

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

VALQUÍRIA GUIMARÃES DUARTE

**UMA HISTÓRIA EDIFICADA: TRÍPLICE MÍMESE E PERFORMANCE.
UM ESTUDO NARRATIVO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (PORTO
ALEGRE RS 1998-2008), DE ÁLVARO SIZA**

GOIÂNIA
2013

VALQUÍRIA GUIMARÃES DUARTE

**UMA HISTÓRIA EDIFICADA: TRÍPLICE MÍMESE E PERFORMANCE.
UM ESTUDO NARRATIVO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (PORTO
ALEGRE RS 1998-2008), DE ÁLVARO SIZA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora em História.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: História, Memória e Imaginários Sociais

Orientador: Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha.

GOIÂNIA
2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

D812h

Duarte, Valquíria Guimarães.

Uma história edificada[manuscrito]: tríplice mimese e performance
Um estudo narrativo da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre,
RS, 1998-2008), de Álvaro Siza /
Valquíria Guimarães Duarte. – 2013.
394 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História, 2013.

Bibliografia

1 – História da Arquitetura Contemporânea - 2. História. 3–Fundação
Iberê Camargo - Edifício.4 – EstMemória na arte. I Título.

CDU: 727:069

VALQUÍRIA GUIMARÃES DUARTE

**UMA HISTÓRIA EDIFICADA: TRÍPLICE MÍMESE E PERFORMANCE.
UM ESTUDO NARRATIVO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (PORTO
ALEGRE RS 1998-2008), DE ÁLVARO SIZA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em História. Aprovada em ___/___/___ pela banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha – FH- UFG
Presidente

Demais membros titulares:

Prof. Dra. Mariela Brazon Hernandez (EBA/ UFBA)
Membro

Profa. Dra. Rosa Maria Araújo Simões (FAAC/UNESP)
Membro

Prof. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel (FH/UFG)
Membro

Prof. Dra. Suely Lima de Assis Pinto (FE/CAJ/UFG)
Membro

Membros Suplentes:

Prof. Dra. Maria Elízia Borges (FH/UFG)
Membro suplente

Prof. Dr. Érico Naves Rosa (FAV/UFG)
Membro suplente

Goiânia, 01 de novembro de 2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

- 1. Identificação do material bibliográfico:** Dissertação Tese
2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Valquíria Guimnarães Duarte				
E-mail:	valgd44@hotmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor	Universidade Federal de Goiás				
Agência de fomento:					Sigla:
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	95205365668
Título:	Uma História Edificada: Tríplice Mimese e Performance. Um estudo narrativo da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre RS. (1998-2008), de Álvaro Siza.				
Palavras-chave:	1. História. 2 – História da Arquitetura Contemporânea. 3– Edifício da Fundação Iberê Camargo.4 – Estudos de Memória e subjetividade				
Título em outra língua:	A History Built: Triple Mimesis and Performance. A narrative study of Iberê Camargo Foundation (Porto Alegre RS 1998-2008), of Álvaro Siza.				
Palavras-chave em outra língua:	1. History. 2 - History of Contemporary Architecture. 3 - Iberê Camargo Foundation's Building.4 - Studies of memory and subjectivity.				
Área de concentração:	Cultura Fronteira e Identidades				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	Data defesa: 01/12/2013				
Programa de Pós-Graduação:	História				
Orientador (a):	Orientador (a): Márcio Pizarro Noronha				
E-mail:	marcio.pizarro@hotmail.com.br				

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão desse prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

Dedicatória

*Aos meus amados Mariana (filha) e José Perácio
(esposo), pela dedicação e compreensão
durante todos esses anos.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que colaboraram, direta ou indiretamente, na condução e realização desse trabalho:

À minha família (Jose Perácio e Mariana), meus amores e minha inspiração, pelo carinho e paciência. Agradeço por me incentivarem e me acalmarem.

Aos meus pais, José (*in memorian*) e Lenes, pelo exemplo e sabedoria, pela ajuda nesses quatro anos. Às minhas irmãs, cunhados e sobrinhos, pelo estímulo, mesmo de longe.

Ao arquiteto e professor Flávio Kiefer, por suas contribuições relevantes e auxílio para o encaminhamento da tese. Viva Porto Alegre!

Ao engenheiro José Luiz Canal e ao artista Eduardo Haesbaert, por me cederem informações valiosas sobre o edifício da Fundação Iberê Camargo e seus mentores, o artista Iberê Camargo e o arquiteto Álvaro Siza.

A Fundação Iberê Camargo, que gentilmente abriu suas portas à minha pesquisa. Sem a performance espacial, não teria sido possível este trabalho.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, Marco Aurélio, Daiane e Neide, pela disposição em me atender sempre que necessário.

Meus agradecimentos ao professor orientador, Márcio Pizarro Noronha, pela oportunidade de realização de uma pesquisa fundamental ao entendimento da criação em arte e arquitetura. A aproximação com os grandes autores, e as questões discutidas ao longo curso, com certeza orientarão meu percurso como docente, assim como nossos projetos futuros. Em relação a este trabalho, especificamente, finalmente acho que conseguimos acessar um pouco do indizível da obra de Siza.

Obrigada a todos.

RESUMO

O edifício da Fundação Iberê Camargo - instituição museológica e centro cultural de arte contemporânea, construído entre 1998 e 2008, em Porto Alegre (RS), sob a responsabilidade projetual do arquiteto português Álvaro Siza -, é o protagonista desta pesquisa: a possibilidade de abertura de uma rede de significação e produção de sentido sugere sua compreensão através de um estudo hermenêutico. Enquanto objeto histórico, o edifício é analisado em seu contexto de aparecimento, enquanto objeto estético é pesquisado em sua historicidade. Trata-se de mostrar como a arquitetura (e o estudo das edificações) está incorporada na perspectiva do estudo do objeto artístico enquanto objeto histórico, cultural e narrativo. A abordagem da temporalidade se dá através dos percursos narrativos que se apresentam sob a forma dos tempos de projeto e construção do edifício. A intenção é mostrar em detalhes o processo de compreensão das três temporalidades miméticas (Ricoeur) e como elas se manifestam no edifício. Ou seja, também, o modo como o edifício se configura em testemunho/documento da memória porque apresenta várias modalidades da temporalização. A pesquisa estabelece relações com o campo de estudos da História e Teoria Interartes permitindo a abordagem da experiência do edificado enquanto performance e do edifício como hipertexto. A partir do uso do operador Intervalo (Noronha), são elaborados quatro conceitos analíticos que surgem do edifício: Performance Conceitual, Performance Process, Techno Performance e Performance (In) Doors, (Out) Doors. No momento da Refiguração propõe-se a ampliação do enquadre do percurso narrativo para além do que está proposto na abordagem textualista de Ricoeur, na relação com o edifício através da Performance, lugar de trânsito temporal-espacial e produção de fantasmagorias. A História e Teoria Interartes também possibilita refletir as relações entre arquitetura e Obra de Arte Total, no sentido da imersão e síntese. O edifício é problematizado enquanto modelo para arte, como Instalação, um produto em interface associado às formas contemporâneas do hipertexto. Assim ele se coloca num deslocamento de fronteiras, ocupando um entre - lugar, ou como aponta Anthony Vidler (2004), um lugar de uma “não-exatamente-arquitetura”. O estudo hermenêutico se refere à compreensão do objeto arquitetônico como experiência; a narrativa, somada à performance, através da sua capacidade original para “contar” histórias, articula a possibilidade de sentido.

Palavras – chave: História; História da Arquitetura Contemporânea; Edifício da Fundação Iberê Camargo; Estudos de Memória e subjetividade.

ABSTRACT

The building Iberê Camargo - museum institution and cultural center of contemporary art, built between 1998 and 2008, in Porto Alegre (RS), under the projectual responsibility of the portuguese architect Álvaro Siza - is the protagonist of this research: the possibility of opening a network of significance and meaning production suggests their understanding through a hermeneutic study. While historical object, the building is analyzed in the context of its emergence; as an aesthetic object is searched in its historicity. This is to show how the architecture (and the study of buildings) is incorporated in the perspective of the study of the art object as a cultural historical and narrative object. The approach of temporality is through the narrative paths that present themselves in the form of time of design and construction of the building. The intention is to show in detail the process of understanding the three mimetic temporalities (Ricoeur) and how they manifest themselves in the building. That is also the way the building is configured in testimony / document from memory because it has various modes of temporalization. The research establishes relationships with the field of the History and Theory Interartes allowing the experience of the building approach as performance and building as hypertext. From the use of the Interval operator (Noronha), are formulated four analytical concepts that arise from building: Performance Conceitual, Performance Process, Techno Performance and Performance (In) Doors (Out) Doors. At the time of Refiguration the research suggests the expansion of the setting of the narrative journey beyond what is proposed in textualist approach of Ricoeur, in respect of the building as Performance, a temporal-spatial transit field and production of phantasmagoria. The History and Theory Interartes also enables reflect the relationships between architecture and Total Artwork (Gesamtkunstwerk), in the sense of immersion and synthesis. The building is questioned as a model for art, as Installation, a product in interface associated with contemporary forms of hypertext. So he puts in a shift of boundaries, occupying a between - place, or as Anthony Vidler (2004) points, a place of "not-exactly-architecture". The hermeneutic study refers to the understanding of the architectural object as experience; the narrative, added to performance, through its unique ability to "tell" stories, articulates the possibility of meaning.

Keywords: History; History of Contemporary Architecture; Iberê Camargo Foundation's Building; Studies of memory and subjectivity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Fundação Iberê Camargo.	20
Figura 2 e Figura 3- Fundação Iberê Camargo.	22
Figura 4- Sede da Fundação Iberê Camargo.	23
Figura 5- Vista do adro	24
Figura 6- Sede da Fundação Iberê Camargo tomada do Guaíba.....	24
Figura 7. Form Fantasy, Hans Luckhardt, 1919.	58
Figura 8- Iberê Camargo. Foto: Eneida Serrano	65
Figura 9- Paisagem, óleo sobre tela. 1941	66
Figura 10- Carretéis. Óleo sobre tela, 1958	67
Figura 11- Iberê Camargo com os carretéis, 1960	68
Figura 12- Núcleo. Óleo sobre tela, 1963.....	68
Figura 13- O ciclista. Óleo sobre tela, 1990. Coleção Maria Coussirat Camargo.	69
Figura 14- A idiota. Óleo sobre tela, 1991. Coleção Maria Coussirat Camargo	69
Figura 15- No vento e na terra I. Óleo sobre tela, 200x283cm, 1991. Coleção Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense.	70
Figura 16- Iberê e Maria no atelier da Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, 1971.....	73
Figura 17- Terreno da Fundação Iberê Camargo em 2003.	97
Figura 18– Área em frente ao terreno da Fundação Iberê Camargo..	97
Figura 19- Vista do terreno da Fundação Iberê Camargo.	97
Figura 20- Projeto Gigante para Sempre, Porto Alegre	100
Figura 21- Projeto Gigante para Sempre. Vista para o sul da cidade.....	100
Figura 22- Projeto Pontal do Estaleiro.....	101
Figura 23- Projeto Pontal do Estaleiro.....	101
Figura 24- Museu Guggenheim de Bilbao. Frank O. Gehry, 1992.....	109
Figura 25- Centro de Arte Contemporânea de Nîmes, Norman Foster, 1993.....	109
Figura 26- Museu da Escultura de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha, 1987-95	110
Figura 27- Museu de Artes Romanas, Mérida, Rafael Moneo, 1986.	110
Figura 28- Centro Gallego de Artes Contemporânea, Álvaro Siza, 1999.	111
Figura 29- MOCA (Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles), Arata Isozaki, 1986.	111
Figura 30- PS1 Centro de Arte Contemporânea de Long Island Nova Iorque, 1974	112
Figura 31- Fundação Cartier, Paris, Jean Nouvel, 1994.....	112
Figura 32- Álvaro Siza Vieira.	114
Figura 33- Casa de Chá Boa Nova, em Leça das Palmeiras, Álvaro Siza, 1958-63.....	118
Figura 34- Casa de Chá Boa Nova, em Leça das Palmeiras, Álvaro Siza, 1958-63.....	118
Figura 35– A Casa de Chá de Boa Nova é comparada à Maison Carré (acima), de Alvar Aalto (1956-1959).	119
Figura 36- Piscina das Marés, Álvaro Siza, Leça das Palmeiras, 1961-1966.	119
Figura 37- Piscina das Marés, Álvaro Siza, Leça das Palmeiras, 1961-1966.	119
Figura 38- Cooperativa Lordelo, Álvaro Siza, 1960-1963.....	121
Figura 39 e Figura 40- Banco Pinto & Sotto Mayor, de Oliveira de Azeméis (1972- 1974) e a Casa Beires, de Póvoa de Varzim (1973-1976).	121
Figura 41- Projeto Habitacional Bouça, em Porto, (1973-1977)	122

Figura 42 - Projeto Habitacional Bouça, em Porto, (1973-1977).	122
Figura 43 - Reurbanização do Bairro Chiado, Lisboa, 1988	124
Figura 44 - Reurbanização do Bairro Chiado, Lisboa, 1988.	124
Figura 45 - Casa de Ovar, Portugal, Alvaro Siza, 1984	125
Figura 46 - Casa Steiner, Viena, Áustria, Adolf Loos, 1907.....	125
Figura 47 – Quinta da Malagueira, Évora, Portugal, Álvaro Siza, (1977-1995).....	125
Figura 48 – Casas de J.J.Oud em Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927.	126
Figura 49- Faculdade de Arquitetura de Porto, Álvaro Siza, 1986-1995.....	127
Figura 50 - Pavilhão de Portugal da Expo 89, Lisboa, Álvaro Siza, 1983-1989.	127
Figura 51 - Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Álvaro Siza, 1988-1993	128
Figura 52 – Museu Serralves, Porto, Álvaro Siza, 1991-1999.	129
Figura 53 - Museu Serralves, Porto, Álvaro Siza, 1991-1999.....	129
Figura 54 e Figura 55 – Complexo Desportivo Ribera-Serrallo, Cornella de Llobregat, Álvaro Siza, 2003-2005.....	129
Figura 56 – Complexo Desportivo Ribera-Serrallo, Cornella de Llobregat, Álvaro Siza, 2003-2005	130
Figura 57 – Complexo Desportivo Ribera-Serrallo, Cornella de Llobregat, Álvaro Siza, 2003-2005.	130
Figura 58 – Museu Mímesis, Coréia do Sul, Álvaro Siza, 2000-2009.....	131
Figura 59 e Figura 60 – Museu Mímesis, Coréia do Sul, Álvaro Siza, 2000-2009.	131
Figura 61 e Figura 62– Casa em Palma de Maiorca, Espanha. Álvaro Siza, 2002-2007....	132
Figura 63 e Figura 64– Casa em Palma de Maiorca, Espanha. Álvaro Siza, 2002-2007... 132	132
Figura 65 - Siza fotografado desenhando	136
Figura 66 – Esboço da Fundação Iberê Camargo.....	137
Figura 67 – Fachada da Fundação Iberê Camargo.....	142
Figura 68 - Fundação Iberê Camargo. Fachada principal.	143
Figura 69 - Acesso principal da Fundação Iberê Camargo.....	143
Figura 70 - Vista do exterior. Acesso principal.	144
Figura 71 – Recepção no pavimento térreo.	144
Figura 72 - Hall.	144
Figura 73 - Loja.....	145
Figura 74 - Rampa de acesso sala de exposição.....	145
Figura 75 - Rampa.....	146
Figura 76 - Vista das salas de exposição.....	146
Figura 77 - Vista das salas de exposição.....	147
Figura 78 - Interior rampa	148
Figura 79 - Interior da rampa.	148
Figura 80 - Rampa.....	149
Figura 81 - Entrada sala de exposição 1º pavimento.	149
Figura 82 - Vista das rampas de salas de exposição.	150
Figura 83 - Forro das salas de exposição.	150
Figura 84 - Vista da rampa entre o 1º e 2º pavimentos.	151
Figura 85 - Vista das rampas internas.....	151
Figura 86 - Vista das salas de exposição 1º e 2º pavimentos	152
Figura 87- Sala de exposição 1º pavimento.	152
Figura 88 - Janela na rampa interna.	153
Figura 89 - Janela da rampa externa 3º pavimento.....	153

Figura 90 - Janela da rampa externa 2º pavimento.	153
Figura 91 - Sala de exposição 3º pavimento.	154
Figura 92 - Vista rampas internas.	154
Figura 93 - Bancos da sala de exposição.	155
Figura 94 - Vista rampas.....	155
Figura 95 - Rampa interna.	155
Figura 96, Figura 97, Figura 98, Figura 99 e Figura 100- Janela da rampa interna. 2º para o 3º pavimentos.	156
Figura 101 - Salas de exposição 2º e 3º pavimentos.	157
Figura 102 - Vista Guarda-corpo das salas de exposição.	157
Figura 103 - Vista das salas de exposição 1º e 2º pavimentos.	158
Figura 104 - Sala de exposição 3º andar.	159
Figura 105 - Vitrine de exposição.....	159
Figura 106 - Café do Museu.	160
Figura 107 e Figura 108- Café do Museu e calçada.....	160
Figura 109 - Auditório	161
Figura 110 - Biblioteca.....	161
Figura 111 - Pátio 1	161
Figura 112 - Oficina artística.	162
Figura 113 - Oficina de gravura.....	162
Figura 114 - Fundos do museu. Vista mata	163
Figura 115 - Estacionamento.	163
Figura 116– Esboço da Fundação Iberê Camargo.....	165
Figura 117 – Esboço da Fundação Iberê Camargo.....	167
Figura 118 – Esboço do volume vertical da Fundação Iberê Camargo.	170
Figura 119 – Esboço da Fundação Iberê Camargo.....	171
Figura 120 – Maquete da Fundação Iberê Camargo.....	172
Figura 121 – Maquete da Fundação Iberê Camargo.....	172
Figura 122 – Maquete da Fundação Iberê Camargo.....	173
Figura 123 – Planta Baixa de Implantação. Escala Gráfica.....	174
Figura 124 - Subsolo da Fundação Iberê Camargo.....	176
Figura 125- Plnata Téreo da Fundação Iberê Camargo.	176
Figura 126 e Figura 127 – Planta 1º e 2º Pavimentos . Escala Gráfica.	177
Figura 128 – Planta 3º Pavimento. Escala Gráfica.....	177
Figura 129 e Figura 130 – Corte AA e BB.....	178
Figura 131– Fachada Leste Fundação Iberê Camargo.	178
Figura 132 – Fachada Norte Fundação Iberê Camargo	179
Figura 133 – Fachada Sul Fundação Iberê Camargo.....	179
Figura 134– Fachada Oeste Fundação Iberê Camargo.	179
Figura 135- Primeira visita de Siza ao terreno.	184
Figura 136- entrada passagem de pedestres da Fundação Iberê Camargo.....	187
Figura 137 - Estacionamento.	187
Figura 138 – Rampa de entrada do estacionamento.....	188
Figura 139. Solenidade de lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo.. ..	197
Figura 140. Solenidade de lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo.	197

Figura 141 - Solenidade de lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo.	197
Figura 142 - Solenidade de lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo.	198
Figura 143 – Escavação junto ao morro.....	199
Figura 144 - Concretagem da laje de piso do edifício principal.	200
Figura 145 - Concretagem da laje de piso do edifício principal.	200
Figura 146 – Laje concretada.	200
Figura 147 - Manta de impermeabilização	201
Figura 148 - Galeria técnica com manta de impermeabilização	201
Figura 149 - Execução do subsolo.....	201
Figura 150 - Execução do subsolo.....	202
Figura 151 - Projeção em 3D usada para garantir a execução da área mais densamente armada do edifício..	202
Figura 152 - Detalhe da construção da sede da Fundação em setembro de 2004.....	203
Figura 153 - Armação das paredes.....	203
Figura 154 – Execução do Subsolo.	204
Figura 155 - Armação do volume curvo.	204
Figura 156 - Armação das paredes.....	205
Figura 157 - Armação das paredes.....	205
Figura 158 - Armação das paredes.....	205
Figura 159 – Vista do Guaíba.	206
Figura 160 – Trânsito sobre trecho concluído do estacionamento.	206
Figura 161 – Preparação do concreto branco. Outubro de 2004.....	209
Figura 162 – Preparação do concreto branco.	209
Figura 163 –. Concretagem da oficina artística no subsolo	210
Figura 164 - Em dezembro de 2004, foi concluída a construção da infraestrutura.	210
Figura 165 – Obra vista do alto. Infraestrutura finalizada.	211
Figura 166 e Figura 167 -. Vídeo demonstrativo do edifício da Fundação Iberê Camargo.....	211
Figura 168 e Figura 169 -. Vídeo demonstrativo do edifício da Fundação Iberê Camargo.....	212
Figura 170 – Maquete com a Paginação da estrutura.....	212
Figura 171. - Facha Norte Parede Planificada Paginação.....	212
Figura 172 –. Concretagem do pavimento térreo.	214
Figura 173 –. Escoramento das paredes externas.....	214
Figura 174 –. Escoramento das paredes externas.....	215
Figura 175 –. Execução da rampa interna.	215
Figura 176 e Figura 177 –. Vista da armadura das paredes em módulos de concretagem.....	216
Figura 178 –. Vista da obra 2º andar.....	216
Figura 179 –. Andaimos e vista do rio	217
Figura 180 –. Equipe em construção. Setembro de 2005.....	217
Figura 181 – Trabalhadores montando a estrutura do prédio com a vista do Guaíba	218
Figura 182 – Trabalhadores montando a estrutura do prédio com a vista do Guaíba.	218
Figura 183 – Parte anterior do edifício da Fundação Iberê Camargo.	219
Figura 184 – Funcionário na obra.	219
Figura 185 –. Obra em Julho de 2005.....	220
Figura 186 –. Concreagem da rampas externas.	221

Figura 187 – Armadura das rampas.....	221
Figura 188 – Concretagem de módulo de parede da fachada.....	222
Figura 189 – Concretagem de rampa.....	222
Figura 190 – Armadura das paredes das rampas exteriores e base da esquadria.	222
Figura 191 – Armadura das paredes da rampa.....	223
Figura 192 – Concretagem da laje da passarela.....	223
Figura 193 – Perfis Metálicos.....	224
Figura 194 – Posicionamento dos perfis metálicos.	225
Figura 195 – Armaduras de aço galvanizado.....	225
Figura 196 – Laje de cobertura do átrio.	226
Figura 197 – Vista interna após a concretagem.	226
Figura 198 – Superestrutura finalizada	228
Figura 199 – Superestrutura finalizada. Vista Superior.	228
Figura 200 – Imagem interna da sede da Fundação, em dezembro de 2005.....	229
Figura 201 – Limpeza e proteção do concreto das passarelas.....	229
Figura 202 – Andaimos nas passarelas.	229
Figura 203: As fendas no alto e no pé da parede são saídas de ar condicionado.	232
Figura 204: Galeria técnica.....	235
Figura 205: Casa de Máquinas.	236
Figura 206: Casa de Máquinas.	236
Figura 207: Casa de Máquinas.	236
Figura 208: Casa de Máquinas.	237
Figura 209: Tubulação ar condicionado.	237
Figura 210: Casa de Máquinas.	237
Figura 211 - Revestimento das salas de exposição com lâ-de-rocha.....	239
Figura 212 - Revestimento de lâ de rochanas salas de exposição.....	239
Figura 213 - Colocação de gesso nas salas de exposição.....	240
Figura 214 - Em janeiro de 2007, teve início o trabalho de acabamento das partes internas do prédio.....	240
Figura 215 - Vista interna do atelier de gravura.	240
Figura 216 - Em dezembro de 2007, foram realizadas a pintura e a lixção do forro do estacionamento.	241
Figura 217 - Também em dezembro de 2007 é feito o capeamento de zinco nas claraboias da cobertura do prédio.....	242
Figura 218 - Vista do sistema de iluminação das salas expositivas.	243
Figura 219 - Acabamento das salas expositivas. Novembro de 2007.	244
Figura 220 - Acabamento do auditório. Novembro de 2007.	244
Figura 221 - Galeria técnica.....	245
Figura 222 - Nos banheiros os veios das placas de mármore branco seguem sa mesma direção.....	245
Figura 223 - Escada. Meias-paredes. Os veios das placas de mármore branco seguem sa mesma direção.	246
Figura 224 - Guarda-corpo.....	246
Figura 225 - Acabamento escada..	246
Figura 226 - Acabamento de piso em mármore com encaixe de tapete Acesso principal. .	247
Figura 227 - A escada na área externa emprega um material regional, basalto de Nova Prata, cidade a 165 km de Porto Alegre.....	247
Figura 228 - Vista do piso em madeira Perobinha.....	248

Figura 229 - guarda-corpo metálico.	249
Figura 230 – Puxador metálico.	249
Figura 231 e Figura 232 - Identidade visual sanitário masculino e feminino.....	250
Figura 233 - Banco do átrio.....	250
Figura 234 – Fachada da Fundação Iberê Camargo.....	259
Figura 235 - Torre Mendelson. 1919-1921.....	261
Figura 236: Convento de La Tourette, 1956-60, Le Corbusier.	264
Figura 237 - Sesc Pompéia, São Paulo. Projeto de Lina Bo Bardi.	265
Figura 238: Abertura do Sesc Pompéia, de Lina Bo Bardi, 1977.....	266
Figura 239 - Janelas da rampa interna. 2º para o 3º pavimentos	268
Figura 240, Figura 241, Figura 242 e Figura 243- Janelas da rampa interna. 2º para o 3º pavimentos.	269
Figura 244 – Vila Garches, França, Le Corbusier 1926-1928.	270
Figura 245: High Court, Le Corbusier, Chandigarh, 1959.....	270
Figura 246 - Visa Guarda-das salas de exposição.....	271
Figura 247 e Figura 248 - Visa Guarda-das salas de exposição.	271
Figura 249 - Visa Guarda-das salas de exposição.....	271
Figura 250 – Fundação Iberê Camargo.	274
Figura 251 - Sala de exposição 3º andar. Mobiliário expositivo.....	275
Figura 252 - Sala de exposição 3º andar. Mobiliário expositivo.....	275
Figura 253 - Vista das salas de exposição 1º e 2º pavimentos.	276
Figura 254 - Vista das salas de exposição 1º e 2º pavimentos.	277
Figura 255 - Vista rampas internas.	278
Figura 256 - Rampa de acesso sala de exposição.....	280
Figura 257 - Vista das rampas internas.....	280
Figura 258 - Vista das rampas de salas de exposição.	280
Figura 259 e Figura 260- Sala de exposição 3 e 1º pavimento, respectivamente.....	281
Figura 261 e Figura 262- Rampa interna 2º pavimento.	281
Figura 263 – Museu Guggenheim. Nova Iorque.F. L. Wright	282
Figura 264 – Museu Guggenheim. Nova Iorque.Frank Lloyd Wright.....	283
Figura 265 - Vista das salas de exposição.	283
Figura 266 - Vista das galerias através do átrio	283
Figura 267 - Interior rampa externa.....	285
Figura 268 - Interior da rampa externa.....	286
Figura 269 - Rampa.....	286
Figura 270 - Vista interna do adro.....	287
Figura 271 - Desenho de Siza.	288
Figura 272 – Fachada da Fundação Iberê Camargo.....	289

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	6
AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	8
ABSTRACT	9
LISTA DE FIGURAS	10
SUMÁRIO	16
APRESENTAÇÃO	19
A PESQUISA	25
PARTE I	28
INTRODUÇÃO	28
1 A HERMENÊUTICA NA ARQUITETURA	29
1.1 - A Tríplice Mimese na Arquitetura	33
1.2 - A História e Teoria Interartes e a Arquitetura	40
1.2.1 - Performance e o edifício.....	47
1.2.2 - O conceito de arquitetura performática.....	56
PARTE II	61
PRÉ-FIGURAÇÃO	61
2 A PRÉ-FIGURAÇÃO DO EDIFÍCIO	62
2.1 - A Origem está em Iberê	64
2.1.1 - A formação da coleção.....	72
2.1.2 - Iberê, o herói das artes.....	75
2.2 - A Extensão do Atelier no Tempo a Criação da Fundação	78
2.2.1 - As ações para a concretização dos equipamentos culturais: Lei de incentivo e projetos culturais.....	82
2.2.2 - A Fundação Iberê Camargo.....	86
2.3 - A nova sede da Fundação	89
2.3.1 - Patrocínio e produção da fundação Iberê Camargo.....	94
2.3.2 - O terreno da Fundação.....	96
2.4 - O Contexto Contemporâneo dos Museus. A Patrimonialização da Cultura e o Paradigma do Museu Contemporâneo	102
2.4.1 - O museu na cidade	106
2.4.2 - Arquitetura de museus.....	107

2.5	– O Arquiteto Siza	113
2.5.1	– Primeiras expressões	116
2.5.2	– Reelaboração sobre a tradição modernista	121
2.5.3	- Loos, Venturi e Rossi	122
2.5.4	– Um Siza multifacetado	127
2.5.5	- Obras simultâneas à Fundação	129
2.5.6	- Uma Metodologia da Crise	132
2.5.7	– O esboço como processo criativo	136
PARTE III		140
CONFIGURAÇÃO		140
3	A CONFIGURAÇÃO OU MÍMESE II	141
3.1	– Narrativa poético-visual: o edifício da Fundação Iberê Camargo	142
3.2	– Performance Conceitual	164
3.2.1	- O início do projeto	165
3.2.2	- O corpo edificado	169
3.3	- Performance Process	180
3.3.1	- A elaboração do projeto	182
3.3.2	-Alteração na proposta inicial	184
3.3.3	- Lançamento da pedra fundamental da nova sede	196
3.3.4	. A obra	198
3.3.4.1	- Fase 1: Infraestrutura até a cota 6,40 m (2003-2004)	198
3.3.4.2	- Fase II. Superestrutura completa (JAN-DEZ 2005)	211
3.3.4.3	- Fase III. Instalações e acabamentos (JAN 2006-MAI-2008). <i>Techno Performance</i>	227
PARTE IV		251
REFIGURAÇÃO		251
4	A REFIGURAÇÃO OU MÍMESE III	252
4.1	- A Estética do fragmento e a <i>dobra</i> como <i>modus operandis</i>	254
4.2	- O Corpo do Edifício	257
4.3	– Expressionismo e Biomorf	260
4.4	- Referências	263
4.5	- O Espaço Expositivo	272
4.6	O Corpo do Visitate e o Corpo do Labirinto	276
4.7	- A Promenade Architecturale e o Labirinto	281
4.8	- L'Interno Della Rampa Insolita	284
4.9	– De Volta ao Corpo-Monstro	288
4.9.1	- O Edifício Ciborgue	295

4.9.2	- O Corpo é uma grande instalação	298
4.10	- Por Fim.....	300
REFERÊNCIAS	305
ANEXO I	331

APRESENTAÇÃO

A recente abertura do Brasil à entrada de projetos de arquitetos estrangeiros do *star system* não só marca uma mudança radical na paisagem urbana das cidades como ganha um significado importante se analisado em um contexto mais abrangente: o país que tem exportado assinaturas de arquitetos como Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha entra agora na rota do que há de mais proeminente na arquitetura mundial. Se por um lado esses arquitetos abrem as portas para a arquitetura brasileira no cenário internacional, também contribuem para que a tradição do modernismo ficasse enraizada no país e se tornasse uma barreira a outras influências²: a produção brasileira fica afastada do debate arquitetônico pós-moderno da década de setenta e oitenta, com exceção de algumas manifestações isoladas³.

No final da década de noventa, no entanto, dois projetos abrem as portas para a entrada de diferentes experiências, e principalmente suscitam reflexões sobre os rumos da produção arquitetônica nacional: o projeto do edifício da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (1998-2008), do arquiteto português Álvaro Siza, e o projeto da Casa da Música no Rio de Janeiro (2002-2010) do arquiteto húngaro-francês Christian de Portzamparc⁴. Ambos os edifícios são paradigmáticos porque fazem parte de projetos estratégicos de qualificação das cidades do Rio de Janeiro e Porto Alegre, respectivamente, que investem em aparelhos culturais. O Rio de Janeiro erige um complexo cultural voltado para o âmbito

² Segundo Serapião (2008) a contratação de arquitetos estrangeiros suscita controvérsias desde a presença de Le Corbusier no país em 1936. Na década de 50, Affonso Reidy tenta inserir a proposta de museu ilimitado de Le Corbusier na urbanização do morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro em 1955, mas não segue adiante; Bernard Tschumi obtém o primeiro prêmio no concurso do MAC (Museu de Arte Contemporânea) de São Paulo, que não se concretiza; e o projeto do museu Guggenheim de Jean Nouvel, no Rio de Janeiro, não sai do papel. A exceção da participação de estrangeiros em projetos nacionais está no urbanismo: o arquiteto português Nuno Portas é responsável por diversos projetos, junto com o arquiteto e ex-governador do Paraná e ex-prefeito de Curitiba, Jayme Lerner.

³ Nos anos 80 a arquitetura moderna brasileira começa a receber reflexões e críticas isoladas com a assimilação do ideário arquitetônico pós-modernista. Esses movimento (denominado por Segawa "pós-mineiridade"), aparece com maior intensidade em Minas Gerais, nas obras dos arquitetos Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Silvio de Podestá (Segawa, 1994).

⁴ Podemos ressaltar também o Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, de Elisabeth Diller e Ricardo Scofidio, do Diller Scofidio + Renfro, o Complexo Cultural Teatro de Dança, em São Paulo, de Herzog & De Meuron, o Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, de Santiago Calatrava (2010). Alguns escritórios estrangeiros abriram filiais no Brasil: o Triptyque, do quarteto de arquitetos franceses e brasileiros (São Paulo), e o DBB Aedas (São Paulo).

musical, em uma área de expansão urbana na zona oeste da cidade, tendo em vista a Copa de 2014 e as Olimpíadas de 2016⁵.

A Fundação Iberê Camargo, por sua vez, é um edifício emblemático. Construído em dez anos (1998-2008), tem como função principal a gestão patrimonial do artista gaúcho Iberê Camargo e resulta de diversos fatores: em primeiro lugar, faz parte integrante do contexto de formação do Mercosul e de invenção de instituições culturais que acompanham esse processo. Sua construção é realizada graças ao “mecenato contemporâneo”, o patronato cultural via redução fiscal, do qual o estado do Rio Grande do Sul é pioneiro e conhecido. É uma obra administrada e concretizada por um pequeno grupo que congrega empresários e profissionais da cultura (além de especialistas ligados ao projeto e à construção propriamente ditos), razão pela qual é considerada um êxito arquitetônico, tendo em vista a complexidade do projeto.



Figura 1- Fundação Iberê Camargo. Fonte: www.flickr.com/jeffersonbernardes/4442221687/

⁵ Como sede desses grandes acontecimentos da área esportiva, o país recebe investimentos em áreas estratégicas, nas capitais que vão sediar os jogos, tendo o Rio de Janeiro como o foco principal. As cidades recebem investimentos em troca de ações e obras que correspondam a uma expectativa global em termos de infraestrutura e arquitetura, além de intensificar o movimento de turismo e mercadoria.

Há uma polêmica em torno do projeto da Casa da Música: acusações de superfaturamento fazem com que a obra fique parada por dois anos, entre dois mandatos estaduais. Inicialmente orçada em 80 milhões de reais, até 2011 seu custo esteve estimado em 518 milhões de reais. Após quase 2 anos de sua inauguração (parcial) até o final de 2011 ainda tem operários trabalhando em obras de acabamento. Sua localização – na zona oeste da cidade – é considerada inadequada, visto não se considerar o acesso de grande parte da população. Critica-se também o acabamento da obra: somente um dos lustres escolhidos, por exemplo, é orçado em 2 milhões de reais. A manutenção da Cidade da Música custará 7 milhões de reais por ano ao Estado do Rio de Janeiro.

Em segundo lugar, é uma obra que contribui para a legitimação da cidade de Porto Alegre como capital cultural, uma antiga reivindicação da sociedade em se criar um polo cultural na cidade, projeto há muito tempo idealizado pelos profissionais da cultura, mas não concretizado por falta de apoio político e financeiro. Nos anos 90, em função de uma iniciativa promovida pela lei de incentivo fiscal estadual, a capital assiste ao surgimento simultâneo de duas instituições culturais, que devem ser analisadas em conjunto, visto que mudam o cenário das artes no estado do Rio Grande do Sul: a Fundação de Artes Visuais do Mercosul - criada para organizar a Bienal de Artes do Mercosul, com pretensões de se equiparar a outras bienais sul-americanas, como a Bienal do Fim do Mundo, na Argentina, e a Bienal de Arte Contemporânea, de São Paulo -, e a Fundação Iberê Camargo, instituição que tem como projeto ser um novo paradigma institucional museológico, ou seja, busca se enquadrar no que se denomina “modelo contemporâneo de museu”.

Em terceiro lugar, o edifício integra, juntamente com outros projetos de grande porte, a requalificação da cidade de Porto Alegre, buscando equipará-la às cidades contemporâneas que investem em grandes arquiteturas, como Bilbao, Barcelona e Dubai. O Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental da cidade divide a orla do Lago Guaíba em 19 setores, sendo que, para a Fundação Iberê Camargo, é destinado um terreno no setor 7, na região centro-sul da cidade, contíguo a dois dos projetos mais polêmicos das margens do lago, o *Gigante para Sempre* (complexo que integra o estádio do Esporte Clube Internacional) e o projeto *Pontal do Estaleiro* (complexo que integra torres comerciais, marina, praça, torre residencial). O edifício da Fundação Iberê Camargo faz parte da estratégia urbanística no processo de metropolização da cidade e de criação de novas centralidades, um plano político-econômico da malha urbana, que posiciona este e outros projetos como peças de uma *bricolagem*. Esse fenômeno revela um urbanismo-colagem, traçado em justaposições e em loteamentos, expandindo a lógica do loteamento do tipo residencial para uma forma de ocupação loteada do espaço público.

O edifício da Fundação Iberê Camargo é, especialmente, a concretização do desejo do artista gaúcho Iberê Camargo (1914-1994) em construir um memorial em seu nome. Esse artista é o personagem escolhido para encarnar o mito das artes do estado do Rio Grande do Sul, sobretudo, pela luta em deixar um patrimônio artístico com sua assinatura. A idéia de permanência que o persegue durante toda a vida (e reflete em sua obra) resulta em um processo de patrimonialização de sua obra, que ocorre desde o final dos anos 50 e se estende até sua morte, em 1994. O artista, embora postumamente, consegue se tornar imortal através do que o engenheiro José Luis Canal (*project management* do edifício da Fundação) denomina “um encontro feliz”. Essa afirmação se refere ao encontro de sujeitos de meta, uma vez que o sonho de Iberê Camargo se transforma no sonho de Álvaro Siza: o arquiteto, ao comentar o projeto da Fundação, afirma que esta instituição, ao lhe contratar

os serviços do projeto da sede, lhe permite sonhar. O terreno ocupado pelo edifício, considerado difícil, mas com uma vista impressionante, não só lhe permite sonhar, mas lhe proporciona a consagração. Antes mesmo de ser construído, o projeto é laureado na Bienal de Veneza de 2002, prêmio máximo da arquitetura mundial. Em âmbito nacional é considerado pelos profissionais da arquitetura e engenharia, o edifício da década, por suas inovações estéticas e tecnológicas⁶.

Projetar um edifício dessa natureza é o sonho de todo arquiteto. Entre outras razões, é uma oportunidade para a liberdade criativa, por isso as inovações no campo da arquitetura surgem, em grande medida, em edifícios de museu de arte e centros culturais. Basta analisar alguns trabalhos de história da arquitetura para se deparar com casos em que o edifício de museu possibilita a expressão máxima da habilidade do arquiteto. São lugares de liberdade poética, como bem demonstram o *Beaubourg* de Paris (Richard Rogers e Renzo Piano, 1977) e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Oscar Niemeyer, 1996). Estudar edifícios de natureza irrepetível – suas qualidades artísticas e performáticas -, é um bom caminho para o entendimento da arquitetura e da cidade.



Figura 2 e Figura 3- Fundação Iberê Camargo. Fonte:
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=547512>

Como aponta Paul Ricoeur, é por meio das expressões da cultura que se alcança uma identidade⁷. Sua noção de sujeito como si-mesmo, como reflexividade e historicidade, implica um desvio que se torna necessário. É através do que o homem deixa impregnado

⁶ Em 2012 Álvaro Siza é premiado novamente na Bienal de Veneza pelo conjunto da obra.

⁷ A compreensão de si e do mundo passa pela análise dos signos e das obras com as quais o sujeito se depara e que antecedem sua existência particular. Histórias de vida não são dados adquiridos, são sempre obtidas por mediação ou refiguração de narrativas pelas quais os indivíduos se definem: "*compreender o mundo dos signos é o meio de se compreender*". Assim, suas vidas vão corresponder ao "*tecido de histórias narradas*" (Ricoeur, 1994, p. 356) que, por sua vez, é o que dá coerência, configuração e significado à experiência humana. Narrar é instalar um "lugar" imaginário para experiências de pensamento.

em sua produção, nas realizações na história e na cultura, que se pretende compreender-se de forma indireta. Como assinala o autor,

“... a compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias” (Ricoeur, 1991, p. 138).

O si-mesmo, para Ricoeur, só é pensável a partir da alteridade. Ou seja, a identidade e a diferença se constituem uma dupla inseparável. Este é o eixo fundamental desta pesquisa: por meio da exegese do edifício, entender a si mesmo e a própria arquitetura⁸.



Figura 4- Sede da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/>

⁸ Em 2007, me integrei ao grupo de pesquisa História e Teoria Interartes com o objetivo de pensar a Arquitetura e sua relação com a História e Teoria da Arte. A partir de aproximações com diversas pesquisas ficou evidente a necessidade de abordar o objeto construído de forma interdisciplinar, isto é, levando em consideração diferentes áreas de conhecimento e estabelecendo conexões entre o pensamento arquitetural e outros esquemas cognitivos. Ao mesmo tempo houve uma aproximação com o tema “edifício de museu de arte” pela experiência profissional em arquitetura de museus, museografia e expografia, e pela posição como docente na Faculdade de Artes Visuais (antes no curso de Artes Visuais – Habilitação em Design de Interiores e atualmente no curso de Design de Ambientes), onde desde então leciono disciplinas que dialogam com a arte, design e arquitetura. A partir de então desenvolvi um programa de estudos direcionados à museus de arte, que me permitiram compreender melhor suas complexidades. Durante esse período, e após um levantamento em vários museus distribuídos no Brasil e exterior, foi feito um mapeamento e uma aproximação com cinco museus: MAC–GO (Museu de Arte Contemporânea de Goiás), MAG–GO (Museu de Arte de Goiânia), MAC-DF (Museu de arte Contemporânea do Distrito Federal), Instituto Cultural Inhotim–MG, Fundação Iberê Camargo–RS, com o objetivo de uma análise mais aprofundada. O conhecimento dessas instituições, seus espaços e o contexto em que foram criadas, possibilitou escolher duas para pesquisa: o Centro Cultural Inhotim (Brumadinho – MG) e a Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre – RS). O Centro Cultural Inhotim, embora tenha sido assunto de vários artigos, e seja uma instituição importante no estudo do espaço da arte contemporânea, foi descartado pela dificuldade de acesso às suas dependências e documentação. Além disso, é um museu-parque formado por mais de dez edifícios (entre galerias, centro de convivência e restaurantes) distribuídos em um grande jardim, que também é uma galeria a céu aberto, ou seja, o “corpo” do museu é o complexo como um todo. A pesquisa indicou que o espaço físico mais interessante estava localizado a céu aberto, no espaço rizomático do parque. Mas a idéia sempre foi pesquisar o construído, um edifício de museu de arte. Deste modo Inhotim deu lugar à Fundação Iberê Camargo. Essa foi uma opção feliz, uma vez que essa instituição abriu suas portas à pesquisa, disponibilizando o edifício, sua documentação e seus profissionais.



Figura 5- Vista do adro. Fonte: <http://www.adalbertodepaula.blogspot.com.br/2012>

O edifício da Fundação Iberê Camargo - instituição museológica e centro cultural de arte contemporânea, construído entre 1998 e 2008, em Porto Alegre (RS), sob a responsabilidade projetual do arquiteto português Álvaro Siza -, é o protagonista desta pesquisa: a possibilidade de abertura de uma rede de significação e produção de sentido sugere sua compreensão através de um *estudo hermenêutico*. Enquanto objeto histórico, o edifício é analisado em seu contexto de aparecimento, enquanto objeto estético é pesquisado em sua historicidade.



Figura 6- Sede da Fundação Iberê Camargo tomada do Guaíba Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre>

A PESQUISA

Esse trabalho se insere na linha de Memória, em cujo lugar se desenvolve pesquisas em historiografia e história da arte enquanto interartes e intermídias. Trata-se de mostrar como a arquitetura (e o estudo das edificações) está incorporada na perspectiva do estudo do objeto artístico enquanto objeto histórico, cultural e narrativo. A abordagem da temporalidade se dá através dos percursos narrativos que se apresentam sob a forma dos tempos (mimeses) de projeto e construção do edifício. O objetivo é a investigação das camadas de tempo, do tempo enquanto narrativa, na apreensão de um lugar, no caso o edifício. A intenção é mostrar em detalhes o processo de compreensão das três temporalidades miméticas (Ricoeur) e como elas se manifestam no edifício. Ou seja, também, o modo como o edifício se configura em testemunho/documento da memória porque apresenta várias modalidades da temporalização.

A pesquisa estabelece relações com o campo de estudos da História e Teoria Interartes⁹ permitindo a abordagem da experiência do edificado enquanto performance e do edifício como hipertexto. A História e Teoria Interartes também possibilita pensar as relações entre arquitetura e Obra de Arte Total¹⁰ - a partir de categorias conceituais construídas por Noronha (2007- B, 2008-A, 2008-B). Através do conceito de *Intervalo*, o edifício é problematizado como modelo para arte. Refletimos sobre a edificação enquanto Instalação, um produto em interface que está associado às formas contemporâneas do hipertexto; assim ele se coloca num deslocamento de fronteira, ocupando um *entre - lugar*, ou como aponta Anthony Vidler (2004), um lugar de uma “não-exatamente-arquitetura”.

No momento da Refiguração sugerimos a ampliação do enquadre do percurso narrativo além do que está proposto na abordagem textualista de Ricoeur (1994), ou seja, abordamos o edifício em *Performance*, lugar de trânsito temporal-espacial e produção de *scinestésias*¹¹. O estudo hermenêutico se refere à compreensão do objeto arquitetônico

⁹ O programa de pesquisa Interartes envolve a incorporação e o debate sobre o modo como as relações entre categorias tempo e espaço provocam uma nova configuração de texto, imagem e corpo, afetando a produção de um desenho teórico e de uma experiência da e na arte (e da arquitetura enquanto arte). A historicidade adotada diz respeito à formulação de um modelo que re-situa o ponto de vista das linguagens, conjugando aspectos formais, estruturais e semioses com os aspectos contextuais e da historicidade (hermenêutica) (Noronha, 2008 – A).

¹⁰ Em nossa pesquisa voltamos ao sentido wagneriano de Obra de Arte Total, no qual a arquitetura contemporânea e seus dispositivos proporcionam a imersão completa do espectador, abrangendo a completude da experiência sensorial – scinestésica. Nesse sentido, pode-se afirmar a arquitetura se comporta como um território para a interação de diferentes mídias. O sentido de Obra de Arte Total também é problematizado como síntese, no tocante à transmutação conceitual entre arquitetura e arte.

¹¹ Scinestesia é um conceito criado por Noronha e diz respeito à reintegração de duas condições no campo da pesquisa da linguagem: a primeira se relaciona à capacidade de tradução inter-percepções, num grau indicial (plano semiótico), estabelecendo relações entre uma percepção de um domínio do sentido e outro domínio

como experiência. Reconhecemos que a narrativa somada à performance, através da sua capacidade original para “contar” histórias, articula a possibilidade de sentido.

Importa ressaltar que esta pesquisa não tem como objetivo desenvolver uma narrativa *romanesca*, e sim uma narrativa que tem como eixo estruturante e de apresentação o que se considera como fases da concretização de um projeto de arquitetura, trazendo para o âmbito da História uma escrita do universo do planejamento, da construção e da técnica. Trata-se de mostrar como a memória está presente em todos os percursos de um projeto e construção.

O desafio proposto também é escrever uma história-crítica da arquitetura, no sentido que Benjamin (2002) dá o termo, compreendendo os termos valorativos que fazem com que a obra atravesse seu tempo, seja inovadora e atemporal simultaneamente¹².

O estudo hermenêutico do edifício da Fundação Iberê Camargo segue dividido em quatro partes, sendo que a primeira - uma introdução teórica – desenvolve quatro tópicos: o primeiro é uma aproximação entre memória, narrativa e arquitetura, a partir do entendimento da *Tríplice Mimesis* ricoeuriana pensada no campo arquitetural – nos planos da Pré-Figuração, Configuração e Refiguração. Os três planos miméticos são recorrentes em toda a pesquisa, visto que estruturam a tese porque articulados à narrativa. Conforme Ricoeur, é pela narrativa - por meio da historiografia, poética e fenomenologia -, que se pode acessar a medida do tempo e a memória: a rememoração do passado permite sua narração.

O segundo tópico diz respeito ao diálogo entre arquitetura e a História e Teoria Interartes, e cogita a efetivação de uma “*síntese das artes*” contemporâneas, a partir da aplicação do conceito operador *Intervalo* (Noronha). A *síntese das artes* considera a transmutação conceitual de diferentes categorias artísticas na arquitetura, e permite pensar o quanto a arquitetura contemporânea pode ser usada como modelo para a arte.

evocado. A outra tem um sentido de reintegrar a perspectiva do corpo, pois o termo diz respeito à percepção dos movimentos do corpo (Noronha, 2007-B, 2008-A, 2008-B).

¹² Benjamin (2002) sugere que a obra erige em torno de si – em sua *poiésis* – um arcabouço conceitual que determina a linha de tradição a que remete, mas que também irá desenvolver. Escrever uma história-crítica significa buscar as *prés* e *pós-histórias* do fenômeno pesquisado, o que significa partir da análise da obra, desvinculada do contexto histórico no qual ela foi construída. Importa buscar a especificidade e unidade interna do fenômeno pesquisado. Deste modo o material histórico e seu conteúdo objetivo devem sempre ser identificados previamente pelo crítico em sua análise, ampliando a compreensão sobre a obra e seu significado. Este tipo de exame se apresenta como condição indispensável para se chegar ao que Benjamin denomina “verdade” da obra. Se se identificam os elementos que distanciam a obra da época do crítico conseguem-se observar seus traços históricos mais marcantes, que constituem o material indispensável ao reconhecimento da “verdade” e ao mesmo tempo à compreensão de sua resistência ao tempo. Através da crítica, a reflexão intrínseca à obra é *despertada* e levada à consciência e ao conhecimento de si mesma. Criticar é dar à obra uma dimensão infinita, cabe ao crítico desdobrar os sentidos do fenômeno e suas intenções dissimuladas. Pensando na arquitetura, considera-se que a simples condição de criticabilidade representa um juízo de valor positivo sobre a mesma. Nestes termos, uma das características mais importantes da concepção da crítica, reside no princípio criticabilidade x não criticabilidade. O conhecimento crítico se dá através da habilidade em se detectar o maior número de fluxos relacionados, que se entrecruzam no fenômeno.

O terceiro tópico é resultado da relação transdisciplinar entre a *Performance Artística* e a *Arquitetura*, e propõe quatro conceitos analíticos para o edifício. São eles: *Performance Process*, *Performance Conceitual*, *Techno Performance* e *Performance (In) Doors/ (Out) Doors*. Esses conceitos estruturam a Terceira e Quarta Parte do trabalho, visto que envolvem e atravessam o edifício, na busca de sua compreensão, e também desdobram os planos da *Configuração* e *Refiguração*.

Por último, apresentamos o conceito de *Arquiteturas Performáticas*, como resultado da conjunção das noções de *Unheimlich*, da *Techno Performance* e da *Síntese das Artes Contemporâneas (Obra de Arte Total)*. Esse conceito tem como objetivo auxiliar a compreensão do objeto arquitetônico contemporâneo de natureza irrepetível.

A Segunda Parte da pesquisa apresenta a Pré-figuração narrativa, a partir dos círculos hermenêuticos considerados importantes para a compreensão do objeto de pesquisa. Nesse sentido, consideramos que a origem do fenômeno arquitetônico, enquanto fenômeno histórico, se encontra antes da entrada do arquiteto Siza na elaboração do projeto da Fundação Iberê Camargo. A origem do fenômeno histórico se encontra no artista Iberê e sua idéia de permanência. A extensão dessa idéia se estende no tempo, com a criação de uma fundação em seu nome (Fundação Iberê Camargo), e em seguida, com a decisão pela construção de uma nova sede. Consideramos importante discutir a arquitetura contemporânea e o novo paradigma de museus, cuja proposta é abraçada pela Fundação Iberê Camargo. O universo arquitetônico de Álvaro Siza, arquiteto escolhido para projetar a nova sede, também é contemplado nessa etapa.

A Terceira Parte – a *Configuração* – é o desenvolvimento dos três conceitos operadores especificados anteriormente: *Performance Process*, *Performance Conceitual* e *Techno Performance*. Esses conceitos giram em torno do edifício, auxiliando a análise do processo construtivo, da abordagem conceitual do projeto, as tecnologias empregadas na obra: a terceira parte é a aplicação das performances no edifício e ajudam a compreender diferentes modos de se pensar a escrita da memória.

A Quarta e última parte é a *Refiguração* e diz respeito à leitura do edifício pelos críticos e pelo historiador. É o desenvolvimento do conceito de *Performance (In) Doors/ (Out) Doors*, que traz à tona uma memória que está além dos confins do edificado.

PARTE I

INTRODUÇÃO

1 A HERMENÊUTICA NA ARQUITETURA

A idéia de contar a história de um edifício contemporâneo não é uma novidade no campo da pesquisa histórica. Desde o ponto de vista das chamadas histórias especiais ou particulares – a História da Arte, a História da Arquitetura – até os estudos realizados pela chamada História Urbana (que tem como objeto o estudo da urbe e suas complexidades) e das matrizes teórico-metodológicas desenvolvidas pela História Cultural, na segunda metade do século XX, as edificações aparecem como objeto de pensamento, objeto concreto e de produção para refletir as problemáticas mais gerais da habitação, da transformação do espaço em lugar, da estética (os estilos e formas, história formalista) e dos princípios civilizacionais-culturais (estudos iconológicos).

Modernamente, os estudos do edifício descendem da teoria da visualidade pura formulada por Konrad Fiedler (conceito de visibilidade) e Wölfflin, e do formalismo da Escola de Viena, de Riegl (conceito de vontade formal)¹³, que preside os conceitos principais da história da arte e a evolução orgânica das formas – o formalismo -, tal como desenvolve Henri Focillon (2001), ou os princípios da história da arquitetura de Paul Frankl, de 1914. Sob essa ótica compreende-se que as *formas espaciais* são priorizadas mais do que a *experiência espacial* ou a *arché* que define o objeto como arquitetônico. A abordagem morfológica - como é denominada essa forma de interpretação do edifício - influenciou e ainda influencia a compreensão do objeto arquitetônico¹⁴, e analisa a obra de arquitetura mais do que a história da arquitetura e, como consequência, sua aplicação na historiografia é problemática, como afirma Tafuri em *Teorias e História da Architectura* (1979). Os estudos morfológicos mostram que a interpretação do edifício fica no nível da superfície do ente arquitetônico; a forma é insuficiente para dar uma espessura semântica ao edificado. Fica sempre a necessidade de se ir além da dimensão dos motivos artísticos primários, como

¹³ Importa ressaltar os estudos de Schmarsow (1853-1936), que, embora participante da Escola de Viena, delinea um projeto de teoria da arte que enfatizando que o transcendental da arquitetura encontra-se no espaço interno. Para o autor, a arquitetura é arte na medida em que o projeto do espaço domina sobre o projeto do objeto; a vontade espacial é a alma vivente na criação arquitetônica. Schmarsow sintoniza-se com o surgimento da fenomenologia de Husserl, e defende a importância da constituição física e psíquica do corpo como base da experiência do espaço e da orientação do mundo.

¹⁴ A análise formal é historicamente reconhecida como forma de se abordar o objeto arquitetônico. Embora outras formas de análise e compreensão do edifício surjam no decorrer do século XX, no campo arquitetônico propriamente dito (nas escolas de arquitetura principalmente) ainda analisa-se o edifício através de suas formas e programas (função). Recentemente a análise formal é reinterpretada por um conceito de forma que integra seu sentido estrutural, como propõe Noronha (2008-A), Montaner (2000) e Bois (2006, 2007). Bois, na teoria e crítica da arte, sugere um novo formalismo que, diferentemente da morfologia, integra o estudo da estrutura e processo. Noronha (2008-A) afirma que o formalismo estrutural representa um passo na direção das questões do campo estético (2008-A, p.6).

Panofsky (1976) denomina a descrição pré-iconográfica de uma obra, e de se alcançarem as regiões em que a teoria percebe os significados e sentidos¹⁵¹⁶.

A abordagem historicista enquadra o edifício como objeto produzido dentro de uma sociedade e contexto histórico específico, o qual promove e valoriza a obra. Dentro dessa vertente estão os estudos de Kenneth Frampton (*História crítica da arquitetura moderna*, de 1981), autor que cunha o termo *regionalismo crítico* para analisar arquitetos (entre eles Álvaro Siza) cujos projetos ilustram de que modo o edifício evolui como esforço cultural contínuo do lugar, através da utilização das forças do contexto. A abordagem historicista ainda engloba a interpretação marxista da arquitetura, como superestrutura. Determinada pelas condições da produção social em seu conjunto, o edifício tem suas motivações, sobretudo, mergulhando na base da economia e do desenvolvimento das forças produtivas. A contribuição da *Escola de Veneza*, pela ótica neomarxista de Manfredo Tafuri (*Teoria e História da Arquitetura*, 1979), descreve a necessidade de se pensar o edifício dentro do âmbito da História envolvendo transformações que ocorrem ao longo dos séculos nos modos de produção e na cultura. Pode-se dizer que a atualização da crítica arquitetônica, nesse momento, faz-se a partir do objeto cercado por referências provenientes de diversas disciplinas que, mais próximas ou distantes em suas proposições estéticas e ideológicas, servem como parâmetros para sua análise¹⁷¹⁸.

¹⁵ A coordenação entre a conceituação teórica e a estética motiva os estudos de Giedion (1941) e Zevi (1978), nos quais o ponto de partida mais comum do discurso teórico é a descrição que procura refletir o edifício enquanto *fenômeno objetivo*, e suas abordagens buscam a relação entre as estruturas perceptivas e a estrutura formal observada, assim como na *Gestalt*.

¹⁶ A teoria da pura visualidade influencia a teoria da arte e da arquitetura que emerge na Inglaterra a partir da II Guerra Mundial: os estudos *iconológicos*, como são conhecidas as análises dos conteúdos e os significados das imagens, surgem na "escola" criada em torno da biblioteca de Warburg, então já estabelecida em Londres. A Iconologia influencia os estudos de Panofsky, Gombrich e Wittkower, e mais tarde, dá lugar aos estudos tipológicos, que aparecem nos estudos de Giulio Carlo Argan (1909-1992). Na Itália, enfatizamos a pesquisa de Benedetto Croce (1866-1952), que inaugura uma tradição que abre caminho para a teoria e história formuladas por arquitetos italianos contemporâneos. Croce transmite as teorias visualistas à cultura mediterrânea, reformulando-as de modo a dialogar com o conteúdo, a sociedade e a história, valorizando a especificidade da arte, seu caráter intuitivo e autônomo: "o autor insiste no caráter artístico da arquitetura, na sua espiritualidade prevalente aos condicionamentos tecnológicos" (Montaner, 2007, p.46). O método de compreensão da obra empregado por Croce consiste em estabelecer um momento dedicado à documentação e à investigação e outro dedicado ao exame à interpretação da obra.

¹⁷ Cumpre salientar que, paralelamente às análises do edifício propriamente dito, são produzidos artigos que analisam transversalmente a arquitetura e tratam de temas correlatos ao edifício. Adorno (1992) em *Funcionalismo Hoje*, de 1965 (portanto, no auge do modernismo no Brasil), critica a *Sachlichkeit* (objetividade) bauhausiana de um funcionalismo que pensa a si mesmo como um fator de organização dos processos de estruturação social, em síntese, uma arquitetura refém da ideologia capitalista. O autor aponta o fracasso da arquitetura funcionalista porque se torna literal em excesso, e o resultado é a precariedade das formas puramente funcionais, em sua opinião, algo "estupidamente prático". Como se vê, Adorno antecipa a crítica pós-modernista ao funcionalismo modernista.

¹⁸ Segundo Brandão (2001), simultaneamente aos estudos que operam na ordem formalista e historicista aparecem outros, dentro do que ficou conhecido como Psicologia Histórica, que explicam o edifício a partir da biografia do arquiteto, a qual o intérprete pretende ter acesso e interpretar. O sentido da obra é derivado da vida (conceito romântico do criador como "gênio"), da intenção imaginada sobre o projeto ou do substrato psíquico do

Dentro de uma vasta produção historiográfica do âmbito da arquitetura do século XX destacamos dois cânones da escrita sobre o movimento moderno: os estudos de Sigfried Giedion e Leonardo Benévolo. Giedion (1888-1968) cria uma teoria e história fundamentadas em dois conceitos-chave: em primeiro lugar, a idéia unificadora e global do espaço, um espaço-tempo configurado pelo movimento, em sintonia com as interpretações de Riegl e Minkowski. Em segundo lugar, analisa a arquitetura a partir da técnica e da mecanização, ou seja, considera as formas da arquitetura como resultado da influência dos avanços científicos¹⁹. Já Benévolo (1923) parte da premissa marxista de que as infraestruturas políticas e econômicas são a base das superestruturas artístico-arquitetônicas. Sua compreensão da arquitetura substitui a individualidade dos mestres pelas coordenadas da evolução social.

A Fenomenologia e o Existencialismo influenciam a teoria e história da arquitetura, e surgem com os estudos de Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) e Christian Norberg-Schulz (1926-2000). Rogers desenvolve uma diversidade de temas, que vão desde “preexistências ambientais” até a consideração da arquitetura enquanto fenômeno e experiência. O autor reintroduz na cultura arquitetônica italiana conceitos como *tradição*, *história* e *monumento*, uma vez que considera que a tradição nada mais é do que a presença unificada da experiência. Schulz, por sua vez, é influenciado pela fenomenologia de Edmund Husserl e o existencialismo de Martin Heidegger, assim como pelas teorias da Gestalt e psicologia de Piaget. Assim, analisa a arquitetura a partir de um vocabulário que inclui conceitos de *espaço existencial lugar*, *articulação* e *intencionalidade*. O autor se preocupa com a concretização do espaço existencial mediante a formação de lugares, e aponta o aspecto tectônico como partícipe desse processo, uma vez que a tectônica explica o ambiente e exprime o seu caráter.

A reestruturação do pensamento em paradigmas lingüísticos provoca mudanças e interesse na renovação pelo significado em arquitetura: a semiótica, o estruturalismo e o pós-estruturalismo inspiram vários estudos e abordagens arquitetônicas. Em *A estrutura ausente* (1976), Umberto Eco formula conceitos semióticos que identificam o sistema arquitetônico com o sistema lingüístico, no qual, os elementos do edifício são pensados como signos, compostos de significantes e significados denotados e conotados. Da mesma

arquiteto. Cabe ao teórico desvelar tais intenções pesquisando a vida do arquiteto mais do que sobre a própria obra. Paralelamente a essa operação biográfica se encontra o conceito de *Einfühlung*, - da crítica fisiopsicológica de que fala Zevi (1976), segundo o qual a emoção artística é transferida para o edifício; e toda a crítica de arquitetura consiste na capacidade de transferir o espírito do edifício e ‘fazê-lo falar’.

