Certa vez rodou o filme n.º 4. Rosto alegre. Olhos brilhantes. “Background” de pessegueiros pesados. Fevereiro. Um fevereiro farto. O número 20 cresceu de dentro para fora. Do obscuro para o dia. Descobriu a luz transpondo o filtro de estalactite. Suspirou fundo. Na paisagem da vila perdida, que pensaria o mascate que passou montado num burro? Rodara muitos filmes.
— Para quê?
— Para rodar.

O documentário dos desconhecidos desmantelando um edifício. Tempo de raiva. Crianças brincando de roda. Tempo do tempo ingênuo. Maniaco. Catalogava seus “flashes” com ternura. O momento da flor. A escada da solidão. Três arados contra o vento. Maniaco trabalhava de noite.

Uma noite
foi invadida por um sujeito.
— Vou curá-lo.
— Como?
— Destruindo seus filmes.
Então os olhos do homem se tornaram duros como pedra. Violentos como a cena da catarata. Decididos como um tiro.
— Por quê?
— Para r-o-d-a-r.
É que o maniaco não sabia se recompor apenas com ideias. Precisava de imagens. Tudo isso que era ele. Ridículo. Generoso. Sensível. Circunspecto. Prescindiria de tudo, o maniaco. Menos de sua biografia inalterável.
O que sobrava de si mesmo.

PEDRO GERALDO ESCOSTEGUY



Jogo (Roleta), 1964

Foto: Jorge Bastos

Foto: Ana Pigosso

pós-modernos. Na poesia, a transgressão do verso tradicional, a dinâmica construtiva no tratamento espacial da página, a exploração tipográfica de letras, sinais, ícones e símbolos, e a despersonalização do eu lírico em prol da própria estrutura formal do poema foram ferramentas de construção de uma antiliteratura, que se instituía, naquele momento, como poesia expandida e obra aberta”, afirma Ligia Canongia, curadora e crítica de arte.

Escosteguy participou de importantes exposições da vanguarda brasileira, entre elas *Opinião 65* (1965), *Proposta 65* (1965), a VIII Bienal de São Paulo (1965), *G4* (1966), *Opinião 66* (1966), a IX Bienal de São Paulo (1967) e a *Nova Objetividade Brasileira* (1967), da qual participou da organização ao lado de Carlos Vergara, Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman e outros artistas. Participou também de *Arte no Aterro: um mês de arte pública* (1968), evento organizado por Frederico Moraes no Aterro do Flamengo, além de diversas edições do Salão Nacional de Arte Moderna. Em 1968, desenvolveu o filme *Arte pública*, para o qual escreveu o texto e o roteiro, documentando a Bienal de 1967, os ateliês de diversos artistas e performances de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

“E depois... por que eu parei? Essa é uma pergunta muito forte. Eu parei porque houve a diáspora dos melhores elementos que tinham sido os meus amigos e companheiros nessa coisa toda. Uns porque fugiram. Outros porque foram presos. [...] Eu não tinha mais motivação.” (Pedro Escosteguy)

Após retornar a Porto Alegre, em 1980, Pedro Escosteguy dedicou-se ao desenvolvimento de novos projetos literários, entre eles um livro de haicais e um tarô poético, que não chegaram a ser concluídos. Em 1988, publicou *Relatório da noite*, reafirmando a permanência da poesia ao longo de toda a sua trajetória. Faleceu em Porto Alegre no ano seguinte, aos 73 anos.



Ar vermelho, da série Fantasma, déc. 1960

Escosteguy morreu em 1989, aos 73 anos. Seu acervo começou a ser organizado, em 1991, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, na casa que dividia com a esposa Marília Tavares Utinguassú, localizada na rua Jacinto Gomes, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Ainda assim, sua obra permaneceu durante décadas à margem da historiografia dominante da arte brasileira.

“Ao longo de toda a vida, Pedro Geraldo Escosteguy foi um homem inquieto, atento às manifestações e aos movimentos de vanguarda que marcaram as artes literárias e visuais no Brasil e no exterior, especialmente entre as décadas de 1950 e 1970. Nesse período, desenvolveu uma obra de forte caráter experimental, utilizando palavras, imagens e cores para promover a interação entre obra e leitor-espectador. Ele próprio definia sua arte como antiarte que, criada com muito pouco, conseguia transmitir ao espectador a mensagem de seu tempo. Para ele, a obra não importava por sua existência física contemplativa, mas pelo registro de uma experiência que leva ao imediatismo da sensação e da emoção. A tensão provocada pela estrutura da obra de Pedro Geraldo Escosteguy revela a expectativa de consistência lírica requerida para a percepção estética. Sua obra permite ao público tomar consciência de sua participação tanto no mundo humano quanto no mundo político e social, impelindo-o à reformulação de conclusões estéticas e à reavaliação dos fundamentos do fenômeno artístico em suas implicações filosóficas, éticas e existenciais”, destaca Soraya Patrícia Rossi Bragança, doutora e mestre em Letras pela PUCRS, com pesquisas dedicadas à obra de Pedro Geraldo Escosteguy. ■

Pedro Geraldo Escosteguy

Soraya Patricia Rossi Bragança

“De médico, poeta
e louco (dizem)
bem que tive o meu pouco”

Pedro Geraldo Escosteguy escolheu a medicina como profissão, mas manteve, ao longo de toda a vida, uma intensa relação com a arte. Mais do que conhecer e apreciar, criou, recriou, inovou e deixou um legado singular, marcado pela experimentação com a palavra, a imagem e as formas de participação do leitor-espectador.

