



CHICO TABIBUIA

curadoria **Thais Rivitti**

CHICO TABIBUIA

curadoria **Thais Rivitti**

abertura **20 março 19h**

exposição **21 março a 18 maio**



Exu com asas | *Exu with wings*, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
80 x 46 x 25 cm | 31.49 x 18.11 x 9.84 in

Quando Paulo Pardal, o grande descobridor e incentivador da obra de Chico Tabibuia, faleceu, fui convidada para ir à sua casa em Barra do São João, RJ. Lá conheci sua filha, Maria Vittoria, que me levou até a casa do artista. Eu já conhecia Tabibuia e tinha visto várias esculturas suas, mas aquele lugar era inacreditável, inesquecível, tão magico quanto a obra dele. Pé-direto muito alto, o galpão abrigava esculturas de todos os tamanhos. Imensas, grandes, médias, pequenas. Exus relógios, famílias de Exus, falos em profusão!

O ambiente era inebriante! E o melhor, ou não...: eu podia escolher o que comprar. Estava tudo lá, diante de mim e à minha disposição. Não lembro em que ano foi. Lembro, sim, que eu ainda não tinha a Galeria Estação, inaugurada em 2004. Era sócia de uma empresa que não tinha nada que ver com obra de arte e acabara de receber um bônus – um bom dinheiro. Não pensei duas vezes. Coloquei tudo em Tabibuia. Nunca me arrependi. Só me arrependi de vender algumas obras para promover e divulgar o nome do artista em São Paulo, onde era ainda bastante desconhecido.

Há muitos anos aguardo para poder montar uma exposição dele. Eu não tinha peças em número suficiente e a dificuldade para encontrá-las à venda era grande. Por isso também, neste momento, minha alegria é enorme. Sinto-me realizada porque finalmente consigo mostrá-lo em São Paulo.

Em abril de 1996, a galeria Nara Roesler fez a primeira individual de Tabibuia, com curadoria de Frederico de Moraes. *A Folha de S.Paulo* – que considerava a exposição uma ousadia – publicou: “A escolha de Chico Tabibuia para a mostra, como explica o curador, espelha uma tendência mundial que passa pelo multiculturalismo e pelo esgotamento estético de certas linguagens euro-norte-americanas”.

Estamos no século XXI, e a justificativa de Moraes está tão fresca quanto naquela época...



Exú relógio | *Exu clock*, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
80 x 21 x 29 cm | 31.49 x 8.26 x 11.41 in

Saci, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
85 x 40 x 33 cm | 33.46 x 15.74 x 12.99 in

Saci, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
97 x 20 x 20 cm | 38.18 x 7.87 x 7.87 in

Chico Tabibuia é Francisco Moraes da Silva (1936-2007), nascido em Aldeia Velha, no município de Silva Jardim, no interior do Rio de Janeiro.¹ Aprendeu a esculpir de forma autodidata, com alguma influência do avô materno, que era carpinteiro.² Durante a maior parte da vida foi lenhador, retirando e vendendo madeira da região do rio São João. O nome Tabibuia faz referência ao tipo de árvore que abatia, a tabebuia, popularmente conhecida, na Região Sudeste do Brasil, como ipê.³ Embora desde cedo tenha mostrado interesse em esculpir, foi no final dos anos 1970 que passou a fazê-lo regularmente. Durante a juventude, dos 13 aos 17 anos, frequentou um terreiro de macumba.⁴ Mesmo tendo se convertido à Assembleia de Deus, a vivência na macumba se faz bastante presente em sua obra plástica, sobretudo a partir de 1984, quando faz seus primeiros Exus, que viriam a ser seu trabalho mais reconhecido.

Faço aqui essa breve introdução biográfica, tomando o cuidado para que as sabo-rosas – embora por vezes bastante duras – particularidades da vida de Chico Tabibuia não tomem todo o espaço reservado a este texto. Gostaria, antes, de conseguir formular um par de questões que ajudem a pensar seu trabalho nos dias de hoje, quando ele vem ganhando espaço e despertando interesse no meio artístico mais institucionalizado. Parece-me que seu trabalho, embora tenha intrigado e seduzido inúmeros críticos de arte e curadores, ainda foi pouco visto – em conjunto – e pouco analisado mesmo por especialistas.