¹⁹ Os escritos de Giedion tornaram-se manifestos do Movimento Moderno. Segundo Montaner (2007, p.59), o autor aplica o método pictórico cubista ao estudo histórico, ou seja, da análise de um fragmento deduz-se a complexidade da realidade. O autor segue a teoria surrealista da montagem e da colagem, aplicando-as ao estudo da história.

forma, a busca de uma arquitetura que se comunique de forma imediata com o espectador, leva Venturi, em *Complexidade e contradição em arquitetura* (2004), a promover um método metafórico de ver o edifício, ou seja, o trata em uma abordagem fundamentalmente lingüística. Uma vez que a mensagem do signo só é decifrável com base em um código cultural, promove-se o estudo de uma série de diversos repertórios antes irrefletidos.

Um dos limites da semiótica está em se basear na estrutura mínima do signo, enquanto a arquitetura pressupõe um sistema mais complexo, como aponta Colquhoun, em *Arquitectura moderna y cambio histórico* (1978). Outro limite é reduzir a arquitetura à transmissão de mensagens e não ir além da identificação do que Panofsky denomina temas secundários e convencionais: ela descreve significados gravados na obra de arquitetura, mas não interpreta o *logos* que ela contém. Como aponta Eco (1976, 185 – 247), com a arquitetura pós-moderna, muitas vezes a profusão de signos e mensagens torna central no estudo o que é periférico na arquitetura, esvazia de interesse a experiência espacial.

Nesbitt (2006), citando Foster (em seu ensaio *(Post) Modern Polemics*, de 1984), associa a obra estruturalista à estabilidade dos componentes do signo, enquanto o texto pós-estruturalista reflete a dissolução contemporânea do signo e o movimento livre dos significantes. Assim, o pós-estruturalismo funda a crítica do signo. Derrida (2006) chama atenção para a intersecção entre a filosofia e arquitetura e propõe desconstruir a linguagem das metáforas arquitetônicas junto com as oposições binárias em que se assentam a linguagem e o significado²⁰.

Ao longo do tempo a arquitetura tem sido capaz de oferecer muito mais do que uma solução técnica para a necessidade pragmática: com seu próprio universo de discurso, seu significado se encontra além da epiderme do edifício. Sua realidade é infinitamente complexa, fruto de sua relação com a história e a cultura. O reconhecimento de que a *arché* arquitetônica não é apenas uma equivalência semântica, ao contrário, ela ocorre na experiência espacial, sugerimos que a arquitetura se assemelha ao campo das artes da literárias: o significado de um romance é inseparável da experiência do próprio romance. Portanto, a circunscrição dos fundamentos epistemológicos da disciplina exige a compreensão do objeto arquitetônico enquanto *experiência*.

Dentre as abordagens encontradas para uma história da arquitetura numa interface com o campo do saber histórico mais vasto, identificamos que a análise hermenêutica é interessante à compreensão do objeto arquitetônico. A partir da teoria da interpretação e da noção da arquitetura enquanto narrativa entramos na dimensão temporal no edifício, enquanto projeto, construção e percurso. Brandão (2001) afirma que buscando o sentido, a

²⁰ Na arquitetura, importantes manifestações do pós-estruturalismo surgem no *deconstruction* contemporâneo, aparentes tanto na análise quanto na produção do edifício. Como exemplos, citamos a teoria que suporta a prática arquitetônica de Peter Eisenman (2006) e Bernard Tschumi (2006)

interpretação aplica o espírito sobre as formas, introduz nos signos valores que implicam o vivido e o existencial, ligados tanto ao mundo da obra quanto ao mundo do intérprete. Esse é o *locus* próprio da abordagem hermenêutica. O mundo que a obra documenta entrelaça vários elementos: o intérprete pronuncia o universo do autor e o contexto que envolve a obra. Mas ao esboçar sua interpretação da obra e do mundo por ela desvelado, acrescenta seu próprio mundo, tal como o arquiteto acrescenta sua própria visão, ao interpretar o mundo e a si próprio no momento da criação. Só através desse entrelaçamento é que a obra passa a ser fonte de sentido e não apenas remetente de significados.

A compreensão responde à face subjetiva da interpretação, os novos sentidos adquiridos pela obra nas condições em que ela foi apropriada na história se colocam, no presente, ao intérprete. Para incluir tanto a compreensão quanto a explicação, este modo interpretativo faz dialogar permanentemente a parte e o todo, pólos do círculo hermenêutico cujos sentidos só se manifestam quando referidos um ao outro: não se pode conhecer o todo sem se conhecer as partes, mas estas só são conhecidas em função do todo²¹. Ao introduzir a compreensão ou o modo em que a obra é apropriada pelo intérprete situamos no centro do círculo hermenêutico, que procura capturar o sentido da arquitetura, girando entre o autor, o fruidor, o intérprete e a obra.

1.1 - A Tríplice Mimese na Arquitetura

*Habla a memória das piedras igual de claro que la de los textos?*²²

A solução para o desafio da compreensão do edifício (que não se pretende absoluta) é encontrada na hermenêutica, partindo, nessa pesquisa, da teoria da narrativa de Paul Ricoeur (1994, 2002). A história da arquitetura como uma hermenêutica é entendida como a projeção para a linguagem da experiência histórica como um campo de elaboração narrativa (mimética).

Ao comentar a relação entre arquitetura e narratividade²³, Ricoeur busca na herança grega²⁴ a concepção de *eikon* - imagem -, para pensar o trabalho da memória no seio da

²¹ Nos estudos de Norberg - Schulz em *Arquitectura Occidental* (1985) o discurso interpretativo assume uma forma de espiral devido a permanente remissão recíproca entre a parte e o todo, entre o passado e o presente, entre o mundo da obra e o mundo do teórico. Por isso, ele é impuro, não conforma um saber absoluto e não fixa uma verdade definitiva.

²² A memória das pedras fala tão bem como a dos textos? (Ricoeur, 2002, p.9).

²³ *Architecture e Narrativité* (Arquitetura e Narratividade) aparece pela primeira vez no catálogo da Mostra "Identità e Differenze", na Triennale de Milão, de 1994, e tem como objetivo traçar uma analogia entre tempo narrado e espaço construído. É publicado posteriormente pela Revista francesa Urbanisme, nº 303, em 1998. O autor ainda estabelece a relação entre memória e espaço em outras publicações, como Memória, História e Esquecimento de 2000, no capítulo II História/Epistemologia (Fase Documental: a Memória Arquivada, Espaço

narrativa, na ação do “fazer presente o ausente”. Essa noção de ausente se refere à dois aspectos, o ausente concebido como irreal ou imaginação, fabulação, ficção, e o ausente concebido como “o que foi”, a lembrança do que já foi e segue existindo, o *proteron*: “*me parece que a glória da arquitetura consiste em fazer presente não o que já não existe mais, mas o que existe através do que já não existe*” (Ricoeur, 2002, p. 10)²⁵. E é pela narrativa – pelo “pôr-em-narrativa” - que a memória é levada à linguagem e as obras:

“A passagem da memória à narrativa impõe-se assim: lembrar-se, de forma privada assim como de forma pública, é declarar que “eu estava lá”. O testemunho diz: “eu estava lá”. E esse caráter declarativo da memória vai se inscrever nos testemunhos, nas atestações, mas também numa narrativa pela qual eu digo aos outros, o que eu vivi”. (Ricoeur, 2002, p.10) (minha tradução).

A reflexão sobre memória e narrativa no campo da arquitetura se baseia em dois pressupostos: em primeiro lugar, tornar presente a anterioridade através da lembrança (retorno do que já foi e que segue existindo), de testemunhos, discursos e narrativas pela quais se diz “eu estava lá”, “foi assim que aconteceu”; em segundo lugar, acessar a memória por meio de uma operação fundamental de narrativa denominada Configuração. Tanto o relato quanto a Configuração são oferecidos para serem lidos. Esta última é dada à visibilidade, pois se trata de uma narrativa que mescla espaço geométrico em três dimensões e tempo narrado na poética arquitetônica.

Há um estreito paralelismo entre arquitetura e narratividade, “*a arquitetura seria para o espaço como a narrativa é para o tempo, a saber, uma operação configuradora*” (Ricoeur, 2002, p.11)²⁶. A analogia entre “configuração narrativa” do tempo (o ato de dispor uma trama no tempo, como acontece na literatura) e “configuração arquitetônica” do tempo (o ato de construir, de edificar no espaço) indica que ambas – narrativa e arquitetura - se manifestam através da inscrição, “*uma na duração, outra na dureza do material*” (Ricoeur,

Habitado). Nesta publicação, especificamente, o autor retoma algumas questões já colocadas no artigo anterior, como a experiência do tempo no espaço estabelecida por meio da narrativa.

²⁴ Paul Ricoeur, em *Memória, História e Esquecimento* (2007), afirma que a herança grega acerca da memória lega dois *toipois* rivais e complementares, um platônico e outro aristotélico. O platônico é centrado no tema da *eikón*, sugere de representação presente de uma coisa ausente (a metáfora do bloco de cera), “*advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela da imaginação*” (Ricoeur, 2007, p. 27). O aristotélico se concentra na representação de uma coisa anteriormente adquirida, vivenciada ou aprendida e “*preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança*” (Ricoeur, 2007, p.27). A metáfora do bloco de cera sugere a memória dos traços, como gravação, como impressão e conjuga duas problemáticas: a memória o esquecimento.

²⁵ “Y a mi me parece que la gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe” (Ricoeur, 2002, p.10).

²⁶ La arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación “configuradora” (Ricoeur, 2002, p.11).

2007, p.159). Embora pareçam distantes – a arquitetura e narrativa literária encontram semelhanças:

“[...] um abismo parece separar o projeto arquitetural inscrito na pedra, ou em qualquer outro material duro, da narratividade literária inscrita na linguagem: um se situaria no espaço, o outro no tempo [...]. No início, a distância ou o “abismo lógico” parece ser entre espaço narrado e espaço construído. Mas nós podemos progressivamente reduzi-lo, permanecendo ainda no paralelismo, notando que o tempo da narrativa e o espaço da arquitetura não se limitam a simples frações do tempo universal e do espaço dos geometristas” (Ricoeur, 2002, p.11-12)(minha tradução).

A narrativa²⁷ possibilita configurar e reconfigurar criativamente acontecimentos dispersos em um todo inteligível, em uma história. A configuração das tramas narrativas permite que se pense a temporalidade (a historicidade) face à impossibilidade de uma reflexão pura sobre o tempo. Na arquitetura, este (o tempo) só pode ser apreendido através dos percursos narrativos que se apresentam sob a forma de mimeses do projeto e construção do edifício. O ato mimético (a *Tríplice Mimesis* – Pré- Figuração, Configuração e

²⁷ A concepção de narrativa, ou o estabelecimento da relação entre tempo e narrativa, se dá através do que Ricoeur define como ‘mediação privilegiada’; ou seja, por duas obras que são fundamentais para a compreensão de sua hermenêutica: as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Poética* de Aristóteles. O propósito é estabelecer uma confrontação dos resultados das análises da noção de aporia do tempo agostiniana e a teoria da arte poética de Aristóteles - um aborda o tempo, o outro a forma. A escolha destes autores tem para ele uma dupla justificativa: de um lado pelos paradoxos do tempo (sem se preocupar com a estrutura da narrativa), e por outro pela organização inteligível da narração, que constrói uma intriga dramática sem as implicações temporais de sua análise. De Santo Agostinho a noção de aporia da temporalidade significa uma mútua referência entre memória e espera, ou seja, na tensão (*intentio*) para o futuro, como atitude de expectativa e em direção ao passado como memória/lembrança (*distendio*). A experiência do tempo agostiniana aponta para relação discordante da ação no tempo, que rompe com os padrões lineares da cronologia (Ricoeur, 1994, p.16). O outro elemento teórico decisivo da construção da teoria da narrativa provém da *Poética* de Aristóteles. Estendendo o alcance do conceito de representação (*mimesis*), ou seja, como aponta Ricoeur, a da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga, a narrativa é definida como representação da ação humana (*mimesis praxeôs*): “a compreensão das ações humanas [...] implica poder configurá-las, de acordo com uma determinada intriga (*mythos*), de uma determinada trama a qual organiza uma semântica de ações” (Levy, 2009, p.55). Nestes termos, a atividade poética não tem, para Aristóteles, qualquer caráter temporal marcado. A respeito da trama narrativa: “*Resulta assim que, se uma narrativa de histórias deve ser mais do que simples relatos de fatos, é porque configura uma forma de intriga que se desenvolve no tempo, de modo que cada elemento da trama conduz a um mesmo ponto futuro (propondo o que Ricoeur chama de “concordância do todo”). Ou, ao contrário, um momento da história pode nos desviar para uma direção inesperada, sugerindo que, numa visão do já ocorrido, o todo poderia não se sustentar como tal, isto é, nos levar para o lugar esperado (configurando o que Ricoeur denomina “discordância”)*”. (Levy, 2009, p.56).

É analisando os conceitos de *intentio* – *distendio* e *concordância-discordância* que Ricoeur articula os pressupostos agostinianos e aristotélicos e mostra que o tempo humano só pode ser compreendido se narrativizado. Além disso, graças à função narrativa ele põe em evidência a proximidade e a distinção entre a narrativa ficcional e a historiográfica, as quais se distinguem, principalmente, pela maneira que se referem à realidade. Para o autor a ficção literária e as obras de arte não são fabulações irreais, visto que tem efeitos reais na medida em que operam transformações em nossa visão de mundo.

Através do que Ricoeur denomina *Mimese I, II e III*, apresenta a configuração da ação via narrativa. Esse processo preocupa-se em reconstruir todas as operações pelas quais a experiência prática se dá obras, autores e leitores (Ricoeur, 1994). Nicolazzi explica: “... o texto, como configuração da ação, serve como mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção ou leitura. A tessitura da intriga, ou, dito com outras palavras, a construção do texto, se encontra numa posição intermediária entre duas experiências distintas, mas por ele relacionadas” (Nicolazzi, 2008, p. 9).

A *Mimese II* – a configuração – abre o universo da composição poética e institui a literalidade da obra literária (nessa pesquisa, da obra arquitetônica). Ricoeur aponta esse plano como um lugar de mediação entre o montante e a jusante do ato de narrar, de modo que essa faculdade transfigura o montante em jusante por seu poder de configuração. A perspectiva dinâmica que o plano da configuração ostenta - seu poder de mediação – é um aspecto essencial da teoria da narrativa, “... É construindo a relação entre os três modos miméticos que constitui a mediação entre tempo e narrativa...” (Ricoeur, 1994, p.97).

Re-figuração) permite o caminho inverso da criação arquitetônica, o acesso à reconstrução das ações vividas durante o processo de idealização e concretização de um edifício. A *Tríplice Mimesis* no campo arquitetural é em tudo análoga à feita pela literatura em relação ao tempo, “*de um lado, a narrativa oferecida à leitura, de outro, a construção entre o céu e a terra é oferecida à visibilidade, dada a ser vista*” (Ricoeur, 2002, p. 11). Para além do texto, entretando, a narrativa arquitetônica sugere que o exercício do projeto, a edificação, o processo construtivo, a relação com o contexto, constituem, por si só, uma narrativa estruturada.

A *Tríplice Mimesis* considera o âmbito estético específico do fazer artístico, mas vai muito além dele. Considera a atividade coletiva humana (a Pré-Figuração) para depois postular a possibilidade de uma transposição mimética dessa experiência na poética (Configuração), que se organiza através de códigos representacionais, que não se inscrevem inteiramente em um horizonte de sentido previamente demarcado. É um transporte da experiência histórica, que é aberta a um campo de significações, que se completa com a participação dos leitores e críticos. Os três planos miméticos, na arquitetura, abrangem a Pré-Figuração, plano no qual a narrativa está localizada na vida cotidiana, antes de se afastar dela para se transformar em projeto e construção (na literatura, na narrativa literária); a Configuração, estágio de um tempo realmente construído e de um tempo narrado em projeto; e a Refiguração, plano da leitura e releitura da obra, no uso do espaço, capaz de reviver, à sua maneira, interativa e intertextual, a intriga poética configurada no projeto.

A Pré-figuração são todas as ações que antecedem o projeto e construção do edifício, é a dissolução do relato na vida real, sob a forma de conversação ordinária. É a pré-compreensão do mundo e da ação, da experiência humana que aciona elementos que dão sentido ao que se experimenta pela narrativa, “*a função do relato é a de dizer “quem efetua a ação”*” (Ricoeur, 2002, p.14). Na Pré-figuração se encontram questões relacionadas aos motivos que levam determinados atores a agir de determinada maneira, em momento específico. Importa assinalar que, assim como as histórias de vida se desenrolam em um espaço de vida, a narrativa de conversação, com as suas trocas de memórias, é sempre coextensiva a percursos através de lugares precisos, espaços materiais e palpáveis; ou seja, uma história de vida está sempre ligada a um espaço que se compartilha.

A Pré-figuração também abrange o significado da origem do ato arquitetural e a função original da arquitetura, representa o vínculo da arquitetura com mundo, com o tecido vivo e significante que proporciona estímulos e razões de sua existência. A origem e a função se encontram na experiência vital de habitar – o construir marcado pelo

*Lebenswelt*²⁸, que é imanente à arquitetura. Esse sentido consiste na compreensão do habitat como lugar de proteção, que substitui, num sentido psicanalítico do termo, “o cordão umbilical rompido pelo arrancamento que é o nascimento”, (Ricoeur, 2002: p.15). O arquiteto não se depara com um espaço vazio onde se construirá um edifício, os espaços fenomênicos são tão palpáveis quanto o espaço geométrico, há um nível vital (embrionário) atualizado que direciona as operações de construir e marcam a ocupação em um espaço. Nesse sentido, as demandas da arquitetura soam contemporâneas ao habitar-construir-circular primordial, que são reproduzidos a cada projeto²⁹.

A Pré-Figuração também é o momento da pesquisa documental, anterior à escrita, da compreensão prática que fornece à ação narrada um primeiro critério de discernimento. Assim, “[...] imitar ou representar a ação é, primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual” (Ricoeur, 1994, p. 101). No campo do fazer arquitetônico significa tudo que está no plano anterior ao projeto e que se insere no campo das ações que determinam ou são descartadas no ato de projetar, como a concepção esboçada em croquis, pré-requisitos e programa.

Cada arquiteto desenvolve um método particular de criação. Mas o processo arquitetural está inserido em uma tradição projetual, que conta com etapas e complexidades que dizem respeito a uma *educação arquitetônica*, sintetizando métodos que uma vez plasmados no espaço, refletem um entendimento próprio sobre o morar e circular. Nesse sentido, as “escolas” arquitetônicas trazem um legado que refletem uma visão particular, que surge no modo como o arquiteto se apropria do sítio, interpreta um programa, lança um partido arquitetônico, dá forma ao edifício. A Pré-Figuração compreende o conjunto do repertório que identifica o modo como o arquiteto pensa o espaço e sua transformação em lugar habitável – no caso específico desta pesquisa, o da construção de uma casa da

²⁸ O conceito de *lebenswelt* – mundo da vida - foi apresentado primeiramente por Edmund Husserl (1859 – 1938) como um tema primeiro da fenomenologia. Significa a realidade primária de nossa experiência imediata, o mundo das significações tal como ele se apresenta. Merleau – Ponty (1908 – 1961) oferece uma releitura do conceito entendendo que ele só pode ser compreendido através da experiência humana em toda sua facticidade. Ele supera a dicotomia entre o mundo natural e o mundo cultural entrelaçando a experiência subjetiva com a experiência objetiva.

²⁹ Bachelard é outro autor que trata do tema do espaço, mas pela via da produção imaginária. Em *A poética do espaço*, toma o exemplo da casa para explicar o sentido da função habitar no imaginário: “... é o nosso canto do mundo [...] abriga o devaneio [...] abriga o sonhador [...] permite sonhar em paz” (Bachelard, 2005, p. 24-26). A intromissão da narrativa arquitetônica na vida pressupõe uma idéia de habitar e construir – uma visão de mundo - que o arquiteto traz para o universo do planejamento. Construir envolve certa noção das diferentes qualidades de espaço; deste modo, a função da arquitetura, como explica Norberg – Schultz (1985), é a transição do espaço em lugar, na qual estão comprometidos fatores temporais, materiais e valorativos. Assim, não só o sentido primordial do habitar – a proteção - faz parte do plano da Pré-Figuração, mas também o *ethos* que condiciona o fazer arquitetônico.

memória, ou seja, um museu. Esta Pré-figuração integra o que historicamente costuma-se determinar como *contexto*, ou seja, a rede social-cultural-simbólica que envolve o arquiteto e outros atores, para a construção do edifício.

A Configuração ou Mímesis II é o ato de configuração narrativa propriamente dito (a ação em narração), quando o relato se afasta do contexto da vida cotidiana, e institui-se pela escrita e pela técnica da narrativa, no âmbito da esfera literária. Tal ato de configuração comporta três características fundamentais: em primeiro lugar, comporta a *intriga* (*mise en intrigue*), o *muthus/mythus* de Aristóteles, que consiste em construir uma história através da junção criativa de eventos isolados e confusos de modo a formar uma trama, um enredo. E a função principal de tal enredo é, sobretudo, a de representar a ação. Trata-se da característica mais definidora da narrativa e o que faz dela um existencial fundador da nossa relação ao tempo: a narrativa é capaz de sintetizar o heterogêneo³⁰, fazer concordar o discordante e, deste modo, transformar uma sucessão de instantes numa história com princípio, meio e fim. O encontro da intriga e da mímesis produz um resultado que não é uma narrativa de uma realidade existente, ou seja, não é a imitação literal da realidade, e sim, uma representação criadora que configura a realidade à sua maneira.

Em segundo lugar, o ato de configuração implica um compromisso com a *inteligibilidade*, isto é, com a tentativa de dar um sentido ao que, de outro modo, não seria mais do que uma simples sucessão inextrincável de ocorrências confusas e fragmentadas. A compreensão do edifício, deste modo, depende de sua capacidade para ser seguido, assim como acontece na literatura, “*Compreender a história é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos*” (Ricoeur, 1994, p.105). Se na Pré-Figuração as narrativas são naturalmente confusas e embaralhadas, já que estão imersas no universo da vida, a Configuração realiza o esclarecimento do inextrincável, ou seja, a narratividade concretiza tudo o que é relativo ao procedimento, ao artifício do contado, um trabalho reflexivo que coloca na obra o que acontece como resultado dos eventos.

A Configuração é a construção inteligente e inteligível que permite uma refiguração, um uso do espaço, uma leitura, capaz de reviver a intriga poética tecida no projeto. O edifício, como uma imitação criativa da ação humana, exige uma competência preliminar à sua compreensão, ou seja, uma capacidade de identificá-lo por seus traços *estruturais* e pelas as mediações *simbólicas*, ambos portadores de caracteres *temporais*. Nestes termos, a inteligibilidade engendrada se encontra na propriedade de usar de modo significativo a

³⁰ Importante reiterar que Ricoeur afirma que a atividade de composição é um modo que produz uma totalidade de sentidos que não é uma *síntese perfeita*. É, antes de tudo, uma síntese que apresenta um equilíbrio instável – uma concordância-discordante. O que está em jogo é a importância do todo, da composição da intriga em uma estrutura de sentido global, na qual seja possível discernir um princípio, meio e fim.

trama conceitual, a capacidade de extrair significados dos conceitos da ação. Em arquitetura, isso significa, ao mesmo tempo, compreender a linguagem do fazer arquitetônico e suas estruturas conceituais (a familiaridade com o campo do fazer), assim como a tradição cultural na qual a obra se insere.

Finalmente, o ato de Configuração diz respeito a uma operação dinâmica de *intertextualidade*, que consiste na confrontação de distintas narrativas arquitetônicas, sempre de modo a estabelecer proximidades e distanciamentos. Cada edifício é construído no espaço da cidade, em um momento histórico específico, em um sítio envolvido por outros edifícios que o precederam e que possuem abordagens mais ou menos diferentes. O novo edifício desenha contrastes ou novas conjugações. O arquiteto, como um escritor, no ato da inscrição, joga com a inovação e a tradição, na medida em que sua configuração traça um antes e um depois, segundo ou contra uma tradição já arquivada na trama urbanística. O edifício “joga” com uma carga diferente de memórias, de edificações mais ou menos preservadas, habitações comuns, seriadas ou excepcionais, vazios urbanos ou não: todos eles com diferentes histórias, funções e vocações. O fenômeno da *intertextualidade* tem uma historicidade própria da contextualização do novo edifício na cidade porque levanta questões relacionadas ao habitar na arquitetura e no urbano. Uma nova dimensão é aberta quando a análise não se resume ao novo edifício, e sim na relação entre edifícios.

A Configuração é eixo central da operação mimética, por isso importa reiterar sua *função mediadora*, como ponte de compreensão dos outros planos miméticos. Ela é o ponto de encontro entre fatores díspares (agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, acasos, etc), e realiza a chamada “síntese do heterogêneo” (como solução da aporia agostiniana), combinando dimensões temporais variadas, tanto cronológicas (tempo da ação), quanto não cronológicas. O lugar de mediação dado à Configuração ressalta seu caráter dinâmico, que relaciona acontecimentos ou incidentes individuais em uma história considerada como um todo.

A ReFiguração, ou Mimese III, terceiro e último plano da ação narrativa, é o que completa o ato mimético. Na arquitetura, o edifício apenas atinge seu pleno sentido quando é restituído ao mundo do agir, ou mais especificamente, ao mundo do habitar. A Configuração é então Reconfigurada na recepção e na leitura do espaço. Chega-se ao estágio, segundo Ricoeur, que marca o entrecruzamento do mundo do texto/edifício com o mundo do leitor/habitante. A ordem narrativa instaurada se revela nos processos decorrentes da ocupação efetiva do edifício, nos procedimentos da leitura e interpretação, chegando à compreensão do projeto enquanto uma narração ao mesmo tempo aberta e fechada.

“[...] não basta que um projeto arquitetônico seja bem pensado, ou mesmo tido como racional, para que ele seja compreendido e aceito. Todos os planejadores deveriam aprender que um abismo pode separar as regras de racionalidade de um projeto (o mesmo vale para a política em geral) das regras de recepção por parte do público. Deve-se, portanto, aprender a considerar o ato de habitar como um foco não apenas de necessidades, mas também de expectativas” (Ricoeur, 2002, p.28) (minha tradução).

É na dialética, entre, por um lado, o poder de inovação da obra e, por outro, a receptividade de uma tradição em apreendê-la, que se pode decodificar o poder transformador do mundo, intrínseca à narrativa arquitetônica. Na medida em que o edifício apresenta algo para além de si mesmo, permite compartilhar uma experiência além da linguagem. Nesse sentido, é fundamental a distinção entre sentido e referência: o que um espectador recebe não é somente o *sentido* da obra, mas, por meio de seu sentido, sua *referência*, a experiência que a obra faz chegar à linguagem e, em última análise, o mundo e sua temporalidade, que ela exhibe diante de si (Ricoeur, 1994, p.120). Por isso, a leitura que se faz de um edifício é sempre inacabada, as possibilidades de sentido são infinitas e se encontram com as necessidades, desejos e inquietações daqueles que o experimentam.

Além do aspecto construtivo, o edifício inscreve histórias de vida. Como aponta Ricoeur, trata-se de memórias de épocas diferentes que são recapituladas mediante a operação que o edifício é capaz de realizar. A memória do novo na arquitetura deve ser acolhida não só como uma inovação, mas como uma reorganização do antigo; por isso, no estreitamento entre narrativa e memória, na arquitetura, se dá em recuperar traços inscritos no espaço, para que estes não sejam apenas resíduos, mas *“testemunhos reatualizados de um passado que não é mais, mas que foi, fazer com que o “ter sido” do passado seja salvo a despeito de seu “não ser mais”: a “pedra” que dura é capaz de tudo isso*” (Ricoeur, 2002, p. 28). Como um livro de pedra, o edifício guarda inscrições e através delas narra o passado e se oferece a uma justa reconfiguração.

1.2 - A História e Teoria Interartes e a Arquitetura

A proposta de Paul Ricoeur a respeito da *Tríplice Mimesis* considera que o edifício carrega uma historicidade de mesma natureza que o “espaço” literário confere ao ato configurativo. Mas diferentemente da narrativa literária, a arquitetura apresenta especificidades, que uma vez investigadas, possibilitam a ampliação do enquadre do percurso narrativo para além do que está proposto na abordagem textualista de Ricoeur. Nesse sentido, buscamos os estudos interartísticos para problematizar o edifício enquanto *performance*, lugar de trânsito temporal-espacial e produção de *scinestésias*. A intenção é mostrar como a *performance*, relacionada à arquitetura, possibilita a criação de conceitos analíticos que ajudem no desdobramento da noção *ricoeuriana* de Configuração, e

enriqueçam nosso desafio hermenêutico. Neste percurso, investigamos algumas questões importantes, que são a condição para a realização de uma operação transdisciplinar: a arquitetura da Fundação Iberê Camargo é pensada como um fenômeno de natureza híbrida, ou seja, está localizada no espaço do entre (entre arte, entre arquitetura); o edifício opera transmutações estéticas e conceituais.

A História e Teoria Interartes, através do conceito de *Intervalo* (Noronha)³¹, nos indica esse desdobramento, uma vez que sugere que as linguagens contemporâneas – incluindo a arquitetura –, em suas formas híbridas, fronteiriças e experimentais, se investigadas a partir de seus próprios campos de criação (em uma apreensão de caráter sinestésico e cinestésico do fenômeno), possibilitam reflexões que acabam por constituir um conjunto de conceitos: “a apreensão de uma linguagem acontece no interior do campo relacional, num eixo que envolve som-ruído, plasticidade-visualidade, corpo-corporeidade-corporalidade” (Noronha, 2007–b, p.57). É a obra e o processo criativo que dão abertura para a produção de uma teoria, ou seja, a teoria se constrói a partir de uma relação com o fenômeno pesquisado. Não significa dizer que o objeto é isolado de outras posturas teóricas, na verdade ele é atravessado por múltiplos olhares disciplinares. No domínio da arquitetura importa ressaltar que é do próprio fenômeno arquitetônico ou urbanístico que surgirão conceitos internos, e o papel do historiador é o de buscar sua potencialidade, partindo de operadores estratégicos.

Noronha sugere três categorias de pesquisa, que observam três lógicas: *Diferenciação*, *Fusão*, e *Intervalo*³². Esses conceitos permitem o desenvolvimento de

³¹ Segundo Noronha (2007-b), contemporaneamente, as linguagens artísticas não se reduzem aos temas da separação das linguagens, mas seu hibridismo e profusão de meios envolvem estéticas ligadas ao clássico, barroco e romântico, reconfigurados no debate contemporâneo acerca da modernidade e da pós-modernidade. A arte, contaminada por diversas disciplinas (teatro, cinema, arquitetura, dança), exige um sistema teórico para sua compreensão (que não só o dos campos disciplinares autônomos), que abranja todas as estéticas envolvidas na criação. A produção arquitetônica contemporânea, por sua vez, também apresenta variadas posturas filosóficas, mecanismos criativos e lógicas espaciais, além de se constituir em um fenômeno que inclui uma diversidade de meios e tecnologias. A produção arquitetônica dos últimos 30 anos apresenta um pluralismo de posturas, que embora guardem as especificidades do campo, se contaminam por outros campos do saber, principalmente as artes. Essa complexidade interessa à História e Teoria Interartes, em sua proposta em ampliar os estudos tradicionais e estendê-los à arquitetura, possibilitando novos trajetos para a compreensão das produções em suas diferentes vertentes e complexidades, que já não se enquadram suficientemente nos modelos teóricos estabelecidos.

³² A *Diferenciação* se baseia no conceito de *crítica* do romantismo alemão e trata de pensar o valor do objeto de arte ou arquitetônico em si. A obra erige um arcabouço conceitual e em sua *poésis* determina a tradição a que remete, mas que também irá desenvolver. A *Fusão* é uma categoria conceitual que diz respeito a operações que ocorrem no domínio artístico mais abrangente, por isso, na arquitetura, pode ser problematizada a partir das concepções românticas da obra de arte total, a da criação de uma forma-arte pela soma de todas as artes. Na concepção de obras arquitetônicas, assim como nas operísticas propostas por Richard Wagner, há uma articulação criativa que tem como objetivo comandar os sentidos no alcance de um estado de total imersão no espaço. Deste modo, tal como em Wagner, o projeto arquitetônico se preocupa em resolver demandas ligadas não só às questões do habitar, mas à criação de um cenário que proporcione a fruição total “artístico-arquitetônica”. Aqui podemos ressaltar, a partir de Agamben (1986), que os *dispositivos* espaciais funcionam como argumentos que propiciam instâncias e circunstâncias.

raciocínios de análise em *torno do objeto* (o fenômeno estudado é atravessado por múltiplos olhares disciplinares), em *torno do método* (há a transferência de reflexões teóricas de um lugar a outro, na geração de conceitos intermediários), e um raciocínio em *torno dos trânsitos temporais-espaciais*, que surgem da análise da escritura, da visualidade e da performance, na produção de *scinestesias*, obtendo um resultado que se posiciona além do *corpus* teórico constituído; deste modo o fenômeno estudado se coloca em uma zona de Intervalo.

A noção de *Intervalo* é a que mais se aproxima dos objetivos desta pesquisa, visto ser uma estratégia do tempo recente (de raciocínio topológico³³ e das semioses interartísticas), e sugere a práxis e a compreensão do fenômeno a partir do deslocamento de fronteiras disciplinares, demonstrando um interesse em ultrapassá-las. Esse é um aspecto importante a ressaltar: considerar as fronteiras disciplinares – seus princípios norteadores -, e por outro lado, considerar a contaminação conceitual, processual e estrutural que se estabelece a partir da observação do fenômeno.

As obras de fronteira são produtos em interface, de linguagem contaminada - quando um meio se deixa estimular por outras linguagens. O que significa dizer, em última instância, que os princípios norteadores da obra ou dos processos de criação, admitem uma transmutação ou conjugação conceitual, do mesmo modo que estimulam novas relações de fruição. A arte, contaminada pela arquitetura e pelas diversas mídias, estabelece uma relação diferente com o espectador. Na arquitetura também ocorre o mesmo: a arte, que sempre influenciou sua produção, continua a influenciar, agora em outros termos. Para Irene Machado (2000), as linguagens de diferentes mídias (observadas aqui na arte e a arquitetura) instigam diferentes impressões sensoriais, há uma promoção de relacionamentos do sensorio humano e suas potências expressivas no intercâmbio entre procedimentos: “*a interação entre códigos sustentam a interatividade, uma das propriedades mais marcantes da linguagem*” (Machado, 2000, p.75). “Entre” linguagens porque fronteiras são ao mesmo tempo espaços de separação ou oportunidade de dissolução e criação. A “dificuldade” de demarcar fronteiras provoca emergências que atuam em zonas que exigem do espectador uma percepção voltada para os múltiplos sentidos. Zona de fronteira “*é uma zona híbrida, babélica, de multiplicidade sensorial*” (Machado, 2000, p.84).

O sentido de fronteira é usado no tocante à contaminação conceitual e processual cada vez maior entre um campo e outro, ou seja, há na arte (e já há algum tempo) uma tendência cada vez mais “arquitetônica” e “urbanística”, e há na arquitetura uma tendência à

³³ No raciocínio topológico, o que conta é a condição relacional, na articulação entre o corpo e o espaço. Esse raciocínio evidencia o modo como o espaço é utilizado ou apreendido pelo interagente. A ordem topológica é invisível na sua totalidade, mas inteligível pela percepção cinestésica e sinestésica – ou como propõe Noronha, scinestésica -, e percebida, visualizada e percorrida: “*os corpos não apenas se movem adiante, mas também criam espaços produzidos por e através de seus movimentos*” (Tschumi, 1992, p.162.).

“arte” que é levada ao limite. A paisagem contemporânea das artes (e como não pensar também na arquitetura) é pensada como um amplo lugar de trânsito medial, da recorrência de vários suportes e linguagens, da intersecção desses vetores.

FRONTEIRA ARTE X ARQUITETURA - Em seu artigo “*A escultura no campo ampliado das artes*”, Rosalind Krauss (1996) retoma a discussão em torno da autonomia dos meios artísticos, observando mudanças ocorridas na produção da escultura do período. A autora reivindica uma redefinição do conceito de escultura, afirmando que há uma intrínseca ligação entre escultura, arquitetura e paisagem, visto que a produção artística contemporânea possibilita a concretização de uma arte mais ligada a intervenções de lugares. Há também uma mudança na relação de fruição, que passa da tridimensionalidade para quadridimensionalidade prospectiva, para uma situação de estar *entre*, de atravessamento, em uma experiência *scinestésica* (Noronha) e participativa do espectador. Embora a criação artística guarde relações com a arquitetura há mais tempo³⁴, a partir dos anos 60 há um afrouxamento conceitual de categorias, assim como um “desmantelamento” das fronteiras artísticas, que passam de uma autonomia de meios para uma pluralidade de linguagens. Krauss reacende reflexões sobre autonomia disciplinar propugnadas no tratado estético de Lessing (séc. XVIII), sugerindo que contemporaneamente a produção artística promove uma oportuna dissolução de fronteiras disciplinares. As práticas artísticas contemporâneas, que a partir de meados do século XX mudaram a face da produção escultórica, dificultam o uso dos mesmos termos em sua análise e compreensão. O universo abrangente de processos, materiais, mídias, implicam uma revisão do conceito. “O campo expandido da arte”, como sugere as problematizações em torno da “escultura” contemporânea, revela uma ligação da arte com o espaço mais vasto: da arquitetura e da paisagem.

As reflexões de Krauss sobre as transformações do conceito de escultura que acontecem no limiar da arte contemporânea (a escultura toma as práticas teóricas da arquitetura para transformar seu campo) nos levam a refletir sobre as mudanças ocorridas no campo da arquitetura. De modo similar, a arquitetura, manipulada como uma prática artística, transforma e rejeita termos tradicionais arquitetônicos (como o funcionalismo e os códigos formais da abstração modernista). Se a arte por muito tempo serve de modelo para a arquitetura (e ainda segue servindo), também se pode dizer que o objeto arquitetônico

³⁴ Podemos exemplificar a ampliação do conceito de escultura muito antes disso, com a criação da obra Merzbau (Casa Merz), de Kurt Schwitters (1923 a 1943), uma espécie de obra colagística em processo, montada no apartamento do artista. Embora esta seja considerada uma proto-instalação, O’Doerty (2007) comenta que, há uma relação de fruição que não a encaixa na categoria que muito anos depois vem a ser conhecida como instalação, visto os espectadores ainda conservarem uma fruição aos moldes da arte bidimensional, explorando a visão e não a percepção corporal. Nos anos subsequentes à obra Merzbau, a arte ultrapassa as molduras do quadro, “descarta o plinto”, não só ocupam o espaço mais vasto da galeria como também da cidade, além de captar o instante, como nos *Happenings*, que segundo Archer (2001) sinalizam a ampliação dos gestos expressionistas para o espaço.

contemporâneo pode ser problematizado como modelo para arte, e uma vez pensado enquanto instalação é um produto em interface que está associado às formas contemporâneas do hipertexto. Observando a produção da arquitetura do tempo recente, ressaltamos características que a conecta não só às *Instalações artísticas*³⁵, o *In Situ* ou *Site Specific*³⁶, à *Land Art*³⁷, a *Arte Multimídia*³⁸, assim como a continuidade das relações com as

³⁵ Instalação é um termo que se refere à arte em dois sentidos: à forma de colocação das obras de arte no espaço expositivo, mas também a uma determinada forma de escultura que consiste na construção de situações que confrontam o espectador e o envolvem. Na acepção o termo Instalação ocupa parte significativa dos discursos críticos da arte desde a década de oitenta, embora suas raízes sejam traçadas muito antes, desde o início da Arte Moderna: “A Instalação, pela forma como insere o espectador num contexto artístico envolvente, questiona os paradigmas tradicionais da estética contemplativa, quando propõe situações nas quais o espectador vê o seu estatuto reconfigurado” (Sardo, 2011, p.1). A Instalação recorre a dispositivos que não são tradicionalmente escultóricos, como por exemplo, a imagem projetada, seja em filme, vídeo ou slides. Por vezes, a Instalação adquire contornos específicos dependendo do lugar de exposição e apresentação, ou é mesmo criada para um determinado contexto expositivo – denominando-se nesse sentido, Site Specific. A preponderância da Instalação na arte das últimas décadas transforma este dispositivo artístico em uma categoria, com diversas variantes – desde as Instalações escultóricas às intervenções em espaços exteriores ou na paisagem (Land Art).

³⁶ No final da década de 60, artistas que integram um movimento cultural mais vasto da arte contemporânea, têm como discurso principal ultrapassar as limitações do espaço tradicional das galerias, recusando o sentido comercial e mercantilista que a produção artística assume nesta década. Surge desse movimento a arte do *Site-specific*. Em sua origem, essa vertente artística da arte está ligada a movimentos como a *Land Art* e a *Environmental Art*, que em meados dos anos 60, investiga especialmente as relações entre a paisagem construída (a arquitetura e suas dinâmicas sociais), bem como entre as instituições artísticas ou de outra natureza, e a prática artística. É o início ao que vem a denominar-se *Instalação Artística*, e a partir dos anos 80, também dá origem a movimentos que evoluem no sentido da plena intervenção no espaço. A arte do *Site-specific* é inicialmente produzida segundo uma natureza (mais ou menos) permanente, visto ser realizada em função de um determinado sítio, considerando suas características físicas e dinâmicas sociais. A origem do *Site-specific* está ligada especialmente ao Minimalismo e às interrelações perceptivas que reorientam o sentido de presença do observador, estabelecendo uma interdependência entre espectador, obra e lugar. A arte do *Site-specific* revê a condição nômade da arte modernista e implementa (ou pretende implementar) um modelo de recusa da mercantilização da obra de arte: “ao expor a natureza do sistema da arte enquanto espaço de comercialização, a obra *Site-specific* acaba também por efetivar uma derivação para uma crítica do espaço enquanto produtor de significados políticos, vindo a deslocalizar a crítica institucional para um incorporar de “atos de mobilidade” identitária em referência a sujeitos e a lugares que caracteriza inúmeras formas da prática contemporânea que se orienta para o lugar”. O resultado formal da obra é então determinado por um lugar físico ou por um entendimento do lugar como factual. Refletindo a percepção do sítio como único, a obra é ela mesma ‘única’. Sendo então uma espécie de monumento, uma obra pública comissariada para o local. In: PINHEIRO, Gabriela Vaz. *Site Specific Art*. Disponível em: <http://www.arte-coa.pt>.

³⁷ A *Land Art* possui vários antecedentes, mas tem ponto de partida com os minimalistas, tanto em suas obras como em suas reflexões. Essa categoria artística refere-se às criações que utilizam como suporte, tema ou meio de expressão o espaço exterior. Seu campo de reflexões é a natureza física em seu sentido amplo, tanto exterior natural como transformada industrialmente, convertida em material artístico de configuração. Mas não se trata de um fundo para as obras, mas sim espaços da paisagem natural se convertem em obras de arte através de intervenções em seu estado natural. Há certo uso metafórico da natureza. De qualquer modo se estabelece uma competência entre a ação do homem e a natureza. Quase todas as manifestações de *Land Art* são efêmeras, ligando-se intimamente à paisagem para e na qual foram criadas, procurando, de uma maneira geral, locais inacessíveis ao público. Estas experiências, destruídas mais ou menos rapidamente por ação do tempo e dos agentes naturais, colocam o problema da perenidade da obra e determinam a necessidade de usar meios de registo e de documentação como o vídeo ou a fotografia. A corrente da *Land Art* apresenta duas tendências: a primeira entende o natural como lugar de experimentação, com grande liberdade de ação (Marinus Bozem, Barry Flannagan, Richard Long); a segunda se apresenta de forma mais radical e espetacular, como no trabalho *Spiral*, de Robert Smithson (1970), construída com terra e pedra sobre a água. In: MARCHAN, Simon. *Del arte objectual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madri: Alberto Corazon, 1972, PP. 255-268.

³⁸ A Arte Intermidial ou Arte Multimídia é o cruzamento ou conjunção entre mídias na produção artística considerando especialmente seus aspectos materiais (no contexto contemporâneo isso inclui reconceber as artes como mídias). Clüver (2007) considera três maneiras fundamentais de se pensar a interação entre mídias: a

Esculturas modernas. Também observamos, nos processos de criação e no edifício, ligações com as categorias artísticas da *Performance*³⁹. Deste modo, instaura-se o diálogo aberto e abre-se caminho à discussão das práticas teóricas.

O campo expandido da escultura de Krauss caracteriza a “escultura” contemporânea como uma “não-arquitetura” e uma “não-paisagem”. As intervenções artísticas, que ao longo do tempo vão desenvolvendo seus conceitos internos, marcam os locais na cidade e no território, como a *Land Art* (combinações de “paisagem” e “não-paisagem”, como o *Double Negative*, de Michael Heizer 1969-70), e o *In Situ* ou *Site Specific* (combinações de “arquitetura” e “não-arquitetura”, como a obra de Richard Serra). O *Site Specific* e a *Land Art*, que caracterizam obras que reúnem arquitetura (o construído, o edificado) e seu oposto, a paisagem, interessa na análise da existência de uma articulação entre arte e arquitetura contemporâneas. Se para a arte a intervenção no espaço busca as características axiomáticas da experiência arquitetônica, pensada para uma realidade de um determinado espaço, na arquitetura, as características axiomáticas do *Site Specific* e da *Land Art* servem como campo exploratório.

FRONTEIRA ARQUITETURA X ARTE - Na produção arquitetônica contemporânea há o interesse em buscar um *campo ampliado* (usando o termo de Krauss) como alternativa para superar os dualismos conceituais da forma x função, abstração x historicismo e utopia x realidade, que estiveram no centro das discussões do campo durante todo o século XX. Os processos criativos encontram novas aspirações formais e programática em um vasto conjunto de disciplinas e tecnologias, que valorizam as multiplicidades e pluralidades. Os fluxos, redes e mapas substituem os grids, estrutura e história, que até então caracterizavam o planejamento. E as fronteiras disciplinares entre arte e arquitetura estão cada vez mais contaminadas. Assim, a paisagem e a escultura – a não-paisagem e a não-escultura emergem como metáforas exemplares dentro de uma nova condição da arquitetura:

"Paisagem" surge como um modo de encarar o continuum do construído e o natural, o edifício e a cidade, o local e o território, enquanto "escultura" figura como uma maneira de definir um novo tipo de monumentalidade - uma monumentalidade do informe, por assim dizer, que ao mesmo tempo desafia as conotações políticas do monumento antigo, ainda, no entanto, preserva um "não-monumental" papel para a arquitetura" (Vidler, 2004, p.4).

combinação de mídias (enquanto “plurimedialidade”, se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera, “multimedialidade”); as *referências* intermediárias (nesse caso se trata de textos de uma só mídia (que pode ser uma mídia plurimedial), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de outra mídia. Esse fenômeno é comum e é conhecido também como intertextualidade); e a *transposição* midiática no sentido de *transposição* estética (o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesse caso, o texto “original” e a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”).

³⁹ A categoria da *Performance* é tratada mais adiante no item que relaciona a Arquitetura e Performance.

A arquitetura contemporânea é vista como paisagem e escultura - uma não-exatamente-paisagem e uma não-exatamente-escultura -, e dentro desse raciocínio de ultrapassagem de fronteiras e hibridismo conceitual, pode ser problematizada como uma “*não-exatamente-arquitetura*”, pra se usar o termo de Vidler (2004).

A partir do autor buscamos três princípios dominantes na arquitetura contemporânea, que de alguma forma constituem uma base de análise do edifício: a idéia de *landscape* (paisagem), *bioforms* (analogias biológicas) e novos conceitos de *programa* (complexidade, fluxos e movimento). Esses modelos conceituais são eles próprios, reincidentes, uma vez que já foram incorporados na história da arquitetura - cada um já foi proposto como modelo unificador da disciplina ao longo dos dois últimos séculos⁴⁰.

As ***bioforms*** são influenciadas pela arquitetura e design do final do século XIX e início do século XX aparecendo em experiências do Art Nouveau e Expressionismo. Reaparecem contemporaneamente, como por exemplo, no biomorfismo de Greg Lynn, que tem experimentado técnicas de animação com organismos simples (como bolhas) e complexos (formas de animais e vegetais). Muitas experiências que não partem necessariamente de formas biológicas (arquiteturas que buscam essencialmente imitar as transformações e complexidades da natureza, em sua capacidade de adaptação, crescimento e desenvolvimento), chegam aos mesmos resultados, como no caso das arquiteturas orgânicas e expressionistas contemporâneas, partidas ou não de uma *bioform*.

A ***noção da paisagem*** dos jardins pitorescos, decorrente do século XVIII, com sua visão moldada e suas narrativas exploradas na duração e no *percurso*, agora é estendida e inclui questões regionais e da forma urbana. Mas no tocante à menor escala, a do edifício, por exemplo, é usada como forma topológica de interpretação de fluxo de dados, para a criação de paisagens espaciais, ou seja, evidencia a noção de *percurso* e *narrativa* em projetos arquitetônicos. O que é entendido como função dá lugar à fluxo, estreitamente relacionado ao movimento, ou seja, a ideia de permanência dá lugar ao trânsito.

Já a ideia do ***programa*** - que durante o século XX tem lugar central como fonte de informações para o projeto -, é ampliada, “...os *paradigmas sugeridos pela paisagem, biologia e programa parecem ir além de conceitos singulares, a fim de enquadrar um novo campo de ação para a arquitetura que subsume forma e função dentro de uma matriz de informações e sua animação*” (Vidler, 2004, p.3). A inserção da *complexidade* na elaboração

⁴⁰ Vidler exemplifica como esses termos são reincidentes em processos arquitetônico contemporâneos. “ é da mesma forma que os arquitetos, de Theo van Doesburg à Peter Eisenman, tem entendido a linguagem formal da arquitetura, e outros, de Le Corbusier à Koolhaas tem compreendido a radicalidade do programa. Da mesma forma Lynn baseia-se nas formas do Rococó e Art Nouveau, quando vai à complexidade biomórfica, enquanto Van Berkel demonstra o conhecimento da “dobra” das formas da casa de Frederick Kiesler, quando explora as implicações da paisagem da topologia da tira de Moebius” (Vidler, 2004, p.4).

do programa, ou a ênfase nos fluxos e flexibilidade, visam, em grande medida, atender as demandas da sociedade⁴¹.

O *campo expandido da arte* de Krauss (1996) – as não-paisagens e as não-arquiteturas -, e o *campo expandido da arquitetura* de Vidler (2004) – as não-exatamente-arquiteturas (explicadas pelas ideias de *landscapes*, *bioforms* e *programas*) - ajudam a refletir sobre a arquitetura contemporânea de natureza *híbrida* (ou seja, serão úteis em nossa pesquisa). Cada autor explora o *campo expandido* a partir de seu eixo de atuação. E ambos dialogam com o conceito de *Intervalo*, na medida em que discutem campos contaminados, quando sugerem a transmutação conceitual entre um campo e outro.

Há uma lógica do *Intervalo* (de uma *Fusão* contemporânea) em que o princípio convocado é o da produção de uma forma-arte resultante da interlocução entre as categorias da arte. O conceito aponta para reflexões sobre um dos aspectos da “obra de arte total”. A ideia da realização de uma *síntese das artes* contemporânea importa quanto se trata de pensar a arquitetura enquanto arte e a noção *wagneriana* de síntese, reconfigurada a partir do debate artístico-arquitetônico do tempo presente; ou seja, a partir de uma estética híbrida, fronteira e experimental, que se apresenta em uma profusão de meios⁴².

A ideia wagneriana de *Obra de Arte Total* (exemplificada pela ópera), com seus dispositivos, provoca a imersão completa do espectador, que abraça a completude da experiência sensório-corporal e estética. Nesse sentido, pode-se afirmar que a *integração* das diferentes artes de outrora, é somada, no presente, às novas mídias, que incluem o universo digital. O sentido de *Obra de Arte Total* também é problematizado como a transmutação conceitual entre arquitetura e arte. A arquitetura contemporânea, com outros termos, continua a reivindicar seu lugar de portadora de um sentido estético, síntese das artes, capaz de realizar a utopia moderna de dissolução da arte na vida.

1.2.1 - Performance e o edifício

Ao considerar as contaminações, fronteiras e hibridismo da produção artístico-arquitetônica contemporânea, nos parece interessante convocar o operador *Intervalo*

⁴¹ Além dos três conceitos anteriormente citados, Anthony Vidler (2001) cria o conceito de *warped space* (espaço deformado) para descrever as novas experimentações formais arquitetônicas. O tema do *warped space* guarda dois significados, o psicológico e o artístico.

⁴² Chamamos atenção para a retomada contemporânea do debate em torno do *Ut Pictura Poiesis* com o advento da hibridização da arte: na esteira do raciocínio proposto por Souriau (1983), o estudo da correspondência entre as artes corrobora a ideia de que “artes são todas as artes”, o que traz uma compreensão mais abrangente e amplia o entendimento do fenômeno estético como um todo (Souriau, 1983, p.2). Desde a antiguidade clássica, dentro dessa perspectiva, reconhece-se que há uma convergência entre práticas artísticas em princípio tão díspares, como por exemplo, a pintura, a poesia, a escultura, a dança. Embora a teoria estética tenha se desenvolvido no sentido de definir os limites das artes plásticas (Lessing) - sujeitas às condições específicas de cada campo. O clássico debate é retomado no contexto renascentista - em que se discute a relação da técnica e poética com a retórica -, e ganha força nas teses do romantismo alemão, no séc. XIX, em que se desenvolve um programa teórico e de produção. Contemporaneamente o debate *Ut Pictura Poiesis* é retomado com o advento da hibridização da arte.

(Noronha) e pensar em uma relação transdisciplinar entre Arquitetura e Performance Artística⁴³, com o objetivo de criar conceitos que ajudem na hermenêutica do edifício da Fundação Iberê Camargo. A *Performance* se torna uma estratégia por excelência na apreensão de uma história entre imagem, texto, som e corpo, já que nasce em uma zona de entrelaçamento intertextual - em um ponto de encontro entre diferentes linguagens artísticas - , cujas formas de diálogo não convencionais incidem com maior ou menor força. Trata-se de analisar de que forma se dá, na arquitetura, as relações entre Corpo, Espaço e Performance. O estudo da *Performance* nos edifícios contemporâneos amplia a noção do termo, do campo da arte para a esfera do espaço arquitetônico, da cidade ou da paisagem e de seus agentes.

Para Glusberg (2009), a *Performance* tem como predecessores criativos o *Dada* (*Collages, Assemblages e Environments*), o *Happening* (*que desenvolve a partir do Environment e Live art*) e a *Body Art* (uso do corpo como base para reflexões da arte), em seus caracteres cênico-teatrais, que pontuam dinâmicas ritualísticas e extensões semiológicas que convergem e sintetizam uma efetuação performática. Como categoria artística (criada nos anos 70), apresenta duas conotações: a de uma presença física, e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (Glusberg, 2009, p.43). Nesse sentido, pode-se relacioná-la a outras categorias artísticas, como o teatro, a dança e a música. Noronha (2008-A) assinala, a partir Jean Lauxerois e Peter Szendy (IRCAM), que o paradigma fundacional da *Performance* é anterior a ela mesma e diz respeito a uma experiência constituída no cinema e na formação de um paradigma audiovisual. Ou seja, a *Performance* pode ser observada dentro da estética do *Intervalo* porque se trata, desde o início, de uma relação interartística, problematizada a partir do cinema e seus dispositivos, que convocam as demais artes à reflexões sobre o modo de ver e perceber uma obra, “...dos *Happenings* (*live events*) às *Instalações*, o que é exposto é o próprio olhar – e a escuta – e as condições da produção de uma sensibilidade audiovisual – uma sensibilidade ótico-sonora” (Noronha, 2008-A, p.11-12).

A *Performance* é um território de várias interfaces, de trajetos múltiplos, e por sua natureza multidisciplinar, é uma arte de fronteira. Aparece sempre em sua dimensão de ação, na relação da ação do corpo em um espaço específico. Na *Art Performance* observa-se a associação dessa expressão à presença corporal direta do performer, ou seja, há uma interdependência entre corpo e performance. Segundo Glusberg, trata-se do “uso do corpo como sujeito e força motriz” (2009, p.11), o corpo é o protagonista do processo performativo.

⁴³ Performance advém do inglês *to perform*, que por sua vez se origina do termo latino *formare*, que significa “dar forma a” ou *performatus*, “acabado de formar”. A palavra pode designar, entre outras coisas, a aparência física ou desempenho do corpo, ou ainda um método a partir do qual se origina um corpo. Também aparecem como sinônimos, segundo Schechner (2006) “execução, desempenho, façanha, representação, quadro”.

A *Performance* também é marcada pela idéia do fenômeno não linear, pela presença do acaso e do imprevisível, particularidade, em grande medida, herdada das vanguardas artísticas, e mais recentemente, na música de John Cage e George Brecht, na pintura de Pollock, na arte do grupo Gutai e Fluxus. Em todas essas experiências defende-se a idéia de que não interessa o resultado, mas o processo, a ação, a duração. Há uma concepção inicial geradora de uma situação, mas essa situação está sujeita a imprevistos e indeterminações, que são solucionadas no meio do caminho.

Partindo da observação do conceito de *Performance Artística* – principalmente dos fenômenos de processo, dinâmica e acaso - e comparando com o fenômeno arquitetônico contemporâneo (projeto e construção), sugerimos a ampliação da proposta *ricœuriana* na Tríplice Mimesis, nomeando quatro conceitos analíticos para o edifício. São eles: *Performance Conceitual*, *Performance Process*, *Performance (In) Doors/ (Out) Doors* e *Techno Performance*.

A ***Performance Conceitual*** trata de explorar a performance do autor (a ação de criação, o conceito do projeto, a postura do arquiteto) como parte da compreensão do projeto e construção do edifício, no estudo da obra como autografia. A compreensão do edifício e a escrita da memória também se dão através da *performance* criativa do arquiteto. Sabendo que este, ao elaborar o projeto “fala” de um universo distinto, buscamos perceber sua metodologia, suas ambiguidades. Tentar apresentar o processo criativo implica a compreensão do arquiteto e as mudanças que se operam em sua trajetória. Implica também apreender a opinião que ele tem do seu próprio trabalho, através do seu discurso teórico, observando-o no contexto História da Arquitetura, para então formular questões acerca do conceito do edifício. A ideia é mostrar a interligação constante da retórica, poética e semiótica na obra, já que todos estes elementos vivem em tensão. Aqui tratamos da memória do processo de criação e do resultado em projeto – estudos preliminares, anteprojeto e projeto executivo⁴⁴ - que são particulares a cada autor.

Importa ressaltar que o que se denomina em arquitetura *Anteprojeto de Arquitetura*, com seus conceitos internos, se assemelha à *mise en intrigue* ricœuriana. Mas diferentemente da narrativa literária, ao se tornar um projeto, torna a narrativa textual, tridimensional, desdobrando a *mise en intrigue* em diferentes planos. Ao ser detalhado e dar origem ao *Projeto Executivo* há outro desdobramento: um *Anteprojeto* representado

⁴⁴ O projeto de arquitetura é desenvolvido em etapas: a primeira – Estudo Preliminar – trata de analisar as necessidades espaciais e funcionais do edifício, bem como as preferências estéticas. Esses estudos abrangem visitas ao local da obra, averiguação de medidas e de levantamentos planialtimétricos, inserção urbana, vizinhos, legislação local, insolação, paisagem, etc. Após conhecimento do partido arquitetônico proposto, o cliente opina sobre os estudos propostos, solicita ou sugere adequações. A etapa seguinte é denominada Anteprojeto, que é o desenvolvimento dos estudos preliminares na direção indicada na última reunião de apresentação, aprofundando questões e trazendo à tona novas proposições que serão então aprovadas pelo cliente. Desta etapa resulta o projeto básico com a representação gráfica arquitetônica, dentro das normas exigidas pelo órgão responsável pela aprovação. A etapa seguinte – Projeto executivo – trata do desenvolvimento do anteprojeto, já aprovado pelo cliente, até que este se torne projeto para execução da obra.

graficamente em 10 pranchas, por exemplo, pode dar origem a 1000 pranchas de detalhamentos. Isso é o que diferencia a arquitetura da literatura, e o que diferencia um arquiteto do outro. Os “textos” visuais devem ser lidos tanto na ordem sequencial linear, como num livro (ocidental), como em uma ordem de sobreposições de planos, em “layers”. Esse é um dos desdobramentos da Configuração *ricoeuriana* que a arquitetura propõe compreender.

A **Performance Process** visa entender o trajeto de efetivação do edifício, do projeto à obra realizada – ou seja, a memória construtiva arquitetônica. Quando se vê um edifício finalizado, principalmente os de grande proporção, dificilmente se tem idéia da complexidade do trajeto percorrido. A fase da construção evidencia um percurso muitas vezes não-linear: é no canteiro de obras que se confronta a fantasia do autor frente às demandas da realidade, no ato de construir aparecem desafios de toda ordem: nesse momento questionamos nossa tecnologia, a qualificação dos profissionais, a qualidade do material, a logística da construção, os custos. É também no canteiro que o arquiteto retifica o projeto, modifica detalhes, faz as últimas escolhas.

Na *Performance Process* o que se tem em vista é a memória que gira em torno do fenômeno construído. As relações edifício x performance são investigadas na efetivação do projeto e no processo construtivo, surgindo daí a idéia do arquiteto como narrador e o projeto-prédio como narrativa não-linear. A operação proposta é a de cruzar o espaço e o tempo através dos atos de construir e narrar: ao fundir a espacialidade do relato e a temporalidade do ato arquitetônico encontramos a dialética da memória e o edifício em um mesmo núcleo de atividade.

Para pensar a arquitetura enquanto processo, acionamos parte do termo cunhado por Renato Cohen (2006) -“*work in progress*” - para pensar o “*work in process*” da cena arquitetônica. Subvertendo o sentido clássico da narrativa, Cohen busca nos paradigmas contemporâneos da linguagem uma forma para teorizar a *Performance*, partindo da “estrutura” do hipertexto (caracterizado pela aleatoriedade e sincronidade) que cogita o procedimento de criação cênica não como obra acabada, mas como obra em processo. O termo *work in progress* carrega a idéia tanto de trabalho e como de processo: como trabalho, acumulam-se duas noções, o da obra acabada, como produto, e o de obra em processo de feitura, em percurso. Como processo, implica interatividade, permeação e risco (risco de o processo não se fechar enquanto obra acabada) (Cohen, 2006, p. 20-21).

A obra arquitetônica, ao contrário de ser pensada em sua incompletude e a incompletude pensada como uma virtude - se pensa como obra acabada. O que se quer dizer com a absorção de parte do conceito de Cohen é que o processo arquitetônico é tomado também pelo acaso, por mais que uma obra seja planejada. Muito da produção da arte contemporânea que se produz hoje se torna acidente; muito da produção arquitetônica

no Brasil (e não só no Brasil), por mais que seja planejada como um todo, é também tomada pelo acaso, e ao final do processo, se efetiva em sua incompletude, deixando marcas pelo caminho. Muitas vezes as mudanças de trajeto implicam um desvirtuamento do projeto inicial. Nesse sentido, a obra efetivada incorpora as vicissitudes do caminho, os acasos das mudanças de rumo no decorrer da construção, o atravessamento de multiplicidades, produzindo “outra” cena no canteiro de obras, na qual o acidente ou as rachaduras configuram-se em realidades existenciais.