Suas primeiras manifestações literárias surgiram ainda na adolescência. Aos 16 anos, tornou-se editor de um jornal escolar. Aos 72, ao comemorar os 50 anos de formatura em medicina, publicou *Relatório da noite*, em edição Quixote, com sessão de autógrafos na Feira do Livro de Porto Alegre, em 1988. Nascido em Santana do Livramento, RS, em 14 de julho de 1916, faleceu em Porto Alegre, em 28 de junho de 1989.

Pedro Geraldo Escosteguy foi médico, contista, poeta, crítico e artista plástico, além de um grande adepto dos movimentos de renovação da ciência, da literatura e das artes. Desenvolveu, paralelamente à sua atuação como médico gastroenterologista, uma trajetória artística que privilegiava a palavra e a imagem como meios de reflexão, experimentação e engajamento.

Como ele mesmo afirmou em depoimento concedido à Fundação Armando Álvares Penteado sobre *O objeto nas décadas de 1960/1970*, no Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 1977:

“Sinto que meu trabalho não terminou, nem na área da poesia pura, [...] nem no das artes plásticas e/ou visuais: continuo nas minhas pesquisas com vista a encontrar a mais justa interação entre a Heurística e a Teoria da Informação, totalmente desligado do mercantilismo do mercado de arte. Esse desligamento me conduz a uma forma de Arte Pública, onde meus temas de Vida e Morte, de Liberdade – Igualdade e Fraternidade ainda não esgotaram todos os canais de comunicação que ainda devo navegar no discurso do meu itinerário. Por isso, seus impulsos me dimensionam como um homem solitário, em estado permanente de busca e aperfeiçoamento – ante a fragilidade do ser humano.”

No Rio Grande do Sul, o nome de Pedro Geraldo Escosteguy está fortemente ligado ao Grupo Quixote, embora ele não tenha participado de sua criação, em 1946. O grupo, cujo slogan era “Vamos fazer uma barbaridade”, surgiu oficialmente com a publicação da primeira revista Quixote, em dezembro de 1947, propondo-se a implantar definitivamente o Modernismo no Rio Grande do Sul.

O Grupo Quixote desenvolveu intensa atividade, buscando ultrapassar a resistência conservadora que detinha os meios de expressão cultural da época. Com isso, oportunizou a discussão, a crítica e a divulgação de novas propostas literárias e artísticas de jovens escritores e artistas plásticos.

Antes de integrar o grupo, Escosteguy escreveu artigos e poemas na seção “Relógio de Areia”, do jornal *Minuano*, utilizando o pseudônimo Rio Claro. Em 1951, publicou *Entre imagens e canções* e *Adágio*. No ano seguinte, passou a integrar o Grupo Quixote, como membro assíduo de sua segunda fase, marcada pela adesão de novos participantes.

Publicou *Canto à beira do tempo*, em edição Quixote, em 1955, e *A palavra e o dançarino*, em 1958. Entre 1956 e 1960, participou do recital de poesia Quixote, no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre; da Jornada Interamericana de Poesia, em Piriápolis, no Uruguai, com a comunicação “A nova poesia brasileira”; da exposição *Poema ilustrado argentino-brasileño*, em Buenos Aires; do 1º Festival Brasileiro de Poesia, realizado em Porto Alegre, nas dependências da Universidade do Rio Grande do Sul; da *Mostra Popular de Poesia Ilustrada*; e do Volante de Poesia, promovido pelo Grupo Quixote na Praça da Alfândega, em Porto Alegre.

O grupo seguiu com seus objetivos iniciais de dinamizar o campo cultural. Sua postura desafiadora e crítica, associada à independência intelectual, literária e pessoal dos quixotes, dificultava o acesso aos espaços de publicação, mas não interrompeu sua atuação. Pedro Geraldo Escosteguy, Walmor Marcelino, Manoel Walter, Fernando Castro e Luiz Carlos Maciel, somados a Silvio Duncan, Vicente Moliterno e Heitor Saldanha, integrantes da primeira fase,

formaram um núcleo coeso, ativo desde o lançamento da folha *Poesia Quixote* 1955 até 1961, quando o grupo voltou a se desintegrar e Escosteguy passou a residir no Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, entre 1960 e 1962, Pedro Geraldo Escosteguy publicou o conjunto *Anticontos* na revista *O Cruzeiro*. Esses trabalhos experimentais questionam os limites entre prosa e poesia, tanto na linguagem quanto na estrutura, evidenciando, na brevidade do texto, uma construção formal baseada em imagens, cores, formas e sonoridades verbais, que resulta em um universo de sentidos esquemáticos e sugestivos.

Nesse período, sua aproximação com as artes plásticas e as vanguardas artísticas intensificou uma pesquisa já presente em sua produção literária. O cultivo da visualidade gráfica da palavra, da depuração da linguagem e da vinculação entre texto e formas plásticas encontraria desdobramento em sua produção visual, aproximando poesia, imagem e objeto em um mesmo projeto de experimentação artística. A palavra deixava de ser apenas suporte da escrita para tornar-se elemento constitutivo da obra, em diálogo com a participação do espectador e com as novas proposições da arte brasileira.

