

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
NÚCLEO DE CONSUMO E ESTÉTICA

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO



EM JOGO

JOÃO FRANCISCO CANTO LOGUERCIO
ORIENTAÇÃO: PROF. DR. CALEB FARIA ALVES

BANCA EXAMINADORA:
PROFA. DRA. PAULA VIVIANE RAMOS (INSTITUTO DE ARTES – UFRGS)
PROF. DR. BERNARDO LEWGOY (IFCH/DEPTO. ANTROPOLOGIA – UFRGS)

PORTO ALEGRE, DEZEMBRO DE 2008

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho é um trabalho coletivo.

Meus agradecimentos se estendem a todos que me fizeram crer nesse empreendimento. Saibam que vocês foram imprescindíveis em tornar possível o que anos atrás era apenas um desejo.

À Vanessa, meu amor, companheira inseparável nas discussões, sugestões, fotografias e ajustes finais. Tua presença coloriu e iluminou esse caminho.

À Solange Canto Loguercio, minha mãe, pelo exemplo de força, coragem e dedicação. Minha guia nos momentos mais difíceis. É uma bênção ser seu filho.

Aos irmãos, pelo apoio e amor incondicionais, e aos sobrinhos, por me deixarem brincar.

Aos amigos e colegas que foram fundamentais na construção desse momento, em especial aos mui queridos e parceiros de discussões, debates, desabafos, trabalhos e cervejas Fernanda Klafke, Glauco Araújo, Luciana P. Papi, Régis G. Barcelos e à querida amiga e artista brilhante Adauany Zimovski pela indicação e auxílio nas entrevistas a Luciano Zanette e Fabio Zimbres.

Àqueles professores inesquecíveis que, com responsabilidade e respeito, dedicaram e dedicam-se à arte de ensinar, especialmente aos professores Bernardo Lewgoy, Carlos Steil, Ceres Gomes Víctora, Cleber Cuti Martins, Jefferson P. de Almeida, José Otávio Catafesto, Naira Lápis e Rafael Devos.

Ao Luciano Zanette, ao Fabio Zimbres, ao Gelson Radaelli, à Mauren de Leon, à Profa. Mônica Zielinsky, ao Anthony Ling, ao Luciano Laner, ao Jacques Garcia, à Carolina Dorneles e à Luciana Pinto, pela atenção, simpatia e paciência durante as entrevistas e, sobretudo, pela co-autoria deste trabalho.

Ao professor e orientador Caleb Faria Alves, acima de tudo pela amizade, confiança, dedicação e sugestões transformadoras, assim como por ter oportunizado meu ingresso nesse admirável campo de pesquisa que é o das artes.

“A VIDA É A ARTE DO ENCONTRO...”
VINICIUS DE MORAES

RESUMO

Ao procurar lidar com um acontecimento que causou certa repercussão no meio artístico nacional e, por que não dizer, internacional – o “nascimento” do Museu Iberê Camargo em Porto Alegre -, coloquei-me em situação bastante desconfortável ao elegê-lo como objeto de pesquisa. Como abarcar esse universo?; como abordá-lo?; como me inserir nele e visualizá-lo?; e, por sua vez, como fazer para que fosse visível aos olhos de quem não vivenciou tais momentos?.

Ao enfrentar a tarefa de produzir um trabalho científico, nesse caso antropológico, pergunto-me sempre que papel representa o pesquisador: fiel narrador de fatos e relatos; revelador de realidades que subjazem o manto superficial do cotidiano; sujeito transformador e transformado pela experiência “passada”; ditador implacável que, em seu narcisismo, traduz tudo em si mesmo; construtor de “verdades” manipuladas para atender seus próprios fins; mago possuidor de dons que permitem representar essa tal “realidade” sem ser por ela tocado e sem distorcê-la em subjetivismos...

Não há como ficar alheio a essas questões e, portanto, foi tentando explicitá-las que me lancei nesse “jogo” – o da Fundação Iberê Camargo.

Apresentam-se aqui os prós e os contras de minha inserção em campo, os motivos para que tal objeto fosse por mim eleito, os auxílios que recebi, as dificuldades que encontrei para dar corpo, em curtíssimo espaço de tempo, a um universo tão rico e desafiador. Logo, o formato final do trabalho diz respeito não só a todas essas questões que coloquei, mas também, talvez pretensiosamente, faz uma provocação na tensa relação escrita/leitor. Essas interrogações surgiram à medida que fui entrevistando pessoas que viveram ou vivem não só o cotidiano do “espaço” Museu Iberê Camargo, mas também que estiveram ou estão ligadas não só à Fundação, mas também ao artista Iberê Camargo. Discuti-se a construção do artista de renome, o arquiteto Álvaro Siza e a arquitetura do prédio, os diferentes públicos da instituição, a mudança na paisagem da cidade e seus desdobramentos etc. Entre outros, um dos aspectos abordados que perpassa todo o trabalho é a multiplicidade de atores-sujeitos que fizeram e fazem a “obra” e “as obras”.

Palavras-chave: polifonia, jogo curatorial, restrições transgredidas e liberdades restringidas, heterotopia e riscos empíricos de categorias culturais.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	06
2	MODELANDO A MATÉRIA.....	10
2.1	Formação, trajetória, histórias de vida.....	10
2.2	Como chegou à Fundação Iberê Camargo?.....	17
2.3	“A gente tá aprendendo... a cada dia”	20
3	FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO - “APREENSÃO DA VIDA NA MATÉRIA”.....	23
3.1	Por que Iberê Camargo?.....	23
3.2	Por que Álvaro Siza?.....	28
3.3	A Obra - uma multiplicidade de atores.....	32
3.4		34
3.5	A Segurança.....	35
3.6	A Recepção.....	38
3.7	O Programa Educativo.....	39
3.8	O jogo Curatorial.....	46
3.9	Nosso desafio – a imagem de dois extremos.....	47
3.10	A loja.....	48
3.11	Público(s).....	50
3.12.	Localização, Paisagem.....	53
4	SIGNIFICANDO A MATÉRIA	58
4.1	Qual o impacto de um espaço desses?	58
4.2	Tu já foi no museu?.....	58
4.3	A obra ou As obras?.....	61
4.4	O Que é o Museu Iberê Camargo pra Ti?.....	63

5	DISCUSSÕES.....	65
5.1	Projeto Curatorial	65
5.2	Os autores	66
5.3	A(s) Obra(s).....	68
5.4		69
5.5	Significando a matéria.....	72
5.6	Considerações finais.....	73
6	REFERÊNCIAS.....	77
7	ANEXOS.....	78

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO EM JOGO

"... talvez o autor ainda esteja indeciso, como de resto você, leitor, ainda não está seguro do que lhe daria mais prazer na leitura: se a chegada a uma velha estação, que lhe sugere um retorno, uma recuperação do tempo e dos lugares perdidos, ou se um relampejar de luzes e sons, que lhe dá a sensação de estar vivo hoje, à maneira que hoje se acredita ser um prazer estar vivo."

ÍTALO CALVINO, *Se um Viajante numa Noite de Inverno*

1 INTRODUÇÃO

Como (eu) poderia (em) um só lugar, espacialmente falando, acolher uma gama tão diversa de significados, sentidos, tempos, vozes...? Foi essa a sensação que tive, vivendo essa “ambiência”, depois de um tempo envolvido por ela. Um rol tão grande de questionamentos, numa busca, equivocada, num primeiro momento, por um único elemento que pudesse dar conta de todas essas incertezas. No entanto, creio ter acomodado essa quantidade de ecos, à medida que a “matéria ia se acumulando” e que ia sendo modelada.

Do que falamos ou onde estamos afinal? Uma Fundação, um Museu, um Centro Cultural, a “Casa” de Iberê Camargo, uma “Casa Portuguesa” (com certeza?), uma Nova Sede, um Prédio, um “Lugar de Memória”...? Quem, o que e como poderia responder-me isso? É daí que parto, mas antes, um pouco antes, como chego.

Não conhecia Iberê Camargo, pelo menos, não percebia sua presença ao meu redor até então, ou seja, março de 2006. Foi o interesse por “arte”, no seu sentido mais amplo e pela possibilidade de uma abordagem da vida social por essa perspectiva, que me levou a uma disciplina de “Teoria e Crítica da Arte”, ministrado pela professora Mônica Zielinsky no Instituto da Artes da UFRGS. Lá soube da Fundação Iberê Camargo e a questão do andamento da construção de um museu com seu nome foi reavivada em minha memória. Tudo isso porque a professora Mônica, responsável pela catalogação da obra do artista e pela confecção de seu catálogo *raisonné*, na época, fez comentários a esse respeito durante as aulas.

Já o interesse por realizar um trabalho a esse respeito surgiu na disciplina de “Seminário de Antropologia II”, ministrada pelo professor Bernardo Lewgoy, quando discutiam-se os trabalhos finais que seriam desenvolvidos para a disciplina. O professor Bernardo, sabendo da minha participação em um projeto orientado pelo professor Caleb Faria Alves, que tratava do campo das artes plásticas em Porto Alegre, perguntou-me: ‘Por que tu não faz teu trabalho sobre a Fundação Iberê Camargo?’. Meu trabalho final para a disciplina não foi sobre a Fundação, acabei optando pela investigação da Editora ArtMed, trabalho esse que me auxiliou bastante na confecção do atual. No entanto, aquela sugestão não se perdeu e foi amadurecendo no decorrer do curso.

Minha inserção em campo se deu por um convite do professor Caleb, para quem já tinha manifestado meu interesse por esse objeto: ‘estás interessado em conhecer as obras do museu Iberê Camargo?’. Momento em que conheci um de meus informantes, que viria a ser o primeiro entrevistado em minha retomada do campo – Anthony Ling.

No entanto, meu trabalho de campo ficou “em suspensão” por um tempo. Após a visita às obras do museu, que se deu em março ou abril deste ano, tentei participar de sua inauguração, ocorrida no dia 30 de maio, mas como era um evento “fechado”, ou seja, apenas para autoridades, não pude registrar esse momento inicial, gerando uma certa desmotivação. Contudo, no dia seguinte estive lá, rapidamente, para marcar presença e ter, “como recordação”, meu primeiro ingresso às suas dependências. Depois disso, enviei um e-mail à Fundação explicando meu interesse e solicitando algum contato que pudesse ser minha porta de acesso à pesquisa de campo, ação que não surtiu resultado também, não tive qualquer resposta. Desisti, então, do trabalho de conclusão sobre o Museu Iberê Camargo.

Há alguns meses atrás, quando fui ter a primeira conversa com meu orientador sobre o trabalho de conclusão, disse estar pensando no projeto que desenvolvíamos juntos – “A Circulação de Bens Simbólicos em Porto Alegre”. Nessa ocasião, ele conseguiu convencer-me da possibilidade de retomar o trabalho sobre o museu.

Discutimos a estratégia, retomei o contato com o Anthony, depois com um amigo que trabalhava lá, o Luciano Laner, e aí a coisa andou.

Ainda antes de encerrar essa introdução, gostaria de apresentar minha proposta, esclarecê-la, do ponto de vista formal e metodológico, principalmente.

Durante as entrevistas que fizemos, o professor Caleb e eu, no projeto sobre o “campo artístico” de Porto Alegre (que se iniciou em novembro de 2007), já percebi a presença de Iberê Camargo, ou seja, o quanto seu nome, sua obra e mesmo a Fundação eram recorrentes nas narrativas de nosso entrevistados, mesmo não sendo esse o foco de nossa pesquisa. Daí, juntei algum material. Ao retomar o campo, em outubro, e já tendo como objetivo conhecer o Museu, a Fundação..., optei por entrevistar pessoas que tivessem ou que estavam trabalhando na nova sede, no edifício, no museu..., enfim, naquele novo espaço onde hoje está a Fundação Iberê Camargo. Tentei, dentro do prazo que tinha, conversar com pessoas que desenvolviam, ou desenvolveram, atividades em diferentes lugares da instituição, ou seja, na construção do museu, no programa educativo, na segurança, na recepção e na loja. O que, com o acervo que tinha, julgava ser material suficiente para uma primeira investida nessa pesquisa.

Minha idéia era colocar lado a lado diferentes opiniões a respeito de temas relativos ao meu objeto de pesquisa, como, por exemplo, o artista Iberê Camargo e sua obra, o arquiteto Álvaro Siza e sua arquitetura, os diferentes públicos etc., alguns incitados por mim, mas, em sua maioria, surgidos durante as entrevistas. Enfim, mais do que *o que* era dito, minha intenção era saber *como* eram significados esses dizeres.

À medida que o trabalho de campo ia se desenrolando, as entrevistas acontecendo, os registros visuais e o material ou a “matéria se acumulando”, foi que me vi numa situação bastante desconfortável, pois não sabia como dar corpo a essa diversidade, como acomodar tudo isso. Eu diria que essa foi e é a grande dificuldade desse trabalho. No entanto, nas discussões, especialmente com minha mulher e com meu orientador, algumas respostas foram aparecendo e, hoje, são as melhores soluções que encontrei para esse problema.

Vários autores me acompanharam durante o processo de pesquisa. Por enquanto, adianto aqueles que para mim fizeram mais sentido e por mais tempo. Roger Chartier (2001), por exemplo, a todo momento, soprava em meu ouvido a questão das “comunidades de interpretação”, comunidades essas que, segundo ele, abrangem uma gama variada de agentes que participam do que chama de “paradoxal entrecruzamento de restrições transgredidas e liberdades restringidas”.

Por sua vez, a idéia de “cultura na prática” que Marshall Sahlins (1990) defende e que foi uma contribuição do professor Caleb, também passou a me acompanhar. De alguma forma, há um certo diálogo entre Sahlins e Chartier, no que diz respeito à criatividade das ações humanas ao enfrentar os constrangimentos impostos pelo social, obviamente, dentro de certos limites. Um trecho de Sahlins (1990, p.7), na introdução de “Ilhas de História”, é bastante representativo dessa dinâmica cultural, que diz: “A história é ordenada culturalmente de diferentes modos nas diversas sociedades, de acordo com os esquemas de significação das coisas. O contrário também é verdadeiro: esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menor grau, os significados são reavaliados quando realizados na prática. (...) por um lado, as pessoas organizam seus projetos e dão sentido aos objetos partindo das compreensões preexistentes da ordem cultural. (...) Por outro lado, entretanto, como as circunstâncias contingentes da ação não se conformam necessariamente aos significados que lhes são atribuídos por grupos específicos, sabe-se que os homens criativamente repensam seus esquemas convencionais. É nesses termos que a cultura é alterada historicamente”.

Tinha nas mãos, fruto de minha pesquisa de campo, um reverberar de vozes, uma multiplicidade de imagens, uma quantidade de elementos a me rodear. Fui, então, remetido para um documentário de Eduardo Coutinho – Edifício Máster -, que assistira anos atrás e que me causara uma forte impressão, em especial sobre a noção de polifonia de Mikhail Bakhtin (2003) e que agora, fazia, de fato, sentido pra mim. Segundo Bakhtin (2003, p.199), ao tratar da obra de Fiódor Dostoiévski: “Em toda parte há certa interseção, consonância ou intermitência de réplicas do diálogo aberto com réplicas do diálogo interior das personagens. Em toda parte certo conjunto de idéias, pensamentos e palavras se realizam em várias vozes desconexas, ecoando a seu modo em cada uma delas. (...) o objeto das intenções [do autor] é precisamente a realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade. A própria disposição das vozes e sua interação é que são importantes para Dostoiévski”. Esse resgate de Bakhtin foi providencial para acalmar minhas dúvidas.

Sally Price (2000, p.24-25), ajudou-me, não pela temática tratada, ou seja, a recepção da arte “primitiva” pelo “Ocidente”, mas pela maneira como ela construiu sua etnografia – justapondo evidências de diversas fontes, fazendo com que um leitor dissesse que mostrava “afinidades com uma forma de arte pouco valorizada que foi apelidada de *femmage* – um tipo de idéia irmã da colagem/*assemblage* da arte moderna”. Pelo mesmo motivo, Antonio Arantes (2000, p.14), que propõe uma etnografia em que o objeto de pesquisa “impõe uma pesquisa de linguagem” que não é apenas verbal. Segundo ele, para a pesquisa que se propõe, “é preciso ir além da palavra, recuperar a visualidade...”, ou seja, “articular de forma orgânica texto, imagem e *design*. Esta proposta de linguagem levou à produção de um texto que de fato é polifônico, já que põe em relação mútua trabalhos de naturezas diversas”.

É preciso, ainda, falar sobre um jogo específico, inspirado numa proposta pedagógica que o programa educativo da Fundação criou – o jogo curatorial. Pois tal jogo tive que jogar e essa experiência, de certa forma, explica a disposição de meu acervo etnográfico nos capítulos “2”, “3” e “4” e itens dentro desses capítulos.

O trabalho de um curador de arte, entre outros, é definir os critérios de seleção das obras que participam de uma exposição, fazer um recorte, dentro do acervo que dispõe, e apresentá-las de forma a provocar algum tipo de reflexão, sensação, impressão... Enfim, criar algum tipo de sentido no recorte e na disposição das obras dentro do espaço da exposição. O que quero dizer com isso? Que uma de minhas tarefas nesse trabalho foi fazer um recorte do conjunto do acervo que tinha em mãos, no meu caso – narrativas (orais e imagéticas) -, e distribuí-lo de modo a construir algo que fosse o mais fiel aos autores dessas “obras”, mas, também, que fizesse sentido para mim. Foi a partir desse “jogo curatorial” e pensando no que disse Clifford Geertz (1989, p.41) - “a vocação essencial da antropologia interpretativa não é responder às nossas questões mais profundas, mas colocar à nossa disposição as respostas que outros deram e assim incluí-las no registro de consultas sobre o que o homem falou” -, que optei pelo modo de apresentação de meu material etnográfico.

Logo, uma das propostas do trabalho foi fazer com que as narrativas que selecionei fossem colocadas “em exposição” nos capítulos de “2” a “4”, onde cada conjunto de “obras” tivesse títulos e subtítulos, dando uma idéia das mostras, e cada “obra” contivesse o nome de seu autor e um título, que poderia ser entendido como uma etiqueta, uma informação além das “obras”, “pretendendo” auxiliar a leitura das mesmas e do conjunto. Como pano de fundo, a intenção foi discutir como os sentidos são construídos em configurações dessa natureza, fazendo um paralelo entre o “fazer curatorial” e o “fazer antropológico”. Talvez, e essa foi uma das dúvidas que não

consegui diluir, os capítulos tenham ficado um pouco longos, mas optei por tentar criar, o mais fielmente possível, o “clima” que vivi durante o trabalho – uma polifonia esparsa e complexa.

Por fim, inspirando-me também em Julio Cortázar (2007, p.7), para possibilitar aos leitores outros caminhos, faço uma provocação: o trabalho é passível de ser lido de outras maneiras, isto é, mudando a ordem dos capítulos ou mesmo dos itens dentro dos capítulos, tal qual propõe o jogo curatorial da Fundação¹, as únicas restrições que coloco são as de começar pela “Introdução” e finalizar pelas “Discussões”, ou seja, – um “paradoxal entrecruzamento de restrições transgredidas e liberdades restringidas”.

Obs.: Em caso de dúvida, mas somente se não houver outra alternativa, há nos anexos (p.78) um breve resumo sobre os “personagens” deste trabalho.

¹ As regras do jogo podem ser conferidas no item “3.8”, página 46.

2 “MODELANDO A MATÉRIA”

2.1 Formação, trajetória, histórias de vida

Eu sou pintor...



Foto: João F. C. Loguercio

“Na minha produção de artes plásticas, eu sempre digo que sou essencialmente pintor que... eu não sou artista plástico, eu sou pintor... Mas eu sou de Nova Bréscia, uma cidade superpequena, nasci lá, a cidade tinha duas ou três ruas só, na época, (...) pacata, longe de tudo. (...) Mas eu morei lá até os 16 anos. Os momentos mais estranhos eu vivi lá, porque eu me sentia deslocado, eu não sei se era por essa vontade de ser pintor e saber que lá não existia essa possibilidade, eu me sentia fora do espaço que eu deveria estar. Nessa cidade eu já tinha essa vontade de ser pintor (...). Lia nas revistas, o meu pai levava muitas revistas, sabia que eu tinha esse desejo, levava fascículos do Picasso..., mestres da pintura (...). Eu fiz vestibular na Unisinos, Comunicação, Propaganda e depois comecei a ter contato com o mundo das artes plásticas aqui na cidade, numa cadeira de estética, ela deu como trabalho entrevistar galeristas ou artistas na cidade. Aí eu fui conversar com..., eu acho que era diretora do Instituto de Artes, Romanita Disconzi, aí, na entrevista dela, ela falou do Fernando Baril (...): ‘Ah, tem na cidade (...) um artista maldito’. Ela usou esse termo. E eu, aquilo me soou como uma oportunidade de entrar nessa linha dos incompreendidos, sei lá..., eu procurei ele aí pra estudar. (...) Ele não queria me dar aula (...). Eu convenci ele a ver meus trabalhos. Mostrei meus trabalhos pra ele, ele olhou, olhou, olhou (...) disse: ‘Isso é uma merda, uma grande merda, amanhã tu vai no meu ateliê e eu vou te mostrar porque isso é uma merda’. Ele ficou 4 ou 5h me mostrando livros de artistas importantes no mundo. Eu acho que nesse momento (...) que comecei assim a ver, mais ou menos, o caminho que eu podia seguir. E daí eu fui estudar com ele. Mantive contato com vários artistas, comecei a expor, comecei a participar de salões e tal.” (Gelson Radaelli, 48 anos, casado, dois filhos).

Mas sou artista sim...



Foto: Flávio Dutra

www.ufrgs.br/comunicacaosocial/jornaldauniversidade/N_99_Cultura2_3.htm

“A minha atividade é a produção e a posterior exibição. Então, a exposição, acho que, especificamente, essa é a atividade... (...) claro, tem sempre que trabalhar em diversas outras..., por exemplo, trabalhar como monitor em exposições, montar exposições, trabalhar em projetos de pesquisa, em museus, instituições..., isso pra subsistência, até pra depois tu poder... Então, aí essa questão de atividade sempre tende a se complicar, mas sou artista, sim... Bom, a formação foi toda no Instituto de Artes, a graduação e a pós-graduação, no caso em artes visuais, é..., antes disso eu não tinha..., nenhum conhecimento mais específico sobre artes, acho que isso é uma coisa... que acontece bastante aqui, a gente vê com os colegas também, e por isso né, a Universidade acaba sendo esse local onde tu efetivamente vai ter contato com essas questões da arte mesmo e tudo mais. Mas na verdade eu comecei com desenho, então eu fiz uma boa parte das disciplinas de desenho até que depois, em função do tipo de trabalho que eu tava fazendo, eu fui indicado a passar pra pintura e, então, dentro da pintura eu comecei a usar outros elementos que não eram só tela e tudo mais e eu acabei indo pra parte de escultura, que era o que tava me interessando naquele momento.” (Luciano Zanette, 35 anos, casado sem filhos).

Design gráfico, mas (...) curiosidade com gravura...



www.sinpro-rs.org.br

“É, eu cheguei no IA, (...) já meio velho, já meio sem saco pra ficar ali vivendo aquela vida e era mais pra fazer mesmo, pra estudar, então eu fiz meio rápido. Eu não ficava

vivendo a vida acadêmica da Universidade. Na verdade, eu não via assim tanto sentido em fazer uma escola de arte, mas eu tinha muita curiosidade a respeito do sistema, como funcionava e eu achava que a escola ia ser uma boa maneira e eu já tinha um curso meio pela metade, eu tava doido pra pegar um que eu pegasse e acabasse, pra fechar um pouco esse ciclo assim. E aí, foi mais ou menos por isso que eu acabei entrando, eu já tava um pouco na área. Foi na FAU que eu comecei a publicar ilustração, fazer histórias em quadrinhos e fazer design gráfico que é o que eu faço até hoje e eu me sustento com design gráfico. Mas, ao mesmo tempo, eu sempre tive curiosidade com gravura, pelo trabalho de ilustração tu acaba sendo atraído assim um pouco pela história da arte, com a gravura, com as iluminuras, toda história da ilustração que vem daí. Então isso acabou me atraindo pros artistas, pra outros tipos de arte e tal. Então o Instituto de Artes foi uma maneira de me disciplinar pra aprender sobre essas coisas que eu sabia de folhar livros e tal.” (Fabio Zimbres, 48 anos, solteiro sem filhos).

Me relacionar com o público sempre foi muito fácil pra mim...

“(...) eu comecei trabalhando, pegando um trabalho temporário de vendedora no Natal, depois eu trabalhei de recepcionista uma época e depois eu comecei a fazer trabalhos temporários de promoção (...) de supermercado, promoção de chocolate e algumas coisas assim. Essa maneira de eu me relacionar com o público sempre foi muito fácil pra mim e quando eu comecei a trabalhar na Bienal, (...) essa facilidade de trabalhar com o público já tinha sido resolvida (...). Mas me encantou muito poder (...) trabalhar na minha área, junto ao público, como mediadora, (...) pela possibilidade de troca com esse público também. De falar sobre..., de tratar de coisas que me interessavam (...). Eu (...) gostei muito mesmo desse trabalho na Bienal. Trabalhei demais, não só como mediadora, na montagem também, a gente trabalhava horrores na montagem. Foi uma experiência superlegal também, de produção, de relação com os artistas que trabalhavam. Então, foi uma boa aprendizagem. Eu me graduei em Artes Plásticas na Licenciatura, (...) na UFRGS.” (Mauren de Leon, 31 anos, solteira sem filhos).