Minha primeira impressão, ao ver as obras de Tabibuia, foi a de que elas tinham uma força tremenda. Essa força vinha, por um lado, de uma certa dureza na própria feitura das obras: figuras com rostos compridos, queixos angulosos, olhos vidrados, bocas semiabertas, narizes geométricos e, é claro, genitálias enormes. Todas essas características me levavam a perceber uma escultura rústica, sem a delicadeza dos acabamentos sutis. Notei certa falta de acomodação dos corpos ao espaço, seus trabalhos pareciam duros, como se plantados ou fincados no chão. Não era apenas o falo das imagens que apontava veticionalmente para a frente ou para baixo. Mas, monolíticas e aprumadas, as esculturas como um todo apresentavam a mesma rigidez do membro ereto.

Somava-se a isso a certeza de que eu estava diante de objetos de culto. Havia algo na presença dessas obras que, mesmo no interior do cubo branco da galeria, me falava do contexto religioso a que pertenciam. Eram seres antropomórficos, não humanos: a um faltava o tronco, a outro sobravam cabeças, quase nenhum deles tinha braço. Muitas vezes pareciam duas ou mais figuras fundidas, fruto de uma imaginação alucinada, seres mitológicos. Reforçou-me essa impressão o fato que, depois, indo à casa de colecionadores, pude perceber que esse efeito se fazia visível também nesses ambientes. Em uma casa, fui recebida por um impressionante Exu feito por Tabibuia ainda no hall de entrada. Ora, caracteristicamente, nos cultos, Exu é o primeiro orixá a receber oferendas, o primeiro a ser firmado, normalmente, em um assentamento do lado de fora do terreiro. A disposição da escultura no hall de entrada parecia obedecer a essa regra religiosa: Exu vem primeiro e do lado de fora. Num momento posterior da pesquisa, encontrei no seminal livro de Paulo Pardal⁵ a seguinte sugestão feita pelo autor, que também organizou algumas mostras do artista: “Para a programada exposição de Tabibuia na UERJ propus um último e mais elevado tablado – simbolizando um altar – com uma ‘roda’ de sacis e exus em torno de Lúcifer, o rei desses últimos, segundo Chico”.⁶ Aqui também vemos como o pró-

prio Pardal parece querer experimentar uma disposição das obras em conformidade com as convenções religiosas: havia algo nelas que demandava esse movimento.

Evidentemente, essas duas características tão fortes na obra de Tabibuia, uma formal (estrutura rígida, monolítica e fechamento em si mesma) e outra talvez mais conceitual (o fato de serem objetos impregnados de carga religiosa) divergem dos caminhos traçados pela arte contemporânea. A história da arte, tal como é pensada até hoje, salvo raros esforços contrários, acaba por situar esse tipo de produção, da qual Tabibuia seria um representante, no começo de uma história que teria “evoluído” muito desde então. O interesse desses “exóticos” objetos produzidos por ele seria, assim, apenas histórico. Contudo, o que a aproximação com as obras de Tabibuia parece requerer é que as pensemos sob outro ponto de vista. Um ponto de vista menos eurocêntrico, que leve em conta o mundo do artista, sua imaginação conceitual, sua vivência e pensamento. A pergunta passa a ser então: como fazê-lo?

Uma das leituras atentas da obra de Tabibuia é a do crítico Frederico Morais. Em um trecho, ele procura descrever como o artista procedia no trabalho: “Em seu processo criador, de fundos ritualísticos, Tabibuia parte sempre do tronco e nele se mantém. A peça é inteiriça e sem encaixe. São raríssimos os acréscimos. Há apenas desbaste. Madeira nua, tratada apenas com formão e martelo. Raríssima presença de cor, ausentes quase sempre ranhuras, torneados e outras distrações decorativas. A escolha da matéria-prima e a fidelidade à volumetria original do tronco da árvore delimitam seu campo expressivo, circunscrevendo a forma”.⁷ De fato, as esculturas de Tabibuia que pude olhar com mais cuidado correspondem a essa descrição. Com exceção dos falos, dos cachimbos, dos chifres e dos remos (nos barcos), não vi outros elementos posteriormente anexados a elas. Não se observam colagens ou encaixes evidentes. Como Frederico Morais comenta: a forma final da obras está inscrita na matéria escolhida. Essa observação conecta-se com o que vem a seguir, em outro contexto.