Foi nesse contexto que Escosteguy estreitou sua convivência com Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Antonio Maia, Rubens Gerchman, Antonio Dias e Ângelo de Aquino. Participou de importantes exposições nacionais e internacionais, entre elas Salão Nacional de Arte Moderna, Bienal de São Paulo, *Opinião 65*, *Proposta 65*, *Opinião 66*, *Proposta 66*, *Pare*, *Nova Objetividade Brasileira*, *Salão da Bússola*, *Objeto Popular*, além de mostras na Galeria Claude Bernard, em Paris, e na Galeria Gáber, em Amsterdã.

De volta a Porto Alegre, na década de 1980, iniciou novos projetos, entre eles a reorganização do Grupo Quixote, em meados de 1984, ao lado de Silvio Duncan, Fernando Castro, Heitor Saldanha e de novos integrantes, como Vitor Biasoli, Haroldo Ferreira, Nestor Omar del Pino, Francisco Settineri, Paulo Fabris e Jaime Cimenti. O grupo voltou a publicar poemas, crônicas, contos, resenhas e charges, além de realizar a gravação de poemas em disco.

Em 1988, um ano antes de seu falecimento, foi publicado *Relatório da noite*, pela Editora Quixote. Escosteguy deixou também várias obras inéditas, muitas delas publicadas posteriormente. Graças aos estudos e pesquisas realizados a partir de seus manuscritos e documentos autógrafos preservados

em seu Acervo Literário, foi possível não apenas reler sua obra poética, mas também recuperar poemas, anticontos, haicais, contos e peças teatrais inéditos, que hoje podem ser apreciados pelo público.

Ao longo de toda a vida, Pedro Geraldo Escosteguy foi um homem inquieto, atento às manifestações e aos movimentos de vanguarda que marcaram as artes literárias e visuais no Brasil e no exterior, especialmente entre as décadas de 1950 e 1970. Nesse período, desenvolveu uma obra de forte caráter experimental, utilizando palavras, imagens e cores para promover a interação entre obra e leitor-espectador. Ele próprio definia sua arte como antiarte que, criada com muito pouco, conseguia transmitir ao espectador a mensagem de seu tempo. Para ele, a obra não importava por sua existência física contemplativa, mas pelo registro de uma experiência que leva ao imediatismo da sensação e da emoção.

A tensão provocada pela estrutura da obra de Pedro Geraldo Escosteguy revela a expectativa de consistência lírica requerida para a percepção estética. Sua obra permite ao público tomar consciência de sua participação tanto no mundo humano quanto no mundo político e social, impelindo-o à reformulação de conclusões estéticas e à reavaliação dos fundamentos do fenômeno artístico em suas implicações filosóficas, éticas e existenciais.

A obra de Pedro Geraldo Escosteguy é resultado de seu trabalho com a palavra na busca da máxima potencialidade da linguagem, descobrindo novas dimensões de sentido que se desdobram no texto em uma concepção de sistema capaz de conjugar diferentes vertentes estéticas. Sua linguagem almeja a significação por meio da experimentação, manifestando-se na invenção formal, na riqueza rítmica, na contenção verbal, no rigor dos processos de composição artística e na expressão dos conteúdos por meio da palavra exata, despojada de todo acessório.

Pedro Geraldo Escosteguy nos legou uma obra cativante, instigadora e experimental, que possibilita reconhecer, no particular, questões de alcance universal e evidencia uma estética de vanguarda comprometida com a transformação do homem e da sociedade. ■

Soraya Patricia Rossi Bragança é doutora e mestre em Letras pela PUCRS, com pesquisas dedicadas à obra de Pedro Geraldo Escosteguy. Coordenou o Acervo Literário do artista entre 1994 e 2008, desenvolvendo pesquisas, organização documental e edições críticas de sua produção. É autora de *Pedro Geraldo Escosteguy: a poética que ultrapassa fronteiras* (2021) e *Entre palavras e imagens* (2006), além de organizadora de *Anticontos* (2003).



Fotos: Walter Carvalho e Leo Martins

Carlos Vergara e Carlos Zilio – dois olhares sobre Pedro Escosteguy

Gustavo Possamai

Pedro Escosteguy participou de alguns dos momentos mais importantes da arte brasileira dos anos 1960, como *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*. Embora tenha integrado esse contexto de intensa renovação da arte brasileira, sua obra permaneceu menos conhecida do que a de muitos de seus contemporâneos e vem despertando um interesse renovado nos últimos anos.

Para esta edição da *Carretel*, Carlos Vergara e Carlos Zilio – artistas que conviveram com Escosteguy naquele ambiente de profundas transformações estéticas e políticas – responderam ao mesmo conjunto de perguntas. Apresentadas em paralelo, suas respostas revelam diferentes memórias e interpretações, mas também notáveis convergências sobre a singularidade da obra de Escosteguy, a precisão de sua linguagem e as razões de seu relativo apagamento.

Como você conheceu Pedro Escosteguy e como ele era percebido naquele ambiente artístico?

Carlos Vergara – O Escosteguy era médico. Era um artista sério, mas tinha uma formação diferente da nossa, de Rubens Gerchman, Antonio Dias e da minha. Em 1965 eu tinha 24 anos. Não sei exatamente quantos anos ele tinha, mas era um pouco mais velho do que nós.