Assim, o arquiteto e a empreiteira, ao se apropriarem do sítio, caem em “outro” terreno, ou seja, outras realidades surgem durante a obra: há uma coexistência do linear e do não-hierárquico no processo de concretização de qualquer edifício, ou seja, há uma ordem secreta do caos e do imprevisível dentro da ordem linear da construção. Além disso, ressaltamos que alguns processos criativos se efetivam com a obra em andamento como os detalhamentos; deste modo, as mudanças de rumo e adaptações fazem parte do processo construtivo.

A *Performance Process* é um recurso que possibilita a análise e crítica da arquitetura quando se trata da idealização e planejamento, e no tocante às possibilidades e tecnologias construtivas. Segundo Mendonça *et al* (2010), a tradição no trato de projetos arquitetônicos no Brasil - imposta pela “cultura arquitetônica” e muitas vezes pela realidade que se impõe no mercado da construção civil (aqui queremos dizer, problemas na obra como resultado de planejamento genérico) -, confirma a importância da análise e crítica da *performance process* para o campo da arquitetura: quanto mais planejamento, menos comprometimento na execução.

A análise processual do planejamento e efetivação do edifício nas narrativas da Fundação Iberê Camargo se torna indispensável à sua compreensão, visto que neste edifício se encontram várias realidades: a tecnologia proposta por Siza é confrontada com certa logística, a complexidade do projeto se defronta com a mão-de-obra local. É nesse momento que se analisa a *performance* dos engenheiros de obra, dos profissionais da construção civil, da construtora, dos fornecedores, etc., e todas as tensões que decorrem do ato de construir.

A **Techno Performance** é um conceito exploratório inter-relacionado, pois se liga a todos os outros conceitos: trata-se de relacionar a arquitetura com o idêntico de *dispositivos*⁴⁵

⁴⁵ Foucault (*apud* Agamben, 2009, p.28) propõe uma chave de leitura para o termo *dispositivo*: através de um procedimento filológico demonstra como *oikos* (termo grego utilizado na compreensão da gestão doméstica) se transforma no termo latino *dispositio*, e como este, por sua vez, ganha o significado de uma economia que regula o comportamento e se interioriza no sistema de crenças e sentimentos do indivíduo. “... [dispositivo] implica discursos [...] estruturas arquitetônicas [...] leis, medidas administrativas [...] o dispositivo tem uma natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-la em certa direção, seja para bloqueá-la [...]. Assim o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos

de Agamben (2009) e sua capacidade de “*capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes*” (Agamben, 2009, p. 42). Aqui tratamos especialmente dos dispositivos tecnológicos, que provocam uma mudança de orientação que se desvia do eterno para apreender o novo, ou seja, são as práticas que buscam os processos em desequilíbrio para engendrar uma emergência. Os *dispositivos* tecnológicos são capazes de modificar e capturar as condutas dos indivíduos sujeitos à sua convivência, abrindo as portas para múltiplos processos de subjetivação. Com o aumento dos dispositivos no mundo contemporâneo, pode-se inferir, em seguida, uma proliferação de subjetivações. No entanto, Agamben demonstra que pode acontecer exatamente o contrário, os dispositivos “*não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos de dessubjetivação*”, ou seja, os dois processos, o da criação do dispositivo e a subjetivação estão cada vez mais dissociados da formação de um novo sujeito, a não ser de forma espectral, dependente e precária.

Os edifícios inteligentes e complexos de natureza museal são muito apropriados na discussão da arquitetura contemporânea que investe nas dimensões tecnológicas (construtivas, termo-acústicas, sustentáveis e de preservação do acervo). Não se pode deixar de refletir até que ponto a tecnologia opera uma relação de dominação e esvaziamento do sujeito, ou, por outro lado, o quanto a arquitetura pode transformar essa relação em uma dimensão libertadora.

Por último apresentamos a ***Performance (in) doors/(out) doors***. Esse conceito levanta as intersecções entre narrativa (narratologia) e performance (*performance art*; performance e plot artístico-arquitetônico narrativo) entendidas aqui enquanto a provocação do espaço/edifício ao acontecimento do corpo, e por conseguinte, da criação de subjetividades. Trata-se de refletir sobre de que maneira o espaço funciona como modo de afecção e provocação para o movimento, da arquitetura para o acontecimento: uma arquitetura performática (performativa). Tal como afirma o performer e arquiteto Vito Acconci (2009), temos “*uma arquitetura pensada como ocasião para promover ações*”. O conceito também adota o sentido dos mapas cognitivos e afetivos (Giuliana Bruno) e o sentido de comissuras (Kristine Stiles, 1998). É nesta fase que entra em ação o historiador-crítico, ao analisar o edifício não só do ponto de vista do processo-projeto arquitetônico, mas principalmente do ponto de vista do háptico, aquele que estabelece uma relação de ação do

tipos de saber e por ele são condicionados” (Foucault apud Agamben, 2009, p. 28). Deste modo, *dispositivo* corresponde à dialética entre liberdade e coerção, na relação entre os seres viventes (natureza) e os elementos históricos (dispositivo), entendendo como histórico o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder.

corpo x corpo obra. É a partir desse conceito - e de sua proposta em analisar o espaço em um processo de experimentação - que se analisa a historicidade do edifício.

Alguns exemplos de arquiteturas contemporâneas ilustram, de forma abrangente, o que Kristine Stiles (1998) denomina *comissuras*⁴⁶ - conceito que sublinha a interligação e o comprometimento entre as ações performáticas, os objetos e sentidos que delas derivam, dramaturgia e performance que se constitui de justaposição ou encontro de partes, situações ou realidades. Pensando o conceito para o campo da arquitetura (e de uma arquitetura cênica), *comissuras* significa a ação entre edifício (e seus dispositivos espaciais) e visitante na ocupação do espaço: o encontro entre o corpo do edifício e corpo do visitante.

Nos processos de criação em arquitetura (e no objeto construído propriamente dito) há a valorização não apenas dos percursos e trajetos (movimento entendido numa perspectiva aristotélica), como também da dimensão de um espaço de fluxo e flutuações, onde a arquitetura é um interagente corpóreo que dinamiza e potencializa uma experiência narrativo-cênica. Partindo das correlações entre o conceito de performance e a teoria da *Corporeal Narratology / Narrative Body* refletimos como o edifício pode se tornar uma superfície para a inscrição e para a provocação do movimento humano, convocando formas fluidas e poéticas deste mover-se, numa semiose muito particular. Como afirma Ryan (2004) o significado narrativo, e de uma dramaturgia cênica, é associado à capacidade de gerar constructos cognitivos e afectuais, mapas mentais e mapas dos afetos, arqui-texturas na pele do edifício e na pele de seus interlocutores. A narrativa se constrói no confronto entre o visitante e o edifício (imagem, estética) e se dá em uma relação ativa do dispositivo espacial. É no movimento que se realiza a significação, no contato com o cenário e com os objetos⁴⁷.

Tal como afirma Noronha (2011-A) a narratologia “cênica” valoriza situações que são específicas da dança, de um parâmetro narrativo que não é só um fluxo de história, mas um fluxo do tempo e de uma não linearidade narrativa, ou seja, ele se instaura a partir de um padrão rizomático narrativo. O mapa produzido é adquirido pelo performer e depois compartilhado para universos de significação ampliados. Podemos afirmar que situação semelhante é a do visitante de um edifício, quando realiza uma performance, a partir do

⁴⁶ Kristine Stiles cria o conceito de *comissuras* (ponto de junção de duas ou diversas partes) para caracterizar os objetos que ficam como vestígios do ato performático. Para a autora, as imagens são como interfaces que possibilitam a reatualização da performance de forma infinita.

⁴⁷ Analisando pelo lado da criação observa-se que a indicação para o movimento já está implícito no planejamento como na *promenade arquitetural* de Le Corbusier, por exemplo, das rampas helicoidais da Vila Savoye (1928-33). Isso fica mais evidente nos projetos de Bernard Tschumi, que se inspira na materialização do movimento, criando *promenades cinemáticas*, como no Parque de La Villette (1982-83), no qual a forma arquitetônica é planejada pensando no decurso dos eventos, ou seja, na ordenação tempo-espaço dos dispositivos arquitetônicos. A construção de uma narrativa, nesse caso, se dá no trajeto, na relação entre imagem e movimento.

embate com dispositivos de natureza reativa⁴⁸, ou melhor dizendo, a partir de um *Script* espacial, que deflagra múltiplas ações e reações.

Assim, sugerimos analisar o edifício da Fundação Iberê Camargo a partir da idéia de um texto-espaco que se destina a ser executado. Mas, de uma invariabilidade do roteiro básico, abre-se possibilidades: a variabilidade de sua execução. A arquitetura é projetada para uma construção cognitiva, mas a abordagem performática não se limita à reapresentação de eventos por um narrador; pode ser contada, mostrada e adotada como atividade auto-compensadora: as narrativas podem ser geradas dinamicamente durante a execução, através de movimentos/eventos. O espaço não conta uma história diferente para cada leitor-visitante, é este que reorganiza mentalmente a narrativa. A reconstrução de um mundo narrativo consiste em partir de um discurso codificado, fragmentado e entregue ao leitor-visitante como um *puzzle*, assim como um hipertexto. A originalidade está em explorar o espaço e fazer, dessa experiência, uma narrativa. O leitor é levado - num contexto performático - a unir textos a partir de fragmentos heterogêneos, como um *patchwork*, alguns reciclados a partir de outros textos em uma atividade produtiva, criando ao final, histórias “naturalmente” espaciais.

A arquitetura, como forma do espaço e objeto interartístico e intermidial permite pensar na provocação entre o corpo do edifício e o corpo ‘da’ e ‘na’ cena (do terreno, da paisagem e da cidade) e as formas contemporâneas do corte e *Intervalo*, gerando desafios aos modos de se pensar o corpo e o movimento num jogo entre interior e exterior (INDOORS, OUTDOORS), surgindo daí novas visualidades, e formas oníricas e fantasmáticas. É deste “outro” lado do corpo do edifício que se promove uma interioridade e uma espacialidade desdobrada, que se relaciona com o corpo do freqüentador, do visitante, do público e convoca e potencializa uma experiência narrativo-cênica privilegiada. É do contexto narrativo que emergem temporalidades outras, e novos modos de ação: “em toda narrativa (especialmente, na contemporaneidade), há espaço para a aleatoriedade, o padrão-rizoma, o caos (caosmose)” (Noronha, 2011-A, p.6).

O espaço deflagra uma experiência *scinestésica* em que os estados do olhar são variáveis - como também sugere Giuliana Bruno (2007) -, onde se a instaura um mapa afectual, nos termos de uma ARQUI-TEXTURA, um edifício em (des-) montagem, um VISUAL TRAVELOGUE, um diálogo e uma viagem pelas cavidades do interior de um corpo. Nesse sentido, importa ressaltar que a análise do espaço deflagra um tipo de percepção que traça diversos planos:

⁴⁸ Ryan, teórica de mídias eletrônicas, define *reativo* quando se responde a mudanças no ambiente ou ações não intencionais do usuário. Interativo quando a entrada se origina em uma ação do usuário deliberada. Interatividade não significa necessariamente que o sistema irá agir da forma pretendida pelo utilizador. Aqui se fala do aspecto performático da narrativa (Ryan, 2004-A, p.30).

“... deslocamentos corporais no espaço (do movimento aos trajetos), envolvendo ainda na tridimensionalidade (ou nos efeitos dela) o tato, o paladar, o olfato, a terceira dimensão, uma musculatura tátil e impressiva, combinando procedimentos, médiums e códigos na constituição de linguagens híbridas / interartísticas, em amplas operações conceituais promotoras de um desafio à cultura, [...] um senso de experimentação que desorienta a navegação convencionalmente, obrigando a cada um de nós [...] a reconquistar os seus sentidos”. (Noronha, 2008–A, p.6).

Essa perspectiva diz respeito ao desenvolvimento de uma sensibilidade háptica, que resgata a problemática do movimento no projeto historiográfico e interartístico, para assim realizar um *Atlas da Emoção*, ou seja, os conceitos propõem uma indivisibilidade perceptiva entre exterior e interior, que se conjugam na configuração de mapas mentais. Afirmando que a historiografia da história da arte tem uma dívida com a dimensão corporal, Bruno (2007) reflete, a partir do conceito de *espacio-visual*, sobre os vínculos entre a arquitetura e o cinema, questionando o ocularcentrismo e convocando a visão tátil. Nesta mudança teórica do ótico para o háptico move-se da perspectiva do olhar fixo para o “olhar” em movimento. Ao contrário da pintura e escultura, que exigem um recolhimento necessário à sua fruição, a arte e arquitetura contemporâneas exigem uma experiência *scinestésica*. Deste modo, “sentir” a arte contemporânea é análogo à experiência de imersão na arquitetura: há uma percepção de forma mais abrangente, que inclui o corpo e as sensações como elementos privilegiados na relação.

Duarte e Noronha (2011) apontam que o *PLOT* cênico também possui uma significação geográfica, de um terreno cuja rede é passível de interpretação. Para a arte, a arquitetura e a dança cênica contemporâneas trata-se de pensar tal como propugnam os arquitetos Julien de Smedt e Bjark Ingels: numa prática artístico-estética se faz necessário tomar um princípio narrativo (uma teorização e suas práticas) e fazer delas uma série de acontecimentos envoltos em uma vasta trama (tensão e núcleos dramáticos esparsos, os diversos *plots*). Cada espaço se abre em múltiplos *plots* dramáticos, e neles faz-se do incidental, um modo constelacional, abrindo-se rumo aos passados e aos futuros. O desafio contemporâneo é o de como provocar modos narrativos (Ryan), e deles inferir formações aleatórias e elípticas que abrem e fazem fulgurar significações. Em todo contexto narrativo emergem temporalidades e modos de ação, de padrão rizomático. Ou seja, o narrador-historiador é um performer que “atua e recupera sua posição de fantasma”, que narra na atualidade, mas sugere uma virtualidade.

Cumpra salientar que esse empreendimento exige conceitos que convoquem uma “nova ordem das coisas”, ou seja, o fulgurar de uma nova “constelação”. Em nossos estudos, especificamente, buscamos dois elementos para provocar o aparecimento de múltiplos *plots* narrativos: o edifício da Fundação Iberê Camargo é atravessado pela *desconstrução* (Derrida) e pela *dobra* (Deleuze). Esses dois conceitos, desenvolvidos na

última parte do trabalho, dão abertura para a emergência de diferentes modos de análise, interpretação e compreensão do edifício, uma vez que acionam nossa subjetividade. Do outro lado está o edifício, com seus dispositivos espaciais - revelando o incidental.

A experiência estética afeta as formas da apreensão e cognição da realidade, os modos de ver e de “falar” de um território existencial. Tal experiência parte de um acontecimento arquitetônico que enuncia sensações, é uma provocação para a “escuta” do espaço. Pensando o modo como a arquitetura influencia o comportamento humano, com a propriedade de criar sensações, percepções e desencadear *afectos*, a *Performance (in) Doors/(out) Doors* coloca o corpo no centro das atenções. Se algumas das finalidades da arquitetura são sua fruição e experiência estética, resultantes da apropriação dos espaços, é necessário interpretá-las tanto por sua matéria como por sua linguagem poética, como uma narrativa espacial que personifica a temporalidade. A experiência *scinestésica*⁴⁹, deste modo, torna o historiador partícipe da obra, complementando-a, reconfigurando-a. A capacidade da organização espacial em “sugerir” a conduta do visitante - através de *dispositivos* espaciais - contribui para a reestruturação das relações entre fruidor e obra (acionando novas experiências e criando novas subjetividades). Nesse sentido ressaltamos a dimensão pedagógica das práticas estéticas e suas estratégias espaciais, que provocam reflexões sobre formas do subjetivo que estão além do instituído - explorando a força de (re) invenção como fonte geradora de valor. A arquitetura dá expressão às transformações nos modos de produção da atualidade, propondo sensibilidades cognitivas específicas, que demandam também performances capazes de transformar afecções em capital cultural.

1.2.2 - O conceito de arquitetura performática⁵⁰

⁴⁹ A *Scinestesia* pode ser ligada ao tema retórico (relacionada a doutrina do *Ut pictura Poiesis*) ou ao que se denomina hibridação conceitual - quando características semióticas são transportadas de um meio para outro. O termo aponta para uma conjunção entre Sinestesia e Cinestesia, e diz respeito à reintegração de duas condições no campo da pesquisa da linguagem: a primeira (sinestesia) é a relação de planos sensoriais diferentes, ou seja, a capacidade de tradução inter-percepções, num grau indicial (plano semiótico), estabelecendo relações entre uma percepção de um domínio do sentido e outro domínio evocado. O termo é usado para descrever uma figura de linguagem e uma série de fenômenos provocados por uma condição neurológica, no cruzamento de sentidos, em uma conjunção sensorial. Já Cinestesia tem um sentido de reintegrar a perspectiva do corpo na fruição da obra, pois o termo diz respeito à percepção dos movimentos, cuja natureza permite a realização de informações táteis, a propriocepção. Integrando os termos em um único, Noronha fortalece a perspectiva de que a “tela de projeção é sempre um lugar habitável, e o espaço construído sempre uma tela de projeção”, ou seja, multiplica as perspectivas para uma teoria da percepção que passa a ser compreendida enquanto uma teoria da linguagem.

⁵⁰ Sterling também se utiliza do conceito de *arquitetura performática* enfatizando os edifícios que produzem narrativas de reprodução do capital. O autor conjuga o conceito com a noção de *evento* fenomenológico como ação reflexiva, livre e irrepitível, efêmera, que reflete a montagem de um espaço que invariavelmente segue uma programação cultural/financeira na qual o antigo sujeito é transformado em massa destinada a acompanhar par-e-passo os últimos acontecimentos. Em sua análise, a arquitetura performática trabalha em duas instâncias: a forma convertida em espetáculo e o espaço transformado em programação. O autor também utiliza o conceito de *não-lugar* (Marc Augé) e sugere que os espaços internos cenográficos conformam o museu como um lugar constituído com fins específicos, normalmente vinculados ao trânsito de massa (de pessoas e ou de mercadorias), em que as relações que os indivíduos mantêm com aqueles são previstas e programadas (Sterling, 2008, 2009).

Como conclusão da Introdução, apresentamos o conceito de *Arquitetura Performática*, que se desenvolve a partir da conjunção de noções de *Memória* (problematizada a partir do conceito de *Unheimlich*), da *Obra de Arte Total* contemporânea, e da *Techo Performance*. Esse conceito auxilia a análise e compreensão de edifícios que apresentam certa excepcionalidade e diferencial em relação à arquitetura seriada. Esses edifícios são *Arquiteturas Performáticas* porque suscitam uma relação marcante com o indivíduo e com a cidade, e seu poder de comunicação termina por transformá-las em símbolos do lugar. A presença cada vez mais frequente de edifícios performáticos nas cidades contemporâneas confirma o interesse do sujeito em vivenciar espaços fora do comum.

Uma *Arquitetura Performática* se define em relação à realidade e à fantasia, nela o real e o irreal se imbricam e deixam transparecer um índice de algo inadmissível, a territorialização do **UNHEIMLICH** (o estranhamente familiar)⁵¹. Há uma singularidade em sua aparência, na qual o misterioso salta à vista e ativa nossos sistemas referenciais sobre o mundo, suscitando a incerteza e o estranhamento. Fuão (1999) comenta a natureza particular da arquitetura fantástica, uma das características constituintes da *Arquitetura Performática*:

“É a singularidade que se destaca sobre a base de “normalidade” ou do padrão que assinala a presença da distinção. Para que o fantástico se manifeste, é necessário, essa base de homogeneidade, que é dada pela repetição, pela imitação e pela inviolabilidade formal (Fuão, 1999, p.3)

O conceito de realidade, em oposição à fantasia, pressupõe a existência da continuidade, da linearidade. A fantasia não significa rejeitar essa realidade, mas reafirmá-la através do sentido da inversão, da hesitação entre o sonho imaginado e o sonho construído:

⁵¹ Freud (1990,1996) concebe o *Unheimlich* (o estranho familiar) como alguma coisa que se encontra além do princípio do prazer e carece de representação, como por exemplo, obras de arquitetura que produzem uma sensação de estranheza e não produzem descarga de tensão, portanto, não trazem apaziguamento. O autor demonstra como a palavra *Heimlich* (familiar) está associada ao seu oposto *Unheimlich* (estranho) porque significa tanto o que é familiar e agradável como o que está oculto e se mantém fora de vista. A palavra *Unheimlich*, por sua vez, guarda o sentido do que deveria permanecer secreto, mas veio à luz. O estranho na arte e na arquitetura se associa ao que é atraente, ao que é belo, por isso negligencia-se o que nele causa repulsa. Há a inquietante estranheza porque a fantasia revela uma verdade a partir do excesso. O estranhamente familiar está ligado a uma economia na qual o desejo sempre retorna para ser satisfeito, e aparece sob a forma de disfarce - nesse sentido podemos fazer uma relação do termo com o recalque, pois se refere a uma não satisfação que insiste em retornar. Freud (1990) busca duas situações para explicar o *Unheimlich*: a primeira guarda ligações com o processo civilizatório e com os vestígios do primitivo arcaico que aparecem como resultado deste, como por exemplo, quando a arte representa algo que nos remete à sensação de estarmos mais próximos de estado primitivos, ou seja, há um desejo do primordial. Na arquitetura é possível observar resíduos que demonstram uma relação de não superação das crenças relacionadas ao Cosmos e aos elementos da natureza, e ao desejo do retorno ao arcaico, como nas obras de Gaudi. A segunda situação também associa o termo *Unheimlich* ao recalque, e está relacionada à primeira, já que as crenças primitivas têm relação com os complexos infantis, baseando-se neles. A compulsão à repetição - um processo de origem pulsional - segundo Freud, é algo que provém de complexos infantis recalcados, que se impõem para além do princípio do prazer, e retornam no decorrer da vida do sujeito, muitas vezes sublimadas na arte. O *Unheimlich* - o fantasma - guarda ligações com a noção de *fantasia* de Freud.

“[...] Fantasia é a capacidade de gerar novas imagens, de apresentar o não-visto, de desfigurá-las, de transformá-las, de fabricar imagens. Fantasias não é só convocar imagens quando os objetos não estão diante dos olhos, mas a capacidade de alterar e de compor essas imagens a fim de imaginá-las maiores, mais estranhas, ou mais belas do que os olhos ou do que o seu corpo podem ver ou sentir. Os edifícios, ao encarnarem os desejos e os sonhos, funcionavam como realidades, como novos objetos” (Freud apud Fuão, 1999, p. 8).

O passado, o presente e o futuro se imbricam na *Arquitetura Performática*, e são governados pela economia do desejo: “o desejo, para realizar suas fantasias, se aproveita de uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro” (Fuão, 1999, p.8). Nos edifícios incomuns a fantasia tem como objetivo corrigir uma realidade insatisfatória, visto que indicam vetores de realização. Por isso as arquiteturas prospectivas e visionárias - aquelas que nunca foram construídas, ou que estão construídas e trazem em si um índice de pré-visão -, podem ser consideradas performáticas. Nesse sentido importa lembrar as fantasias de Gaudi, Bruno Taut e Hans Luckhardt, que, se não foram realizadas por algum motivo no início do século XX, são atualizadas e realizadas através de projetos de outros arquitetos no início do século XXI, em decorrência do desenvolvimento da tecnologia. São obras performáticas porque apresentam um coeficiente de futuro. Pode-se relacionar o conceito de *Arquitetura Performática* às ideias das arquiteturas oblíquas de Claude Parent e Paul Virílio, que são concretizadas mais recentemente nos *Pavilhões de Água Doce e Salgada* de Neetje Jans (1997), de Kas Oosterhuis e Lars Spuybroek, ou no *Museu Judaico de Berlim*(1988-1999), de David Libeskind. Por outro lado, uma *Arquitetura Performática* pode acumular acontecimentos históricos, sem, no entanto, sugerir o novo. Os fantasmas surgem para demonstrar que o novo pode ser povoado do antigo (e do arcaico).

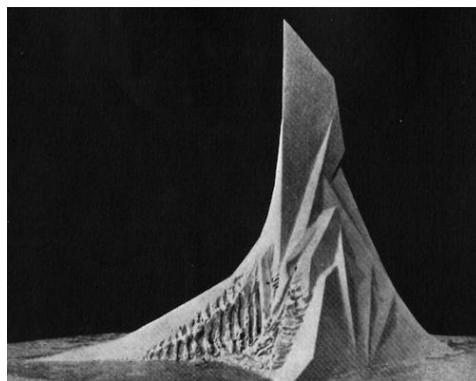


Figura 7. Form Fantasy, Hans Luckhardt, 1919. Fonte: <http://euphues.tumblr.com/>

Problematizar a *Arquitetura Performática* contemporânea exige um conceito específico de contemporâneo, que se dá a partir de uma relação intempestiva do objeto com

o tempo. Tal como afirma Agamben (2010)⁵², ser contemporâneo é olhar a contemporaneidade dissociada do tempo presente: "*Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo àquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões*" (Agamben, 2010, p. 58). Os edifícios que coincidem plenamente com sua época, os que a aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque não conseguem manter fixo o olhar sobre ela. Estar na moda, deste modo, não é ser contemporâneo (muito menos performático) porque o *kairós* da moda é inapreensível, é fugaz. A condição para ser contemporâneo – uma condição do performático -, é estar numa situação de desconexão com o seu tempo e perceber o próprio tempo histórico através de um deslocamento, "*neutralizando as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes*" (Agamben, 2010, p.63).

O segundo aspecto da *Arquitetura Performática* é sua ligação com a **TECNOLOGIA**. Como visto anteriormente na *Techno Performance*, os *dispositivos* (Agamben) estão cada vez mais presentes nos edifícios contemporâneos. Nos edifícios performáticos, as tecnologias antecipam tendências, além de apontarem um futuro para a arquitetura seriada. As experiências com novos materiais, técnicas construtivas e equipamentos eletro-eletrônicos são seu aspectos constituintes. A tecnologia contribui para a criação de espaços cada vez mais planejados como *evento* – espaços intermediais, hipertextuais -, no sentido de que há uma disposição à arquitetura performativa, aquela que possibilita a interação. As *Arquiteturas Performáticas* são produzidas como experimentos que possibilitam experiências e subjetivações. Os equipamentos eletrônicos têm contribuído para situações de interação com o espectador, como no caso do pavilhão de *Neettje Jans* e no *Centro de Arte e Tecnologia de Karlsruhe*, de Rem Koolhaas. O que é lançado como expografia interativa é uma previsão do que será estendido ao habitat seriado do futuro.

Dentro do tema da tecnologia, se encontram os aspectos construtivos e novos materiais: as experiências realizadas nos edifícios performáticos (poética e construtiva) são exemplares para a popularização e extensão à arquitetura comum, como por exemplo, sistemas de manutenção predial que visam à economia de energia. Pode-se falar da *Arquitetura Performática* como um laboratório experimental, mas que deve funcionar, assim como funciona a *F-I* no âmbito automobilístico.

Finalmente, o aspecto relativo à arte: as *Arquiteturas Performáticas* concretizam plenamente uma **OBRA DE ARTE TOTAL** contemporânea. Essas novas paisagens arquitetônicas, em sua linguagem contaminada, revelam uma transmutação conceitual que se direciona à síntese. Muito da produção arquitetônica contemporânea reivindica seu papel

⁵² O conceito de contemporâneo de Agamben é criado em uma relação com as proposições teóricas de Nietzsche e Benjamin.

de arte na cidade. A análise das arquiteturas excepcionais sob esse ponto de vista busca compreender até que ponto elas podem ser consideradas “Arquiteturas-Arte”.

PARTE II

PRÉ-FIGURAÇÃO

2 A PRÉ-FIGURAÇÃO DO EDIFÍCIO

Para iniciar a segunda parte da pesquisa, importa retomar a noção de Pré-figuração de Paul Ricoeur (1994): a Mimese I representa mais concretamente o mundo social em sua complexidade, um mundo de referência que antecede a intriga narrativa. É na pré-compreensão do mundo e da ação, da experiência humana que se aciona elementos que dão sentido ao que se experimenta pela narrativa. A Pré-Figuração do edifício da Fundação Iberê Camargo inclui diferentes camadas hermenêuticas que auxiliam a compreender suas espacialidades. Esse plano é o caminho inverso da criação arquitetônica, vislumbrado através do próprio edifício. Por isso, o capítulo mostra dois contextos biográficos e autográficos, dois contextos sócio-culturais – um local, outro internacional.

Em primeiro lugar consideramos importante iniciar o capítulo pelo contexto biográfico do artista Iberê Camargo. O edifício, enquanto fenômeno histórico, deve ser entendido a partir da figura que o inspira, e é pela saga do artista, sua obra, suas inquietações, e principalmente pelas ações de patrimonialização que ele inicia - por sua “arquitetônica patrimonial” -, que se observam ações que dão origem, no futuro, à sede da Fundação Iberê Camargo.

As ações de Iberê lançam vetores para um futuro de realizações. Mas por algum motivo ou acaso isso não se concretiza durante sua vida. Por isso, a segunda “camada” do capítulo demonstra as estratégias criadas por especialistas para a criação de uma fundação em seu nome, que acontece paralelamente à criação da Fundação de Artes Visuais do Mercosul, ambas relacionadas ao contexto do Mercosul (Mercado Comum do Sul). Essa parte evidencia como artista é escolhido como mito das artes riograndenses, um importante papel na constituição da identidade gaúcha, que agora associa o estado não só à figura do “laçador”, mas também ao representante das artes. E na esteira desse raciocínio está o mecenato contemporâneo, do grupo empresarial e industrial do estado, que patrocina todo o processo de concretização do edifício.

A terceira “camada” apresenta o museu como instituição: considerando que a organização institucional certamente se reflete no espaço físico, entende-se que é importante compreender como se configura o museu contemporâneo, sua relação com a cidade, a arquitetura contemporânea de museus, para então analisar o espaço físico da Fundação Iberê Camargo, e como esse espaço reflete o contexto contemporâneo de museus.

Finalizamos o plano da Pré-figuração com outro contexto biográfico, desta vez o do arquiteto Álvaro Siza. Lembrando que, na criação, o arquiteto leva “seu” mundo ao projeto, consideramos importante buscar um pouco de suas principais referências, sua trajetória e

sua abordagem arquitetônica. Essa apresentação do arquiteto é breve, visto que outras considerações são feitas adiante, no plano da Configuração.

2.1 - A Origem está em Iberê

[...]. Só a arte realmente pode dizer aos seus eleitos, com firmeza e certeza: - Tu não morrerás inteiramente: e mesmo amortalhado, metido entre as tábuas de um caixão, regado de água benta, tu poderás continuar por mim a viver [...] e ainda que, fixado definitivamente na tua obra, pareça imobilizado nela como uma múmia nas suas ligaduras, ele terá, todavia, o supremo sintoma da vida, a renovação e o movimento, porque fará vibrar outros pensamentos e através das criações deles estará perpetuamente criando. Mesmo o teu riso, de um momento, reviverá nos risos que for despertando; e as tuas lágrimas não secarão porque farão correr outras lágrimas. Ficarás para sempre vivo, para te misturares perpetuamente à vida dos outros; e as mesmas linhas do teu rosto, o teu traje, os teus modos, não morrerão, constantemente lembrados pela curiosidade das gerações. Assim, não desaparecerás nem na tua forma mortal". *Eça de Queirós*⁵³

O nascimento da arte (e da imagem) está envolvido com a morte, a recusa do nada; segundo Debray (1994) representa o terror domesticado do vazio. O museu e sua arquitetura também estão envolvidos com a morte, na medida em que guardam relações com a memória:

"... Estranho ciclo dos habitats da memória. Do mesmo modo que as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos. Será que já não tem o fasto arquitetural...?" (Debray, 1994, p. 22).

A arte, o museu e a arquitetura souberam mais do que qualquer disciplina como tratar a problemática da imortalidade, em lidar com o esquecimento e com a finitude. Ao escrever a história de um edifício de museu, antes de qualquer coisa temos que lidar com a ideia da eternidade do ponto de vista do espelhamento, da materialização do interesse vital do humano, ou seja, da construção de um monumento ao prolongamento da existência.

Do mesmo modo que Debray assinala as sepulturas como os primeiros museus, lugares para os quais "levávamos" nossos pertences em tempos imemoriais, direcionamos o olhar à Fundação Iberê Camargo, salientando que o edifício se apresenta como representação do passado primeiramente porque é a presença de uma ausência: efetivamente, em última análise, a ausência do artista Iberê Camargo, que estimula a criação do edifício. Ao lidar com o conceito benjaminiano de pré-história relativizamos a origem do fenômeno histórico como circunscrito a um contexto. Deste modo pensamos que o *gérmen* do edifício da Fundação se encontra antes da entrada do arquiteto Álvaro Siza ou do grupo de especialistas que articula o processo de sua realização como instituição. Assim,

⁵³ Trecho do prefácio do livro *Azulejos*, de Conde de Arnoso. In: SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Pp.76-100.

relacionamos edifício e memória como uma operação mais vasta de “patrimonialização” da figura do artista, e o fenômeno arquitetônico como legitimação desse processo.



Figura 8- Iberê Camargo. Foto: Eneida Serrano. Fonte: <http://mdemulher.abril.com.br/bem-estar/reportagem/viver-bem/arte-como-expressao-vida-ibere-camargo-597821.shtml>.

Se aplicada uma perspectiva histórica, a realidade social mostra que os imortais mudam, mas continuam sendo “fabricados” e “desfabricados” pelas estratégias disponíveis de consagração. No caso da Fundação Iberê Camargo a união de um grupo de profissionais em torno dos desejos do artista alavanca o processo que dá origem ao edifício. Mas o início do projeto se localiza muito antes da “invenção do imortal”, como aponta Regina Abreu em *A fabricação do imortal* (1996), quando discorre sobre as estratégias de consagração operadas pelas instituições no Brasil - que se fazem com ações determinadas e planejadas. Ele se inicia de um desejo primordial do artista em sua relação com a finitude (e desejo de reconhecimento). Em consequência dessa vontade há, em um segundo momento, a abertura para a entrada de profissionais de vários âmbitos da cultura, o que possibilita a ampliação do que antes se planejara em pequena escala, e que culmina com o projeto arquitetônico do centro cultural.

Voltemos ao personagem que deu origem ao edifício da Fundação Iberê Camargo, o pintor, gravador e desenhista gaúcho Iberê Bassani de Camargo (1914 -1994). Nascido em Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, alcança renome internacional com uma carreira construída ao longo de mais de 50 anos. É autor de uma obra extensa, que inclui pinturas, desenhos, guaches e gravuras. De Restinga Seca à Porto Alegre, de Porto Alegre ao Rio de Janeiro e do Rio à Europa, traça uma trajetória que faz parte de uma mudança na qual sua vivência se sintoniza com o amadurecimento artístico: do local para o universal, do figurativo à abstração⁵⁴. Nesse trajeto não só instala um traço estrutural em sua obra, a

⁵⁴ Iberê Camargo nasceu em Restinga Seca, no interior do Rio Grande do Sul, em 1914. Chegou à capital aos 20 anos, já com o desejo de ser artista. No Rio, para onde se mudou em 1943, estudou na Escola Nacional de Belas Artes. Foi aluno de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), fundando um grupo com o nome do mestre. Em 1947, ganhou um prêmio que permitiu que viajasse ao exterior. Estudou com os pintores André Lhote (1885-1962), em Paris, e com Giorgio De Chirico (1888-1978), em Roma. Ao longo de sua vida, sempre exerceu forte liderança no meio artístico e intelectual. Teve sua obra em exposições de renome internacional, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza, a Bienal de Tóquio e a Bienal de Madri, e integrou inúmeras mostras no

partir de escolhas que se esquivam da pintura acadêmica (nunca se filiou a correntes artística) e vão em direção ao Expressionismo, mas também demonstra a opção por uma vida de mudanças – na arte e na vida -, pois se considera um indivíduo em processo: “*ainda sou um homem a caminho*” (Camargo, 2009, p.15)⁵⁵.



Figura 9- Paisagem, óleo sobre tela. 1941. Fonte:
http://oitavo.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html#56

Brasil e em países como França, Inglaterra, Estados Unidos, Escócia, Espanha e Itália. Como pintor, se considerava herdeiro da tradição de Maurice Utrillo (1883-1955) e de Goya (1746-1828). Dos modernos, era admirador do irlandês Francis Bacon (1909- 1992) e do holandês naturalizado americano Willem de Kooning. Iberê nunca se filiou a correntes ou movimentos. Dentre as diferentes facetas de sua vasta produção em desenho, gravura e pintura, o artista desenvolveu as conhecidas séries *Carretéis*, *Ciclistas*, *As idiotas* e *Tudo te é falso e inútil*. Iberê Camargo faleceu em agosto de 1994 deixando um grande acervo de mais de 7 mil obras. Grande parte desta produção foi deixada à Maria, sua esposa, cuja coleção compõe hoje o Acervo da Fundação Iberê Camargo (Reis, 2009; Catálogo da Exposição Linha de Partida: gravuras de Iberê Camargo, 2011).

Profissionalmente Iberê legitima sua arte - dentro do âmbito artístico e cultural -, de forma crítica. No início da carreira questiona os moldes acadêmicos, então tomados como referência estética nos anos 40, e rompe com a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. O artista é crítico quanto à formação do artista brasileiro e nessa percepção demonstra uma “*consciência transformadora, política, ideológica, capaz de mudar o contexto de apreciação ingênua proposta pela tendência acadêmica e substituí-la por algo mais denso, mais complexo artisticamente*” (Gil, 2008, p.42). O artista cria uma tensão pelo reconhecimento e valorização de sua produção que se desvia das ideias de mercantilização próprias da sociedade que ele tanto questiona: “*A minha pintura, sombria, dramática, suja, corresponde à verdade mais íntima que habita no íntimo de uma burguesia que cobre a miséria do dia-a-dia com o colorido das orgias e da alienação do povo. Não faço mortalha colorida*” (Camargo, 2009, p.135).

⁵⁵ Em busca de uma produção original, Iberê se abre aos conhecimentos mais diversos - técnicos e estéticos -, como ressalta Ferreira Gullar, que incluem processos de pintura e gravura (2003, p.10). Por isso, parte em uma viagem em busca de conhecimentos artísticos. Em sua trajetória é incansável no trato do ofício do artista, e perfeccionista quanto ao acabamento da obra. No início da carreira Iberê pinta paisagens da infância, mais tarde objetos simples, como garrafas e carretéis. O artista é reconhecido por usar o tema dos carretéis durante mais de duas décadas. Os anos seguintes serão marcados por formas pastosas, densas, gestuais, dramáticas, e ricamente coloridas, resultantes das abstrações iniciadas na série *Carretéis*. A partir dos anos 80, quando Iberê retorna à Porto Alegre e reside até o fim da vida, volta ao figurativismo, desta vez, sombrio. O pintor mostra-se, então, interessado pelo que denomina “*fantasmagoria dos homens e suas imagens interiores*”, marcando suas pinturas com o tema da imobilidade da morte. Em seus trabalhos prevalece o gesto expressionista expansivo, vital, que Gullar caracteriza como uma “*obra plenamente realizada enquanto intensidade e rigor, escancarada como um abismo que ameaça arrastar-nos para o seu vórtice*” (2003, p.20).

⁵⁶ No início da carreira Iberê pinta paisagens de Jaguarí, Lapa e outros lugares urbanos e rurais, que são palco de sua infância e mocidade. Segundo Cattani: “*... a força e o movimento das primeiras paisagens, bem como um empastamento prenunciador do que estava por vir, indicavam a mão do pintor, sua leitura do visível e o descolamento da literalidade da representação do real. Esse período de aprendizado compreendeu pinturas de figuras humanas, retratos, naturezas-mortas e paisagens. Em seu desejo de recriar, em suas telas, questões essenciais da história da pintura, Iberê experimentou todos esses gêneros, sem entrecruzá-los. Assim, as paisagens não continham em geral figuras humanas ou animais, mas apenas um lugar. Lugar de vivências, de afetos, às vezes, de lembranças*” (Cattani, 2012, p.1).

A personalidade forte de Iberê Camargo permite a construção de um legado conhecido pela força expressiva e eficiência técnica, além da melancolia, do retorno ao passado e da ligação com o estado natal. A relação de sua obra com aspectos da memória é evidente, tanto nos trabalhos artísticos como em sua produção textual, como ele mesmo afirma: “A memória é gaveta dos guardados, nós somos o que somos, não o que virtualmente seríamos capazes de ser” (Camargo, 2009, p.29). O artista procura apreender a vida na matéria, segurar a vida, que ele nunca aceitou os limites. Por isso seu gesto artístico é a cristalização de um tempo que não se deixa parar, e o resgate de um tempo para o qual não se pode voltar. Seus temas apresentam um sentimento melancólico sobre a condição humana, incidindo, sobretudo, no papel reflexivo do sentido transitório da passagem, do esquecimento, da morte. Zielinsky (2012), ao comentar sua produção, revela:

“Sua angústia diante do caráter transitório da vida, aos seus limites, sua luta interminável para conseguir apreender cada instante da existência, este materializado em sua arte, levaram-no ao desenvolvimento de um trabalho, não apenas de dentro para fora, mas também obsessivo. Seu desatino pela idéia de permanência é acentuado em sua produção: a arte sempre foi para Iberê Camargo um ato, levado por um permanente impulso obstinado de busca de sentido existencial, concretizado em uma ação infinitamente experimental. (Zielinsky, 2012, p.1).

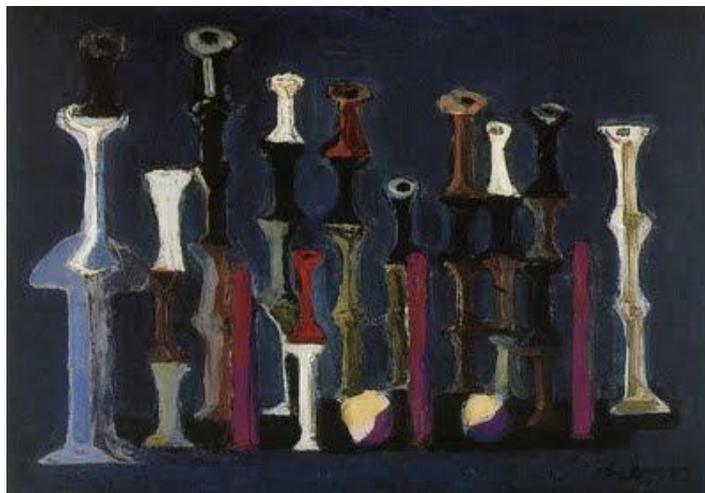


Figura 10- Carretéis. Óleo sobre tela, 1958. Fonte: <http://www.fundacaoiberecamargo.org.br>⁵⁷

⁵⁷ Na década de 50, quando se vê impossibilitado de pintar ao ar livre em decorrência de problemas de saúde, Iberê busca a memória da infância através da pintura de carretéis, objetos usados nas brincadeiras infantis. Assim, nasce a série Carretéis. O desdobramento dessa temática se constitui na grande transformação em sua carreira: a passagem do figurativo ao abstrato. Os carretéis, que inicialmente são pintados como natureza-morta perdem a base e se soltam no espaço.



Figura 11- Iberê Camargo com os carretéis, 1960. Fonte: www.fundacaoiberecamargo.org.br



Figura 12- Núcleo. Óleo sobre tela, 1963. Fonte: <http://www.fundacaoiberecamargo.org.br>

Até o fim da vida Iberê Camargo pinta figuras que, de alguma forma, aludem ao passado, são as memórias das coisas soterradas, mas não esquecidas: *“Me parece que minha pintura procura resgatar o passado, reencontrar as coisas que foram soterradas e ficaram perdidas no pátio. Desapareceram no chão, parece que é isso. Tanto que eu fazia uns quadros terrosos, como se tivesse uma busca num garimpo de coisas que supostamente jazem, não sei”*. (Camargo, 1994, p.40).



Figura 13- O ciclista. Óleo sobre tela, 1990. Coleção Maria Coussirat Camargo. Fonte: <http://www.fundacaoiberecamargo.com.br>

“Essas figuras que ora povoam meus quadros nascem da minha saga, da vida que dói”
Iberê Camargo⁵⁸



Figura 14- A idiota. Óleo sobre tela, 1991. Coleção Maria Coussirat Camargo. Fonte: <http://www.fundacaoiberecamargo.com.br>

⁵⁸ Trecho de “Um esboço autobiográfico”, de Iberê Camargo. In: In: CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. Porto Alegre/São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 136.



Figura 15- No vento e na terra I. Óleo sobre tela, 200x283cm, 1991. Coleção Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense. Fonte:www.fundacaoiberecamargo.org.br⁵⁹

“Meus tons são frios porque minha paleta vem da alma. Pinto o que sinto. Acho que não nasci para alegrar ninguém, sempre me senti um ciclista da vida que anda contra o vento. Se as pessoas percebem tristeza ou alegria é porque esses sentimentos vêm delas. A arte é essa busca no sentido” Iberê Camargo⁶⁰.

Iberê constrói sua carreira valorizando o aspecto biográfico, em conformidade à idéia de memória que tanto preza, e projetando sua produção para um sentido de eternidade. Como aponta Debray, *“sem a angústia do precário não há necessidade de memorial [...] somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer”* (1994, p.28). As obras de Iberê estão amarradas naquilo que ele tem de mais íntimo, narram sua preocupação constante com a transitoriedade. Iberê queria permanecer. E lutar contra a finitude significa deixar uma marca neste mundo, como aponta o próprio artista:

⁵⁹ Fernandes (2006) e Gonçalves (2012) afirmam que os temas que permeiam a obra do artista se tornam quase persecutórios em sua fase madura. Tanto que em suas últimas séries aparecem elementos fragmentados mimetizando o passado, demonstrando, no presente do ato artístico, um passado que nunca passa. As reminiscências trazem o tempo, junto da dor de não se poder voltar: *“O caráter trágico da existência humana, refletida na impotência ante o tempo e o peso do passado, era perceptível para ele, [Iberê], em seus carretéis de madeira, nas alamedas desertas, no vagar das pessoas na rua, nos ciclistas do Parque da Redenção ou na simulação vazia dos manequins de vitrine. Sua energia criativa era voltada para esse desafio de tentar expressar a singularidade de um fato, a pureza às vezes rude de uma sensação, de um sentimento: “O pintor é o mágico que imobiliza o tempo”, afirmava o artista, um mágico que brinca de eternizar as cenas de uma vida que segue sem mestre”* (Gonçalves, 2012, p.1). Nos últimos trabalhos de Iberê as paisagens parecem emergir de dentro do próprio pintor, segundo Teixeira, *“de dentro dos corpos humanos presentes nas telas, como se fossem criados à sua medida”* (2005, p.1). As pinturas trazem o mínimo de elementos que transformam as imagens em referências da memória: a vastidão do espaço, a bicicleta, a terra. Para Teixeira, *No vento e na Terra I* (1991) antecede e espelha a última tela do pintor, *Solidão*: *“É lá, na pintura, que sobrevive esse homem morrendo, espectro em fuga de Solidão: clareia-se, ilumina-se, desprende-se do solo como mancha azulada, existe apenas como cor”* [...] *Não há mais céu nem terra, há o espaço da tela tomado por formas fugidias de cores indefinidas que passam, levantadas da espera, do chão, do descampado. Vão para onde?”* (Teixeira, 2005, p.1)

⁶⁰ Trecho da entrevista concedida a Paulo Reis (2003, p.121). REIS, Paulo. *Entrevista com Iberê*. Revista ARS vol.1 nº.2. São Paulo Dez 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000200010&script=sci_arttext. Acesso em 02.13.2010.

“...Movido pelo obscuro desejo de permanência – que é inerente ao homem - elaboro e plasmo a minha visão num esforço sem pausa e sem repouso, para deixar atrás de mim um rastro ainda que perecível como a pisada do boi no barro fresco, como a pegada do homem sobre o pó da terra, ou como o simples decalque da mão” (Camargo apud Reis, 2012, p.1).

Artisticamente, lutar pela permanência, significa criar uma obra esteticamente consistente e atemporal. E é com esse objetivo que Iberê trabalha compulsivamente, obstinado em se superar como artista e incansável na formação de uma coleção que ultrapasse a sua própria existência⁶¹. Acerca de sua pintura, ele observa:

“É melancólico ser um personagem sem grandeza numa cena tão fugaz como a vida do homem. Quero que meu gesto seja amplo e generoso, ainda que ele se apague sem memória” (Camargo apud Zielinsky, 2006, p. 87).

Dentro do que ele considera gesto generoso está não só sua dedicação total ao ofício de pintor e gravador, mas sua postura crítica diante do fazer artístico: Iberê é um artista meticulosamente atento na condução de sua trajetória profissional. Desde a preocupação sobre a montagem de uma exposição, a compra de materiais no exterior, até a inserção cultural e mercadológica de sua obra. O uso generoso de tintas importadas leva ao limite o seu envolvimento com a materialidade da pintura⁶². A superioridade dos materiais é uma garantia contra a degradação física dos trabalhos e, conseqüentemente, um instrumento para preservar a memória, aspecto que o pintor enfatiza: *“Emprego bom material porque não faço obra descartável. Enfrento diariamente a dificuldade de encontrá-lo. Importo minhas tintas, pagas em dólar”*. (Camargo, 2009, p.136). Haesbaert complementa:

“O Iberê era impressionante, [...] sempre se preocupou com material de qualidade, a prensa era alemã, tinta belga, tinta francesa... tinta especial mesmo, pra gravura em metal, e papel bom” (Haesbaert, 2010, p.3. Entrevista concedida à autora).

⁶¹ Iberê é incansável na construção de um patrimônio artístico de qualidade, é tão exigente quanto aos resultados pretendidos que chega a descartar muitos estudos antes de finalizar uma obra, como afirma Mário Carneiro: *“Ele iniciava [uma pintura] e depois se soltava, pintava com progressiva liberdade, dez ou vinte quadros para fazer um. Era uma agonia ver o Iberê pintar, porque o que ele jogava de quadro bom fora, era impressionante. Ele gastava muita tinta, então a Maria, mulher dele, dizia: “Eu tenho que botar junto a este cavalete um alçapão, porque quando eu achar que está bom, eu abro e o Iberê cai lá embaixo. Ele está gastando tinta demais, não sobra dinheiro pra comer”. Então, era uma coisa assim, ele ficava possuído, era impressionante” (Camargo e Carneiro, 1999, p.23).*

⁶² Em *Iberê Camargo - Origem e Destino* (2010), Vera Beatriz Siqueira descreve uma anedótica observação feita pelo artista em sua última entrevista antes de morrer – e que mostra sua personalidade perfeccionista diante de sua arte: Iberê acredita que vai para o inferno e lá o próprio Diabo o recebe, mandando-o sentar num banco vermelho em brasa. Então, abrindo uma cortina, mostra ao artista toda sua produção. Iberê, angustiado, salta do banco e grita: *“Tinta, tinta, tinta, por favor, quero retocar algumas coisas.”* A anedota, segundo a autora, toca em duas questões essenciais para entender a obra de Iberê: seu compromisso moral com a arte e o caráter aberto de sua produção.

Ciente de que as pessoas vão e as obras ficam, Iberê se empenha, desde os anos 50, com a colaboração da esposa, Maria Coussirat Camargo, em documentar toda sua produção. Já nessa época, segundo Haesbaert, o artista idealiza um memorial, “*ele já tinha a intenção de fazer um memorial, a permanência da obra, tinha uma preocupação enorme*”. (Haesbaert, 2010, p.1).

2.1.1 - A formação da coleção.

Maria Coussirat Camargo⁶³, ou simplesmente Dona Maria, como é conhecida a esposa de Iberê Camargo, se torna personagem importante para a concretização do edifício da Fundação Iberê Camargo. Ela é responsável não só pela guarda e organização do acervo do artista, ainda em vida, mas também por levar adiante o desejo de Iberê, o da criação de uma instituição e posteriormente construção da sede da instituição museológica.

A partir da década de 50 Iberê se empenha não apenas em produzir, mas também em conservar e documentar sua obra: “*Ciumento em relação a sua produção, o atormentado Iberê guardou 4 mil das 7 mil obras que produziu. Assim, o acervo possui valor inestimável - caso semelhante, no Brasil, só com Lasar Segall*”, (Serapião, 2008, p.41). Dona Maria, sua companheira por mais de 50 anos, arquiva parte do que ele produz:

“Porque o Iberê, durante a vida, sempre deixou obras pra coleção da Dona Maria, ele já tinha a intenção de fazer um memorial, a permanência da obra, tinha uma preocupação enorme. Tanto que de 59 em diante, 58, tem anotações de todos os quadros à óleo, e das gravuras também: é o caderno da gravura, o caderno do óleo, alguns desenhos e guaches. Então isso era catalogado, era feita uma numeração atrás, já com a intenção de preservar a obra mesmo” (Haesbaert, 2010, p.1. Entrevista concedida à autora)⁶⁴

Durante a vida em comum, o casal tem o cuidado para que a obra de Iberê fosse organizada e documentada: “*cuidaram de formar uma coleção completa, documentaram cada passo, chamaram bons fotógrafos, juntaram documentos e deixaram todas as pistas para uma boa reconstituição biográfica*” (Kiefer, 2010, p.131). Cada trabalho possui data e assinatura transcritas para um caderno; tudo é catalogado, até o comprador da obra⁶⁵:

⁶³ Maria Coussirat Camargo (acompanhou de perto cada momento da evolução artística de Iberê, desde que se casaram, em 1939, em Porto Alegre, até porque se formou no Instituto de Belas Artes da Ufrgs, onde se conheceram, apesar dele ter desistido do curso. Deve-se a ela os impecáveis cadernos, com apontamentos de cada obra, tiragem das gravuras e destino.

⁶⁴ Eduardo Amaral Haesbaert é pintor e gravador. De 1990 a 1994 trabalha como assistente e impressor do pintor Iberê Camargo. Atualmente é o responsável pelo Atelier de Gravura, pela manutenção do acervo e coordena o projeto Artista Convidado no atelier de gravura da Fundação Iberê Camargo, onde orienta a realização de gravura em metal de artistas contemporâneos.

⁶⁵ Há slides, tirados pelo casal, de todas as obras produzidas depois de 1958, data em que Maria começou a transcrever as informações do verso das telas em cadernos escolares. Das obras que foram vendidas, também constam o preço e o comprador. Antes de galerias e marchands, era Dona Maria quem cuidava da comercialização (Serapião, 2007, p.44)

“Iberê Camargo sempre dedicou uma atenção especial à preservação de todo seu material artístico, tanto no que se refere às obras como à sua documentação. Após 1952 registrou suas gravuras, especialmente em metal, em cadernos de anotações. Guardou também todos os documentos e correspondências que se relacionavam às obras, à sua inserção artística e às pesquisas que desenvolvia. Conservou os estudos, croquis, registros das aulas na Europa, os livros que estudou o consultou, todas as fotografias e diapositivos que acompanharam seu percurso pessoal e artístico. Até mesmo no que diz respeito às suas obras, dedicou-se a conservar, sempre que possível, ao menos um exemplar de cada gravura, geralmente as provas de artista; preservou consigo muito de sua produção, em número suficiente para dar forma à bela coleção que leva o nome de sua esposa, Maria Coussirat Camargo” (Zielinsky, 2006, p.17)

Dona Maria escolhe, a cada fase criativa do artista, a tela que entra para sua coleção:

“Tudo isso só foi possível graças à boa consciência de Maria Coussirat Camargo, que todos chamam de dona Maria. Foi ela que escolheu [...] a tela que seria sua; e foi ela que doou esse acervo de mais de 4 mil obras – incluindo mais de 200 telas a óleo – para a Fundação Iberê Camargo, criada em 1995 para preservá-lo”. (Pisa, 2006, p. 11)



Figura 16- Iberê e Maria no atelier da Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, 1971. Fonte: Acervo documental da Fundação Iberê Camargo.

Ela recolhe não só o material que o artista produz para sua coleção particular (pinturas, desenhos e gravuras), mas também o que ele descarta: *“ela recolheu o que o marido ia produzindo, das pinturas que não eram vendidas aos garranchos de feição mais banal”* (Veras, 2011, p. 10). Muito do que está no acervo da Fundação Iberê Camargo faz parte de uma produção despretensiosa do artista, como algumas garatujas recolhidas por sua mãe, e depois guardadas pela esposa. Esses e outros desenhos de infância são conservados. Vários só são assinados em seu último ano de vida:

“... talvez consciente da proximidade da morte, e atento aos possíveis destinos de seu legado, Iberê decidiu revisar todos os desenhos que Maria

havia acumulado. Com ajuda de Eduardo Haesbaert, conferiu todos, um a um. Nada comentou. Apenas comandava: "Tomba!". A ordem equivalia a uma confirmação de preservar a peça em exame: "Tomba!"[...] ao final, o lote inteiro, sem exceção, foi tombado". (Veras, 2011, p. 10).

Iberê já sabia, naquela ocasião, a importância que poderia adquirir sua mais simples produção. Até o final da vida, se preocupa em organizar o acervo:

"Um mês antes de morrer, pediu ao galerista Marco Antônio Villaça, de São Paulo, a devolução de três obras, cotadas na época em 45 mil dólares cada, para serem incorporadas ao acervo da futura fundação. Duas semanas depois, o assistente de Iberê, Eduardo Haesbaert, entrou no quarto do pintor e o viu de cabeça baixa. "Está pensando em quê?", perguntou. "Se eu falar, vou te assustar", respondeu. Em seguida sussurrou: "Estou pensando na morte" (Serapião, 2007, p.44).

Ao assinar seus desenhos e ao adicionar quadros à coleção, o artista transforma, o mais rápido possível, não só seus trabalhos em *semióforos* (do grego *semeion*, sinal, e *phoros*, expor, carregar), mas também a si mesmo, em *homem-semióforo*. Pomian (1984), ao discutir o conceito de *semióforo*, aponta o valor que objetos comuns adquirem ao se transformarem em coleção; eles se tornam singulares por se constituírem em pontes entre o mundo visível e invisível. Ou melhor, um *semióforo* adquire valor, principalmente por ser suporte de ideias, desempenhando a função de intermediário entre seus espectadores e o mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias. O invisível é o que confere aos objetos comuns uma ascendência aurática (Pomian 1984, p. 69).

"O invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de fato particular. É ainda o que está situado num tempo sui generis ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade. É por vezes uma corporeidade ou uma materialidade distinta daquela dos elementos do mundo visível, por vezes uma espécie de anti-materialidade pura" (Pomian, 1984, p. 51-86).

Ao se permitir pensar como patrimônio, Iberê também se transforma em *homem-semióforo*, não só por constituir uma coleção, mas também por se imortalizar através dela. A hierarquia dos objetos reproduz a dos homens: no alto das sociedades encontram-se sempre *homens-semióforos* que são representantes do invisível, dos deuses e dos antepassados. O homem-artista-semióforo Iberê estabelece uma distância entre ele e os demais, rodeando-se de objetos-semióforos.

A coleção diz muito de seus colecionadores: desde o início há um olhar patrimonialista nas ações do casal Camargo. Ao formar o acervo, Iberê alça suas obras a outro patamar e dá um primeiro passo na constituição de um Museu. Ou seja, opera uma

ação contra a dispersão de sua obra e escolhe de antemão o que é de interesse para constar como testemunho de sua história. Uma vez recolhidas como coleção, as obras passam a apresentar uma ordem política, um “nome” e uma nova história. Colecionar, nesse sentido, é uma forma de recordação que possui um significado prático e político. A organização da coleção significa uma ação de reconstituição de determinado material dentro de uma política da memória - mesmo que cada ação de escolha tenha sido feita por uma ordem afetiva e sensível. Ao inserir um novo quadro na coleção - e ao organizá-la de forma a abranger toda a carreira artística de Iberê -, o casal atribui um significado singular a cada obra e ao mesmo tempo ao todo constituído, que adquire um caráter excepcional, além de representar seu colecionador de modo particular. Nesse sentido, nos reportamos a Benjamin (2009, p. 245) para ressaltar que, mesmo que essa coleção seja um fluxo ininterrupto e visão particular de uma carreira, ao se tornar acervo, possibilita abrir novos ângulos de conhecimento. Se há uma organização já dada de antemão na figura do colecionador, há também a ação do *alegorista*, que buscará o significado do conjunto a partir de fragmentos.

Precisamos ressaltar que no início Iberê pensa nessa coleção como uma aposentadoria e uma herança para a esposa, mas com a doença diagnosticada ele se convence da necessidade de se criar uma instituição. A coleção Maria Coussirat Camargo se transforma em acervo (e esse acervo futuramente ocupa um espaço). Logo, há uma mudança de rumos pela real possibilidade de criação de uma Fundação. Iberê deixa orientações a respeito da natureza do museu que tem em vista. Suas aspirações são respeitadas, mas vão muito além da ideia inicial do artista: a Fundação Iberê Camargo, uma instituição de feições empresariais, é criada simultaneamente à Fundação de Artes Visuais do Mercosul, em uma operação que inclui o empresariado riograndense e a aplicação de leis de incentivo.

2.1.2 - Iberê, o herói das artes.

Em tempos marcados pela carência de referências de identidade, estabilidade e continuidade – na ameaça de enfraquecimento dos recursos culturais face à globalização -, emerge um movimento de criação de novos cenários culturais, marcados pelo desenvolvimento de uma indústria da memória e da tradição. No interior da lógica da globalização, nasce uma nova articulação entre o que é global e o local. A coexistência dos fenômenos de homogeneização cultural (via processos de aculturação /globalização)⁶⁶ e

⁶⁶ Em *Culturas globais e culturas locais* Feartherstone (2001) aponta que a unificação de mercados e sua consequente padronização de hábitos de consumo - seja pela via das transformações tecnológicas que atingem os meios de comunicação, seja por causa da tendência de fusão de indústrias culturais como a do audiovisual e da informática - não só ameaça as diferenças culturais entre as sociedades, como suscita o risco de uniformização cultural; que comprometeria as identidades culturais.

de heterogeneização cultural (via localismos) – articula as referências locais com os fluxos globais, criando processos de hibridação, reinscrição e tradução cultural (Feartherstone, 2001). Nesse processo, os localismos adquirem grande significado, visto que, enquanto os movimentos globais se configuram em lugares de fluxo e descentramento, o local emerge mediante operações de identificação e vinculação locais, conduzindo a novos referentes simbólicos coletivos, através da valorização das memórias e do patrimônio local. As memórias e tradições são resgatadas, recriadas, inventadas e processadas através das mitologias, ideologias, regionalismos e, em muitos contextos, da gestão e do *marketing* cultural, em um exercício “genuíno” processo de engenharia social (Hobsbawm e Ranger, 1996, p.22). É nesse momento histórico e cultural que surge a Fundação Iberê Camargo, num contexto de feições globalizantes, no qual o sistema da arte passa por transformações, entre as quais a construção de grandes equipamentos culturais. No caso da Fundação, é na conjunção do local e do global que se esboça o argumento para criação do museu.