Sem título | untitled, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
132 x 40 x 62 cm | 51.96 x 15.74 x 24.40 in

Em seu livro, Paulo Pardal traz alguns relatos de como Tabibuia contava histórias de cada uma de suas obras. Sobre um Exu (*ixum*, como ele dizia) ele contava: “Esse *inxum* vivia no rio São João quando o rio fazia a volta [antes de ser retificado]; como ele não gosta de reta [do rio] encostou numa árvore da ilha do Rato onde Tabibuia o tirou”.⁸ Podemos supor que Tabibuia viu o exu escondido na árvore próxima ao trecho retificado do rio, cortou a árvore e “tirou” o exu lá de dentro, esculpindo-o no tronco. Uma outra história, também retirada dos relatos de Paulo Pardal, é da obra *Viadinha*: “Seu Alcides, dono da fazenda de Zé Eris, e seu administrador, seu Ireño, estão numa fazenda que tem muitos caçadores que não descobriram uma viadinha. Tem corpo de viada, cabeça de boneca, pescoço de cavalo, pé de porco, mão de cavalo, escroto de boi, vagina de viado, rabo de mangue. Fui eu quem descobriu essa viada no mato, que estava deitada numa raiz de árvore de 400 cm e *rodo* de 20 cm. As folhas é o mesmo que uma casa. Essa viada com sono tão lento e com a cabeça na raiz”.⁹

Como podemos ver, diante desses relatos, para Tabibuia, os exus, sacis, pretas velhas e animais estão embutidos na natureza, eles vivem nos troncos e raízes de árvore, portanto na madeira que ele utiliza como matéria de suas esculturas. O que o artista faz é menos inventá-los e mais encontrá-los (de modo análogo, creio, a como um médium, numa sessão de umbanda, pode receber Exu). Nesse sentido, podemos vê-lo como o oposto do escultor moderno. O escultor moderno imprime forma à matéria, num embate tenso com os limites (peso, densidade, amplitude) de cada material. Cada vez mais a escultura moderna foi se abrindo para o espaço, deixando de se compreender como um corpo fechado em si mesmo. Já Tabibuia revela o que já habita a sua matéria, os limites formais de suas obras estão dados *a priori*. Enquanto o trabalho de um é expansivo, o do outro é introvertido.

Mesmo quando a arte europeia mais se aproximou de uma crítica à racionalidade, opondo-se à ideia de dominação da natureza, questionando a própria noção de “esclarecimento” – o surrealismo talvez represente melhor tudo isso –, ela o fez por

meio de uma escola, de uma vanguarda, de um programa. Pensemos nas obras de Tabibuia presentes nesta exposição: seus exus, sacis e outros seres. Lembremos agora das esculturas da brasileira Maria Martins – ligada aos surrealistas – da série “Amazônia”: Yara, Boto, entre outros seres encantados do folclore brasileiro. Na obra de Martins o folclore é citado, representado, traduzido à linguagem da escultura moderna. Ele não é experimentado, vivido ou encarnado como nas esculturas de Tabibuia. E digo isso sem prejuízo de um ou de outro, apenas para chamar atenção para esses diferentes pontos de vista, ou perspectivas. Seguramente, a antropologia é o campo que está atento a essa diferença de pontos de vista. Viveiros de Castro, escrevendo a partir desse campo, em *Metafísicas canibais* pergunta: “O que acontece quando se leva o pensamento nativo a sério? Quando o propósito do antropólogo deixa de ser o de explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar esse pensamento e passa a ser o de utilizá-lo, tirar suas consequências, verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso?”¹⁰

Não estou sugerindo que Tabibuia seja uma figura equivalente ao indígena para nossa história da arte. Até porque a própria arte indígena talvez já ocupe esse espaço. Contudo me parece urgente reconhecer a alteridade que representa, em relação aos cânones, sua presença. Num momento em que o mundo da arte parece estar querendo dissolver fronteiras, o desafio que o trabalho de Chico Tabibuia (e o de outros artistas) nos coloca é de grandes proporções. É necessário recusar categorias estanques e incluir o que já foi visto como “arte popular” nas exposições de museus de arte contemporânea. Mas, para isso, é preciso repensar como as obras de Tabibuia operam (e como podem estar) dentro de museus e galerias. Necessário também recolocar a importância – para aqueles que vão conviver com seu trabalho – de se aproximarem do pensamento de matriz africana e indígena, pois tudo isso está em jogo e é relevante para sua compreensão de mundo.¹¹ Há muito a ser feito, mas foi dada a partida para essa iniciação.