Naquele momento, trabalhávamos muito em função da política. Queríamos derrubar a ditadura. Buscávamos produzir um trabalho que preservasse seu caráter de criação artística e, ao mesmo tempo, sustentasse um discurso político. O Escosteguy era muito objetivo nisso. Às vezes, até mais objetivo do que nós. Em alguns momentos era tão direto que isso incomodava algumas pessoas. Mas essa era uma característica muito própria do trabalho dele.

Carlos Zilio – Pedro Escosteguy surge por volta de 1965, muito integrado à atuação de um grupo de cinco artistas que lança publicamente a Nova Objetividade e a Nova Figuração no Rio de Janeiro. Falo em Nova Objetividade porque essa foi a terminologia empregada por Hélio Oiticica.

Sua primeira aparição, de que me lembro, foi em um *happening* realizado por esse grupo – Pedro Escosteguy, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães – na Galeria G-4. Se não me engano, foi o primeiro *happening* realizado no Brasil. Depois disso, ele continuou participando das exposições coletivas do grupo, já ampliado, em mostras como *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, todas realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Era curioso porque se tratava de um grupo de jovens artistas e o Pedro era o mais velho. Havia uma diferença geracional evidente. Além disso, era sogro de Antonio Dias, o que também evidencia essa diferença de idade.

Dentro do grupo, seu trabalho se destacava pelas preocupações muito explícitas com questões sociais e políticas. Lembro de obras relacionadas à Guerra Fria, que, naquela época, representava uma ameaça muito concreta. Por muito pouco o mundo não acabou literalmente.

Também havia uma preocupação constante com os problemas sociais e com a conjuntura política brasileira. Eu diria que Pedro vinha de uma tradição

libertária gaúcha, marcada pelas disputas entre maragatos e chimangos. Mais tarde, participou da Rede da Legalidade, quando houve a tentativa de impedir a posse de João Goulart na Presidência da República, situação que acabou resultando na adoção do parlamentarismo como solução de compromisso.

Seu trabalho produzia um impacto muito grande – característica comum à Nova Objetividade. Eram obras diretas, explícitas, voltadas para problemas sociais, questões políticas, sociedade de massa e também conflitos individuais. Se pensarmos em Antonio Dias, por exemplo, encontramos uma forte carga de erotismo. No caso de Pedro, havia uma concentração maior em temas sociais e universais, como a Guerra Fria e os conflitos políticos de seu tempo.

Escosteguy participou de um momento em que artistas buscavam aproximar arte, linguagem e participação do público. Como você situaria sua produção nesse contexto?

Carlos Vergara – Basta olhar os livros sobre sua obra e as fotografias de suas montagens em museus e exposições. Era uma produção muito ligada à construção dos objetos, quase uma serralheria, composta por imagens que formulavam um discurso. Não eram discursos poéticos; eram discursos políticos.

Carlos Zilio – Os trabalhos eram concebidos de maneira muito direta. Não havia aquilo que tradicionalmente chamamos de “cozinha da pintura”: problemas de matizes, virtuosismo técnico ou preocupações clássicas com a linguagem pictórica.

Eram obras muito próximas da cultura de massa. Era como utilizar as ferramentas da comunicação de massa para se opor justamente ao conteúdo produzido por essa mesma comunicação. Eram pinturas chapadas, normalmente realizadas com cores primárias. Na verdade, nem sei se podemos chamá-las propriamente de pinturas, porque muitas eram construídas sobre madeira ou eucatex, materiais bastante utilizados naquele momento.

Tratava-se de uma nova concepção da pintura – eu diria mesmo uma ruptura com a tradição pictórica.

Vivi isso muito diretamente. Digo isso especialmente a você, que trabalha na Fundação Iberê, porque entre 1961 e 1964 fui aluno de Iberê Camargo e frequentei diariamente seu ateliê. A presença dele e de sua pintura foi muito forte na minha formação.

Quando entrei em contato com aquela nova produção, porém, acabei me afastando de Iberê. Não porque deixasse de admirá-lo, mas porque aqueles trabalhos expressavam muito mais a visão de mundo da minha geração. O que antes me parecia profundamente moderno passou, naquele contexto, a soar tradicional.

Era uma linguagem inteiramente nova, muito mais próxima dos meios de comunicação de massa e das transformações culturais que vivíamos naquele momento.

Ao olhar hoje para sua obra, que contribuição você considera mais relevante para a arte brasileira daquele período?

Carlos Vergara – A principal contribuição de Escosteguy foi sua obstinação. Ele não mudava de assunto. Isso era importante para nós, que éramos os mais jovens. Era como se dissesse: “*Não mudem de assunto. Vamos falar disso. Vamos derrubar essa ditadura.*”

Essa postura teve muita força.

Eu gostava muito dele. Havia pessoas que consideravam seu trabalho frio, mas eu percebia justamente a força que existia ali e sempre admirei o que fazia.

Carlos Zilio – Pedro Escosteguy tinha uma carga cultural muito grande, inclusive pela idade e por sua trajetória anterior no Rio Grande do Sul, ligada, ao que me lembro, à literatura.

Quando veio para o Rio de Janeiro, aproximou-se muito de Antonio Dias. Eu os conheci no mesmo dia, quando foram ao meu ateliê. Andavam sempre juntos, inclusive pela relação familiar entre eles. Pedro era sogro de Antonio Dias.