Na década de 90 o estado do Rio Grande do Sul passa por um processo de negociação de suas tradições, desta vez relacionada ao âmbito das artes. No estado do Rio Grande do Sul, há uma negociação em torno da criação de um mito: para se criar uma nova tradição é preciso a figura de um herói: “*a gente não fazia nada sem ter um herói. A gente começou a ver qual seria o herói gaúcho nas artes, e aí se escolheu Iberê Camargo*” (Martins apud Ferron e Cohn, 2010, p. 3). Há um desejo da sociedade riograndense (profissionais da cultura e empresariado, principalmente) de reconstrução identitária do estado a partir de sua relação com a arte: o herói da cidade cosmopolita substitui o mito do herói laçador⁶⁷, símbolo das tradições gaúchas relacionadas à agricultura e pecuária. Se não se sobrepõe à figura do laçador, pelo menos se junta a ele formando um sistema. A coexistência ou substituição de um mito pelo outro demonstra como os mitos, em termos mais gerais, são estruturados em conformidade com a tese das estruturas psíquicas profundas, a-históricas, em suas adaptações constantes aos esquemas históricos e culturais.

Como mito eleito para o estado do Rio Grande do Sul, (acompanhado futuramente de sua Fundação e edifício-sede), Iberê simboliza, em primeiro lugar, o desejo de alinhar a identidade gaúcha à arte - uma arte que contemporaneamente se sustenta graças à sua

⁶⁷ O laçador simboliza o gaúcho tradicional e é uma figura que se apresenta *pilchada* (em trajes típicos) Em 1954, na Exposição do IV Centenário de fundação de São Paulo, no parque Ibirapuera, foi elaborado um concurso público para a execução de uma escultura que identificasse o homem rio-grandense. A escultura ficaria exposta no espaço reservado ao Rio Grande do Sul e o concurso foi disputado pelos artistas Vasco Prado, Fernando Corona e Antônio Caringi (natural da cidade de Pelotas). Este último foi o vencedor, com um modelo em gesso, que deveria, após o término do evento, ser fundido em bronze e ofertado a São Paulo. Houve reivindicação popular para a compra da estátua, o que foi feito pela Prefeitura de Porto Alegre, e em 20 de setembro de 1958, ela foi inaugurada, instalada no Largo do Bombeiro. Em 2007 a estátua foi transferida para o Sítio do Laçador em função da construção do viaduto Leonel Brizola. Desde então se encontra em um espaço destinado à valorização das tradições gaúchas.

relação com o mecenato, patrocinado pela indústria, com o apoio de mecanismos facilitadores do governo⁶⁸. Em segundo lugar, o estado quer ser identificado, não mais com a economia da agricultura e pecuária simbolizados na figura do gaúcho tradicional *pilchado*, e sim, com a indústria, que tem o poder de promover e estender ações sociais através da arte. Em terceiro lugar, o herói se relaciona com a cidade e seu projeto de se equipar com aparelhos culturais e turísticos, há um projeto de criar uma nova versão da capital do Rio Grande do Sul, agora alinhada ao modelo das mais “modernas” capitais contemporâneas. Esse projeto de invenção do herói abre um grande horizonte de expectativas, visto que a narrativa criada em seu entorno cria a ocasião em que logo aparecem, cooperativamente, as ideologias de poder correlatas e suas ações na sociedade.

O papel do *mito* é extremamente importante na constituição da cultura, independente do local que se origina. Se pertence ou não a um povo, contribui para o desenvolvimento individual e coletivo, e é engendrado nos contextos históricos com uma intenção eminentemente política. Nada se assemelha mais ao pensamento mítico do que a ideologia política. Os mitos possuem a capacidade de gerar padrões de comportamento que garantem a evolução psico-social: pode-se dizer que os heróis possuem a função de reportar ao comportamento adequado para introduzir ou corrigir o indivíduo na perspectiva da sua totalidade. Para Miguel (1998) a função política do mito está relacionada às expectativas do futuro, visando a criação de futuros comportamentos na sociedade (sua afirmação se encontra, de certo modo, aos entendimentos de Koselleck (2000) ao pensar que é no “espaço de experiência” que já se encontram sementes das ações futuras):

“O discurso político [do mito], afinal, sempre expõe uma representação do futuro. Ao propor a alteração ou a permanência de práticas e instituições sociais, ele projeta a imagem da sociedade que advirá. A reflexão sobre o passado (e o presente) é necessária, mas na medida em que crie um sentido apropriado a justificar essa projeção” (Miguel, 1998, p. 1).

Como visto acima, o mito é uma poderosa força motriz para a ação política. Há, na ideia de transformação de Iberê Camargo em herói/mito, a intenção de se criar um “Picasso do Rio Grande do Sul”:

“... E aí, existe, né? Por exemplo, dentro da ideia de 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 ideia de uma identidade cultural regional através de um ícone representativo [...] dessa arte” (Laner apud Loguércio, 2008, p.28).

⁶⁸ Um bom exemplo de experiências históricas de mecenato, que relacionam a indústria e a arte, está no mecenato de Ciccilo Matarazzo (apelido de Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, 1898-1977), que cria o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, a qual preside até a sua morte.

A estratégia discursiva do mito precisa aparecer como verdade, revelada ou mesmo amparada no senso comum. Para o público, a verdade que o mito exprime deve ser incontestável: deve estar acima da razão e dos fatos. Deste modo, a construção de um herói das artes rio-grandenses é uma ação política a ser sucedida de outras ações que lhe legitimem o lugar. E entre as ações que vão se suceder, se encontra a criação de mecanismos facilitadores para a criação dos equipamentos culturais. A tradição histórica é reorganizada como “cultura de museu”. Por meio da representação de um passado torna-se possível dar alguma significação à identidade local.

2.2 - A Extensão do Atelier no Tempo a Criação da Fundação.

A relação entre as categorias conceituais “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas” é adotada por Reinhart Koselleck (2006) na problematização do tempo histórico alicerçado na historicidade humana constituinte do fenômeno linguístico. O tempo não pode ser visto como único, mas ligado às ações políticas e sociais e aos atores que nelas atuam. Nesse sentido, espaço de experiência é o passado tornado atual, ou seja, no presente, convivem simultaneamente diversos tempos anteriores preservados na memória e incorporados ao cotidiano. O espaço de experiência não atinge o horizonte de expectativa a ponto de determiná-lo, mas é possível deduzir que proposições da experiência resultem em realizações no futuro. O horizonte de expectativa é o que no presente está voltado ao futuro, são as esperanças para o que ainda não foi vivido:

“Também ela [a expectativa] é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentando, para o apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade [...] também para a análise racional, a visão receptiva...” (Koselleck, 2006, p.310).

As ações dos indivíduos “hoje” lançam vetores de realizações “amanhã”. As estratégias traçadas por Iberê durante toda a carreira, na organização e documentação de sua produção, têm em vista a criação de um museu em sua homenagem. Mas de alguma forma, as tentativas de concretização desse desejo são frustradas. Discute-se a idéia de se construir um museu em Restinga Seca, como assinala Mário Carneiro (*apud* Salzstein, 2003, p. 40): “Iberê havia tentado construir ali um pequeno museu com seus desenhos, mas não conseguiu porque a cidade não tinha recursos...” (Carneiro, 2003, p.40), e em outra ocasião, a possibilidade de se criar um museu em parceria com a iniciativa pública, como afirma Haesbaert:

“... ele tinha uma idéia de fazer um memorial, um museu. A Fundação virou uma coisa maior, maior mesmo [...] nesse meio tempo houve tentativas de fazer junto com a Prefeitura, só que não deu certo [...] queria colocar junto

com a coleção Rubem Berta, na casa dos Leões. A casa dos Leões tá jogada até hoje [...] enfim, houve tentativa de fazer em conjunto com a Prefeitura, junto com outra coleção, não deu certo” (Haesbaert, 2010, p.4)

Em face da difícil tarefa de juntar “vontade” política e recursos suficientes para realização do museu, o artista decide que seu último atelier, localizado no bairro Nonoai⁶⁹, seria a sede de seu memorial. Pouco antes de morrer, em 1994, expressa o desejo em criar uma fundação em seu nome para o empresário Jorge Gerdau Johannpeter⁷⁰: *“No nosso período de convivência, ele me transmitiu uma angústia pelo destino da coleção - aquele fantástico acervo! -, mas com muita elegância. Nunca me pediu nada abertamente, mas eu entendi a mensagem”, diz Gerdau. (Serapião, 2007, p.44). “Iberê tinha consciência do patrimônio fantástico que deixaria à Dona Maria e chegou a expressar seu desejo de construir uma fundação” (Johannpeter apud Albuquerque, 2003, p. 23).*

O artista não viveu tempo suficiente para assistir o quadro que seria instaurado a partir da entrada, em cena, do mecenato contemporâneo, via dedução fiscal. É no encontro de sua obra com o empresariado gaúcho que se concretiza a Fundação Iberê Camargo:

“... o esforço do casal Camargo teria sido em vão se não fosse reconhecido e protegido por terceiros. Coisa rara no Brasil. A sorte foi que Iberê Camargo encontrou e pode conviver por alguns anos com Jorge Gerdau Johannpeter, empresário que compartilhou a paixão pela pintura e grandiosidade do projeto artístico do pintor. Não é difícil imaginar uma identificação de caráter entre essas duas personalidades habituadas, cada uma em seu campo e a seu modo, a perseguir metas, que muitos normalmente nem ousam supor. O que é mais difícil é ver a arte ser percebida como um campo de desafios tão sérios e importantes como qualquer outro. Graças a isso, o verdadeiro tesouro acumulado pelo casal Camargo tomou um destino inimaginável até então”. (Kiefer, 2010, p.131).

Haesbaert complementa:

⁶⁹ Em 1982, depois de quarenta anos morando no Rio de Janeiro, Iberê retorna à Porto Alegre, ocupando seu ateliê da rua Lopo Gonçalves. Lá permanece até 1988, quando se transfere para o novo ateliê construído nos fundos de sua residência, na rua Alcebíades Antônio dos Santos, no bairro Nonoai. Como assinala Zílio (2003, p.177), ao voltar à Porto Alegre Iberê monta uma estratégia artística que incorpora a construção de um atelier cujo espaço lhe permite pintar telas de grandes dimensões, segundo o próprio artista, *“daquele tamanho que não se vende”*. Neste atelier, continua suas atividades artísticas, além do ensino da gravura: *“[o atelier possui] dois andares, embaixo tem o atelier de gravura, e em cima o atelier de pintura. E um escritório, que construído onde seria a dependência do caseiro” (Haesbaert, 2010, p.2. Entrevista concedida à autora).*

⁷⁰ Jorge Gerdau Johannpeter é o maior acionista da Gerdau, empresa siderúrgica gaúcha que atua no segmento de aços longos. A empresa é líder no segmento de aços longos nas Américas. Possui 272 unidades industriais e comerciais, além de cinco *joint ventures* e duas empresas coligadas, e participa ativamente do processo de consolidação do setor siderúrgico global. As atividades do Grupo se desenvolvem no Brasil, na Argentina, no Chile, na Colômbia, no Peru, no Uruguai, no México, na República Dominicana, na Venezuela, nos Estados Unidos, no Canadá, na Espanha e na Índia. A capacidade instalada é superior a 25 milhões de toneladas de aço por ano e fornece o produto para os setores da construção civil, indústria e agropecuária (Site oficial da Gerdau. <http://www.gerdau.com.br>).

“Assim que o Iberê faleceu, Dona Maria, com os amigos, fazem a Fundação Iberê Camargo. Cria-se um estatuto. Por sorte o Iberê conheceu em vida o dr. Jorge Gerdau Johannpeter, e ele se comprometeu com a Dona Maria para ajudar a criar a fundação e construir o prédio. Então foi uma coisa, assim ... foi sorte, as coisas se encontraram e deram certo. E Dona Maria entra com a obra, ela faz a doação disso tudo pro prédio” (Haesbaert, 2010, p.1)

A experiência da Fundação Iberê Camargo congrega um grupo que tem objetivos em comum. Jorge Gerdau Johannpeter é um exemplo dos interesses que estão em jogo: o empresário se torna um mecenas, pois compartilha com Iberê o gosto pela arte, mas, sobretudo, porque está envolvido em um projeto muito mais complexo que inclui a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul⁷¹, o próprio Mercosul⁷² e conseqüentemente o mecenato proporcionado pelas leis de incentivo à cultura. No processo de realização da Fundação Iberê Camargo se encontra a figura do colecionador de arte e, especialmente a do empresário, principal acionista da maior empresa siderúrgica do país. Como aponta José Paulo Soares Martins⁷³, diretor do Instituto Gerdau,

“A partir da década de 70, começou [na Gerdau] a gestão de Jorge Gerdau Johannpeter que, por formação, era um grande apreciador das artes. Seu pai, Curt Gerdau Johannpeter, criou uma das primeiras galerias de arte no Rio Grande do Sul. Essa visão da responsabilidade social com o gosto familiar começou também a ser estruturada como algo mais estratégico

⁷¹ Criada em 1996, a **Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul** é uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, que tem como missão desenvolver projetos culturais e educacionais na área de artes visuais, adotando práticas de gestão que favoreçam o diálogo entre as propostas artísticas contemporâneas e a comunidade. Nos anos ímpares, a Fundação promove o evento Bienal do Mercosul, dedicado à arte contemporânea latino-americana no mundo. Em catorze anos de existência, a Fundação Bienal do Mercosul realizou sete edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul em espaços expositivos preparados, áreas urbanas e edifícios redescobertos e revitalizados, 3.664 obras expostas, intervenções urbanas de caráter efêmero e 16 obras monumentais deixadas para a cidade, 138 patrocinadores e apoiadores ao longo da história, participação de 1.261 artistas, além de seminários, palestras, oficinas, curso para professores, formação e trabalho como mediadores para 1.248 jovens. (Site oficial da Fundação de Artes Visuais do Mercosul. In: <http://bienalmercosul.org.br/>).

⁷² O Tratado do Mercosul foi firmado entre a Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai (primeiros Estados parte), na cidade de Assunção, em 26 de março de 1991. Em 1994 é assinado um protocolo adicional ao primeiro tratado – o Tratado de Ouro-Preto – visando adaptá-lo às orientações de cada parlamento. O Mercosul, entre outras prerrogativas, estabelece um processo de união aduaneira a ser consolidada a longo prazo entre os países membros, constituindo-se na base de um programa de liberação comercial, de reduções tarifárias progressivas e do estabelecimento de políticas macroeconômicas. A criação do Mercosul obedece a lógica internacional da criação de grandes zonas livres de comércio, em consonância com o processo de globalização, a exemplo da União Européia. Resumidamente os objetivos do Mercosul são: a inserção competitiva dos quatro países num mundo caracterizado pela consolidação de blocos regionais de comércio e no qual a capacidade tecnológica é cada vez mais importante para o progresso econômico e social; a viabilização de economias de produção, permitindo a cada um dos países-membros ganhos de produtividade; a ampliação dos fluxos da abertura econômica regional, favorecendo o livre comércio; a melhoria das condições de vida dos habitantes da região. Embora se enquadre como um tratado de integração econômica, o Tratado de Assunção, se estende para outras áreas, como por exemplo, o desenvolvimento social e a melhoria das condições de vida da população. (Tratado de Assunção. Disponível em: <http://www.mercosul.gov.br/tratados-e-protocolos/tratado-de-assuncao-1>).

⁷³ José Paulo Soares Martins é administrador de empresas, diretor do Instituto Gerdau, em Porto Alegre (RS). Antes da Gerdau, foi diretor da Fundação Iberê Camargo, da Fundação Bienal do Mercosul e da Junior Achievement Brasil. É formado em administração pública e privada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS). É conselheiro do Grupo de Institutos, Fundações e Empresas (Gife).

dentro do trabalho que desenvolvíamos. O ponto principal dessa nova visão em relação à cultura e às artes foi em 1992, quando começamos a preparar a comemoração dos 100 anos da empresa, que seria em 2001. O Jorge Gerdau disse em uma das reuniões: “Talvez a maior contribuição que a gente possa dar a Porto Alegre, que é a cidade que nos originou, seja transformá-la em uma Barcelona da América Latina”. Para fazer isso, ele enumerava três grandes desafios. O primeiro era conseguir criar um pólo de investimentos na região Sul – porque tudo era muito focado no Sudeste. O segundo grande desafio, nas palavras dele, era que a gente não fazia nada sem ter um herói. A gente começou a ver qual seria o herói gaúcho nas artes, e aí se escolheu Iberê Camargo, quando ele ainda estava vivo. Trocávamos uma série de informações sobre como resgatar o trabalho que ele vinha fazendo e quando ele chegou a um estado terminal da doença, nos convidou para organizar a Fundação Iberê Camargo. A partir daí houve uma atividade de organização da fundação, do acervo, da avaliação do significado de uma sede, da construção dessa sede, e de uma programação cultural intensa. Volto a 1992, porque foi quando começaram dois debates: a tentativa de fazer um polo de investimentos e, depois, de criar um centro em que a arte começasse a se incorporar – daí a Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Hoje, temos uma visão clara de que o nosso papel é auxiliar a organização do processo” (Martins apud Ferron e Cohn, 2010, p. 3)

Como presidente de uma empresa que nasce e cresce no Rio Grande do Sul e está em franca expansão e em fase de internacionalização de capital - na esteira dos acontecimentos do Mercosul -, Johannpeter afirma ser importante investir os recursos destinados a impostos no âmbito da cultura de seu próprio estado: “*entendemos que a sociedade brasileira no ajudou a crescer, então é para ela que a gente tem que ar a maior parte dos valores*” (Martins apud Ferron e Cohn, 2010, p. 10). Os projetos que se tem em vista envolvem a criação de um pólo de investimentos, um centro de promoção de arte e a invenção de um mito das artes do estado. O projeto de transformar Porto Alegre em uma “nova Barcelona” encontra parceiros não só no empresariado, mas em outras camadas da sociedade *riograndense* -, profissionais da cultura e o próprio governo do Rio Grande do Sul.

Há, antes de tudo, um desafio de trazer investimentos para a região sul, uma vez que a região sudeste é alvo de grande parte de recursos financeiros nacionais e internacionais. Nos anos 90, a organização empresarial rio-grandense busca promover lideranças no processo de internacionalização da economia, definindo o estado como local estratégico de *direção e orientação* das políticas de interação comercial, com vistas à consolidação de um mercado comum do sul (Mercosul). Esse contexto de potencialização econômica cria um cenário favorável às artes, já que se organiza um grupo interessado na dedução fiscal via leis de incentivo. No caso do Rio Grande do Sul os recursos investidos na cultura são destinados a projetos que tem como base a inclusão social por meio das artes.

Para transformar a capital do Rio Grande do Sul em uma cidade-cultura, tal como Barcelona, exige-se o que Hobsbawm e Ranger (1996) denominam “invenção das

tradições”. À exemplo de cidades que buscam a arte como parceira na construção de uma economia da cultura e do turismo, Porto Alegre inicia um processo de requalificação urbanística e cultural⁷⁴, que inclui aparelhos culturais legitimadores do modelo de gestão econômica idealizado para o estado (a cidade já conta com os seguintes centros culturais: Margs – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli -, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Casa de Cultura Mário Quintana, Usina do Gasômetro, Museu do Trabalhador, Fundação Iberê Camargo, Santander Cultural): a Fundação de Artes Visuais do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo, ambas criadas e gerenciadas com a participação do empresariado. Através da responsabilidade social seus idealizadores vêem na realização dessas duas fundações uma possibilidade concreta de investimentos na área cultural, especialmente no âmbito artístico. Estes acontecimentos acabam por se constituir em um marco histórico das artes visuais do estado do Rio Grande do Sul, responsáveis por mudar a fisionomia do Estado, que agora reivindica uma identidade relacionada à cultura, concentrando na figura do pintor Iberê Camargo, seu maior representante.

2.2.1 – As ações para a concretização dos equipamentos culturais: Lei de incentivo e projetos culturais.

Para se conseguir concretizar as Fundações de Artes Visuais do Mercosul e Fundação Iberê Camargo, em 1995 iniciam-se as discussões, com forte participação do empresariado, para a criação de uma lei estadual de incentivo à cultura, baseada na renúncia fiscal. Em agosto de 1996 aprova-se a lei nº 10.846 (LIC) que substitui o antigo mecanismo de apoio à classe artística, o FUMPROARTE. Essa lei de fomento, somada à Lei Federal de apoio Cultura, conhecida como Lei Rouanet (nº 8313 de dezembro de 1991), cria condições para dotação de recursos orçamentários de empresas estatais e privadas, em projetos culturais. A própria lei de incentivo surge “*da articulação advinda do desejo da comunidade e da vontade política do governo com um papel significativo do empresariado, este fortemente articulado em torno da criação da Bienal do Mercosul*” (Fidelis, 2005, p.36)⁷⁵.

⁷⁴ São vários os projetos urbanísticos que se tem em vista em Porto Alegre, entre eles a requalificação da orla do Guaíba, desde a área portuária até a região sul da cidade.

⁷⁵ A partir de 1991 surgem as leis federais de incentivo à cultura como alternativas à extinção da Lei Sarney (nº 7505 de julho de 1986), ocorrida no governo Fernando Collor de Melo. É criada então uma legislação (Lei nº 8313 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet), que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura/PRONAC. Em 1988, Porto Alegre cria a Secretaria Municipal da Cultura, que administra as ações culturais na cidade. Em 1993 é criado o FUMPROARTE, que tem como meta o apoio à produção artística local (esse projeto não se apoia em leis de renúncia fiscal). É só no governo de Antônio Britto que cria-se uma lei de incentivo à cultura através de mecanismos de incentivo fiscal (Lei 10.846, de agosto de 1996) (Fidelis, 2005).

As Fundação de Artes Visuais do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo estão vinculadas por horizontes em comum: são investimentos culturais muito desejados pela população. A cidade de Porto Alegre assiste anos particularmente difíceis na década de 80, com uma crise que se passa no âmbito da cultura:

“Nos anos 80, particularmente difíceis, o assunto predominante dos intelectuais da cidade girava em torno das salas de cinema e teatro que

A Lei Rouanet (Lei federal nº 8.313/91) não é um mecanismo de investimento, mas de patrocínio (aplica-se recursos para o retorno de marketing) ou doação (aplica-se recursos sem fazer publicidade paga para divulgar a operação). Ela possui dois formatos de abatimentos distintos:

Art. 18 - Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC, nos termos do artigo 5º, inciso II desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no artigo 1º desta Lei. § 1º Os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no § 3º, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, nos limites e condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de: a) doações; e, b) patrocínios.

§ 2º As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real não poderão deduzir o valor da doação e/ou do patrocínio como despesa operacional.

Art. 26 - Art. 26. O doador ou patrocinador poderá deduzir do imposto devido na declaração do Imposto sobre a Renda os valores efetivamente contribuídos em favor de projetos culturais aprovados de acordo com os dispositivos desta Lei, tendo como base os seguintes percentuais:

I - no caso das pessoas físicas, oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios;

II - no caso das pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real, quarenta por cento das doações e trinta por cento dos patrocínios.

§ 1º A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá abater as doações e patrocínios como despesa operacional.

§ 2º O valor máximo das deduções de que trata o "caput" deste artigo será fixado anualmente pelo Presidente da República, com base em um percentual da renda tributável das pessoas físicas e do imposto devido por pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real.

§ 3º Os benefícios de que trata este artigo não excluem ou reduzem outros benefícios, abatimentos e deduções em vigor, em especial as doações a entidades de utilidade pública efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas (Fonte: <http://www.cultura.gov.br/.../lei-rouanet-mecanismos-de-apoio-do-minc-ap...>)

A Lei de Incentivo à Cultura – LIC (Lei estadual nº 10.846/96) “Institui o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, autoriza a cobrança de taxas de serviços das instituições culturais e dá outras providências [...]”

Art. 1 - Fica instituído no âmbito do Estado do Rio Grande do Sul, o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo aos contribuintes do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transportes Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação - ICMS que realizarem, na forma desta Lei, aplicações em projetos culturais.

Art. 2 - As empresas que financiarem projetos culturais poderão compensar até 75% (setenta e cinco por cento) do valor aplicado com o ICMS a recolher, discriminado em Guia de Informação e Apuração (GIA) ou Livro Registro de Apuração do ICMS, limitado a 3% (três por cento) do saldo devedor de cada período de apuração, respeitado o montante global da receita líquida, conforme dispõe o artigo 4º desta Lei.

Art. 3 - A aplicação em projetos culturais é caracterizada pela transferência de recursos financeiros por parte do contribuinte para o produtor cultural, devidamente cadastrado, em favor de projetos culturais apresentados e aprovados segundo o disposto nos artigos 7º e 8º desta Lei.

Art. 4 - Anualmente, lei de iniciativa do Governador do Estado fixará o montante global que poderá ser utilizado em aplicações culturais, equivalente a 0,5% (zero vírgula cinco por cento) da receita líquida.

Art. 5 - Poderão ser beneficiados por esta Lei projetos culturais nas áreas de:

I - artes plásticas e grafismo;

II - artes cênicas e carnaval de rua;

III - cinema e vídeo;

IV - literatura;

V - música;

VI - artesanato e folclore;

VII - acervo e patrimônio histórico e cultural.

Art. 6 - Fica instituído, no âmbito da Secretaria da Cultura, o Cadastro Estadual de Produtores Culturais, abrangendo pessoas jurídicas de direito privado, com ou sem fins lucrativos, e pessoas físicas, conforme as características próprias de cada segmento cultural...” (Lei de Incentivo à Cultura. Fonte: <http://www.lic.rs.gov.br/>)

iriam fechar ou dos artistas que iriam partir. A carência de espaços institucionais para todas as artes também incomodava um número cada vez maior de grupos de artistas atuantes. Espaços alternativos ou comerciais garantiam, de forma precária, a efervescência cultural” (Kiefer, 2008, p.15).

Essas inquietações levam o governo do Estado a patrocinar o I Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas (1989) com o objetivo de se discutir a saída para esse isolamento. Este e outros eventos acontecem paralelamente à profissionalização do meio artístico. Essas ações significam um esforço para a construção de uma identidade que relacione o estado às artes, uma vez que este se vê à margem das discussões artísticas, então concentradas no eixo Rio-São Paulo. O projeto iniciado no final da década de 80 só se efetiva mais tarde, graças à união entre a iniciativa privada, profissionais da cultura e governo do estado, (nas expectativas de fortalecimento do Mercosul). A Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul é criada em maio de 1995 a partir de um anteprojeto criado, um ano antes, pela produtora cultural Maria Benites Moreno, que consegue levá-lo à discussão e posterior aprovação, com o apoio do empresariado gaúcho e do governo, que objetivam, através desse evento, fortalecer relações advindas do acordo do Mercosul:

“A I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (BAVM), atenta às imposições de um mundo mercadificado globalizadamente, realizada por uma Fundação de interesse público e direito privado (FBAVM) foi idealizada sob o epíteto de “a maior mostra de arte da América Latina”. Como tal, já nasceu anunciando, pública e publicitariamente, sua pretensão internacional e foi construindo sua relevância, tanto pela abrangência e potência do evento (a maior mostra), quanto pela extensão territorial desse mercado (América Latina) e, mais ainda, pela ambição curatorial de “re-escrever a história da arte”. Seu texto de apresentação invoca o Tratado de Assunção (Paraguay, 26 de março de 1991) que criou o MERCOSUL. Assim, assumindo o tom integracionista dos entusiastas desse tratado político de interesse econômico, a primeira edição da BAVM se deu, em 1997, com o intuito de celebrar e fortalecer o acordo para o MERCOSUL, consolidando, em Porto Alegre/Brasil, um espaço simbólico estratégico para a integração regional que, aquela altura, já dava mostras de enfraquecimento político e comercial” (Knaak, 2009, p. 1495-1496).

A Fundação de Artes Visuais do Mercosul⁷⁶ já nasce com grande ambição curatorial, de “reescrever a história da arte”. Mas sua proposta inicial (de ser uma mostra de arte contemporânea latino-americana) tem sido mudada em função da necessidade de diálogo com a produção artística internacional. Nos últimos anos tem se reiventado, considerando as contaminações culturais; e busca se alinhar aos modelos artísticos hegemônicos, com o objetivo de se manter mais abrangente e atraente, “as distinções locais tendem a ser

⁷⁶ A Fundação se constitui como uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, patrocinado por empresas privadas e estatais de economia mista, além do apoio de instâncias do governo estadual e federal. Ela se dedica a projetos culturais e educacionais na área de artes visuais, promovendo o diálogo entre propostas artísticas contemporâneas e a comunidade.

desfeitas para se tornar legíveis a um público cosmopolita!" (Fidélis (2005, p.136)". O perfil internacional adotado nas últimas edições permite um caminho na inserção global, característico dos circuitos de arte contemporânea. Importa ressaltar que o sucesso da Bienal de Artes do Mercosul, resulta de um modelo de gestão empresarial, tomado das experiências das grandes bienais (Veneza, São Paulo, Kassel). A gestão da Bienal se depara com a necessidade administrativo-financeira de ser organizada a partir de um modelo empresarial que se adeque artisticamente às exigências da globalização, e com o imperativo de tornar uma mostra interessante para a comunidade nacional e rio-grandense:

"as pressões do mercado globalizante evidentemente atingiram também o campo artístico constituído pelo projeto da "maior mostra de arte da América Latina". Portanto, em se tratando dos processos seletivos e curadorias de arte que cintilam sedutoramente é bom lembrar que estamos sempre lidando com "ídiomas" e territórios para afirmação de utopias, como sublinhou Harald Szeemann em visita a 2ª BAVM. Por outro lado, as constantes adequações ao modelo da mostra, e ao projeto da Fundação Bienal como um todo, demonstram o interesse em se fazer da Bienal do Mercosul algo realmente importante para a comunidade nacional e rio-grandense, em primeiro lugar e "sulina" por extensão. Para o quê (sic), interessa a valorização e o reconhecimento internacional" (Knaak, 2009, p.1504).

A Fundação de Artes Visuais do Mercosul, assim como a Fundação Iberê Camargo, nasce da relação público-privada. Essa parceria, que marca as políticas culturais do estado do Rio Grande do Sul a partir da década de 90, se torna, mais tarde, referência para o país.

Não se pode deixar de comentar que a aplicação de recursos, via redução fiscal, são direcionados, em sua maioria, à grandes projetos e ícones da cultura, como é o caso da Bienal e da Fundação Iberê Camargo. Muitas outras manifestações culturais, de igual importância (mas menos atrativas), multiplicam-se na marginalização. O investimento e a apropriação de indivíduos de incorporação nas instituições culturais não é a solução para os problemas relacionados à promoção da arte no país, uma vez que, conforme Fernando Cocchiarale assinala, nesse tipo de iniciativa prevalece o investimento articulado às relações: "o Q.I. (quem indica) é fundamental" (Cocchiarale apud Groissmann, 2005, p.1). O lado positivo do mecenato é que a gestão empresarial tem promovido a arte, sendo uma alternativa ao problema financeiro crônico que envolve a políticas culturais. O caso do Rio Grande do Sul é emblemático:

"Eu não tenho dúvida que nós também podemos observar isso no caso de Porto Alegre, que tem uma coisa surpreendente, o apoio do empresariado local. Isso é uma coisa digna de nota. E os resultados estão vindo: tem a Bienal (porque acho que a Bienal veio para ficar e a esta altura já está lá) e a Fundação Iberê Camargo. Eu não tenho dúvida de que se a relação é positiva e é costurada pelas elites locais, ela dá certo. A Bienal de São

Paulo foi exatamente isso. Basta dizer que se você pegar São Paulo no final do pós-guerra, você tem a criação do MAM, do MASP e da Bienal mais ou menos brotando da mesma fonte. Havia um momento de orgulho empresarial, que empurrou essa coisa toda. No Rio Grande do Sul está dando certo por causa disso” (Cocchiarale apud Grossmann, 2005, p.1)

Como visto anteriormente, as duas Fundações surgem paralelamente e com as mesmas feições administrativas. A Fundação Iberê Camargo se torna, como veremos a seguir, uma instituição que vai muito além das pretensões do artista Iberê.

2.2.2 - A Fundação Iberê Camargo.

O primeiro passo prático para a criação da Fundação Iberê Camargo é dado no mesmo dia em que Iberê é enterrado. Ao voltar do cemitério, Gerdau liga para o marchand César Prestes e diz: *"temos que levar adiante a idéia da fundação. Não podemos deixar isso morrer com o Iberê"* (Serapião (2007, p.44). A Fundação é instituída oficialmente em outubro de 1995, com a doação da coleção de Dona Maria Coussirat Camargo e o aporte financeiro de Gerdau⁷⁷. Como instituição, é criada paralelamente à Fundação de Artes Visuais do Mercosul, com o apoio de amigos de Iberê Camargo e com a participação de um grupo de empresários⁷⁸. Jorge Gerdau Johannpeter assume a direção e convoca profissionais da Gerdau e da cultura para dar apoio técnico, administrativo-financeiro e museológico à instituição:

“Assim que o Iberê faleceu, a Dona Maria com os amigos fazem a Fundação Iberê Camargo, cria-se um estatuto. Por sorte o Iberê conheceu, em vida, o Dr. Jorge Gerdau Johannpeter, e ele se comprometeu com a Dona Maria de ajudar a criar a Fundação, e construir o prédio”. (Haesbaert, 2010, p.1) [...]

“A Dona Maria chamou quem ela tinha como suporte, o Ronaldo Brito, um crítico do Rio de Janeiro, o Carlos Zílio, que foi aluno do Iberê... .enfim, tinha um grupo que era ligado a ela, e outro ligado ao Gerdau [...] e foram

⁷⁷ Em julho de 1992, durante uma festa na casa do desembargador Milton Soares o marchand César Prestes é apresentado ao empresário Jorge Gerdau Johannpeter. "O doutor Jorge queria muito conhecer o Iberê", conta Prestes, que marca uma visita ao pintor. Gerdau, Maria Elena, sua mulher, e Prestes vão juntos para o Nonoai, onde fica a casa-ateliê. Depois de breve apresentação, rumam para o ateliê, onde estavam à mostra guaches da série As idiotas. "O Iberê era uma dessas pessoas que, em menos de dez minutos, você já percebia a enorme força da personalidade", aponta Gerdau. O empresário fica a par do livro que está sendo confeccionado, com um ensaio do crítico Ronaldo Brito. No carro, no trajeto de volta, ele diz a Prestes que quer patrocinar a publicação. Já Iberê, segundo Prestes, o interpela mais tarde, ao telefone, sobre as atividades de Gerdau: "Esse senhor tem alguma coisa a ver com os pregos, não é?". Gerdau - que adquire quase a série inteira de As idiotas - e Iberê se encontram em diversas ocasiões, sempre na casa do pintor. Há uma admiração recíproca: o empresário impressionado com o enorme talento do artista, e este, com a sensibilidade inesperada de seu interlocutor (Serapião, 2007, p.44).

⁷⁸ Entre os colaboradores estão: Flávio Tavares (jornalista e escritor) Dr. Rui Rech (advogado e consultor jurídico), Justo Werlang (empresário e colecionador de arte), Eduardo Haesbaert (artista), Monica Zielinsky (pesquisadora e historiadora da arte), Carlos Zílio (artista e professor), Ronaldo Brito (crítico de arte), José Paulo Soares Martins (administrador da área de comunicação), Fábio Coutinho (produtor cultural), Fernando Schüller (filósofo, doutor em gestão pública), Cristina Soliane (arquiteta).

formando a Fundação mesmo, dando objetivos, até me lembro que o Martins fez um encontro que seria assim: a Fundação daqui a cinquenta anos...” (Haesbaert, 2010, p.4. Entrevista concedida a autora)

A Fundação Iberê Camargo inicia suas atividades com uma série de projetos que acontecem no atelier do bairro Nonoai, sua primeira sede. Em pouco tempo cria-se um estatuto que configura uma instituição museológica muito além das expectativas de seu mentor, “... *A Fundação virou uma coisa maior, maior mesmo*” (Haesbaert, 2010, p.4). Haesbaert comenta as atividades que acontecem na casa-atelier:

“... tudo isso [o atelier de Iberê] foi adaptado pra fazer a Fundação, e ali se começou a prática de exposições com o acervo de Dona Maria, ali se catalogou, foram feitos trainéis especiais pra guardar as obras, mapotecas [...] foi todo um treinamento antes de vir pra cá. Foram feitos seminários, lançaram postersbooks com a obra do Iberê, trabalhava-se com as escolas, nos projetos educativos. [...]. Graças [...] também ao Grupo Gerdau, que administrou isso tudo” (Haesbaert, 2010, p. 2 Entrevista concedida a autora).

E complementa:

“... a professora Mônica Zielinsky foi fazendo a parte de catalogação das gravuras, foi feito um Catalogue Raisonné, de todas as gravuras do Iberê. Eram várias atividades, e seminários também, que falavam sobre as obras, sempre contextualizando a obra do Iberê” (Haesbaert, 2010, p.2. Entrevista concedida a autora)

As atividades desenvolvidas na casa-atelier são a base para a elaboração de um programa institucional que cria uma série de projetos a serem desenvolvidos a longo prazo. É um horizonte que se esboça a partir do trabalho iniciado pelos técnicos administrativos, pelos pesquisadores e críticos de arte, e pelos artistas convidados a manter produtivo o atelier de gravura de Iberê. Importa ressaltar que a decisão de conservar o atelier em funcionamento é uma importante ação das políticas de memória implementadas, e se alinha a tudo que era de mais caro ao pintor: sua permanência simbólica no tempo. O atelier de gravura, equipado com o maquinário de Iberê (como a prensa automática alemã adquirida em 1969), significa sua presença pulsante⁷⁹, “... *também constava, dentro do estatuto [o atelier de gravura], que era uma forma de manter o pensamento do Iberê vivo*” (Haesbaert, 2010, p.5).

⁷⁹ O atelier de Iberê Camargo sempre foi ponto de encontro de amigos, alunos e artistas, uma vez que ele era uma personalidade que cultivava relações no meio intelectual, desde os anos do Rio de Janeiro. O atelier possui um importante significado para o artista. É antes de tudo um laboratório, que alicerça os princípios experimentais manifestos em sua prática artística. Por isso é bem estruturado com equipamentos e materiais de qualidade, como a prensa alemã automática adquirida em 1969. Essa prensa representa anos de embates em torno do desenvolvimento da técnica a qual Iberê se dedica ao longo de sua carreira. O lugar também é palco de intensa atividade produtiva e educativa: ele passa longas jornadas imerso na criação artística, e lá leciona a arte da gravura e pintura.

A Fundação Iberê Camargo é uma extensão do atelier no tempo: idealiza ações de pesquisa, produção e educação em arte, além da salvaguarda, pesquisa e divulgação da memória do artista⁸⁰. Enquanto instituição, demonstra uma tendência ao espírito dos centros culturais - reflexo das transformações mais vastas que acontecem no âmbito dos museus de arte a partir dos anos 80. Propõe atividades educativas voltadas ao público adulto e infantil, conferências, projeções cinematográficas, exposições temporárias, atividades de produção de técnicas artísticas e visitas comentadas⁸¹:

“Não se quer que seja um Museu Iberê Camargo, mas que seja um espaço artístico..., 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 apud Loguércio, 2008, p.35)[...]

“... [nosso trabalho] tem muito que avançar pra se atingir, digamos, o que seria aquela meta da Fundação Iberê Camargo – de se tornar referência mesmo” (Luciano Laner apud Loguércio, 2008, p.31)

A Fundação reitera os pressupostos do museu moderno em sua responsabilidade e prática patrimonial. A prática preservacionista e de aquisição de acervo, no entanto, se limita

⁸⁰ A missão e atividades da Fundação Iberê Camargo: *“... a Fundação visa preservar o acervo de obras de Iberê Camargo, promover o estudo e a circulação da obra do artista e estimular a interação do público com a arte, a cultura e a educação, a partir de programas interdisciplinares [...] atende seu público por meio do Programa Educativo, que realiza visitas mediadas e técnicas, oficinas, Encontros de Orientação para Educadores e a publicação de materiais didáticos. Suas atividades destinam-se tanto a professores e alunos dos ensinos infantil, fundamental, médio, superior e de educação de jovens e adultos (EJA), quanto ao público em geral [...] Na linha das atividades estão: Programa de Exposições, Programa Educativo, Catalogação e Pesquisa, Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura, Bolsa Iberê Camargo, Ciclos de Palestras e Seminários, Site e Revista Lugares, Linha Editorial. A instituição coordena e executa, ainda, o Projeto de Catalogação da obra de Iberê Camargo, que tem por objetivo a pesquisa e documentação de sua produção artística e intelectual, bem como o mapeamento de registros de sua vida e obra. [...] O Ateliê de Gravura em que Iberê Camargo trabalhava também foi recriado na sede da Fundação. O espaço se mantém ativo por meio do Programa Artista Convidado, que recebe diferentes nomes da arte contemporânea para desenvolver gravuras utilizando a prensa alemã na qual trabalhava o mestre. A Fundação também realiza, anualmente, a Bolsa Iberê Camargo, que envia artistas para uma temporada de aperfeiçoamento em um centro de arte internacional. O objetivo é fomentar a produção artística contemporânea no Brasil e possibilitar o intercâmbio de ideias, vivências e propostas” (Site oficial da Fundação Iberê Camargo).*

⁸¹ A Fundação se estrutura da seguinte forma: existe uma presidência de honra, que é ocupada pela viúva de Iberê Camargo, Maria Coussirat Camargo. Há uma Presidência, uma Diretoria, um Conselho Curatorial, que tem a vigência de dois anos. Esse Conselho Curatorial orienta os direcionamentos das ações culturais da instituição. O Conselho não faz as curadorias das exposições temporárias, estas são feitas por curadores convidados. Abaixo dessas divisões estão as Superintendências Administrativa e Cultural. A Superintendência Administrativa (que inclui os setores administrativo e financeiro) se ocupa de organizar a fundação como empresa, cuida dos aspectos contábeis, contratos, etc. A Superintendência Cultural é dividida em vários setores: o *Setor Cultural* administra as atividades relacionadas às exposições, às publicações e ciclos de seminários, palestras. O *Ateliê de Gravura* - que mantém o programa do artista convidado, que proporciona a um artista contemporâneo uma experiência de gravura em metal, como forma de divulgar a técnica. O *Setor de Acervo*, que se ocupa da conservação, documentação e pesquisa. Nesse setor estão concentradas todas as ações patrimoniais que incluem catalogação, organização documental, biblioteca e disponibilização desse material para pesquisadores. O *Setor Educativo* é a principal interface de relação da Fundação com o público. O *Setor de Comunicação* trata de relações públicas, de divulgação do centro cultural.

à documentação e produção artística do pintor Iberê, visto que as exposições temporárias de artistas convidados não produzem acervo para o centro cultural. Assim sendo, a instituição se propõe a ser um museu plural - alicerçado nas propostas da Nova Museologia⁸² -, que defende uma instituição ativa e inclusiva.

2.3 - A nova sede da Fundação

O início das atividades da Fundação Iberê Camargo é marcado pela realização de reuniões e seminários, com o objetivo de se vislumbrar o futuro do centro cultural:

“Depois da criação da Fundação, pensou-se em ter uma sede. Que dimensão ela terá? Não só física, mas que dimensão gostaríamos que a obra do Iberê atingisse? Então, de novo, sempre com muita consulta, pesquisa e trabalhos em grupo – que é uma das características da fundação – partiu-se para o planejamento dessa sede” (Coutinho apud Ferron e Cohn, 2010 – A, p. 3).

Logo na primeira reunião do Conselho, em 1996, discute-se a criação de uma nova sede:

*“A construção de uma sede própria não estava na pauta, mas foi tema da primeira reunião do conselho da fundação. O assunto surgiu quando a secretária geral, a arquiteta Cristina Soliani, propôs o nome de Oscar Niemeyer para desenhar a futura sede. A oposição mais ferrenha à sugestão partiu do empresário Justo Werlang, vice-presidente da instituição. Para ele, a contratação do carioca estava fora de questão pelo fato de Niemeyer não se preocupar com o uso **específico** dos espaços que cria. “Não podíamos correr esse risco. Em primeiro plano está a coleção”, afirma Werlang” (Serapião, 2008, p. 40)*

⁸² O movimento da Nova Museologia tem a sua primeira expressão pública e internacional em 1972, com a “Mesa-Redonda de Santiago do Chile” organizada pelo ICOM (Internacional Council of Museums). Este movimento afirma a função social do museu e o caráter global das suas intervenções. A proposta da Nova Museologia “visa estender suas atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação, a práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir sua ação naquelas ligadas ao meio humano e físico. Para atingir este objetivo e integrar as populações na sua ação, a museologia utiliza-se cada vez mais da interdisciplinaridade, de métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da ação cultural e igualmente dos meios de gestão moderna que integram os seus usuários. Ao mesmo tempo que preserva os frutos materiais das civilizações passadas, e que protege aqueles que testemunham as aspirações e a tecnologia atual, a nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa – interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projetos de futuro. Este novo movimento põe-se decididamente ao serviço da imaginação criativa, do realismo construtivo e dos princípios humanitários definidos pela comunidade internacional. Neste sentido, este movimento, que deseja manifestar-se de uma forma global, tem preocupações de ordem científica, cultural, social e econômica. Este movimento utiliza, entre outros, todos os recursos da museologia (coleta, conservação, investigação científica, restituição, difusão, criação), que transforma em instrumentos adaptados a cada meio e projetos específicos” (Princípios de base de uma Nova Museologia. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.htm>. Acesso: 12.06.2011)

Já na primeira reunião da diretoria⁸³, a Fundação Iberê Camargo demonstra o desejo de construir uma sede expressiva e impactante, de padrão internacional, uma referência arquitetônica para a cidade de Porto Alegre - que seja reflexo da dimensão e ambição do projeto institucional.

A noção de “bacia semântica” de Gilbert Durand (1994, p.116) ajuda a explicar a dimensão de sentidos de uma nova sede e o que isso pode significar no futuro⁸⁴. Em uma metáfora que recorre à imagem das bacias fluviais, o autor sugere que correntes desordenadas ou marginalizadas, alcançam os movimentos institucionalizados, permitindo que haja o escoamento dessas águas. As pequenas correntes irão ganhar dimensões mais significativas, iniciando a formação de um rio, até que todas as correntes e contracorrentes se juntem e se percam num delta. Metaforicamente, vislumbra-se neste processo não só a caracterização de um sistema simbólico aberto, mas a conformação de uma nova tradição e imaginário ligado a ela. Entende-se, a partir de Durand, que uma “pequena” ação pode gerar acontecimentos importantes no futuro. Uma nova sede é o emblema de uma ampla gama de “vontades, desejos e interesses”, uma ação expressiva no sentido de se criar um polo artístico no estado, e um passo para a transformação da capital em cidade-cultura. Pode-se dizer que, enquanto centro cultural, também é a oportunidade de se construir uma arquitetura condizente com os pressupostos do museu contemporâneo, ao qual a Fundação pretende se alinhar. O edifício reforça a narrativa do mito criada por Johannpeter e é uma forma de Iberê Camargo encarnar a bacia semântica como um todo.

Para dar encaminhamento ao processo de construção da nova sede, em 1998, a Fundação busca apoio no governo do Estado do Rio Grande do Sul e na Prefeitura de Porto Alegre, que doam um terreno às margens do lago Guaíba – na Avenida Padre Cacique -, em uma área de expansão urbana, na zona sul da cidade. A Lei nº 10.781 de 07 de maio de 1996 autoriza o Poder Executivo a doar um imóvel à instituição e estabelece um prazo de 10 anos para a construção da nova sede:

“O governo do Estado cedeu um terreno em frente ao Lago Guaíba, um local muito privilegiado geograficamente, com uma vista muito bonita, em uma antiga saibreira na encosta de um morro” (Coutinho apud Ferron e Cohn, 2010 – A, p. 3).

⁸³ A Diretoria da Fundação Iberê Camargo conta com cinco componentes na época: Maria Coussirat Camargo (presidente de honra), Jorge Gerdau Johanpeter (presidente-executivo), Ronaldo Brito (diretor de patrimônio), Justo Werlang (tesoureiro) e Cristina Soliani (secretária-geral).

⁸⁴ Durand afirma que as profundas mudanças de uma época eram atribuídas as mudanças de gerações, como se esses imaginários se modificassem de pai para filho, mas, segundo o autor, “essa revolta periódica [...] é curta demais para cobrir a amplitude de uma bacia semântica” (DURAND, 1994, p. 115). O autor constata que a mudança do imaginário ocorre entre 150 a 180 anos, justificada pela duração de três ou quatro gerações. Acrescenta-se então, “o tempo da institucionalização pedagógica de 50 a 60 anos, que permite ao imaginário familiar, sob pressão de eventos extrínsecos, se transformar num imaginário mais coletivo e invadir a sociedade ambiental global” (Durand, 2010, p. 115-116).

A Fundação convoca os serviços de José Luis Canal⁸⁵, engenheiro da Companhia Siderúrgica Gerdau, especializado em projetos especiais, para coordenar todo o processo de realização da nova sede. Canal é figura-chave na construção do edifício, uma vez que participa do processo de seleção do arquiteto autor do projeto, coordena todo o processo de realização da obra e ajuda a equacionar várias inovações técnicas que o edifício propõe:

“O meu contato foi a partir do momento que a Fundação já estava formada. [...] Quando eu cheguei lá, tinha uma ou duas pessoas trabalhando na Fundação, na casa da dona Maria. E eu, de certa forma, com uma missão de construir um museu. Foi essa a missão que eu tive. Estou acostumado a..., meu trabalho é sempre um trabalho feito por missões. Quem trabalha com “project management” recebe um cliente, às vezes uma situação. E tu tens que construir, muitas vezes, o programa, porque existe toda uma situação que normalmente está muito aquém de onde se costuma começar o projeto. Muitas vezes tu estás na vontade de que “vamos fazer”. Às vezes nem terreno existe” (Canal, 2010, p.1. Entrevista concedida à autora).

Importa ressaltar a atuação do engenheiro Canal: desde o início a Fundação busca um padrão de excelência gerencial, produtiva e construtiva. A contratação de um profissional de engenharia especializado em edifícios de grandes proporções se torna indispensável. Edifícios especiais, como o que será construído, são planejados para serem executados a longo prazo. Portanto, um *project management* se torna fundamental, já que este profissional atua de forma abrangente, desde o planejamento até o controle de recursos. Na prática, o trabalho exige o desenvolvimento de diferentes habilidades técnicas e estratégias de gestão, que são definidas sempre em função de missões. E as missões, limitadas pelos recursos ou datas. O principal desafio desse tipo de gerenciamento é atingir os objetivos propostos no início do planejamento, respeitando as restrições impostas em contrato e otimizando a alocação de insumos necessários à concretização do projeto. De uma maneira geral a abordagem tradicional do *project management* define uma sequência de planejamento organizada de acordo com a natureza da missão. E o desafio é o de minimizar os prejuízos que decorrem dos atrasos e gastos desnecessários.

Quando o Canal é contatado a Fundação já tem o lote, mas não um programa efetivamente estruturado. Todo o processo de elaboração do programa do edifício, escolha do arquiteto e realização da obra se dá aos poucos, passo a passo, em decisões junto à diretoria e conselheiros, que paralelamente elaboram e desenvolvem os programas institucionais. E ambos os programas - da Instituição e do edifício -, são idealizados de forma “enxuta”, tendo como meta principal a viabilização financeira que possibilite a continuidade dos projetos institucionais e a manutenção do edifício:

⁸⁵ José Luis Canal é engenheiro formado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutor em Arquitetura pela Universidade Politécnica da Catalunha (Espanha) e professor do Departamento da Faculdade de Arquitetura da UFRGS (Brasil). Trabalha da companhia Gerdau desde 1982, quando entra como estagiário. Atualmente é consultor sênior na área de engenharia da mesma empresa.

“Então esses projetos, como são projetos especiais, duram muitos anos por isso, porque às vezes há a vontade: “vamos fazer uma Fundação, vamos fazer uma análise dos terrenos que existem, a disponibilidade, o que seria lógico”. Nesse caso, a gente já tinha o terreno, ali na curva do estaleiro. É um lugar muito bonito, eu gostei. Todo mundo achava que era muito complicado. De fato era, por causa da questão da preservação [...] Paralelamente, a Fundação foi acontecendo [...] Então isso foi se dando através de um crescimento quase que paralelo, não diria íntimo porque, na verdade, a gente construiu um pouco o edifício, e paralelamente a Fundação foi indo. E as pessoas foram se comunicando dentro do possível. Mas sempre dentro de uma situação muito enxuta, que é muito importante. Eu acho que a gente tem que ser. Não com aquele caráter de construção de grandes coisas, e sim, de objetivos muito concretos, que é: “vamos construir um museu e uma Fundação de primeira qualidade”. Construimos. Estávamos construindo: “vamos montar uma estrutura de uma Fundação enxuta, que possa se preservar e ser muito ativa no meio artístico”. Eu acho que isso foi feito [...] A gente sempre com uma missão muito clara” (Canal, 2010, p. 2-3. Entrevista concedida à autora).

Na opinião de Kiefer (2010), o processo de organização da Fundação segue um roteiro ideal de planejamento. Essa observação é importante, uma vez que a experiência brasileira na criação de museus está cheia de instituições concebidas a partir de programas genéricos, que resultam em centros culturais precários institucionalmente e espacialmente, acarretando prejuízos de toda ordem:

“A decisão de constituir uma Fundação já estava delineada antes mesmo da morte do pintor em 1994 e sua viabilização foi muito rápida. Em 1995, ela já ocupava as instalações da casa-atelier de Iberê, dividindo com Dona Maria o dia a dia da casa. Ali mesmo, a Fundação começou a mostrar a que veio. Artistas convidados mantinham a prensa de gravuras funcionando, curadores selecionavam obras de Iberê para expô-las na casa-fundação, seminários ocupavam os auditórios da cidade e assim por diante. Mais importante ainda, pesquisadores, curadores e críticos foram envolvidos em um processo de pesquisa, catalogação e discussão dos destinos da Fundação. No horizonte de tudo isso, claro, a questão da nova casa. Da distância que acompanhei tudo isso, posso dizer que o mais impressionante foi ver uma instituição seguir passo a passo o que deveria ser o roteiro normal para a construção de uma nova sede: primeiro os objetivos, depois o programa e finalmente o projeto de arquitetura. Infelizmente, na tradição brasileira começa-se pelo projeto do edifício para depois chegar na organização da instituição, depois o quadro de funcionários e assim por diante” (Kiefer, 2010, p.131-132).

Canal é encarregado de montar uma lista de dez arquitetos notáveis pela experiência em museus e centros culturais, em âmbito mundial. A definição do arquiteto dura quase um ano (entre junho de 1998 e março de 1999), tempo suficiente para o engenheiro fazer uma ampla pesquisa e preparar um dossiê detalhado para apresentar ao Conselho:

“... peguei os dez principais que a gente conhece, os arquitetos que estão trabalhando nessa área e fizeram coisas interessantes, e mostrei pra

Fundação e a Fundação selecionou três pra conversar: Álvaro Siza, Rafael Moneo e Richard Meier”. (Canal, 2010, p.4. Entrevista concedida à autora).

Dos três arquitetos escolhidos para uma maior aproximação, Álvaro Siza é o que mais se interessa pelo projeto:

“A segunda missão de Canal foi visitar os três escritórios, no Porto, em Nova York e em Madri. Nesses encontros ele sondou os profissionais a respeito do interesse em participar do projeto. Para o início dos trabalhos, o engenheiro preparou mais um dossiê detalhado, com ricas informações sobre o sítio e o programa da fundação. Dentre os três finalistas, o português foi o que mais se empenhou [...] A solução que ele apresentou - que, com poucas diferenças, está agora ancorada às margens do Guaíba - foi criada em dezembro de 1998. Com os desenhos em mãos, o conselho se entusiasmou. E, assim, Siza estava escolhido” (Serapião, 2008, p. 42).

O processo de escolha do arquiteto é contado em muitas versões. Para Coutinho, a decisão pela escolha do arquiteto Siza se dá por sua trajetória recente em projetos especiais, como a Fundação Serralves, no Porto e o Pavilhão Anyang, próximo a Seul⁸⁶:

“Analisamos quais arquitetos estavam fazendo os grandes museus. O Álvaro Siza Vieira já vinha de experiências com o Museu de Serralves, no Porto, em Portugal, e também o museu em Santiago de Compostela, o Centro Galego de Arte Contemporânea. Foi assim que se chegou a Álvaro Siza [...] a escolha foi extremamente feliz, em todos os aspectos...” (Coutinho apud Ferron e Cohn, 2010 - A, p.3).

Mas esse é só um dos aspectos considerados. Uma questão importante a favor de Siza é sua abordagem arquitetônica, sua preocupação com o uso específico do espaço. Ele é escolhido provavelmente *“por sua capacidade de dar respostas arquitetônicas expressivas sem perder de vista o rigor técnico e funcional, fundamentais para as pretensões da Fundação Iberê Camargo”*. (Kiefer, 2008, p. 28). Ou seja, o respeito às exigências do programa e do contexto local são determinantes para a decisão do arquiteto que seria autor do projeto do museu. Desde o início, a Fundação tem pretensões em relação à estética, mas, sobretudo à funcionalidade: *“Não podíamos correr esse risco. “Em primeiro plano está a coleção”, afirma Werlang” (Serapião, 2008, p. 40).*

Serapião revela outra versão a respeito da escolha do arquiteto:

“Na época houve boatos de que o principal motivo da escolha foram os honorários de Siza, supostamente mais baixos do que o dos concorrentes. “Isso é mentira, todos cobram na mesma faixa”, protesta Canal. Para Gerdau, o lusitanismo pesou. “A proximidade com os 500 anos do Descobrimento nos induziu a achar que

⁸⁶ Esse é um período de grande produção arquitetônica. Um ano antes foi inaugurado o Museu Guggenheim de Bilbao, projetado por Frank O. Gehry. Com a obra em Bilbao, Gehry se torna o maior representante da arquitetura do espetáculo do momento.

estávamos no caminho certo”, diz ele. Já Maria [Coussirat Camargo] é categórica. “Fui eu quem o escolhi e acho que acertei”, diz ela, deixando clara a preferência pelo contrterrâneo de seus antepassados do Porto.” (Serapião, 2007, p.44. Revista Piauí).

À parte das versões sobre a contratação, o fato é que a escolha por um estrangeiro provoca uma reação negativa no âmbito arquitetônico local, que critica a falta de confiança da iniciativa privada na competência dos arquitetos brasileiros. Ou seja, não há concurso aberto à comunidade. A Fundação decide seguir o exemplo de outras capitais mundiais na contratação de arquitetos do seleto grupo do *star system*, quebrando a tradição do país, que nos últimos 50 anos tem sido refratário à participação de estrangeiros em projetos de museus⁸⁷. Se há um lado negativo – a falta de concurso -, há outro positivo: a abertura do país ao diálogo com a arquitetura internacional.

O processo de concretização da sede da Fundação Iberê Camargo é uma soma de individualidades que buscam um resultado de alta qualidade, dando continuidade, simbolicamente, às premissas orientadas pelo artista Iberê Camargo.

“... Desde o princípio premissas norteadoras pela alta qualidade do trabalho que Iberê Camargo imprimia em todos os trabalhos de sua carreira me inspiraram a coordenar uma equipe que pudesse criar um projeto singular para um terreno magnífico com imensas dificuldades [...] Neste sentido a adição de Siza ao projeto veio a corroborar a favor da qualidade artística do projeto que era gerido por uma pequena fundação comandada pela D. Maria Camargo, viúva do artista, dr. Jorge Johannpeter, empresário de alto sucesso, apoiador de várias ações artísticas como p. ex. Bienal do Mercosul, e altamente comprometido com programas de qualidade, Justo Werlang, colecionador criterioso, Eduardo Haesbaert, auxiliar de Iberê, e Martins, gestor executivo com quem desde o início estabeleci grande afinidade” (Canal, 2010, 115).

Siza é escolhido (ele também um profissional criterioso e detalhista) certamente por sua exigência quando à qualidade do projeto.

2.3.1 – Patrocínio e produção da fundação Iberê Camargo

A sede da Fundação Iberê Camargo se transforma na metáfora da política cultural que se idealiza para o estado do Rio Grande do Sul, reflexo da parceria público - privada⁸⁸.

⁸⁷ Nos últimos anos, duas tentativas de construção de edifícios de museu com projetos de assinatura de arquitetos estrangeiros são frustradas. A primeira delas é o Masp: o arquiteto suíço Bernard Tschumi é vencedor do concurso, mas sua proposta não se concretiza. Mais recentemente a proposta da filial do Museu Guggenheim, de Jean Nouvel, também não se realiza.

⁸⁸ Dentre os conselheiros administrativos à época da construção da Fundação Iberê Camargo estão: William Ling - Presidente da Petropar; Bolivar Charneski – auditor e consultor Charneski consultoria; Jaime Sirotsky – Grupo RBS, afiliada da Rede Globo; Renato Malcon – Conglomerado financeiro e imobiliário ; Sérgio Silveira Saraiva – Grupo Petroquímico Ipiranga.

O edifício é patrocinado por sete empresas principais⁸⁹ que fazem uso das leis Rouanet (através do Programa Nacional de Apoio à cultura - PRONAC), e LIC (Lei de Incentivo à Cultura), direcionando impostos devidos ao governo federal e estadual, respectivamente, para o equipamento cultural. Essas empresas são favorecidas pelo retorno em marketing, já que, a partir de patrocínio de projetos sócio-culturais e ambientais, passam a ser conhecidas pela responsabilidade social e ambiental. Com essa política cultural, o Estado, que antes administrava todo o processo do projeto, passa a atuar como órgão regulador e facilitador.

Uma vez aprovado nas leis de incentivo o projeto da Fundação Iberê Camargo passa por uma nova etapa: angariar parceiros patrocinadores. Canal comenta:

“...Aprovar um projeto com muitos elementos diferentes, em Brasília, no Iphan. Todas essas coisas são muito burocráticas, de muitas informações, que muitas vezes tu não tens. E a gente foi conseguindo. Um apoio depois, de certa forma viemos a contratar a auditoria técnica da Caixa Econômica Federal que apoia muitos projetos especiais do Governo. Os patrocinadores começaram a chegar porque viram que era um projeto sério. Quer dizer, ganhar um patrocínio da Petrobrás, num primeiro momento, foi uma certificação de que a gente era muito sério. Era um processo sério. Depois veio o desafio da construção” (Canal, 2010, p.6. Entrevista concedida à autora).

O custo da obra, segundo a *Revista Vitruvius*, é o seguinte:

“... o prédio, orçado em R\$ 40 milhões, tem o patrocínio da Gerdau, Petrobras, Camargo Corrêa, RGE, De Lage Landen, Itaú e Vonpar⁹⁰. Do total investido, R\$ 24,3 milhões (60,8%) são oriundos de incentivos fiscais, por meio da Lei Rouanet e da Lei de Incentivo à Cultura do RS. Os demais R\$ 15,7 milhões (39,2%) são recursos próprios dos patrocinadores, parte deles com aproveitamento do benefício gerado pelo Certificado de Utilidade Pública concedido à Fundação Iberê Camargo” (Revista Vitruvius, set 2008).

Alguns patrocinadores não ganham retorno só em marketing, a Construtora Camargo Correa e a Gerdau são responsáveis, respectivamente, pela construção e fornecimento da ferragem da obra. Canal aponta que os editais para a construção são bastante restritivos, e a Camargo Corrêa ganha a concorrência em julho de 2003:

“Foram dois anos para o detalhamento do projeto e obtenção das aprovações oficiais de todos os órgãos da Prefeitura de Porto Alegre e do Ministério da Cultura para o início da obra,. Nesse período, criamos um

⁸⁹ São sete patrocinadores centrais: a Gerdau (empresa siderúrgica), Vonpar (empresa que atua nas áreas de Alimentos e Bebidas), De Lage Landen (empresa subsidiária do Grupo Rabobank, banco privado especializado em concessão de crédito), Camargo Corrêa (grupo empresarial que atua no setor da construção civil, indústria e gestão de marcas), a RGE (Rio Grande Energia), Itaú (banco), Petrobrás (empresa que atua no ramo de petróleo).