1 Como o artista foi registrado muito tardiamente, é prudente tomar a data do seu nascimento, 20/10/1936, com certa cautela.

2 Seu avô construía casas de farinha, moendas de fubá, pilões, gamelas e canoas. É notável a presença de algumas dessas formas no trabalho de Tabibuia.

3 As esculturas de Tabibuia, no entanto, não são feitas com a madeira tabebuia, como se poderia pensar. Dentre as madeiras utilizadas pelo escultor, o pesquisador Paulo Pardal menciona: cedro, jaqueira, vinhático, sangue de burro (braúna), oiticica, entre outras.

4 A designação “macumba” para nomear a religião brasileira de matriz africana fundamentada na religião Yorubá é comum no Rio de Janeiro (tal como “candomblé” é mais usado na Bahia).

5 PARDAL, Paulo. *A escultura mágico-erótica de Chico Tabibuia*. Rio de Janeiro: UERJ-ERCA, 1989. O livro continua sendo uma fonte primordial de pesquisa e reflexão sobre o artista. Isso porque Pardal foi próximo ao artista, recolhendo relatos, acompanhando seu trabalho e também ajudando-o a viabilizar economicamente essa atividade (como se sabe, Chico Tabibuia vinha de uma família extremamente pobre).

6 PARDAL, Paulo, op. cit., p. 48

7 Frederico Morais. “Chico Tabibuia: vontade de forma”. *Revista da Galeria Nara Roesler*, n. 2, abril de 1996.

8 PARDAL, Paulo, op. cit., p. 47.

9 PARDAL, Paulo, op. cit., p. 138.

10 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 227.

11 Interessante pensar que Tabibuia, quando trabalhava como lenhador, passava mais tempo acampado na mata do que em casa com a família. O modo como constrói as histórias de suas peças muitas vezes traz o ponto de vista das figuras retratadas. Por exemplo, a História de Exu-Capeta começa: “Eu fui tirada do loteamento chamado Bosque do Garguá”. Todos esses são dados relevantes a serem considerados em pesquisas futuras.



Sem título | untitled, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
100 x 34 x 52 cm | 39.37 x 13.38 x 20.47 in

Sem título | untitled, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
130 x 34 x 33 cm | 51.18 x 13.38 x 12.99 in





Sem título | untitled, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
305 x 40 x 50 cm | 120,07 x 15.74 x 19.68 in

Sem título | untitled, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
221 x 33 x 31 cm | 87 x 12.99 x 12.20 in





Sem título | untitled, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
116 x 22 x 25 cm | 45.66 x 8.66 x 9.84 in

Exu, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
115 x 57 x 64 cm | 45.27 x 22.44 x 25.19 in





Sem título | untitled, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
104 x 57 x 75 cm | 40.94 x 22.44 x 29.52 in



Sem título | untitled, sem data | undated
Escultura em madeira | wooden sculpture
50 x 10 x 12 cm | 19.68 x 3.93 x 4.72 in

47 x 28 x 12 cm | 18.05 x 11.02 x 4.72 in
50 x 16 x 12 cm | 19.68 x 6.29 x 4.72 in
07 x 63 x 10 cm | 2.75 x 24.80 x 3.93 in

When Paulo Pardal, the great discoverer and promoter of the work of Chico Tabibuia, passed away, I was invited to go to his house in Barra do São João, RJ. There I met his daughter, Maria Vittoria, who took me to the artist's house. Although I already knew Tabibuia and had seen several of his sculptures that place was unbelievable, unforgettable, as magical as his work. Standing very tall, the shed housed sculptures of all sizes. Immense, large, medium, small. Exus watches, Exus families, phalluses in profusion!

The atmosphere was mesmerizing! And the best, or maybe not: I could choose what to buy. It was all there, before me and at my disposal. I cannot remember what year it was. I remember, yes, that I still did not have Galeria Estação, inaugurated in 2004. I was a partner at a company that had nothing to do with art and I had just received a bonus – good money. I did not think twice. I put everything down in Tabibuia. I never regretted it. I only regretted selling some works to promote and publicize the artist's name in São Paulo, where he was still quite unknown.