Antonio Dias trabalhava a partir de um universo marcado pela Guerra Fria, pela morte, pelo erotismo, enfim, por questões muito fortes daquele momento. Tenho a impressão de que Pedro era mais conciso, mais direto e mais voltado aos conflitos sociais brasileiros, além da tensão permanente provocada pela Guerra Fria. Enquanto Guerchman era um grande observador do cotidiano da sociedade de massa, Pedro me parecia um intelectual voltado para questões relacionadas aos conflitos sociais e internacionais.

Guardo uma lembrança muito clara de um salão em Curitiba, do qual participamos. Recebi o prêmio de aquisição e fomos entrevistados por uma repórter de rádio. Pedro começou a falar naturalmente sobre

semiótica. Aquilo nos impressionava. Era uma pessoa de grande erudição, muito peculiar, quase excêntrica, sempre com um olhar muito vivo e uma piteira na mão. Ao mesmo tempo, era extremamente afável, agradável de conviver e conversar.

Embora tenha participado de exposições fundamentais da arte brasileira e convivido com alguns dos principais nomes de sua época, Escosteguy permaneceu menos conhecido do que muitos de seus contemporâneos. Como você interpreta esse relativo apagamento?

Carlos Vergara – Acho que isso tem relação com a própria secura do trabalho. Era um discurso seco, quase literário. Havia pouca pintura, pouca expressão mais pessoal. Com isso, havia também menos encantamento. Era um trabalho que seduzia pouco e, de certa forma, acabou pagando esse preço.

Carlos Zilio – Pedro tinha uma importante formação literária. Era poeta. Mas essa é uma parte de sua trajetória com a qual nunca tive contato direto, porque, no Rio de Janeiro, ele praticamente não a divulgava. Minha impressão é que, ao se mudar para o Rio, deixou a literatura em segundo plano, pelo menos publicamente.

Acho que seu relativo apagamento pode ser explicado por diferentes fatores. No início, sua trajetória esteve muito ligada à de Antonio Dias, que era, de certo modo, o principal nome daquele grupo. Isso dava a Pedro uma circulação natural ao seu lado.

Depois há um período que vivi apenas parcialmente, porque entre 1970 e meados de 1972 estive preso. É justamente nesse momento que Pedro começa, aos poucos, a desaparecer do circuito artístico.

Também é preciso considerar o contexto. Hélio Oiticica estava nos Estados Unidos. Rubens Gerchman também. Antonio Dias vivia entre os Estados Unidos e a Europa. Houve uma verdadeira diáspora de artistas brasileiros. Tornava-se cada vez mais difícil produzir e fazer circular aquele tipo de trabalho.

As ações coletivas que haviam marcado *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* foram perdendo espaço. Mais do que isso: passaram a ser desestimuladas ou simplesmente inviáveis diante do endurecimento político.

Quando saí da prisão, procurei Pedro. Ele ainda morava no Leme, onde eu o havia conhecido. Continuava

trabalhando com o mesmo entusiasmo, mas já para um público muito restrito, quase formado apenas por amigos.

Pedro reunia utopia e entusiasmo. Às vezes parecia possuir uma energia quase delirante – uso a palavra apenas para expressar a intensidade com que vivia seus projetos –, mas era, sobretudo, alguém profundamente convicto do que fazia.

Nesse mesmo período, Frederico Moraes organizava uma série de manifestações públicas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como os *Domingos da Criação*. Tenho a impressão de que Pedro já não participava dessas iniciativas.

Quando o encontrei, em julho de 1972, vivíamos um momento de grande dispersão. Não havia condições para ações coletivas ou novos empreendimentos. Pouco a pouco, esse ambiente começou a se reorganizar. Reunimo-nos novamente no Rio de Janeiro: Gerchman, que havia retornado dos Estados Unidos; Carlos Vergara; Waltercio Caldas, que começava a despontar; eu, retomando minha produção artística; e Ronaldo Brito, então jovem crítico do jornal *Opinião*. Convidamos ainda José Resende e Luiz Paulo Baravelli, de São Paulo.

Nesse momento, porém, ninguém chamou Pedro. Nem eu, que havia estado com ele pouco antes. Ele simplesmente havia desaparecido do circuito. Não sei se retornou ao Rio Grande do Sul, se enfrentou problemas políticos, familiares ou profissionais. Sei apenas que deixou de estar presente.

Curiosamente, foi ele quem primeiro me falou, com entusiasmo, sobre a obra de Waltercio Caldas, então praticamente desconhecido. Isso mostra que, entre 1967 e 1972, Pedro continuava acompanhando atentamente o que acontecia. Mas, quando fundamos a revista *Malasartes*, em 1975, ele já havia desaparecido completamente do circuito.

Depois disso, nunca mais tive notícias dele. Guardei por Pedro muito carinho e respeito. Sempre tive a impressão de que seu retorno ao Rio Grande do Sul acabou assumindo, de certa maneira, o caráter de um exílio.

Se tivesse que apresentar Pedro Escosteguy a um jovem artista ou a alguém que nunca ouviu falar dele, como definiria sua importância para a história da arte brasileira?

Carlos Vergara – Eu diria: “*Olha, guri, existe muito mais do que pintura.*”

Há momentos em que determinadas questões acabam se impondo sobre a própria pintura. Alguns artistas acabam se tornando mais designers do que pintores. O trabalho de Escosteguy tinha esse caráter de um design político.

Naquela época, trabalhávamos diretamente sobre o nosso tempo. Hoje continuo trabalhando sobre o presente, mas não de uma forma fácil ou simplesmente literária. Naqueles anos, porém, a questão política nos obrigava a falar com mais clareza. E o Escosteguy se dispôs a suspender a poesia para falar de maneira mais direta.