⁹⁰ Gerdau – empresa siderúrgica; Petrobrás – empresa de petróleo; Camargo Correa – grupo empresarial que atua em vários ramos, a construção civil é um deles; RGE – Rio Grande Energia; De Lage Landen – Banco holandês especializado em financiamentos; Itaú – Banco; Vonpar – empresa que atua na área de alimentos.

edital com premissas muito restritivas, compatível com a complexidade dos sistemas construtivos que deveríamos executar[...] em 2003 foi assinado contrato com a Camargo Corrêa” (Canal, 2008, p.142).

O regime de constuição jurídica da Fundação Iberê Camargo lhe permite maior abertura e liberdade na contratação de bens e serviços, o que favorece a agilidade no processo de realização da obra e o atendimento às especificações de projeto, o que significa, em outros termos, a possibilidade de economia de custos e a concretização do projeto na íntegra, o que muitas vezes não acontece na obra pública. Embora a Fundação realize concorrências, estas não seguem as mesmas regras da execução de obras públicas (no caso da Fundação a execução da obra é dividida em partes, que facilita a contratação de parceiros)⁹¹. Importa ressaltar que não é qualquer empresa construtora que consegue executar as especificidades do projeto de Siza (assim como em muitos projetos especiais). Por isso, o edital relativo ao corpo do edifício (primeira e segunda fases da obra) é elaborado com premissas restritivas, e com isso poucas empresas se encaixam no perfil desejado. Se existe um lado positivo, também há um negativo: a liberdade na execução da obra dá abertura para uma gestão que favorece o apadrinhamento; neste caso específico, dois patrocinadores também são empresas que participam diretamente na construção do edifício. Os dois patrocinam, mas também recebem de volta seu investimento.

2.3.2 -O terreno da Fundação

O patrocínio do governo à Fundação Iberê Camargo se dá não só através da política fiscal, mas também através da doação do terreno. Parte do lote onde é construído o novo prédio é cedida pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, e parte cedida em comodato pela Prefeitura da cidade de Porto Alegre (a área do estacionamento). O lote irregular é uma antiga pedreira de saibro abandonada, sendo uma área plana (pequena porção) e outra grande área escarpada coberta com mata nativa. No total são 7.107,29 metros quadrados de área livre e cobertura vegetal, de um terreno considerado de difícil abordagem. Como aponta Siza, posteriormente, ao descrever o terreno, ali foi preciso “costurar como um alfaiate”, ou seja, o terreno é tanto um deleite como um desafio.

⁹¹ Caso esse processo fosse regido pela lei nº 8.666/1993, que versa sobre a contratação de serviços e execução de obras públicas, seguiria outras regras. O tempo de licitação (concorrência, tomada de preços e carta convite) e execução das obras é maior devido à burocracia que envolve todo o processo (não significa dizer que não haja concorrências e burocracia na contratação de bens e serviços das obras particulares). Outra questão que importa comentar é que nas obras públicas (em seu artigo 5º da seção III) as regras de licitação proibem o uso de materiais e equipamento sem similares, portanto, as especificações exclusivas de projeto são proibidas. Em várias circunstâncias isso pode afetar as propostas originais nos projetos arquitetônicos.



Figura 17- Terreno da Fundação Iberê Camargo em 2003. Fonte: Fernando Falcão.



Figura 18– Área em frente ao terreno da Fundação Iberê Camargo. Fonte: Fernando Falcão.



Figura 19- Vista do terreno da Fundação Iberê Camargo. Fonte: Fernando Falcão.

Ao planejar um edifício, o arquiteto deve estar atento às normas técnicas de arquitetura, assim como às exigências impostas pelo Plano Diretor urbanístico: a Ordenação do Solo Urbano (exigências do Zoneamento) e o gabarito do lote. São essas normas que, de certo modo, darão forma ao edifício e determinarão sua ocupação no lote. Em relação ao

uso do solo, o terreno da Fundação é considerado pelo 2º Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental de Porto Alegre, Área Especial - de Interesse Cultural e Natural⁹². As Áreas Especiais são de interesse patrimonial da cidade, “são locais onde incide concentração de bens culturais para preservação, exigindo regimes urbanísticos específicos com vistas a diferenciar o uso e ocupação do solo do padrão geral adotado na cidade” (Graeff et al, 2011, p.1). Como especifica o Plano Diretor,

“A nova abordagem desses espaços, pela legislação urbanística, também levou à criação do conceito de Lugares e de Unidades de Interesse Ambiental. O conceito de Lugares permitiu a institucionalização de conjuntos e espaços de valor cultural com menor abrangência territorial em relação à escala de uma Área. No âmbito das edificações, a categoria definida no 1º PDDU (PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE, 1979) como “prédios de interesse sócio-cultural”, com vistas à preservação, foi mantida no [2º] PDDUA, passando a ser identificada como Unidades. Assim sendo, no âmbito do novo Plano Diretor foram instituídas três categorias de ocorrência de patrimônio cultural no espaço urbano: Áreas, entendidas como “porções de território com características culturais [...] diferenciadas que estruturam a paisagem [...] atribuindo-lhe identidade, com repercussões em nível macro na cidade”. Lugares, entendidos como “porções do território, situados ou não em Áreas, que permitem identificar ocorrência de conjuntos de elementos culturais [...] relacionados entre si, que, por seus valores, são passíveis de ações de preservação”. Unidades, entendidas como “elementos pontuais [...] culturais que possuem valor significativo, passíveis de ações de preservação” (Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997)

Segundo o Plano Diretor, há o interesse em identificar espaços que fortaleçam as identidades locais, como as margens do Lago Guaíba. A Fundação Iberê Camargo se insere no Programa de Projetos Especiais (interesse ambiental e cultural), por isso o projeto da sede é analisado em seu processo de produção, com critérios especiais que passam por acordos programáticos estabelecidos com o Poder Público, tendo como referência os padrões definidos no plano regulador. Ou seja, na análise para a aprovação, importam elementos como a estruturação do edifício na paisagem, entre os elementos naturais e construídos, antigos ou recentes, além, é claro, de negociações no plano político, como veremos adiante na *Performance Process*. A topografia, traçado, vegetação ou edificações

⁹² A área da Fundação compõe o projeto polêmico de reconversão da orla em polo turístico e comercial – que se inicia no Cais do Porto (Cais Mauá), passando pelo Centro Cultural Usina do Gasômetro, Parque da Harmonia, Parque Marinha do Brasil, Sport Clube Internacional e Estaleiro Só. A polêmica se dá pelo índice de ocupação e altura das construções propostas, pela distância destas à margem e pelo acesso público à orla. A pendência envolve pesquisadores, técnicos do governo e ambientalistas, que já há algum tempo dividem opiniões acerca da legislação de ocupação das margens do Guaíba. Uma vez definido como rio exige uma distância de 500m para a construção em suas margens; uma vez definido como lago, exige uma distância de 30m. O fato é que o impacto da ocupação urbana da área é um dos últimos assuntos tratados, embora seja um dado relevante para a preservação permanente, de interesse ambiental. Inclusive é a Lei federal de 4771/65 que dispõe sobre faixas de preservação permanente de leitos de rio e lago. As disputas entre associações de moradores, empreendedores imobiliários, governo estadual e municipal está mais no interesse de preservação de uma faixa contínua de acesso público ao lago e à paisagem, uma vez que alguns dos projetos previstos privatizam parte da ocupação da margem e, portanto, limitam o acesso público à paisagem do Guaíba.

são referências para os panoramas de maior interesse da cidade. Podem-se considerar elementos naturais ou construídos que, pelas suas características, escala ou implantação venham a constituir um referencial de estruturação paisagística, capazes da transformação da escala das demais construções do entorno. Nesse sentido, há também uma análise em relação às edificações agrupadas, capazes de constituir uma mudança sensível na paisagem, como as unidades seriadas construídas em conjunto⁹³.

O Plano Diretor da cidade de Porto Alegre segue os processos globais de planejamento estratégico, expandindo a lógica do loteamento do tipo residencial para uma forma de ocupação loteada do espaço público, em uma gestão fragmentada e projetada para ser desenvolvida através de parceria público x privada. Os Projetos Especiais de Porto Alegre - especialmente os que integram o plano de requalificação da orla do Guaíba⁹⁴ - são realizados a partir de parcerias com o setor privado, e dão abertura para negociações (estão enquadrados nas regras dos Projetos Especiais) no plano político e arquitetônico, e consequentemente a criação de polêmicas. O terreno da Fundação Iberê Camargo integra o Setor 7 do projeto urbanístico da orla (são 19 setores), um importante vetor de crescimento da cidade rumo ao litoral sul, que prevê um investimento não só em sistemas de acessos, visando intensificar ligações com o tecido urbano e o lago, como também contribuir para a modificação da paisagem local, conferindo-lhe capacidade de atração turística.

A Fundação está ladeada por dois dos mais polêmicos projetos da orla: o '*Gigante para sempre*' (estádio do Sport Club Internacional), que reforma e incrementa a região do aterro do estádio de futebol Beira-Rio, para se adequar às normas e recomendações da FIFA, visando à copa de 2014; e o '*Pontal do Estaleiro*' (antigas instalações do Estaleiro Só), construção de seis torres de edifícios comerciais, duas de edifícios residenciais, estacionamento com 1.400 vagas e uma área de lazer com marina e restaurantes. Esses dois projetos apresentam uma enorme capacidade de reunir interesses comerciais, turísticos e imobiliários, por isso dão abertura para disputas políticas articuladas pelos gestores públicos e organizações empresariais, além da sociedade. O último deles tem sido alvo de processos em torno da flexibilização da legislação de ordenação urbana e meio ambiente: o

⁹³ Os valores definidos no PDDUA são os seguintes: a) *elemento referencial*, quando a área em questão apresentar monumento natural ou construído estruturador da paisagem; b) *conjunto estruturador*, quando a área em questão apresentar conjunto de elementos construídos definidores de paisagem notável; c) *cenário peculiar*, quando a área em questão apresentar recinto urbano estruturado por elementos naturais e construídos conformadores de paisagem fechada; d) *panorama peculiar*, quando a área em questão possibilitar a visualização de paisagem aberta" (Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997).

⁹⁴ As Diretrizes do atual Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental (PDDUA) dividem os 70 quilômetros da orla do Guaíba em 19 setores – desde a ponta do Gasômetro, ao norte do lago, até a Praia do Lami, no extremo sul da cidade. Conforme indica o 2º PDDUA, em seu artigo 83, o resgate das articulações entre o território da cidade e as águas do Guaíba deve ser providenciado através de intervenções que incidam sobre o conjunto de espaços que define a sua orla, aproximadamente 70 km sob a jurisdição do município de Porto Alegre, classificada como Área de Revitalização.

Pontal do Estaleiro está sendo aprovado em meio a polêmicas e passa por processos de adequação ao índice e natureza de ocupação do terreno, uma vez que o projeto inicial prevê usos e índice de ocupação proibidos pela legislação vigente.



Figura 20- Projeto Gigante para Sempre, Porto Alegre. Fonte: <http://blogcalciofiorentino.blogspot.com.br>



Figura 21- Projeto Gigante para Sempre. Vista para o sul da cidade. Fonte: <http://blogcalciofiorentino.blogspot.com.br>



Figura 22- Projeto Pontal do Estaleiro. Fonte: <http://www.skyscraperlife.com/projetos/>



Figura 23- Projeto Pontal do Estaleiro. Fonte: <http://www.skyscraperlife.com/projetos/1>

Os temas do urbanismo e das parcerias público x privadas são importantes, mas não são abordados com maior profundidade nesta pesquisa, uma vez que não objetos centrais de análise. Cabe ressaltar que o estado do Rio Grande do Sul experimenta essa modalidade de gestão, a partir do Programa Parcerias Público Privadas do Município. Se esta não é a forma mais eficiente de realização de obras e serviços (criando diversas polêmicas), tem sido a alternativa que tem concretizado projetos há muito tempo “engavetados”. Naturalmente que a maioria está envolvida em interesses imobiliários, e parte envolvida em polêmicas relacionadas ao uso abusivo de solo público. No caso da Fundação Iberê Camargo, a polêmica está centrada nas negociações em torno do solo público, no subsolo, abaixo da avenida Padre Cacique.

A gestão fragmentada das margens do Guaíba dá abertura para uma bricolagem de abordagens arquitetônicas e urbanísticas. Não se pode pensar numa única formulação narrativa, e sim em diferentes lógicas narrativas – as narratológicas – que se ocupam da orla da cidade de Porto Alegre: o edifício da Fundação representa uma parte desta perspectiva. Nessa lógica, há a reunião de elementos díspares que não produzem uma síntese geradora, ali estão elementos justapostos que

não são unificados, produzindo um descontínuo no espaço urbano. Aqui se trata da operação dinâmica da *intertextualidade* de que fala Ricoeur; da confrontação de distintas narrativas arquitetônicas, que modo a estabelecer proximidades e distanciamentos.

2.4 – O Contexto Contemporâneo dos Museus. A Patrimonialização da Cultura e o Paradigma do Museu Contemporâneo.

O edifício da Fundação Iberê Camargo surge no contexto contemporâneo da patrimonialização e mercadificação da cultura. O museu de arte, nos últimos trinta anos, se transforma na “menina dos olhos” das instituições culturais. Junto ao processo mais abrangente de *musealização* da sociedade, que inclui o resgate da memória e tradição, assiste-se a criação de dezenas de museus em escala global⁹⁵, predominando os de arte contemporânea, antropologia e ciências. A concorrência por seus corredores, seja pelo turismo, pelas *blockbusters*⁹⁶ ou por outras atividades exige uma transformação estrutural na instituição, que se torna mais flexível, mais inclusiva, e aberta a um contingente maior de visitantes. O museu se reinventa não só como um espaço e um campo de reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade, mas também como um lugar que permite um reposicionamento mais plural e híbrido no sistema cultural. Há um movimento de revalidação de seu papel na sociedade:

“De instituições elitistas, colonizadoras, sectárias e excludentes, os museus têm procurado os caminhos da diversidade cultural, da repatriação das

⁹⁵ No sentido abrangente, o fenômeno da “musealização” é central para o entendimento do processo de historicismo expansivo da sociedade contemporânea, decorrente da modernização e da consequente entropia das tradições e das experiências estáveis. Há uma crescente não-sincronicidade da experiência humana e o curso da velocidade reduz a expansão cronológica do presente. Reivindica-se um sentido de tempo e memória, e o museu é um lugar estratégico de compensação: “A volta das tradições locais [...], o privilégio de preservar [...] tudo isso pode realmente ser interpretado como uma reação à altíssima velocidade da modernização, como uma tentativa de se libertar do espaço vazio do cotidiano e reivindicar um sentido de tempo e memória. Isso reflete uma tentativa de sujeitos cada vez mais divididos de viver com fragmentos, até mesmo para forjar uma mudança e uma identidade não estabelecida fora desses fragmentos, ao invés de perseguir uma unidade ou totalidade evasiva” (Huyssen, 1996, p.242). Na prática, essa compensação toma forma através das ações patrimoniais criadas por instituições ou grupos sociais. A cidade é o cenário privilegiado desses mecanismos, que se expressam, por exemplo, na restauração e preservação do patrimônio histórico e na criação de instituições culturais e museológicas, como é o caso das políticas urbanísticas e culturais engendradas no estado do Rio Grande do Sul. A partir da década de 80, há um investimento na requalificação de edifícios históricos do centro da cidade e na criação de centros culturais e museus, muitos deles sediados nesses edifícios - é o denominado *corredor cultural*, que busca trazer para o centro uma movimentação perdida com a migração da população (e com objetivos voltados ao turismo). Como aponta Anico (2005), “Essa valorização social do patrimônio conduziu ao desenvolvimento de múltiplas ações no sentido do resgate e ativação patrimonial, uma tendência reveladora do próprio alargamento do conceito, alvo de múltiplas designações (reinvenção do patrimônio, paixão patrimonial, indústria do patrimônio ou histeria patrimonial), associada ao desenvolvimento de uma estratégia de proteção centrada na conservação das identidades e de referentes culturais de estabilidade, mediante a produção de um discurso patrimonial que se destina não só a responder aos desafios colocados pelo presente, mas a ser igualmente utilizado no futuro” (Anico, 2005, p.75).

⁹⁶ De uma maneira geral as *Blockbusters* são as grandes exposições temporárias (e) ou itinerantes possibilitadas pela disponibilização de acervo de grandes museus. Geralmente dependem de grande investimento financeiro e logístico, por isso são subsidiadas por um consórcio de instituições. O Brasil recebe já há alguns anos algumas exposições vindas de outros países. Recentemente 85 obras do acervo impressionistas do Museu D’Orsay foi deslocado para a exposição “*Virada Impressionista*” que acontece em São Paulo e Rio de Janeiro.

referências culturais, da gestão partilhada e do respeito à diferença de forma objetiva e construtiva. De instituições paternalistas e autoritárias, os museus têm percorrido os árduos caminhos do diálogo cultural e da convivência com o outro. De instituições isoladas e esquecidas, os museus têm valorizado a atuação em redes e sistemas, procurando mostrar a sua importância para o desenvolvimento socio-econômico. De instituições devotadas exclusivamente à preservação e comunicação de objetos e coleções, os museus têm assumido a responsabilidade por ideias e problemas sociais" (Bruno, 2007, p.6-7)

Em um momento de reflexão sobre a crise das meta-narrativas (inclusive as que caracterizam as narrativas universalizantes dos museus), a cultura museal tem possibilitado o aparecimento de diferentes vozes, antes excluídas do discurso hegemônico. O advento da Nova Museologia e a modificação das definições de museu no ICOM (International Council of Museums) são testemunhos da necessidade de mudanças, que se iniciam pela caracterização cada vez mais plural e híbrida das instituições museológicas no início do século XXI. Mas, e o museu de arte?

O *museu de arte*, especificamente, reitera seu papel legitimador da arte. A produção artística, embora tenha um dia tenha reivindicado a dissolução dos museus - inicialmente com as vanguardas históricas e depois com a arte contemporânea -, precisa de seus "muros" legitimadores. O museu, portanto, é um importante lugar onde se processa a crítica: *"Enquanto a crescente mercadização da arte é incontestável, a crítica mercadológica sozinha está longe de produzir critérios estéticos ou epistemológicos sobre como ler obras específicas, práticas artísticas ou exposições"* (Huyssen, 1996, p.228). De um lado o museu de arte é uma alternativa à crítica mercadológica, por outro lado reflete a sociedade de mercado no qual está inserido. O museu contemporâneo é um reflexo do contexto social, representa uma sociedade plural, multifocal, fragmentada, resultado da criação de blocos supranacionais, do desenvolvimento de um sistema econômico e turístico em escala global. Ele reflete, sobretudo, as novas formas de consumo cultural: da cultura de massa, da reprodutibilidade e do espetáculo, norteados pelos pressupostos de uma sociedade do consumo e ancorados nos princípios democráticos e nas convicções liberais. Por isso o fenômeno da popularização do museu de arte é interpretado por outra dimensão das reivindicações das vanguardas artísticas do início do século XX, que tem seu desejo curiosamente satisfeito através da cultura de massa:

"... talvez um dia alguém queira investigar até que ponto a musealização do projeto da vanguarda atravessou as fronteiras entre a vida e arte e ajudou a derrubar os muros do museu, democratizando-o ao ponto de torná-lo mais acessível e a facilitar as atuais transformações do museu, que de uma fortaleza de poucas pessoas selecionadas passou a ser cultura de massa, e que de tesouraria passou a local de performances e mise-en-scène para um público ainda maior [...] a vitória da vanguarda sobre o museu, no final

poderia se revelar como a vitória da vanguarda sobre o museu, mesmo que de um jeito não esperado pela vanguarda. Uma vitória Pírrica, para se mais exato, mas uma vitória” (Huysen, 1996, p.231-235).

Essa cultura do consumo, acostumada à outros veículos de comunicação e entretenimento, reivindica a experiência extra-ordinária do museu e de seus objetos auráticos, como garantia do efeito anamnésico que este pode proporcionar, e contra a crescente imaterialidade do mundo do hiperespaço e do fluxo de informações sincrônicas. Por isso, a experiência do museu virtual e a reprodutibilidade da arte na *Internet* ainda não exclui a experiência do museu físico⁹⁷, que explora o virtual, inclusive, para aumentar a sua concorrência.

Há uma mudança estratégica na concepção dos museus – como instituição e como arquitetura -, que agora são pensados em função do tipo de relação entre o espectador e a obra de arte, e a obra de arte como informação, como aponta Lumley: “*A perda da sua natureza aurática, sóbria e acadêmica, em detrimento de uma concepção de museu como meio e espaço de comunicação*” (Lumley *apud* Anico, 2005, p. 81). O museu como instituição está cada vez mais sintonizado com o espectador-leitor e o espectador-consumidor, o que o assemelha cada vez mais ao *centro de informação*, no contexto mais vasto da sociedade de informação. Deste modo, investe-se cada vez mais em estratégias pedagógicas e comunicacionais, considerando as particularidades dos grupos sociais e atitudes culturais dos diversos segmentos de público, de modo a viabilizar os museus social e culturalmente.

A relação entre consumo e museu é discutida por vários autores (Urry, (1996); Anico (2005); Huysen, (1996, 2000); Groissmann (2011); Sperling (2008, 2011), Arantes, (2000)) -, que, afirmam que este é um assunto essencial nas discussões acerca do caráter da contemporaneidade, enquanto motor econômico e cultural atuante na sociedade. Tal como aponta Urry, a sociedade do consumidor e as tendências do gosto popular contribuem para a transformação do papel social do museu (1996, p. 230). Este, por sua vez, procura ser

⁹⁷ Há uma prospecção sobre o impacto das novas tecnologias de informação e comunicação, não só no que diz respeito a divulgação do bem cultural, mas do museu que o abriga. Essas discussões são importantes, visto que, na década de 90 inicia-se um processo de virtualização de parte das informações institucionais museológicas. Embora haja um processo nos museus europeus e americanos, a virtualização ainda hoje é pequena (o investimento nas tecnologias de informação é acanhado), se considerarmos a quantidade de museus espalhados pelo mundo. O processo de virtualização quase sempre se limita à criação de páginas de divulgação de programações e atividades nos sites institucionais. Castellary (1997, 1999) aponta que o processo de virtualização iniciado nos anos 90 implementa a linguagem hipermídia especificamente de três formas: "sobre" o museu, "a partir do" museu e "dentro" do museu. "Sobre" o museu se trata de atividades de apoio ao usuário de modo *offline*; "a partir do" museu é o caminho de comunicação *online*, mas não abre oportunidade de interatividade; e "dentro" do museu incorpora elementos interativos na narrativa do museu, de fora ou em suas próprias instalações. Grande parte dos museus - especialmente os de arte ou história-, em escala internacional, ainda opta fundamentalmente pelo "a partir do museu", uma situação que os favorece, já que se torna uma forma de aderir à era digital e amealhar mais público – o virtual e o presencial. Deste modo a internet abre espaço para um tipo de exposição e visitação diferente (alternativa à visitação presencial), mas ainda é usada como estratégia para atrair público para a visita real.

cada vez mais ser acessível a todo tipo de visitantes, procurando proporcionar meios para a aquisição de certo capital cultural. O modelo anterior de visitante enquanto cidadão se transforma em um modelo de visitante enquanto consumidor, que agora ocupa o lugar prioritário (como consumidor) de todas as atividades museológicas. Essa alteração provoca uma crise teleológica do objetos e das coleções nas atividades desenvolvidas pelos museus, conduzindo a uma redefinição de suas funções tradicionais.

Uma vez que os visitantes dos museus contemporâneos são cada vez mais considerados enquanto públicos-alvo, ou seja, segmentos de mercado, surgem também novas lógicas economicistas, que de forma crescente colocam o museu dependente de grandes financiamentos, grandes projetos e grandes arquiteturas. Essa lógica é acompanhada, em tempos de crise, pela falta de verbas, que em muitos casos resulta no sucateamento ou fechamento da instituição, como nos casos dos fechamentos das filiais do Hermitage (Londres) e do Guggenheim (Las Vegas). Para recuperar o fôlego financeiro, muitos museus criam alternativas para aumento da receita, como por exemplo, a exploração de produtos relacionados à instituição e acervo, e o aluguel de suas dependências para eventos, como faz o Museu Oscar Niemeyer de Curitiba e tantos outros. Assim, muitos museus contemporâneos incluem em seus programas, dependências apropriadas para toda sorte de eventos.

Os centros culturais como conhecemos hoje tem como referência o Centro Georges Pompidou (Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou - o *Beaubourg* -, Paris, 1977), conhecido não só por sua arquitetura impactante como também por seu modelo institucional. O *Beaubourg* é um equipamento cultural paradigmático por sua configuração incomum, que combina em um único conjunto dispositivos de exposição, performance, leitura, informação, pesquisa e memória. O centro cultural conjuga museu, biblioteca, salas de espetáculo, cinema, galerias de exposições temporárias, o atelier de Brancusi⁹⁸ e o IRCAM (Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica e Musical). Essa concepção de espaço pluricultural e multidisciplinar, voltado para uma diversidade de manifestações da arte e da cultura - com intensa programação simultânea e continuada, apoiadas por um espaço equipado com conveniências como restaurante ou cafeteria -, serve de base para a criação de instituições que conjugam as atividades museológicas com as de centro cultural. O aprimoramento deste formato é o que caracteriza a maioria dos museus e centros culturais contemporâneos.

⁹⁸ Constantin Brancusi foi um escultor romeno (1876-1957) que viveu grande parte da vida em Paris. Pouco antes de morrer, deixou seu estúdio e todo o seu conteúdo para o governo francês, com a condição de que o Musée National d'Art Moderne o reconstituisse como tinha sido na sua localização original, perto de Montparnasse. O layout do estúdio foi reconstituído até o último detalhe, com esculturas, fotografias, manuais, discos e instrumentos, para satisfazer o desejo do artista de ter seu trabalho exibido em sua totalidade (Centre Pompidou, 2012).

O modelo iniciado na França é seguido de forma generalizada globalmente, principalmente porque o crescimento das cidades, a influência da cultura de massa e o desejo em se democratizar o museu adentram no sistema cultural. Hoje a maioria dos centros culturais tem uma configuração que conjuga *atividades de base*, como a salvaguarda das coleções, exposições, apresentações e acesso à informação, e *atividades participativas*, com ações práticas ou discursivas. Importa ressaltar que as atividades curatoriais estão cada vez mais inseridas nas instituições de arte, como exigência para a concretização das ações museais. Esse fenômeno se deve a uma crescente exigência de produção e renovação de conhecimento especializado, não só na elaboração teórica, mas na concretização das exposições e produções editoriais.

2.4.1 - O museu na cidade

A expansão do número de museus e sua necessidade de atrair visitantes demandam um investimento e de suas funções tradicionais. Esse fenômeno é acompanhado da construção de grandes arquiteturas, que são configuradas para receber multidões. As instituições têm investido na contratação de arquitetos renomados capazes de construir *edifícios performáticos*, que contribuem para a consolidação da imagem das cidades, que até então não se apresentam como importantes pólos turísticos. “Museus de arte e grandes arquiteturas” é um binômio que segue uma tendência de investimento das instituições públicas e privadas, como aponta o diretor do Museu e Fundação Salomon. R. Guggenheim, Richard Armstrong:

“Os museus do futuro serão exatamente como os de hoje e os de ontem: lugares gigantescos e cheios de gente. A diferença estará no lado de fora, na arquitetura. Os museus não serão mais palácios, mas sim projetos ousados como o de Frank Gehry em Abu Dhabi. Além disso, estarão abertos a diversos interesses e públicos muito diferentes. Nos museus, essa história de globalização e internet não vai surtir efeito tão rápido” (Armstrong apud Tardáguila, 2012, p.1).

Atualmente o sucesso de qualquer cidade depende substancialmente dos atrativos dos seus museus. Eles surgem em locais geralmente vagos no território urbano, como parte de uma estratégia que tem como objetivo utilizá-los como foco de interesse e vetores de expansão urbana. A forma espetacularizada dos edifícios de museus demonstra a capacidade da arquitetura em estimular investimento imobiliário na valorização de áreas urbanas. Os equipamentos culturais são estratégicos na gestão contemporânea, pois são responsáveis pela captação de recursos indiretos para cidade. O museu, nesse sentido, serve tanto mais à qualificação da cidade, com sua arquitetura de mercado, do que propriamente à qualificação da cidade com uma instituição museológica de qualidade. A

cidade, por sua vez, se vale da arquitetura na construção do imaginário, que a reconhece em função de sua arquitetura:

“[...] a arquitetura contemporânea de museus, ação indutora e representação sensível, tem cumprido muito bem sua parte na questão central para a estética idealista, a associação de uma beleza – espetacularizada e normativa - ao desenvolvimento progressivo da história. Para Tafuri, a perda de força crítica da arquitetura marca o final de sua missão; a promessa de resolução dos problemas da cidade é substituída pela promessa de resolução das questões de mercado. E, como aponta Arantes, o arquiteto urbanista conscientemente convertido em “urban imagineer”, tem “se tornado um dos operadores-chave dessa máquina, reunindo num só personagem o manager (o planejador-empresendedor identificado por Peter Hall) e o ‘intermediário cultural’...” (Sterling, 2009, p.6).

Entre as requalificações urbanas valorizadas graças ao investimento arquitetônico de museus, sem dúvida o caso de Bilbao é exemplar. Na conjunção de uma grande arquitetura (Frank Gehry) e um grande museu (Museu Guggenheim) a cidade revitaliza uma área do subúrbio, cria nas adjacências um novo sistema ferroviário metropolitano, incluindo conversão de antigas instalações prediais em parque e apartamentos, e injeta recursos para ampliar a capacidade do porto e da reconstrução do aeroporto da cidade. Além disso, na esteira desse empreendimento, há um investimento na implantação e re-implantação de áreas comerciais e de serviço. Portanto, a implicação de uma obra dessa envergadura vai muito além das políticas culturais propriamente ditas. A chave para se compreender a relação entre o museu de grande porte e a cidade está na conjunção entre urbanidade, representatividade e vida coletiva. Ao contrário de Sperling (2009), Montaner assinala um lado otimista da questão: *“os museus e as coleções são convertidos em polos de atração turística mais decisivo [para a cidade], mas também são consolidados como o elemento básico para conseguir que os cidadãos se sintam membros de uma cidade que tem cultura e capacidade criativa”* (2003, p.150). A cultura – materializada nos equipamentos culturais –, como promotora da coesão social, do emprego ou do desenvolvimento do turismo é entendida por governos e instituições diversas como instrumentos decisivos para melhorar as condições sociais.

2.4.2 - Arquitetura de museus

A publicidade e as imagens passam a ter um papel integrador nas práticas culturais das cidades contemporâneas, as arquiteturas de centros culturais e museus estão no centro das atenções, criando uma economia política completamente midiaticizada. Os *edifícios performáticos* são importantes na concorrência entre as cidades, já que representam

qualidade, prestígio e inovação. Por isso, a venda das imagens da permanência e de poder requerem certa sofisticação. De uma maneira geral, a partir dos anos 90, abdica-se de uma arquitetura pós-moderna popularizada (que caracteriza casas, shoppings, praças) e se estabelece uma reação com diversas tendências. A arquitetura espetacularizada possibilita às cidades a conquista de capital simbólico, visto apresentar particularidades e discursos especialmente diferenciados.

Para Medrano (2007) a cultura arquitetônica contemporânea traz uma grande contribuição para as cidades que desejam se aparelhar com edifícios de alto apelo midiático:

“... sua contribuição é inegável aos mais significativos exemplos da arquitetura contemporânea. Arquitetos como Rem Koolhaas, Alejandro Zaera, Enric Miralles, Willen Jan Neutelings, Bem Van Berkel, o grupo MVRDV, Adriaan Geuze (West 8), Kazuyo Sejima, Njiric & Njiric, entre outros, a meu ver, alicerçaram-se em parte do suporte ideológico esboçado pelas teorias do desconstrutivismo e, aliando-se à comunicabilidade da vertente culturalista de Venturi, Rossi, Tafuri (para citar poucos) e ao vanguardismo dos primeiros modernos (com um discutível pragmatismo), conduzem uma arquitetura capaz de articular-se em várias esferas comunicacionais. O apelo à invenção 28, à “imaginação” 29 e ao “novo” permitiria uma resposta ao local (sua cultura, história, topografia, entorno, etc.) como um autêntico manifesto emancipativo – contrariando fatos e revigorando outros – mas buscando resposta em uma arquitetura fundada em valores, hoje, indispensáveis a questões referentes à construtibilidade, viabilidade econômica, retorno mercadológico e de marketing, comunicabilidade, etc. Uma arquitetura, acima de tudo, capaz de atender às transformações constantes de valores os quais, tão intensamente, caracterizam a sociedade pós-industrial; e, ao mesmo tempo, mesmo involuntariamente, tendem a corresponder às demandas do capitalismo avançado” (Medrano, 2007, p.108).

Em *Museus para o século XXI* (2003), Montaner mostra um panorama resumido da produção arquitetônica contemporânea de museus, que demonstra, de uma maneira geral, um grande investimento estético, uma vez que os museus e centros culturais se transformam na maior publicidade das cidades na concorrência pelo turismo nacional e internacional. Não há o interesse em categorizar a produção contemporânea, os 8 tipos analisados somente nos ajudam a entender, em linhas gerais, as abordagens arquitetônicas mais utilizadas. Vejamos:

O museu como organismo extraordinário é um museu singular de formas irrepetíveis, que geralmente surge em contextos urbanos consolidados ou como vetores de consolidação. Estes seguem a tendência iniciada com Frank Lloyd Wright e são bem exemplificados contemporaneamente a partir do Guggenheim de Bilbao de Frank O. Gehry e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, de Oscar Niemeyer, 1996.



Figura 24- Museu Guggenheim de Bilbao. Frank O. Gehry, 1992. Fonte: <http://edificandoonline.blogspot.com.br>

O *museu desenvolvido a partir da caixa* é um museu de forma geralmente prismática, onde todas as funções são distribuídas em seu interior homogêneo. É o caso do Centro Cultural Georges Pompidou (1971-77), de Renzo Piano e Richard Rogers, do Centro de Arte Contemporânea de Nîmes, de Norman Foster.



Figura 25- Centro de Arte Contemporânea de Nîmes, Norman Foster, 1993. Fonte bag.portaisdamoda.com.br

No *objeto minimalista* a articulação espacial se dá dentro de uma unidade muito clara: são museus que adotam formas mais essenciais e estruturais, que usam recursos atemporais. Dentro dessa proposta estão o Museu Infantil em Hyogo, de Tadao Ando (1987-1988), o Museu da Luz Natural em Gamo-gun, Shiga (1997-1998), o Museu da Escultura em São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha (1995).

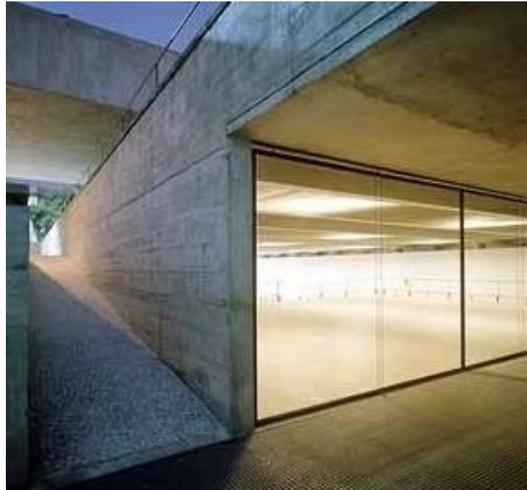


Figura 26- Museu da Escultura de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha, 1987-1995. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

O *museu "museu"* é entendido como a presença de diversos estratos arqueológicos e históricos à espera de ser interpretado e incluído em uma nova ordem tipológica. O projeto consiste em articular essas presenças reais e reconstruir criticamente uma tipologia que tenha relações com a memória. Ou seja, trata-se de configurar os edifícios como uma estrutura de espaços pensados com critérios de análises tipológicas, atendendo o caráter das coleções. Ex. Museu de Arte Romana, Mérida, de Rafael Moneo, de 1986.



Figura 27- Museu de Artes Romanas, Mérida, Rafael Moneo, 1986. Fonte: <http://www.animalpolitico.com>

O *museu que se desenvolve a partir de um contexto* nasce de uma forma expressionista e orgânica, em formas expansivas, dobrando-se em torno de sua coleção e ao mesmo tempo abrindo-se para o exterior. É um museu que respeita os dados pré-existentes: o exterior, a coleção, os critérios museológicos. Os projetos de Álvaro Siza são exemplos desse tipo de museu: Museu Serralves, Porto, 1999, Centro Gallego de Arte Contemporânea, 1999, Fundação Iberê Camargo, 1998-2008.



Figura 28- Centro Gallego de Artes Contemporânea, Álvaro Siza, 1999. Fonte: <https://www.google.com.br>

O *museu como colagem de fragmentos* é o oposto do *museu caixa*, está em consonância com a condição contemporânea da fragmentação. Articula lógicas diversificadas – formas, materiais, linguagens. Dois museus se destacam dentro dessa lógica, a Staatsgalerie, em Stuttgart, de James Stirling (1977-1984) e o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA), de Arata Isozaki 1986.

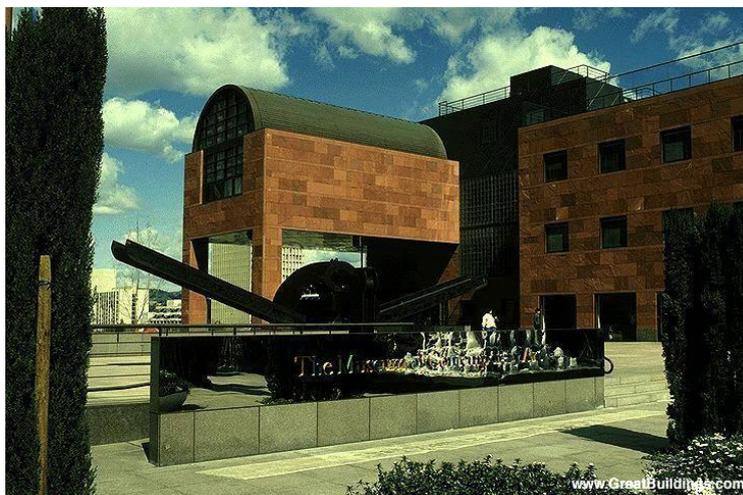


Figura 29- MOCA (Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles), Arata Isozaki, 1986. Fonte: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/MOCA.html/cid_2521465.html

O *anti-museu* se dissolve na realidade, negando qualquer solução representativa. Esse museu é uma crítica ao cubo branco, reconhecendo as problemáticas de qualquer lugar dedicado à arte contemporânea. São espaços que criam um caráter contraposto ao lugar de luxo: pavilhões, garagens, etc. Um dos exemplos mais emblemáticos do anti-museu é o PS1 Contemporary Art Center de Long Island, Queens, Nova Iorque, que ocupa uma escola abandonada, em 1974.



Figura 30- PS1 Centro de Arte Contemporânea de Long Island Nova Iorque, 1974. Fonte: <http://www.urban75.org/photos/newyork/ps1-art-long-island-city.html>

O edifício que apresenta “*formas da desmaterialização*” busca sua “mítica” desmaterialização recorrendo à essência material: energia, luz e transparência. A desmaterialização pode caminhar em múltiplas direções, desde a dispersão no espaço até à caixa transparente. São exemplos desse tipo de museu a Fundação Beyeler na Basileia, 1997, A Fundação Cartier em Paris, de Jean Nouvel, 1994, e o Kunsthauus de Bregenz, Austria, de Peter Zumthor, 1997.



Figura 31- Fundação Cartier, Paris, Jean Nouvel, 1994. Fonte: <http://aarqtortura.blogspot.com.br/2012/07/>

Os oito grupos analisados revelam que, embora *externamente* haja uma diversidade na produção arquitetônica, *internamente* essa diversidade é só aparente. As transformações observadas desde o *Beaubourg* são comuns a quase todos os museus (em alguns de forma mais marcante do que em outros) e estão relacionadas, de uma maneira geral, à afluência massiva do público. Nesse sentido, há um investimento formal para estimular a interação, com o apoio das inovações tecnológicas, ou mesmo argumentos espaciais, com a presença de largas circulações, grande altura, acabamentos diversos. Os novos museus também

abrem espaço para o deleite e consumo, no sentido mais abrangente do termo, com as cafeterias, restaurantes e lojas. As lojas, que há algumas décadas eram reduzidas a pequenos espaços para souvenirs e publicações do museu, agora aumentam suas áreas e diversificam seus produtos, como por exemplo, a inserção de franquias de grandes livrarias e boutiques de design.

O espaço expositivo do museu de arte guarda ainda hoje bases essencialmente modernas (o cubo branco de Brian O'Dorothy), mesmo com as transformações das práticas artísticas e suportes, que se processam desde os anos 60. A arquitetura tem respondido somente com as adequações necessárias para a sua ocupação. A diferença entre as áreas expositivas modernas e as contemporâneas está evidente nas instalações, que hoje permitem uma “pirotecnia” cenográfica. As instalações técnicas estão geralmente localizadas em áreas técnicas ou *shafs*, que não prejudicam visualmente nem atrapalham a instalação da exposição. A abordagem da museografia e expografia, que antes se reduzia às informações básicas da exposição e acervo, hoje explora técnicas de *design* (gráfico, cenográfico, e de interface), somadas às particularidades da conservação do acervo.

Em relação ao corpo edificado propriamente dito, a arquitetura reforça sua dimensão coletiva e tem se transformado em um dos lugares públicos mais relevantes para a cidade contemporânea. Independentemente da tipologia, complexidade e solução dos programas adotados estruturalmente reforçam a idéia contemporânea de esconder a estrutura, como os Pavilhões de Água Doce e Salgada de Neette Jans (1997), de Kas Oosterhuis e Lars Spuybroek.

2.5 – O Arquiteto Siza

O arquiteto escolhido para a elaboração do projeto da Fundação Iberê Camargo é Álvaro Siza, um português de Matosinhos conhecido mundialmente por suas obras minimalistas e com experiências anteriores em museu. Conhecer um pouco sobre seu percurso e sua metodologia, nos ajuda a compreender, mais à frente, no plano da Configuração, a *intriga* do edifício da Fundação Iberê Camargo.



Figura 32- Álvaro Siza Vieira. Fonte:<http://embaixada-portugal-brasil.blogspot.com.br/>

“Um caminho feito de caminhar”. Essa é a afirmação de Figueiras (2008-B) ao comentar a trajetória profissional de Álvaro Siza. Para o autor, sua arquitetura “*está fora de moda [...] fora de moda há demasiado tempo*” (Figueira, 2008, p 21). Talvez seja por esse motivo que ele tenha sido escolhido para projetar a Fundação Iberê Camargo. Por uma arquitetura “fora de moda”, ou melhor, por uma arquitetura nem muito fora, nem muito dentro da moda. Por uma arquitetura que busca a permanência. A obra de Siza desafia qualquer catalogação. Desde o início da carreira, o arquiteto vem acrescentando a uma matriz da arquitetura moderna as modificações que acontecem na cultura arquitetônica, muitas vezes de forma crítica. Herdeiro de arquitetos como Adolf Loos, Alvar Aalto e Le Corbusier, reinventa as lições dos mestres com elementos pré-modernos, desvios clássicos e vernaculares, dificultando uma distinção mais categórica de sua obra: a poética atemporal é seu lema e objetivo.

Para entender a produção de Siza é preciso voltar à cultura arquitetônica de Portugal, e especialmente em sua formação na *Escola do Porto*. O arquiteto (um ex-futuro escultor)⁹⁹ estuda na Escola Superior de Belas Artes do Porto (entre 1949 e 1955), na época da transição do ensino acadêmico – da tradição de *Beaux Arts* - para uma metodologia que enfatiza os ensinamentos racionalistas de Walter Gropius. À época de Siza, o ensino faz uso da leitura dos mestres, sobretudo de Le Corbusier, Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright, mas não fornece modelos arquitetônicos à realidade da arquitetura. Para Costa (2008)

*“a escola oscilava entre o estilo internacional, mediado pela publicação do *Brazil Builds*¹⁰⁰ e pela subsequente paixão pela arquitetura brasileira, e o*

⁹⁹ Antes de estudar arquitetura Siza pensa em ser escultor.

¹⁰⁰ *Brazil Builds: New and Old 1652-1942* é uma exposição – inaugurada em 1943 - que acontece nos EUA com a produção arquitetônica brasileira. A mostra leva a arquitetura Colonial e Moderna (embora tenha algumas obras ecléticas), que legitima o vernacular e o popular como fonte da arquitetura moderna, e valoriza as afinidades entre arquitetura moderna e tradição nacional, que realça a importância do clima e da geografia, exalta a máquina promovida pela vanguarda moderna europeia na década de 1920, e celebra a síntese entre Frank Lloyd Wright e Le Corbusier passando por Mies van der Rohe. Se interessa pelo biomorfismo e se preocupa com a caracterização ou expressão da monumentalidade democrática. *Brazil Builds* tem sucesso maior

“barrote à vista”, como se chamava caricaturalmente a uma certa propensão para ‘uma espécie de estética de tradicionalismo e bom senso’” (Costa, 2008, p.34).

Junto à Escola de Belas Artes há um grupo que redefine a forma de se pensar a arquitetura portuguesa, como resultado do diálogo com a arquitetura internacional. A *Escola do Porto*¹⁰¹ como é conhecida, se constitui em uma verdadeira “ética arquitetônica”, que se traduz em um conjunto de posturas articuladas a uma tradição teórica, que defende uma maneira particular de se pensar e fazer arquitetura. A identidade da *Escola do Porto* nasce com a obra (teórica, desenhada e construída) do arquiteto e professor Fernando Távora e é resultado de um conjunto de antecedentes que contribuem para a sua formação (entre eles a participação do arquiteto Távora nos últimos CIAMs¹⁰²). Suas experiências resultam em um pensamento em que a arquitetura deve “aprender com o passado e pensar o presente, projetando o futuro, conciliando a especificidade de cada sítio e de cada contexto com as lições de modernidade da arquitetura do resto do mundo” (Fernandes, 2010, p.757). Estas considerações - que se referem ao contexto, à história e à modernidade - estão na origem das posturas defendidas pela *Escola do Porto*. Em 1945, o essencial das ideias subjacentes à sua metodologia cognitiva já está estruturado:

que o esperado. Finda a mostra no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, circula pelos Estados Unidos, México e Canadá. Exposta em Londres, subsidia número especial de *The Architectural Review* em 1944. Uma versão em português se exhibe no Ministério em 1943 e circula pelo Brasil até 1946, ano da última das quatro edições do catálogo (COMAS, 2011, p. 4-5).

¹⁰¹ A expressão *Escola* é definida como conjunto de “adeptos de um mestre ou de um sistema” e “concepção técnica, estética ou estilística”. Se a segunda parte da definição aproxima o termo da definição de estilo, a primeira permite extrair ilações distintas: um conjunto reduzido de indivíduos que tem em comum um conjunto de relações mestre-discípulo e/ou a partilha de um mesmo sistema, seja ele construtivo, metodológico, teórico ou linguístico (Fernandes, 2010).

¹⁰² Os Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM) são uma organização e uma série de eventos organizados pelos principais nomes da arquitetura moderna internacional, com o objetivo de discutir os rumos dos vários domínios da arquitetura. O primeiro congresso é promovido em 1928 e é formado por 25 arquitetos que definem a racionalização e standardização como prioridades para se resolver os problemas de cada país representado (Áustria, Bélgica, França, Alemanha, Holanda, Espanha, e Suíça). Os CIAMs são responsáveis pela definição do Internacional Style (que defende uma arquitetura limpa, sintética, funcional e racional), e consideram a arquitetura e o urbanismo potenciais instrumentos políticos e econômicos, os quais devem ser usados pelo poder público como forma de promover o progresso social (Frampton, 1981, p. 273). Para Frampton (1981, p.274) os CIAMs passam por 3 fases: 1º. fase (I CIAM, 1928, La Sarraz, Suíça; II CIAM, 1929, Frankfurt; III CIAM, 1929, Bruxelas): nos quatro primeiros congressos prevalecem ideias dos arquitetos de tendência política socialista, defensores da nova objetividade (*Neue Sachlichkeit*), que discutem a habitação mínima e pesquisam a racionalização da construção. A primeira fase é caracterizada por um teor mais dogmático. (Frampton, 1981, p. 274). A 2a. Fase (IV CIAM, 1933, Marselha e Atenas; V CIAM, 1937, Paris), dominada pelo arquiteto Le Corbusier, se concentra em discussões sobre questões urbanísticas. Ao final do encontro, com base na análise de trinta e quatro cidades europeias, formula-se um conjunto de cento e onze proposições - a Carta de Atenas (1933) -, que aborda a cidade enquanto organização de categorias funcionais: habitação, lazer, trabalho, circulação e patrimônio histórico. A 3a. fase (VI CIAM, 1947, Bridgewater, Inglaterra; VII CIAM, 1949, Bérghamo; VIII CIAM, 1951, Hoddesdon, Inglaterra; IX CIAM, 1953, Aix-em-Provence; X CIAM, 1959, Dubrovnik) assume um caráter menos dogmático. O grupo inglês MARS, desta nova geração, elege para tema central do VIII CIAM o “core” (coração da cidade) numa demonstração de insatisfação com o modelo urbanístico funcionalista. Coloca-se em dúvida não só a eficácia do modelo urbanístico funcionalista, como também do próprio racionalismo arquitetônico. A nova geração contribui com novas ideias e projetos, nos quais se esboçam tentativas de romper com o modelo racionalista. Elementos do ambiente urbano até então rejeitados pelos arquitetos modernos (monumento, monumentalidade, história, símbolos da comunidade e a escala) passam a fazer parte do discurso e da reflexão dos arquitetos dos CIAM.

“Távora defende um modo de pensar a arquitetura sem preocupações estilísticas ou apriorísticas com a imagem de uma preocupação funcional, encarada num sentido alargado do termo, alicerçado não só no uso, mas também na identidade: procurando uma arquitetura que responda às necessidades sociais e econômicas do homem de hoje, e possa ser realizada nas condições da Terra, encontrando o caráter nacional num somatório de condições regionais (contexto sócio-econômico, clima, dominantes, etc.); o Homem e a Terra são materiais de trabalho tão ou mais importantes do que a influência da arquitetura contemporânea. Implícita nesta proposta está também uma nova atitude disciplinar face à prática profissional: o arquiteto deve aprender a colocar-se ao serviço do coletivo, assumindo a arquitetura como fruto do trabalho do conjunto de indivíduos envolvidos no seu planeamento/concepção/execução/utilização e não só do arquiteto que a projeta” (Fernandes, 2010, p.758-759).

Esta concepção reflete os acontecimentos dos últimos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) e as interpretações dos temas discutidos nos congressos, pelos arquitetos portugueses. Entre outros assuntos discute-se a falência do modelo arquitetônico da primeira metade do século XX, e se enfatiza os valores culturais como alternativa para arquitetura e para a cidade. A procura de raízes culturais, embora não seja uma preocupação exclusivamente portuguesa, é ajustada em vários aspectos à *Escola do Porto*.

A herança que Távora deixa é a defesa por uma arquitetura funcionalista mais rica, inclusiva, que inclui o passado e suas lições. O problema do modernismo, para ele, está justamente em querer fazer da arquitetura uma *tabula rasa*, esquecendo-se dos séculos de tradição. Siza apreende essas lições com seu mestre e as toma como referência¹⁰³.

2.5.1 – Primeiras expressões

“A arquitectura portuguesa é marcada pela condição de cruzamento de culturas; não sendo inovadora, no sentido da ruptura, a sua inércia não impede, antes favorece, uma leitura transformadora face a modelos e sistemas importados. Sendo um fenómeno de aculturação, é na forma como interpreta os modelos e os adapta à realidade que encontramos a sua especificidade”.(Costa apud Fernandes, 2010, p.753).

Siza é um discípulo de Távora e da *Escola do Porto*. Seus primeiros projetos marcam um reequacionamento dos conceitos fundamentais teorizados pelo mestre, transmitidos enquanto professor da Escola de Belas Artes de Porto, e enquanto arquiteto (Siza trabalha no escritório de Távora por três anos). Logo depois de formado, inicia um percurso individual, influenciado pelas últimas obras de Le Corbusier. Mas além dessa influência, há outra, também marcante: se é de Távora que ele herda a metodologia de trabalho, é do conhecimento empírico das obras de Alvar Aalto que ele herda a abordagem cultural e a

¹⁰³ Távora é professor de Siza na faculdade e mestre em seu escritório (Siza trabalha em seu escritório de 1955 a 1958).

linguagem (Martins, 2010, p.83). No início da carreira seus projetos caracterizam-se pelo respeito ao entorno natural e cultural, e por uma abordagem que conjuga características racionalistas e organicistas. A proximidade com Távora o leva a um método que se direciona ao experimentalismo, e à formação de uma linguagem sempre em movimento. A cada projeto o arquiteto incorpora mudanças que se processam no âmbito da arquitetura, sem, no entanto, romper com as lições do passado - não esquece a tradição, nem do Modernismo, nem do vernacular.

Seus primeiros projetos são desenvolvidos na década de 50, destacando-se a Casa de Chá de Boa Nova, em Leça das Palmeiras (1958-1963) e a Piscina das Marés (1961-1966). Esses projetos deixam claro que ele se preocupa com o contexto e conduz um método de projeto que valoriza as potencialidades do sítio. Um dos aspectos coerentes dessa fase é que o arquiteto se inspira especialmente em Alvar Aalto, em cujas reflexões está incluído o significado do Modernismo que problematiza a região. Ainda que estes projetos possam ser associados à posição neo-regionalista, as interações entre tradição e atualidade, entre cultura artesanal e processos industriais são aspectos de suas pesquisas arquitetônicas. A Casa de Chá é exemplar nesse processo de assimilação (Testa, 1998).

A Piscina das Marés também é um exemplo de assimilação e traz elementos Brutalistas quando aplica o concreto aparente ao contexto natural da orla. Nesse projeto há uma interpretação do modernismo que não é instrumental, a arquitetura se configura em um intermediário, que costura, através da abstração geométrica, a relação entre homem e natureza.

“Esse trabalho desafia o paradigma cartesiano, sugerindo que as relações do homem com o espaço e a natureza incluem aspectos sensíveis e inteligíveis, e que estes dois aspectos existem lado a lado e, i, a sociedade contemporânea [...] [Siza] articula nos conceitos de corpo, eu e natureza, transformações que desafiam o dualismo entre mente e matéria e a unidade do eu” (Testa, 1998, p.7).

Nesses dois projetos a funcionalidade e o potencial espacial é aumentado na sua relação com o exterior, urbano ou paisagístico. Nesse processo, surge uma paisagem de um realismo mágico, do qual Siza será protagonista no futuro. A Casa de Chá e a Piscina das Marés também apontam para um dilema que será uma das características marcantes de sua obra: a capacidade de insinuação do desejo no real, e a construção de uma arquitetura em simultânea autonomia e dívida com o lugar.



Figura 33- Casa de Chá Boa Nova, em Leça das Palmeiras, Álvaro Siza, 1958-1963. Fonte: Raquel Monteiro Martins



Figura 34- Casa de Chá Boa Nova, em Leça das Palmeiras, Álvaro Siza, 1958-1963. Fonte: <http://zoonzum.blogspot.com.br/2011/01>

A arquitetura de Siza não se encaixa de um modo simples e linear em uma tradição moderna, ainda que se enraíze nessa tradição. Sua obra surge em um contexto específico português, que se relaciona de forma anacrônica ao modernismo do pós-guerra europeu:

“... um dos aspectos mais coerentes de toda a sua obra é não ser apenas a continuação de uma tradição moderna, mas também uma reflexão e interpretação dessa tradição. Siza mostra como é possível usar ferramentas e recurso modernos para criar uma arquitetura que vai além do modernismo” (Ibelings, 2008, p.42).



Figura 35– A Casa de Chá de Boa Nova é comparada à Maison Carré (acima), de Alvar Aalto (1956-1959). Fonte: <http://www.dailyicon.net/2008/09/icon-maison-carre-by-alvar-aalto/>



Figura 36- Piscina das Marés, Álvaro Siza, Leça das Palmeiras, 1961-1966. Fonte: <http://zoonzum.blogspot.com.br/2011/01>

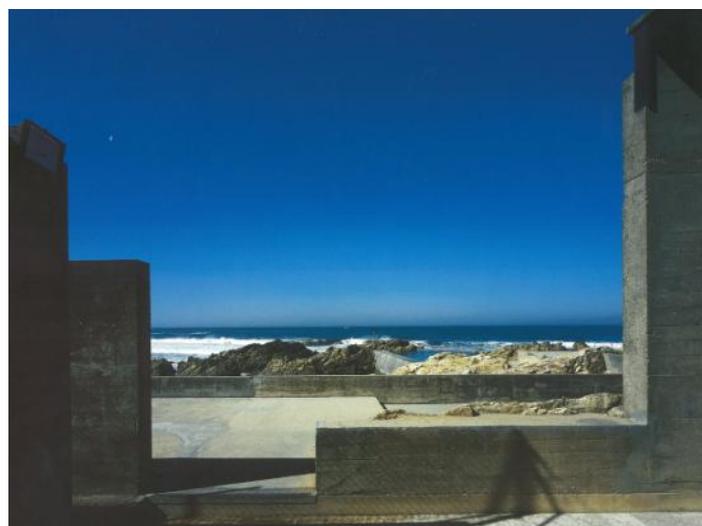


Figura 37- Piscina das Marés, Álvaro Siza, Leça das Palmeiras, 1961-1966. Fonte: Fonte: Raquel Monteiro Martins

Em 1966 Siza passa a lecionar na Escola de Arquitetura do Porto, e a experiência acumulada vai lhe instrumentalizando para atingir uma linguagem própria, plena de uma memória certamente reutilizável. Cada projeto, longe de fechar uma experiência, fica aberto ao seguinte, o que lhe confere uma continuidade conceitual e formal, que permite uma incansável aventura. O arquiteto pensa no processo de produção “atual” sempre como uma oportunidade de descoberta. A experiência na Escola de Arquitetura lhe dá oportunidade de desenvolver um método de trabalho: “Siza *retira a escola do seu empirismo praticista e estabelece um programa claro do próprio processo de elaboração do projeto de arquitetura, processo de criação artística, condicionado pela função e pela construção*” (Costa, 2008, p.37).

O projeto de Siza “*integra elementos alheios, às vezes até de forma descarada, como se ninguém estivesse a olhar*” (Figueiras, 2008, p.25). Sua arquitetura permite a contaminação, o diálogo com outras arquiteturas. Entender o projeto de Siza é seguir seus comentários espaciais:

“É a uma Europa anterior ao domínio do inglês como língua franca que Siza se refere sempre: Alvar Aalto, Adolf Loos, Le Corbusier, J.P. Oud, Bruno Taut. Ou, no início, por conselho já longínquo de Bruno Zevi, Frank Lloyd Wright. Enquanto é dominada por uma pulsão “moderna”, a obra de James Stirling é também uma referência para Siza. Ainda nos anos 70, experimenta a América pela mão de Robert Venturi: “Complexity and Contradiction in Architecture” e permite olhar para a realidade sem a ativação de uma censura imediata. Siza usa essa abertura para incluir elementos para se aproximar, para se definir” (Figueira, 2008, p.26).

Importa ressaltar que os termos formais modernistas não estão em voga em Portugal nem durante a ditadura nem nos primeiros anos pós-revolucionários¹⁰⁴, e por consequência, o país se vê isolado das transformações que acontecem no restante da Europa nas décadas de 60 e 70. Assim, explica-se por que os conceitos arquitetônicos modernos tenham sido preferidos por boa parte dos arquitetos portugueses, mesmo de forma anacrônica.

Se pudermos resumir uma produção de Siza sem diminuir sua importância, afirmamos que nos anos 60 sua obra é marcada por abordagens regionalistas somadas a elementos brutalistas. Nos anos 70, o arquiteto reelabora a tradição racionalista; nos anos 80 busca Adolf Loos (ou seja, o clássico da vanguarda modernista) como resposta ao historicismo em voga; nos anos 90 retoma tipologias clássicas como decisão rumo a um conservadorismo arquitetônico, como no projeto de recuperação do bairro Chiado, em

¹⁰⁴ Em 1910 Portugal é tomado por um golpe militar. O regime ditatorial é formalmente inaugurado em 1928, tendo como Ministro da Fazenda Antonio de Oliveira Salazar. Em 1932, Salazar assume a condição de chefe de estado, iniciando-se aí o regime totalitário. No ano seguinte, promulga-se a Constituição que inaugura o Estado Novo e adota o partido único, a proibição de manifestações populares, etc. A ditadura salazarista atravessa a Segunda Guerra e chega à década de 70. A Revolução dos Cravos (1974) é o momento que se derruba a ditadura salazarista no país. Fonte: RAMPINELLI, Waldir José. A revolução traída. Disponível em: http://www.pucsp.br/neils/downloads/v17_18_livros2_waldir.pdf. Acesso: 21.08.2012.

Lisboa. O arquiteto renova sem “esquecer a tradição”. E nos últimos trabalhos Siza busca memórias em uma abordagem colagística, com maior liberdade no uso das linhas.



Figura 38- Cooperativa Lordelo, Álvaro Siza, 1960-1963. Fonte: <http://arkitectos.blogspot.com.br/2009/03/>

2.5.2 – Reelaboração sobre a tradição modernista

Nos anos 70 Siza reelabora a linguagem projetual sobre a tradição racionalista: o Banco Pinto & Sotto Mayor, de Oliveira de Azeméis (1972- 1974) e a Casa Beires, de Póvoa de Varzim (1973-1976) são exemplos em que as experimentações abstratas se relacionam com o contexto, “*um encontro improvável entre uma linguagem abstrata e a procura de um meticuloso acerto contextual*” (Figueira, 2008, p.28). Testa (1998) considera a linguagem arquitetônica dessa época, “pós-cubista de espaço topológico”. Internamente são edifícios complexos no qual cada espaço criado, em várias escalas, tem uma razão de ser, pois estão ali para criar diferentes sensações. Esses projetos são experimentais, visto que anunciam uma busca por uma matriz de base para os projetos futuros. Em termos construtivos seguem a tecnologia tradicional da construção; em termos tectônicos, buscam o caminho do atectônico.



**Figura 39 e Figura 40- Banco Pinto & Sotto Mayor, de Oliveira de Azeméis (1972- 1974) e a Casa Beires, de Póvoa de Varzim (1973-1976). Fonte: <http://www.tumblr.com/tagged//>
<http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/>**

Já nos projetos em escala urbana, como o Projeto Habitacional Bouça, em Porto, (1973-1977) observa-se uma justaposição e sobreposição de tempos no território. Na medida em que Siza problematiza o espaço, com seus edifícios limpos, brancos, integra os diferentes níveis de realidade e ao mesmo tempo em que reconhece seus conflitos. O sítio é um palimpsesto (cabe ressaltar a arquitetura de J.J.Oud se faz presente nesse projeto).