For many years I've been waiting to be able to put together an exhibition for him. I did not have enough pieces and the difficulty in finding them in the market was quite great. For this reason, at this moment I am extremely joyful. I feel fulfilled because I can finally show his works in São Paulo.

In April of 1996, Nara Roesler gallery held the first individual of Tabibuia, curated by Frederico de Moraes. *Folha de S.Paulo* newspaper – which considered it a daring exhibition – published: "The choice of Chico Tabibuia for the exhibition, as explained by the curator, reflects a worldwide trend that goes through multiculturalism and the aesthetic exhaustion of certain Euro-North American languages". We are in the twenty-first century, and the justification of Moraes is as fresh as it was then.

INITIATION TO THE WORK OF CHICO TABIBUIA

Thais Rivitti

Chico Tabibuia is Francisco Moraes da Silva (1936-2007), born in Aldeia Velha, in the municipality of Silva Jardim, in the hinterland of Rio de Janeiro state.¹ He learned how to sculpt in a self-taught manner, with some influence of his maternal grandfather, who was a carpenter.² For most of his life he was a lumberjack, cutting and selling wood from the region of the São João River. The name Tabibuia refers to the type of tree he cut, the tabebuia, popularly known in the southeastern region of Brazil, as ipê.³ Although from an early age he had shown an interest in sculpting, it was in the late 1970s that he did it so regularly. Along his youth, from the age of 13 to 17, he attended Macumba rituals.⁴ Even though he converted to the evangelical Assembly of God, the experience in Macumba rituals became very present in his work, especially since 1984, when he made his first Exu, which would become his most recognized work.

I make this brief biographical introduction, taking care that the tasty – although sometimes very hard – peculiarities of the life of Chico Tabibuia do not take all the space reserved to this text. I would rather be able to formulate a couple of questions to help thinking about his work these days, when it has been gaining ground and arousing interest in the more institutionalized artistic milieu. It seems to me that his work, though he has intrigued and seduced countless art critics and curators, has still barely been seen altogether and hardly even analyzed by specialists.

My first impression, upon seeing the works of Tabibuia, was that they had tremendous strength. This force had, on the one hand, a certain hardness in the making of the works themselves: figures with long faces, angular chins, glazed eyes, semi-open mouths, geometric noses and, of course, enormous genitals. All these characteristics led me to perceive a rustic sculpture, without the delicacy of subtle finishes. I noticed a certain lack of accommodation of bodies

to space, his pieces seemed hard, as if planted or stuck on the ground. It was not just the phallus of the images that pointed vectorially forward or down. But, monolithic and upright the sculptures as a whole had the same rigidity as the erect limb.

It added to that, the certainty that I was before objects of worship. There was something in the presence of these works that, even inside the white cube of the art gallery, told me of the religious context to which they belonged. They were anthropomorphic, not human beings: one was missing the torso, the other had many heads, almost none of them had an arm. Often they looked like two or more fused figures, the fruit of a hallucinated imagination, mythological beings. I was impressed by the fact that afterwards, when I went to collectors' houses, I could see that this effect was also visible in these environments. In one house, I was greeted by an impressive Exu made by Tabibuia right in the entrance hall. Characteristically, in the cults, Exu is the first orixá to receive offerings, the first to be established, usually, in a settlement outside the worship site. The arrangement of the sculpture in the foyer seemed to obey this religious rule: Exu comes first and outside. At a later point in the research, I found in the seminal book by Paulo Pardal⁵ the following suggestion made by the author, who also organized some shows by the artist: "For the scheduled exhibition of Tabibuia at UERJ I proposed a higher platform – symbolizing an altar – with a group of 'sacis' and 'exus' around Lucifer, the king of the latter, according to Chico".⁶ Here we also see how Pardal himself seems to want to experience a disposition of the works in accordance with religious conventions: there was something in them that demanded this movement.

Evidently these two very strong features in the work of Tabibuia, a formal one (rigid structure, monolithic and inclosure in itself) and another perhaps more conceptual (the fact that they are objects

impregnated with religious load) diverge from the paths traced by contemporary art. The history of art, as it is thought until now, except for rare opposing efforts, ends up locating this type of production, of which Tabibuia would be a representative, at the beginning of a story that would have “evolved” much since then. The interest of these “exotic” objects produced by him would thus be only historical. However, what the approach to the works of Tabibuia seems to require is that we think them from another point of view. A less Eurocentric point of view, which takes into account the world of the artist, his conceptual imagination, his experience and thought. The question then becomes: how to do it?