Carlos Zilio – Pedro Escosteguy teve uma produção relativamente reduzida, mas participou de exposições que marcaram profundamente a arte brasileira dos anos 1960. Nesse contexto, seus trabalhos contribuíram para o impacto que aquele momento exerceu sobre a arte produzida no país. Eram obras plenamente inseridas na linguagem daquele período, mas dotadas de uma personalidade muito própria.

Sua produção situava-se, muitas vezes, no limite entre a literatura e as artes visuais, embora permanecesse essencialmente no campo das artes plásticas. Escosteguy utilizava a palavra com grande precisão e uma forte carga poética.

Talvez sua obra não tenha alcançado, individualmente, uma repercussão equivalente à de alguns de seus contemporâneos. Em compensação, considero que ela é extremamente representativa daquele momento da arte brasileira. Talvez seja justamente por isso que venha despertando um interesse renovado: aquilo que é importante para compreender uma época acaba, inevitavelmente, retornando ao debate. ■

Carlos Vergara (1941) é artista visual. Participou de *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, entre outras exposições marcantes da arte brasileira dos anos 1960.

Carlos Zilio (1944) é artista visual, professor e pesquisador. Participou de *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* e publicou importantes estudos sobre a arte brasileira contemporânea.

FUGA

Meus fantasmas têm nome próprio,
 embora vivam nas molduras abissais
 do tempo
 como quadros vivos ou mortos.
 Nos meus dias de névoa
 pressinto os seus passos
 de tule e pétala,
 e ouço mesmo suas vozes
 tagarelando fatos retidos
 para sempre,
 num único instante definitivos.
 Vejo-os, então, com o riso que riram,
 o rosto perfeito e belo
 superando as idades. Estouram
 gargalhadas imitando cascatas
 de púrpura e cristal,
 ou ressoa o pranto
 de sal e marfim, renovando
 o mistério.
 Não ando só nos meus dias de névoa.
 Mas não falo.
 Nesses dias
 me chamarão também pelos nomes que tenho
 e não de me ver perambulando salas
 ou na chuva, ou no vento,
 recém saído do instante,
 com meu riso ou meu pranto,
 movendo o gesto petrificado
 onde serei o que fui.

POESIA DE PEDRO GERALDO

ILUSTRAÇÃO DE ZORAVIA BETTIOL

Grupo Quixote
movimento e modernização

Zoravia Bettiol

Terminei o curso de Pintura no Instituto de Belas Artes em 1955 e, como sempre gostei muito de poesia, já lia Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Manuel Bandeira. Foi assim que me aproximei dos escritores, contistas e poetas do Grupo Quixote. Logo me chamaram a atenção a liderança, o comprometimento e a paixão que Pedro Geraldo Escosteguy dedicava às artes. Fui muito bem acolhida por ele e pelos demais colegas, como Manuel Walter, Fernando Castro, Silvio Duncan, Vicente Moliterno, Heitor Saldanha e Luiz Carlos Maciel.

Convidaram-me a apresentar meu trabalho de artes plásticas na sede do Grupo Quixote, pois havia interesse em minha produção em xilogravura.

Também guardo uma lembrança muito afetuosa de Marília Escosteguy, que costumava levar seus alunos para visitar meu ateliê quando eu ainda estava iniciando minha carreira artística. Mais tarde, tive também a oportunidade de participar de júris organizados por ela.

Em 1959 participei da 3ª Jornada Interamericana de Poesia, em Piriápolis, no Uruguai, levando painéis de poesia brasileira ilustrada, entre eles trabalhos de integrantes do Grupo Quixote. Lamentavelmente perdi esse material. Talvez ainda existam fotografias da inauguração da mostra.

Lembro de um episódio curioso ligado a essa viagem. A data da Jornada foi alterada depois que muitos dos poetas já haviam programado suas férias, impedindo a participação de vários deles. Como eu ainda não tinha emprego fixo, o Grupo Quixote preparou um ofício pedindo que eu tentasse conseguir uma passagem junto ao Governo do Estado. O pedido foi inicialmente negado. Quando soube que recursos públicos haviam sido destinados a um time de futebol, voltei ao gabinete e disse que aquilo era “o retrato do Brasil”: não havia apoio para um grupo de poetas e artistas representar

a poesia brasileira em um encontro internacional. O funcionário acabou revendo sua decisão e concedeu a passagem. Assim pude levar a Piriápolis os painéis de poemas ilustrados brasileiros.

Pedro Geraldo mudou-se para o Rio de Janeiro, onde ampliou sua atuação nas artes visuais. Participou do Salão Nacional de Arte Moderna, das Bienais de São Paulo e de exposições no Brasil e no exterior, além de estreitar sua convivência com artistas como Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman e Antonio Dias.

Mais tarde, de volta a Porto Alegre, desejava reunir novamente artistas e escritores em torno do Grupo Quixote. O querido Pedro Geraldo Escosteguy faleceu em 1989, mas deixou uma obra extensa e valiosa que continua sendo estudada e redescoberta até hoje.