Figura 41- Projeto Habitacional Bouça, em Porto, (1973-1977).Fonte: <http://www.geolocation.ws/v/W/File>



Figura 42 - Projeto Habitacional Bouça, em Porto, (1973-1977).Fonte: <http://www.geolocation.ws/v/W/File>

2.5.3 - Loos, Venturi e Rossi

Em busca de uma alternativa à arquitetura pós-modernista dos anos 80, Siza procura Adolf Loos¹⁰⁵, Robert Venturi¹⁰⁶ e Aldo Rossi¹⁰⁷ como base para reflexão e problematização

¹⁰⁵ O arquiteto Adolf Loos (1870-1933), de origem tcheca, exerce sua profissão por muitos anos na Áustria, onde se localiza muitas de suas obras. É o precursor do *Raumplan*, o desenvolvimento do projeto arquitetônico em diferentes cotas (medidas). Através das variações de divisões, proporcionalmente dispostas, é estabelecida uma hierarquia entre os diversos espaços, criando-se zonas no edifício, definido também em graus de intimidade de

em projeto. De Venturi traz “a releitura da história pela via de exemplos maneiristas” e “a postura anti-heróica que admite que às vezes são necessários apenas justes” (Figueira, 2008-A, p.132). Mas, sobretudo, interessa-se pela idéia da negociação do projeto com a paisagem urbana, mesmo em suas realidades contraditórias. De Rossi, Siza traz a idéia da cidade como obra de arte, expressão da vida social, multiplicadora de fatos urbanos e resultado de processos de sedimentação histórica. A cidade é concebida por Rossi como uma manufatura, uma obra de arte na qual a cidade antiga e moderna confundem-se, se sobrepõem, em um sentido analógico e arqueológico, e a partir de um simbólico que estabelece a ligação entre o real e o imaginário. Como resultado dessas lições, Siza, cria, na reurbanização do Chiado (Lisboa), um universo tão clássico quanto à cidade anterior, que quase faz o visitante confundir novo com o antigo.

cada divisão. Loos acredita em uma arquitetura consolidada a partir da planificação do espaço (traduzido em plantas ortogonais de projeção). Para o arquiteto, a grande revolução da arquitetura está na “planificação”. Essa idéia é revolucionária na época de sua criação e é seguida ao longo do modernismo na arquitetura. Loos é conhecido pelo ensaio “Ornamento é Crime” (1908), em que critica o uso abusivo da ornamentação nos edifícios europeus do final do século XIX, e defende uma arquitetura purista. Para o arquiteto a evolução da cultura se dá juntamente com o abandono do uso do ornamento em objetos utilitários. Essa visão é tomada como base no modernismo arquitetônico ao longo do século XX, que procura destruir os vínculos e reminiscências da arquitetura historicista. A questão tipológica colocada inicialmente por Loos, a da planta livre - será resolvida depois por Le Corbusier. (Frampton, 1981, p.95-97).

¹⁰⁶ Robert Charles Venturi Jr. (1925-) – ou Robert Venturi, como é conhecido - arquiteto americano, é fundador da empresa Venturi, Scott Brown and Associates. Seus edifícios, planejamento e escritos teóricos contribuí para a expansão (e extensão) do discurso pós-modernista. O arquiteto é conhecido por cunhar a máxima “mai não é menos”, contrariando a famosa frase de Mies van der Rohe (arquiteto modernista), “Menos é mais”. É autor de *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, de 1966, onde critica a arquitetura funcionalista e simbolicamente vazia do modernismo. O arquiteto demonstra, através de inúmeros exemplos, novas lições e possibilidades interpretativas e compreensivas do edifício, considerando a complexidade e a tensão entre diferentes abordagens arquitetônicas. O arquiteto é influenciado pela semiótica, pela psicologia da Gestalt, e pela teoria literária que afirma o valor poético pela ambiguidade. A partir desse livro o arquiteto é percebido como um teórico de idéias radicais. *Aprendendo com Las Vegas* é outro manifesto que repreende de forma mais pungente o Modernismo ortodoxo, de gostos arquitetônicos de elite. O livro cunha o termo “pato” e “galpão decorado” para descrever as duas formas predominantes de se encarnar iconografia em edifícios. O trabalho de Venturi, Rauch e Scott Brown adota a última estratégia (a do galpão decorado), produzindo formalmente simples “galpões decorados” com ricos e complexos floreios ornamentais. O arquiteto busca lições na arquitetura histórica, principalmente no Maneirismo e no Barroco. Robert Venturi ajuda a redirecionar a arquitetura americana, no sentido de uma abordagem mais experimental, consirada a partir da complexidade e pré-existências da cidade (Nesbitt, 2006, p.91-95).

¹⁰⁷ Aldo Rossi (1931-1997), arquiteto e designer italiano, alcança reconhecimento internacional em quatro áreas distintas: teoria, desenho, arquitetura e design de produto. Suas primeiras obras da década de 1960 exibem uma influência simultânea do modernismo italiano da década de 20 (Giuseppe Terragni), influências classicistas de Adolf Loos, e reflexões do pintor Giorgio De Chirico. Segundo Nesbitt (2006, p. 384) o Neo-racionalismo de Rossi deseja estabelecer uma continuidade com a história da arquitetura italiana, enfatizando a essência da arquitetura ou os aspectos internos da disciplina. Em sua produção teórica, crítica a arquitetura funcionalista e a falta de compreensão da cidade na prática arquitetônica e urbanística. Para o arquiteto, cidade deve ser estudada e valorizada como um palimpsesto, observando o passado através dos testemunhos materiais. Rossi valoriza a *tipologia* como uma crítica ao modernismo purista e como uma forma de priorizar uma arquitetura social frente à criação individual. O *tipo* está associado a um inventário de formas ideais de significados que repercutem na memória coletiva. Nesbitt afirma que o discurso do social não se revela em sua obra, que é extremamente autoral. (Nesbitt, 2006, p.384-385). Rossi se torna influente no final de 1970 e 1980 como seu trabalho ampliado para suas teorias promovidas em seus livros *A Arquitetura da Cidade* (1966) e *A Autobiografia Científica* (1981).



Figura 43 - Reurbanização do Bairro Chiado, Lisboa, 1988. Fonte: <http://users.med.up.pt/vitorper/siza.htm>



Figura 44 - Reurbanização do Bairro Chiado, Lisboa, 1988. Fonte: <http://users.med.up.pt/vitorper/siza.htm>

Adolf Loos influencia profundamente a obra de Siza dessa época, não só no plano formal, mas no discurso da crítica ao ornamento. Na casa de Avelino Duarte, em Ovar, de 1984, por exemplo, a referência a Loos é explícita (Figura 45 e 46). Já no projeto da Quinta da Malagueira, em Évora (1977-1995), Loos e J.J.Oud são lembrados. As casas da Quinta fazem também referência à tradição mediterrânea (são casas-pátio) e introduzem elementos tradicionais como a janela vernácula e a chaminé alta.



Figura 45 - Casa de Ovar, Portugal, Alvaro Siza, 1984. Fonte: <http://www.superstock.com/stock-photos->



Figura 46 - Casa Steiner, Viena, Áustria, Adolf Loos, 1907. Fonte: <http://www.superstock.com/stock->



Figura 47 – Quinta da Malagueira, Évora, Portugal, Álvaro Siza, (1977-1995).Fonte: <http://www.plataformaarquitectura.cl>



Figura 48 – Casas de J.J.Oud em Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927. Fonte: <http://www.mimoa.eu/projects/Germany/>

O clássico não é esquecido no projeto da Faculdade de Arquitetura de Porto (1986-1995), embora se apresente em ruínas. O projeto da faculdade traz a ideia dos fragmentos dos jardins pitorescos. Vejamos o que Curtis tem a dizer:

“Ele me explica como o projeto teve início em uma série de pátios e, então, gradualmente evoluiu em direção bem diversa, rumo à idéia de fragmentos dispostos ao longo da paisagem, não muito diferente do aspecto de uma ruína clássica. Chegamos ao espaço principal, circular, da exposição, onde se encontra uma grande maquete de estudo, mantida ereta com cola e pinos” (Curtis, 2008, p.147).

Aproveitando o declive do terreno Siza implanta um complexo de diversos edifícios ligados por um subsolo em comum, por isso que aparecem dispersos no sítio. A memória que Siza traz no caminho de seus projetos resulta em uma composição que dialoga com a estética do fragmento, do inacabado, do deformado.

A matriz que o arquiteto estabelece na década 90 influencia seus projetos subsequentes. Mas o confronto de modelos antagônicos – a colisão de opostos (linguagem abstrata x contexto, arquitetura vernácula x escola modernista) - mantém-se como método empírico da prática projetual. A diferença reside na maior liberdade que ele dá ao plano estrutural em seus últimos projetos, e como consequência disso há uma menor ênfase clássica. O resultado é uma poética de maior plasticidade.



Figura 49- Faculdade de Arquitetura de Porto, Álvaro Siza, 1986-1995.
<http://miliauskasarquitetura.wordpress.com>

2.5.4 – Um Siza multifacetado

Nos últimos 20 anos os projetos de Siza demonstram um universo ampliado de ressonâncias, como afirma Rego:

“Com licença poética, Siza retoma temas e soluções formais da arquitetura de Corbusier, Wright, Aalto, Mies, Loos, Mendelshon, Stam, Scharoun. [...] Ele, como Fernando Pessoa, é vários, múltiplo. Na alma, é todos aqueles outros: seus desenhos reviveram, na escuridão de olhos fechados, imagens da história da arquitetura. Sua arquitetura é interferência nessa realidade. Aí, o arquiteto ratifica a idéia de que a arquitetura nunca surge no vazio: suas formas remontam a outros desenhos e suas imagens nos remetem a outras arquiteturas. Siza é feito de muitos Álvaro (Rego, 2001, p.1)

O pavilhão de Portugal da Expo 89 (1983-1989) é uma inspiração na arquitetura brasileira de Oscar Niemeyer, com a exploração, embora de forma tímida, mas não menos elegante, da curva e da monumentalidade dos grandes espaços.



Figura 50 - Pavilhão de Portugal da Expo 89, Lisboa, Álvaro Siza, 1983-1989. Fonte:
<http://mimoa.eu/projects/Portugal/Lisbon>

O Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993) é um olhar atento ao tecido urbano do centro histórico da cidade de Santiago de Compostela (Espanha), e uma forma sutil de tirar partido do lugar. Nesse projeto Siza interpreta o lugar e mimetiza os envolventes no edifício do museu, com o uso de granito texturado semelhante ao da arquitetura local. Não há uma exibição de força, as proporções e massas edificadas só contrastam com os interiores minimalistas e luminosos. A este Museu corresponde, então, o papel mediador no meio da trama urbanística da cidade-patrimônio.



Figura 51 - Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Álvaro Siza, 1988-1993. Fonte: <http://mimoa.eu/projects/Spain/Santiago>

No Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves (1991-1999), Siza prescinde de uma fachada monumental e deixa a condição do edifício “enquanto museu” prevalecer na paisagem, ou seja, se organiza enquanto “caixa envoltória da coleção”. É construído em linhas retas e semi enterrado no terreno, permitindo que haja uma integração paisagística. Uma das premissas iniciais desse projeto é a relação interior x exterior (é construído na Quinta de Serralves, uma propriedade dos anos 30, que inclui um extenso jardim), que se dá através de amplas janelas e uma distribuição que permite o prolongamento do espaço para o exterior, através de perspectivas para o jardim. O museu é expressivo e plástico dentro de uma proposta minimalista, caracterizada pela extrema simplicidade das formas, com geometria limpa e cor branca da fachada, que combina modernidade com tradição. Esse projeto é importante na análise do edifício da Fundação Iberê Camargo porque aplica experiências que são recuperadas no projeto da Fundação.



Figura 52 – Museu Serralves, Porto, Álvaro Siza, 1991-1999. Fonte: <http://www.serralves.pt/gca/?id=103>



Figura 53 - Museu Serralves, Porto, Álvaro Siza, 1991-1999. Fonte: <http://www.serralves.pt/gca/?id=103>

2.5.5 - Obras simultâneas à Fundação



Figura 54 e Figura 55 – Complexo Desportivo Ribera-Serrallo, Cornellà de Llobregat, Álvaro Siza, 2003-2005. Fonte: <http://bcnarq.blogspot.com.br>

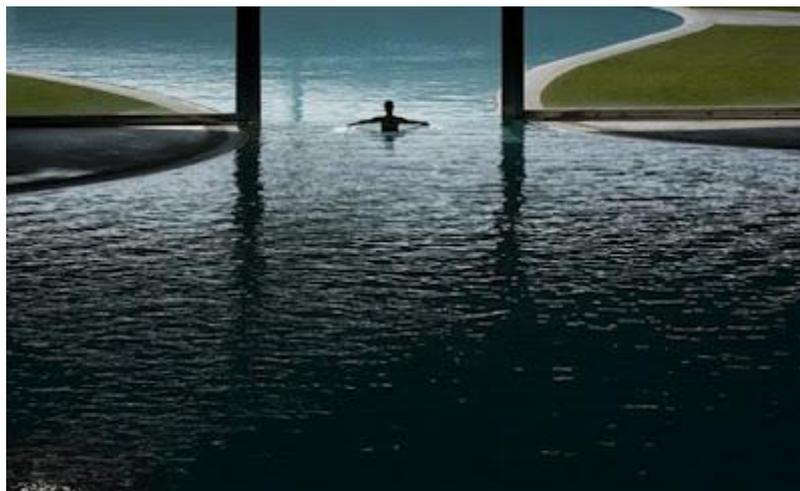


Figura 56 – Complexo Desportivo Ribera-Serrallo, Cornella de Llobregat, Álvaro Siza, 2003-2005. Fonte: <http://bcnarq.blogspot.com.br/>



Figura 57 – Complexo Desportivo Ribera-Serrallo, Cornella de Llobregat, Álvaro Siza, 2003-2005. Fonte: <http://bcnarq.blogspot.com.br/>

Os projetos posteriores ao da Fundação Iberê Camargo demonstram a continuidade do exercício colagístico do arquiteto, entretanto, observa-se uma maior liberdade no uso das linhas. Os projetos do Complexo Desportivo de Ribera-Serrallo, de Cornella de Llobregat, Barcelona, Espanha (2003-2006) e do Museu Mímesis, de Paju Book, Coréia do Sul, (2000-2009), são posteriores à Fundação Iberê Camargo, mas suas obras acontecem simultaneamente. No primeiro, há uma grande semelhança com projetos de Oscar Niemeyer. O Museu Mímesis é uma continuidade ao exercício formal/espacial da Fundação Iberê Camargo, embora seja mais econômico na linguagem (não menos complexo).



Figura 58 – Museu Mímesis, Coréia do Sul, ÁlvaroSiza, 2000-2009. Fonte: <http://www.luminidesign.com/2011/05/museus.html>

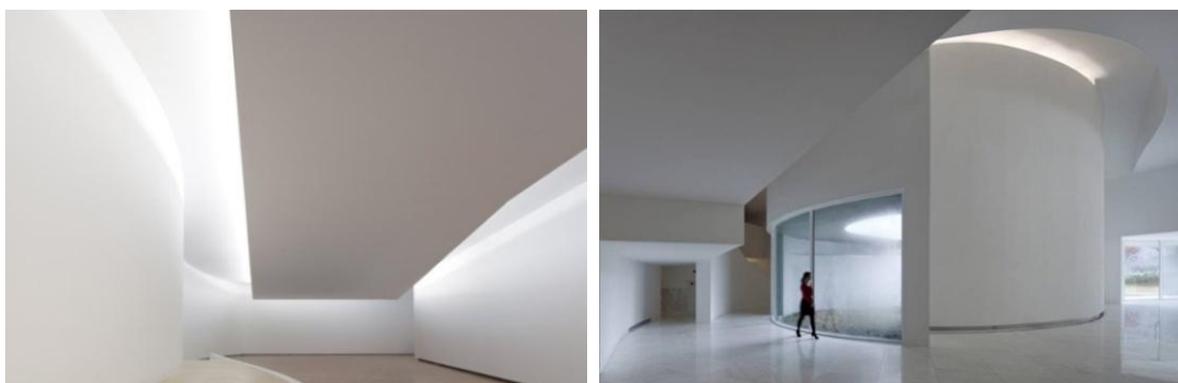


Figura 59 e Figura 60 – Museu Mímesis, Coréia do Sul, ÁlvaroSiza, 2000-2009. Fonte: <http://www.luminidesign.com/2011/05/museus.html>

Siza interpreta “modernidade” de uma forma bastante particular, que se reflete em sua obra por meio de um processo que se aproxima da *colagem*. Para Curtis (2007) a modernidade de Siza parece funcionar de modo retardado. O que distingue seu uso do moderno é um sentido de deslocamento e de fragmentação, uma ordem menos óbvia dos elementos compositivos do projeto. Há uma emergência do caos em seus trabalhos. É o que acontece a partir do projeto da Escola de Arquitetura de Porto e no recente projeto da residência de Palma de Maiorca (2002-2007). O arquiteto tira proveito da topografia, também volta à Loos e a uma interpretação contemporânea da arquitetura mediterrânea, uma experiência já desenvolvida nos projetos coletivos da Malagueira. Só que desta vez há uma fragmentação de tal sorte que a explosão funcional resulta no isolamento das suítes da residência. Essa experiência cria visualmente uma sensação de que o edifício é coletivo, e de que Siza, mesmo de longe, busca o diálogo com o desconstrutivismo arquitetônico.



Figura 61 e Figura 62– Casa em Palma de Maiorca, Espanha. Álvaro Siza, 2002-2007. Fonte: <http://www.besthousedesign.com>



Figura 63 e Figura 64– Casa em Palma de Maiorca, Espanha. Álvaro Siza, 2002-2007. Fonte: <http://www.besthousedesign.com>

2.5.6 - Uma Metodologia da Crise

Conforme apontado anteriormente no plano da Préfiguração, cada arquiteto desenvolve um método particular de criação. Mas o processo arquitetural está inserido em uma tradição projetual, que conta com etapas e complexidades que dizem respeito a uma *educação arquitetônica*, sintetizando métodos que refletem um entendimento próprio sobre o morar e circular. Nesse sentido, as “escolas” arquitetônicas trazem um legado que refletem uma visão particular, que surge no modo como o arquiteto se apropria do sítio, interpreta um programa, lança um partido arquitetônico, dá forma ao edifício.

Para explicar como funciona o processo criativo de Siza, podemos nos remeter à idéia de “*arquitetura da crise*”, de Figueira (2008). Para o autor, não há uma metodologia dominante no seu planejamento, é no estudo obsessivo das situações de projeto e no confronto de posturas e linguagens arquitetônicas que o partido surge. O pensamento arquitetônico de Siza se organiza por diferentes lógicas, que atuam diretamente sobre seu processo projetual, o qual se transforma e se renova a cada oportunidade de trabalho. O arquiteto não possui um método fixo nem linear, desenvolve procedimentos que se adéquam a cada circunstância de projeto. Cada projeto possui particularidades e condicionantes que o tornam único, e as definições do âmbito formal e funcional surgem no

meio do desenrolar de uma *trama narrativa*, que é explorada por meio de desenhos e de diálogos com seus interlocutores.

Embora Siza considere indispensável problematizar, de início, as condicionantes relacionadas ao sítio, também acredita que não se deve corresponder ao simples resultado da fusão de todas as características do lugar. Ou seja, embora seja imprescindível analisar tudo que esteja ligado ao contexto, não descarta outras possibilidades de partida de projeto. Na verdade, não existem termos apriorísticos em seu planejamento: para cada problema proposto, articulam-se conhecimentos relacionados à *vivência arquitetônica*, às *potencialidades do lugar* e às *exigências impostas pelo programa* (Martins, 2009). Seu pensamento não funciona linearmente, mas de forma muito mais sincrética, em curvas, em zigue-zagues, e essa não linearidade é a que permite a produção de novas informações, o que demonstra que o arquiteto está sempre aberto a possíveis mudanças de percurso.

O processo criativo de Siza é uma série de sobreposições nas quais estratos e fragmentos – sejam históricos, geográficos, informações objetivas e subjetivas – se juntam em múltiplas pautas de ordem e desordem. O arquiteto busca a memória como parte do processo de criação:

“Creio que na primeira idéia existe um forte componente de relação com o passado, através da memória. A formação, o ponto de desenvolvimento interior do autor é imprescindível para resolver a contribuição gradual de conhecimento, de desenvolver o curso de racionalização e comunicabilidade, que é específico do projeto dentro da produção da arquitetura. O espontâneo nunca cai do céu, é mais um encontro da informação e do conhecimento, consciente e inconsciente. Cada experiência projetual se acumula para formar parte da próxima solução. Eu gosto muito do modelo da arte para explicar a projeto de arquitetura [...] Em meu caso eu produzo muito com o desenho; quiçá em outros arquitetos se produza de outra maneira, em outro meio, com uma imagem, com uma narrativa.... Em todo caso, não se pode imaginar sem um instrumento de suporte. Mas essa imaginação imediata está sempre carregada de experiências anteriores” (Tradução minha) (Siza apud Zaera, 2007, p. 10).

O trabalho da memória é determinante quando se conhece sua abordagem arquitetônica. Siza demonstra ter grande conhecimento da história da arquitetura: aí está o arquiteto, mas, sobretudo o mestre. Essa atividade da memória proporciona perspectivas no âmbito estético, já que, como afirma o próprio arquiteto, parte do processo de criação se vale de uma memória acionada sempre que necessário, diante do problema proposto. Na perspectiva de Bergson trata-se de pensar a construção da subjetividade a partir das imagens vivenciadas, visto que as lembranças úteis passarão à consciência (Bergson, 1999, p. 62). As demais imagens permanecerão como que bloqueadas por não terem papel a desempenhar na articulação da ação. Para pensar a memória como agente possível na criação, importa considerar o conceito de *imagens-lembrança*: a imagem é também memória

porque delas extraímos fatos/acontecimentos vivenciados. As *imagens-lembrança* identificam a parte inteligível da relação com o mundo da percepção, por isso, identificam-se imagens tentando recuperar o fulgor do passado, sobretudo, sua utilidade:

“Por ela [imagem-lembrança] se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada”. (Bergson, 1999, p. 62).

O acúmulo de conhecimento arquitetônico é acionado conforme a situação de cada projeto. São as influências da formação, das escolhas estéticas e da produção individual. Mas há outro lado da criação que procura imagens que não fulguram no plano do consciente, mas que se articulam durante o desenvolvimento do projeto. Há uma ação do inconsciente, das imagens silenciosas que emergem na criação. Isso explica como algumas experiências fugazes são armazenadas e depois transformadas em linguagem. Nada provém do nada. Há um tempo (e suas imagens) que se converte em elemento absolutamente fundamental na construção do projeto, visto ser uma presença que pulsa no espaço. A qualidade afetiva produz uma determinada atitude, que se revela em uma abertura no edifício. Siza estabelece uma estratégia de manipulação de signos ou linguagens que, independentemente de serem racionalizadas, dotam o projeto de *afectos*, significados pré-linguísticos cuja única analogia é gestual, de relação com o corpo. Ao lado de uma elaborada construção racional, existe a função do “irreal” da imaginação criadora, uma dualidade que se converte em unidade funcional e dinâmica: *“Em meu modo de trabalhar nunca tenho uma ideia preconcebida que me sirva de motor de projeto” (Siza apud Curtis, 2007, p. 230).*

Como apontado anteriormente Siza não estabelece uma ordem de importância das condicionantes quando está à procura da identidade de um projeto. O essencial é a pesquisa contínua e paciente, senão obsessiva. E entre os primeiros estudos e a proposta final há um longo percurso de inquietações e inseguranças – a crise-, um processo que ignora os modelos pré-concebidos para encontrar respostas mais compatíveis com a realidade do projeto:

“Cada projeto é um novo risco [...] Creio que fazer um projeto é assumir um risco, sobretudo porque existe tanta oportunidade, informação e intercâmbio que é necessário assumir uma posição a respeito dos problemas, e isto supõe uma revisão de todas as possibilidades. Sempre, no início de cada projeto, sinto a mesma insegurança que sentia antes, ou talvez até mais. Uma sensação de medo me envolve quando encaro um problema e penso no grande caminho ainda por percorrer até alcançar esse momento especial de serenidade depois de um processo tortuoso” (Siza apud Santos, 2008, p 12) (Tradução minha).

Siza defende a ética na arquitetura, que antes de tudo, deve atender às relações humanas:

“[Távora] me ensinou a humanidade da arquitetura [...] A arquitetura é feita para o bem e o conforto dos seres humanos e eu, como arquiteto, trabalho para as pessoas. Apesar de não ser o ponto de desenvolvimento único, esse é o ponto de partida e de chegada da arquitetura. A arquitetura é serviço e como tal deve ser muito mais que cômoda e funcional” (Siza em AU n.113 2003, p.62).

Nesse sentido, o edifício deve ser uma síntese do diálogo com os clientes e de um trabalho autoral que objetiva dar uma resposta estética à cidade. Siza considera importante estabelecer um diálogo com os interlocutores (cliente, profissionais da área e comunidade) como forma de esclarecer questões e dar complexidade à primeira ideia. Consequentemente é possível reagir criticamente às tensões e se posicionar diante de determinadas questões de projeto: *“a forma de trabalho de um arquiteto requer uma grande confiança e capacidade de afirmação, e ao mesmo tempo certo distanciamento”* (Siza apud Zaera, 2007, p. 11).

O objetivo da arquitetura é procurar uma espécie de independência em relação às condicionantes de projeto, chegando a um momento de liberdade projetual, que inclui, simultaneamente, as respostas às condicionantes referidas. Encontra-se a arquitetura “pura” abrindo caminho através das condicionantes e penetrando no cerne da situação-problema. Estudando profundamente a função e examinando todos os aspectos do contexto alcança-se a liberdade em um projeto. E a liberdade dá lugar à arte. Esse é o momento da entrada do artista:

“Bem, dizem que eu sou artista porque sou um arquitecto. Não vejo essa linha de fronteira. Vê a arquitectura como uma arte? Para mim é. Nem sempre o será, porque também há muita “construção civil”. Arquitectura é Arte, e isso está no meu espírito desde sempre. Podem usar-se argumentos no sentido de dizer que isto é uma afirmação bárbara, como as frases de Adolf Loos, que reagia a determinadas circunstâncias da sua época, particularmente da Áustria decadentista, e há que compreender a essa luz as afirmações de quem era, evidentemente, um grande artista. Se há exemplo de um grande artista que é arquitecto é Loos” (Siza apud Almeida, 2003, p.31).

Sem dúvida que um das grandes contribuições de Álvaro Siza para o campo da arquitetura é a sua metodologia. Reduzida a apreciações subjetivas, sua obra poderia se traduzir em um estilismo ligado à moda. Contudo, seus projetos revelam um método minucioso que torna sua obra uma constante inovação. Sua arquitetura não é um resultado de um modelo, mas de uma ética.

2.5.7 – O esboço como processo criativo¹⁰⁸

Os componentes anteriores ao projeto, independente de serem executados ou não, apresentam uma problemática complexa, que contribui para diferenciar o objeto da pesquisa arquitetônica. Essa forma especial de produção muitas vezes revela mais sobre o processo de projeto do que muitas páginas de representação gráfica. São objetos de reflexão, cuja presença muitas vezes influencia a história da arquitetura: projetos utópicos, projetos de concurso não construídos, croquis descartados. Tal como aponta Waisman (2013), ainda falta muito por investigar e difundir. Assim, embora não seja o objeto principal dessa pesquisa, vale comentar a importância dos esboços de Álvaro Siza, como elementos fundamentais na compreensão de sua arquitetura.



Figura 65 - Siza fotografado desenhando. Fonte: <http://arte-factoheregesperversoes.blogspot.com.br/>

Nem sempre se tem como separar a obra do autor; entender sua obra, significa entender traços de seu processo criativo. “Obra” é mais do que o produto da criação propriamente dito. Para entender a produção do arquiteto Álvaro Siza, especificamente, importa acessar seu processo de criação, do qual fazem parte desenhos, maquetes e poesias. Assim como o artista Iberê Camargo, o arquiteto Siza constrói um patrimônio a

¹⁰⁸ Algumas fontes de pesquisa são consideradas importantes na compreensão do fenômeno arquitetônico: croquis, estudos preliminares, maquetes. Esses materiais são decisivos no entendimento do processo criativo como um todo, da concepção ao acabamento da obra. Os estudos Interartísticos, observando as características processuais do campo da arte e da arquitetura, valorizam documentos muitas vezes dispensados nos estudos da História. Noronha (2008-C, p.8) ao discorrer sobre a pesquisa interartística, afirma que se deve considerar todas as práticas envolvidas na criação (incluindo seus produtos), procurando-se “ferramentas” metodológicas para sua compreensão. As práticas artísticas contemporâneas incluem materiais resultantes dos processos - muitas vezes a obra é o próprio processo. Nesse caso (das performances, principalmente) os testemunhos da obra se dão em forma de gravações ou fotografia. Na arquitetura, as ações e materiais que acompanham o desenvolvimento do projeto são particulares a cada autor: os croquis (esboços de estudo), maquetes e protótipos fazem parte de todo o processo de experimentação. Mais recentemente, os vídeos e mídias digitais também se incluem no rol das fontes documentais. Muitos dos edifícios contemporâneos apresentam formas que se concretizam graças à inserção de *softwares* capazes hoje não só de desenhar, mas de dar soluções a problemas criativos. Por isso, as fontes digitais são tão importantes quanto às fontes documentais em forma de fotografia, recortes de jornal, que documentam a realização de um edifício.

partir de desenhos, que de tão importantes já produziram exposições, teses e um livro: *Esquissos ao Jantar*. O título é sugestivo e não deixa dúvidas de que o arquiteto desenha onde estiver, e em qualquer papel ao alcance, uns mais habituais e outros menos previsíveis, como envelopes e guardanapos. Para o arquiteto, antes de tudo, desenhar é um estilo de vida.

A tradição das escolas de arquitetura à época da formação de Siza valoriza o desenvolvimento de projetos a partir de esboços preliminares, nos quais o arquiteto treina o olhar e desenha em várias escalas (Siza estuda inicialmente na tradição da Escola de Belas Artes e depois da Escola de Arquitetura do Porto, que segue os moldes metodológicos de Walter Gropius). A operação do desenho sempre é acompanhada de uma situação de concentração, em uma atenção à todas as variáveis e condicionantes, aos elementos convergentes e antagônicos, que dão forma ao edifício. Se não há um *sketchbook* à mão, sempre há outro lugar onde deixar inscrições: “O traço é crucial para delinear o conceito fundador do projeto, dar vida às formas e antecipar a ação do movimento através do espaço, ao longo do tempo” (Curtis, 2008, p.148).



Figura 66 – Esboço da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

A prática do desenho na criação arquitetônica é crucial para as gerações anteriores ao advento da computação gráfica. Os arquitetos da antiga formação não “falam” de projeto sem a ajuda de uma lapiseira: falar significa “falar através o desenho”. Muitos se comunicam através de esboços, que muitas vezes ocorrem até sobre as paredes das obras. No caso de Siza, o desenho à mão livre se torna uma estratégia útil para “pensar” e explicar a proposta arquitetônica. Durante visita à obra, por exemplo, ele carrega um *sketchbook* e dá soluções à arquitetura por meio dos croquis. Os esboços do arquiteto são importantes para decisões de projeto, e como esse procedimento o influencia posteriormente no acompanhamento de suas obras:

“[Siza] É um grande mestre porque tem aquela coisa da simplicidade do mestre. Segunda coisa é a questão do lápis, que eu te falei, ele desenha o

tempo todo, com uma capacidade muito grande de ver, várias maneiras. Outra coisa que eu acho importante é que o Siza vê em qualquer escala a coisa. Tem arquiteto que só é bom no detalhe, tem arquiteto que só é bom de conceito, tem arquiteto que é bom de programa, tem arquiteto que é bom nisso ou naquilo. Ele não, ele consegue ver na escala um pra dois mil e vê na escala um pra um. E diz: “isso não vai ficar bom” [...] Depois tem uma coisa do Siza que é uma coisa fantástica, que é uma coisa que poucos arquitetos hoje em dia fazem: ele trabalha o tempo todo com uma lapiseira. No caderno ele desenha tudo, e desenha mais de uma vez as coisas, desenha com um ângulo, de três ou quatro tipos. Depois ele toma uma decisão. Então a ferramenta desenho é uma ferramenta que ele trabalha com carinho, com o lápis dele. O tempo todo com o caderninho [...] Eu aprendi muito com o Siza, para tu teres uma idéia, eu trabalho muito com um caderno. Hoje em dia tu vê, tenho um caderno em que anoto tudo, todas as coisas. Mesmo eu sendo um engenheiro, eu desenho muito, entendeu? Esse é novo, esse caderninho. Mas eu desenho o tempo todo [...] Essas coisas tu aprendes. Mas ele está lá com a lapiseira. Depois, ele desenha muito bem, ele é rigoroso no desenho compatibilizado” (Canal, 2010, p. 7-8) Entrevista concedida à autora.

Mas antes do confronto com a realidade do sítio, sempre há um lugar para a fantasia. Em suas próprias palavras, Siza reconhece a necessidade do desenho, do gesto inicial e rápido, antes de qualquer medida e cálculo (tarefa compartilhada em uma etapa posterior com o restante da equipe de arquitetos, engenheiros e desenhistas):

“[...] O treino do desenho, sobretudo, é muito útil, e foi muito útil — ainda hoje desenho muito e sempre o fiz — como ferramenta para o trabalho do arquitecto. Porque o desenho é mais rápido do que o computador em certos aspectos, e permite uma comunicação rápida com os outros – e falar de arquitectura é falar de trabalho de equipa – e conosco próprios. O trabalho de desenho acelera isso e dá outra capacidade de ver que é fundamental. É quase como um livro de bordo. Não é por acaso que uma das coisas novas numa dessas reformulações do ensino, já depois de 74, foi que no debate que então houve e nas medidas tomadas, o desenho ganhou muita força, exactamente pela percepção de como isso é importante para aprender a ver, que é fundamental, para um arquitecto e para todas as pessoas. Aprender a ver, não só olhar, mas a ver em profundidade, em detalhe, em globalidade” (Siza apud Almeida, 2003, p.31).

Os desenhos são a chave-mestra para entender a obra de Siza, uma vez que fazem parte não só da observação, da reflexão, mas também da abstração. É uma ferramenta de projeto, uma forma de explorar ideias e até mesmo descobri-las, como afirma Curtis (2008-A). Também é um modo de pensar o projeto como um todo: o arquiteto lança o partido arquitetônico e o insere no contexto, ou seja, monta toda a cena arquitetural – a *mise-en-scène* – no desenho, que só depois é transferido para um programa de desenho no computador.

O processo meditativo de projetar de Siza, anterior ao confronto com a técnica, denota um modo de apropriação da própria medição, que se registra de modo diferente, em um gesto acompanhado de muitos anos de prática:

“Quando Siza se enfrenta à tarefa de calcular a área do terreno pode seguir fazendo meditativamente. Assim como ao contrário, pode fazer poesia (e a faz) que denota um modo de pensar mais representativa que meditativa. Trabalhar sobre metros quadrados, calcular, dividir e orientar o espaço pode significar, (no caso de Siza isso significa, sem dúvida) abrir-se na abertura do pensar, albergar-se nele, recorrer os caminhos da busca [...] Pensar meditativamente e dizer. Dizer com a palavra, com o traço da palavra e com o traço do desenho. O desamparo diante da folha em branco dos primeiros anos da escola denuncia uma impossibilidade de dar-se ao aberto, de orientar-se no caminhos que albergam o aberto. O aberto não é vazio, o vazio de uma ausência (a folha em branco) mas justamente o que abre espaço entre o pensar (a aprendizagem do pensar: todavia não sabemos pensar), e o dizer”. (Cunha, 2007, p.186-187).

Portanto, o branco do papel nunca é uma *tabula rasa*. É o início da criação do partido a partir da mediação com o lugar. Ele cria um cenário, mostra de forma privilegiada o modo de aparecer das coisas. O arquiteto traz a cena arquitetural buscando “apaziguar o espírito dos espectros que governam os lugares” (Curtis, 2007). Ou seja, traça as linhas de intervenção sem despertar os “mortos” que habitam o lugar, sem deformar o espírito que faz de cada lugar um texto quase sagrado.

PARTE III

CONFIGURAÇÃO

3 A CONFIGURAÇÃO OU MÍMESE II

Para iniciar a terceira parte da pesquisa, vale retomar a noção de Configuração, de Paul Ricoeur (1994): a Mimese II, na arquitetura, é o ato da realização do objeto arquitetônico, cuja configuração se efetiva pela técnica, pela dimensão episódica do planejamento e da construção do edifício. É o estágio de um tempo realmente construído e de um tempo narrado em projeto. E o projeto é, para o edifício, uma espécie de *mise en intrigue* que não coleta unicamente acontecimentos, mas também pontos de vista (como causas, motivos), que se desenvolvem até suas transposições, do tempo ao espaço. O encontro da *intriga* e da *mímesis* produz um resultado que não é uma narrativa de uma realidade existente, ou seja, não é sua imitação literal da realidade, e sim uma representação criadora que configura a realidade à sua maneira.

A lógica inteligível da Configuração não decorre de uma simples cronologia, mas de uma combinação de duas dimensões temporais: uma cronológica – a dimensão episódica da narrativa, neste caso, o processo de concretização do edifício – e a dimensão configurante propriamente dita, que comporta uma intriga, apontando para uma história. Considerando essas duas dimensões, desenvolvemos os conceitos *Performance Conceitual*, *Performance Process* e *Techno Performance*, que serão o foco desse capítulo. Através desses conceitos alcançamos a memória espacializada.

A *Performance Conceitual* recupera a morfogênese do projeto, através da memória de seu processo criativo, o planejamento, as estratégias projetuais, as intenções. Essa etapa enfatiza a indissociabilidade entre espaço e tempo na ocupação do sítio dado a planejar. Aqui o que importa é a escrita da memória de projeto. A *Performance Process*, por sua vez, visa entender o trajeto de efetivação do edifício, do projeto à obra realizada. É a memória-processo que se dá no ato de construir. E finalmente o desenvolvimento da *Techno Performance*, um conceito que enfatiza os *dispositivos* tecnológicos, que fazem dessa obra, uma inovação.

Iniciamos o capítulo com uma narrativa poético-visual que tem como objetivo aproximar o leitor ao espaço do museu. As imagens não substituem a experiência do espaço, mas, digamos... “falamos mais do que mil palavras”.

3.1 – Narrativa poético-visual: o edifício da Fundação Iberê Camargo

A terceira parte do trabalho se inicia com uma narrativa poético-visual. A intenção é apresentar o edifício ao leitor, através de um percurso narrativo orientado pelo próprio autor do projeto: Álvaro Siza. As imagens não substituem à experiência do espaço, mas ajudam a perceber um pouco da complexidade da obra.

“Estou a trabalhar numa parte muito especial da cidade. Não densa, sem muitas construções, tem alguma construções [...], mas é um terreno livre, vou trabalhar em aberto. E tem em particular uma vista extensa sobre esta belíssima massa d’água, linha de terra, são ilhas aqui à volta. Portanto uma paisagem aberta” Álvaro Siza¹⁰⁹

“[...] o terreno que é como um anfiteatro. É mais como que um buraco na encosta, com uma vegetação luxuriante, e que tem que ser ocupada totalmente pelo edifício. Não se dispõe de muito espaço. Isso criou uma grande dificuldade no projeto. Mas projetos se desenvolvem talvez melhor a partir das grandes dificuldades” Álvaro Siza¹¹⁰.



Figura 67 – Fachada da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://lekandthecity.wordpress.com/>

“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 Siza¹¹¹.

“[...] a forma desse buraco e suas dimensões conduziram [...] de forma muito forte, para surgir uma idéia e uma forma para essa idéia” Álvaro Siza¹¹²

¹⁰⁹ Entrevista com Álvaro Siza. http://www.youtube.com/watch?v=r_R1Hvz_CCc

¹¹⁰ Entrevista com Álvaro Siza. http://www.youtube.com/watch?v=r_R1Hvz_CCc

¹¹¹ REVISTA ARQUITETURA E URBANISMO, nº.113, Agosto. São Paulo: PINI, 2003, PP.62.

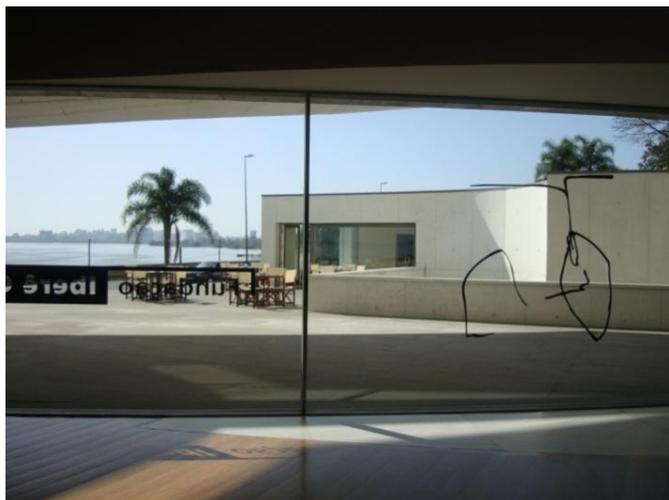
¹¹² Entrevista com Álvaro Siza. http://www.youtube.com/watch?v=r_R1Hvz_CCc



**Figura 68 - Fundação Iberê Camargo. Fachada principal.
Foto de Valquíria G. Duarte**



**Figura 69 - Acesso principal da Fundação Iberê Camargo.
Foto de Valquíria G. Duarte**



**Figura 70 - Vista do exterior. Acesso principal.
Foto de Valquíria G. Duarte**



**Figura 71 – Recepção no pavimento térreo.
Foto de Valquíria G. Duarte**



Figura 72 - Hall. Foto de Valquíria G. Duarte

“... o programa proposto inclui área de exposição, depósitos, biblioteca e videoteca, livraria, cafeteria, pequeno auditório e áreas de administração e de oficinas artísticas” Álvaro Siza¹¹³.



Figura 73 - Loja. Foto de Valquíria G. Duarte



**Figura 74 - Rampa de acesso sala de exposição.
Foto de Valquíria G. Duarte**

¹¹³ Memorial descritivo do edifício da Fundação Iberê Camargo. Siza apud Kiefer, 2008, p. 40.



Figura 75 - Rampa. Foto de Valquíria G. Duarte

“... Incluem ainda um sistema de rampas, de pendente entre 8 e 9%, cujo desenvolvimento se processa em parte no interior do espaço do átrio e em parte no exterior, constituindo galerias que rodeiam o volume do edifício, abertas pontualmente sobre a belíssima paisagem” Álvaro Siza¹¹⁴



Figura 76 - Vista das salas de exposição. Foto de Valquíria G. Duarte

¹¹⁴ Memorial descritivo do edifício da Fundação Iberê Camargo. Siza apud Kiefer, 2008, p. 40.

“... O projeto caracteriza-se por um grande espaço central, com salas à volta, fazendo um L, em um percurso ascendente contínuo, que é garantido por meia-rampa no interior desse grande aberto, que é iluminado superiormente. E outra rampa no exterior, que se desprende do próprio volume“. Álvaro Siza.



Figura 77 - Vista das salas de exposição. Foto de Valquíria G. Duarte

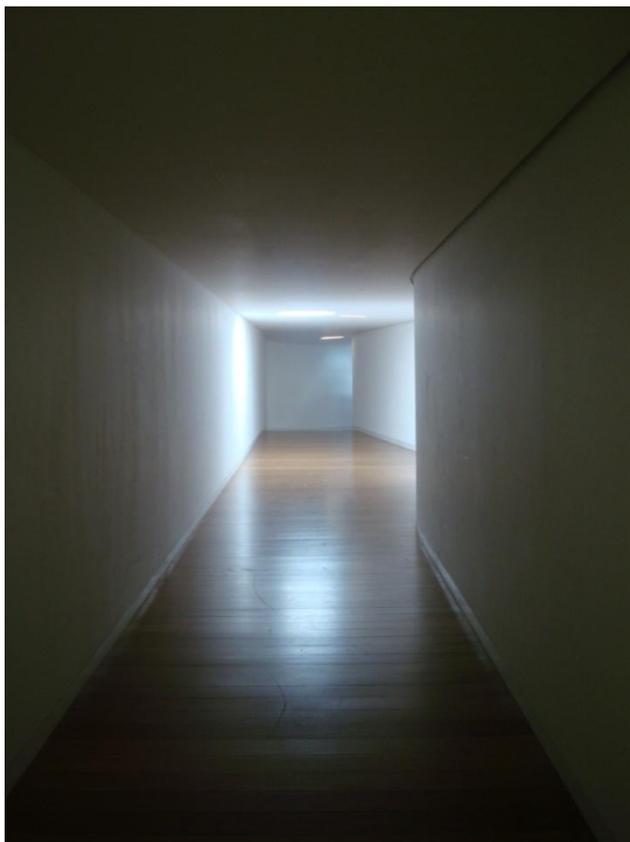


Figura 78 - Interior rampa. Foto de Valquíria G. Duarte

“Para a Fundação Iberê Camargo fizemos muitas (maquetes)!. Acabo quase sempre por fazer uma maquete à escala 1:1 onde entro. Assim, tenho a apreensão do espaço...”. Álvaro Siza¹¹⁵



Figura 79 - Interior da rampa. Foto de Valquíria G. Duarte

¹¹⁵ Álvaro Siza em entrevista à Bárbara Rangel, José Amorim e João Pedro Poças Martins. Cadernos D’Obra. Revista Científica Internacional de Construção, de março de 2010, p. 17.



Figura 80 - Rampa. Foto de Valquíria G. Duarte

“... há um momento que é difícil controlar o projeto, mesmo com maquetes, quando se está a fazer o controle de todo o espaço. Não são só janelas, as paredes, á também o teto. O teto é um receptáculo, atualmente, de mil coisas. Num teto, quantas vezes está o ar condicionado por baixo; a luz, a iluminação, é preciso controlar uma data de coisas, para que não resulte um espaço invadido por mecanismos” Álvaro Siza¹¹⁶



Figura 81 - Entrada sala de exposição 1º pavimento. Foto de Valquíria G. Duarte

¹¹⁶ Álvaro Siza em entrevista à Bárbara Rangel, José Amorim e João Pedro Poças Martins. Cadernos D’Obra. Revista Científica Internacional de Construção, de março de 2010, p. 19.



Figura 82 - Vista das rampas de salas de exposição.

Foto de Valquíria G. Duarte

“O negativo do espaço é o volume, é a forma. E portanto não o ligo muito à escultura”. Álvaro Siza¹¹⁷



Figura 83 - Forro das salas de exposição.

Foto de Valquíria G. Duarte

¹¹⁷ Álvaro Siza em entrevista à Bárbara Rangel, José Amorim e João Pedro Poças Martins. Cadernos D'Obra. Revista Científica Internacional de Construção, de março de 2010, p. 19.



Figura 84 - Vista da rampa entre o 1º e 2º pavimentos. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 85 - Vista das rampas internas. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 86 - Vista das salas de exposição 1º e 2º pavimentos. Foto de Valquíria G. Duarte

“As salas de todos os pisos poderão estar abertas sobre o espaço do átrio, ou encerradas por painéis removíveis até a altura de 4 m, permitindo a entradas de luz natural a partir do átrio e entre essa altura e o teto” Álvaro Siza¹¹⁸



Figura 87- Sala de exposição 1º pavimento. Foto de Valquíria G. Duarte

¹¹⁸ Trecho do Memorial Descritivo do edifício da Fundação Iberê Camargo. In: Cadernos D’Obra. Revista Científica Internacional de Construção, de março de 2010, p. 7.



Figura 88 - Janela na rampa interna.

Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 89 - Janela da rampa externa 3º pavimento.

Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 90 - Janela da rampa externa 2º pavimento.

Foto de Valquíria G. Duarte



**Figura 91 - Sala de exposição 3º pavimento.
Foto de Valquíria G. Duarte**



Figura 92 - Vista rampas internas. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 93 - Bancos da sala de exposição. Foto de Valquíria G. Duarte

“... Fernando Távora disse-me, em tempos, que para ele a arquitetura começava quando uma senhora mudava uma cadeira de lugar na sala... Acho que é uma resposta poética, muito interessante, e é assim. Agora, a arquitetura começa quando há muito sentido na forma de como se muda a cadeira. E, no exemplo da cadeira, depende da escolha da cadeira, da sua colocação no espaço, da sua abertura a diferentes usos, mas isso implica imediatamente o próprio espaço.” Álvaro Siza¹¹⁹



Figura 94 - Vista rampas. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 95 - Rampa interna. Foto de Valquíria G. Duarte

¹¹⁹ Trecho de entrevista concedida à Bernardo P. de Almeida Revista dos antigos alunos da Universidade do Porto, nº9, out 2003, p. 30. Disponível em http://sigarra.up.pt/up/web_gessi_docs.download_file?p_name=F1366750328/UPorto_n9.pdf. Acesso: 22.05.2011.



Figura 96, Figura 97, Figura 98, Figura 99 e Figura 100- Janela da rampa interna. 2º para o 3º pavimentos.

Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 101 - Salas de exposição 2º e 3º pavimentos. Foto de Valquíria G. Duarte

“ Para trabalhar numa paisagem rural é necessário ter a experiência do urbano, para desenhar uma cadeira, é preciso ter desenhado uma casa, e para desenhar uma casa é preciso ter desenhado uma cadeira. Não quer dizer que, para isso, seja necessário desenhar concretamente a cadeira, mas tê-la presente, tê-la pensado”. Álvaro Siza¹²⁰



Figura 102 - Visa Guarda-corpo das salas de exposição. Fonte: acervo da pesquisadora

¹²⁰ Trecho de entrevista concedida à Bernardo P. de Almeida Revista dos antigos alunos da Universidade do Porto, nº9, out 2003, p. 33. Disponível em http://sigarra.up.pt/up/web_gessi_docs.download_file?p_name=F1366750328/UPorto_n9.pdf. Acesso: 22.05.2011.



**Figura 103 - Vista das salas de exposição 1º e 2º pavimentos.
Foto de Valquíria G. Duarte**



Figura 104 - Sala de exposição 3º andar. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 105 - Vitrine de exposição. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 106 - Café do Museu. Foto de Valquíria G. Duarte

“Não me lembro de um exemplo melhor que a Fundação Iberê Camargo. Realmente as pessoas queriam fazer aquele museu e tinham sido amigas do pintor, queriam fazer uma boa obra, capaz”.
Álvaro Siza¹²¹.



Figura 107 e Figura 108- Café do Museu e calçada. Foto de Valquíria G. Duarte

¹²¹ Álvaro Siza em entrevista à Bárbara Rangel, José Amorim e João Pedro Poças Martins. Cadernos D'Obra. Revista Científica Internacional de Construção, de março de 2010, p. 53.



Figura 109 - Auditório. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 110 - Biblioteca. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 111 - Pátio 1. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 112 - Oficina artística. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 113 - Oficina de gravura. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 114 - Fundos do museu. Vista mata. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 115 - Estacionamento. Foto de Valquíria G. Duarte

3.2 – Performance Conceitual

Retomando a ideia de *Performance Conceitual*, o que se tem em vista é apresentar a abordagem criativa de Álvaro Siza e a morfogênese do projeto da Fundação Iberê Camargo, que implica apreender a opinião que ele tem do seu próprio trabalho. O propósito é mostrar como o arquiteto elabora o projeto do museu, e como ocupa o sítio dado a planejar. Como já exposto na Pré-Figuração, não há uma metodologia dominante no planejamento do arquiteto, é no estudo das situações de projeto, no confronto de posturas e linguagens arquitetônicas e no programa fornecido pelos interlocutores que o partido arquitetônico surge¹²². A cada oportunidade de trabalho as variáveis atuam com maior ou menor força. Sua metodologia se traduz na problematização paulatina acerca da problemática exposta. Assim, a cada novo projeto desenvolve-se uma trama narrativa.

A principal inquietação de Álvaro Siza no início de um projeto é descobrir as forças das variáveis para induzi-las a viver em tensão. Como aponta Zaera, (2007), vendo o conjunto de sua obra, se tem a sensação de que o projeto nasce de uma necessidade, de um desequilíbrio ou de um vazio a explorar. Em uma primeira abordagem, estabelece relações com base nas informações sobre o lugar, para posteriormente reagir criticamente. Seus trabalhos são interpretações das variáveis cujos resultados provêm da transformação. Ele as reescreve fazendo acreditar que a história do projeto está tecida de causalidade:

“[...] você sabe que um projeto é um processo longo, em geral muito longo e muito complexo, com muitos após de diferentes tipos. Para mim o importante é apanhar – a ponta da meada do desenvolvimento do projeto. Às vezes pode ser quase nada, e inclusive pode ser errado, mas é início de um processo. Pra mim o que é fundamental é arrancar por um processo. Isto é, ninguém pode mentalmente absorver toda informação que intervém num projeto – absorvê-la toda, ordená-la toda, e depois no fim, pronto, lá está, sai o projeto. Não sai! O projeto é um processo de aproximações, a princípio muito incertas, incompletas, mas no seu próprio desenvolvimento e atividade crítica. E o bombardeamento de mais informações graduais vão obrigar-te a torcer essa tal ponta de meada, e então ir encontrando a pela que se encaixa ali [...] Eu pessoalmente começo, em geral, com informação muito incompleta ainda, mas há um início” (Siza apud Café, 2011, p. 123).

¹²² Para Lemos (1980) o Partido Arquitetônico é a o *resultado* formal derivado de uma série de condicionantes ou de determinantes de projeto; é a *idéia preliminar* de edifício projetado. Ele pode ser tanto a *conseqüência* como a *idéia preliminar*. O autor sugere que todo espaço edificado tem, por definição, um partido, quer porque tenha nascido de um partido ou resulte em um partido. A adoção do Partido Arquitetônico é o método dessa idéia preliminar, contendo, em essência, as informações que ensinam o modo como percorrer o caminho que leva ao ato de projetar, independente de qual seja o tipo específico de projeto Segundo Pinheiro (2012), o método - os procedimentos adotados - serve como referencial de análise e diretriz de manipulação das variáveis do projeto de arquitetura. É uma ferramenta de projeto que permite ao arquiteto fazer o registro gráfico da idéia preliminar do edifício. É o espaço do diálogo com o cliente interno e externo, expressando a idéia proposta, o atendimento da expectativa e da viabilidade da solução. Compatibiliza a idéia da edificação e a interpretação arquitetônica com as diversas implicações de ordem tecnológica (estrutura, instalações, técnicas construtivas, materiais para construção, problemas especiais etc), legais e econômicas inerentes à solução.

3.2.1 - O início do projeto¹²³.



Figura 116– Esboço da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>¹²⁴

Quando se trata de qualquer projeto, no fundo há sempre um contexto, segundo Siza – pode ser uma paisagem, um entorno construído ou uma história de vida. **É** preciso que haja uma experiência sensorial com o local, uma reação a determinados elementos que o impressionem à primeira vista, e a ideia lançada é algo que deve estar apta a receber sucessivas intervenções críticas próprias e alheias. No caso da Fundação Iberê Camargo a experiência sensorial convocada é a da natureza. **É** na relação humano-lugar que parte o arquiteto na exploração do desafio projetual. O poema-prosa de Siza revela o tratamento do humano sob a forma de objeto natural. Assim, nasce a figura do buraco (buraca):

¹²³ Kenneth Frampton, Montaner, Peter Testa e William Curtis refletem sobre a relação da arquitetura de Siza com o contexto e lugar..

¹²⁴ Embora Ricoeur (2002), Thornberg (2002) e Calvi (2002) afirmem que tudo o que antecede o projeto arquitetônico, faz parte da Pré-figuração narrativa, nesta pesquisa, considera-se importante que parte dos esboços da Fundação Iberê Camargo, que fazem parte do processo criativo de Siza, estejam localizados junto à Configuração Narrativa. Explicando melhor: os esboços que se tem em mãos (com exceção da figura 126) são explicativos e já mostram a configuração do edifício, embora Siza afirme que os modelos não informam a luz, a vegetação que encobre a escarpa, a sensação de espaço que se tem ao experimentar a vastidão do Guaíba pontuada pelos edifícios ao longo da margem. Mas as linhas essenciais do projeto e sua ocupação no terreno já estão traçadas nesses croquis.

*BURACA**escarpa forrada de verde**HORIZONTAL**Em frente o rio**ou mar cidade**o céu pintado de vermelho**polido objeto**estende os braços**As curvas lambidas pelo Sol**recebe**acena**suga**estreitas janelas**necessárias tudo**e:**lâmpadas inúteis**suspensas**luz e luz**o dia inteiro**graves óleos**gravados**aura**paz**Álvaro Siza*

Embora os elementos da arquitetura sejam, de certo modo, uma libertação dos condicionantes do programa proposto, “se não se dominar esses fatores não se pode superar as condicionantes por meios criativos”. Cada situação estabelece um ou mais problemas diferentes, e criam condicionamentos específicos. Embora existam teorias no sentido de que cada edifício deve ter uma autonomia absoluta e como tal, desencadear novas relações dentro de uma ideia de cidade nova, Siza considera que, cada projeto exige um tipo de tratamento: alguns seguem a ideia da autonomia em relação ao contexto, outros estão tão em sintonia com o lugar, que este já é considerado “parte da obra”. E o contexto é o início do processo: há o relacionamento do edificado com a paisagem e o diálogo com a textura urbana: “*um arquiteto, normalmente, trabalha com um programa e uma série de condicionantes. Uma das condicionantes é o sítio*” (Siza *apud* Afonso, 2009, p. 11). O meio sempre fornece um panorama ao arquiteto, e o planejamento se inicia através do embate com suas pré-existências. No caso específico da Fundação Iberê Camargo, o início do projeto se dá pela topografia do lugar.



Figura 117 – Esboço da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

O primeiro contato de Siza com o terreno da Fundação Iberê Camargo se dá por meio de um dossiê com fotos, vídeos e plantas baixas, que possibilita a análise das características topográficas, cuja irregularidade determina o rumo do partido arquitetônico: *“Primeiro eu vi o buraco. Depois percebi que o buraco era um bocado estimulante”* (Siza apud Serapião, 2008, p. 2). A irregularidade do terreno, (localizado em uma ponta da orla do Guaíba), de formato triangular, com uma porção íngreme coberta por mata nativa, somada à depressão criada pela antiga pedreira ¹²⁵, na área plana do lote, se mostra um elemento desafiador que permite pensar no edifício *“como um negativo, ou, neste caso, um positivo do buraco ondulado da encosta em que se situa”* (Siza apud Figueira, 2008, p. 77):

“Era um lugar bellissimo e muito complicado. Isso o fazia mais interessante ainda. É difícil porque é estreito. A dificuldade do lugar é que era uma pedreira. É mais estreito numa ponta e está próximo da avenida e do rio” (Siza apud Paris, 2012, p.1).

“Veja, por exemplo, no Museu Iberê Camargo, há um rio que parece um mar, há uma curva adiante e aparece a cidade, e uma estrada marginal. Depois havia um buraco e uma grande encosta. Um terreno muito pequenino, muito difícil” (Siza apud Café, 2011, p.126).

O terreno e a orla são componentes que abrem a imaginação: *“a vista é bellissima sobre o Guaíba, um daqueles rios sul-americanos que parecem o mar”* (Siza apud Figueira, 2008, p. 77). A paisagem e a localização estratégica do terreno permitem ponderar o enquadramento do edifício, ressaltar seu volume e, em consequência, obter uma individualização da paisagem. A segmentação e a eleição por uma individualização do edifício em relação ao contexto construído é facilitada pela própria natureza do terreno, isolado por todos os lados: entre a escarpa de mata nativa, a massa d’água e a curva fechada da ponta da orla (curva do Estaleiro). O arquiteto faz escolhas que dão indicativos

¹²⁵ A parte plana do terreno era uma antiga pedreira abandonada.

do tratamento do objeto arquitetônico como uma obra de arte e seu enquadramento como pintura. As decisões relativas à altura, material e cor do volume do edifício favorecem essa composição, “a imagem dura do volume principal [...] é justificada pelo desejo do arquiteto de não modificar os elementos naturais existentes no apertado terreno triangular [...] e ao mesmo tempo permitir a sua identificação na paisagem” (Segre, 2008, p. 119). O terreno é apropriado como pintura e o edifício como escultura.

Siza busca características axiomáticas da arte como campo exploratório da arquitetura, e com esse aporte, cria alternativas de diálogo com a funcionalidade e a abstração, criando, nos termos de Vidler, uma “não-exatamente-arquitetura” (2004). O terreno é abordado conceitualmente em termos modernistas, e o projeto que defende a idéia da estruturação do espaço como lugar – em uma realidade ordenada. Essa abordagem é diametralmente oposta a de muitos arquitetos contemporâneos, como Rem Koolhaas, por exemplo, que considera importante projetar articulando as dissonâncias da cidade a partir do que ela realmente é, e não do que ela deveria ser, ou seja, são positivas as tensões e complexidades da realidade, e a arquitetura não deve se opor a ela. Há, nessas arquiteturas, uma tendência à desestruturação da ideia de lugar, tão cara à abordagem de Siza.

O lugar e a paisagem são aspectos basilares no percurso projetual de Siza, para ele, “um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação.” (Siza *apud* Martins, 2009, p.153). Essa afirmação é característica de um arquiteto que se apropria do espaço através do que acredita ser a melhor exploração de suas potencialidades, e do desejo pessoal de um artista que procura “criar” paisagens, observando o sítio através da experiência:

“A relação entre a natureza e construção é decisiva na arquitetura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projeto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva” (Siza, 2009, p.17).

Siza explora o lugar não só por suas características físicas, mas, sobretudo, pelo seu sentido fenomenológico e existencial, no sentido que Norberg-Schulz dá ao termo¹²⁶. Em seu conceito de *lugar existencial* o autor sugere que o sítio oferece mais do que características geográficas, denota também a “atmosfera” geral que é a propriedade mais abrangente de um lugar. Sob o olhar fenomenológico e existencial, o lugar existe a partir de uma relação empírica do indivíduo, ou seja, a partir da “sua” experiência. O lugar é

¹²⁶ Norberg Schulz (1979, 1980,1985) associa o lugar existencial ao lugar fenomenológico do pensamento de Husserl, Merleau-Ponty, e do conceito de habitar de Heidegger. O autor analisa a história da arquitetura ocidental como uma história de formas significativas cujos pressupostos remetem tanto para a filosofia existencialista e para a fenomenologia.

entendido como resultado de uma manifestação dos sentidos, um fenômeno do sentido e do vivido, ou melhor dizendo, a essência do lugar está no interior do sujeito que o vivencia. Pode-se dizer que, do contato de Siza com o lugar, surge uma abordagem que elege a topografia - incluindo o verde da encosta, o buraco da pedra, e a exiguidade do lote, como fatores condicionantes de projeto. Mas também há o fator “fantástico” da vastidão do lugar, um “anfiteatro natural”, como os dos teatros gregos:

“Estou a trabalhar numa parte muito especial da cidade. Não densa, sem muitas construções, tem algumas construções [...], mas é um terreno livre, vou trabalhar em aberto. E tem em particular uma vista extensa sobre esta belíssima massa d’água, linha de terra, são ilhas aqui à volta. Portanto uma paisagem aberta” Álvaro Siza¹²⁷

“[...] o terreno que é como um anfiteatro. É mais como que um buraco na encosta, com uma vegetação luxuriante, e que tem que ser ocupada totalmente pelo edifício. Não se dispõe de muito espaço. Isso criou uma grande dificuldade no projeto. Mas projetos se desenvolvem talvez melhor a partir das grandes dificuldades” Álvaro Siza¹²⁸.

O contexto existente oferece respostas às indagações do projeto, uma vez que se constitui como fator de negociação. Neste projeto, assim como na Casa de Chá de Boa Nova (1958-1963), e na Piscina das Marés (1961-1966), em Leça de Palmeiras, não há um rompimento com a natureza (há uma visão preservacionista), há um processo de adaptação, de coexistência, mesmo que pelo contraste das linhas abstratas, como também acontece em Leça de Palmeiras.