One of the attentive readings of the work of Tabibuia, is the one of the critic Frederico Morais. In a passage, he seeks to describe how the artist proceeded at work: “In his creative process of ritualistic backgrounds, Tabibuia always starts from the torso and remains in it. The work is a one-piece and without fitting. Extras are very rare. There is only roughing. Naked wood, treated only with chisel and hammer. Very rare presence of color, absent almost always grooves, turning and other decorative distractions. The choice of the raw material and fidelity to the original volumetric of the tree trunk delimit its expressive field, circumscribing the form.”⁷ In fact, the sculptures of Tabibuia that I have been able to look at more closely correspond to this description. Except for the phalluses, the pipes, the horns and the oars (in the boats), I did not see other elements later attached to them. No obvious collages or fittings are observed. As Frederico Morais comments: the final form of the works is inscribed in the chosen subject. This observation connects with what comes next, in another context.

In his book, Paulo Pardal brings some accounts of how Tabibuia told stories of each of his works. On an Exu (*ixum*, as he put it) he said: “This *inxum* lived on the São João river when the river made its return [before being rectified]; as he does not like the straight line [of the river], he leaned against a tree on the island of Rato where

Tabibuia took it.”⁸ We may suppose that Tabibuia saw the exu hidden in the tree next to the rectified section of the river, cut the tree and “took” the exu from within, carving it in the trunk. Another story, also taken from the reports of Paulo Pardal, is that of *Viadinha*: “Seu Alcides, owner of Zé Eris’s farm, and his administrator, Seu Ireño, are on a farm that has many hunters who have not discovered a *viadinha* [little female deer]. It has a female deer body, a doll’s head, a horse’s neck, a pig’s foot, a horse’s hand, an ox’s scrotum, a deer vagina, a mango tail. It was I who discovered this *viada* [female deer] in the bush, which was lying on a 400cm tree root and 20cm *sway*. The leaves is the same as a house. This female deer with sleep so slow and with the head in the root.”⁹

As we can see from these accounts, for Tabibuia, the exus, sakis, black women and beasts are embedded in nature, they live in the trunks and tree roots, therefore in the wood that he uses as the material of his sculptures. What the artist does is less to invent them than find them (analogously, I believe, as a medium, in a session of umbanda, can receive Exu). In this sense, we can see it as the opposite of the modern sculptor. The modern sculptor shapes the material in a tense struggle with the limits (weight, density, amplitude) of each material. Increasingly modern sculpture has been opening up into space, ceasing to be understood as a closed body in itself. Since Tabibuia reveals what already inhabits its subject matter, the formal limits of his works are given a priori. While one’s work is expansive, that of the other is introverted.

Even when European art most closely approached a critique of rationality, opposing the idea of domination of nature, questioning the very notion of “enlightenment” – surrealism perhaps represents all this better – it did so through a school, a vanguard, a program. Consider the works of Tabibuia present in this exhibition: their exus, sakis and other beings. Let us now recall the sculptures of the Brazilian Maria Martins – linked to the surrealists – of the series “Amazônia”: Yara, Boto, among other enchanted beings of Brazilian folklore.

In the work of Martins, folklore is quoted, represented, translated into the language of modern sculpture. It is not experienced, lived or incarnated as in the sculptures of Tabibuia. And I say this without prejudice of one or the other, only to draw attention to these different points of view, or perspectives. Certainly, anthropology is the field that is aware of this difference of viewpoints. Viveiros de Castro, writing from that field in *Metafísicas canibais* asks: "What happens when one takes the native thought seriously? When the anthropologist's purpose is no longer to explain, interpret, contextualize, rationalize this thought but rather to use it, draw its consequences, and see what effects it can have on ours?"¹⁰

I am not suggesting that Tabibuia is an Indian-equivalent figure for our art history. Even because indigenous art itself may already occupy this space. However, it seems urgent to me to recognize the otherness which, in relation to the canons, his presence represents. At a time when the art world seems to be wanting to dissolve frontiers, the challenge that Chico Tabibuia's work (and other artists') poses to us is of great proportions. It is necessary to refuse watertight categories and include what has already been seen as "folk art" in contemporary art museum exhibitions. But to do so, one must rethink how the works of Tabibuia operate (and how they may be) within museums and galleries. It is also necessary – for those who are going to live with his work – to reinstate the importance of approaching African and indigenous matrix thinking, because all this is at stake and is relevant to their understanding of the world.¹¹ There is much to be done, but this initiation has been stated.