Artista visual, gravadora, pintora e ilustradora, Zoravia Bettiol integrou o círculo de artistas e escritores reunidos em torno do Grupo Quixote no final da década de 1950. Participou da 3ª Jornada Interamericana de Poesia, em Piriápolis (Uruguai), levando painéis com poemas ilustrados de autores brasileiros, entre eles Pedro Escosteguy. Seu depoimento reúne lembranças sobre aquele período de intensa convivência entre literatura e artes visuais. Entre as obras preservadas no Acervo Literário Pedro Geraldo Escosteguy, no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural (PUCRS), encontra-se um painel com poema de Pedro Escosteguy ilustrado por Zoravia Bettiol, montado em chapa de eucatex, com sistema de suspensão da época. O verso conserva um carimbo do Grupo Quixote com a inscrição “1º Festival Brasileiro de Poesia” (1958). Embora sua circulação exata ainda não possa ser estabelecida, trata-se de um importante testemunho material da colaboração entre poeta e artista. ■

Iberê Camargo:
quem sabe, o tempo...
 Carmela Gross,
 curadoria
 18 abr > 28 mar



Um fazer se fazendo

Conversa sobre desenho e o processo de armar uma exposição

Fotos: Anderson Asfor

Em cartaz no 4º piso da Fundação Iberê até abril de 2027, *Iberê Camargo: quem sabe, o tempo...*, com curadoria de Carmela Gross, reúne mais de mil desenhos do artista preservados no acervo da instituição.

Ao apresentar uma exposição dedicada exclusivamente aos desenhos, na década de 1970, Iberê Camargo afirmou estar mostrando “o seu retrato sem retoques”. Décadas depois, convidada a mergulhar no acervo preservado pela Fundação Iberê, Carmela Gross encontrou nos quase quatro mil desenhos do artista o ponto de partida para uma leitura que desloca o olhar da pintura para aquilo que definiu como “o tempo do desenho”.

A seguir, publicamos uma conversa entre a artista e Gustavo Possamai sobre essa experiência.

Gustavo: Em seu texto para a exposição, você escreve que não queria falar da pintura de Iberê, mas do “tempo do desenho”. Ao percorrer milhares de desenhos preservados pela Fundação, você teve a sensação de encontrar um artista diferente daquele que conhecíamos pelas pinturas?

Carmela: O fato é que não sei falar sobre pintura e é difícil de adivinhar o desenho na pintura de Iberê. Não conheci seu processo de trabalho. Só pude ver sua pintura depois de pronta, na totalidade do quadro, em sua orgulhosa exuberância. As cores pastosas, a massa espessa da tinta e a incisão soberana do pincel constituem o território pleno da forma-pintura – camada sobre camada, um tempo sobre outro tempo, misturas, opacidades, luzes e sombras...

No desenho, os caminhos são outros – a marca da mão sobre o papel objetiva o sentido mais direto e sensível

do pensamento do artista no aqui e agora; torna visível o mais espontâneo, sem a mediação da técnica, sem o controle do tempo. No desenho, o artista se torna mais desembaraçado. Por meio do desenho, ele não quer finalizar uma obra, quer sentir e pensar como qualquer pessoa, ou melhor, ser um outro sendo ele mesmo.

Certamente, minha visita à coleção de desenhos me distanciou do personagem “pintor” e me aproximou de sua distraída intimidade com o desenho: um desenho que ensaia, que conversa, que gargalha, que finge as tensões eróticas, que grita, que ironiza, que acaricia, que comenta a política, que faz piada... enfim, registra a vida como ela é!

Gustavo: Em determinado momento você comenta que sua vontade era mostrar tudo. O que havia naquele conjunto de desenhos que tornava tão difícil escolher? Como essa abundância acabou orientando a exposição?

Carmela: Podemos traduzir quantidade, multiplicidade e excesso por intensidade. A fabulosa coleção de desenhos nos traz um Iberê pleno de mundos, encenados aos pedaços, em papéis mínimos e ordinários, em cartolina barata, às vezes bem-acabados, às vezes só esboçados, coloridos ou em preto e branco, feitos com lápis, caneta, pincel, pastel e nanquim. A variedade e a extensão se impuseram: eu queria que fosse como uma grande onda que envolvesse todo o espaço do museu e que também inundasse os olhos do visitante.

A seleção tem um tanto de acaso, de descoberta e outro tanto de alegria e graça. Como os desenhos são muito variados em forma e tamanho, a distribuição em pranchas foi importante para a organização de conjuntos em unidades regulares; estas foram cuidadosamente elaboradas anteci-padamente de forma virtual por mim e por Carolina Caliento, e depois construídas e

montadas pela excelente equipe do museu. A mostra exibe uma regularidade sistemática das pranchas no espaço e ao mesmo tempo preserva a multiplicidade do fazer do artista.

Carmela: Você poderia descrever, em linhas gerais, como foi o processo de montagem, tendo em vista a enorme quantidade e a ampla variedade de desenhos?

Gustavo: O trabalho começou bem antes da montagem em si, com a definição do formato das pranchas e o desenvolvimento de um sistema de fixação dos vidros que fosse seguro, reversível, permitisse a circulação de ar entre as obras e também otimizasse o aproveitamento dos materiais.

Quando você e Carolina concluíram a diagramação dos conjuntos, nosso principal desafio passou a ser transformar aquele projeto em uma montagem física. Todos os desenhos precisaram ser localizados, conferidos e separados nas mapotecas conforme a organização proposta por vocês. Passamos então a distribuir os desenhos prancha por prancha, conferindo medidas, escalas e relações entre eles. Foi um processo que exigiu muita proximidade entre nós. A diagramação estava tão bem resolvida que os ajustes foram mínimos. Ainda assim, as fotografias de cada prancha permitiam discutir esses detalhes antes da montagem definitiva, evitando que as relações estabelecidas no projeto se perdessem na passagem para o espaço expositivo.