Gosto muito de fazer arquitetura...



Foto: Vanessa Zamboni

“Bom, meu pai..., chinês, ele é filho de chineses imigrantes, nasceu em Santa Rosa, ele..., esse lado da minha família, tem empresas, trabalha com indústria, manufaturados de fibras sintéticas e embalagens, latinhas de alumínio, mais especificamente. Minha mãe é artista plástica e escreve também. Meu pai é William Ling [do conselho de curadores da Fundação Iberê Camargo] e minha mãe é Sandra de Barros Ling. É, eu faço arquitetura [UFRGS], gosto muito de fazer arquitetura..., e, totalmente, por uma influência..., não assim que eles falaram pra eu fazer arquitetura sabe, mas que meu pai

é um cara muito racional, mais metódico sabe, e minha mãe é muito criativa, prática e eu acho que a união dessas duas coisas é importante pro trabalho do arquiteto. (...) eu não valorizo a arquitetura que é só escultórica, nem a arquitetura que é só científica.” (Anthony Ling, 21 anos, solteiro sem filhos).

Eu gosto muito da parte de ensino, educativa. Aprofundar as questões de arte, ... a crítica de arte contemporânea.



Foto: Ney Gastal
www.jornal.ufrgs.br

“E depois de um tempo parada, depois do colégio, eu fiz, então, vestibular pra artes plásticas. Entrei na Ufrgs pra área de pintura. Eu fiz pintura na Ufrgs. Os principais [professores] foram o Malagoli [Ado Malagoli], ele já tava com uma certa idade, mas acompanhava muito bem os alunos, e o Rubens Cabral que era assistente do Malagoli e foi muito importante também. Uma pessoa, assim, dedicadíssima e que eu estudei muito a questão de cor, com o Cabral. Eu tenho alguns quadros ali dele, são aqueles dois ali no canto. Era realmente um colorista, alguém especial. E, depois de formada, eu comecei a lecionar em seguida, em seguida. Mal me formei, fui convidada pra dar aula na PUC, de história da arte e na Unisinos, que tava formando o curso de arquitetura. Então, eu dei muitos anos aula de história da arte pros vários cursos, de arquitetura, letras e história, sempre gostei muito. E eu fiz, nesse meio tempo, o mestrado na educação. Eu fiz o mestrado na área de ensino porque eu gosto muito da parte de ensino, educativa, eu tenho verdadeira paixão e foi muito importante pra mim, eu acho que sim. E fiz uma dissertação, estudando como os professores davam aulas práticas no Instituto de Artes. (...) Só que o doutorado, quando foi pra fazer o doutorado, eu não queria fazer na área de educação, aí eu queria aprofundar as questões de arte, aí eu fui pra Paris e fiz o doutorado na Sorbone, na Paris I, sobre a crítica de arte contemporânea no Brasil. O título era “Artes Plásticas e Ciências da Arte”, com menção em estética. E ao retornar é que tudo ficou diferente, aí, esse estudo lá fora, foi, assim, uma grande reviravolta, nas minhas idéias, no meu pensamento, na..., em tudo, foi muito importante.” (Mônica Zielinsky, 60 anos, casada, dois filhos).

Realmente cara, ter contato com o público é um sentido fantástico pro trabalho...



Foto: João F. C. Loguercio

“Cara, desenho começou pra mim como uma coisa que meu pai juntava uns lápis de cor e um bloco de papel e sentava do meu lado e a gente ficava brincando de desenhar juntos. (...) fui estudar química no Liberato [Salzano] em Novo Hamburgo. (...) Bah, durou muito pouco tempo. (...) a professora de literatura que passava por mim assim e me via desenhando no caderno e dizia: ‘guri, que que tu ta fazendo aqui, vai embora!’. [Após terminar o segundo grau] comecei a trabalhar (...), acabei me aproximando do design gráfico e comecei a trabalhar com isso. (...) Isso me deu profissão e, logo depois disso, eu decidi prestar o meu primeiro vestibular para a UFRGS, isso em 95. Entrei no IA [Instituto de Artes] da UFRGS (...). Eu já tava vivendo uma situação muito insustentável com meu pai e com minha mãe, que eram superconservadores, e aí o meu movimento foi sair de casa e acabei largando a faculdade, pra arrumar trabalho, pra pagar aluguel etc. etc. Aí eu fui me envolver com um grupo de somaterapia (...). Isso foi em 95, 96. Engraçado que essa experiência tá presente no meu trabalho aqui na Fundação Iberê Camargo, cara! Porque lá foi onde a gente começou a discutir auto-gestão. (...) a gente organizou um grupo de capoeira angola. (...) depois da capoeira eu me interessei por música e cultura popular brasileira e tive uma fase que eu me dediquei à percussão. Estudei percussão, tive banda, toquei durante quatro anos no Serrote Preto (...). E aí, voltei pra UFRGS em 2001, fiz o vestibular de novo. (...) E foi em 2003, com 28 anos já (risos), que isso fez sentido pra mim sabe (...), que daí tinha juntado toda uma coisa de busca dentro do campo da arte com a educação e aí, digamos que a coisa deu um clic e fez sentido pra mim. Um ano mais tarde, dessa Bienal, eu tava trabalhando no Santander Cultural como mediador, (...) e ali, pah, que eu descobri um prazer de fazer esse trabalho. Aí eu lembro da Maria Helena, dizer assim: ‘guri, tu não trabalha, tu te diverte’. (...) e, realmente cara, ter contato com o público é um sentido fantástico pro trabalho, João” (Luciano Laner, 33 anos, casado, sem filhos).

Bastante experiência do lido com o público...



Foto: João F. C. Loguercio

“Aí comecei a trabalhar diretamente, comecei aos dezesseis anos, trabalhar. (...) um colega meu, um amigo que tinha uma Kombi da Corlac e precisava de um entregador. A gente entregava manteiga, queijo, iogurte. (...) Então, aí parei de estudar de dia e passei a estudar de noite, e aí foi mais longo terminar o segundo grau porque, assim, tinha uma temporada que tu tava preparado pra estudar e outra tu não tinha mais tempo e tal, tava cansado né. (...) Aí eu fui pro comércio em geral. (...) um ano no Hospital Conceição, no almoxarifado (...). Do Conceição eu fui trabalhar com uns colegas meus, uns amigos, era a Fallgatter (...), a gente tinha um time de futebol, então eles me levaram pra trabalhar com eles lá. (...) o serviço era bom, mas apareceu uma oportunidade no Big. Eu fui trabalhar no setor de peças de automóveis e quinquilharias, que eles chamavam, que é material elétrico, fio, tomada, lâmpada, essas coisas (...), outro que deu bastante experiência do lido com o público. Lá, tu, além de colocar o material, tinha que atender as pessoas porque não tinha atendimento. Aí, na época, entraram no meu apartamento, que eu morava no Rubem Berta (...), eu fiz um acordo com o meu gerente, saí, botei grade em tudo, reforcei a porta, tudo (...). E aí, um amigo meu, que morava no meu prédio, me convidou pra trabalhar com ele em colocação de pisos. (...) Aí foi onde eu comecei a trabalhar em segurança, trabalhar de noite, das 11h da noite às 7h da manhã e, durante o dia, fazia as colocações direto” (Jacques Garcia, 43 anos, casado, duas filhas).

Chefe de recepção... Um bom tempo longe de... amigos, família, essas coisas

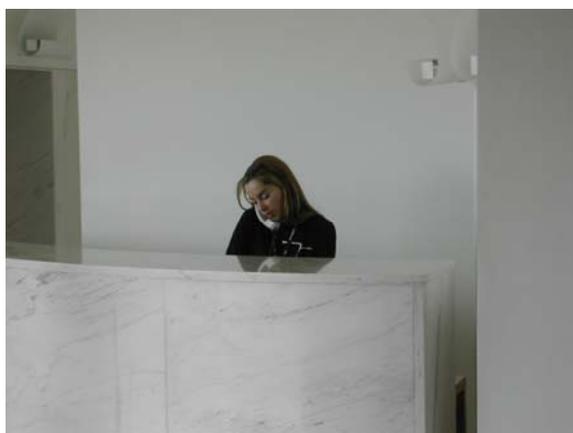


Foto: João F. C. Loguercio

“(...) eu fiz até a sétima série na Mina, depois eu fui pra Caçapava, eu fiz de oitava ao segundo grau. Daí, eu fiz hotelaria na UCS, em Canela, durante dois anos, o curso era Tecnologia. Aí, eu terminei o curso, voltei pra Caçapava e fiz pós-graduação na FGV, em Santa Maria, que era a primeira turma do interior. Em gestão empresarial, MBA em gestão empresarial. Aí eu fiquei lá dois anos, que era o tempo do curso e depois eu fui trabalhar em navio. Trabalhar em cruzeiro, aí fiquei até..., fiquei sete meses, fiz um contrato de sete meses. Fiz Mediterrâneo e Costa Brasileira. Trabalhei como camareira, por aquelas empresas que tem no Brasil e recrutam, sabe? Resolvi morar em São Paulo, fiquei em São Paulo três anos, trabalhando em hotelaria. (...) trabalhei no Mercury Grande Hotel do Ibirapuera, ali próximo ao Congonhas. Eu comecei como telefonista e fui pra recepção e fiquei, até sair, como chefe de recepção no meu turno. E aí, eu resolvi voltar, tava um bom tempo longe de... amigos, família, essas coisas, desde 2004(....)” (Carolina Dorneles, 26 anos, solteira, sem filhos).

Fiz tudo que é tipo de desenho... Gosto de design de superfície... Eu não tinha trabalho



Foto: João F. C. Loguercio

“E eu estudei ali na Assunção, num coléginho ali, (...) depois eu fiz até o segundo grau no Maria Imaculada (...), entrei na Unisinos, fiz educação física, nada a ver assim (...). Aí fiz letras na PUC, fui até o quinto, larguei. Aí, fiz desenho industrial na Ulbra e daí era muito caro, não consegui mais pagar, saí. Eu fazia artes no ateliê da prefeitura, (...) fiz uns cinco anos. Daí eu fiz tudo que é tipo de desenho, fiquei uns quatro anos só no desenho. Até hoje eu faço uns desenhos dos prédios antigos da UFRGS, (...) quando eles restauram os prédios. Eu faço bico de pena dos prédios antigos de Porto Alegre sabe, desde 89 (...). E tem a minha parte colorida, (...) que é umas lagartixas, umas coisas de MDF que eu pinto. Meu pai (...) quis que eu me formasse, daí resolveu me ajudar a pagar a faculdade e aí teve essa história da ESPM que eu fiz (...) em quatro anos (...), design visual. Eu trabalhei pra Albarus (...), trabalhei no SENAC como funcionária (...). Gosto de design de superfície. Com a Renata Rubim eu fiz um curso de criatividade e depois (...) de design de superfície, (...) e aí, desse grupo, com uma colega, a gente decidiu criar uma empresa de papel de presente, com estamparia nossa (...). Em seguida, (...) 97, 98, entrou a chinesada com 1,99, aí a gente quebrou, total assim. (...) eu fiquei trabalhando sozinha, continuei com essa coisa gráfica. Aí meu irmão tinha um bar, Dr. Jekyll, (...) eu sempre fiz trabalho pro Jekyll, dez anos, (...) aí eu comecei a trabalhar no escritório como designer. Março fechou o Jekyll, eu não tinha trabalho (...), mandei currículo pra tudo que é lugar (...), mas nada aconteceu. Daí eu

comecei a fazer esse projeto do mestrado [em design na UFRGS] (...), que deu o resultado em agosto e aí eu fiquei superfrustrada, só que junto eu tinha essa história da loja (...).” (Luciana Pinto, 42 anos, solteira, sem filhos).

----- ** -----

2.2 Como chegou à Fundação Iberê Camargo?

Ela me conhecia, claro, em função do trabalho na Bienal...

“E depois de uns seis meses, que já tinha acabado a Bienal, eu encontrei a Margarita, que era a coordenadora do educativo na época da Bienal, (...) numa exposição, e ela me conhecia, claro, em função do trabalho na Bienal e comentou comigo que na Fundação [Iberê Camargo] tavam precisando de alguém pra receber as turmas lá (...). Eu entrei fazendo estágio..., era muito pequeninha a Fundação. Então, a gente fazia tudo, dava uma de secretária, de fazer o *mailing*, de alimentar o *mailing* da Fundação, fazer questões operacionais dali do escritório, mas na entrevista eu deixei bem claro que o meu interesse mesmo com isso era receber as turmas, as escolas, fazer as monitorias que eu gostava muito. E foi assim que eu comecei, fazendo estágio lá. Depois que eu me formei eu fui efetivada(...)” (Mauren de Leon).

‘A subvenção da subversão’. ...quanto mais crítica eu fui ao sistema, foi quando o sistema me incorporou...

“(...) eu queria ser uma boa professora e escrever sobre arte, isso eram as minha metas. Mas no retorno [do Doutorado na França] é que surgiram as oportunidades, eu acho que até, através de três textos que eu escrevi na Zero Hora, que eu acho que chamaram a atenção, mexeram no meio. Foram textos simples, assim, mas eram textos muito críticos e foi dali que veio o convite da Fundação Iberê Camargo para fazer uma exposição do Iberê. E eu comecei fazendo uma exposição e eles gostaram muito, gostaram da exposição e, depois disso, veio o convite pra fazer o catálogo *raisonné* do Iberê Camargo. [E sobre o que eram esses artigos do Iberê?] Um era sobre a crítica e que se chama, o texto se chama “Crise da Crítica”, foi um texto bem..., bem simples, mas ele mexeu com o meio, assim, foi algo que algumas pessoas ficaram indignadas, outras... bah, mas é isso, isso mesmo! E foi..., foi bem polêmico. (...) [E você não tinha contato anterior com a Fundação?] Não, não tinha contato nenhum, nada, nada. Eu acho que foram os textos. Foi engraçado porque eu retornei em 98, escrevi esses textos em 99, julho, por ali, e o convite veio logo em seguida. O segundo texto era sobre a Bienal [do Mercosul] que, também, acho que mexeu um pouco..., porque eu fiz algumas críticas à questão de contabilizar o sucesso da Bienal em números de visitantes, coisas que não estavam sendo ditas, não é (?). E é exatamente, eu digo sempre, existe no meio é ‘a subvenção da subversão’. Então, quanto mais crítica eu fui ao sistema, foi quando o sistema me incorporou, como muitos, todos praticamente. E o terceiro texto foi sobre um livro do meu orientador..., que eu fiz uma resenha, bem crítica também, trazendo vários autores desconhecidos e teve uma repercussão boa. Então eu acho que foi por aí.” (Mônica Zielinsky).

Não queria trabalhar em qualquer escritório... Um dos diretores da Fundação é amigo do meu pai

“Eu tava no terceiro semestre da faculdade e não sabia ainda se eu queria estagiar ou não. Eu tava procurando uma coisa boa sabe. Eu não queria trabalhar em qualquer escritório (...). [Da Fundação] sabia pouquíssima coisa assim, tinha visto algumas fotos,

não sabia o ano que tinha começado a obra, quando ia ficar pronto, o tamanho disso aqui, não sabia a importância que tinha a obra. Mas aí, num aniversário do meu pai (...), em 2006, (...) o Justo Werlang, que é um dos diretores da Fundação, é amigo do meu pai, tava lá em casa e eu comecei a conversar com ele: ‘ah, e a Fundação como é que tá indo, não sei o que...’. Falei pra ele que eu tava fazendo arquitetura e ele... me convidou: ‘ah, tu não quer estagiar lá’ (risos). Daí eu falei na hora (risos): ‘quero’ (risos).” (Anthony Ling).

Eu tava envolvido na Bienal do Mercosul... Fui convidado pela Mônica..., um trabalho já orientado pelo Luis Camnitzer

“(...) em 2007, então, eu concluí minha graduação, com um projeto de poéticas visuais e, ao mesmo tempo (...), eu tava envolvido na Bienal do Mercosul, de novo, fazendo produção de catálogos, (...) pela experiência de design. Depois eu fui convidado pela Mônica pra fazer parte do espaço educativo, que foi um projeto inédito na Bienal do Mercosul, que foi realizado o ano passado, em 2007. Onde, dentro da Bienal, se tinha um espaço de oficinas, onde as turmas que iam fazer visitas mediadas, tinham a possibilidade de ter uma experiência prática, né, que provocava um pouquinho a criatividade deles e o contato com o material, com a experiência criativa, com o processo de criação. (...) E aí nesse espaço, eu fui um dos coordenadores, uma das pessoas que concebeu o escopo das oficinas e que coordenou a equipe de mediadores que atendia essas pessoas. (...) foi um bom laboratório. E foi um trabalho já orientado pelo Luis Camnitzer, que, hoje, aqui na Fundação, tem o papel de curador pedagógico. E aí, em função desse trabalho então, surgiu o convite de vir trabalhar aqui na Fundação Iberê Camargo.” (Luciano Laner).

E aí foi que eu comecei a trabalhar em segurança... ‘Vou te mandar pra lá num posto bom... tu vai gostar’

“E aí foi que eu comecei a trabalhar em segurança (...), Patrimonial, uma empresa aqui da zona sul. Trabalhava num condomínio, na Protásio ali, muito bom, não tinha movimento quase a noite toda (...). E aí, fui meio que gostando da coisa, foi indo, foi indo..., aí entrei na GR, que é sócia da Pedrozo (...). E aí, um outro colega veio: ‘tô abrindo uma forma de segurança, quer trabalhar comigo?’. E aí fui. E daí, dessa, que é a Secure, eu vim pra cá, vim pra Pedrozo. Já vim direto pra cá. (...) Era pra mim entrar de noite, pra mim continuar as minhas colocações né [de pisos], aí o cara : ‘não, vou te mandar pra lá num posto bom... tu vai gostar de lá e tal’” (Jacques Garcia).

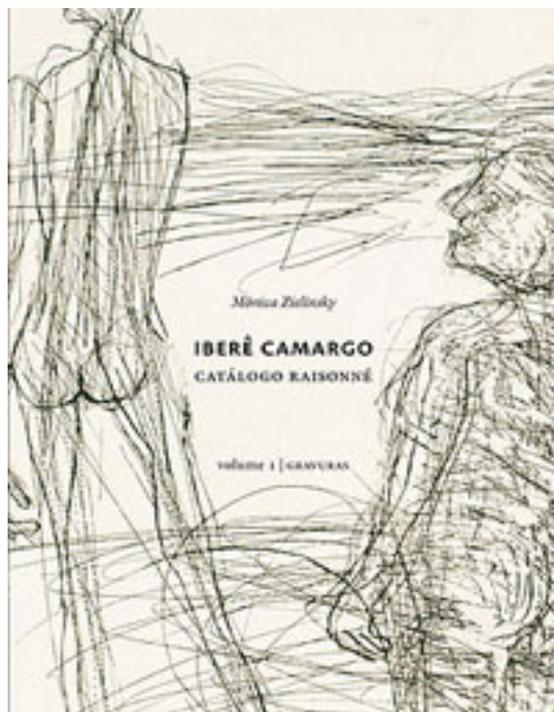
Ano passado, eu resolvi voltar pra cá pro sul. Eles conseguiram o meu currículo..., de algumas pessoas que me conheciam

“Daí, ano passado, eu resolvi voltar pra cá pro sul. Aí, fiquei um tempo sem fazer nada, fiquei a metade na casa dos meus pais e, em início de abril eu comecei a fazer seleção pra cá, fazer entrevista. (...) Até hoje eu não sei direito como que meu currículo foi parar na Top Service (...), que é terceirizada. Então, eles conseguiram o meu currículo, não sei através de quem, de algumas pessoas que me conheciam. Porque assim, quando eu voltei, eu vim pra Porto Alegre e distribuí ‘vários’ currículos, em hotéis e agências... e em abril eles me chamaram. Aí, eu comecei a fazer uma seleção, foi bem demorado, foi um mês e um pouquinho assim, (...) fiz várias entrevistas. A primeira a gente fez com a psicóloga da Top Service e, aí, depois, ela me passou pro Adriano. O Adriano foi a pessoa que me contratou, que era o chefe aqui da Top Service (...). A gente fez dinâmica, tinha outras meninas, fez entrevista em inglês, fez dinâmica em inglês, a

última entrevista foi com o Delmar e com o Fábio, que eram os supervisores aqui do museu.” (Carolina Dorneles).

Tem uma amiga da Rô que foi minha colega... Oh o que é a indicação

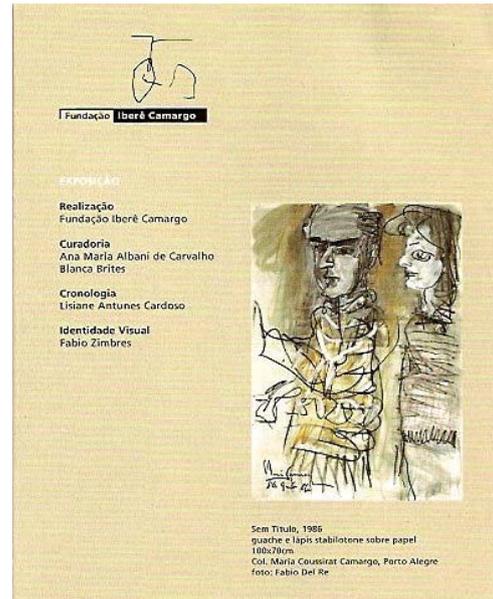
“Tem uma amiga da Rô [proprietária da loja] que foi minha colega (...), por causa do marido dela (...), que é Ângela Fedrizzi, (...) o cara é dono da Escala [agência de publicidade] (...), oh o que é a indicação. A Ângela (...), ela é esposa do sócio da Rô (...), mas essa foi a minha indicação, foi uma superindicação, porque ela me conhecia, porque ela tinha confiança em mim e a Rô tava fazendo mil entrevistas não sei o que, eu vim conversar com ela. Ela gostou que, tipo assim, quando elas querem fazer um produto aqui na loja é legal porque, em vez de ficar falando por telefone (...) eu desenho, faço o *layout*..., então pra elas é tri bom assim (...)” (Luciana Pinto).



www.cosacnaify.com.br

Catálogo *raisonné* - pesquisa, autenticidade, conservação

“(...) tem um projeto que começou como um projeto de pesquisa acadêmica, começou dentro da Universidade, com a professora Mônica Zielinsky... Inicialmente, era uma pesquisa dentro da instituição e tudo mais, nessa coisa mais tradicional (...). Desde o princípio se tinha uma idéia de dar uma forma, de comunicar a pesquisa através de um catálogo... Então, foi uma consequência e, além também, da questão cultural, de produzir um material de pesquisa e tudo mais (...). Institucionalmente, é um material que resguarda a autenticidade da obra, (...) porque existe uma grande quantidade de falsificações da obra de Iberê Camargo. Então um catálogo *raisonné* auxilia nesse sentido, como autenticação da obra e, claro, de conservação” (Luciano Zanette).



Identidade visual - só trabalho pra fundação de arte. Alguns que me indicam pra outros

“No caso do design, eu tenho trabalhado como *freelancer* e bem focado na área de cultura. Eu só trabalho pra fundação de arte. Ou é... eventos que tenham a ver com a cultura, peças de teatro, produtoras de cinema... É bem focado, porque, por um lado, eu tenho trabalhado pra alguns que me indicam pra outros, então, eu acabo formando mais ou menos uns clientes mais ou menos fixos, que têm sempre voltado pra mim. A Fundação Iberê Camargo, eu faço os projetos gráficos deles, Clube Silêncio, produtora de cinema, o Atelier de Massas mesmo que é o restaurante que eu faço quando ele faz exposições, (...) o Museu do Trabalho (...). Esses são os mais fixos. Tem alguns outros, mas esses são os que eu produzo, durante o ano, bem continuamente.” (Fabio Zimbres).

Cultura é mais ou menos uma tradução, eu me visto na roupa da Fundação

“(...) tô trabalhando pra cliente, a demanda parte deles. Então a minha função é descobrir qual é a melhor maneira de passar o que ele tá precisando passar com aquela peça. Então, não necessariamente vai passar pelos meus repertórios que eu gosto, que eu uso nas minhas coisas, são outras coisas que eu vou tentar descobrir ou achar pra satisfazer eles. Eu acho que eu acabei ficando em cultura porque eu gosto de discutir ou dialogar com a coisa que eu tô fazendo, então se me vem uma exposição do Iberê Camargo em Salvador e tal, eu gosto de pegar o material e discutir e tentar chegar numa coisa. (...) cultura é mais ou menos uma tradução, eu me visto na roupa da Fundação e vou lá e o que que é que tem que ser legal, como é que eu tenho que passar essas coisas, daí eu visto a camiseta mesmo e faço e eu acho que por isso é que acaba funcionando (...)” (Fabio Zimbres).