3.2.2 - O corpo edificado

Nos primeiros esboços, Siza pensa em um volume horizontal, com acesso pelo nível mais alto da rua, que passa sobre a escarpa do terreno. O edifício teria um grande elevador e o museu permitiria o desenvolvimento do percurso expositivo de modo descendente, como propõe o Museu Guggenheim, de Frank Lloyd Wright (Nova Iorque, construção 1943-1956, inauguração em 1959), e como acontece estruturalmente no Elevador Lacerda (1930), de Salvador. Essa hipótese é logo descartada, uma vez que a quadra superior à escarpa é de uso exclusivamente residencial (tanto na Av. Jacuí como na Av. Pinheiro Borda, opções possíveis de acesso), já ocupada, sem possibilidade de negociação com os proprietários:

“Além da apresentação de um exame surpreendente de hipóteses formais, onde, em uma alternativa, a organização geral do partido se dava a partir de um elemento vertical contendo circulação (elevador), como no elevador Lacerda na Bahia, ou uma metáfora de um rosto humano, sem maiores

¹²⁷ Entrevista com Álvaro Siza. http://www.youtube.com/watch?v=r_R1Hvz_CcC

¹²⁸ Entrevista com Álvaro Siza. http://www.youtube.com/watch?v=r_R1Hvz_CcC

*explicações, ou uma composição de elementos empilhados com uma “tampinha” no coroamento, ou ainda várias alternativas onde o elevador aparece e desaparece alternadamente, é curioso o conceito finalmente adotado. Se não viesse de onde veio, talvez causasse espécie” (Marques, 2003, p.1)*¹²⁹



Figura 118 – Esboço do volume vertical da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

As ideias iniciais vão se desenvolvendo em torno das condições do terreno e da complexidade do programa proposto pela Fundação, de maneira que a solução final é fruto de um amadurecimento conceitual e formal e do estudo aprofundado do local. O *modus operandi* empregado por Siza parece ser o de estabelecer uma geometria ortogonal como ponto de partida, adaptada ao terreno e em resposta ao programa, para depois "deformá-la" até chegar à configuração final (Mahfuz, 2008). A fachada frontal do edifício é criada em simetria à ondulação da encosta, na diagonal oposta:

“Eu queria deixar espaços com vegetação, que não gostaria de alterar. Com o desenvolvimento do projeto, um lado resultou muito ortogonal. E do outro é como que a forma transportasse a curva. Temos aí algumas salas, os acessos e um grande espaço em altura” (Siza apud Paris, 2012, p.1).

¹²⁹ Comentário acerca de uma palestra proferida por Siza, em 17 de julho de 2003, na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

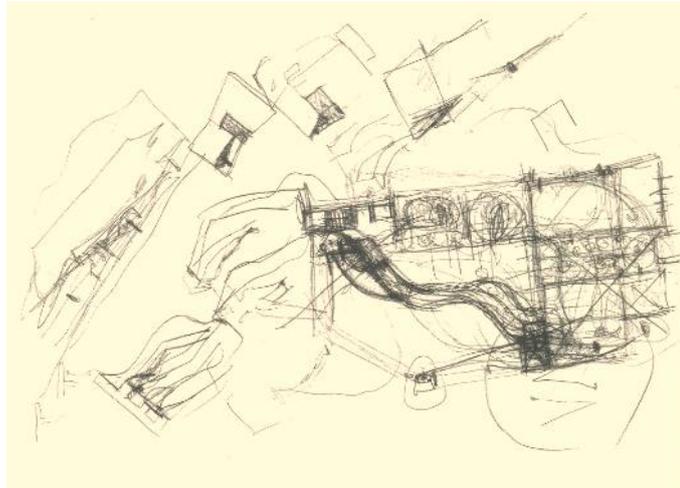


Figura 119 – Esboço da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

Siza decide, em suas próprias palavras, trabalhar como um “alfaiate”, “cicatrizando” a ferida do terreno (a parte da pedreira), conservando a mata nativa, ganhando, assim, um possível enquadramento. Essa abordagem é oposta a do Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela (1988-1993), no qual a condicionante principal de projeto é o contexto construído, e o edifício resulta em um mimetismo da textura urbana. Em relação à Fundação Iberê Camargo, a intervenção no terreno é precisa e no limite, a demanda formal é resultante de uma interpretação do meio natural e não de uma concepção esboçada *a priori*, afirmação que reitera sua metodologia, exposta na Pré-figuração, que se baseia em muitas reflexões acerca das situações de projeto, até chegar a um partido propriamente dito.

As soluções encontradas se dão por algumas razões funcionais, como a exiguidade do lote e a orientação solar desfavorável da fachada de frente ao rio – voltada para o noroeste - com uma incidência solar durante quase todo o dia. Siza ocupa o terreno com um corpo denso verticalizado e outro corpo fragmentado, distribuído na parte mais estreita do lote:

“Coloquei do outro lado a parte do museu que exige maior dimensão e à medida que o edifício vai se estreitando adicionei outros corpos que vão acompanhando o terreno” (Siza apud Paris, 2012, p.1).

A fragmentação do corpo edificado, por sinal, é uma solução também adotada na Faculdade de Arquitetura do Porto (1986 – 1995), cujo desnível do terreno possibilita sua ocupação com diferentes volumes interligados por um subsolo em comum. Na Fundação é possível ocupar todo o terreno disponível (utilizando subsolo) e ainda deslocar o peso visual somente ao corpo vertical.



Figura 120 – Maquete da Fundação Iberê Camargo. Fonte:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>¹³⁰



Figura 121 – Maquete da Fundação Iberê Camargo. Fonte:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

O resultado dos volumes traduz uma contraposição proposital entre a geometria arquitetônica e organicidade da falésia, ampliada pela textura e cor definida para o edifício – em concreto branco. A delimitação da altura é justificada pela intenção de não se ultrapassar os limites de altura da encosta:

“O edifício tem praticamente a mesma altura da encosta e eu não queria que eles ficassem amalgamados. O concreto branco cria o desprendimento em relação ao espaço exterior, há um percurso por trás dele. Eu queria marcar bem essa relação entre o que é construído e o que é natureza” (Revista Projeto Design, edição 341, jul 2008).

¹³⁰ “Para a Fundação Iberê Camargo fizemos muitas (maquetes)!. Acabo quase sempre por fazer uma maquete à escala 1:1 onde entro. Assim, tenho a apreensão do espaço...”. Álvaro Siza¹³⁰

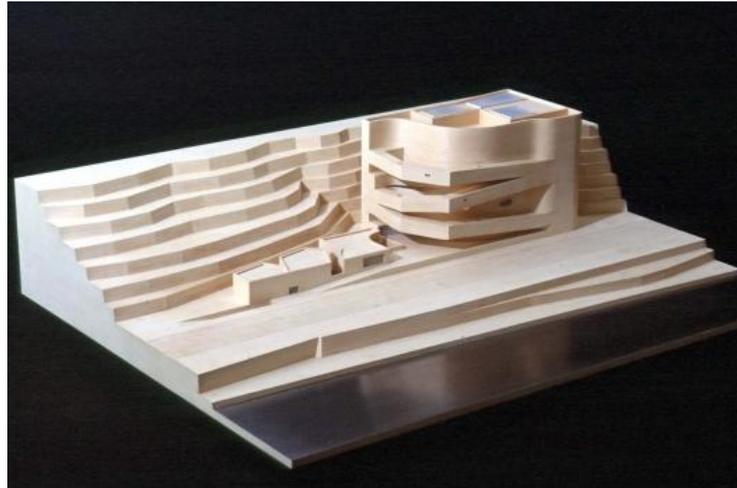


Figura 122 – Maquete da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

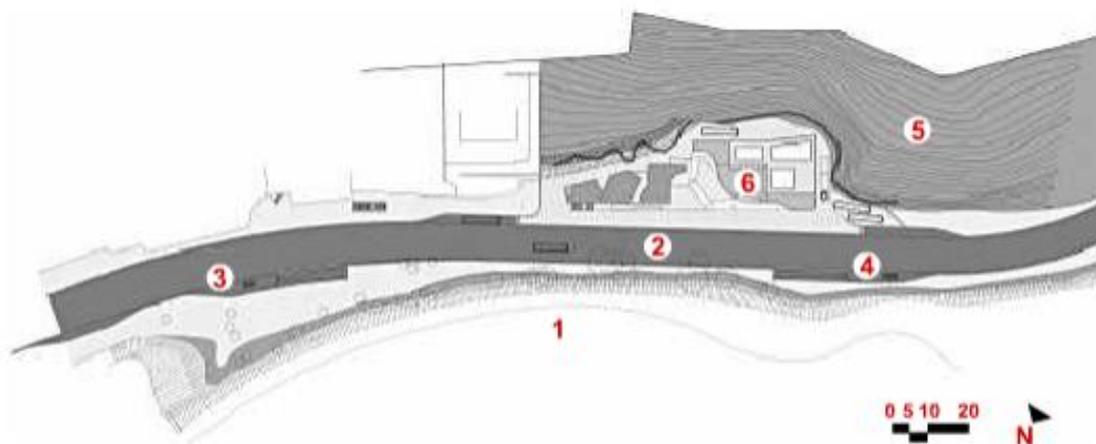
Siza cria um totem repousado às margens do lago. Mais uma vez, como acontece na Faculdade de Arquitetura do Porto (1986-1995), aparece um corpo marcado por um antropomorfismo exagerado.

Uma vez aprovado o estudo preliminar - “[a] massa demiúrgica inspirada pela topografia de uma falésia e de uma avenida que margeia o lago Guaíba” (Frampton, 2008, p. 93) -, o anteprojeto é desenvolvido em torno da primeira ideia do arquiteto, com somente algumas alterações após a primeira visita ao local. As modificações têm como objetivo incrementar o programa e resolver questões do sistema viário e de estacionamento para os visitantes:

“Um dos temas mais difíceis de decisão era o estacionamento. Era necessário um espaço de carga e descarga com caminhos grandes sem obstrução. Para obter boas condições, eu poderia utilizar apenas um nível subterrâneo, por causa do nível da água (o Lago Guaíba está situado na frente do terreno). Mas necessitava colocar os arquivos ali, um pequeno auditório e um grande elevador [...] Então, no princípio pensei em colocar o estacionamento com uma entrada por cima, mas não era possível porque era uma zona residencial e os vizinhos não o aceitavam. Logo, a única saída que vi era a de colocá-los abaixo da pista que não é algo usual e como era gente com influência na cidade negociaram com a prefeitura. A rota é de sentido único, mas com muito tráfego. Então, tivemos a ideia de fazer a metade do estacionamento, para não interromper totalmente a pista. Fechamos e fizemos a outra metade” (Siza apud Paris, 2012, p.1).

O corpo edificado se sobressai em uma configuração que por contraste com a porção íngreme do paredão de rocha arborizado, estabelece a integração e a harmonia com o entorno. Significa dizer que as volumetrias, alturas, comprimentos, cores, texturas, fazem parte de um quadro sem conflitos. Como numa Gestalt. Se o partido arquitetônico não previsse boa parte da área em subsolo, o impacto visual seria bem diferente. Siza consegue ter uma autonomia e uma dívida com o lugar: enquadra um programa extenso e complexo

sem ocupar a falésia, que, em grande medida, significa a moldura de seu quadro. A montagem final traduz uma ordem que se caracteriza por contradições desejadas, formando um “todo” coerente. Importa ressaltar que o arquiteto conduz o projeto estruturando a ideia de lugar sob a ótica preservacionista, no sentido da manutenção do território, agregando a este uma identidade contemporânea. A apropriação do espaço, nesse edifício, é uma estratégia recorrente, desde as primeiras experiências da Casa de Chá Boa Nova, em Leça de Palmeiras (const. 1958-1963).



Implantação

1. Rio Gualíba / 2. Avenida Padre Cacique / 3. Entrada do estacionamento
4. Saída do estacionamento / 5. Área verde / 6. Fundação Iberê Camargo

Figura 123 – Planta Baixa de Implantação. Escala Gráfica. Fonte:
<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-12-08-2008.html>

O aspecto final do edifício, um bloco maciço que nasce no terreno, segundo Canal, “devolve ao lugar” “uma rocha, um monolítico, o vazio que faltava à encosta da antiga pedreira”. O complexo se desenvolve em dois volumes, sendo um deles com cinco pavimentos, que integra as salas de exposição, o auditório, com recursos audiovisuais, a recepção e o átrio. O outro “bloco” se desenvolve em 02 pavimentos, concentrando usos complementares, como ateliês, administração, sala de reuniões, biblioteca. Paralelo ao corpo principal do museu, sob a avenida, desenvolve-se o estacionamento (para 93 veículos) e a área técnica¹³¹.

¹³¹ MEMORIAL DESCRITIVO DE SIZA: “O programa proposto inclui área de exposição, depósitos, biblioteca e videoteca, livraria, cafeteria, pequeno auditório e áreas de administração e de oficinas artísticas. Será igualmente construído um parque de estacionamento para 93 veículos, em subsolo, sob a via marginal. A base do edifício é constituída por uma plataforma longa, elevada 0,60 metros em relação ao passeio (cota 5,70 da avenida Padre Cacique, sob a qual se situa por uma rampa áreas do programa. Esta plataforma é acessível a partir do passeio por uma rampa. O volume principal recorta-se contra a vegetação da escarpa, ocupando a concavidade deixada pela antiga pedreira. São quatro pisos, incluindo o térreo sobre a plataforma. Este volume é limitado por paredes retas e quase ortogonais (ao Sul e a Poente) e por uma parede ondulada (ao Norte e a nascente). Esta parede limita internamente em toda sua altura, o espaço do átrio, o qual é rodeado, no perímetro restante, pelas salas de exposição (uma seqüência igual nos três pisos superiores, de três salas, de salas de diferentes dimensões) e

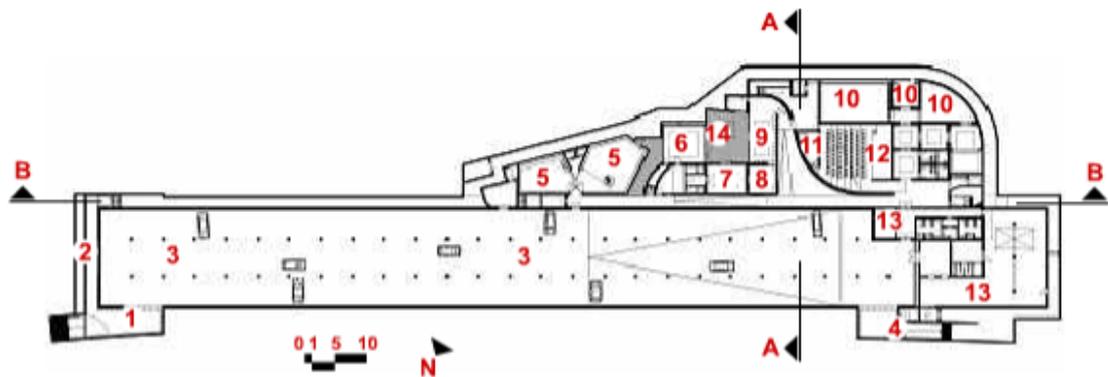
A área total construída da Fundação Iberê Camargo é de 9.363,59m², distribuídos da seguinte forma:

- Área do terreno: 7.107,29m²
- Subsolo: 6.097,68m²
- Térreo: 960,38m²
- 2º Pavimento: 726,96m²
- 3º Pavimento: 617,92m²
- 4º Pavimento: 617,92m²
- Pavimento Técnico: 342,73m²

Em relação à distribuição funcional, Mahfuz (2008) chama atenção para uma questão que é característica dos projetos de Siza: “*por meio da forma ele sintetiza programa e lugar de um modo que dá aos seus projetos um caráter de inevitabilidade, ou seja, de que a sua organização é inquestionável, a melhor possível em uma dada situação*” (2008, p.1). Na Fundação Iberê Camargo a *setorização* obedece a uma lógica que destina ao subsolo todas as atividades complementares, educativas e de infraestrutura, e nos pavimentos térreo e acima deste as atividades expositivas e de atendimento ao público. As circulações, embora com certa complexidade no corpo principal, e aparentando visualmente (uma tendência a um hipertexto visual) um esquema ‘rizoma’, são planejadas dentro de um esquema ‘raiz’, com uma distribuição clara, articulando-se com os ambientes distribuídos dentro da lógica funcionalista – assim como o restante do edifício. Ou seja, há um discurso arquitetônico vinculado à eficiência da rotina dentro do espaço, pensado como espaço ideal (senão como um espaço definitivo), e não sujeito a transformações, mesmo porque todo o edifício é concebido com paredes autoportantes, dificultando qualquer modificação. A distribuição funcional (assim como a tectônica do edifício) traz implícita a ideia de permanência, de uma escultura definitiva. O diagrama espacial demonstra a essência de um pensamento em arquitetura, baseado em uma concepção cujo critério é a instrumentalidade, a organização da realidade (do espaço) para sua utilização, e para o controle do lay-out. O princípio operacional é “funcionalizar” o espaço e “espacializar” a função.

pela recepção, rouparia, e livraria ao rés-do-chão. Não se diferenciam salas de exposições temporárias e permanentes optando-se por uma flexibilidade apropriada à tendência real de funcionamento dos museus. As salas de todos os pisos poderão estar abertas sobre o espaço do átrio, ou encerradas por painéis removíveis até a altura de 4 metros, permitindo a entrada da luz natural a partir do átrio e entre essa altura e o teto. As salas do último piso recebem iluminação natural e artificial através de lanternim constituído por duplo envidraçamento com acesso intermédio para limpeza e regulação de luz. O espaço do átrio recebe luz por lanternim situado no terraço e por aberturas ao exterior na parede ondulada. Os acessos verticais (dois ascensores e duas escadas) situam-se em cada uma das extremidades da sequência de salas de exposição. Incluem ainda um sistema de rampas, de pendente entre 8 e 9%, cujo desenvolvimento se processa em parte no interior do espaço do átrio e em parte no exterior, constituindo galerias que rodeiam o volume do edifício, abertas pontualmente sobre a bellíssima paisagem” (Siza apud Kiefer, 2008: 40).

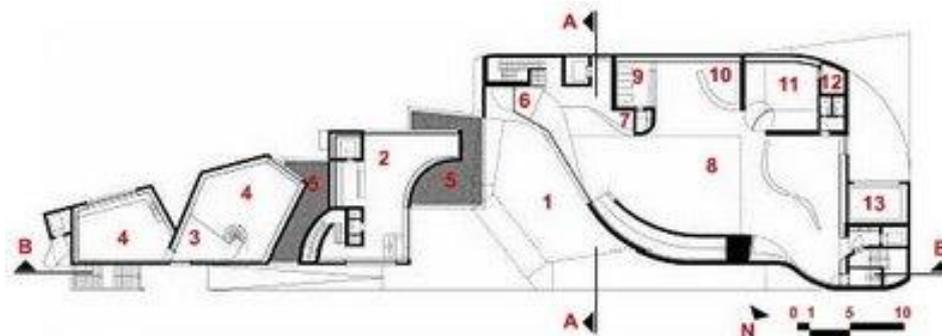
Siza, cria uma arquitetura funcional, diferentemente de muito da arquitetura que desenvolve conceitos que ultrapassam o funcionalismo propriamente dito. O arquiteto trabalha a partir do padrão ortogonal de projeção, e não a partir de uma malha fluida e maleável que dá origem a uma arquitetura como envoltório espacial. Cria um *biomorf* (Vidler, 2004), mas não parte de uma analogia biológica, ao contrário de muitos projetos expressionistas contemporâneos.



Subsolo

1. Entrada do estacionamento / 2. Acesso de pedestres / 3. Estacionamento
4. Saída do estacionamento / 5. Ateliê / 6. Equipe / 7. Reuniões
8. Reserva temporária / 9. Biblioteca / 10. Reserva / 11. Sala de projeção
12. Auditório / 13. Área técnica / 14. Fosso inglês

Figura 124 - Subsolo da Fundação Iberê Camargo. Fonte:
<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-12-08-2008.html>



Térreo

1. Adro / 2. Café / 3. Mezanino do ateliê / 4. Vazio do ateliê
5. Vazio do fosso inglês / 6. Entrada / 7. Recepção / 8. Átrio / 9. Guarda-volumes
10. Monitoria / 11. Loja / 12. Depósito / 13. Elevador de carga

Figura 125- Plnata Térreo da Fundação Iberê Camargo. Fonte:
<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-12-08-2008.html>

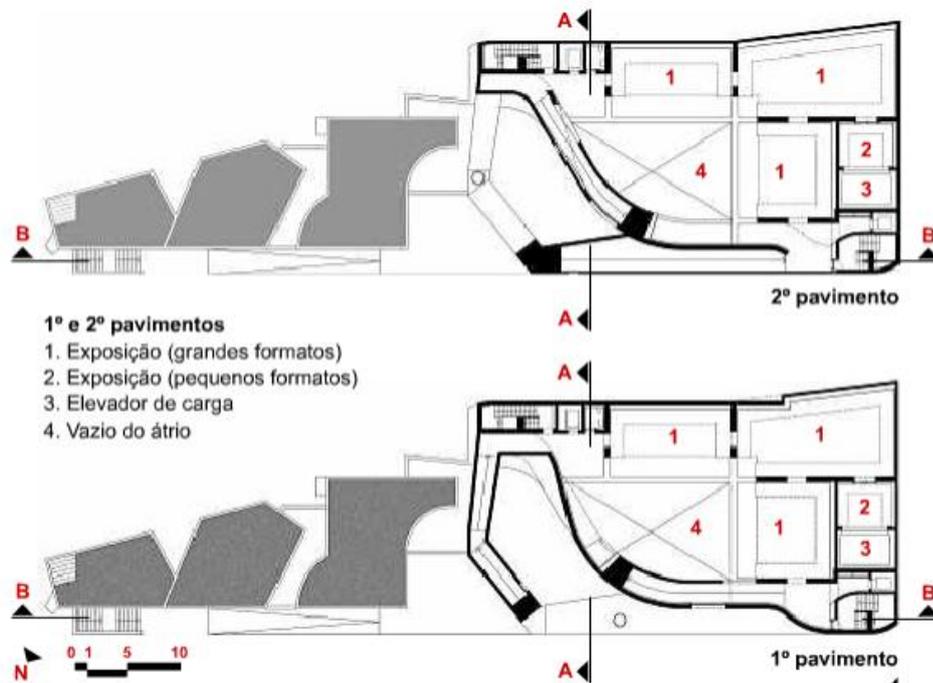


Figura 126 e Figura 127 – Planta 1º e 2º Pavimentos . Escala Gráfica. Fonte: <http://bibliotecaacentrocultural.blogspot.com.br/>

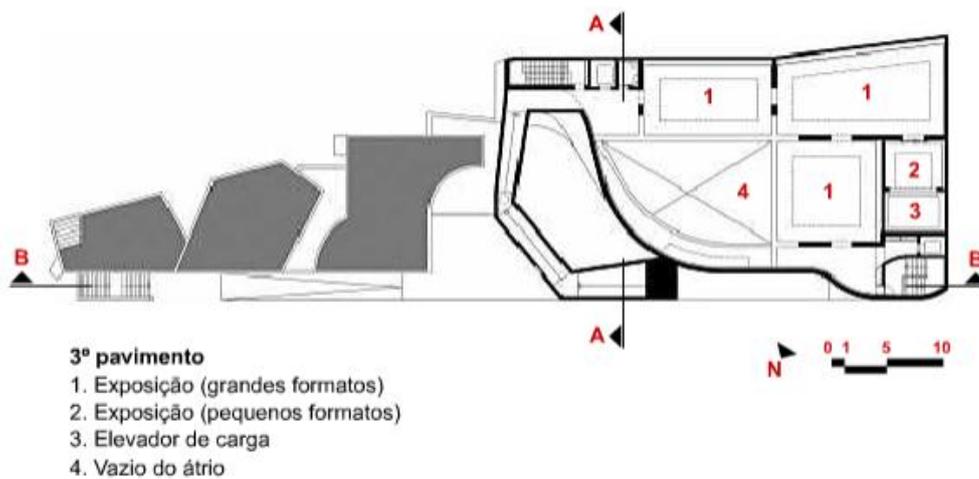


Figura 128 – Planta 3º Pavimento. Escala Gráfica. Fonte: <http://bibliotecaacentrocultural.blogspot.com.br/>

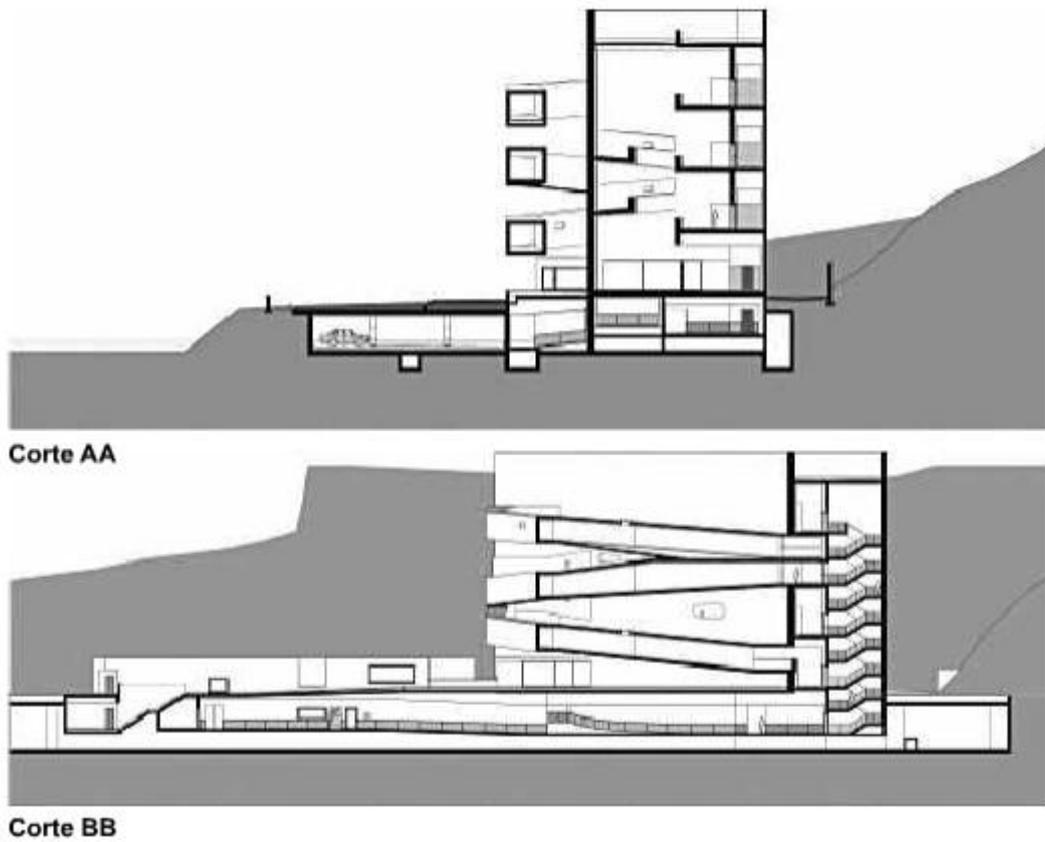


Figura 129 e Figura 130 – Corte AA e BB. Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-12-08-2008.html>

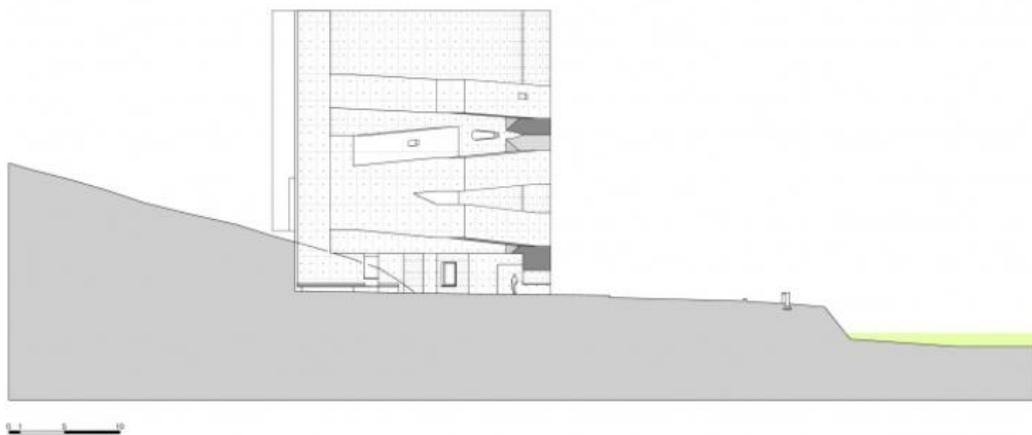


Figura 131– Fachada Leste Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

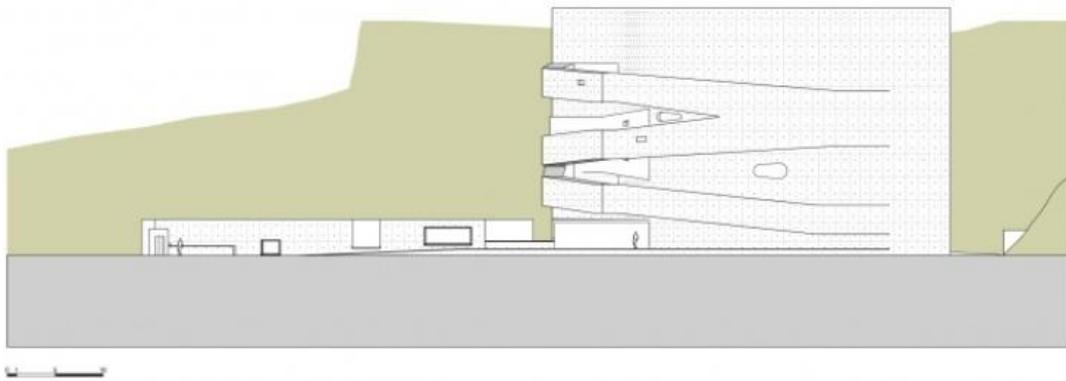


Figura 132 – Fachada Norte Fundação Iberê Camargo. Fonte:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

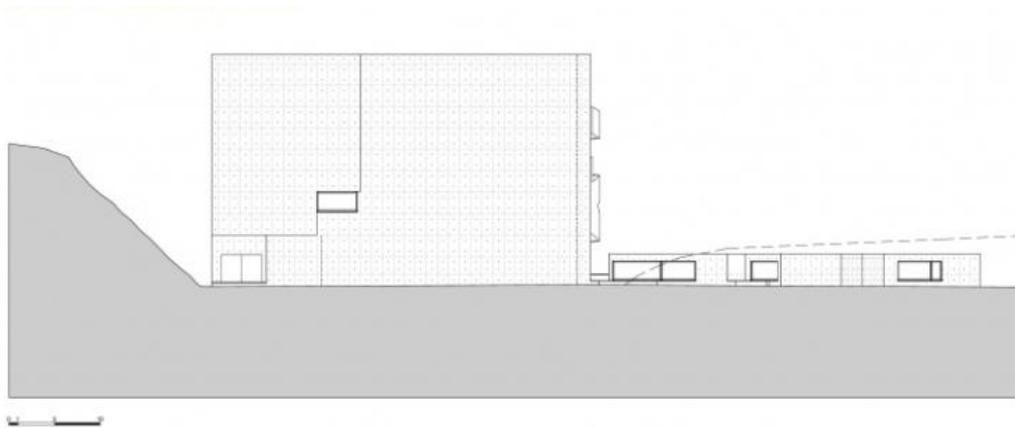


Figura 133 – Fachada Sul Fundação Iberê Camargo. Fonte:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

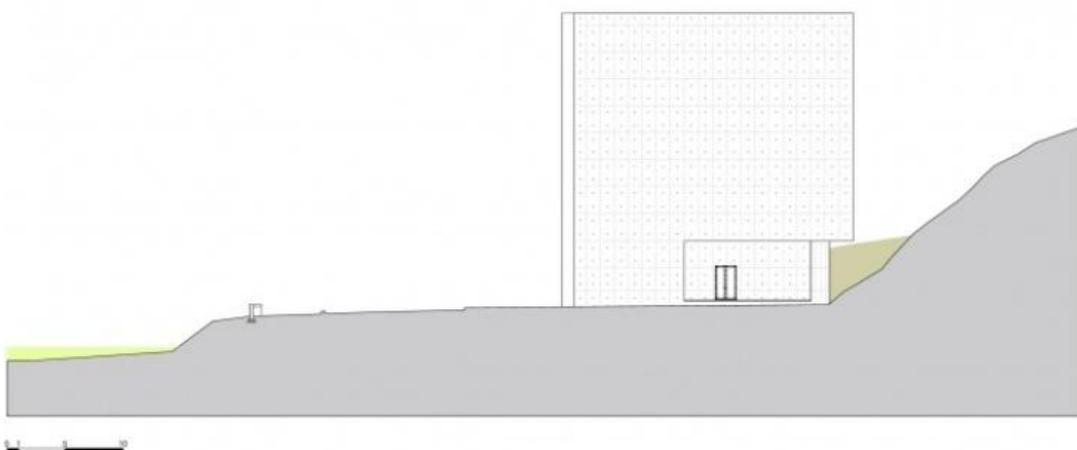


Figura 134– Fachada Oeste Fundação Iberê Camargo. Fonte:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>

3.3 -. Performance Process

A relação entre *edifício* e *performance* é investigada também na configuração narrativa de Paul Ricoeur (1994, 2002), em todo o processo de construção do edifício. A *Performance Process* diz respeito ao entendimento da memória relacionada ao trajeto de efetivação do edifício, do projeto à obra realizada, em um percurso muitas vezes não linear. A coexistência do linear (planejado) e do não-hierárquico (modificações de percurso) nesse processo, aponta para a existência do imprevisto dentro da ordem linear da construção. A análise do planejamento se torna indispensável à sua compreensão, uma vez que neste edifício se encontram várias realidades, que incluem, entre outras coisas, a participação - em projeto e obra -, de uma equipe binacional.

Como apontado anteriormente, para administrar o processo da construção do edifício da Fundação Iberê Camargo é contratado o engenheiro José Luis Canal, que conduz desde a contratação do arquiteto Siza até a execução da obra propriamente dita. As deliberações relativas diretamente ao projeto e construção ficam a cargo de um pequeno grupo (Maria Coussirat Camargo, Jorge Gerdau Johanpeter, Justo Werlang, Eduardo Haesbaert, José Carlos Martins), fator que agiliza a obra em todos os aspectos, inclusive em relação à contratação de empresas prestadoras de serviço. Essa questão desmistifica a ideia de que são necessários programas de necessidades complexos, grandes e intermináveis discussões para se alcançar um resultado de obra singular:

“Neste caso, um pequeno grupo decidia rapidamente e logicamente reconheceu em Siza o parceiro ideal e com isso o apoiou permanentemente entendendo sua forma e ritmo de trabalho com como a certeza de suas idéias. Nesse sentido, foi possível estabelecer um clima de clara harmonia durante o desenvolvimento de todas as etapas de projeto [...]” (Canal, 2010, p.115).

O *Project Manager*¹³² considera este processo um “encontro feliz”, de personagens que trabalham influenciados pela figura de Iberê Camargo, pela alta qualidade que este imprimia em sua obra. Esse processo, no entanto, encontra críticas na classe profissional da

¹³² *Project Manager* diz respeito a uma formação específica de gerência de projetos, que trata da administração de “todo” o processo de realização de um edifício, do planejamento (contratação de profissionais arquitetos, engenheiros, designers, empreiteira, etc.) até a finalização da obra. A formação de *Project Management* (gerência global na construção civil) não é comum no Brasil; de uma maneira geral não há um responsável pelo processo global da obra. O *Gerente de Projetos*, que seria a tradução literal de *Project Manager*, é um arquiteto (Gerente de projetos de arquitetura) ou engenheiro (Gerente de projetos de engenharia) responsável pelos projetos de arquitetura ou engenharia dentro de um escritório ou empresa. José Luis Canal possui uma formação específica de gerência de obras, com qualificação na Espanha (Universidade Politécnica da Cataluña), e inclui em seu currículo indústrias e centros culturais: Centro Cultural da Luz (desde 2010), de autoria de Herzog & de Meuron, Museu de Arte do Rio de Janeiro (2010), de Bernardes & Jacobsen; Doha Beach Villa, no Qatar (2010), de Bernardes & Jacobsen; São Paulo Siderúrgica (da Gerdau) (2001-2006); Polo Rs Grupo Unigel (2003-2006), Siderúrgica Sipar (1998-2008), na Argentina, Siderúrgica Aza (Grupo Gerdau), no Chile, entre outros.

arquitetura de Porto Alegre, que não encontra espaço para a participação das discussões para a concretização do museu, que fica restrito às decisões desse seletivo grupo.

Desde o início, o objetivo é transferir a personalidade do artista ao corpo do edifício. A entrada de Siza corrobora essa intenção, visto ser conhecido como um arquiteto que prima pela qualidade do projeto, desde o que se denomina, em arquitetura, Anteprojeto¹³³ até o Projeto Executivo¹³⁴. A interlocução do grupo com o arquiteto se dá através do engenheiro Canal, que acompanha a obra de perto. Aliás, esse é o desafio do canteiro de obras: realizar uma obra de fino acabamento:

“Na verdade ele começou para ser um projeto com um padrão europeu, e no final das contas passou a ser um dos melhores projetos do Siza. Pelo menos o Siza diz isso mundo afora. Porque é o projeto mais bem construído dele. Então passou um pouco dos edifícios do Siza” (Canal, 2010, p.5. Entrevista concedida à autora).

O diálogo harmônico entre contratante, responsável técnico, arquiteto, pessoal da obra (mestre, pedreiros, etc.) se torna muito importante em uma obra como essa, de grande vulto e complexidade. É uma relação que dura muitos anos. Um bom resultado só é alcançado porque o grupo da Fundação passa a compreender e aceitar a metodologia de trabalho de Siza, no entendimento de Canal, “o mentor do conhecimento” (Canal, 2010, p.115). O grupo entende a complexidade do projeto e a necessidade de “tropicalização” das soluções técnicas. As decisões, portanto, devem ser rápidas, no sentido de otimizar o tempo e controlar o custo final da obra. A harmonia entre os participantes é o motivo fundamental do sucesso da obra:

“[...] a relação entre o director da obra, o Eng. Canal, e toda a equipa, de operários, era fantástica [...] Ao mesmo tempo com muita autoridade e

¹³³ Segundo a ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) NBR 13532/1995 as etapas de projeto de arquitetura são as seguintes, na sequência indicada: a) levantamento de dados para arquitetura; b) programa de necessidades de arquitetura; c) estudo de viabilidade de arquitetura; d) estudo preliminar de arquitetura; e) anteprojeto de arquitetura ou de pré-execução; f) projeto legal de arquitetura; g) projeto básico de arquitetura (opcional); h) projeto para execução de arquitetura. O *Anteprojeto* é o fechamento da proposta arquitetônica em condições necessárias para a aprovação do cliente. São as determinações e representação prévias (desenhos e textos) da configuração arquitetônica, concebidas mediante a orientação geral dos elementos da edificação, das instalações prediais, dos componentes construtivos e dos materiais de construção. O *Projeto Legal de Arquitetura* são as informações necessárias e suficientes ao atendimento das exigências legais para os procedimentos de análise e de aprovação do projeto, nos órgãos públicos e companhias concessionárias de serviços públicos, como por exemplo, conselho de patrimônio histórico (quando a obra está relacionada ao tema) e de proteção aos mananciais e meio ambiente. Os documentos técnicos necessários são desenhos e textos exigidos em leis, decretos, portarias ou normas relativas aos diversos órgãos públicos ou companhias concessionárias. De uma maneira geral os documentos incluem; plantas de Situação (localização do lote na quadra, com orientação solar, medidas gerais); Locação ou Implantação e Cobertura (localização do edifício no lote, com medidas de “amarração” da edificação, solução de cobertura, drenagem de águas pluviais, etc.); Plantas e Cortes de Terraplenagem; Plantas Baixas, Cortes Longitudinais e Transversais, Elevações ou Fachadas, Detalhes. Textos: memoriais descritivos da edificação, com informações necessárias para análise e aprovação dentro das normas técnicas e regulamentadoras.

¹³⁴ O Projeto Executivo, de acordo com as normas pertinentes da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), é o conjunto dos elementos necessários e suficientes à execução completa da obra. Ou seja, é o detalhamento necessário para que o edifício seja construído. Constam do Projeto Executivo: projetos complementares de engenharia, projeto de detalhamento do edifício.

firmeza, mas uma relação ótima, que também é uma coisa muito do espírito brasileiro [...] e não havia uma equipa da gestão de obra a dizer que o arquitecto estava atrasado e que aquilo era caro e essas coisas [...] sem um bom promotor de obra não pode haver boa arquitectura, é impossível. É uma luta que tem de ficar reflectida no resultado final” (Siza, 2010, p.111).

Canal administra o processo construtivo de forma a manter um ritmo constante, dentro de um cronograma previamente definido. Não significa dizer que a obra não tenha sido tomada pelo acaso, e tenha tido seus prazos dilatados. Diante das imposições do projeto, e das necessidades da instituição, a realização da nova sede é dividida em duas grandes etapas: *Projeto* e *Construção*, sendo que o projeto é desmembrado em três fases, que são: 1 - Concurso de idéias (1998-1999); 2 - Ajustes do Programa e elaboração do Projeto Arquitetônico (1999 - 2001); alvará de licença para construção expedido pela Prefeitura e órgãos de fomento à Cultura (leis de incentivo), e 3 - Projeto com ênfase na concorrência para execução da infra-estrutura (projetos complementares de engenharia e equipamentos) (2000 -2002).

Já a obra é dividida em três etapas: Fase 1 – Infra-estrutura até a cota 6,40 m (2003 – 2004); Fase 2 – Superestrutura completa (jan-dez 2005); e Fase 3 – Instalações e acabamento (jan 2006- mai 2008). Cabe assinalar que o Projeto Executivo de Arquitetura (detalhamento) é desenvolvido conjuntamente com a obra em andamento. Esta divisão possibilita que toda a equipe trabalhe no esforço de compatibilizar os projetos e vencer as dificuldades de implantação no terreno, realizar a estrutura de concreto branco e compatibilizar as instalações no projeto de abordagem minimalista proposto por Siza. Por isso, já na etapa da elaboração do Projeto Arquitetônico, há a participação de engenheiros consultores, que entram com as soluções técnicas que posteriormente são desenvolvidas nos projetos complementares propriamente ditos. O plano da obra é ordenado em função da finalização do projeto de arquitetura, que se modifica com a criação do estacionamento, como veremos a seguir.

3.3.1 - A elaboração do projeto

Em 1998 é realizada uma primeira reunião no atelier de Álvaro Siza, em Porto, para a discussão sobre as características do futuro edifício e o programa básico a ser seguido. São tratadas as características do empreendimento, a partir da leitura do dossiê sobre Iberê Camargo (catálogos e fotografias) e sobre o terreno (topografia, fotos do terreno e da paisagem), entregue anteriormente. É também a partir de uma conversa com Jorge Gerdau Johanpeter, que se decide que o edifício terá “*caráter, podendo chegar a ser um símbolo, de concreto, de aço, enfim, uma solução que gerasse emoção e surpresa*” (Canal, 2010, p.115). Quanto ao programa de base, há uma participação de profissionais integrantes dos

trabalhos na Fundação, mas o programa é decidido em função de uma área definida *a priori*, entre três e quatro mil metros quadrados:

"[...] a curadora Monica Zielinsky montou um catálogo dos quadros do Iberê, (que o Iberê já tinha), já tava relacionado, tentamos fazer dessa maneira. Normalmente as comissões são muito atrasadas. O pessoal vai querer "pegar cartilha", de querer fazer exposição itinerante, área de exposição temporária. Tá todo mundo ainda muito casado com dogmas antigos, que fazem que os edifícios fiquem empoeirados. Tu vê que o Iberê tem seis ou sete exposições por ano. "Ah, exposições temporárias?". Todas as exposições são temporárias, entendeu? Senão, tu não levas gente para dentro do edifício. E depois as áreas crescem muito quando tu entras nesse esquema de fazer, seguir, por exemplo, a cartilha da tipologia. Área de reservas: tem uma reserva muito menor, e assim mesmo é três vezes, quatro vezes maior do que se tinha. Importante é a qualidade da maneira como tu guardas [...] fomos seguindo o exemplo, nosso parâmetro era conseguir construir um edifício melhor do que o Serralves, que estava recém pronto [...] A gente sabia mais ou menos o tamanho que a gente queria. Era um edifício de três, quatro mil metros quadrados" (Canal, 2010, p. 11) Entrevista concedida à autora.

Há uma preocupação em se otimizar o trabalho no museu, em função de não se criar áreas subutilizadas:

"[o edifício] Tem que ser enxuto, senão tu começa a crescer, depois não tem dinheiro para as exposições. Essa é minha visão. O edifício, quando é econômico, sobra mais dinheiro para cultura. Se o edifício é caro, tem que gastar mais dinheiro para mantê-lo e não sobra dinheiro para cultura. Ou tu paras de mantê-lo e vai fazer cultura. Uma das coisas vai acontecer" (Canal, 2010, p. 11). Entrevista concedida à autora.

O programa arquitetônico é desenvolvido dentro das premissas dos museus contemporâneos, uma vez que se recorre à ideia do centro cultural cujas atividades ganham dinamismo em relação aos museus modernos (que apresentam, além da área expositiva temporária, uma área expositiva de longa duração. Na Fundação, todas as áreas expositivas são temporárias). Também há uma exigência quanto à abordagem arquitetônica, que recorre esteticamente ao poder de comunicação dos edifícios de certa excepcionalidade (que trazem clientela ao museu).

Deste modo, em 1999 o Anteprojeto é entregue à Fundação Iberê Camargo:

"Em março de 1999 recebi um telefonema que havia chegado o envelope do Siza, junto com Martins abrimos o envelope registrando este momento com uma foto. A imagem do volume metalizou-me, os desenhos com meias plantas para facilitar entendimento do esquema das rampas, betão branco, rasgos, na fachada e uma memória delicada e sintética. Uma mensagem de Siza mostrando algo singular com pinta de masterpierce. Nesse momento caiu a segunda ficha, estávamos mais ainda comprometidos com o desafio de tirar do papel um projeto de altíssima qualidade e de imensas dificuldades executivas no Brasil, mas que com sonho no coração e muito trabalho poderíamos nos superar e construir este presente que o Arqto. Siza

deu ao Brasil, terra de seus antepassados que aqui viveram, em Belém, no outro lado do país” (Canal, 2010, p.117).

Passam-se alguns meses no trabalho de esclarecimento do projeto junto aos apoiadores da instituição, e dos estudos de viabilidade, até que a proposta é aprovada e segue-se o desenvolvimento do projeto arquitetônico. Em maio de 2000, Siza e sua equipe visitam o terreno para tirar dúvidas relacionadas ao projeto: *“Ficou claro que a implantação da obra era perfeita”* (Canal, 2010, p.117).



Figura 135- Primeira visita de Siza ao terreno. Fonte: Fundação Iberê Camargo

3.3.2 -Alteração na proposta inicial.

A partir da visita do arquiteto Siza e sua equipe -, são realizados ajustes no primeiro estudo apresentado, tendo em vista a criação de um estacionamento no subsolo (para 93 veículos), que é situado abaixo da Avenida Padre Cacique, além dos limites do terreno doado pelo Estado.

“Desta primeira visita, ficou claro que a implantação da obra era perfeita, deveríamos mover a via... e implantar um estacionamento subterrâneo, atendendo assim um desejo de Siza de “não tocar na mata”. Diga-se de passagem estava tão certo que hoje a mata é vultosa graças à barreira “light” que o edifício estabelece frente aos ventos frios do sul” (Canal, 2010, p.117).

Essa proposta exige um estudo de viabilidade (aprovado em novembro de 2001 e oficializado em maio de 2002), assim como aprovação nos órgãos de planejamento da cidade. Pelo decreto nº 13.747, de 28 de maio de 2002, do Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental da cidade de Porto Alegre, fica permitido o uso de área pública municipal para o estacionamento subterrâneo no empreendimento da Fundação Iberê Camargo, que é cedida pela Prefeitura em forma de comodato. Eis o decreto:

“Art. 1º - Fica permitido à Fundação Iberê Camargo, com a finalidade de implantar e manter estacionamento subterrâneo aos usuários do Museu Iberê Camargo, o uso do subsolo do imóvel a seguir descrito, com área de 3.442,13 m², conforme croqui constante do Anexo I, que integra o presente Decreto [...]

Art. 2º - O estacionamento deverá ser utilizado por usuários do Museu de forma gratuita.

Art. 3º - A contrapartida decorrente da presente Permissão de Uso será objeto de Termo de Permissão, no qual constarão os prazos e demais condições a serem observadas.

Art. 4º - O projeto arquitetônico, a construção e a manutenção dos estacionamentos, bem como as providências que se fizerem necessárias, tais como o sistema de bombeamento de águas, são de responsabilidade do empreendedor, na forma descrita no Termo de Permissão a ser firmado entre as partes.

Art. 5º - Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação, retroagindo seus efeitos a 27 de maio de 2002” (Decreto nº 13.747, de 28 de maio de 2002. PDDUA, Porto Alegre).

Canal complementa como se deu a modificação do projeto:

“[...] Aí o Siza foi desenvolvendo, aí veio a primeira visita do Siza ao terreno, em 2000. Aí, falamos da questão do estacionamento. Veio a ideia do estacionamento sob solo público. Aí eu procurei entender como a gente conseguiria uma estratégia de aprovar o estacionamento em solo publico porque, na verdade, a gente tava preservando toda a encosta. Estava dando para cidade uma coisa inédita em se tratando de um estacionamento público. Isso gerou certa dificuldade, mas depois a gente conseguiu aprovar. Também a Prefeitura foi muito solícita nesse sentido porque formou logo uma comissão de todos os órgãos representantes, gente muito bem capacitada dos órgãos, quer dizer, houve uma grande participação e sinergia da Prefeitura (Canal, 2010, p.6). Entrevista concedida à autora)

O estacionamento proposto se estende até a calçada estreita da orla, em subsolo sob a avenida e em solo público às margens do lago. Segundo o PDDUA (Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental) essa ocupação é atípica e deve ser analisada, individualmente, em seu impacto. E a legislação proíbe o recuo proposto no projeto. Ao final, depois de negociações (“isso gerou certa dificuldade”), a análise da Prefeitura considera que a compensação pelos serviços sociais (o estacionamento gratuito) e ambientais (criação do Parque Geobotânico atrás do edifício) justifica sua aprovação¹³⁵. A concordância do projeto se dá sob a condição de que a Fundação Iberê Camargo se responsabilize pelas obras de modificação e manutenção do subsolo proposto. O que significa não só sua construção e recuperação da pavimentação, mas a correção do raio da curva existente após a avenida

¹³⁵ O parcelamento e uso do solo na orla do Guaíba é um assunto polêmico na cidade de Porto Alegre, que problematiza os novos projetos, principalmente em relação à privatização do espaço público. Como visto anteriormente na nota de rodapé 106, o fundo de vale do lago Guaíba também é assunto de reflexões e disputas entre os diversos grupos da sociedade, uma vez que, por parte de alguns pesquisadores, profissionais dos órgãos ambientais e grupos de ambientalistas, não é considerado lago, e sim rio, o que gera mudanças no uso do solo.

(no sentido sul da cidade), a criação de passagem subterrânea de pedestres, a recuperação da calçada às margens do lago e a manutenção do subsolo, tanto do estacionamento propriamente dito, mas das áreas técnicas que são implantadas.

Essa modificação se torna um imperativo resultante das análises de acessibilidade realizadas pelo grupo de Siza e da Fundação, em vista das características do local e localização do terreno, das dimensões e características da Avenida Padre Cacique. A necessidade do estacionamento reflete principalmente a falta de investimentos públicos em acessibilidade, assim como a crescente “cultura do transporte individual” nas cidades brasileiras (resultado do crescimento da economia, das facilidades de aquisição de veículos, e da própria falta de investimentos em transporte e serviços de qualidade), que prioriza o âmbito do particular. A cidade de Porto Alegre, em 2012, dez anos após a aprovação do projeto da Fundação, discute uma nova polêmica, a proposta de criação de estacionamentos subterrâneos nas áreas centrais da cidade, como solução para a falta de estacionamentos de veículos particulares. O projeto do estacionamento da Fundação, em 2002, é sintomático do problema que emerge dez anos depois, ou seja, “enterra-se” o problema de uma acessibilidade “sem solução”.

“Essas questões de acessibilidade no Brasil a gente tem que fazer, não é? Porque os transportes públicos... Eles (a Fundação Iberê Camargo) não podem criar um equipamento e depender de um transporte público porque muitas vezes o setor público não vai fazer, a gente tem que construir tudo. Então, no nosso caso, nós construímos toda a passagem subterrânea, a questão de segurança geral do prédio, da região, praticamente, que ali está. A questão da rua, nós fizemos, nós corrigimos o raio da curva, que era um problema, que nos deu mais terreno, também”. (Canal, 2010, p.2. Entrevista concedida à autora).

Algumas questões de projeto concorrem para a decisão em se criar um estacionamento subterrâneo:

“Então, no princípio, pensei em colocar o estacionamento com uma entrada por cima, mas não era possível porque era uma zona residencial e os vizinhos não o aceitavam. Logo, a única saída que vi era a de colocá-los abaixo da pista que não é algo usual e como era gente com influência na cidade negociaram com a prefeitura. A rota é de sentido único, mas com muito tráfego”. (Siza apud Paris, 2012, p.1).

Siza revela, com a fala acima, como decisões urbanísticas em solo público são negociadas na cidade – por decreto -, motivo pelo qual as polêmicas em torno dos projetos de requalificação da orla de Porto Alegre têm dividido opiniões (criando reação em diversos setores da cidade, principalmente nos grupos de ambientalistas e moradores das áreas residenciais contíguas à área de uso especial da orla). O grupo da Fundação conta com grande influência na cidade, demonstrando que a análise técnica se dá paralelamente à

uma outra, de caráter político. Como visto na Pré-Figuração, a Fundação Iberê Camargo (em nome dos patrocinadores) conta com o apoio da classe política da cidade e do estado. A aprovação do subsolo é resolvida a favor da Fundação, mesmo que isso signifique ocupar solo público (em comodato com a Prefeitura), com estacionamento público, mas também com áreas técnicas pertencentes exclusivamente ao uso particular da Fundação. O uso privado em solo público se torna uma das maiores tensões de aprovação do projeto:

“[...] teríamos que vencer a aprovação de um projeto singular para a cidade com questões especiais, volumes de tais dimensões em solo público. No Brasil de hoje seria fato raro, pois os “medos” fazem com que as áreas públicas não se combinem às áreas privadas” (Canal, 2010, p.117).



Figura 136- entrada passagem de pedestres da Fundação Iberê Camargo. Fonte: CD Mestres em obra.



Figura 137 - Estacionamento. Fonte: acervo da pesquisadora



Figura 138 – Rampa de entrada do estacionamento. Fonte: acervo da pesquisadora

Essa alteração de vulto possibilita outras de menor escala, e permite repensar a localização da área técnica do edifício. No final, o projeto inicial é muito ampliado, principalmente em área de subsolo, o que não modifica a volumetria acima do nível da rua, mas amplia, em área construída, a intenção inicial da Fundação Iberê Camargo. O projeto de infraestrutura é desenvolvido em função dessa modificação, criando-se assim uma galeria técnica para albergar os equipamentos de climatização, energia e tratamento de água, bem como instalações de vestiários e sala de controle. O projeto final modifica a ideia inicial de Canal na construção de um museu “enxuto”:

“[...] Claro, isso cresceu muito por causa do estacionamento. Hoje a construção é de dez mil metros quadrados. Mas área expositiva são mil e quinhentos metros quadrados. Tinha que ter um ateliê para o Iberê, tinha que ter um ateliê pra multiuso, tinha que ter uma administração pequena. Senão tu começa aquele corredor cheio de portinha [...] Tem que ser enxuto, senão tu começa a crescer, depois não tem dinheiro para as exposições” (Canal, 2010, p.14. Entrevista concedida à autora).

Essas modificações corroboram a afirmação inicial da *Performace Process*, de que, no decorrer do desenvolvimento de um projeto, ou mesmo no decorrer da obra, ocorrem modificações das intenções iniciais, assim que se defrontam proposta x clientela (neste caso, proposta x clientela x órgãos públicos x moradores das imediações). O cronograma se estende em meio às negociações entre os grupos envolvidos na viabilização do projeto, principalmente no que diz respeito às análises que envolvem tensões urbanísticas.

Assim, entre a primeira visita de Siza ao terreno (em maio de 2000) até o ano de 2002 são feitos ajustes no projeto arquitetônico. Há um reposicionamento das áreas técnicas junto ao estacionamento, “*preservando mais ainda a encosta, pois estávamos falando de escavar 6 metros, tudo poderia desabar nas fortes chuvas*” (Canal, 2010, p. 117). Ao mesmo tempo busca-se a aprovação do projeto junto aos órgãos de fomento à Cultura (leis de incentivo) e a captação de recursos, como já comentado na Pré-Figuração. Nessa

fase, a experiência política e técnica dos profissionais da Gerdau se torna fundamental, na direção de captação de recursos e administração financeira¹³⁶. A premiação do projeto na Bienal de Arquitetura de Veneza no ano de 2000 contribui no processo de aprovações técnicas finais junto às leis de incentivo, uma vez que demonstra a seriedade das intenções da instituição:

“[...] Alguns meses depois para corroborar mais ainda, recebemos telefonema de Siza contando com emoção que estava a caminho de Veneza desde Barcelos, e que o projeto teria sido galardoado com o Leão de Ouro na Bienal de Veneza [...] Confesso que ao desligar o telefonema chorei ... pois não imaginava ir tão longe, só ter um projeto de Siza no Brasil era uma grande realização, mas receber um prêmio inédito nas Américas, não sei. Essa emoção foi subitamente misturada com um aumento da responsabilidade, enfim não podíamos estragar o projeto com uma obra medíocre. Seria uma pena!” (Canal, 2010, p.117).

Nesse ínterim, o engenheiro Canal visita vários museus e centros culturais em outros países, com o objetivo de pesquisar soluções técnicas e equipamentos apropriados à manutenção do museu. Também visita outros edifícios de autoria de Siza, com vistas a trazer experiências para “tropicalizar” as soluções técnicas:

“[...] Eu visitei tudo, visitei mais de cinquenta museus do mundo, para você ter uma ideia. Todo esse processo, para tentar ir validando, e conseguir ir viabilizando a questão” (Canal, 2010, p.14)

“[...] Durante várias viagens à Portugal foi possível acompanhar os engenheiros Jorge e Bessa em suas visitas de obra em andamento. Visitas às obra de Santiago, Farmalicão e Barcelona foram fundamentais para conhecer vários detalhes do vocabulário construtivo de Siza” (Canal, 2010, p.117)

São dois anos para a aprovação do projeto nos órgãos municipais e federais, e no desenvolvimento do projeto executivo arquitetônico e de engenharia (infraestrutura). O edifício da Fundação Iberê Camargo é capitaneado por Siza, auxiliado por profissionais portugueses e brasileiros. Forma-se uma equipe de técnicos *sênior*s para apoiar e

¹³⁶ Haesbaert comenta sobre os participantes do processo de realização da sede: *“[...] o Canal foi a pessoa que segurou tudo mesmo. Eu acho que se não fosse o Canal... a força que ele tem, de entrega, lembrava essa coisa do Iberê, a entrega pro projeto. E fazer de tudo pra que aconteça. Junto com o Mathias, pra conseguir a aprovação na Prefeitura. Marcava reunião, Dona Maria ia até lá com o prefeito, na época era o Tarso Genro. Ela estava sempre presente. Sempre a Gerdau reunindo (chamou-se conselheiros da Gerdau). Dona Maria chamou quem ela tinha como suporte [...] tinha um grupo que era ligado à ela, e um grupo ligado ao Gerdau. [...] O Martins é ligado à Gerdau, é o que também foi desde o início... ele foi o porta-voz da Gerdau, intermediário que agiliza toda essa parte de projeto [...]” (Haesbaert, 2010, p.10-11. Entrevista concedida à autora). José Paulo Soares Martins é diretor de captação de recursos e esteve desde o início no processo de concretização da sede. Atualmente, é diretor do Instituto Gerdau, diretor da Bienal do Mercosul, *Process Owner* do Processo de Responsabilidade Social da Gerdau. Participa dos Conselhos das seguintes instituições: Todos Pela Educação, Instituto Razão Social e ADVB RS. Participa da diretoria da *Junior Achievement* Brasil, da Associação dos Amigos do Theatro São Pedro e da Fundação Iberê Camargo.*

desenvolver os projetos complementares. Os escritórios de Portugal (Porto) e do Brasil (Porto Alegre) estão integrados e em permanente contato no decorrer da obra,

“todos reconhecendo e compromissados com o valor do projeto, focados na viabilização das soluções numa verdadeira corrente de tropicalização das especificações, buscando trazer novas tecnológicas update não efetivamente disponíveis, mas com certa viabilidade [...] Deveríamos funcionar como plataforma perfeita para lançar produtos novos, sistemas construtivos e mais que nada atender às rígidas especificações definidas ainda que tomasse mais tempo para executar o edifício” (Canal, 2010, p.117).

São vários profissionais envolvidos, entre eles arquitetos, engenheiros, paisagistas, profissionais da área de museologia e expografia e consultores da área de energia renovável. O Projeto Executivo de arquitetura é finalizado em mais de mil pranchas de desenho:

“Pensar em construir o que foi imaginado e detalhado por uma equipe competente como a do arquiteto Siza era um grande desafio. A quantidade de desenhos passava de mil!. Mais difícil ainda era viabilizar os sistemas construtivos de seus edifícios, comuns na Europa, mas ainda pouco utilizados no Brasil. Além disso ambicionávamos ter o reconhecimento de uma execução atenciosa aos bons detalhes do projeto e não queríamos deixar espaço para comentários finais do tipo “o projeto era fantástico, mas a execução deixou a desejar...”. (Canal, 2008, p. 139).

A equipe de profissionais trabalha da seguinte forma: o Projeto de Arquitetura é desenvolvido com a consultoria de engenheiros portugueses das áreas de estrutura, engenharia elétrica, engenharia hidráulica, engenharia de climatização e engenharia acústica. Uma vez que a proposta do subsolo é aprovada, inicia-se o Projeto Executivo de arquitetura, em Portugal, com a consultoria do arquiteto brasileiro Pedro Simch, visto que há a necessidade de adaptação do projeto às normas técnicas brasileiras. Os projetos complementares de engenharia são desenvolvidos por uma equipe brasileira, com exceção do projeto estrutural, que é realizado por portugueses e brasileiros. O projeto arquitetônico conta com uma consultoria fiscal na área de incêndio e engenharia elétrica. Os laboratórios de Engenharia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – LEME (Engenharia Civil) e LPM (Engenharia de Minas) também se tornam parceiros, cedendo pesquisadores, equipamentos e espaço para a experimentação de materiais, com o objetivo de se minimizar patologias futuras. Essa é uma iniciativa que leva para a obra pesquisadores professores, e também alunos de diversas áreas envolvidas¹³⁷.

¹³⁷ Não só a Faculdade de Engenharia de Minas (LPM) e a Faculdade de Engenharia Civil (LEME) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul participam do processo de realização do edifício da Fundação Iberê Camargo. A Faculdade de Arquitetura da UFRGS realiza seminários sobre o projeto e outros assuntos suscitados por ele. Canal afirma que aproximadamente 8 mil pessoas (incluindo alunos e pesquisadores) compartilham da experiência da nova sede tornando a obra uma “escola”.