Só então iniciamos a montagem dos desenhos nas pranchas. Como as obras não eram emolduradas, fizemos primeiro toda a perfuração das paredes e a instalação das buchas, deixando as salas completamente preparadas. Somente depois os desenhos foram levados ao espaço expositivo. Cada prancha era fixada à parede e imediatamente recebia sua proteção em vidro.

Carmela: Quais os aspectos mais difíceis?

Gustavo: A parte mais difícil não foi apenas a montagem, mas o planejamento. Com um volume tão grande de itens, qualquer decisão repercutia em dezenas de etapas seguintes.

Era preciso antecipar problemas, organizar uma sequência de trabalho e reduzir ao máximo os riscos de manuseio.

Depois vinha a etapa mais delicada: lidar diretamente com as obras. Muitos desenhos são realizados sobre suportes extremamente frágeis, como papel-jornal ou papel de seda, e técnicas como grafite macio e pastel seco exigem cuidados permanentes, pois qualquer atrito pode borrar ou desprender parte do material. A montagem precisava ser precisa, mas, acima de tudo, cuidadosa.

Gustavo: Antes de iniciar a pesquisa, o que você esperava encontrar no arquivo de Iberê? O que mais a surpreendeu nesse mergulho?

Carmela: É sempre surpreendente o encontro com a obra de um grande artista, e mais ainda é visitar seus arquivos; neles estão preservadas não só as grandes obras, mas também toda sorte de documentos, rastros de vida vivida.

Quando fui convidada por Emilio Kalil para fazer a curadoria de uma exposição sobre Iberê, pensei – que sorte a minha poder visitar os arquivos e pensar e organizar uma curadoria, fazer minhas escolhas. Li e vasculhei muita coisa, mas o que foi mesmo surpreendente foi a descoberta dos desenhos, quase quatro mil. Eu sabia que eles eram uma fonte de conhecimento inestimável sobre o artista, seu tempo, suas escolhas e sua história. Era isto que eu queria mostrar para todo mundo.

Gustavo: Sua obra frequentemente se constrói por séries, repetições e pela convivência



entre muitos elementos. Ao organizar mais de mil desenhos de Iberê, você percebeu alguma aproximação entre esse trabalho de curadoria e o modo como você costuma trabalhar?

Carmela: Sim, quando trabalho penso sempre que é melhor não fazer escolhas nem delimitar territórios. Repetir e multiplicar são procedimentos que me são caros. Não gosto de hierarquias, prefiro o *muito* em lugar do *pouco* ou do *único*.

Carmela: Considerando as várias etapas, quanto tempo foi preciso para construir esta exposição, e qual o tamanho de sua equipe?

Gustavo: Embora a montagem tenha durado poucos dias, sua preparação começou cerca de seis meses antes, envolvendo pesquisa no acervo, localização dos desenhos, revisão de títulos e dimensões e elaboração das pranchas.

Passei semanas retirando, um a um, mais de mil desenhos das mapotecas para formar os conjuntos propostos por você e Carolina. Na montagem das pranchas contei com o apoio de uma conservadora e, para a instalação final, trabalhamos com um produtor e dois montadores especializados.

Carmela: Tendo em vista que você conhece muito bem o arquivo que preserva o acervo de Iberê, qual o inte-resse desta exposição para o público visitante?

Gustavo: A exposição reúne mais de sessenta anos da produção de desenhos de Iberê, dos quais mais de seiscentos jamais haviam sido apresentados ao público. Muitos deles sequer haviam sido emoldurados desde que foram produzidos. Ela permite acompanhar não apenas a evolução de sua linguagem, mas também seu pensamento em movimento: anotações, experimentações, recorrências e descobertas.

O que mais me emocionou ao ver a montagem concluída foi a sensação de que as gavetas das mapotecas haviam se aberto e que aqueles desenhos, preservados durante décadas, finalmente encontravam seus pares nas paredes do museu. Uma das maiores contribuições do seu trabalho foi revelar um universo que muitos sabiam existir, mas que quase ninguém havia tido a oportunidade de conhecer. ■



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**
QUEM SABE,
O TEMPO...

18 ABR > 28 MAR



FOTOGRAFIA
**AGNÈS
VARDA**
CINEMA

12 SET > 28 FEV



**PEDRO
ESCOSTEGUY**
POESIA, VANGUARDA
E OPINIÃO

26 SET > 28 MAR



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**



PROGRAMA EDUCATIVO



PROJETO ARTE EM MOVIMENTO
PERCURSOS ENTRE ESCOLA E MUSEU



APOIO/PARCEIRIAS

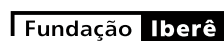


PATROCÍNIO LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA
PROGRAMA EDUCATIVO



GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

REALIZAÇÃO



MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ

BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

CONSELHEIROS MANTENEDORES: ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMES | HERMES GAZZOLA

ISAAC ALSTER | JOSEPH THOMAS ELBLING | JÚLIO CESAR GOULART LANES | LIVIA BORTONCELLO | NELSON SIROTSKY | RENATO MALCON | RODRIGO VONTABEL | WILLIAM LING

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