----- ** -----

2.3 “A gente tá aprendendo... a cada dia”

Numa primeira visita ao museu, época em que ainda estava em obras, andávamos pelas dependências do prédio, o Anthony [Ling], o Caleb [meu orientador] e o Caetano [colega], e lembro que o Caleb comentou, depois da visita, das modificações que foram

feitas na área administrativa, em relação ao projeto inicial, especialmente no que dizia respeito à sala dos mediadores, que não possuía armários, à copa e aos vestiários dos funcionários que não haviam sido projetados inicialmente. Atualmente, fazendo trabalho de campo, uma das mediadoras falou do problema dos armários e, principalmente, da falta de um tanque pra lavar as mãos, mas que pra solicitar alterações é um processo bem complicado, envolve autorizações do Siza e tal.



Foto: João F. C. Loguercio



Foto: João F. C. Loguercio

Não tinha estacionamento

“(…) eu ouvi uma história de que nas primeiras propostas do Siza não tinha estacionamento, porque na Europa, as pessoas estacionam na rua, ou vão à pé, ou de bicicleta.” (Anthony Ling).

A obra foi um aprendizado pra todo mundo

“Basicamente assim, a obra foi um aprendizado pra todo mundo, porque esses detalhes que vinham pra gente eram coisas que ninguém conhecia e as pessoas tinham que aprender para executar, fazer protótipos na obra pra ver como é que ficava.” (Anthony Ling).

A gente tá muito no piloto do projeto ainda

“[Sobre o Programa Educativo] Óbvio que tem ainda muitas coisas pra serem construídas e outras que já tão funcionando e que podem ser aperfeiçoadas, a gente tá muito no piloto do projeto ainda” (Luciano Laner).

O nosso trabalho (...) de maneira bastante intuitiva em alguns momentos

“A gente teve um apoio, à distância, do Camnitzer, a gente teve algum apoio da Mônica Zielinsky, mas..., sim..., os projetos, o projeto educativo, a abordagem que a gente tá realizando na exposição, construindo com os mediadores aqui, tem sido fruto da nossa experiência. (...) Porque o nosso trabalho tem sido realizado de maneira bastante intuitiva em alguns momentos e embasada dentro daquele conhecimento que a gente tem. Mas tem muito, muito, muito que avançar aí, pra se atingir, digamos, o que seria aquela meta da Fundação Iberê Camargo – de se tornar um centro de referência mesmo” (Luciano Laner).

Perguntava pra um, perguntava pra outro

“(…) na época, tava em obras, não tava aberto ainda, tava fechado, com tapume. (...) a princípio, a gente foi colocado aqui e, tipo assim: ‘vocês vão lá e ficam’. E aí tu é que vai descobrindo, vai buscando informação sobre aquilo que tu tá trabalhando. A gente

foi atrás. (...) aí começou a chegar o pessoal do educativo né, que na época tinha a Mauren aí. Então, tu ia..., perguntava pra um, perguntava pra outro, perguntava pro gerente, conhecia quem é o Álvaro Siza (...). Aí a gente foi buscando, foi pegando informação. Eu não me lembro se uma semana antes (...), houve um assim..., tipo um *tour* com o pessoal que ia trabalhar, entendeu. E a gente aprendeu..., tá aprendendo ainda, a cada dia” (Jaques Garcia).

Eu nem imaginava que isso aqui era um museu... não conhecia arte. Aos pouquinhos tô aprendendo

“Eu vou dizer assim oh, quando eu vim pra cá, eu nem imaginava que isso aqui era um museu, fiquei sabendo aqui e não conhecia arte. Porque tu vê num filme Picasso, Van Gogh (...). Eu vim pra cá, mais ou menos, pensando, e digo: ‘bah, eu acho que vou poder conhecer, né?’. Então, fiquei com aquela imagem de arte naquele sentido ali que eu tava. Aí, cheguei aqui e vi Iberê Camargo, diferente, carretéis e tal, pouco rosto, pouca forma... E esse aqui eu já to vendo, que o meu gosto é mais por isso, ‘Persistência do Corpo’. (...) Então, tô gostando, (...) aos pouquinhos tô aprendendo.”(Jacques Garcia).

Eu não conhecia quase nada do Iberê, sabe? A gente foi estudando

“Eu comecei a trabalhar um mês antes de inaugurar (...). Na verdade assim, eu não conhecia quase nada do Iberê, sabe? Eu sabia, porque ele é de Restinga (Seca), próximo de Caçapava e tudo, mas eu não tinha nenhum conhecimento e totalmente fora da minha área, né? Mas aí, a gente teve vários treinamentos, a gente passava o dia lá na casa antiga, onde o Iberê morava com a D. Maria, conversando e lendo. A gente ganhou vários livros dele, né? vídeos e... a gente foi estudando (...). Tinha um canteiro de obra aqui, da Camargo Corrêa, (...) durante a semana a gente ia pra lá e ficava trabalhando (...). Olhava o museu em construção, aprendia as coisas (...).” (Carolina Dorneles).

Agora, eu já vejo as obras de outra maneira

“Agora, eu já vejo as obras de outra maneira. (...) a gente fez várias visitas guiadas, essas visitas que as escolas fazem, com os mediadores, pra gente começar a aprender.” (Carolina Dorneles).

Porque para eles também é uma coisa nova.

“(...) pra mim foi um desafio sabe, sair do ramo que eu trabalhei muito tempo e vir fazer uma coisa que não fazia parte da minha rotina, não fazia parte do meu dia-a-dia. (...) Como eu comecei quando ele abriu, então, diariamente, junto com a diretoria, a gente tá implantando coisas novas e é legal isso porque para eles também é uma coisa nova. Quando eles tinham a Fundação não era uma coisa desse tamanho, era uma coisa bem menor, era uma realidade diferente e eles são superabertos assim, a gente senta, conversa (...) e eu acho legal isso, sabe? eu acho que traz uma perspectiva legal pro trabalho (...).” (Carolina Dorneles).

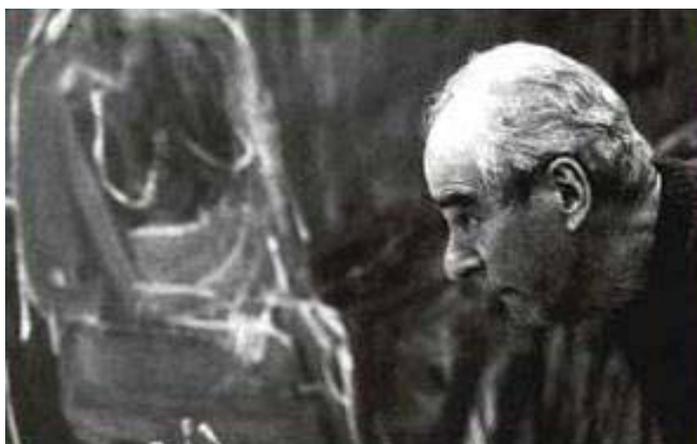
A gente troca, a gente fala

“(...) a gente tem abertura de falar com o pessoal da comunicação (...), tipo assim, sai um horário aqui errado, então tem coisinhas, daí a gente fala: ‘bah, obrigado’. A gente tem um bom acesso com a Fundação, né? Existem reuniões, né? não sei quantas por mês, mas existem reuniões assim, que a loja participa, pra falar das coisas..., sobre tudo, né? (...). Tipo coisas que..., essas cadeiras não têm a menor... (risos), coisas do Álvaro Siza (risos), elas são lindas de morrer, mas elas não têm a menor resistência (...). Então,

a gente troca, a gente fala, porque pra público assim não é, né? ela é muito delicada. Então, coisas desse tipo assim, né? mas se tem um acesso bem bom” (Luciana Pinto).

----- ** -----

3 FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO - “APREENSÃO DA VIDA NA MATÉRIA”



Iberê no início dos anos 90
www.iberecamargo.org.br

“...Como se vê, a criação se faz com o agora e com o tempo que recua...”
IBERÊ CAMARGO, *Gaveta dos Guardados*

3.1 Por que Iberê Camargo?

O meu grande ídolo (...) era o Iberê Camargo. ‘Por que tu não entrevista o Iberê?’
“(...) o meu grande ídolo (...) era o Iberê Camargo. Conhecia da Manchete, da Cruzeiro... Na época, eu tinha uns 8, 10 anos, foi lançada uma revista da Shell que tinha uns pintores brasileiros (...) e tinha esse fascículo do Iberê Camargo. E, como eu não tinha o *Mestres da Pintura* do Iberê Camargo, eu peguei um caderno e onde tinha pinturas do Iberê eu colocava nesse caderno. Eu fiz o fascículo do Iberê. E depois aqui na cidade eu tive a oportunidade de conhecer o Iberê e freqüentar o ateliê dele. (...) eu tava na cidade, eu tava desenvolvendo, no fim da faculdade, um jornal que tinha a ver com artes plásticas e alguém disse: ‘por que tu não entrevista o Iberê?’. Eu morava na Demétrio Ribeiro e o Iberê aqui na Cidade Baixa. Um dia ou dois, depois, eu fui lá conversei com ele, me deu uma entrevista, depois comecei a freqüentar o ateliê. (...) Eu sentava lá e ficava olhando o Iberê pintar, tomava cafezinho com ele, ele pintava, ficava num canto.” (Gelson Radaelli).

Fui retratado

“Fui retratado, ... fez um retrato meu de uns 2m de altura por 1 e meio de largura, mais ou menos, retrato inacabado. Eu posei pra ele na época que abri o restaurante, posei uns dias antes e depois não voltei mais lá pra sentar e ser retratado. Só ia lá, tomava um cafezinho, ficava um pouco...” (Gelson Radaelli).



Gelson,
óleo sobre tela, 145x186cm, 1992
Coleção Maria Camargo, Fundação Iberê Camargo
Foto: João F. C. Loguercio

O maior pintor que o Brasil tem

“O Iberê..., eu, na época, quando cheguei na cidade, já falava pra todo mundo: ‘o maior pintor brasileiro de todos os tempos’. Era ironizado por causa disso. Foi meio profético, o Iberê é realmente o maior pintor que o Brasil tem.” (Gelson Radaelli).

Artista é o cara que faz ou procura uma coisa nova... Arte tem que ter intensidade, tem que ter o humano

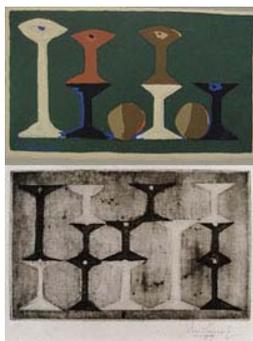
“Eu acho que o artista é o cara que faz ou procura uma coisa nova, no campo visual, procura uma visualidade nova, alguma coisa que alguém bota o olho, sente que é uma coisa que perturba ou provoca ou nunca viu, causa um desconforto. Eu acho que a verdadeira obra de arte é isso, a pessoa que consegue provocar uma reação de estranheza, de perturbação ou de mal-estar e que esse trabalho não passa despercebido, ele causa essa provocação e continua causando. Eu sempre crio essa referência com o Iberê porque ele me provoca isso. O Iberê, tu pendura o trabalho no teu espaço do dia-a-dia, ele tem a capacidade de todo momento que tu olha criar um novo diálogo contigo. Isso é uma obra de arte poderosa. A obra tem que ter o compromisso de ser humanista, de provocar emoção, de ser emoção. Pra mim, arte tem que ter intensidade, tem que ter o humano.” (Gelson Radaelli).

Se ele tivesse nascido num centro maior... teria uma projeção internacional

“Eu gosto muito do trabalho do Iberê, eu acho que o brasileiro que eu posso destacar assim é o Iberê Camargo, né? O trabalho do Iberê eu gosto demais, assim como a postura do pintor, o ofício da pintura, eu acho impecável, né? Eu acho que se ele tivesse nascido num centro maior, desenvolvido o trabalho dele na Europa, ele teria uma projeção internacional mesmo, assim como os melhores pintores da época mesmo, né?” (Gelson Radaelli).

É uma postura importantíssima... A apreensão da vida na matéria

“Olha, a nível nacional (...) o Iberê, obviamente, que eu não posso deixar de referir, não é, porque eu acho que é uma postura importantíssima. O Iberê, aí, entra em questão porque ele tem uma parte da obra que é..., são carretéis, mas é muito pouco o carretel que interessa, as pessoas deturpam nas leituras, geralmente, carretel, carretel, carretel... Mas o que é que é aquele carretel, o carretel naquelas obras?”

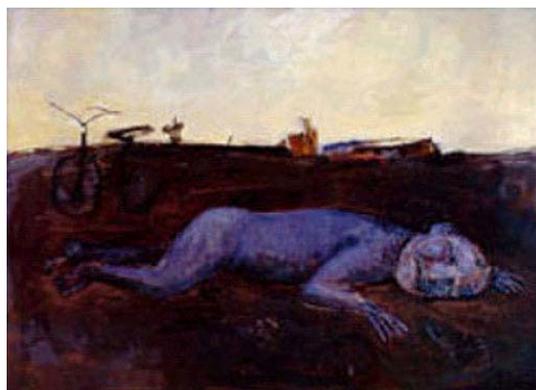


"Carretéis". Serigrafia a cores de 1959.
"Carretéis". Gravura em metal de 1959.
www.iberecamargo.org.br



Figuras em movimento II,
óleo s/ tela, 100 x 141 cm, 1972.
Coleção Jones Bergamin
www.iberecamargo.org.br

Ele é, na verdade, a vida, a apreensão da vida na matéria, era isso que ele procurava, ele procurava segurar a vida, que ele nunca aceitou, os limites. Então, é esse trabalho, o que é..., uma certa obstinação. Então, eu acho que esses trabalhos são mais fortes do que os trabalhos finais que são mais descritivos e alusivos à morte, a figura deitada no chão, eles são mais óbvios e menos fortes, a meu ver”. (Mônica Zielinsky).



No vento e na terra II,
óleo s/ tela, 200 X 283 cm, 1992.
Coleção Isabela Prata
www.iberecamargo.org.br

Gaúcho... Nacional. Existencialista visceral, no acúmulo da matéria, angústias, inquietações

“[Por que Iberê e não outro artista?] Eu acho que pelo fato, obviamente, dele ser um artista gaúcho, de ter, no fim da vida dele, se fixado em Porto Alegre e ter produzido, talvez, as coisas mais significativas da obra dele aqui em Porto Alegre e porque é o

artista modernista gaúcho com maior influência e visibilidade no cenário nacional. O Iberê Camargo, e isso não é uma idéia só bairrista (...), realmente, teve um papel determinante no desenvolvimento da arte moderna brasileira. Foi Iberê Camargo que tornou possível, dentro da pintura brasileira, o acúmulo de matéria, e essa idéia do artista existencialista visceral, que... plasma na matéria pictórica, no acúmulo da matéria, na densidade da matéria, que procura ali, toda a vitalidade, a energia do artista, como testemunho da existência desse artista, das suas angústias, das suas inquietações.” (Luciano Laner).

‘Persistência do Corpo’ me chama mais atenção do que o abstrato

“[As exposições] Tinha a do Iberê que era um pouco mais escura, pra mim que conheço pouco de arte e é..., é mais escura. Tem agora Jorge Guinle, mais colorido. Essa do Iberê que tá no segundo piso, achei ótima, gostei. ‘Persistência do Corpo’ me chama mais atenção do que o abstrato, que eles chamam.” (Jacques Garcia).



Pintor e manequim,
óleo s/ tela, 150 X 93 cm, 1987.
Coleção Maria Camargo, Fund. Iberê Camargo
www.iberecamargo.org.br

O cara consegue criar uma arte que é universal... tem força o trabalho desse cara, tem força!

“O cara tem um caminho bastante rebelde dentro dos movimentos hegemônicos dentro da arte brasileira. Ele despontou com força dentro do cenário brasileiro, num momento em que todos os artistas estavam assinando um manifesto neo-concreto e ele não participou diretamente desse movimento, se manteve na sua investigação. E eu acho que o cara consegue criar uma arte que é universal na sua temática e na sua força expressiva, entende, porque ele tá falando da condição existencial humana, (...) dessa crise aguda do empobrecimento do espírito, do ser humano. O que que significa uma idiota, o que que significa obras como ‘Tudo Te é Falso e Inútil’, onde aquela personagem tá lá acomodada, estagnada, com um sorriso duplo vinculador, digamos assim, nos lábios, (...) como a condição da idiota mesmo, idiota no sentido da pessoa que perde o contato com a realidade mesmo e que tá ali anestesiada, alienada, ao mesmo tempo que seu corpo já expressa, através da encarnação mórbida que o Iberê dava pras figuras dele, essa decadência (...). Pô, então, tem força o trabalho desse cara, tem força!” (Luciano Laner).



A idiota,
óleo s/ tela, 155 X 200 cm, 1991.
Coleção Maria Camargo, Fundação Iberê
Camargo
www.iberecamargo.org.br



Tudo te é falso e inútil II,
óleo s/ tela, 200 X 236 cm, 1992
Coleção Maria Camargo, Fundação Iberê
Camargo
www.iberecamargo.org.br

Expressionismo que não é a minha... Eu relacionava muito o trabalho à história dele

“Eu, particularmente, eu gosto mais dos desenhos do Iberê do que da coisa do expressionismo que não é a minha, não é uma coisa que me...



Retrato de Alberto da Veiga, desenho
Coleção Maria Coussirat Camargo
Acervo Fundação Iberê Camargo
www.iberecamargo.org.br

Mas a gente aprende a gostar, né? Então, assim, não que eu goste do trabalho dele porque eu..., a história do Iberê é bem uma coisa assim, de cada um, né? Eu acho muito interessante que eles divulgaram, até nos catálogos, aquela parte ruim que aconteceu no Rio e tal, que, depois dali, a obra dele foi ficando mais deprê do que já era. (...) eu não sou muito do expressionismo na verdade, né? coisa minha assim. Mas eu aprendi a ver de perto e gostar da coisa que vai assim, né? essa coisa de que parece que acabou de pintar assim. Então, eu também vi que eu também mudei um pouco a minha idéia assim, eu comecei a gostar um pouco, sabe? e eu..., eu relacionava muito o trabalho à história dele e, aí, tem pessoas que acham legal e pessoas que não acham legal, eu era uma das pessoas que não achava legal o jeito dele, nem o que aconteceu e nem ele ser absolvido, nem nada disso, né? Mas amigos dele viram que ele sofreu, tem um outro lado, né? (...).” (Luciana Pinto).

O... Picasso do Rio Grande do Sul

“E aí, existe, né? por exemplo, dentro da idéia do Jorge Gerdau Johannpeter, (...) ele viu no Iberê Camargo a possibilidade de se criar o... Picasso do Rio Grande do Sul, entendeu, ou seja, (...) de criar uma idéia de uma identidade cultural regional através de um ícone representativo, né? dessa arte” (Luciano Laner).

Mas ele tinha também um lado muito querido

“Aqui tu ouve muita gente que conhecia ele, muita gente de idade que conhecia ele ou que o pai era amigo e que freqüenta o museu (...). Então, tu acaba vendo o lado legal dele, ele era muito querido, estúpido assim, agressivo, irônico, essa coisa de pessoas muito inteligentes assim, mas ele tinha também um lado muito querido que eu vejo pelas pessoas. Então, a minha idéia também passou a mudar um pouco (...). Mas eu ainda gosto mais dos desenhos. Não é um artista que eu: ‘ah, adoro, amo’. Aprendi a gostar, né? Mas eu tinha preconceito com a pessoa né, que também mudou um pouco. Independente disso, eu vim trabalhar aqui por causa do lugar, por causa das pessoas, por causa das oportunidades, nada a ver com o Iberê, né?” (Luciana Pinto).

----- ** -----



www.iberecamargo.org.br

“A primeira coisa que se deve treinar é a percepção visual, ou seja, reconhecer o ambiente. Um arquiteto deve se impregnar da atmosfera de uma cidade ou de um sítio para o qual projeta.”

ÁLVARO SIZA, *AU n.113, ago., 2003, p.62*

3.2 Por que Álvaro Siza?

Hoje ele é meu favorito... Proporção e um nível de detalhamento

“Eu gosto muito do trabalho do Siza, é um dos meus prediletos assim, por incrível que pareça, tipo... quando eu entrei pra trabalhar aqui no Museu, no início da faculdade, eu não conhecia muito bem o arquiteto, mas hoje ele é meu favorito. (...) ele considera muito a função, (...) por exemplo, o que que é um museu..., o que que as pessoas vão vir fazer no museu (...), como é que o lugar funciona; e noção de proporção, que é uma

coisa que eu não sei explicar como as pessoas têm ou não têm. Eu sei que ele tem uma formação em Belas Artes, o Siza. Mas..., proporção e um nível de detalhamento que ele chega nas obras dele é..., chega a ser fantástico, porque ele não é só estrutura, sabe? Ele faz, por exemplo, aquela linha ali [na parede], foi ele” (Anthony Ling).

Queriam que a coisa fosse boa... A mesma língua favoreceu muito

“[Sobre a escolha do projeto do Álvaro Siza] A história que eu sei é que no início eles fizeram uma lista dos melhores arquitetos de museu do mundo, porque queriam que a coisa fosse boa. (...) eles se deram melhor com o Siza (...) eles se interessaram pelo projeto. Aí o Siza conta também que o pai dele nasceu no Brasil, ele nunca tinha vindo pro Brasil, que a arquitetura brasileira influenciou muito, no início da carreira dele. (...) Eu acho que a língua, a mesma língua, favoreceu muito.” (Anthony Ling).

A gente tentou fazer do jeito que eles pediam... Todo cantinho é interessante

“O Siza, o Pedro [Polónia] também, são extremamente detalhistas, extremamente, e o Canal [José Luiz] respeita muito esse detalhismo, então tudo aqui a gente tentou fazer do jeito que eles pediam, exatamente do jeito que eles pediam. (...) O Pedro veio várias vezes pra cá, pra acompanhar a obra, e alguns detalhes ele preferia fazer aqui mesmo, quando ele vinha. Olhava pro lugar, desenhava num papel como tinha que ser feito e mandava pra lá, porque certas coisas é melhor assim, se tu tem a espacialidade na tua frente. Tipo aquelas juntas, essa paginação do mármore, encaixadas juntas, tudo..., todo cantinho é interessante olhar pra ver como é que foi feito.” (Anthony Ling).



Foto: João F. C. Loguercio



Foto: João F. C. Loguercio

Eu admiro a simplicidade dele. Eu acho que isso se reflete na obra... Os pequenos detalhes que fazem a diferença

“Quando eu tava aqui, ele [Siza] veio uma três vezes eu acho, o que é bastante, é bastante. Ele tá um senhor já, bem velho, ele não cuida muito da saúde também, fuma sem parar, sem parar, dor nas costas... Até, a última visita que ele fez aqui, o tempo inteiro de cadeira de rodas pra andar pelo museu, pra agüentar. (...) eu achei muito legal conhecer ele, porque é uma pessoa simples. Ele escreve também, escreve textos, essas coisas assim, e eu admiro a simplicidade dele. Eu acho que isso se reflete na obra dele. Tu vê que a paleta de materiais que ele usa não é..., é branco, é uma madeira, um

mármore branco (...), tu não precisa de muito pra fazer uma coisa de qualidade, sabe? (...) É o jeito de trabalhar esses materiais, os pequenos detalhes que fazem a diferença...



Foto: João F. C. Loguercio



Foto: João F. C. Loguercio

Ele não tem *site*, não tem celular, ele é muito antiquado, não sabe nada de computador, *e-mail*, ele não tem, ele não tem.” (Anthony Ling).

Ele tava usando um pacote de rolo de papel higiênico de travesseiro

“Eu achei engraçado um dia que ele passou a manhã aí trabalhando na obra. Aí, quando eu cheguei..., às 2h, depois do almoço, ele tava dormindo em cima de um balcão do almoxarifado, em cima de uma espuma assim e ele tava usando um pacote de rolo de papel higiênico de travesseiro (risos). Eu olhei aquilo assim e eu ... (risos), o cara ganhou o Pritzker (...) e tá dormindo no papel higiênico ali (risos). É, então, tu conhecer a pessoa Álvaro Siza, tu começa a entender algumas coisas da obra dele. (...)” (Anthony Ling).

As tecnologias

“[Quais as tecnologias utilizadas aqui e que tu destacaria?] O estacionamento embaixo da avenida, (...) foi uma obra enorme, (...) bem complexa. A escavação, eles escavaram o museu também e impermeabilizaram, (...) ali a gente tá um metro abaixo do nível do Guaíba e não tem umidade. Essas fendas no subsolo (...) tu não sente (...) parece que tá no piso térreo, pela quantidade de luz natural que entra e pelo ar assim. O concreto branco que era uma coisa que a gente não tinha aqui...”



Foto: João F. C. Loguercio

O sistema de incêndio... é um sistema bem avançado, foi investido muito em detecção de incêndio. (...) ele analisa o ar e vê a quantidade de gás carbônico e, daí, a extinção tem que ser com gás, porque a água estraga as telas, né? A parte de isolamento (...) térmico, a gente usou lã de rocha entre o gesso e o concreto, todas as paredes externas têm isolamento. (...) a gente tem iluminação em sancas (...), tu quase nunca vê a luz direta, sabe? o ofuscamento da luz (...).” (Anthony Ling).

É um bom projeto... Todo mundo que vem entende, pelo menos uma parte disso, ... sente isso

“Com relação ao projeto, é um bom projeto (risos). É difícil dizer o que torna uma arquitetura boa, a gente até estuda isso na universidade pra tentar entender o que torna um espaço ser um espaço de qualidade. São muitas, muitas coisas. Acho que todo mundo que vem aqui entende, pelo menos uma parte disso, ... sente isso” (Anthony Ling).