1 As the artist birth certificate was issued much later, it is prudent to take the date of his birth, October 20, 1936, with some caution.

2 His grandfather built flour houses, corn meals, pestles, troughs, and canoes. It is notable the presence of some of these forms in the work of Tabibuia.

3 The sculptures of Tabibuia, however, are not made with the tabebuia wood as one might think. Among the woods used by the sculptor, the researcher Paulo Pardal mentions: cedar, jack fruit tree, vinhático, donkey blood (braúna), oiticica, among others.

4 The designation "Macumba" to name the Brazilian religion of an African matrix based on the Yorubá religion is common in Rio de Janeiro (as "Candomblé" is more commonly used in Bahia).

5 PARDAL, Paulo. *A escultura mágico-erótica de Chico Tabibuia*. Rio de Janeiro: UERJ-ERCA, 1989. The book continues to be a primordial source of research and reflection on the artist. This is because Pardal was close to the artist, collecting reports, accompanying his work and also helping him to make this activity economically feasible (as we know, Chico Tabibuia came from an extremely poor family).

6 PARDAL, Paulo, op. cit., p. 48

7 Frederico Morais. "Chico Tabibuia: will of form". *Revista da Galeria Nara Roesler*, n. 2, April 1996.

8 PARDAL, Paulo, op. cit., p. 47.

9 PARDAL, Paulo, op. cit., p. 138.

10 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 227.

11 It is interesting to think that when Tabibuia worked as a lumberjack, he spent more time camping in the woods than at home with his family. The way he builds the stories of his works often brings the point of view of the figures portrayed. For example, the History of Exu-Capeta begins "I was taken from the allotment called Bosque do Garçuá". All of these are relevant data to be considered in future research.

CHICO TABIBUIA

INICIAÇÃO À OBRA DE CHICO TABIBUIA 2019

Galeria Estação

Diretores

Vilma Eid

Roberto Eid Philipp

Curadoria

Thais Rivitti

Textos

Thais Rivitti

Vilma Eid

Produção e desenho gráfico

Germana Monte-Mór

Secretaria de produção

Giselli Mendonça Gumiero

Rodrigo Casagrande

fotos

João Liberato

Revisão de texto

Otacílio Nunes

Versão para o inglês

Fernanda Mazzuco

Montagem

Marcos Vinícius dos Santos

Kleber José Azevedo

Assessoria de imprensa **Pool de Comunicação**

Impressão e acabamento **Lis Gráfica**

Agradecimentos

Alfio Lagnado, Rafael Moraes

Capa | cover

Exú relógio | *Exu clock*, sem data | undated

Escultura em madeira | Wooden sculpture

80 x 21 x 29 cm | 31.49 x 8.26 x 11.41 in

Sem título | untitled, sem data | undated

Escultura em madeira | wooden sculpture

85 x 40 x 33 cm | 33.46 x 15.74 x 12.99 in

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Chico Tabibuia / curadoria Thais Rivitti ; curadoria

Thais Rivitti ; [textos Thais Rivitti, Vilma Eid ;

fotos João Liberato ; versão para o inglês

Fernanda Mazzuco. -- São Paulo : Galeria Estação, 2019.

"Abertura 20 março 19h/exposição 21 março a 18 maio."

Edição bilingue: português/inglês.

1. Artes - Brasil 2. Artes plásticas 3. Artes visuais - Exposições - Catálogos 4. Chico, Tabibuia, 1936-2007

5. Esculturas - Exposições - Catálogos 6. Escultores - Brasil I. Rivitti, Thais. II. Eid, Vilma. III. Liberato, João. IV. Título: Chico Tabibuia.

18-19188

19-24058

CDD-730

Índices para catálogo sistemático:

1. Esculturas : Artes plásticas : Exposições : Catálogos 730

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

GALERIA  ESTAÇÃO

rua Ferreira de Araujo 625 Pinheiros SP 05428001

fone 11 3813 7253 galeriaestacao.com.br