Foto: João F. C. Loguercio

De lá, consegue ter a visão daqui

“(...) tu vai ver que nas salas de exposição só tem uma janela pra esse lado do morro, né? que é aquela janela no segundo andar, que é só verde assim, e se essa janela fosse mais em cima tu pegarias as casas que tem lá em cima, né? Então, é genial como ele [Siza] de lá [Portugal] consegue ter a visão daqui, com a altura dos prédios no morro..., ainda projetando à distância isso” (Anthony Ling).



Foto: João F. C. Loguercio

Guggenheim em Nova Iorque... O visitar o museu é mais agradável aqui

“Ah, tem gente que fala do Guggenheim em Nova Iorque, que fala que o Siza consertou o problema do Guggenheim, das rampas, né? porque no Guggenheim tu tem área de exposição ao longo das rampas. E, realmente, assim, eu acho desconfortável, eu acho que o Guggenheim foi importantíssimo pra época que ele foi feito, mas o visitar o museu é mais agradável aqui” (Anthony Ling).



http://museologia.incubadora.fapesp.br/portal/acervo/guggenheim/guggenheim_ny/image_preview

Uma obra de qualidade pra sempre

“Acho que essa é uma obra que vai continuar sendo uma obra de qualidade pra sempre assim. E, qualquer momento da história tu vai vir aqui e vai dizer: ‘não, isso aqui é um bom museu’.” (Anthony Ling).

----- ** -----



Foto: João F. C. Loguercio

“Tá vendo aquele edifício moço? Ajudei a levantar...”

ZÉ GERALDO, *Cidadão*

3.3 A Obra - uma multiplicidade de atores

Um escritório pequeno... no máximo umas trinta pessoas

“[sobre detalhes da arquitetura de Siza] foi o escritório dele que desenhou sabe, não foi um arquiteto de interiores que veio aqui e desenhou. Um arquiteto que ele escolheu, na verdade, o Pedro Polónia (...). Porque o Siza, hoje, tem um escritório pequeno, né? (...)

deve ser no máximo umas trinta pessoas. E tem meio que um arquiteto designado pra cada obra que ele tá tocando (...).” (Anthony Ling).

Início da fase acabamento

“[Em que pé tava a obra quando tu chegou?] É, tinha terminado a superestrutura, concretagem assim, tinha terminado tudo. Tavam começando a colocar isolamento térmico e começando o gesso, no início assim. Basicamente era o início da fase acabamento.” (Anthony Ling).

Cada acabamento é uma empresa diferente

“[sobre a quantidade de pessoas envolvidas na obra] (...) antes era só a Camargo Corrêa, desde a superestrutura, a concretagem, daí, no acabamento, começa a entrar o marceneiro, o pessoal do... aço, do mármore, do gesso. Cada acabamento é uma empresa diferente.” (Anthony Ling).



Foto: João F. C. Loguercio

Empresas relevantes

“[Que empresas, no teu entender, são relevantes no projeto como um todo?] Bom, a Camargo Corrêa, (...) quando eu trabalhei aqui (...) só tinha três funcionários, a Camila, a arquiteta, a Carla, a engenheira e o Seu Zé, que era o mestre de obras, que trabalhava mais na obra, que foi ótimo também. (...) Os estagiários eram funcionários da Fundação Iberê, o Canal da Gerdau e o Roberto... eu não sei exatamente de onde. A Camargo foi importante, a Gerdau com certeza, financiou a obra e o aço. (...) o concreto branco não existia no Brasil, eles tiveram que desenvolver aqui e foi feito um trabalho junto com a UFRGS (...). As portas e esquadrias foram todas da Mosqueta, de Bento [Gonçalves], (...) o piso foi feito pela Martecar. Os vidros tiveram que ser importados de São Paulo. O mármore foi comprado independentemente também, (...) quem instalou foi a Rosito Luce. Os móveis esses, todos, quase todos, vieram de Portugal, que é um marceneiro de confiança do próprio Siza. (...) os móveis são desenhos do Siza,



Foto: Vanessa Zamboni

(...) essas luminárias também” (Anthony Ling).



Foto: Vanessa Zamboni

Carinho pela obra

“(...) trabalhar aqui foi ótimo, trabalhar com a Fundação, o pessoal, todo mundo se dava bem, um ambiente bom no trabalho assim. Tem uma coisa que eu sempre falo que é do carinho que todo mundo tinha pela obra, né? Acho que todo mundo que trabalhou aqui sabia da importância da obra que tava sendo feita. Então, até os... os obreiros, tinham um cuidado maior ao construir e um nível de detalhamento maior do que eles fazem normalmente.” (Anthony Ling).

----- ** -----



3.4

A Fundação tem quatorze anos

“A Fundação tem quatorze anos. Logo no ano seguinte em que morreu Iberê, (...) em 94, em 95 foi fundada. O programa educativo começou em 2000 ou 2001, (...) chamava programa-escola e funcionava na residência-ateliê do Iberê, no bairro Nonoai, com uma dimensão muito reduzida em relação ao que tá se fazendo hoje (...).” (Luciano Laner).

Ninguém sabia, em 2000, que existia uma Fundação

“...eu nem sabia que o Iberê tinha uma Fundação, e o Iberê era o homenageado da Bienal. Mas como eu não trabalhei no Margs, eu não trabalhei especificamente na exposição do Iberê, então, eu tinha um conhecimento muito vago mesmo sobre o artista ou sobre a própria Fundação. Eu nem sabia que ela existia, né? (...) Aí o pessoal da Fundação me ligou, pra marcar uma entrevista, perguntando se eu tinha interesse, (...) e

eu disse que sim, e eu fiquei com vergonha de perguntar onde era a Fundação, e eu pensei: ‘como é que eu não sei onde fica a Fundação Iberê?’. (...) Na verdade, ninguém sabia, em 2000, que existia uma Fundação (...).” (Mauren de Leon).

A Fundação foi crescendo

“(...) eu já tava trabalhando lá, dois anos, na Fundação, e a Fundação foi crescendo conforme a sua limitação física do período. Depois a gente começou (...), a equipe foi aumentando, entrou alguém pra fazer a produção, o projeto de catalogação começou, (...) Ela foi aumentando aos poucos.” (Mauren de Leon).

A Fundação Iberê Camargo tá dividida assim

“[A FIC] tá dividida assim: setor cultural (...), responsável pela programação das exposições, pelas publicações e pelos ciclos de seminários, palestras tá, e o ateliê de gravura se inclui no setor cultural e que mantém o programa artista convidado (...) que sempre proporciona uma experiência de gravura em metal de um artista contemporâneo, como forma de divulgar a técnica de gravura em metal, então esse é o setor cultural; depois nós temos acervo, conservação, documentação e pesquisa que, nesse setor, tá concentrada toda a parte de conservação da obra, de catalogação da obra, de organização do acervo documental, biblioteca e disponibilização desse material pra pesquisadores; depois nós temos o setor educativo, o programa educativo, que é a principal interface de relação da Fundação com o público; e temos também a comunicação, (...) que trata já de relações públicas, de divulgação etc.; e o financeiro-administrativo. Dentro disso tá englobada a estrutura da FIC. Aí existe, pra tu entender, (...) um presidente, ligado a esse presidente existe uma diretoria, ligado à diretoria existe um conselho curatorial que a gestão (...) dura dois anos. Não é esse conselho curatorial que faz a curadoria das exposições, as curadorias das exposições são sempre curadores convidados. Mas esse conselho curatorial (...) orienta, aconselha realmente o direcionamento das ações culturais, o que deve ser mostrado, o que não deve ser mostrado... Abaixo disso, então, tem a superintendência administrativa e a superintendência cultural e a superintendência cultural , então, reúne ali, embaixo de si, a catalogação, o cultural e o educativo (...).” (Luciano Laner).

Não se quer que seja um Museu Iberê Camargo

“Não se quer que seja um Museu Iberê Camargo, mas que seja um espaço artísti..., um centro cultural ativo, por isso a programação cultural é aberta a exposições temporárias de artistas contemporâneos também. Embora sempre vá se manter um espaço destinado à Iberê Camargo. (...) 2009 a programação já abre pra exposições internacionais. Então, inclusive a Bienal do Mercosul também vai... ter exposição aqui.” (Luciano Laner).

----- ** -----

3.5 A Segurança

Controlam tudo que acontece

“Um segurança (...) por andar, vai subindo até o quarto andar. [O total de seguranças] no dia, são quatro no prédio, três na externa, um no monitoramento, controlam tudo que acontece tanto na externa quanto na interna” (Jacques Garcia).

Todo mundo fica em comunicação

“Então, eu sempre chego aqui às 8h e meia, meu horário é às 9h, (...) sempre chego cedo, vou me arrumar, se tiver que fazer uma barba..., faço. Tem um vestiário aqui

embaixo, tem copa. Aí venho aqui pra dentro, (...) pego o rádio, já fico atento a tudo que tá se passando. Todo mundo fica em comunicação, tanto a externa, quanto o monitoramento [câmeras], quanto a interna. E aí, já subo nos andares, vou até o quarto andar, eu dô uma volta pra ver se tá tudo Ok, pra ver se os quadro estão no lugar, pra ver se não aconteceu nada, porque a gente não sabe se, de repente, de noite acontece alguma coisa, alguém bateu sem querer e aí não fala.” (Jacques Garcia).

Começa o dia assim

“E aí começa o dia assim, (...) abre às 10h, comunica o pessoal do andar, tudo, que tá sendo aberta a Fundação, daí já começa a atender eles [alunos de escolas], explicar o que pode e o que não pode, como é que é feito e aí tua rotina já entra no ritmo, né? (...). Se acontece alguma coisa, seja dentro ou fora, a gente dá uma fugida e vai ver, se dá pra resolver, resolve, se tem que passar pra outro, passa. [Minha função] é mais na recepção ali, atento a tudo que acontece, controlando tudo que acontece aqui na frente, aqui no átrio. Ficar sempre atento com a gurizada, que são ‘tudo nervoso, né?’ (risos).” (Jacques Garcia).

A gente tá sempre preocupado

“Isso aqui tem que ter cuidado, qualquer coisa que tu toque, qualquer coisa que tu movimente, o risco de um acidente é grande. (...) nem tanto só com os quadros, mas também com as crianças, com as pessoas que ficam aqui, a gente tá sempre preocupado. (...) Então, é bem complicado trabalhar aqui, tem que estar atento o tempo todo. (...) Acho que assim, só pra passar que tá sendo fantástico estar aqui na Fundação Iberê Camargo. Vamo à luta” (Jacques Garcia).

O Cavalo de Tróia

[Num dos dias em que fui ao museu e que aguardava um dos entrevistados, cheguei mais cedo e resolvi dar uma olhada na exposição do Guinle. Era, mais ou menos, umas onze e meia da manhã, resolvi seguir o roteiro sugerido, subir de elevador até o quarto andar e ir descendo. No quarto andar, estava praticamente sozinho, com exceção de duas pessoas, funcionárias da Fundação, creio eu, que observavam as obras de perto e faziam anotações...



Foto: João F. C. Loguercio

Então, surge o segurança do andar, se não me engano, seu nome era “Dioclei”, para acompanhar de perto minha visita...



Foto: João F. C. Loguercio

Puxei conversa, perguntando se era obrigatório eles (seguranças) acompanharem todas as visitas e ele respondeu que sim. Em dado momento, estava em frente a uma das obras do Jorge Guinle, não havia olhado o título do quadro na etiqueta ainda e o ‘Dioclei’ falou: ‘é um presente de grego’. Não entendi direito e perguntei: ‘O quê?’. E ele disse: ‘foi um presente que os gregos deram..., um cavalo com soldados dentro’. Respondi que conhecia a história, mas não havia me dado conta que ele falava do quadro. Então, perguntei: ‘Vocês seguranças são um presente de grego?’. ‘Não’, disse ele, ‘é o nome do quadro’. ‘Ah, entendi!’. E fui ver o título – “Cavalo de Tróia”.



Foto: João F. C. Loguercio

Então, ele disse: ‘Tá vendo o cavalo? Aquela parte amarela ali’. E começou a fazer uma espécie de mediação comigo. Falou um pouco da biografia do artista e, enquanto me acompanhava pelo andar, apontava algo que ele havia percebido em determinado quadro: ‘aqui ó..., tem uma pessoa, tá vendo?’. ‘Ah, é verdade...!’’. Falou que no último andar, pela luminosidade excessiva das aberturas, havia um ‘reflexo nos quadros’, dificultando assim a observação. ‘Dioclei’ trabalhava ali havia um mês e que, por acompanhar as mediações e por ter uma carga diária de 11h trabalhando, tinha tempo suficiente pra conhecer melhor as obras e os artistas. Disse também que era um lugar

bastante tranqüilo e que o maior cuidado era com as obras e com ‘a segurança das pessoas’.]

----- ** -----



Foto: João F. C. Loguercio

3.6 A Recepção

A gente foi escolhido pra ficar na recepção

“(...) a gente foi escolhido pra ficar na recepção, não foi assim: ‘tu foi contratado pra trabalhar aqui, ficar na recepção’. A gente veio pra trabalhar de segurança, (...) aí, houve uma reunião com o diretor, ele: ‘não, o cara vai ficar no balcão e o Jacques vai ficar na porta’. Tipo assim: ‘vocês vão ser a recepção da Fundação’.” (Jacques Garcia).

Tem que começar com o astral lá em cima

“(...)vê se tá tudo Ok, nisso já começa a entrar o pessoal, o pessoal da faxina já tá aí, já tá limpando. E aí, é aquele contato, (...), tem que começar com o astral lá em cima, dá bom dia, já conversa, já troca uma idéia de como é que tá sendo o dia (risos) e vem aqui pra portaria, pra se preparar pra abertura, que é às 10h, só no fim-de-semana que começa às 11h.” (Jacques Garcia).

A recepção aqui é assim

“(...) a recepção aqui é assim: eu, a Carol no balcão da recepção, eu mais na porta, ela no balcão; na chapelaria é a Maria, né? que é responsável pelo guarda-volumes e o pessoal da Safe Park que fica aqui no recebimento dos *tickets*. Né? pra pagar; tem a Gabi, aqui da lojinha que é que fica aqui no átrio” (Jacques Garcia).

Eu faço de tudo um pouco sabe

“(...) mil perguntas, né? (...) o meu trabalho é ajudar a administração e a recepção. Na verdade, a recepção fica entre eu e a Maria, que fica na chapelaria e eu aqui e o Jacques. Mas eu também ajudo o pessoal da administração (...). Mas como eu já tinha experiência na recepção de hotel e eles queriam aqui uma recepção mais requintada, uma coisa mais, assim, diferenciada do que qualquer outro lugar, então, por isso eu fiquei aqui, por essa experiência que eu tinha. Mas é..., eu faço de tudo um pouco, sabe? eu fico aqui, eu atendo o telefone, eu recepciono, às vezes eu medio (...). O final de

semana mesmo, (...) veio várias pessoas que, às vezes são artistas, que não dá tempo de todo mundo fazer, a gente dá uma atenção especial, sabe?” (Carolina Dorneles).

Recompensas, elogios e reclamações

“É legal assim ter recompensas (...), eu ganhei um desenho de um menino, ele foi lá, desenhou na oficina e me deixou o desenho aqui, sabe? coisas assim, pequenas (...). Então, eu acho prazeroso trabalhar aqui e eu gosto, as pessoas são legais. Tem gente de tudo quanto é jeito, estilo, sabe? (...) que, ao mesmo tempo, a gente trabalha junto pro mesmo fim, né? [E o mais difícil? Depois de pensar muito] Eu acho assim, que é lidar com vários tipos de públicos, sabe? (...) porque eu escuto de tudo aqui, né? é a mesma coisa que a recepção de hotel, aonde que o pessoal vai reclamar, aonde que vai elogiar (...), e tu sabe que eles reclamam muito mais que elogiam, né? Reclamam do estacionamento que é ruim, que a entrada do estacionamento é isso, que falta janela, que sabe..., coisas, reclamam. É aquelas pessoas que vêm aqui pra passear, mas que procuram alguma coisa ruim pra deixar aqui. Mas acho que seria o mais desagradável aqui dentro, ter que ficar escutando essas coisas” (Carolina Dorneles).

----- ** -----



Foto: João F. C. Loguercio

3.7 O Programa Educativo

Que não ficasse só com visitas..., visitas esporádicas

“(...) porque era uma coisa muito pequena, (...) foi um programa que foi crescendo muito aos pouquinhos, com a nossa convivência com a Fundação e com o público, tipo, escutando muito os professores. Os professores tinham necessidade, (...) de poder trabalhar em sala de aula com obras do Iberê. Até isso era uma preocupação nossa pra que não ficasse só com visitas..., visitas esporádicas, (...) não era isso que a Fundação queria, desde o início, né? (...)” (Mauren de Leon).

O Material

“E aí, pra eles era muito difícil trabalhar com artistas locais, com o próprio Iberê Camargo, porque não existia material nas escolas, fora Van Gogh, Tarsila, no máximo (...). Então, a Fundação fez um material, pensou em fazer slides, da obra do Iberê, né? (...). Os professores colocaram a dificuldade do ensino público, no que diz respeito ao equipamento audiovisual nas escolas. (...) a Fundação optou por fazer um material que fosse de qualidade e de manuseio fácil. Daí que surgiu essa idéia de fazer aquelas pranchas de tamanho A3 com reproduções de obras, né?” (Mauren de Leon).

Material – curadoria, crítica e sugestão dos professores

“Quando eu entrei, esse material tava sendo produzido (...),foi a professora Mônica Zielinsky que fez a curadoria das obras e fez um textinho crítico também sobre cada uma das imagens. São dez imagens pra essa prancha, que levou ainda uma cronologia e era uma prancha bilíngüe, em inglês e português. E a Fundação sempre pensou numa projeção internacional. (...) Mas ele foi feito com esse fim, do educativo, com essas sugestões dos professores também.” (Mauren de Leon).

Material – a revista Aplauso

“Aí, os professores colocaram que era muito difícil trabalhar com os alunos, textos críticos, textos de arte, porque são muito herméticos, etc. E a ‘Aplauso’ tava editando no ano de 2000, todos os meses, na página central, uma imagem e uma matéria sobre Iberê Camargo. Aí a gente fez uma parceria com a ‘Aplauso’ e a ‘Aplauso’ fez um compilado desses doze textos (...), que eram independentes, curtos, tinham uma página, prum público muito amplo, muito acessível pra alunos de quinta série em diante. Esses textos (...) formam uma certa cronologia, então, eles dão um apanhado geral da vida e da obra do Iberê.” (Mauren de Leon).

Um período de imersão absoluta

“(...) a Fundação me chamou pra trabalhar em fevereiro, pra abrir, inicialmente, em abril. Nós tínhamos dois meses, eu e a Mauren de Leon, que, na época, ainda tava ligada à Fundação Iberê Camargo. (...) E nós tínhamos, então, menos de dois meses pra constituir um projeto, elaborar um projeto, aprovar esse projeto com a curadoria pedagógica, que era o Luis Camnitzer, montar uma equipe, ter essa equipe capacitada e..., imagina a loucura que foi esse período. (...) Então, essa primeira experiência de aproximação foi um período de imersão absoluta mesmo, assim, na elaboração do projeto” (Luciano Laner).

Várias coisas que teriam que ser diferentes

“(...) no abrir aqui, se tinha várias coisas que teriam que ser diferentes. Primeiro, que o projeto ampliaria muito, o programa-escola se tornaria o programa educativo, porque agora ele tinha a participação do Luis Camnitzer (...). [O Camnitzer] lançou mesmo foi um direcionamento conceitual e ideológico de como ele pensa arte-educação, de como ele acha que isso seria abordado, (...) ele esboçou alguma coisa metodológica, (...) que pra ele é importante, e eu concordo plenamente com isso, (...) de que o professor deveria ser bastante envolvido nesse projeto, nesse processo e de que o aluno deveria passar sempre por uma experiência prática. E a experiência prática, não só no sentido de proporcionar que essas pessoas se descubram artistas, porque esse não é o único objetivo do programa, mas de que muitas vezes as pessoas descubram outros sentidos que ampliem sua percepção sobre a obra de arte, no momento em que passam por uma

experiência prática, aonde elas têm que confrontar..., idéia, conceito, intenção e matéria.” (Luciano Laner).

Modelar a matéria ao seu pensamento

“O que acontece muitas vezes é que as pessoas olham os trabalhos de arte, desqualificam o resultado que o artista chegou e quando elas têm que se confrontar com a matéria, (...) modelar a matéria ao seu pensamento, passam a valorizar e ter um outro olhar. Têm uma experiência fundamental mesmo, a experiência prática como um processo complementar à visita mediada. (...) eu acho que, (...) a experiência que a gente propõe como prática, ela não é uma experiência poética, criativa. Pra mim ela tá, ainda, dentro da estética mesmo. Ela tá no campo da leitura, da crítica, da percepção, do entendimento, o que se chamaria de fruição (...). E a idéia é que, daqui a pouco, (...) a gente consiga trazer as pessoas pra experiência poética mesmo, seria um segundo passo.” (Luciano Laner).



Foto: João F. C. Loguercio

Centro de formação

“(...) e é uma das coisas que o Camnitzer levantou também, um lugar como esse tem que funcionar como um centro de formação de educadores e de mediadores culturais.” (Luciano Laner).

Formação de professores

“Primeiramente a gente organiza uma (...) formação de professores, a cada exposição. Geralmente, a gente conta, nesse encontro, com o curador da exposição, então, se tem uma palestra com o curador, sobre o projeto curatorial. A gente faz uma visita guiada com esses professores, direcionando o olhar dele pra possibilidades de abordagem pedagógica daquele trabalho que tá sendo apresentado e esse professor ainda participa de uma oficina prática, (...) não no sentido de entregar um receituário de coisas que ele possa aplicar, mas de experiências que ele faça com a gente no ateliê e que ele pode, a partir delas, criar atividades pra desenvolver com seus alunos, em sala de aula.” (Luciano Laner).



Foto: João F. C. Loguercio

Elas escolhem a gente

“[Vocês escolhem essas pessoas?] Elas escolhem a gente, porque a gente divulga isso e abrem inscrições e se faz a divulgação sempre através das secretarias de educação. [Escola] particular ou pública (...), a gente oferece esse transporte, prioritariamente pra professores que participaram da capacitação e que sejam de escolas públicas. (...) Então, nesse momento sim tem essa distinção, mas na capacitação não.” (Luciano Laner).

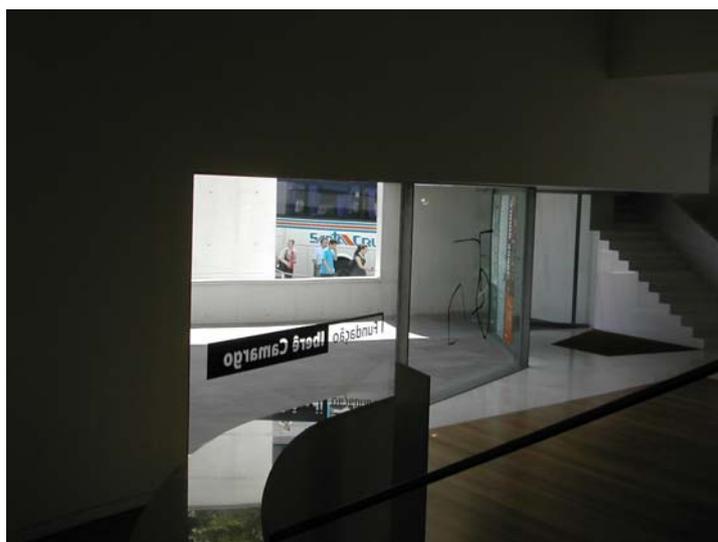


Foto: João F. C. Loguercio

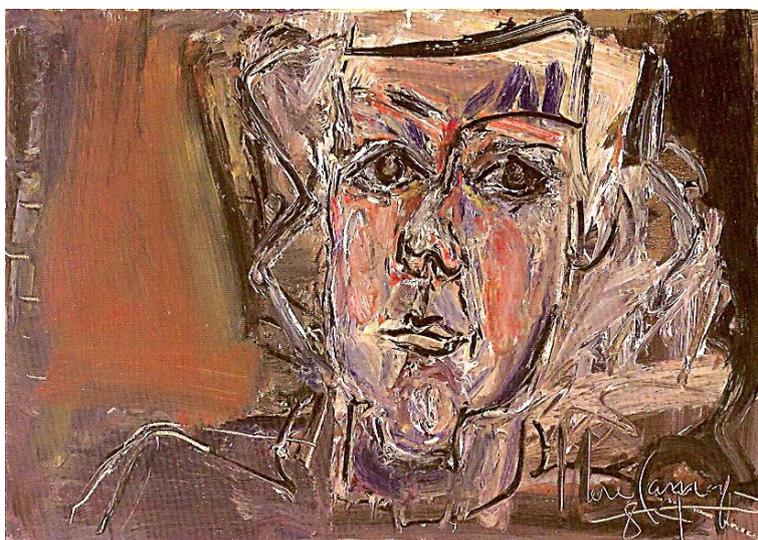
O material didático

“E aí, esse professor recebe esse material didático, pra poder trabalhar com os alunos em sala de aula...”



Foto: João F. C. Loguercio

Esse material a gente já elaborou pra Iberê Camargo...,



Iberê Camargo
 Abril, 1962
 Óleo sobre tela, 55 x 70 cm
 Coleção Maria Cecília Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



“Siglo-te passo a passo, quase como a tua sombra. Há mais de quarenta anos, dividimos alegrias e tristezas. Entre nós, tudo foi e é repartido. Teu mundo tornou-se o meu mundo. Teus amigos são meus amigos. Tuas preocupações também são as minhas preocupações. Iberê, temos um só coração, um só modo de sentir o mundo. Nunca te esqueço: sempre trabalharei com a paixão dos exilados. Não te pouparei de alcançar o abstrato na Arte. Acompanhei tuas noites insones, frente à tela, no frenesi da criação. Tu sempre te deitas por inteiro. Sem descanso, dias e anos te aprofundaste mais e mais nessa tua busca sem fim. Eu te vi tempestuoso e também paciente, na vigília do acerto que moldavas as tuas imagens interiores, sempre com originalidade e poesia. Essa tua força e essa tua versatilidade me fascinam. Sinto-me feliz em ser a tua companheira e compartilhar a tua caminhada”.

Maria Cecília Camargo, Porto Alegre, 1989

Iberê por Iberê
 Depois (à direita)
 Quando eu estiver deitado na planície, indiferente às coisas e às formas, tu deves te lembrar de mim. Ai, onde a planície ondulada, a terra é mais fértil. Abre a concha da tua mão uma pequenina semente e excede nela a semente de uma árvore. Eu quero rascar neste terreno, quero saber com os meus olhos até o fundo da luz. Depois, nos dias aborrecidos, tu virás procurar a sua sombra, que será fresca para ti. Então no murmúrio das folhas eu te direi o que meu pobre coração de homem não sabe dizer.
 Porto Alegre, 1940 (CAMARGO, 1986, p.17)

Foi ali, à margem deste Riacho, que pintei meu primeiro quadro e onde começou meu nome: Com espessa pasta de tinta e os tintas eram dadas. Joguei a luz fugitiva dessa mancha de sol sobre aquelas águas lodosas. Árvores desgastadas, serradas pelo vento, apontam para um céu cobalto. Plasmeei essa imagem: assim começa um pintor. (CAMARGO, 1956, p.130)

Para pensar
 1. Você percebe uma mudança de atitude nos retratos de Iberê ao longo da sua carreira? Quais são e quando acontecem?
 2. Em que contribui à mudança de empaste e textura para os retratos mais tardios?

Foto: Iberê e Maria Cecília Camargo no ateliê da Rua dos Hebraeus, Rio de Janeiro, 1962 (Arquivo documental Fundação Iberê Camargo)

pra Jorge Guinle que tá em cartaz...



Jorge Guinle
 Dez anos de solidão, 1983
 Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
 Coleção João Sattariani,
 Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ



Henri Matisse
 L'atelier rouge, 1911



Foto: Jorge Guinle (banco do auto-retrato de Van Gogh), no Museu Metropolitan, Nova York, 1980 (Arquivo Fundação Iberê Camargo)
 Henri Matisse, L'atelier rouge, 1911 - © Digital Images, The Museum of Modern Art / Licensed by Scala / Arte Resource, NY

O título “Dez anos de solidão” poderia referir-se a própria trajetória de Guinle. O artista, identificado com o expressionismo abstrato, nasceu no contraponto dos movimentos de arte dominantes no Brasil, da década de 60 e 70, a Pop Art e a Minimal Art. Em entrevistas da época, o artista mostra seu entusiasmo por George Baselitz, Sandro Chia e Francesco Clemente, todos seguidores do neo-expressionismo, movimento internacional de “volta à pintura”, dos anos 80. No Brasil, a época (o encerramento das ditaduras, da arte, das Diretas Já) era propícia ao espírito de renovação que a pintura de Guinle trouxe com intensidade, tornando-se o porta-voz de uma geração graças a sua erudição visual - viveu entre Nova York e Paris - e sua inteligência pictórica.

Suas telas revelam uma total liberdade em articular relações visuais (entre cores, formas, movimentos artísticos), um jeito selvagem onde o que importa é o íntimo diálogo (entre artista e obra) que se estabelece na ação de pintar, de colocar “as coisas para fora” através do gesto e da cor, uma espontaneidade no processo criativo, onde todo o corpo se joga, imerso na pintura. O quadro torna-se vida, no acúmulo de matéria, nas pinceladas livres, no jogo prazeroso e não menos conflituoso que se trava. “As formas e os gestos se acomodam ao que tem do lado. São formas soltas, sem uma amarração muito clara. Assim, por vezes insinuam figuras ou aparecem como um gesto quase caligráfico. As figuras não se submetem a um desígnio específico, que determina um lugar para cada coisa, de acordo com um plano estabelecido”. (SILVEIRA, 2008, p.30)



Guinle por Guinle

No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, encontra-se uma mescla do abstrato-expressionismo gestual, do de Kooning e do Matisse, até um surrealismo automatista. Mas cada apropriação de um estilo, de um pensamento inculca da escola - escolhida justamente pela inclusão de uma outra escola que seria sua negação. Por exemplo, o lado decorativo, “jeu de vivre”, matisseano das cores seria negado pela construção ritmicamente exacerbada do abstrato-expressionismo. Por outro lado, a tragédia desta mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambiguidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha prática artística. (GUINLE, 1985, p.87)

Para pensar

1. Na pintura de Guinle, é a cor ou o gesto que determina um caminho para o olhar?
2. “Quem quer se expressar precisa de referências” (Paulo Sérgio Duarte). De que modo as experiências fora do Brasil foram determinantes na formação do olhar e da linguagem pictórica de Jorge Guinle?

estamos montando pra Guignard [Alberto da Veiga] que é a próxima exposição.” (Luciano Laner).

[Acompanhando turmas de oitava série, da Escola João Satte, uma escola pública do bairro Rubem Berta, que foi fazer uma visita mediada à Fundação, visita essa que incluía um trabalho prático junto ao ateliê do programa educativo, tive a oportunidade de conversar com a professora Isabel, que, anteriormente à visita, havia participado da formação de professores proposta pela Fundação. Ela, com formação em licenciatura no Instituto de Artes da UFRGS, falou-me que trabalhou com Iberê em sala de aula, mas não como foco central e sim com a questão dos retratos do artista e também com um texto dele – “Gaveta dos Guardados”. A proposta era que, a partir dessa discussão do retrato e da memória, cada aluno montasse uma “caixa de memórias da infância – um relicário” e que fizesse uma intervenção em fotografias tiradas deles mesmos].

A segunda visita - interação mediador, aluno, obra de arte

“[A primeira visita era ao edifício sede da Fundação] Aí, a segunda visita seria totalmente focada na exposição, no contato com a obra de arte e na construção (...) de um conhecimento, a partir dessa interação mediador, aluno, obra de arte. Onde ela é uma visita que traz informação, mas ela é uma visita que procura provocar o olhar do aluno pra que, a partir da sua bagagem cultural, das suas referências de memória, ele possa ir dando sentido pra obra de arte que, na medida que ele vai dando sentido pra obra de arte, a gente pode, digamos, ir aproximando ele...” (Luciano Laner).

----- ** -----

3.8 O Jogo Curatorial

“(…) composto de muitas imagens, formato postal e essas imagens podem criar diversas dinâmicas, mas a principal, que a gente concebeu, é uma espécie de jogo curatorial, onde a orientação é que os alunos criem grupos de imagens, ou seja, elejam as suas imagens e excluam as outras que não vão participar daquele recorte que eles estão criando. Então, é um exercício que vai sempre passar pelo reconhecimento da imagem, pela leitura da imagem e, depois, eles vão ter que reconhecer os critérios que eles estão usando pra fazer as associações entre as imagens e porque essa imagem dialoga com aquela imagem - por algum aspecto formal, por algum tema, por alguma idéia que ela suscita e isso te aproxima do processo curatorial. E pra gente é um exercício rico porque leva eles a vários níveis de relação com a imagem.” (Luciano Laner).

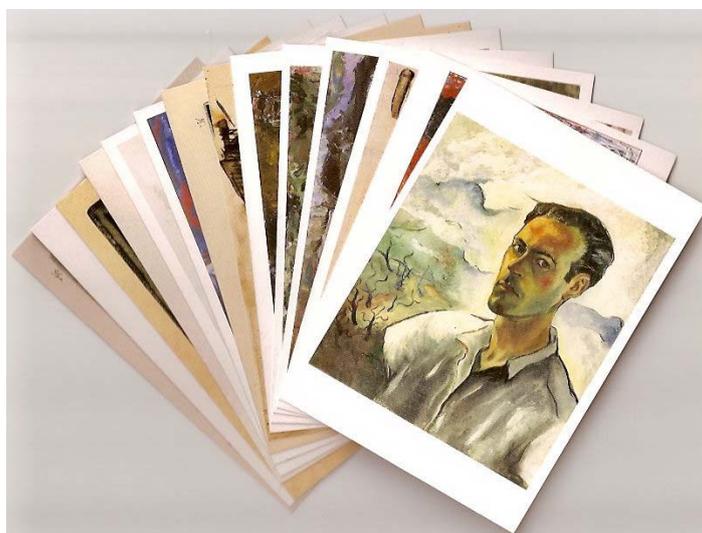


Foto: João F. C. Loguercio



Um exemplo de um recorte possível dentro dos 40 postais que compõem o “baralho”.

“(…) esse material é dirigido pro professor, na verdade, mas o professor pode usar o material com os alunos e esse material acompanha um caderno de textos, dirigidos pro professor, onde tem dados da biografia do artista, textos críticos, sugestões de exercícios que o professor pode direcionar pros seus alunos e tal.” (Luciano Laner).

----- ** -----

3.9 Nosso desafio – a imagem de dois extremos

Meu papel é poder identificar as diferenças... Mostrar o que tem qualidade

“Olha, eu acho que o meu papel é poder identificar, no meio, (...) especialmente na produção de arte, identificar as diferenças. Assim, às vezes, parece que tá tudo misturado, principalmente nesse mundo espetacular, não é (?). Essas bienais em que as obras aparecem recortadas. Uma obrinha aqui, do lado de outra, não se sabe de nada do que é esse artista, é uma costura, uma amostragem, é como se fosse uma colcha de retalhos, que tá mostrando que isso é a produção contemporânea. Eu acho que não é isso. O meu papel, eu acho que seria, exatamente, poder fazer esse discernimento mais intenso, mais público, (...) mostrar o que tem qualidade, eu acho que isso ainda existe. As pessoas dizem “ah, terminou o tempo do juízo de valor, da qualidade”, eu acho que não, não é. Concordas comigo? Eu acho que não, eu acho que é isso que falta” (Mônica Zielinsky).

A relação do público com o artista através da obra. Obra como solução estética de algum problema

“(...) esse projeto do Camintzer tem esse conceito que tinha na Bienal de tratar a relação do público com o artista através da obra. Esse é um conceito que é dele e que é um conceito que eu acho bem interessante (...), eu acho que funciona muito bem. No início eu pensava que o que interessa mesmo é a relação com a obra, não exatamente com o artista, mas com o objeto que é aquele objeto de arte que é a obra. Mas a maneira com que o Camintzer trabalha essa questão, tipo, a obra sendo uma solução estética pra algum problema, que o artista coloca, e ele consegue, assim, desencadear que o público se torne um ator também. Porque se o público pensa na obra como a solução estética de algum problema, o público pode pensar se aquela solução, pra aquele problema, funcionou ou não funcionou, como ele resolveria, entende? (...)” (Mauren de Leon).

Um desafio desse trabalho

“Porque aí vão duas coisas que correm em paralelo e é um desafio desse trabalho (...). Nunca se pode fechar uma obra de arte, nunca, e cada olhar vai significar uma obra de arte a partir de suas referências. É inegável que a bagagem cultural de cada um é o ponto de partida pra gente significar as coisas. Ninguém dá nome pra uma imagem que não exista na sua memória, isso é cognitivo mesmo. Então, (...) pra que o olhar deles esteja livre pra construir os significados, ao mesmo tempo, principalmente no caso de Iberê Camargo, que a gente quer que eles conheçam o artista e a poética do artista, a gente tem que aproximar eles daquilo que tá na raiz daquele trabalho. E isso não significa invalidar ou desqualificar as leituras que eles construíram da obra de arte, mas colocar também pra eles uma outra informação que tá ligada ao campo específico da arte e é todo um trabalho de história e crítica da arte que existe por detrás da obra. E aí, esse é o grande desafio do trabalho, de a gente não virar enciclopédia falante... e permitir essa interação deles e, ao mesmo tempo, trazer a informação sem desqualificar o olhar deles.” (Luciano Laner).

A gente vive essa tensão

“Alguma coisa ali, dentro da obra de arte, tem que conseguir, tem que espelhar essa pessoa, (...) que no momento que ela se enxergar ali é que ela vai se apropriar daquela obra, daquela imagem. Porque, na verdade, é essa memória que ela vai levar dessa experiência, às avessas de toda informação histórica e conceitual que tu possa ter daquele trabalho. E o desafio é não chegar pra pessoa e, resumindo de uma maneira

tosca: ‘ah, legal isso que tu disse, mas esquece isso aí porque o certo mesmo é que...’. Isso seria o desastre total do trabalho. Então, a gente vive essa tensão (...).” (Luciano Laner).

De um lado o Camnitzer e de outro lado a Mônica Zielinsky

“(...) só pra colocar a posição de duas pessoas que estão ligadas ao trabalho nesse momento: de um lado o Camnitzer e de outro lado a Mônica Zielinsky. De um lado um artista conceitual, de outro lado uma professora de teoria e crítica. Um defende que a gente tem que, realmente, criar uma abertura na obra de arte e aproximar ela das coisas mais banais do cotidiano, porque, é a partir dessa relação que a obra de arte estabelece com o cotidiano, que as pessoas ficam à vontade pra se relacionar com a obra de arte e encontram na obra de arte esse espelho que fala do seu dia-a-dia (...). E isso num extremo que (...) é muito válido pra estabelecer uma ponte, mas abre mão de um conhecimento específico que não pode ser ignorado. E no caso da Mônica, quando ela se coloca nesse ponto, em relação ao educativo, ela defende, por outro lado, o oposto extremo disso que seria: ‘não, existe um conhecimento específico disso em teorias, existem conceitos e isso tem que ser passado’. E aí o nosso desafio. (...) é a imagem dos dois extremos e (...) nós temos que ter todo esse conhecimento e não podemos negar (...), mas a gente tá trabalhando com um público que tá muito, mas muito distante disso e que a gente tem que trazer pra perto disso em doses homeopáticas.” (Luciano Laner).

----- ** -----



Foto: João F. C. Loguercio

3.10 A Loja

Pessoas e horários

[Quantas pessoas trabalham aqui?] Duas. Eu abro, a Gabi fecha. A Gabi tá desde que abriu, ela é a gerente. Quando eu entrei, eu entrava às 10h e saía às 6h, agora a gente tá se organizando (...), tem dias que eu chego às 10h e saio às 5h, pra eu poder fazer as minhas coisas, e a Gabi chegava às 11h e agora ela chega ao meio-dia. Então, tá melhorando.” (Luciana Pinto)

Os produtos - não é uma livraria e não é loja de coisas

“[Quem escolhe os produtos que têm aqui pra vender?] É assim oh, chega uma pessoa aqui e diz: ‘ah, como é que eu faço...’. Daí, a gente pede pra mandar um e-mail pra cá que, tipo assim oh, as coisas, ou de design ou de..., não é uma livraria e não é loja de coisas, é de tudo um pouco. Aí, ela pede pra mandar um e-mail, daí a gente dá uma olhada (...). Também tem que passar pelo crivo da Fundação, mas principalmente as coisas da Fundação, se ela desenvolveu..., aquele calendário ali [com a marca da Fundação], eles têm que ver e têm que aprovar. Agora, coisas assim, ou jóias ou esses outros artigos, aí, eu acredito, pelo que eu vi, é a Rô que escolhe. (...) Os livros, a Rô é livreira, porque ela tem a loja do Margs, livros aqui só entra de design, de arte (ou de fotografia, ou de cinema...), arquitetura, só não tem literatura.” (Luciana Pinto).

Pra quem e o que é mais vendido

“Turista, as pessoas vêm direto do aeroporto pra cá (...). O pessoal, a princípio, o que mais procura é coisa do prédio, por incrível que pareça, da arquitetura (...). E o pessoal quer assim, essas coisas do prédio, foto do prédio (...). Procuram gravuras do Iberê, que daí tem toda uma história, (...) tem toda uma função de liberação das coisas, isso vai demorar um pouco (...), tem a história da família, tem toda uma função. Então, é liberado aquele *logo* ali, é liberado uma ou duas coisas que têm nos catálogos, mas não é liberado pra vender..., gravura, cópia, pra botar numa xícara um quadro dele, isso não.” (Luciana Pinto).

A gente queria era ter aquilo aqui

“(...) e o material é..., a coisa mais legal que tem nesse museu é o educativo, [o Luciano] ele te mostrou o material deles? Porque assim oh, a gente não tem aquele material pra vender (...), mas tudo que a gente queria era ter aquilo aqui, porque é lindo o material, (...) e o mais bonitinho é o material pras crianças que se chama ‘diário de bordo’.” (Luciana Pinto).

Que dia vende mais?

Quinta-feira é das 10h às 9h da noite e é um dia que tem mais movimento porque é perto do final de semana, né? Dias que vende mais é sábado e domingo.” (Luciana Pinto).

Posso ter um monte de oportunidades

“Eu gosto dessa história, que eu sou designer não sei o que, eu tenho contato com um monte de gente, interessante, e um monte de gente que eu já conhecia. É um lugar lindo de morrer e é um lugar..., sei lá, (...) posso ter um monte de oportunidades, de contatos, de outros trabalhos, isso foi a coisa que mais me mexeu pra vir pra cá (...). Mas assim oh, parece que a novidade já não tá mais tanto sabe, baixou uns..., quase 50%. Mas agora com essa coisa puxando pra zona sul, a gente acha que vai melhorar de novo (...).” (Luciana Pinto).

----- ** -----



Ingressos dias 31.05.2008 (visitante no. 1285) e 05.11.2008 (visitante no. 73289)

3.11 Público(s)

Público institucional e público programático

“(...) pra Fundação Iberê Camargo como um todo, e aí eu tô falando não só do educativo, mas do cultural, de todas as ações da Fundação. O público é dividido em dois grupos grandes: um chamado público institucional, onde estão os artistas, os curadores, os críticos, os patrocinadores e o público interno, digamos assim; e (...) o público programático, e esse público programático é pra onde o educativo dirige sua atenção.” (Luciano Laner).

Público programático

“Dentro do público programático a gente tem o visitante espontâneo, (...) o público escolar e (...) o público especializado, que seria o público que tem nível superior, que tá em formação, busca informação na Fundação (...), alunos de graduação que vêm usar o espaço da Fundação como espaço de formação dado ao ensino formal acadêmico..., artistas, conservadores, o pessoal da arquitetura nos procura muito.” (Luciano Laner).

Público do educativo

“(...) dentro do programa educativo ainda tem uma divisão de público um pouco mais minuciosa, porque aí a gente dividiu mesmo o nosso público-alvo do educativo, sendo: o professor do ensino infantil, do ensino fundamental, do ensino médio, principalmente, do ensino fundamental, que pega ali as crianças entre os oito e os treze anos, mais ou menos, e dentro desse o nosso trabalho é muito direcionado pro professor, num primeiro momento, pra que o professor seja o nosso mediador com o aluno.” (Luciano Laner).

Público no verão

“Claro que não é só esse o nosso público, porque, por exemplo, agora no verão a gente vai tentar implementar uma outra etapa de aproximação com outros públicos, até mesmo pela baixa do movimento do público escolar, vai ser uma necessidade, na verdade. Então, a gente quer aproximar associações de funcionários da indústria e do comércio, sindicatos, associações de bairro, associações de moradores, ... de comunidades, escolas de samba... A gente quer começar a aproximar o público comunitário organizado pra dentro da Fundação.” (Luciano Laner).

O público em números

“O programa educativo (...), com o agendamento, a gente já recebeu cerca de 13.000 estudantes. A gente recebe uma média de 250, 350 pessoas atendidas pelo programa educativo (...), sendo metade disso escolas públicas, metade disso escolas particulares. A visitação média, nos finais de semana, de público espontâneo, gira em torno de 1.000 pessoas e já girou, no início, em torno de 2.000 pessoas por dia. O Programa Educativo no fim-de-semana..., a gente tem, mas aí, assim, bem diferente durante a semana. Durante a semana a gente foca todo o esforço no agendamento do público escolar, no final de semana a gente posiciona os mediadores de forma que eles fiquem disponíveis pro público que tá circulando.” (Luciano Laner).

Tu lida com todas... As pessoas que vêm ao museu, as pessoas que vêm só passear

“Aqui é melhor, bem melhor, o nível das pessoas, (...) no caso, é diferente, tu lida com todas. O pessoal um pouco mais culto, menos, mais inteligente, menos. Então, tu pega um pouquinho de cada um e vai adquirindo mais experiência, a maneira de lidar com as pessoas, o atendimento também. Tu vê a diferença de uma pessoa pra outra, isso aí é gritante. As pessoas que vêm ao museu, as pessoas que vêm só passear. Durante a semana, a maioria é colégio, porque daí é visitas agendadas. Muitas surpresas, tem o pessoal que vem de fora e não agenda, mas vem do mesmo jeito, às vezes vêm 40, 50, vêm sem avisar. (...) pessoal da arquitetura, colégio de primeiro e segundo grau.” (Jacques Garcia).

Eles acham isso aqui maravilhoso, mas querem usar como shopping, praça

“[Desde que tu trabalha aqui, o pessoal que visita, tem algum episódio..., o pessoal mexe nos quadros, incomoda muito, a gurizada que tu falou..., como é que é?] Eles não estão preparados, não sabem bem dizer o que é um museu, eles confundem isso aqui com um shopping, eles acham que podem pegar o elevador, subir e descer, descer pelas rampas correndo, gritar, pular, saltar... Então, ainda não estão..., eu digo assim oh, boa percentagem do porto-alegrense não tá preparado, não tá sabendo o que que é a Fundação Iberê Camargo e tu vê a diferença nas pessoas que já visitaram, por aí afora, museus e as pessoas que estão visitando pela primeira vez. Então, eles acham isso aqui maravilhoso, mas eles querem usar como o espaço de um shopping, uma praça e, na verdade, não é.” (Jacques Garcia).

No mínimo uma hora

“(...) porque hoje em dia é tão difícil sabe, as pessoas vêm aqui, em dez minutos vão embora. Não é a visita que é aqui no museu né, no mínimo uma hora..., (...) se tu começar a ver cada quadro, né?” (Carolina Dorneles).

Uns meninos de rua

“Tem uns meninos de rua que, às vezes, vêm aqui. Eu acho muito interessante sabe, e eles vieram uma, duas, três vezes e agora eles vêm sempre e (...), cada vez que eles vêm, trazem mais amigos. Esses dias até, o Luciano conversou com eles porque queria saber o que trazia eles aqui, sabe? e eles falaram umas coisas tão... diferentes do que tu imagina que eles podem falar. Eles falaram que os quadros atraíam eles, que eles tinham vontade de fazer, de pintar, de desenhar... Aí, o Luciano vai fazer uma oficina com eles, sabe? (...). A gente não deixa eles andarem sozinhos por aqui, por várias (...), aí o pessoal sempre vai e faz uma visita mediada, acho que desde aí eles já começaram a ver arte de outra maneira, sabe? e é isso que a gente busca aqui. Porque as pessoas que já

gostam de arte, essas aí vão vir espontaneamente, agora, essas crianças... Por isso que a gente faz esse trabalho forte com o educativo, com as crianças, porque eles têm que aprender a gostar de uma coisa que, geralmente, não se aprende na escola.” (Carolina Dorneles).

Senhoras, casais, famílias e excursões

“Espontânea são mais senhoras, casais... e durante o final de semana são mais famílias mesmo..., excursões. (...) Agora, nesse período, 500, 600 pessoas por dia, sábado e domingo, e também a gente tá tendo, no final de semana, muita excursão, sabe? Tipo assim, essa semana, no final de semana, a gente teve um grupo de chilenos, arquitetos chilenos (...), a gente não sabia que eles viriam. Mas aí, o que que a gente fez..., passou o vídeo da obra pra eles, eles ficaram cerca de um dia inteiro aqui, desenhando, atravessaram a rua e ficaram desenhando, ficaram aqui dentro. E, fora essas excursões, tá passando por aqui de outros estados também (...).”(Carolina Dorneles).

Sábado diferente de domingo

“Mas assim, o público que a gente tem no sábado é diferente do que tem no domingo, a gente prestou atenção nisso. O público de sábado é aquele público que vem aqui pra ver a obra, ver arte, que gosta de arte, sabe? e o pessoal do domingo é passeio, é aquela pessoa que vem conhecer e em 15, 20 minutos já tá no café, sabe? é um público bem diferente. (...) vai passear, vai ver o pôr-do-sol e vem tomar um café. Às vezes, sabe o que acontece? As pessoas vão no café e depois vêm aqui, sabe? parece que eles tão mais interessados em ficar ali, olhando a paisagem do que vir conhecer assim” (Carolina Dorneles).

‘Não vamos na Redenção hoje, vamos lá pra zona sul, vamos ver o museu’

“(...) muita gente eu conheço, que vem aqui, porque quem vem, daqui, é desse meio, né? E daí, final de semana tu vê que vem papai e a mamãe com a filhinha, vem passear, que nem: ‘ah, não vamos na Redenção hoje, vamos lá pra zona sul, vamos ver o museu’. Aí, vem gente que não tem tanto a ver, final de semana.” (Luciana Pinto).

----- ** -----



Foto: João F. C. Loguercio

3.12 Localização, Paisagem

Ficava um vazio na cidade

“Foi um terreno doado pela prefeitura, eu sei que era uma antiga mina de saibro (...). Eu acho que tinha o interesse da prefeitura de reconstruir mais essa área, ficava que meio um vazio na cidade, entre o centro e a zona sul, então acho que é interessante por essa localização.” (Anthony Ling).

Um museu, não um mirante

“É mais ou menos assim, o Siza vai fazer um museu, não um mirante, então, o que ele quis fazer foi um espaço pra abrigar obras de arte, pra que as pessoas vão e vejam obras de arte. Então essa era a idéia dele. (...) eu acho que todo mundo que, depois que entra no museu, visita o museu, pára com essa, com esse pensamento meio fora assim. Tem janelas exatamente nos lugares em que tu não tá vendo as obras. A circulação é externa, foi pensado pra ser uma coisa assim, que seja um espaço entre os andares. É de circulação e pra tu ver a vista (...), das rampas externas, que abre, fecha e tem essas vistas que aparecem, às vezes sim às vezes não, pra tornar essa experiência mais dinâmica.” (Anthony Ling).



Foto: João F. C. Loguercio



Foto: João F. C. Loguercio



Foto: João F. C. Loguercio

Recuperação e transformação..., lugar de parada, parque ambiental

“De certa maneira, a gente tá num terreno que era uma pedreira e que, então, significa também a recuperação de um espaço que tava degradado. Em relação à situação geográfica, a gente tá colocado aqui num lugar que, na verdade, é um corredor de passagem entre o centro da cidade e a zona sul. Ali não é um lugar de parada e agora se cria, de certa maneira, um lugar de parada. Tem uma coisa interessante, (...) possibilitar a recuperação e a transformação dessa mata remanescente em um parque ambiental, que é um projeto da Fundação Gaia que tá sendo implementado. Isso vai refletir aqui na orla do entorno.” (Luciano Laner).



Foto: Vanessa Zamboni



Foto: João F. C. Loguercio

Projeto polêmico..., revitalização da orla

“E a gente sabe que a gente tá colocado numa localização que é bastante polêmica na cidade, que quer transformar a região do Cristal numa nova região de desenvolvimento imobiliário dentro da cidade. Tá em votação (...) o mais que polêmico projeto do ‘Pontal do Estaleiro Só’, que é um empreendimento que tá despertando a movimentação popular e a Fundação Iberê Camargo, dentro dessa visão, representa uma das âncoras desse projeto, de revitalização dessa região da cidade. O segundo projeto é o *shopping* Barra Sul que tá inaugurando aqui e que vai deslocar toda a população daquele lugar. Então aí é uma questão bastante polêmica que (risos) eu não vou emitir a minha opinião a respeito disso te falando institucionalmente.” (Luciano Laner).

Articulação visual interior/exterior

“(…) nessa articulação com a cidade, falando agora da implantação do edifício, uma coisa mais técnica, eu acho bacana a sacada do Siza e um dos motivos para ter sido escolhido o Siza pra realização desse edifício é de que ele sempre consegue oferecer pro espectador uma articulação visual interior/exterior. Um dos aspectos polêmicos desse edifício era: ‘por que na beira do rio e não ter grandes aberturas e tal’. E tu já deve ter percebido, circulando pelo edifício, de que ele oferece muitos pontos de vista da cidade e que não são, assim, grandes aberturas, mas que na concepção estética do Siza, são as pequenas aberturas e os enquadramentos que valorizam o momento de contato e enquadram a paisagem. Então, tem aí uma concepção estética dele de não banalizar a relação com a paisagem.” (Luciano Laner).



Foto: João F. C. Loguercio



Foto: João F. C. Loguercio



Foto: João F. C. Loguercio

Sedimentação da ação do homem no espaço, através do tempo

“Fora isso, tem a questão de ser um museu onde toda a intenção, também, é que o olhar seja pra dentro e não pra fora e, ainda assim, ele possibilita bons momentos de articulação com a situação geográfica do edifício, (...) com uma paisagem cultural, que é a paisagem urbana do centro da cidade e cultural porque ela é a sedimentação da ação do homem no espaço, através do tempo (...). Aí, outra situação legal é que, articula com a paisagem natural do Rio Guaíba e articula com a paisagem natural do morro e, aí, (...) o cara cria espaço também pra discussão de um assunto que é a grande sinuca de bico da humanidade no presente, que é essa relação do homem com o meio natural e o desequilíbrio que a gente provocou nessa balança. Então, tem provocação nesse sentido, na arquitetura do Siza e isso eu acho um grande ponto assim, pra esse empreendimento da Fundação Iberê Camargo (...).” (Luciano Laner).



Foto: João F. C. Loguercio



Foto: João F. C. Loguercio

Essa vista que eu olho todos os dias

“E às vezes, assim, aqui, a gente no dia-a-dia (...), não dá tanto valor, sabe? que nem essa vista que eu olho todos os dias, sabe?...”



Foto: João F. C. Loguercio

... E a gente tava conversando esse dias: ‘nossa, como é lindo isso aqui!’. Mas a gente... automático, a rotina da gente. Então, não acaba dando tanto valor.” (Carolina Dorneles).

As pessoas iam ficar nas janelas olhando a vista e não iam olhar a exposição

“Ah, eu acho que não teria outro lugar melhor pra fazer. (...) as pessoas, às vezes, eu vejo, reclamam muito que o museu é muito fechado, que não tem janela, mas isso que o Siza passou pra nós foi que ele queria alguma coisa assim, não tipo aquele de Niterói, que tu vai lá, tu enxerga..., às vezes te chama mais atenção a paisagem do que as obras...



www.macniteroi.com.br

Então, (...) ele queria que a pessoa viesse, visse as exposições, olhasse os quadros, mas que chamasse atenção pra ela olhar também pra fora. (...) Todo mundo reclama que tinha que ser todo aberto, sabe? que pudesse se olhar pro Guaíba, mas eu acho que ele pensou certo, sabe? (...) se tivesse janelas, as pessoas iam ficar nas janelas olhando a vista e não iam olhar a exposição.” (Carolina Dorneles).

Pra gente ver o pôr-do-sol é um lugar diferente

“(...) eu me criei vendo o pôr-do-sol, eu me criei ali, praia e aqui é muito mais bonito o pôr-do-sol, é impressionante. (...) Eu sou uma pessoa que conviveu com isso a vida inteira, com lugar bonito, aqui eu acho mais lindo, é mais, (...) é mais bonito ver a cidade aqui, é mais aberto (...). Então, tu chegar aqui eu já acho legal, chegar pra trabalhar, mesmo que a gente fique aqui dentro, a gente sai um pouquinho. O Jacques chega, nos chama e faz assim oh [um gesto com os dedos nos olhos], pra gente ver o pôr-do-sol, então, é um lugar diferente.” (Luciana Pinto).



Foto: João F. C. Loguercio

----- ** -----

4 SIGNIFICANDO A MATÉRIA

4.1 *Qual o impacto de um espaço desses?*

Circulando o mundo na arquitetura do Siza

“Eu acho que é mais uma ação que vem colocar Porto Alegre num mapa cultural que não é só regional, mas que é nacional e internacional. Não se pode negar que, nesse processo, a grande força não foi a obra do Iberê Camargo, mas foi a arquitetura do Álvaro Siza, que fez com que o nome da Fundação Iberê Camargo circulasse o mundo nas páginas das publicações especializadas em arquitetura.” (Luciano Laner).

Padrões internacionais

“Só existe na América Latina o Malba e a Fundação Iberê Camargo, hoje, habilitados tecnicamente pra receber qualquer obra de qualquer acervo do mundo, em termos de controle de umidade e temperatura, segurança..., uma série de requisitos que atendem a esses padrões internacionais que qualificam os espaços pra receberem coleções. Então, nesse sentido, tem uma importância grande do ponto de vista técnico e (...) arquitetônico.” (Luciano Laner).

Deslocamento do eixo cultural, memória e identidade cultural regional

“Por outro lado, ele tem uma importância cultural extrema, porque agora a gente vai ter um lugar que vai atrair exposições nacionais e internacionais que, até então, não vinham a Porto Alegre (...). E em termos da memória e da identidade cultural regional, agora, a gente tem um espaço qualificado pra exibir um artista que é importante, muito mais pro cenário nacional até e muito mais conhecido no centro do país do que aqui mesmo. Mas que, agora, vai se poder usar essa obra que tá aí e tá bem conservada pra se criar esse ícone de um artista gaúcho bem importante no cenário artístico brasileiro, dentro do período moderno.” (Luciano Laner).

Perto do Guaíba..., vai ficar marcado..., depois que conhecer bem

“Olha, com a minha pouca visão, eu vou dizer pra ti, acho que isso aqui foi fundamental, principalmente a colocação dele, onde ele tá colocado aqui, perto do Guaíba, a vista. Isso aqui vai ficar marcado, marcado pro resto da vida, pro pessoal que é gaúcho e pro pessoal que vem de fora, se apaixona. (...) Eu acho que o porto-alegrense vai adorar e vai amar esse espaço assim, depois que conhecer bem. Uns reclamam, né? mas a maioria se apaixona” (Jacques Garcia).

----- ** -----

4.2 *“Tu já foi no Museu?”*

“Bah, não consegui ir ainda”

“(...) é uma obra de uma importância arquitetônica pra Porto Alegre..., enorme! Eu acho que a gente nunca teve algo assim antes e o porto-alegrense não valoriza isso. Muita gente fala que o museu é a obra-prima do Siza e o Siza é considerado um dos melhores arquitetos. (...). E o porto-alegrense continua dizendo que (...) Porto Alegre não tem nada (risos), e eu pergunto: ‘Tu já foi no museu?’. ‘Bah, não consegui ir ainda...’ Todo mundo fala isso (risos), ‘não consegui ir ainda’ (risos)” (Anthony Ling).

Desperdício de dinheiro público

“(…) a gente tava realizando um trabalho na Smed [Secretaria Municipal de Educação], [com educadores que trabalham em creches conveniadas com a prefeitura de Porto Alegre], começamos organizando uma visita mediada (...), onde eles conheceram a exposição, onde eles assistiram um vídeo e participaram de uma oficina no nosso ateliê. E, na semana seguinte, (...) fomos fazer no espaço deles lá na Smed uma oficina totalmente dirigida pra eles. (...) a coisa que mais chocou a gente foi que eles consideravam isso aqui desperdício de dinheiro público, não percebiam o papel que um espaço desses tem dentro da formação cultural de uma cidade. A gente teve que colocar pra eles uma coisa do tipo: ‘poxa, vocês têm que se apropriar dum espaço desses, se vocês não frequentam e não utilizam o que um espaço desses oferece, aí sim tá dado o desperdício, entende?’.” (Luciano Laner).

‘Um lugar daqueles não é para eu frequentar’

“E a gente fez uma descoberta fantástica. A pergunta foi: ‘vocês teriam visitado a Fundação Iberê Camargo se vocês não tivessem sido convidados a ir lá?’. E a maioria deles disse que, mesmo tendo curiosidade, não teria vindo aqui..., por uma idéia de não pertencimento a um nível social mesmo, uma idéia de status social, de divisão de classe, do tipo: ‘um lugar daqueles não é para eu frequentar’. Sabe, e aí, olha o que é a diferença da relação que o museu tem com a população, de um exemplo europeu. Olha a distância e a lacuna que a gente tem que ocupar, digamos assim, pra criar uma aproximação efetiva” (Luciano Laner).

Um palácio, um castelo... uma distância brutal

“É que eu olho isso aqui, isso é um palácio, (...) é um castelo, é de concreto branco entendeu? é que nem o próprio Canal (...) disse: ‘pô, se em uma outra época da humanidade eram os grandes castelos e as grandes catedrais (...) os grandes monumentos arquitetônicos simbólicos da civilização, hoje são os museus que têm esse papel’, entende? Os museus contemporâneos têm esse papel de arquitetura monumental (...), desse símbolo do êxito de uma cultura e isso cria mesmo uma distância brutal com essa classe da população que a gente quer atingir e que não tem acesso à cultura, que se vê excluída da participação no campo da cultura, ‘porque isso é coisa de... gente que tem dinheiro, né? cultura não é coisa pra gente que vive na vila. (...) quanto espaços como este e outros acabam reforçando a elitização da cultura num processo de exclusão cultural, por essa distância mesmo que existe, do tipo: ‘ah, não é lugar pra mim, não é lugar pra mim’.” (Luciano Laner).

Carnaval, MSN, Orkut... eu não insisto, né?

“[Tua família, tua mulher e as tuas filhas, já vieram visitar o museu?] Não, não. Tipo assim, a mais velha trabalha, agora carnaval, então, tá ... sai do serviço, vai lá, que elas têm que fazer as fantasias delas lá, aquela coisa (...), então, já fica em função desse negócio de carnaval. A mais nova é MSN, Orkut, é o chão, então ela sai do colégio, trabalha também, tá fazendo um estágio na Santa Casa, vai pra casa, se enfia naquele computador até às 3h da manhã, não adianta nem brigar, deixa, é assim. E a esposa trabalha também, daí chega 6h, 7h..., qualquer dia desses ela disse que viria aqui, mas ela só fala e não vem, então..., eu não insisto, né? A hora que elas resolverem vir, então, estamos aí.” (Jacques Garcia).

O negócio deles é futebol e churrasco, cerveja fim-de-semana

[E os amigos, tu comenta que tu trabalha aqui?] Não, não, os amigos sabem, mas os amigos são..., como é que diz assim, tem pessoas que sabem o que é um museu, tem pessoas que não estão nem aí, não querem nem saber e não vão perder tempo vindo aqui, eles pensam assim, na cabeça deles. Claro, tu avisa: ‘oh, tem uma exposição boa pra tu ver, vai lá’. Mas eles não entendem, o negócio deles é futebol e churrasco, cerveja fim-de-semana. Tem os mais cultos, tem até um que foi eleito vereador agora, que é amigo, mas não tem tempo: ‘oh, uma hora vou lá visitar com a família.’ (Jacques Garcia).

Já, já vieram... Chama mais atenção pra eles o prédio

“[As pessoas do teu convívio... já vieram no museu?] Já, já vieram. Eu, geralmente, convido bastante. Meus pais mesmo, todas as vezes que eles vêm [a Porto Alegre], vão, dão uma passada aqui, sabe? Troca de exposição tudo e meus amigos vêm também e porque, na verdade, chama mais atenção pra eles o prédio, sabe? Pessoas que não conhecem, que não são do meio, (...) chama mais atenção pra eles o prédio, mas chegando aqui eles se encantam, sabe? E eu tenho visto que quanto mais tu tiver com alguém que explique vai ser mais interessante.” (Carolina Dorneles).

Falta incorporar no dia-a-dia

“(...) eu acho que o povo de Porto Alegre não deu o valor, sabe? fora aquelas pessoas, claro, que gostam de arte, sabe? que gostam de cultura, que estão nesse meio (...). Eu acho que as pessoas que estão fora daqui deram muito mais valor do que aquelas que estão aqui no dia-a-dia, que passam aqui todos os dias, sabe? Eu acho que falta um pouco, da gente incorporar isso no dia-a-dia, sabe? e trazer as pessoas (...).” (Carolina Dorneles).

Tá, um dia eu vou

“(...) os porto-alegrenses são os que menos vêm, embora seja novidade. Esse pessoal é que nem eu assim: ‘tá, um dia eu vou’. Antes de trabalhar aqui eu nunca tinha vindo, porque eu passo e tal...: ‘uma hora eu vou’. E é um coisa que a gente conversa com as pessoas e vê. Aqui, estrangeiros têm todos os dias.” (Luciana Pinto).

Da minha família sim, muito por minha causa

“As pessoas do convívio sim, sim, eu posso dizer que a minha mãe não, mas meus irmãos, minhas sobrinhas..., ainda mais: ‘ah, a tia Luciana trabalha no museu’. Daí, vieram as guriazinhas. Da minha família sim, muito por minha causa. Nunca tinham vindo, aí, porque eu tava aqui, vieram me visitar, vieram visitar o museu.” (Luciana Pinto).

O acesso é negativo

“O acesso, pra mim, é bem negativo(...). O estacionamento, ele é um pouco depois da parada de ônibus, tu vai pra zona sul, tu vai ter que pegar o ônibus lá, eles não vêm pra cá porque tem um fluxo de carros (...), então a gente fica ali horas esperando pra ir pra casa (...). Daí, se tu quer ir pro centro, tu tem que ir até lá, não tem calçada, é perigoso, é superperigoso (...). Isso já foi reclamado, mas o que que a Fundação vai fazer. Por enquanto..., é coisa junto com a prefeitura. (...) Vai ter um circular parece, então, vai melhorar pra nós, vai melhorar pras pessoas(...)” (Luciana Pinto).

Material turístico

“Essa coisa também de um material turístico, elas divulgam e tudo, mas parece que não muito assim, em Porto Alegre (...). Aqui, elas mandam os *folders* pra EPTC e eu cheguei lá e não tinha. Aí tu chega no Gasômetro e não tem material daqui, na Casa de Cultura, na verdade são vários pontos, no aeroporto não sei se tem.” (Luciana Pinto).

----- ** -----

4.3 A Obra ou As Obras?

Projeto arquitetônico à altura da obra de Iberê Camargo

“Eu acho que é uma referência, um projeto de uma magnitude que tem relação ao trabalho que o Iberê desenvolveu. O museu tá provocando várias críticas, a cidade se colocou contra o projeto, teve uma época aí que no próprio restaurante [Ateliê de Massas], as pessoas criticavam um monte: ‘como é que pode um museu sem janelas!’. Uma coisa ridícula fazer uma crítica dessas, o museu é voltado pra dentro, ele existe pra ser exposto o trabalho do Iberê e com essa idéia de conservar a qualidade do trabalho e tal, e é um projeto premiado também.” (Gelson Radaelli).

Ver o Museu, entender o Museu

“É interessante, o funcionamento do museu, a pessoa estaciona o carro, tem gente que até reclama que tem que sair na rua pra entrar no museu, mas, quando eu posso, eu defendo as escolhas que o Siza fez (risos). Ele diz que todo mundo tem que entrar pela mesma porta, a porta principal. (...) Digamos que se tu entrasse por dentro, pelo subsolo e parasse lá em cima, tu não ia ver o museu, tu não ia entender o museu, sabe?” (Anthony Ling).



Foto: João F. C. Loguercio

Como focar a obra de arte com a experiência desse espaço arquitetônico?

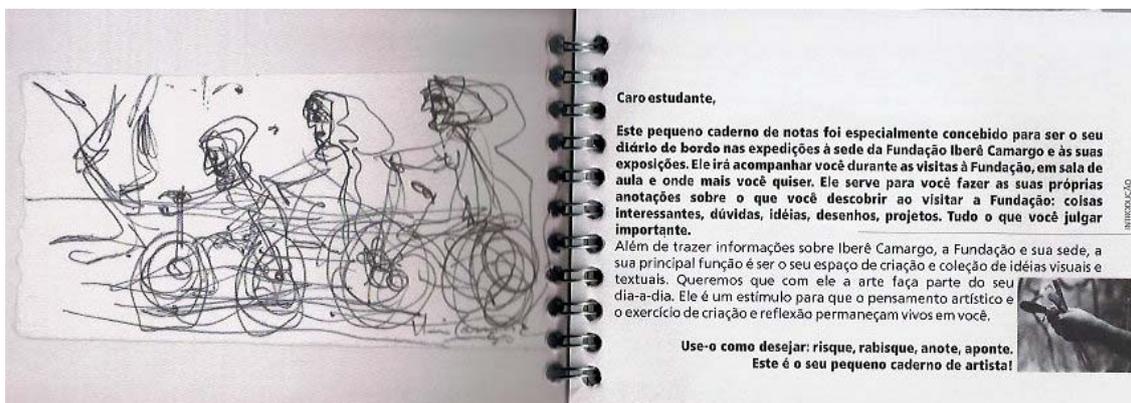
“A gente queria uma coisa muito ousada agora, nesse primeiro momento, que era propor três visitas com a mesma turma. Funcionou em poucos casos, a gente quebrou as pernas com isso, mas era uma experiência que a gente queria ter no sentido de: primeiro, como fazer com que os alunos venham pra cá e foquem a obra de arte com a experiência desse espaço arquitetônico que é deslumbrante e riquíssimo e que é um espaço que (...) faz provocações estéticas mesmo. É um espaço de provocação, ele é uma obra de arte

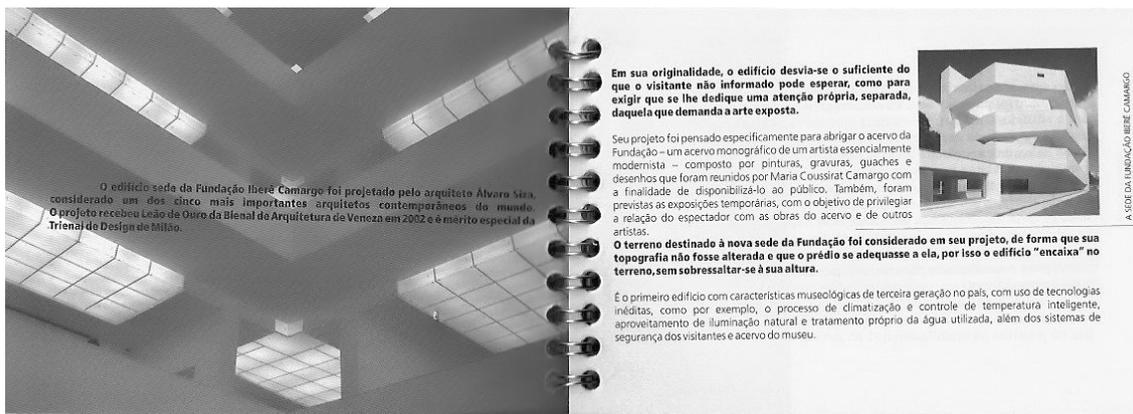
mesmo e, poxa, é cheio de sutilezas, é cheio de surpresas pro olhar e, então, assim, a gente tinha que inicialmente dar conta...



Foto: João F. C. Loguercio

Aí, como que a gente pensou o programa, num primeiro momento, de que a primeira visita seria uma visita de exploração ao edifício sede da Fundação Iberê Camargo, pra perceber mesmo todas as qualidades arquitetônicas..., viver mesmo a experiência do edifício e satisfazer a curiosidade, até mesmo dos detalhes técnicos do edifício. Permitir o deslumbre com as aberturas, com as rampas, com o átrio, permitir o contato, ou seja, não atropelar uma curiosidade natural que as pessoas teriam em relação à arquitetura do edifício que nos dificultaria focar o olhar direto pra obra de arte. Ao mesmo tempo que não se poderia negar a presença da obra de arte. E pra isso os alunos recebem, então, uma caderneta que a gente chamou de diário de bordo...





Que tem informação biográfica do Iberê, tem um histórico sobre a construção do edifício, sobre o projeto arquitetônico (...).” (Luciano Laner).

Pra mim o prédio é mais que tudo

“(...) porque é que nem aqueles Guggenheim, porque o prédio é mais do que qualquer coisa que tenha dentro, se bem que dizem que o Iberê está à altura, mas é a coisa..., pra mim o prédio é mais que tudo, até que o Iberê.” (Luciana Pinto).

Maravilhadas, mais com o museu do que com as obras que estão aqui

“As pessoas saem maravilhadas, acham que é um presente pra cidade, aqui não tem nenhum Niemeyer, né? a gente não tem nada de moderno (...). As pessoas saem maravilhadas assim, ficam maravilhadas com essa porta, ficam maravilhadas com tudo assim.



Foto: João F. C. Loguercio

E é engraçado que as pessoas parabenizam a gente, né?: ‘parabéns!’, de tão maravilhadas que as pessoas saem daqui, mais com o museu do que com as obras que estão dentro.” (Luciana Pinto).

----- ** -----

4.4 O que é o Museu Iberê Camargo pra Ti?

Uma escola pra mim..., um marco pra cidade

“Acho que foi..., primeiro uma escola pra mim, eu aprendi muito trabalhando aqui, eu nunca tinha estagiado e comecei a trabalhar num lugar com uma qualidade dessas, foi

sorte, foi sorte. É um marco, um marco pra cidade, pra arquitetura, e eu espero que tenha artistas, assim, a gente tem artistas brasileiros, eu espero que eles estejam expondo aí pra que não tenha um contraste muito grande entre ‘a obra’ e ‘as obras’” (Anthony Ling).

É uma coisa que tem aqui..., quadros, vista, todo um conjunto, o projeto educativo

“Olha, eu acho que é muito mais que um museu, eu acho que é muito mais que quadros aqui dentro, eu acho que é muito mais que exposições e artistas (...). Pra mim é um lugar onde além de cultura (...), sei lá..., aqui dentro tu te sente diferenciado, eu não sei, é uma coisa que tem aqui, eu não sei se é por causa dos quadros, se é por causa da vista..., é todo um conjunto, sabe? (...) além de ser um museu, a gente tem um projeto muito legal, sabe? (...), agora a gente tá mandando pra todas as bibliotecas do mundo inteiro livros daqui da Fundação mesmo, sabe? pra todo mundo ficar a par do que é a Fundação, do que é o trabalho da gente, sabe? de não pensar (...) que se gastou milhões de reais e que tá aqui parado e que não vão fazer nada, sabe? Eu acho que o mais legal, além de todo o trabalho que a gente faz, é o projeto educativo, é trazer escolas, é fazer a criança gostar e... assim levar adiante a cultura, a arte, enfim.” (Carolina Dorneles).

O lugar mais legal da cidade, ...em termos de estética, tanto pra dentro quanto pra fora

“Ah, meu Deus, assim..., hoje eu acho que é o lugar mais legal da cidade, da cidade toda assim, em termos de estética (...), tanto pra dentro quanto pra fora. Mesmo que eu ame a arquitetura antiga (...). Mas isso aqui pra mim é uma..., parece que eu tô naquele Guggenheim de Nova Iorque, que aquele é muito mais inteligente que esse aqui (risos). Muito mais funcional, muito mais. Pra mim é porque aquele tem a coisa não cansativa do museu. Tu sobe de elevador e tu desce vendo as obras, aqui tu tem uns vãos inúteis, tem um corredor inútil, porque ele quis isso, pra mim é inútil aquele pedaço ali que tu anda, anda, anda e não tem nada, só parede. Mas é uma coisa do arquiteto, né? Lá não, lá tu desce olhando as obras (...).” (Luciana Pinto).

Uma nova visão da atuação do espaço de arte. Não é um mausoléu construído pra memória do Iberê Camargo simplesmente

“O museu pra mim é um lugar que guarda coisas velhas e paradas, inertes no tempo (risos). Não é isso que a gente quer aqui (...) e até essa é uma das orientações que veio pra gente da diretoria da Fundação, de não tratar o espaço como um museu, porque, digamos, assim, ele é um espaço que tem atividade museológica, tem, porque tem um acervo, porque tem catalogação, porque tem trabalho de conservação, mas a própria exposição do acervo (...) é uma exposição que vai ter uma curadoria renovada, de seis em seis meses vai ter um recorte novo, pra exposição de acervo. Então, a exposição não é tratada como uma exposição de museu histórico, e, fora isso, a Fundação vai sempre trabalhar com exposições temporárias, trazendo artistas de fora, coleções que não pertencem à Fundação. Então, isso, digamos assim, tem o cerne de um trabalho de museu, mas também se aproxima do que é um centro cultural, sem ser um centro cultural exatamente. Então, é uma nova visão da atuação do espaço de arte, de não caracterizar..., e aí a idéia de não usar a palavra museu (...) pras pessoas não colarem a Fundação àquela imagem do lugar empoeirado, com cheiro de mofo, onde as coisas estão ali imóveis. Não se quer essa idéia e não se quer esse tipo de ação pra cá, porque esse tipo de ação de museu tradicional não renova público, por que as pessoas vão lá e acham que: ‘bom, já vi o que tinha que ver’. E não é isso que se quer num espaço desses. Então, há um cuidado mesmo, que se tem em todas as instâncias, inclusive do

Camnitzer no tentar o projeto pedagógico, de a gente não estar trabalhando num grande mausoléu, construído pra memória do Iberê Camargo simplesmente.” (Luciano Laner).

----- ** -----

5 DISCUSSÕES

A idéia aqui, além de apresentar algumas discussões e reflexões tanto sobre o material etnográfico como pela pesquisa como um todo, é esclarecer alguns pontos que possam ter deixado alguma dúvida quanto à construção do trabalho e os objetivos pretendidos.

Optei por um formato não muito convencional, em primeiro lugar, devido a uma provocação de meu orientador para fugir um pouco da tradição “positivista” que tanto criticamos no decorrer do curso e que, invariavelmente, temos dificuldade em abandonar. Por outro lado, pensar esse empreendimento como a oportunidade de um exercício experimental, pareceu-me bastante atraente, especialmente pela especificidade de meu objeto de investigação. Além disso, tendo, entre outros, mas principalmente, Clifford Geertz (1989. p.7) como referência, resolvi privilegiar o “trabalho empírico”, pensando nesta, como uma etapa inicial de um empreendimento que exigiria uma observação participante mais alongada. Logo, indagações de cunho mais teórico, reflexões mais detidas, menos por uma preferência pessoal, do que por uma capacidade de enfrentá-las em função do curto período de tempo disponível para tanto, foram relegadas a um outro momento. Então, “vamos à luta”, como disse o Jacques ao iniciar sua jornada de trabalho na Fundação.

Separarei este último capítulo em blocos, discutindo os seguintes pontos: no primeiro apresentarei o meu “projeto curatorial”, ou seja, de que maneira pensei a disposição dos capítulos e itens, bem como esclarecerei alguns aspectos que intencionalmente apenas lancei na “Introdução”; em seguida, tentarei justificar o que selecionei, sustentando o meu recorte – capítulos e itens; e, por fim, trarei algumas reflexões mais gerais, procurando religar pontos que perpassam a pesquisa.

5.1 Projeto curatorial

Retomando a idéia inicial de que este trabalho seria, de certa forma, uma tarefa “curatorial”, ou seja, selecionar dentro de um acervo de “obras” um recorte significativo das mesmas, que falasse de seus “autores”, mas que, também, fizesse sentido para o “curador”, é que me propus apresentar qual foi essa escolha.

O capítulo “*Modelando a Matéria*” procurou destacar as pessoas que fizeram parte dessa exposição, os “autores”, no sentido de que são eles que modelam a “matéria” que defini como objeto dessa mostra – a Fundação Iberê Camargo em sua nova sede, o Museu Iberê Camargo.

O segundo capítulo “*Fundação Iberê Camargo – Apreensão da Vida na Matéria*”, pretendeu trazer os elementos que compõem essa “matéria” que é “modelada”, isto é, as “tintas”, as “cores”, as “técnicas”, as “telas” etc., elementos esses que surgiram nas entrevistas, incorporados pelos meus informantes, bem como alguns que suscitavam em mim dúvidas e que entendia como chaves para uma melhor apreensão de meu objeto.

Por fim, o capítulo “*Significando a Matéria*” diz respeito a questões mais diretas sobre o impacto que essa “matéria” causa, ou seja, que significados esses “autores” dão a ela.

----- ** -----

5.2 Os autores

Na “Introdução”, adiantei um pouco como se deram as escolhas dos meus “personagens”, no entanto, retomo agora essa questão, de maneira mais detalhada, pois julgo importante esclarecer esse aspecto que fala bastante da construção de minha pesquisa.

As motivações para realizar esse trabalho foram muitas porém, as que considero fundamentais e que, portanto, merecem figurar aqui foram uma escolha pessoal por um tema que me mobiliza – a arte -, relacionada a uma trajetória que esteve sempre dialogando com essa dimensão, por entendê-la como privilegiada para a apreensão da vida social. Isso explica minha aproximação com o Instituto de Artes e com a disciplina da professora Mônica Zielinsky (Teoria e Crítica da Arte), bem como com meu orientador, o professor Caleb, que está envolvido nesse debate e que boa parte de seus trabalhos tem estado relacionada a essa temática. Vale dizer que a pessoa que fez essa aproximação foi o professor Bernardo Lewgoy, uma vez que foi ele quem repassou um *e-mail* para uma lista de alunos seus, entre os quais estava eu, que falava de uma seleção de bolsista para um projeto que seria coordenado pelo professor Caleb – “A Circulação de Bens Simbólicos em Porto Alegre”. Seleção da qual participei e que me levou a fazer parte dessa pesquisa. Pois, foi através desse trabalho que se deu minha inserção no campo das artes visuais, mais especificamente, plásticas e onde tive contato de maneira mais efetiva e afetiva com o que viria a ser meu trabalho de conclusão de curso.

Como esse nosso projeto envolvia entrevistas com pessoas ligadas ao campo das artes plásticas em Porto Alegre, tive a oportunidade de presenciar a emergência do nome Iberê Camargo e de sua obra, bem como da Fundação que levava seu nome, de maneira recorrente nas narrativas desses entrevistados e isso de maneira bastante espontânea, reforçando assim a relevância do meu objeto de análise.

Então, alguns de meus “personagens” surgem dessa experiência, como é o caso do Gelson Radaelli, da Mauren de Leon, do Luciano Zanette, do Fabio Zimbres e da professora Mônica Zielinsky. Os demais personagens, ou seja, o Anthony Ling, o Luciano Laner, o Jacques Garcia, a Carolina Dorneles e a Luciana Pinto foram escolhidos ou por terem trabalhado na nova sede da Fundação, ou por estarem trabalhando lá. Um adendo, as entrevistas com a Mauren de Leon e com a Mônica Zielinsky foram realizadas pelo professor Caleb, já com o Gelson Radaelli e com o Fabio Zimbres realizamos conjuntamente, as restantes foram realizadas exclusivamente por mim.

Essa diversidade de vozes não foi recolhida por meio de um cálculo prévio, ou seja, não fiz uma seleção pensando em questões de gênero, geração, classe, étnica ou qualquer outra categoria. Os primeiros personagens foram escolhidos por terem trazido o nome Iberê Camargo nas suas falas e os segundos pelos diferentes espaços ocupados na Fundação Iberê Camargo, logo, se houve algum critério que determinou suas presenças nesses espaços, isso se deu anteriormente. Pelas suas formações, trajetórias e histórias de vida essas questões se explicam, mas essa é uma discussão que não pretendo levantar nesse trabalho.

Minha idéia foi trazer, através da “*formação, trajetória, histórias de vida*”, algo como seus “cartões de apresentação”, aquilo que consideram mais expressivo nesse processo de narrar-se, a maneira como significam suas vidas dentro do contexto dessa pesquisa, mas também procurando algum tipo de perfil que os fizesse de alguma forma um grupo e que explicasse que elementos se destacam e falam da Fundação Iberê Camargo. Analisando essas narrativas percebo, no grupo de pessoas que já trabalhavam

no meio artístico, uma passagem mais formal ou um contato mais próximo com o Instituto de Arte da UFRGS (IA), instituição que surge como um nó nessa rede de relações. Um outro aspecto que se destaca é uma aprendizagem e “gosto” no trabalho com o público e esse “desprendimento”, essa facilidade de comunicação é algo bastante identificável, especialmente pelo entrevistador que teve que fazer um certo esforço para que as entrevistas não se tornassem muito longas.

O item “*Como chegou à Fundação Iberê Camargo?*”, procurou responder a um questionamento meu e promover uma ligação do item anterior a uma questão mais objetiva que dissesse de forma mais direta como cada “personagem” se encontra onde está. Aqui, estão presentes aquelas pessoas que estiveram ou que estão ligados à Fundação, nesse momento de maneira mais direta, ou seja, numa relação de trabalho com a entidade. Surgem, então, dois elementos que perpassam as falas – a questão da Bienal do Mercosul como instituição formadora dessas “carreiras”, juntamente com o IA, e as redes de “amizade” como elemento de aproximação dessas pessoas à Fundação. A Bienal, especialmente, com relação àqueles que estavam inseridos já no meio cultural, tem uma presença marcante e se mostra como uma instituição muito ligada à Fundação e isso é percebido não apenas nesse momento, mas ao longo de todas as narrativas deste trabalho. Pode-se ver como os “personagens” circulam por um e por outro espaço, podendo ser citados como exemplo a professora Mônica Zielinsky e o Luis Camnitzer, duas figuras de destaque que participam, ou participaram tanto de um quanto de outro espaço.

O “*Catálogo raisonné – pesquisa, autenticidade, conservação*” era um item que tinha dúvidas quanto a sua presença ou não no trabalho, contudo, resolvi deixá-lo porque pela fala da Mônica, quando convidada a construir esse material, esse é o momento em que se efetiva sua aproximação com a Fundação. Também, pela participação do Luciano Zanette nesse processo. Pode-se percebê-lo como um dos embriões do que se encontra como intenção da Fundação – pesquisa, autenticidade e conservação. E também por ser uma publicação importante, um dos muitos elementos que compõem nossa “tela”, que constroem o que quer ser a Fundação Iberê Camargo. Bem como, porque esse é um trabalho que fala também de uma “política” da Fundação, isto é, a contratação de terceiros, pessoas não ligadas diretamente à Fundação, mas que participam dessa “obra”.

“*Identidade Visual*” seria um outro elemento de destaque dentro dessa idéia de terceirização de trabalhos para a Fundação, uma vez que o Fabio tem essa relação esporádica com a entidade. No entanto, esse item está aqui não apenas por isso, mas porque em seu discurso surgem algumas questões interessantes, ele diz: “...eu me visto na roupa da Fundação e vou lá e o que que é que tem que ser legal, como é que eu tenho que passar essas coisas, daí eu visto a camiseta mesmo...”. Com isso, ele diz que sua produção gráfica não passa necessariamente por seu repertório, contudo, ele veste essa camisa e “incorpora” uma identidade visual que não é a sua, mas que o atravessa. Logo, ele constrói também essa “identidade” e não apenas com catálogos, mas também participando do material didático que é trabalhado no Programa Educativo. Enfim, uma parte dessa visualidade, da divulgação dessa visualidade é construída por um personagem que não está vinculado formalmente, termo que tem dupla abrangência (trabalhista e gráfica), à Instituição.

Encerra o capítulo o item “*A gente tá aprendendo... a cada dia*”, que traz narrativas mostrando o processo de “criação da obra”, um processo que envolve aprendizagem, negociações cotidianas no *estar construindo* algo, portanto dinâmico, em movimento. Creio que a possibilidade de presenciar um início, algo novo, ainda não definido, é um privilégio do “estar lá” nesse momento histórico da Fundação, quando

ela se reformula, se repensa e se materializa em esforços que são “modelados” na prática, no dia-a-dia, é o momento de um “espaço” que se experimenta.

----- ** -----

5.3 A(s) *Obra(s)*

A proposta do capítulo foi analisar de que “matéria” é feita a(s) obra(s), tentando, por um lado, resolver questões que eram minhas, tais como: afinal de contas por que há uma Fundação ou Museu com o nome de Iberê Camargo?; por que o arquiteto escolhido para materializar esse espaço foi Álvaro Siza?; que papéis desempenham os “personagens” em suas respectivas “artes de fazer”?, aí tentando entender “A Segurança”, “A Recepção”, o “Programa Educativo”, “A Loja”. Por outro lado, outras questões se apresentaram no decorrer das entrevistas e que também ajudaram no entendimento de meu objeto: a multiplicidade de atores na “obra”, no fazer arquitetônico, na edificação do prédio; os diferentes públicos, através dos diferentes olhares sobre eles; e a localização do novo museu na cidade, uma nova paisagem que se forma, impactando esses personagens.

No item “*Por que Iberê Camargo?*” a idéia foi tentar construir a imagem do artista que dá nome à Fundação e ao Museu, investigando como os entrevistados viam o artista/a obra. Dentro disso, o que mais me chamou atenção foi, em primeiro lugar, essa relação afetiva que o artista construiu com as pessoas com as quais conviveu, como é possível notar nas falas do Gelson, que nutre uma admiração explícita pelo artista e pela obra, neste caso é a obra que leva ao artista e também pela fala da Luciana que vai mudando sua relação com a obra, à medida que ouve as pessoas próximas ao artista e vê que “tem um outro lado(...)”, no caso dela é a mudança de perspectiva em relação ao artista que proporciona uma aproximação com a obra, mas nem tanto. O comentário a respeito de fatos marcantes da vida do artista, como por exemplo “aquela parte ruim que aconteceu no Rio”, me faz lembrar de uma passagem de Bourdieu (2006, p.168) que diz: “a vida do artista, a orelha cortada de Van Gogh e o suicídio de Modigliani fazem parte da obra destes pintores, do mesmo modo que suas telas, que lhes ficam devendo uma parcela de seu valor”. A fala da Luciana Pinto tem outros aspectos bastante interessantes também, ligados à “mudança de olhar” que se estabelece no momento em que se aproxima do artista e da obra, por um lado vejo operar a “desconstrução” de preconceitos, experiência tão familiar no empreendimento de trabalhos etnográficos. Por outro, e aí não somente por essa fala, mas por outras que atravessam o trabalho, vemos como a imagem do artista e da obra vai sendo construída pelo “espaço” que atualmente ocupa, pela presença mais constante nos meios de comunicação, pela aproximação que o Museu/Fundação proporciona à obra e ao artista, entendendo aí Museu/Fundação como esse conjunto polifônico que o constrói. Para citar alguns exemplos, trago a minha própria experiência de aproximação com o artista e daí com a obra e que se inicia em 2006, a fala da Mauren que em 2000 não sabia da Fundação e muito pouco da obra do Iberê, mesmo estando inserida no meio artístico, sem falar das pessoas que não são da área da cultura e que emitem as mesmas opiniões a esse respeito, como é o caso da Carolina e do Jacques. Penso que a força do artista e da obra, como valor e justificativa desse destaque, emergem muito bem expressas nas narrativas fluidas daqueles personagens que dominam melhor os discursos sobre Iberê Camargo, como é o caso do Gelson, da Mônica e do Luciano Laner. Por fim, um outro aspecto que se sobressai é a questão da construção do ícone Iberê Camargo, o “Picasso do Rio Grande do Sul”, que conquista primeiro “visibilidade no cenário nacional”, que tem

uma obra que é “universal”, que tem “intensidade”, que “tem o humano”, é “existencial”, mas que é gaúcho de nascimento e que “volta aos pagos antes de morrer”. Então, essa gama de adjetivações que estão dispersas nas falas, proporcionam assistir “ao vivo” um momento bastante privilegiado - a construção do ícone Iberê Camargo em franco desenvolvimento. Um destaque para a foto “Desculpem o transtorno” (p.32) que resume a idéia acima a qual transcrevo a seguir: “Desculpe o Transtorno. Estamos trabalhando na construção de um novo Museu de renome internacional, cujo nome é uma homenagem a um dos principais artistas brasileiros, o gaúcho **Iberê Camargo**”.

“*Por que Álvaro Siza?*”, tem a mesma finalidade do item anterior, ou seja, procurar entender o que leva esse arquiteto a ser o projetista da “Casa de Iberê Camargo”, uma “casa portuguesa?”. Este item destaca apenas as falas do Anthony, porque é quem esteve mais próximo do arquiteto e do processo como um todo, no entanto, ao longo do trabalho outras falas do Museu aparecem, dentro de outros contextos, mas que no conjunto compõem e explicitam a importância do elemento arquitetônico no entendimento do objeto de pesquisa. Aparece aqui, novamente, o aprender a gostar pela proximidade da obra e do artista. A simplicidade do artista explica a simplicidade da obra - a paleta reduzida de materiais, as linhas, as aberturas..., que, aliás, mereceriam uma análise à parte. A língua portuguesa como elemento de aproximação Portugal/Brasil, também é ressaltada e me ocorre, nesse momento, uma visão – o Museu Iberê Camargo como uma caravela (?). As tecnologias utilizadas no projeto são uma marca da qualidade do mesmo, o que, como veremos adiante, permitem que seja um espaço de exposições internacionais. Enfim, esse item abre a discussão sobre a presença da arquitetura na Fundação/Museu.

Já, a “*Obra – uma multiplicidade de atores*”, que abre com um trecho da canção *Cidadão* de Zé Geraldo, explica-se por seu próprio título e é uma figura emblemática do trabalho como um todo porque apresenta a diversidade de agentes que participam dessa “construção”, dessa “obra”, que pode ser extrapolada para uma dimensão mais macro desta pesquisa – a grande “comunidade de interpretação”.



5.4 , apresenta um pouco da história da Fundação Iberê Camargo, como se inicia, quando... Procura mostrar as transformações que vão se operando – “com uma dimensão muito reduzida em relação ao que tá se fazendo hoje”, é uma introdução à nova sede. Aqui aparece pela primeira vez, de maneira explícita, a tensão Fundação/Museu que é, no meu entender, um belo exemplo dessa condição do novo, do em construção, do “em obras”, uma das indefinições – Fundação ou Museu?

Os próximos itens procuram expressar uma trajetória física de ingresso no Museu, onde “*A Segurança*” aparece, pelo menos pra mim, em primeiro lugar. Em minha primeira visita ao Museu, no primeiro dia de abertura ao público, era quase final do horário de funcionamento, estávamos eu e minha mulher e poucas pessoas ainda circulavam pelas dependências e uma coisa que nos chamou atenção foi essa presença da segurança, sempre próxima, sempre sentida. Essa primeira experiência e o fato de ser um elemento de destaque e divulgação no sentido de ser um espaço passível de acolher qualquer obra de qualquer lugar do mundo, justificam meu olhar mais detido nessa direção. O Jacques é um personagem bastante representativo de algumas tensões que ocorrem, de alguns limites que são ultrapassados nesse papel de segurança e explico. Na verdade, ele é um segurança-recepcionista, é quem abre a porta do Museu, é o primeiro contato do público, ele faz essa dupla função, mas também se propõe a dar explicações,

sugestões que fugiriam a um segurança mais “tradicional”, eu diria que é uma simpatia com certa firmeza. Termino o item descrevendo o episódio do “Dioclei” e sua intervenção mediadora, onde o “Cavalo de Tróia” é uma representação peculiar da surpresa, nesse caso positiva, dos “soldados” em seu interior.

“A *Recepção*”, assim como a segurança, também tem diferentes atuações, além, é claro, da recepção (onde recebe elogios e reclamações), auxilia na administração e, em casos específicos, no acompanhamento de visitantes.

“*O Programa Educativo*” merece um destaque especial, não apenas por minha conta, mas pelo que ouvi, vi e vivi em meu trabalho de campo. A qualidade e quantidade de informações está, penso eu, relacionada a vários motivos, dentre eles a oportunidade de ter as entrevistas da primeira coordenadora do programa a Mauren e de seu sucessor o Luciano Laner, mas também pela disponibilidade e interesse deles de divulgar seu trabalho o que, de certa forma, fala desse *ethos*. Também, pelos comentários da maioria dos entrevistados que tem um carinho especial pelo programa e pela movimentação, pela vida que percorre o Museu devido à presença dos estudantes.

A idéia aqui foi inicialmente apresentar, resumidamente, a fase inicial do programa, quando a Fundação ainda “era uma coisa muito pequena”, da preocupação de não ser somente uma guia em visitas esporádicas, assim como mostrar a preocupação desde o início de construir algo com a participação de outros atores sociais, como, por exemplo, os professores e a revista Aplauso. A seguir, o enfoque foi para com as mudanças impressas em decorrência da inauguração da nova sede, ou seja, a dimensão do programa, a abordagem teórica, conceitual e metodológica com a entrada de um novo personagem – Luis Camnitzer, assim como com a mudança de coordenação, da Mauren para o Luciano Laner. A intenção foi, também, detalhar um pouco mais como é o fazer do “educativo”, uma área da Fundação que tem um papel fundamental de ser um “mediador” público/instituição. Creio que nesse aspecto, relativo à proposta do educativo para com professores e escolas, valha algumas pontuações. O enfoque na formação de um público é bem claro, partindo dos professores e não somente arte-educadores, mas de formações diversificadas, e através destes, chegando aos estudantes, o que dá também uma idéia da abrangência perseguida pela Fundação. A questão da experiência prática, tanto no ateliê do programa quanto em sala de aula através do material didático, definem um determinado percurso epistemológico na formação de “leitores” ou “fruidores” de arte. Segundo Luciano Laner, essa experiência faz com que os “leitores” tenham que “confrontar..., idéia, conceito, intenção e matéria” e, assim, ao “se confrontar com a matéria, (...) modelar a matéria ao seu pensamento, passam a valorizar e ter um outro olhar”. “Puxando a brasa para o assado antropológico”, poderíamos fazer um paralelo entre o exercício prático proposto pelo programa educativo da Fundação, com o exercício de construção de conhecimento proporcionado pelo trabalho de campo, etnográfico. Ou seja, fazer com que os “leitores” vivenciem as dificuldades do artista ao modelar a matéria pode ser entendido com um “estar lá” vivenciando a experiência do “outro”, procurando uma maior aproximação a essa outra perspectiva que defende o exercício etnográfico. Essa experiência, do exercício prático, segundo Luciano Laner, “tá no campo da leitura, da crítica, da percepção, do entendimento, o que se chamaria de fruição (...)”, ou seja, da estética. Porém, a idéia é que ela possa ser o primeiro passo para a experiência “poética”, da criação, o que na nossa linguagem seria algo como, “tornar-se nativo”. O material didático que, infelizmente, não é possível apresentá-lo de fato, é um recurso sedutor. Poder trabalhar com as imagens, com as obras em exposição e, ao mesmo tempo, ter informações dessas obras, através das falas dos próprios autores, de críticos e curadores e, por fim, conhecer o espaço de exposição e as obras expostas, faz desse exercício algo realmente rico. O

jogo curatorial, tem para mim um significado especial, visto que ele permitiu a ponte entre o meu objeto de pesquisa e a tarefa metodológica, no meu entender, a mais complexa que é, a partir de todo o material recolhido, tentar apresentar algo que represente todos os “autores” envolvidos nessa “obra”.

“*Nosso Desafio – a imagem de dois extremos*”, daria, também, “pano pra muita manga”, posto que coloca duas visões-chave na construção dessa específica “comunidade de interpretação ou leitura”, ou seja, uma visão mais próxima da teoria e crítica da arte, representada pela Mônica e uma visão mais da arte-educação, representada pelo Camnitzer. No entanto, o que resgato é essa tentativa de equilíbrio de tensões, que é expressa pela fala do Luciano Laner sobre o desafio do trabalho do programa educativo: “principalmente no caso de Iberê Camargo, que a gente quer que eles conheçam o artista e a poética do artista, a gente tem que aproximar eles daquilo que tá na raiz daquele trabalho. E isso não significa invalidar ou desqualificar as leituras que eles construíram da obra de arte, mas colocar também pra eles uma outra informação que tá ligada ao campo específico da arte e é todo um trabalho de história e crítica da arte que existe por detrás da obra”. E aqui, novamente, estabeleço um paralelo com o fazer antropológico que também tem que “equilibrar os pratos” teórico-metodológicos ou conceituais-empíricos, uma seara de discussões intermináveis em nossa disciplina.

“*A Loja*”, a princípio, não era um lugar dentro do Museu/Fundação que eu imaginava que pudesse fornecer dados que fossem interessantes para a pesquisa. Porém, foi uma grata surpresa. As falas da Luciana Pinto enriqueceram o debate e trouxeram, também, informações valiosas, tais como, pra quem vende mais, o que é mais vendido, o que é mais procurado, que dias vende mais, da queda de vendas... Sendo possível, com isso, estabelecer um perfil de consumo que fala muito desse espaço.

O item “*Público(s)*” não poderia ficar de fora, pois afinal é uma parcela fundamental de um espaço como esse, talvez o que justifique sua existência. Pelas falas pode-se verificar que tipo de público se apropria do espaço do Museu, como cada tipo de público se apropria, qual é o público, digamos, ideal para a Fundação ou que tipo de público é o público-alvo. De maneira bem breve, o que gostaria de destacar é uma divisão entre público escolar, específico do educativo, público do meio ou do campo artístico e público espontâneo, que “vai passear”. O fim-de-semana, especialmente domingo, concentra um público mais “leigo” e que se apropria do espaço como qualquer outro espaço de lazer – *shopping*, parque, programa de domingo, tomar um café, curtir a paisagem etc. Esse público espontâneo de domingo, assim como aquele de grandes grupos que não agendam são os considerados menos “adequados” para os fins a que se propõe a instituição. Talvez, muito por ser um efetivo que não permite planejamento, programação, controle e isso exige muitas “quebras de protocolo”. Um exemplo bastante interessante disso é a presença de meninos de rua, ou seja, são crianças, por isso estariam dentro do público-alvo do educativo, mas por estarem fora da escola não seriam atingidos e, no entanto, chegaram lá, “espontaneamente”, o que exige um “atendimento todo especial”.

“*Localização/Paisagem*” é o item que fecha o capítulo “Apreensão da Vida na Matéria” e é emblemático nessa questão da presença, mais física, desse empreendimento na paisagem de Porto Alegre. Aqui surge uma outra tensão interessante que é representada pelo dentro/fora, que se expressa, por um lado em termos de arquitetura, de um ícone arquitetônico que dá visibilidade mundial ao espaço mais macro, onde o nome Álvaro Siza é fundamental. O prédio ocupa uma região da cidade que é considerada um vazio, ou uma “terra vaga”, justificando assim um projeto maior de “revitalização da orla” (BOHRER, 1997) e que tem uma função de ligação

entre centro e zona sul. A intenção do projeto, característica da arquitetura de Siza, é de integração à paisagem, ocupando um espaço estratégico, justificado também por uma conservação e recuperação ambiental, apoiada pela Fundação Gaia, mas que envolve também um processo de remoção de comunidades carentes do entorno, questão essa que foi ilustrada, recentemente, pela votação de um projeto polêmico a poucos metros dali – o projeto “Pontal do Estaleiro Só” -, aprovado, mas com ampla discussão da população. Por outro lado, há a questão das aberturas do prédio, que proporcionam belas vistas da cidade, mas que estão separadas do momento de apreciação das obras e que também enquadram a paisagem, trazendo-a para dentro. A discussão que surge nas falas é o que deve ser priorizado – o dentro ou o fora -, e nesse sentido as opiniões se dividem, os públicos se dividem e nas próprias falas dos informantes há contradições. No entanto, o que parece emergir é uma relação de complementação entre o exterior-interior, pela paisagem que a localização permite e pela relação afetiva que os porto-alegrenses, mas não só estes, nutrem pela orla do Guaíba e pelo pôr-do-sol que é um dos ícones da cidade.

----- ** -----

5.5 Significando a Matéria

O capítulo que encerra a apresentação do material etnográfico procura avaliar que sentidos os “autores” dão à “obra”, como eles a percebem e qual o impacto desta. Poderia ser pensado como um resumo do que foi dito, mas não é. Algumas questões são retomadas, outras surgem aqui, portanto, ampliando os significados, enfatizando os elementos considerados importantes pelos entrevistados e, alguns, sendo ressignificados.

“*Qual o impacto de um espaço desses?*” é uma questão direta colocada nas entrevistas e que mostra, em primeiro lugar, a visibilidade mundial que a arquitetura de Siza proporcionou, seja pelo reconhecimento do trabalho do arquiteto, seja pelas qualidades técnicas do projeto. Com isso há um deslocamento do eixo cultural, quer no âmbito local, como nacional e mesmo internacional. Em segundo lugar, a construção de um ícone regional, de uma identidade cultural e artística com potencial para ser um “Picasso do Rio Grande do Sul”, além de ser um espaço de preservação da memória do artista e de sua obra. Por último, se cria uma marca que ficará, quer por sua localização geográfica e por sua presença na paisagem da cidade, assim como pelo próprio espaço em si, em toda sua abrangência, mas que ainda precisará ser descoberta, ser conhecida.

“*Tu já foi no Museu?*” é uma questão que surgiu nas falas de meus informantes e que se ouve recorrentemente por aí, no dia-a-dia da cidade. Esse item procura entender as motivações do ter ou não ido ao Museu, ou seja, perceber o impacto que ele está causando e, aqui, a multiplicidade de vozes se destaca. Há o problema do não pertencimento, da falta de identificação com o espaço, dele não fazer sentido para determinados grupos: “por uma idéia de não pertencimento a um nível social mesmo, uma idéia de status social, de divisão de classe, do tipo: ‘um lugar daqueles não é para eu frequentar’” (Luciano Laner). Esse “palácio”, esse “castelo de concreto branco (...), cria mesmo uma distância brutal com essa classe da população que a gente quer atingir e que não tem acesso à cultura, que se vê excluída da participação no campo da cultura”. Ou ainda, por não ser um valor ou não ter o mesmo significado que o “carnaval”, o “Orkut e o MSN”, ou ainda, segundo a fala do Jacques: “o negócio deles é futebol e churrasco, cerveja fim-de-semana”. Há também aqueles que vão ao museu, num primeiro momento por uma curiosidade com relação à arquitetura, mas que depois disso

acabam se encantando, sendo que essa aproximação se fortalece, segundo a Carolina, se acompanhada por uma visita guiada. Com relação ao porto-alegrense, há um certo ressentimento nas falas por ele não estar dando o valor que deveria: “(...) o povo de Porto Alegre não deu o valor sabe (...). Eu acho que falta um pouco, da gente, incorporar isso no dia-a-dia, sabe? e trazer as pessoas (...)” (Carolina Dorneles). Há ainda a questão do difícil acesso através do transporte coletivo e da não inclusão do Museu nos roteiros turísticos de Porto Alegre, especialmente por parte das secretárias de cultura do Município e do Estado. Não há qualquer folder turístico que inclua a visita ao Museu Iberê Camargo, nem mesmo nos sites dos órgãos.

“A *Obra ou As Obras*”, pretendeu colocar, aqui, lado a lado as diferentes opiniões a respeito do que seria mais importante: a obra arquitetônica ou as obras de arte. Tal tensão é perceptível ao longo de todas as falas, mas reunidas é mais evidente essa polifonia, esse dissenso.

Por fim, “O que é o Museu Iberê Camargo pra Ti?” é uma pergunta que foi feita para todos os entrevistados ao final da entrevista, sem qualquer explicação, ou seja, foi feita a pergunta e registrada a resposta. A intenção foi procurar apreender objetivamente os significados dados ao espaço. O que temos novamente é uma diversidade de respostas, mostrando mais uma vez essa polifonia que perpassa o trabalho. É uma escola, é a obra-prima arquitetônica de Siza, é uma sensação além da obra e das obras, é a vista, é o programa educativo e a difusão da cultura e da arte, é a arquitetura e sua falta de conforto e funcionalidade, é um museu, não é um museu, é um centro cultural, mas não é um centro cultural, não é um lugar empoeirado com cheiro de mofo, não é um “grande mausoléu, construído pra memória do Iberê Camargo simplesmente”.

----- ** -----

5.6 Considerações Finais

Vale esclarecer que a proposta do trabalho foi fazer um “vô” panorâmico, de reconhecimento do “território”, ou seja, ele não teve a pretensão de aprofundar ou esmiuçar os elementos identificados nessa primeira incursão, mas apresentar um mapa que destaca determinados relevos e impressões ainda à distância.

Chegando aqui, me sinto mais confortável, pois penso que consegui encontrar uma “fórmula” para acomodar essa “matéria” que foi se “acumulando” durante o percurso e isso, de maneira geral, atende ao que havia me proposto quando iniciei esse empreendimento.

A idéia nessas considerações finais é tentar religar alguns pontos que se dispersaram pelo caminho, definir alguns contornos que possam ter ficado mais “borrados” na construção desse mapa.

Roger Chartier é um autor que me foi apresentado quando discutíamos a questão do livro, da leitura, das obras literárias, mas que me acompanhou como uma bússola, orientando e fornecendo subsídios para uma leitura mais abrangente dos processos que estiveram envolvidos nesse trabalho. Chartier (2001) fala da importância da produção de uma obra que se opera por meio de diversas intervenções e que estas participam da construção dos sentidos que os leitores realizam em suas práticas. Fazendo uma transposição do tema livro para a obra de arte ou, mais especificamente, para a Fundação Iberê Camargo, o que vejo é uma diversidade de agentes de diferentes lugares que participam dessa produção, mobilizando diferentes conhecimentos e procedimentos que vão dando cor e forma ao resultado final. Isso pode ser verificado desde a construção do prédio, no trabalho de concretagem, nos trabalhos de acabamento,

passando pelo arquiteto, seus assistentes, pelo artista plástico, pelos críticos, curadores, pela produção de catálogos e seu trabalho gráfico, pela divulgação, pelo programa educativo, professores que participam desse programa, alunos, seguranças, recepcionistas, faxineiras, administradores etc. etc. Ou seja, se o artista, ao produzir a obra, teve uma intenção, a obra foi sendo ressignificada ao receber numerosas modificações e que “conforme o tempo e lugar (...), não são idênticas” (CHARTIER, 2001, p.X). Logo, o que está em jogo é a restrição do artista nesse processo de construção de sentido, isto é, ele é parte, mas não detém o controle do processo como um todo, este é coletivo.

Caleb Alves (2003, p.237), de outro modo, nos mostra o quanto um Museu, com todo o aparato e poder que contempla, é difusor de um discurso de legitimação do artista e da obra, sendo esse discurso a fonte referencial na construção de um imaginário sobre esse autor e obra. O que o autor está nos dizendo é o quanto o “espaço” faz o artista e a obra e não o contrário. E o que se pode ver nessa pesquisa sobre a Fundação Iberê Camargo é uma pequena parte do que compõe esse “espaço” privilegiado, ou seja, a diversidade de conhecimentos, discursos e práticas que são mobilizados pelos mais diferentes agentes para levar a cabo essa construção. No ano 2000 quase ninguém sabia que havia uma Fundação Iberê Camargo, hoje, no entanto, não se pode mais dizer isso.

Ainda me valendo de Chartier (2001, p.31-32) para a análise de meu objeto, trago um outro argumento seu que é bastante útil para uma apreensão de determinados aspectos observados na pesquisa. Segundo ele, “qualquer leitor pertence a uma comunidade de interpretação e se define em relação às capacidades de leitura”, que vai dos analfabetos aos leitores virtuosos, sendo que dentro desse espectro há um amplo “leque de capacidades”. Em minha pesquisa, ou seja, na Fundação e nos “personagens” que dela participam, direta ou indiretamente, o que temos também pode ser entendido como uma “comunidade de leitura” e com leitores que se definem em relação a diferentes capacidades de leitura, só que aqui ao invés de livros temos as obras de arte, ou a obra arquitetônica, ou ainda a Fundação Iberê Camargo. Um recorte bastante ilustrativo dessa abordagem é o trabalho realizado pelo programa educativo junto aos professores e alunos, ou seja, uma de suas metas é a formação de um público ou, em outras palavras, uma comunidade de leitura. Os diferentes públicos também exemplificam essas diferentes capacidades de leitura dos leitores que compõem essa comunidade.

Com respeito à criatividade das ações humanas, que apresentei na “Introdução”, creio que essa dimensão também atravessa a pesquisa. Chartier (2001, p.XII-XIII) aborda essa questão colocando lado a lado “autor” e “leitor”, as extremidades dessa “cadeia” formada pela “comunidade de interpretação”, mas que, no entanto, é válida para qualquer agente, visto que todos ocupam um e outro lugar. O autor defende que “os significados impostos são transgredidos”, porém a invenção do autor e do leitor possui limites impostos pelas capacidades e pelas normas, regras, convenções e códigos de leitura, característicos de cada comunidade. Se por um lado ele não partilha da servidão total dos leitores, por outro, também não concorda com a total liberdade dos indivíduos e isso é o que determina “o paradoxal entrecruzamento de restrições transgredidas e de liberdades restringidas”. Sahlins (1990, p.9), também à sua maneira, vai defender que restrições impostas pela cultura, isto é, “por uma ordem de significação”, são colocadas em risco na ação ou, em outras palavras, “os homens em seus projetos práticos e em seus arranjos sociais, informados por significados de coisas e de pessoas, submetem as categorias culturais a riscos empíricos”. Em minha investigação, é possível perceber que projetos, programas, controles, papéis que os “personagens” cumprem..., foram sistematicamente transgredidos. Creio que a recorrência desses episódios esteja muito

ligada ao fato de que tudo ainda está muito em aberto, em movimento, por ser um espaço novo, em obras, permitindo uma interferência bem maior dos diversos agentes. É um momento em que o sistema se experimenta, surgindo daí, de maneira bastante enfática, as tensões que foram apresentadas.

Michel Foucault (2001, p. 411), numa conferência realizada em 1984, intitulada “Outros Espaços”, diz ser a contemporaneidade - a época do espaço. Argumenta que estaríamos na “época do simultâneo, (...) na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. (...), menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”. Sendo “o estruturalismo (...), o esforço para estabelecer, entre elementos que podem ter sido dispersos através do tempo, um conjunto de relações que os faz parecer como justapostos, opostos, comprometidos um com o outro, em suma, que os faz parecer como uma espécie de configuração”. Tal perspectiva, que insere a noção de heterotopia, mostra-se bastante apropriada a este objeto de investigação - a Fundação/Museu Iberê Camargo - como um espaço de ordenação do que ficou disperso no tempo e no espaço e que, através de um esforço conjunto, de uma mobilização de diferentes agentes, procura “criar um espaço real, tão perfeito, tão metuculoso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal disposto e confuso”. Obviamente, que o momento histórico atual de nosso objeto, ainda em “obras”, não teria atingido essa perfeição que professa Foucault. Além do que, por ser um processo dinâmico que se “remodela” nas práticas cotidianas, essa perfeição, mais do que algo que se atinja, seria um horizonte que se busca. Por sua vez, tal entendimento poderia muito bem ser apropriado à construção dessa pesquisa, ou seja, como essa tentativa de ordenar o que está disperso no tempo e no espaço, procurando construir um sentido que, a princípio é “desorganizado, mal disposto e confuso”.

Para finalizar, os comentários a respeito da solução encontrada na apresentação do trabalho, ou seja, seu aspecto formal. Conforme discutido na “Introdução”, são cinco os autores que me auxiliaram nessa tarefa:

- Sally Price (2000), com sua etnografia que apresenta uma justaposição de evidências de diversas fontes, foi inspiração, segurança e alívio, uma vez que o material que tinha em mãos apresentava um pouco essa mesma característica;

- A grande contribuição de Antonio Arantes (2000) está na sua defesa de que determinados objetos de pesquisa exigem linguagens que vão além da palavra, ou seja, precisam incorporar elementos visuais e de design, levando a um texto que chama de polifônico;

- Mikhail Bakhtin (2003, p.199), com sua noção de polifonia, permitiu a disposição das narrativas sem uma preocupação tão grande com um vínculo que fosse inegavelmente harmonioso entre elas, mas que nessa disposição houvesse uma interação. Para o autor, quando analisa a obra de Dostoiévski, o importante “é precisamente a *realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade*”;

- Clifford Geertz (1989, p.41), ao dizer que na antropologia interpretativa o essencial é “colocar à nossa disposição as respostas que outros deram”, foi o estímulo para apresentar os capítulos da etnografia somente com as falas dos informantes;

- Julio Cortázar (2007, p.7) diz: “a sua maneira este livro é muitos livros” e convida o leitor a eleger uma das possibilidades de leitura. “O jogo da amarelinha”², aliado ao “jogo curatorial”, criado pelo programa educativo da Fundação Iberê Camargo, propõe que há muitas possibilidades de leitura e, portanto, a que elegi é apenas uma delas.

"Segundo Proust, nos 'belos livros', 'aquilo que para o autor se poderia intitular *Conclusões*, o leitor é sempre levado a classificar como *Incitações*. Isso porque 'nossa sabedoria começa onde a do autor termina', uma vez que 'gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que pode fazer é dar-nos desejos'".

LUÍS RODOLFO VILHENA, *Ensaio de Antropologia*

² Título da edição brasileira do livro *Rayuela* de Julio Cortázar e que faz alusão ao jogo infantil conhecido por amarelinha ou pular sapata. Jogo esse proposto pelo autor para uma das possibilidades de leitura de seu livro. “**Tabuleiro de direção** - A sua maneira este livro é muitos livros, porém, sobretudo, é dois livros. O leitor está convidado a eleger uma das possibilidades seguintes: O primeiro livro se deixa ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao pé do qual há três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra *fim*. Por conseguinte, o leitor prescindirá sem arrependimentos do que segue. O segundo livro se deixa ler começando pelo capítulo 73 e seguindo logo na ordem que se indica ao pé de cada capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento, bastará consultar a lista seguinte: 73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 4 – 71 – 5 – 81 – 74 – 6 – 7 – 8 ...”. E assim sucessivamente até completar os 155 capítulos que compõem o livro.

6 REFERÊNCIAS

ALVES, Caleb Faria. Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ARANTES, Antonio. Paisagens Paulistanas: transformações do espaço público. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOHRER, Maria Dalila. Integrações através de Projetos Estratégicos – Potencialidades da Orla do Guaíba em Porto Alegre. Porto Alegre, julho de 1997, 16p. Folheto (Faculdade de Arquitetura da UFRGS).

BOURDIEU, P. e DELSAUT, Y. O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia. In: “A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos”. São Paulo: Zouk, 2006.

CHARTIER, Roger. Cultura Escrita, Literatura e História. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Rayuela. 2ª ed. – Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

PRICE, Sally. Arte Primitiva em centros Civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SAHLINS, Marshall. Ilhas de História. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

Sites:

- ✓ www.cosacnaify.com.br
- ✓ www.iberecamargo.org.br
- ✓ www.jornal.ufrgs.br
- ✓ www.macniteroi.com.br
- ✓ [museologia.incubadora.fapesp.br/portal/acervo/guggenheim/guggenheim_ny/image_pre view](http://museologia.incubadora.fapesp.br/portal/acervo/guggenheim/guggenheim_ny/image_preview)
- ✓ www.sinpro-rs.org.br
- ✓ www.ufrgs.br

7 ANEXOS

Personagens

Anthony Ling:

Estudante de Arquitetura (UFRGS-Porto Alegre), 21 anos, solteiro e sem filhos. Participou da etapa de “Acabamentos” quando da construção do prédio do Museu Iberê Camargo na condição de estagiário. Foi nosso guia na primeira visita ao Museu, época em que ainda estava “em obras”. Chegou à Fundação pela indicação de Justo Werlang amigo pessoal de William Lyng, pai de Anthony, ambos membros do conselho de curadores da Fundação Iberê Camargo.

Carolina Dorneles:

Recepcionista do Museu Iberê Camargo, 26 anos, solteira e sem filhos. Graduada em Hotelaria (UCS-Canela) e pós-graduada em Gestão Empresarial/MBA (Santa Maria). Trabalhou como camareira em cruzeiros marítimos nacionais e internacionais e como recepcionista chefe do Mercury Grande Hotel em São Paulo. Carolina chegou à Fundação através da empresa Top Service que a contratou mediante seleção de currículos e posterior processo de seleção.

Fabio Zimbres:

Designer gráfico, Ilustrador, Quadrinista e Bacharel em Artes Visuais (UFRGS-Porto Alegre), 48 anos, solteiro e sem filhos. Desenvolve trabalhos nas diferentes áreas em que atua, no entanto, no que tange à Fundação Iberê Camargo, teve participação como designer gráfico na identidade visual de exposições e mostras junto ao Museu, bem como no projeto gráfico de parte do material didático utilizado pelo Programa Educativo da Fundação.

Gelson Radaelli:

Pintor, Bacharel em Comunicação – Publicidade e Propaganda-, (Unisinos) e proprietário do Restaurante Atelier de Massas, local já tradicional de encontro de artistas em Porto Alegre, 48 anos, casado e pai de dois filhos. Fã incondicional de Iberê Camargo, freqüentou seu atelier na Cidade Baixa onde foi retratado pelo artista, obra que ficou inacabada e que foi exposta na Exposição “Iberê Camargo – Persistência do Corpo”.

Jacques Garcia:

Segurança-recepcionista do Museu, 43 anos, casado e pai de duas filhas. Trabalhou no Comércio, em Colocações de Piso e, por fim, na área de Segurança. Quando contratado pela empresa Segurança Pedrozo, foi lotado junto ao Museu Iberê Camargo.

Luciana Pinto:

Funcionária da Loja da Fundação Iberê Camargo, 42 anos, solteira e sem filhos. Desenhista (Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre) e graduada em Designer Visual (ESPM-Porto Alegre). Começou a trabalhar na Loja devido a uma indicação de uma amiga em comum que tinha com a proprietária, tendo, no entanto, que passar por processo seletivo.

Luciano Laner:

Coordenador do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo, 33 anos, casado e sem filhos. Designer Visual, Bacharel em Artes Visuais (UFRGS-Porto Alegre), Mediador no Santander Cultural e Bienal do Mercosul, Coordenador do “Espaço Educativo” na Bienal do Mercosul de 2007 por convite da Profa. Mônica Zielinsky e sob orientação do Luiz Camnitzer. Portanto, é por este último trabalho que Luciano é convidado a participar do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo.

Luciano Zanette:

Escultor, Bacharel em Artes Visuais e Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS-Porto Alegre), 35 anos, casado e sem filhos. Sua ligação com a Fundação remete à participação que teve em atividades de organização, pesquisa e catalogação do acervo da Fundação Iberê Camargo. Catalogação das obras de Iberê Camargo, colaboração na criação e implementação do Banco de Dados do acervo, atividades voltadas para a criação e publicação do Catalogue *Raisonné* Gravuras de Iberê Camargo, sob orientação da Profa. Mônica Zielinsky.

Mauren de Leon:

Licenciada em Artes Visuais (UFRGS-Porto Alegre), 31 anos, solteira e sem filhos. Trabalhou inicialmente no Comércio, depois como mediadora da Bienal do Mercosul. Através de Margarita S. Kremer (Coordenadora do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul) soube que precisavam de estagiária para receber as turmas de alunos que visitavam a Fundação Iberê Camargo, no tempo em que a sede era na residência da viúva de Iberê, D. Maria Coussirat Camargo. Começou como estagiária e após conclusão de seu curso foi efetivada, tendo sido a coordenadora do Programa Educativo da Fundação até 2008.

Mônica Zielinsky:

Coordenadora da equipe de Catalogação e Pesquisa da Fundação Iberê Camargo, 60 anos, casada e com dois filhos. Bacharel em Artes Plásticas e Mestre em Educação (UFRGS-Porto Alegre), Doutora em Arte e Ciências da Arte Terminalidade Estética (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne). Professora Adjunta de Artes Visuais nos níveis de graduação e pós-graduação na UFRGS, Crítica de Arte e Curadora. Através de três textos críticos e polêmicos que escreveu na Zero Hora veio o convite da Fundação Iberê Camargo para fazer uma exposição do Iberê. Após a exposição, o convite para fazer o Catálogo *Raisonné* do artista e, conseqüentemente, passou a compor a equipe da Fundação.