EQUIPE TÉCNICA

PROJETO DE ARQUITETURA

Autor

- Álvaro Siza

Coordenadores

- Barbara Rangel, no período de 1998 a 2001, Pedro Polónia de 2001 a 2008.

Colaboradores

- Michele Gigante, Francesca Montalto, Atshuto Ueno e Rita Amaral.

Consultor Geral no Brasil

- Pedro Simch

PROJETO PAISAGÍSTICO

José Lutzenberger, Paulo Backe.(Brasil)¹³⁸

PROJETOS EXECUTIVOS

Sondagens de Fundações

- Eng. Everton Luis Granado Ghignatti (Brasil)

Projeto Implantação escavações/contenções:

- Eng. Antônio Alberto Nascimbem Kenan (Brasil)

Projeto estrutural

- GOP, Ltda. + Eng. Jorge Nunes da Silva (Portugal) e Eng. Fausto Favale (Brasil)

Hidráulica

- Motter Engenharia Ltda + Eng. Antônio Motter (Brasil), Grau Engenharia LTDA + Eng. Deborah Mota Parente (Brasil) e Eng. Valdernaque de Assis Melo (Brasil).

Elétrica

- Motter Engenharia Ltda + Eng. Antônio Motter (Brasil)

Incêndio

- Rcc Ltda + Eng. Alexandre Rava Campos (Brasil)

Segurança

- Intellisistemas + Eng. Raphael Ronald Noal Souza (Brasil)

Climatização

¹³⁸ Sob a orientação da equipe da Fundação Gaia, em especial do ambientalista José Lutzenberger e do paisagista Paulo Backes, constitui-se, na encosta arborizada da Fundação Iberê Camargo, um parque para educação ambiental urbana. O projeto prevê trilhas e belvederes e recuperação da flora com plantas típicas dos morros, como Cactáceas, Bromeliáceas e Orquidáceas.

- Heating Cooling Ltda + Eng. Antônio Carlos Zedik (Brasil)

Projeto de pavimentação e sinalização de tráfego

- Eng. Antônio Ricardo Froner de Souza (Brasil)

CONSULTORES PARA PROJETO DE ARQUITETURA

Estruturas

- GOP, Ltda. + Eng. Jorge Nunes da Silva, Eng. Ana Silva, Eng. Raquel Dias e Eng. Filipa Abreu (Portugal)

Elétrico

- GOP, Ltda. + Eng. Raul Serafim e Eng. Alexandre Martins (Portugal)

Hidráulica

- GOP, Ltda. + Eng. Raquel Fernandes (Portugal)

Climatização

- GET + Eng. Raul Bessa (Portugal)

Acústica

- Eng. Higini Arau (Portugal)

CONSULTORES FISCAIS

Incêndio

- Cláudio Hansen (Brasil)

Elétrico

- Roberto Freire / AVAC + Mário Alexandre (Brasil)

Concreto branco / laudos

- Leme – Engenharia Civil – UFRGS

Escavações

- Lpm – Engenharia Minas – UFRGS

CONSULTORES NA ÁREA MUSEAL

Questões culturais

- Lorenzo Mammi (Brasil)

Museografia

- Margarete Moraes (MM Museologia e Projetos Culturais) (Brasil)

Design de exposições

- Expomus (Brasil)¹³⁹, Gerardo Vilaseca (Brasil)

Conceito ambiental do prédio

- Roberto Teitelroit, Amory Lovin (Rocky Mountain Institute) (USA)¹⁴⁰

RESPONSABILIDADE TÉCNICA

- José Luis Canal

Colaboradores

-Arq. Camila Castilhos Lazzari, eng. Carla Lovato dos Santos, eng. Roberto Luiz Ritter.

DIRETOR RESPONSÁVEL

- Domingos Matias Lopes¹⁴¹

O diálogo entre os profissionais de diversas áreas acontece não só após a finalização do projeto arquitetônico, mas *durante* todo o desenvolvimento do processo criativo. Isso demonstra a necessidade do trabalho colaborativo entre as áreas envolvidas no projeto, para se otimizar os espaços e instalações. A consultoria das engenharias (estrutural, elétrica, hidráulica, climatização e acústica) durante o processo de desenvolvimento do Anteprojeto não só viabiliza a proposta do arquiteto, no tocante à estrutura, instalações e tecnologia, mas viabiliza a estética do edifício, ou seja, proporciona que Siza atinja seu objetivo final, que é o de imprimir no espaço uma linguagem minimalista em acabamento impecável. É importante ressaltar essa questão porque no Brasil nem sempre os arquitetos trabalham com consultores nessa fase de projeto, mesmo em projetos de grandes dimensões. Por isso, na fase de aprovação e execução surgem problemas de todas as ordens, e modificações durante a obra: são as “re” formas que já acontecem no trajeto construtivo. Na finalização, o edifício já apresenta marcas de um planejamento

¹³⁹ Expomus é uma empresa que atua em projetos de natureza museológica no âmbito social, cultural, científico, tecnológico e do meio ambiente. Tem como clientes e parceiros principais, museus e instituições culturais nacionais e internacionais, colecionadores privados e corporativos, e órgãos públicos nas esferas municipal, estadual e federal. A empresa desenvolve de exposições, cria e revitaliza museus e espaços culturais, desenvolve programas educativos, gestão de acervos, projetos socioculturais, promove a capacitação de equipes, projetos editoriais, programas de memória institucional e consultorias específicas. O grupo de colaboradores da Expomus é formado por uma equipe interdisciplinar e por consultores especializados em diversas áreas do conhecimento.

¹⁴⁰ A Rocky Mountain Institute é uma empresa americana de consultoria de projetos para o uso eficiente e restaurador de recursos naturais, enfatizando projetos integradores e tecnologias avançadas. A estratégia principal é mapear e promover o uso de energias renováveis. Alguns dos princípios norteadores da empresa: Utilização dos recursos naturais de forma produtiva - eficiente -e rentável ; Design de sistemas com soluções duradouras; Orientação para o mercado; Abordagem End-use/Least-cost, ou seja, a melhor e mais barata forma de executar uma solução (Site oficial da empresa. <http://www.rmi.org/>)

¹⁴¹ Domingos Matias Lopes é membro do Conselho Fiscal da Gerdau.

precário; e após a ocupação recente, mostra marcas das adaptações ao uso. Nesse sentido, podemos dizer que a memória construtiva da Fundação apresenta marcas de um refinamento técnico de detalhamento, assim como um apuro na execução, principalmente no tocante ao concreto branco.

Segundo o planejamento estratégico, a participação das engenharias *durante*, e não após a finalização do projeto arquitetônico, é imprescindível, principalmente nos que incluem muitos aspectos tecnológicos. A *project management*, nesse sentido, influencia positivamente a estratégia do desenvolvimento de projetos, uma vez que o *project manager*, como interlocutor, faz a ponte entre as necessidades do projeto arquitetônico e as diferentes especialidades solicitadas à cada etapa projetiva. Siza já trabalha há algum tempo com a consultoria da equipe portuguesa (para o anteprojeto), mas necessita da integração desta com a equipe brasileira, com o objetivo de otimizar o projeto e adaptá-lo às normas brasileiras (tendo em vista também sua aprovação nos órgãos competentes da Prefeitura). A integração entre o *project manager* e os profissionais consultores, sua participação em todas as fases do projeto como interlocutor, e seu acesso à ferramentas necessárias para a qualificação do edifício (acesso à museus, à tecnologia e equipamentos) são responsáveis pela eficácia da fase construtiva (e ainda assim a obra é tomada pelos percalços comuns, “de obra”, no meio do caminho).

Para Melhado (2012), é de fundamental importância que o cliente dê autonomia à coordenação dos projetos, “*de modo que ela possa atuar e tomar decisões, e possa solicitar respostas dos projetistas para as necessidades encontradas, conferindo-lhe, assim, a autonomia necessária à gestão do processo de projeto*” (Melhado, 2012, p.1). O atual cenário da área da construção civil aponta para mudanças no âmbito organizacional, com vistas à melhoria da produtividade e competitividade, e a Fundação Iberê Camargo é o termômetro dessas mudanças. Por isso a coordenação de projetos da nova sede (a idéia de incorporar o *project manager*) envolve não só funções gerenciais, fomentando a integração e a cooperação entre os profissionais envolvidos, mas funções técnicas, relacionadas à solução e execução do projeto¹⁴².

¹⁴² Segundo Melhado (2010, p.1) o planejamento do processo de projeto compreende: o estabelecimento dos objetivos e parâmetros a serem seguidos nos projetos; a definição dos escopos de projeto, segundo especialidades e etapas; o planejamento dos recursos para desenvolvimento dos projetos; o planejamento de todas as etapas e prazos, para a definição do cronograma por etapa e global do projeto e obra. A gestão do processo de planejamento do projeto inclui : “*controlar e adequar os prazos planejados para desenvolvimento das diversas etapas e especialidades de projeto – gestão de prazos; controlar os custos de desenvolvimento dos projetos em relação ao planejado; fomentar e garantir a qualidade das soluções técnicas adotadas nos projetos; validar (ou fazer validar pelo empreendedor) as etapas de desenvolvimento e os projetos dela resultantes; fomentar a comunicação entre os participantes do projeto, coordenar as interfaces e garantir a compatibilidade entre as soluções das várias especialidades envolvidas no projeto; integrar as soluções de projeto com as fases subsequentes do empreendimento, nas interfaces com a execução e com a fase de uso, operação e manutenção da obra*” (Melhado, 2012, p.1).

Como assinalado anteriormente na Pré-Figuração, nos países desenvolvidos o tempo de projeto chega a ser igual ao tempo dedicado à obra, evitando as deficiências e desperdícios comuns na fase da execução e obtendo um melhor desempenho final. Segundo Mendonça *et al*, no Brasil não ocorre esta prática, “o projeto é visto como “mal necessário” por exigências legais, fazendo com que parte das decisões cabíveis em projeto seja tomada durante a execução” (2010, p.2)¹⁴³. O projeto da Fundação Iberê Camargo demonstra uma tendência à prática do planejar estratégico como subsídio eficiente à produção do canteiro de obras. O projeto com um alto nível de informações, formuladas, estudadas e detalhadas, possibilita um cronograma mais seguro.

Os estudos de viabilidade, estrategicamente efetivados nas etapas de planejamento, permitem a redução de ocorrências de falhas e de custos:

“as etapas avançam do geral para o particular, onde a liberdade de decisão entre alternativas é gradativamente substituída pelo detalhamento das soluções adotadas com a participação das diferentes especialidades de projetos” (Mendonça et al, 2010, p.2).

Na etapa do desenvolvimento dos Projetos Executivos (de arquitetura e engenharias), a participação abrange um grupo maior de profissionais, especializados nas áreas de sondagem e escavação/contenções, pavimentação e sinalização de tráfego, incêndio e segurança.

A coordenação de projetos garante que as soluções técnicas desenvolvidas pelos projetistas de diferentes especialidades sejam congruentes com os objetivos e necessidades da Fundação. A natureza do projeto de Siza, que inclui inovações tecnológicas no Brasil (como o concreto branco), exige uma pesquisa de empresas habilitadas para sua realização. Assim, selecionam-se cinco construtoras consideradas com condições técnicas para participar da concorrência: “criamos um edital com premissas muito restritivas, compatível com a complexidade dos sistemas construtivos que deveríamos executar” (Canal, 2008, p.143). O corpo técnico da Camargo Correa, “especializado em projetos de forma PERI¹⁴⁴”, é determinante para a decisão a favor da construtora. O conglomerado possui sua própria fábrica de cimento, o que contribui para escolha da empreendedora: a proposta da construtora, “demonstrou que estava mais preparada tecnicamente [...] essa nova aliança técnica enriqueceu nosso time” (Canal, 2010, p.119). À parte dos problemas

¹⁴³ Se se considera a arquitetura seriada, pode-se afirmar que no Brasil os custos de projeto arquitetônico muitas vezes inviabilizam a consultoria prévia das engenharias.

¹⁴⁴ No jargão da construção civil, o sistema PERI significa a execução de estruturas moldadas de concreto aparente segundo um sistema pré-fabricado e estruturas alugadas. Na verdade PERI é o nome da empresa multinacional que comercializa e aluga os componentes para a execução de estruturas de concreto (incluindo paredes). A tese utiliza o termo PERI relacionando-o não só ao sistema como também à empresa, uma vez que a Fundação Iberê Camargo trabalha com a PERI do Brasil.

políticos que envolvem o fenômeno dessa contratação, podemos dizer que a construtora Camargo Correa vence a licitação por estar habilitada tecnicamente para o serviço; e o contrato é assinado em 07 de maio de 2003¹⁴⁵.

No tocante à aprovação, a Fundação consegue que o arquiteto ganhe uma inscrição provisória no conselho regional de arquitetura – à época, “CREA”¹⁴⁶ - para assinar a obra no Brasil:

“Nós conseguimos que ele ganhasse um CREA por notório saber. Ele assinou o projeto e depois esse CREA se auto extinguiu porque era um CREA só pra fazer a ART do projeto. Na colada dele veio muita gente. Teve muita gente que veio ao Brasil, que veio fazer projeto sem assinar. Com o Siza a gente fez questão de fazer tudo certinho, sabe” (Canal, 2010, p.13) Entrevista concedida à autora.

Até que o “CREA” de Siza seja oficializado, por algum tempo a placa da obra apresenta como autor do projeto arquitetônico, Pedro Simch (um dos consultores brasileiros). Só depois a informação é corrigida.

3.3.3 - Lançamento da pedra fundamental da nova sede

Em junho de 2002, um mês após a liberação do terreno para construção (pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre), é lançada a pedra fundamental, como demonstram os discursos da solenidade:

“Chegou o dia desejado do lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo. Chegou com chuva. Dizem que é um bom sinal no início de uma obra. Essa pedra fundamental em concreto é o início da concretização de um sonho de todos vós. De um propósito crível de Dona Maria Camargo. E que se tornou também um sonho meu. Agradeço essa oportunidade de sonhar. Obrigado”. (Álvaro Siza apud Mestres em Obra, 2008)

“No fundo acho cada um de todos nós tem seus sonhos. Eu acho que aí nós temos um sonho em comum quando Iberê sonhava que se realizasse essa Fundação para que não houvesse a perda do patrimônio extraordinário que é a coleção Maria Camargo” (Johanpeter apud Mestres em obra, 2008)

“Pega esse pincel, que vai depois ser depositado à base da sapata mais importante do prédio. E todo o prédio vai estar suportado pelo pincel, pelo instrumento através do qual Iberê expressou toda a sua arte” (Werlang apud Mestres em obra, 2008).

¹⁴⁵ A construtora Camargo Correa é um dos patrocinadores da nova sede da Fundação Iberê Camargo.

¹⁴⁶ A responsabilidade técnica pelo Projeto de Arquitetura deve obrigatoriamente ser assinada no Conselho de Arquitetura – antigamente CREA (Conselho de Arquitetura e Engenharia) e atualmente CAU, (Conselho de Arquitetura e Urbanismo) – antes de passar pela aprovação nos órgãos competentes da Prefeitura Municipal. A Fundação Iberê Camargo consegue uma inscrição provisória para o arquiteto Siza.



Figura 139. Solenidade de lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: CD Mestres em obra.



Figura 140. Solenidade de lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: CD Mestres em obra.



Figura 141 - Solenidade de lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: CD Mestres em obra.



**Figura 142 - Solenidade de lançamento da pedra fundamental da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: CD Mestres em obra.**

3.3.4 . A obra

3.3.4.1 - Fase 1: Infraestrutura até a cota 6,40 m (2003-2004)

Em julho de 2003 a obra da nova sede da Fundação Iberê Camargo é iniciada. Na primeira fase de implantação do edifício são planejadas as seguintes atividades: 1 - instalação de um canteiro autônomo; 2 -execução do desvio viário; 3 -escavações gerais em rocha; 4 -impermeabilização do subsolo; 5 -concretagem de todas as paredes e lajes de concreto cinza; 6 -concretagem as paredes em concreto branco até o nível do térreo (cota 6,40m). Para se instalar o canteiro de obras, a construtora aluga um terreno vizinho, uma vez que toda a parte plana do terreno da Fundação é escavada e o restante do terreno – a parte da mata nativa – é protegida. Essas instalações albergam a sala de gerenciamento da construção, com vestiários, refeitório e almoxarifado; o restante do terreno é destinado à central de processamento do cimento branco.

Como citado anteriormente, dois laboratórios da Universidade Federal do Rio Grande do Sul apoiam a obra, principalmente nessa fase. O LEME – Laboratório de Materiais - desenvolve amostras para a definição do traço de concreto branco a ser utilizado. O LPM – Laboratório de Pesquisas Minerais - desenvolve o projeto geotécnico das escavações¹⁴⁷:

“Um dos documentos importantes emitidos pelos consultores locais foi a inédita maquete virtual 3-D do substrato a ser retirado. Esta maquete ajudou a minimizar ao “fantasmas” vinculados a qualidade das rochas e sua relativa dificuldade de escavação” (Canal, 2010, p.119).

¹⁴⁷ O projeto do LPM apresenta o tamanho exato e o tipo de volumes a serem retirados do terreno, permitindo uma economia de recursos. Os volumes graníticos são retirados com martelo pneumático, evitando o uso de explosivos.

A retirada de aproximadamente 40.000 toneladas de substrato, sem explosivo, se dá em função da definição de um plano de clivagem mais frágil apresentado no estudo geotécnico do LPM. A execução é rápida e econômica, e o saibro retirado permite seu reaproveitado na pavimentação de bairros carentes da cidade, “*um verdadeiro “gol” para a função do projeto, e porque não dizer sustentabilidade tanto em voga atualmente*” (Canal, 2010, p.119).



Figura 143 – Escavação junto ao morro. Fonte: Fundação Iberê Camargo.

A proximidade do rio Guaíba é um fator determinante no estudo de exequibilidade do projeto, uma vez que exige uma atenção às variações do nível freático, à possibilidade de levantamento da estrutura do edifício, às cargas resultantes da utilização da avenida sobre o subsolo e a necessária divisão das etapas de escavação e processo construtivo, de modo a permitir a circulação de veículos durante a execução da obra. Assim, a escavação é dividida em três setores: a área do museu, a área do estacionamento ao lado do museu e a área do estacionamento ao lado do rio. A divisão é feita na tentativa de se minimizar os transtornos de desvio do trânsito da Avenida Padre Cacique, que é bloqueada parcialmente durante as obras de escavação e concretagem da laje de cobertura do estacionamento. A laje é dividida no sentido longitudinal para se manter faixas de rolamento mínimas e permitir o fluxo contínuo de veículos. Ainda assim, o estudo de tráfego observa a necessidade de um desvio por uma rua paralela (no período de julho de 2003 a maio de 2004) para auxiliar no escoamento dos veículos. A estratégia da obra é minimizar o desgaste na população pelo congestionamento diário no trânsito, por isso a Fundação pública fotos da evolução da obra para demonstrar a dimensão do projeto que está se construindo ali: “*esse cuidado com a publicação do edifício foi vital para que a comunidade abraçasse o projeto como seu novo ícone e não o questionasse como aconteceu, por exemplo, no projeto da Casa da Música, de Portzamparc, no Rio de Janeiro*” (Canal, 2010, p.119).



Figura 144 - Concretagem da laje de piso do edifício principal. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 145 - Concretagem da laje de piso do edifício principal. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 146 – Laje concretada. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 147 - Manta de impermeabilização Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 148 - Galeria técnica com manta de impermeabilização Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 149 - Execução do subsolo. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 150 - Execução do subsolo.Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

O edifício não apresenta uma estrutura convencional composta por pilares, vigas e lajes. São as paredes e lajes maciças que suportam o carregamento da estrutura, garantindo a estabilidade horizontal do conjunto¹⁴⁸. A cobertura, segundo o projetista estrutural Jorge Nunes da Silva (*apud* Faria, 2007, p.48) , é o elemento que fixa as paredes, evitando que a “caixa se abra”. Por isso, durante toda a obra, parte do escoramento das rampas e dos pavimentos é deixado até a estabilização completa do conjunto. Na figura 151 é possível observar o projeto em perspectiva 3D, feito para facilitar o entendimento da complexidade da amarração e garantir boa execução malha estrutural, que forma toda a caixa estereotômica¹⁴⁹ do edifício¹⁵⁰.

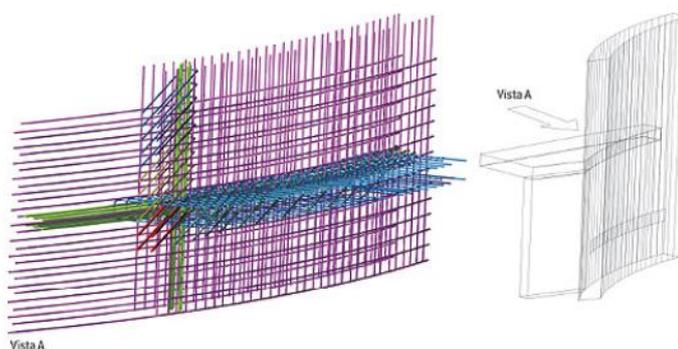


Figura 151 - Projeção em 3D usada para garantir a execução da área mais densamente armada do edifício. Fonte: Revista Techné.

¹⁴⁸ As espessuras das lajes de piso são de 30 cm, as lajes enterradas têm 40 cm e as lajes das rampas 25 cm. As paredes variam entre 25 e 40 cm; foram usados 40 cm para os elementos resistentes internos e na fachada principal; 30 cm para as paredes de subsolo e 25 cm para as outras fachadas.

¹⁴⁹ O termo *estereotômico* é usado para explicar uma arquitetura na qual a força da gravidade se transmite de maneira contínua, em um sistema estrutural contínuo e onde a continuidade construtiva é completa. É a arquitetura massiva, pétreo pesada. A que se assenta sobre a terra como se dela tenha nascido. É a arquitetura que busca a luz, que perfura as paredes para que a luz atravesse. O termo também se refere ao detalhamento e modulação dada às paredes de concreto à vista.

¹⁵⁰ A planificação usada numa primeira fase do cálculo da estrutura se torna uma ferramenta auxiliar na elaboração posterior do modelo em 3D com o uso do programa de cálculo *Robot Millennium*. Esse programa permite compreender e estudar o comportamento do conjunto face às ações impostas ao edifício, principalmente em relação à distribuição de esforços.

A malha é trançada conforme o projeto estrutural, depois de armada recebe uma forma externa. O “recipiente” que se configura é preenchido com a massa de concreto, formando, assim, as paredes. Portanto, as paredes do edifício são portantes, armadas e carregam o peso do edifício como um todo.

A armadura é protegida contra uma eventual corrosão ou outra patologia com a galvanização a fogo, uma solução que exige um investimento inicial maior. A principal preocupação é a retração e uma possível fissura, e a entrada de água e conseqüente mancha no concreto. Como aponta Canal, “*comparado com uma eventual restauração, o custo é bem menor*” (Canal *apud* Faria, 2007, p.47). As 1500 toneladas de armaduras são processadas e entregues diretamente da linha de montagem da empresa Gerdau Armafer na obra da Fundação.



Figura 152 - Detalhe da construção da sede da Fundação em setembro de 2004. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 153 - Armação das paredes. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 154 – Execução do Subsolo. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

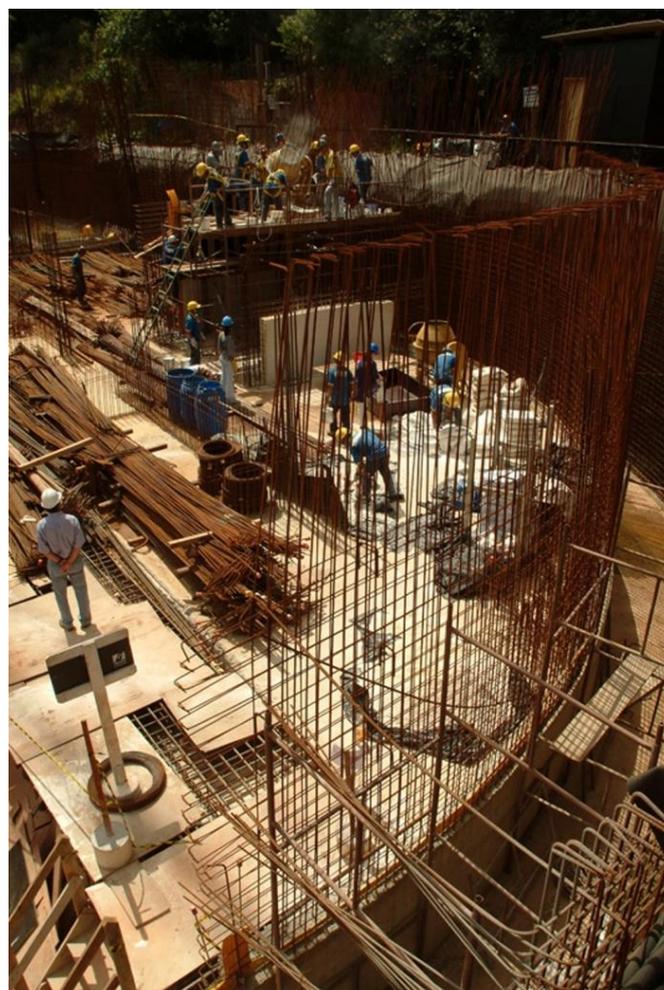


Figura 155 - Armação do volume curvo. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 156 - Armação das paredes. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 157 - Armação das paredes. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 158 - Armação das paredes. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

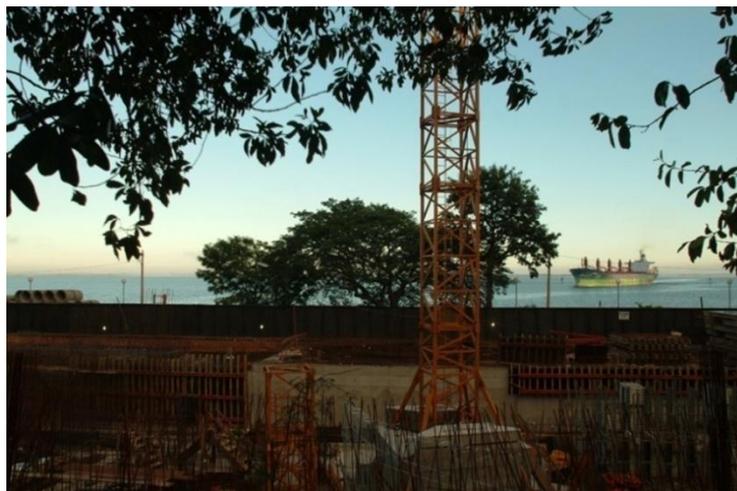


Figura 159 – Vista do Guaíba. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

Uma inovação no projeto estrutural é a inexistência de juntas de dilatação em toda a extensão do subsolo (o conceito de se prever juntas a cada 25 metros é superado), que tem 160 metros sem juntas; “essa decisão foi a resposta para a questão da estanqueidade que deveríamos dar ao subsolo, considerando que está no mesmo nível do [...] e que as galerias técnicas ficam abaixo do nível do mar” (Canal, 2008, p.145). Constrói-se um caixa de concreto estanque, semelhante a um “casco de navio”:

“Sabíamos que a premissa correta de enchentes que deveríamos adotar era de 4 metros de altura, isto é, 3 metros acima do nível usual, ligeiramente maior que a cota da enchente centenária (1941, abaixo da cota 4 m), para a qual a cidade construiu o muro no cais e a avenida Beira Rio, que funcionam como dique” (Canal, 2008, p.146).[...]



Figura 160 – Trânsito sobre trecho concluído do estacionamento. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

O subsolo é construído com lajes maciças de modo a minimizar espessura e reduzir a profundidade abaixo da cota de cheia do lago. Essa concepção permite dividir sua construção em duas etapas mantendo a circulação de veículos.

A implantação dura dezoito meses e resulta em mais de 30 mil metros cúbico de escavações e 7,5 mil metros cúbicos de concreto cinza a brancos aplicados. Por uma questão de custo, decide-se pelo concreto cinza em áreas que serão revestidas posteriormente, e o concreto branco nas áreas em que este fica aparente.

O CONCRETO BRANCO - Na primeira etapa é estabelecido um cronograma de qualidade na aplicação dos concretos; já no início das escavações são realizadas experimentações do traço¹⁵¹ a ser utilizado e o treinamento exaustivo da equipe que manipulará o concreto na obra:

“Sabíamos que a equipe deveria se superar em todas as etapas para que fosse possível alcançar resultados expressivos na execução da estrutura branca [...] Com base nos projetos, definíamos o programa de cada concretagem, em que todos os detalhes eram considerados (volume, capacidade da central, tempo de concretagem e sistema de cura). Nesse momento, era preciso trabalhar com muita criatividade, pois o fato de ser o primeiro projeto com estas características fez com que tivéssemos que produzir tudo no canteiro de obras, ao contrário dos projetos europeus, onde já é possível receber pronto” (Canal, 2008, p.143-144).

O laboratório montado no canteiro de obras desenvolve um controle tecnológico do concreto branco preocupando-se com aspectos como a durabilidade, coloração do produto finalizado, o tempo de “pega”, a definição de agregado e a forma como os componentes interagem quimicamente. Um dos desafios do LEME (Laboratório de Ensaios e Modelos Estruturais da UFRGS) são os agregados a serem utilizados¹⁵², pois a areia de rio e os agregados graúdos de rochas basálticas ou graníticas são descartados por suas colorações, que poderiam manchar o tom final do concreto: a solução para se conseguir o branco exigido por Siza é o uso de rochas calcárias nos agregados graúdos e miúdos. A areia, por exemplo, é produzida artificialmente por meio de britagem das rochas maiores.

Tal como apontam Kirchheim *et al* (2004), a partir de experimentos com o concreto evidencia-se a necessidade de utilização de aditivos retardadores de pega e modificadores de viscosidade, para melhorar a trabalhabilidade inicial – principalmente sob a temperaturas elevadas, acima de 35°C. Um detalhe importante acerca das características do concreto

¹⁵¹ O concreto é uma mistura dos vários componentes, em determinadas proporções, denominadas dosagem ou traço, na linguagem da construção civil. O traço (dosagem dos componentes) varia de acordo com a finalidade de uso e com as condições de aplicação.

¹⁵² Pelas análises do LEME, não há a possibilidade de se usar o agregado miúdo simples (areia de rio) por sua coloração (os grãos apresentam partículas em cores variadas). As partículas coloridas podem migrar para a superfície manchando o concreto branco. O mesmo problema acontece em relação ao agregado graúdo: o uso de rochas basálticas ou graníticas não causam manchas no concreto branco se forem bem lavadas. Mas em caso de eventuais deslocamentos a estrutura fica esteticamente prejudicada, já que se evidencia as pedras escuras.

branco é a necessidade da cura úmida, visto que o concreto tem uma pega alta inicial, gerando altas temperaturas. O concreto branco também exige um plano de vibração de maneira a evitar a ascensão da nata, que poderia causar manchas nas superfícies aparentes. Dadas as características do concreto branco, o fornecimento tradicional - com misturas nas usinas e transporte em betoneiras – é inviabilizado. A saída da empresa fornecedora é a montagem de uma minicentral dosadora no canteiro de obras. São usadas minibetoneiras, pequenos veículos que misturam e transportam o material fresco da central à frente de concretagem “*Nós encontramos essa solução visitando uma obra na Itália. Então procuramos fornecedores no Brasil, que haviam importando o equipamento*” (Canal apud Faria, 2007, p.47). A equipe resolve utilizar as paredes do andar subterrâneo para treinar detalhes relacionados à formas, emendas no mesmo plano de cada etapa da concretagem, tempo e vibração correta em camadas, cura efetiva para não rachar, armadura:

“Se quiséssemos fazer uma estrutura muito bem executada deveríamos estar preparados possível com um plano de concretagem muito amarrado desde a capacidade de geração de concreto, tempo de aplicação, estratégia da sequência das juntas para dominar a retração, desenho da forma, controle de furos, vibração, cura úmida durante 7 a 10 dias, etc”(Canal, 2010, p.119).

O engenheiro português Jorge Nunes da Silva, que também é autor do projeto estrutural e consultor de Siza, e tem experiência em outras obras em concreto branco sugere diretrizes para a otimização desse processo.

A obra do edifício da Fundação Iberê Camargo inaugura o uso do concreto branco no Brasil. A pesquisa do LEME junto à administração da obra são essenciais para adaptar o material às circunstâncias locais, dos agregados aos componentes químicos superplastificantes, da logística ao equipamento distribuidor. A obra, ao mesmo tempo em que é experimental, tem o desafio de ser construída com excelência. Por isso, o desafio na etapa seguinte.



Figura 161 – Preparação do concreto branco. Outubro de 2004. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 162 – Preparação do concreto branco. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

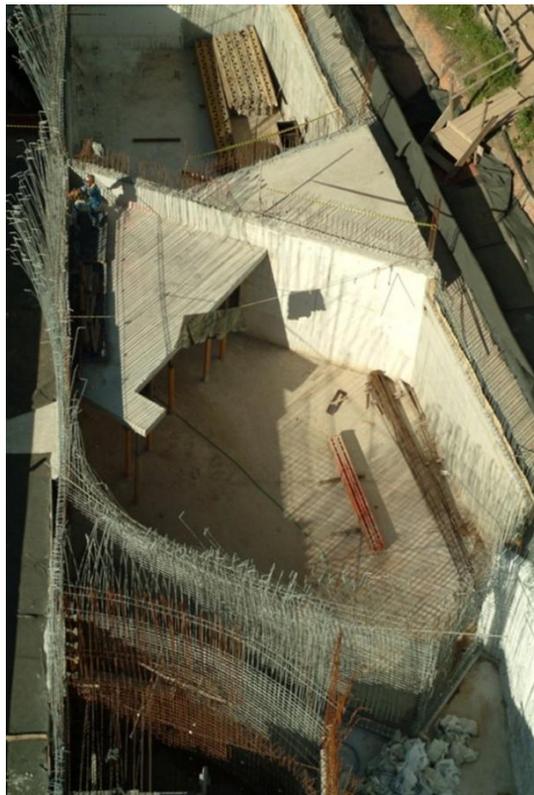


Figura 163 –. Concretagem da oficina artística no subsolo Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/>



Figura 164 - Em dezembro de 2004, foi concluída a construção da infraestrutura. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/>



Figura 165 – Obra vista do alto. Infraestrutura finalizada.. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

3.3.4.2 - Fase II. Superestrutura completa (JAN-DEZ 2005)

Durante o evento da entrega da Fase I, Siza, em nova visita à obra, apresenta uma maquete virtual com passeio simulado pelo edifício. Essa maquete tem o objetivo de esclarecer o grupo acerca dos novos desafios da fase seguinte, como por exemplo, controlar a paginação fundo da lage, as linhas... “*Ainda por cima, por uma questão de economia, decidimos que as estruturas do miolo do edifício seriam em concreto convencional por uma questão óbvia de diferença de custo entre os dois concretos*” (Canal, 2010, p.119). Essa decisão exige um maior controle da junta entre os dois concretos, o de fora, branco, e o de dentro, cinza. Outra solução para facilitar o entendimento dessa fase é a construção de outra maquete, que demonstra as 150 fases da concretagem. A paginação do projeto arquitetônico-estrutural estabelece toda a estereotomia da estrutura, com onze níveis de concretagem alinhados por juntas.

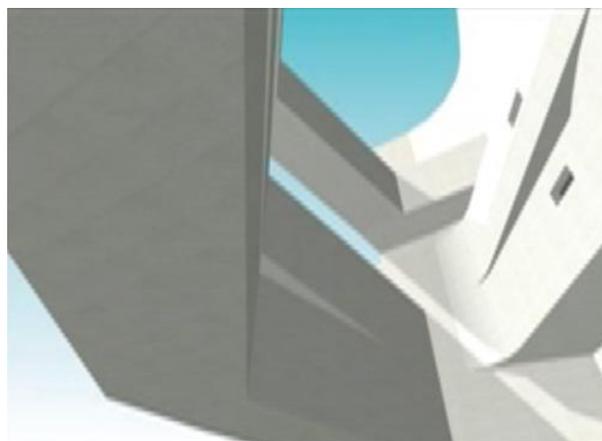


Figura 166 e Figura 167 -. Vídeo demonstrativo do edifício do edifício da Fundação Iberê Camargo. Fonte: CD Mestres em Obra.



Figura 168 e Figura 169 -. Vídeo demonstrativo do edifício do edifício da Fundação Iberê Camargo Fonte: CD Mestres em Obra.



Figura 170 – Maquete com a Paginação da estrutura. Fonte: Caderno D’Obra, 2010, p.

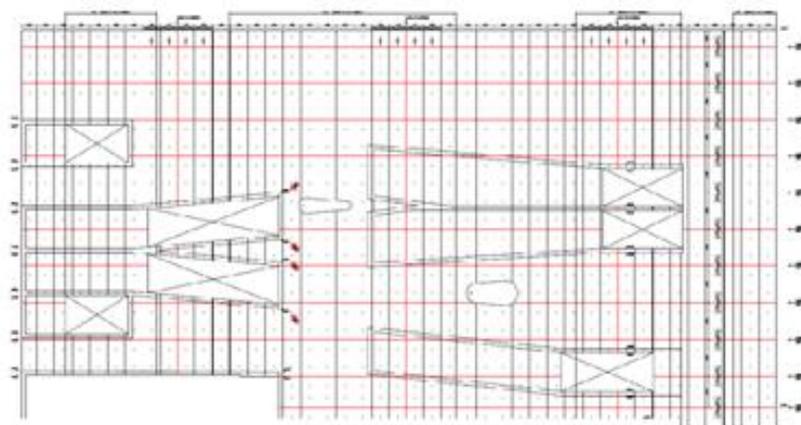


Figura 171. - Facha Norte Parede Planificada Paginação Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

A preocupação em se esclarecer as concretagens (e a fase seguinte) importa por se tratar do primeiro uso do concreto branco, ainda por cima dividindo espaço da parede com

uma camada de concreto cinza. É importante ressaltar que os diversos suportes de apresentação facilitam o entendimento do projeto e do edifício acabado. Por mais que os funcionários da construtora sejam qualificados, cada um trabalha em um setor, ou seja, o trabalho na obra é segmentado, e muitos não tem dimensão do que está sendo construído. Observar o edifício finalizado, fazer um passeio virtual, dá a dimensão da obra completa. Todos ficam muito surpresos com o vídeo demonstrativo, e principalmente preocupados com o desafio de erguer as rampas em balanço: “*Esse passeio virtual com vista das rampas externas ficou em nossas mentes durante vários dias, tirando nosso sono. Parecia algo impossível, construir um volume com aquelas características e qualidade almejadas, e, ainda por cima, em concreto branco*” (Canal, 2008, p.146-147).

Contrariamente a ordem usual de construção, a solução adotada na obra consiste na execução das lajes e estrutura interna e posteriormente as paredes exteriores em concreto branco. Para a equipe se sentir mais segura, monta-se um plano de concretagem e de avaliação de qualidade para cada etapa, para então se seguir para a etapa seguinte corrigindo os eventuais problemas de execução. Ao todo são onze níveis de concretagem alinhados por juntas verticais e horizontais sem nenhuma junta de dilatação¹⁵³. O plano define a execução da seguinte forma: cada nível é dividido em oito concretagens, em um total de cem para o corpo principal, com exceção das rampas externas. Esse planejamento é definido por diversos fatores: peso das formas que devem ser posicionadas milimetricamente, capacidade de produção e aplicação do concreto, e aspectos do comportamento estrutural e das retrações características do concreto branco.

A concretagem da segunda fase é iniciada pelas paredes dos fundos (de frente à mata), juntamente com as lajes cinzas, e depois avança para a parede curva, na seguinte ordem: 1) paredes e lajes inferiores em concreto cinza; 2) parede dos fundos (lado do morro), parede mais linear; 3) parede da frente (lado do lago), curva; 4) rampas exteriores.

¹⁵³ Junta de dilatação é um recurso utilizado na construção para impedir rachaduras ou trincas. São espaçamentos criados ao longo do edifício, preenchidos com réguas plásticas (ou outro material), que criam o espaço necessário para que materiais como concreto, cimento, granilite etc. se expandam sem danificar a superfície.



Figura 172 –. Concretagem do pavimento térreo. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 173 –. Escoramento das paredes externas. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 174 –. Escoramento das paredes externas. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 175 –. Execução da rampa interna. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 176 e Figura 177 – Vista da armadura das paredes em módulos de concretagem. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 178 – Vista da obra 2º andar. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 179 –. Andaimos e vista do rio . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

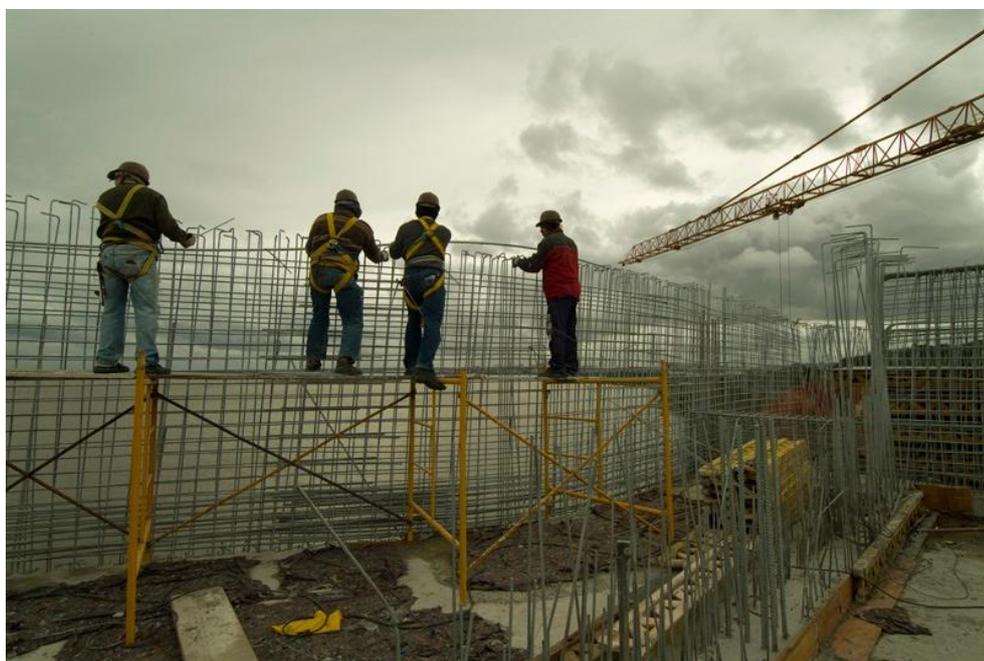


Figura 180 –. Equipe em construção. Setembro de 2005. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

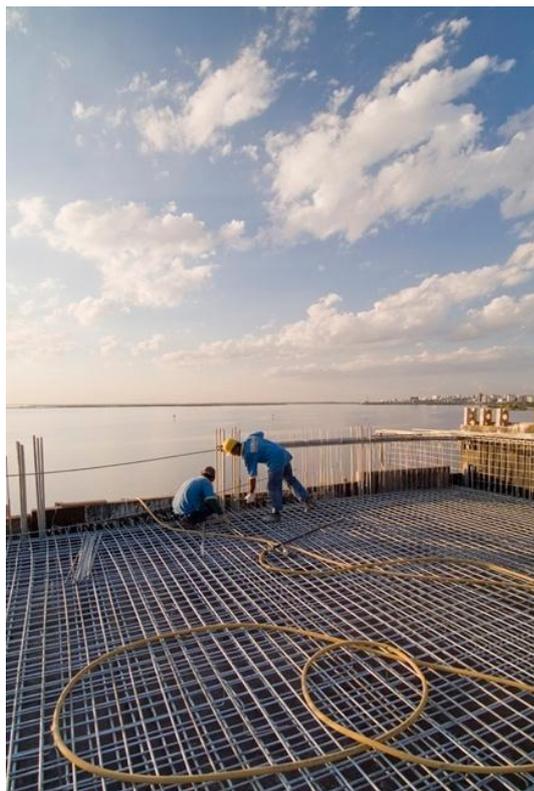


Figura 181 – Trabalhadores montando a estrutura do prédio com a vista do Guaíba. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 182 – Trabalhadores montando a estrutura do prédio com a vista do Guaíba. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 183 – Parte anterior do edifício da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 184 – Funcionário na obra. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 185 –. Obra em Julho de 2005. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

A concretagem das rampas externas traz um novo desafio: as paginações são diferenciadas, as armaduras são mais densas para possibilitar a execução de paredes mais estreitas e em balanço: “concretávamos a laje de fundos pra que a junta ficasse por baixo, e forma contra fiada, concretávamos um U girado para conformar parede e teto das rampas exteriores” (Canal, 2010, p.119). Essa operação é feita com controle de tempo, visto que a desforma deve evitar as manchas no concreto. A execução da rampa em U invertido demonstra um cuidado não só com a estética, mas com a estanqueidade, já que a junta fica por baixo e não na parede. O acabamento final é quase imperceptível, demonstrando como Siza é detalhista, e como algumas decisões de projeto, mesmo que dificultem a execução, contam a favor da estética do edifício.

Toda essa fase (12 meses) é executada em um longo período de seca, aumentando a necessidade de controle da cura do concreto branco. Depois de algumas tentativas de cura manual e com mantas¹⁵⁴, a solução encontrada para manter a umidade no tempo necessário é a irrigação com a ajuda de equipamentos de jardim, uma solução simples que possibilita um jato de água mais suave. Assim, o concreto é irrigado durante dez dias ininterruptos, evitando as eventuais fissuras geradas pela perda rápida de água em todo processo. Essas e outras soluções desenvolvidas durante a obra demonstram a importância de pensar a memória do edifício via *Performance Process*. A tecnologia desenvolvida, a “tropicalização” das técnicas construtivas, traz grande contribuição para o uso do concreto branco no Brasil. As adaptações, desde a pesquisa dos agregados até a manipulação e cura

¹⁵⁴ A manta de retardamento de cura pode ser feita com geotêxteis ou similares, que retardam a evaporação da água durante o processo de cura do concreto, proporcionando a cura úmida ideal para cada tipo de obra.

do produto na obra, são inovações e produzem um resultado final dentro das expectativas do arquiteto Siza, mesmo que tenha-se perdido algum tempo nas tentativas. O que faz dessa obra, uma obra, de certa forma, experimental. O concreto branco também é um elemento que cria um rizoma dentro da narrativa, uma vez que produz um diálogo entre as performances (*Performance Conceitual, Techno Performance, (In)Doors/(Out)Doors*): é um dispositivo tecnológico e conceitual, que determina uma série de ações, não só de execução, mas de produção de subjetivações.



Figura 186 –. Concreagem da rampas externas. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 187 –. Armadura das rampas. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 188 –. Concretagem de módulo de parede da fachada. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 189 –. Concretagem de rampa. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 190 – Armadura das paredes das rampas exteriores e base da esquadria. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 191 – Armadura das paredes da rampa. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 192 – Concretagem da laje da passarela. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

Como apontado anteriormente pelo engenheiro português Jorge Nunes da Silva, a estrutura está distribuída em toda a extensão do edifício, e a cobertura se comporta como uma tampa; por isso, quando se chega na etapa da construção da laje da cobertura, são utilizadas vigas metálicas de 30 centímetros de altura e 18 metros de comprimento, que, distribuídas uniformemente em toda a extensão da laje, funcionam também como elementos de tração de contenção das rampas externas.

Esta obra exige um grande trabalho de preparação e execução de concretagem, uma vez que a estrutura é seu acabamento final; por isso o patamar de qualidade a ser atingido é muito elevado. A preparação minuciosa das armaduras, cofragem e betonagem, os desenhos de preparação dos cimbrês e cofragens, dos planos de betonagens são

elementos fundamentais para o acompanhamento da obra à distância¹⁵⁵. Para Ângela Nunes (2010, p.33) a textura lisa (a escolhida para a Fundação Iberê Camargo) é a que mais exige qualidade do painel, limpeza na obra, e uma boa manipulação para minimizar a deformabilidade e resultados inestéticos. Do projetista, exige-se uma boa definição de estereotomias dos painéis, com a modulação, dimensão e tolerâncias bem especificadas, assim como detalhes prévios de procedimentos de execução, como a betonagem.



Figura 193 – Perfis Metálicos. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

¹⁵⁵ O sistema de cofragem e cimbres são as armaduras e moldes montados em todo o processo construtivo do edifício. O sistema utilizado é o PERI, mesmo nome da indústria multinacional que comercializa e aluga os equipamentos de construção. Nas figuras 232, 236 e 237 é possível ver as armaduras.



Figura 194 – Posicionamento dos perfis metálicos. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 195 – Armaduras de aço galvanizado. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

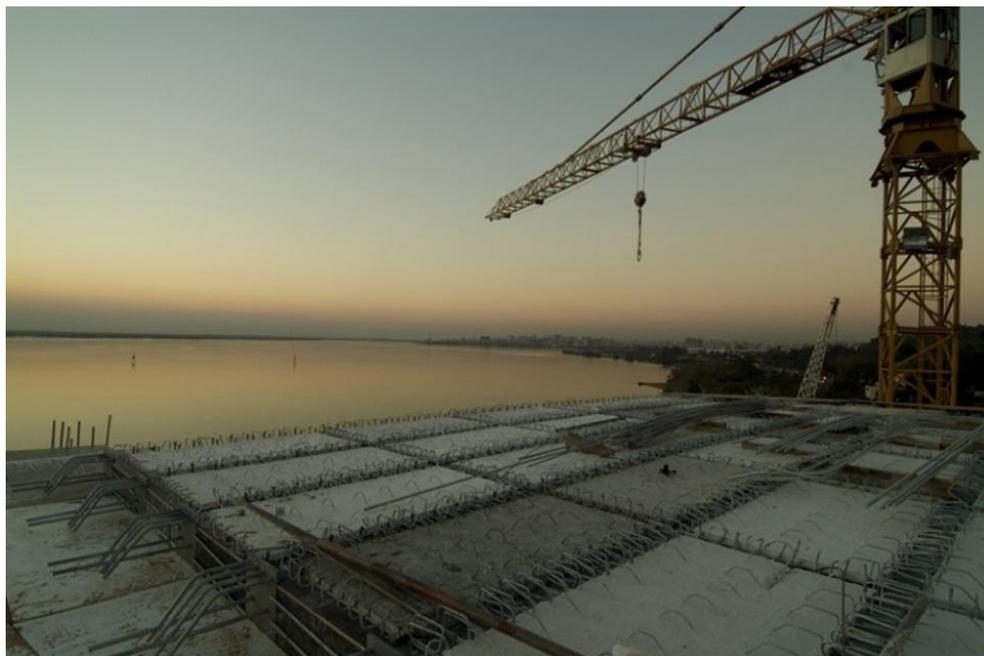


Figura 196 – Laje de cobertura do átrio. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

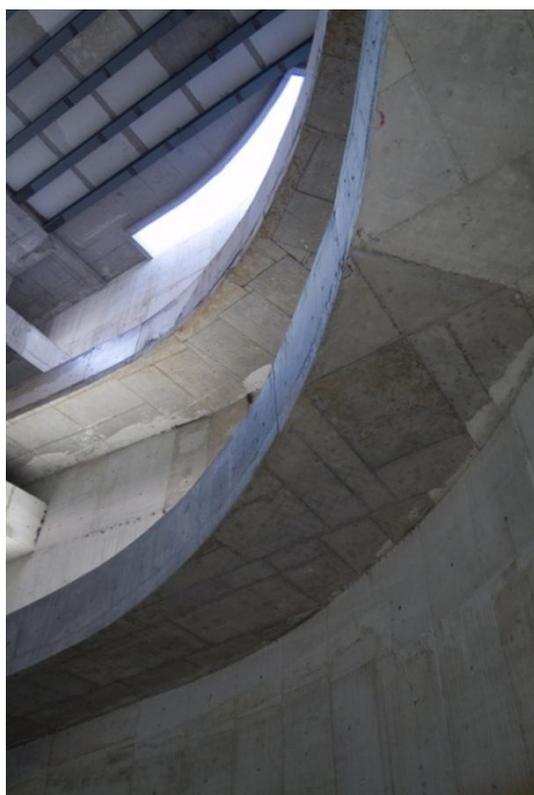


Figura 197 – Vista interna após a concretagem. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

A organização de uma construção dessa envergadura não se faz sem um mestre presente na obra. Na fase da execução da estrutura (fase 1 e 2) a construção é conduzida pelo Mestre Rocha, e a fase seguinte, de instalações e acabamentos, pelo Mestre José Leandro, ambos da equipe da Camargo Correa. Siza acompanha a construção à distância e

em suas poucas visitas ao Brasil. O escritório local é conectado via *intranet* com sua equipe em Portugal, que esclarece e passa instruções e informações executivas.

3.3.4.3 - Fase III. Instalações e acabamentos (JAN 2006-MAI-2008). Techno Performance

Em outubro de 2005 a superestrutura do edifício da Fundação Iberê Camargo é inaugurada¹⁵⁶, e em janeiro de 2006 inicia-se a fase de instalações de acabamentos. Essa fase se desenvolve de fora para dentro, na seguinte sequência: águas pluviais, isolamento térmico/acústico, instalações complementares e revestimento em *drywall* segundo o critério de uso. Essa divisão permite a organização das redes de serviço, uma vez que se trabalha com aproximadamente 30 empresas subcontratadas simultaneamente, apresentando propostas e protótipos a serem avaliados. A obra conta com o apoio da construtora Camargo Correa, capitaneada pelo Mestre José Leandro e da arquiteta Camila Castilhos Lazzari na coordenação de controle de documentos e emissão de mapas de detalhamento, uma vez que os projetos devem ser compatibilizados com a realidade da obra:

“[...] nós tínhamos que chegar aqui e desconstruir o desenho, porque tu não consegues dar um desenho tão compatibilizado, tá tudo tão encaixado lá... Tu tens que dar para o gesseiro um desenho de gesso. Então a gente descompatibilizava tudo e criava o que a gente chamava de mapa específico. Então o pedreiro também ganhava um mapa, o gesseiro entrava na obra, ganhava o seu mapa: “vai fazer esses gessos, com esse tipo de material em cada lugar”. Eram uns cinco tipos de gesso, pra tu teres uma ideia. Os níveis, as quantidades, tudo isso já tinha. Então tinha uma espécie de sequência de apoio na obra muito forte. Com estudantes muitas vezes” (Canal, 2010, p.7).

A Fase III é dividida em quatro etapas: 1 – Secar; 2 – Instalar/Fechamentos; 3 - Acabamentos; 4 – Equipamentos, mobiliários. Essa divisão é feita para viabilizar várias frentes de serviços. Essa etapa é marcada pela gestão direta, uma vez que negocia-se simultaneamente com aproximadamente 30 empresas e organizam-se mapas executivos de acabamentos com a colaboração diária de topógrafos. O trabalho de prospecção é direcionado a fabricantes que se interessem pelo projeto como oportunidade de inserção de materiais no mercado¹⁵⁷ e pela visibilidade de suas empresas através da obra da

¹⁵⁶ A solenidade conta com a presença do então Governador do Rio Grande do Sul, Germano Rigotto, do Secretário Estadual de Cultura, Roque Jacobi, do arquiteto Álvaro Siza, da presidente de honra da Fundação Iberê Camargo, Maria Coussirat Camargo, do presidente executivo, Jorge Gerdau Johannpeter, e de todos os patrocinadores da construção.

¹⁵⁷ Os fornecedores principais da obra são: Terraplanagem: Mottola; execução de infra-estrutura e superestrutura: Camargo Corrêa; cimento branco: Cauê; armadutas: Gerdau e Armafer; galvanização: Beretta; aditivos: Sika; enchimento de concreto celular: Guichard; alvenaria e enchimentos convencionais: Marcecar; impermeabilização: Viapol e Ipersul; isolamento térmico e acústico: Rockfibras e Marcecar; tratamento para concreto branco: Radcon; instalações hidráulicas e elétricas: Motter Engenharia; isolamento térmico da cobertura: Term-jet; esquadrias de madeira: Mosquetta; esquadrias metálicas: Acesita e Parthenon; drywall: Knauf; monta-cargas: Scenotech; elevadores: ThyssenKrupp; gerador: Stamac; sistemas de

Fundação. O trabalho inclui a realização e apresentação de protótipo (pelas empresas fornecedoras subcontratadas) para serem avaliados aprovados pela administração.



Figura 198 – Superestrutura finalizada. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 199 – Superestrutura finalizada. Vista Superior. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

bombeamento, incêndio e reuso: Tigre, Eluma e Grandfos; aparelhos e metais sanitários: Deca; automação: Johnson Controls; equipamento de climatização: Carrier, York, Alpina e Grundfos; ar-condicionado: Heating Cooling; mantas radiantes: Uponor; assoalhos: Marcecar; mármore: NPK?Rosito Luce; Zinco: Unicore; claraboias: Tecnosystem.



Figura 200 – Imagem interna da sede da Fundação, em dezembro de 2005. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

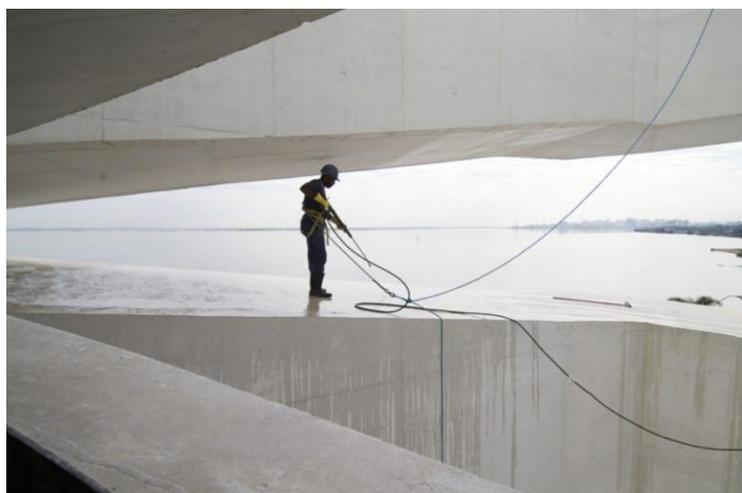


Figura 201 – Limpeza e proteção do concreto das passarelas. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 202 – Andaimes nas passarelas. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>

Nessa fase a *Performance Process* abre espaço à *Techno Performance*¹⁵⁸, categoria conceitual que problematiza o desempenho do edifício enquanto corpo e relaciona a arquitetura com a ideia de *dispositivos*, de Agamben (2009). Como citado anteriormente, a inserção de novas e variadas tecnologias no mercado da arquitetura e construção civil modifica o desempenho do edifício, cria novas *oikonomias*, modela performances e cria subjetivações. O uso de variadas tecnologias de última geração é uma das inovações do projeto de Siza, o edifício é responsável pela a entrada de vários materiais e equipamentos no mercado nacional.

O projeto investe na dimensão tecnológica como solução para a eficiência do edifício. A energia, o conforto, a durabilidade e a sustentabilidade são palavras-chave do projeto, que propõe a melhoria de sua qualidade térmica/energética, a partir de equipamentos e materiais de última geração, capazes de minimizar a quantificação do consumo por metro quadrado. A abordagem conceitual do edifício - a caixa hermética minimalista - e sua natureza museal são os principais motivadores das soluções do projeto de climatização, de iluminação, automatização, instalações contra incêndio, tratamento acústico e reuso de água. A seguir analisam-se as soluções relacionadas à tecnologia:

CLIMATIZAÇÃO. - O maior “pacote” de contratação da terceira fase é o serviço de climatização: são diversas soluções, independentes, geridas por um sistema de automação em protocolo aberto em linguagem *Lon* da *Johnson Controls*¹⁵⁹. Esse sistema oferece a gestão integrada dos equipamentos do edifício considerando estratégias de controle para a otimização do conforto, situações de emergência e controle de custos de energia.

O projeto de instalações mecânicas da Fundação Iberê Camargo é elaborado pela empresa GET (Gestão de Energia Térmica, Ltda), de Portugal, e executado pela empresa paulista *Heating Cooling*, e segundo um dos autores do projeto, o engenheiro Raul Bessa (2010, p.65), intervêm não só na concepção dos sistemas energeticamente mais eficazes, para responder às necessidades térmicas do edifício (relacionadas à sua envolvente¹⁶⁰ e aos seus ganhos internos), mas também aposta nesta premissa articulada com uma boa qualidade do ar interior:

“O objetivo principal que se pretendeu atingir com o projeto para o Museu Iberê Camargo foi a promoção de um projeto exemplar de demonstração

¹⁵⁸ Os dispositivos incluem toda a tecnologia empregada na estrutura e no concreto branco e nos acabamentos, mas nesse trabalho optou-se por comentar a *Techno Performance* na execução dos projetos de climatização, iluminação, reuso de água.

¹⁵⁹ A Johnson Controls é uma empresa americana multinacional que, entre outros serviços desenvolve sistemas de automação predial.

¹⁶⁰ A *envolvente* do edifício são elementos que constituem o contorno fechado do espaço interior aquecido ou arrefecido, através dos quais se verifica a transferência de fluxo de calor com o exterior ou outros espaços adjacentes. O estudo do comportamento térmico do edifício implica o conhecimento do modo de propagação de calor através de sua envolvente.

do aproveitamento eficiente e ambientalmente relevante, de redução do consumo de energia” (Bessa, 2010, p.65).

O projeto concentra-se em disciplinar a potência dos sistemas de climatização para evitar o superdimensionamento, e avaliar as opções de Utilização Racional de Energia (URE), sua viabilidade econômica, minimizando os consumos energéticos correspondentes. Dentro dessa perspectiva são tomadas algumas medidas:

“[...] Recuperação de calor do condensador do “chiller” para fazer o reaquecimento terminal das baterias das unidades de tratamento de ar para o controle da umidade relativa interior, fazer uso do arrefecimento gratuito (“free cooling”) nas unidades de tratamento de ar, utilizar bombas de caudal variável e de elevada eficiência energética para a distribuição de água aquecida e de água refrigerada aos equipamentos terminais, utilizar climatização radiante nos túneis exteriores de circulação entre pisos, e a implementação de um sistema de gestão técnica de energia centralizado” (Bessa, 2010, p. 64-65).

Durante a realização do projeto são feitas simulações energéticas que consideram o grau de afluência dos visitantes, os hábitos de condução das instalações consumidoras de energia e a periodicidade das operações de manutenção. O consumo de energia do edifício depende de muito fatores que ultrapassam essas simulações. Por isso, propõe-se uma produção energética “inteligente”, como o monitoramento do uso de energia elétrica nos horários de menor custo tarifário. O projeto define um funcionamento de forma setorizada e automatizada.

O sistema de climatização utilizado é a base d’água, considerado mais eficiente que o ar na troca de calor, uma vez que utiliza menor quantidade de energia para resfriar o ambiente. Sua instalação permite a localização da área técnica distante dos ambientes a serem refrigerados, por isso a casa de máquinas se localiza no subsolo, junto ao estacionamento sob a av. Padre Cacique. Lá se encontra o *chiller*¹⁶¹, que resfria a água entre 4,4° C e 7,2° C, e a canaliza pelos sistemas de distribuição de ar, em todo o edifício. Nas salas expositivas, especialmente, os dutos de ar condicionado são embutidos nas paredes, de modo a ficarem invisíveis. O ar circula através de duas aberturas, localizadas nas extremidades superiores e inferiores de cada parede.

¹⁶¹ O *chiller* é um equipamento constituinte do sistema de ar condicionado que produz água gelada. A água gelada é transportada através de mangueiras que fazem com que seja produzido ar frio e que ele seja soprado através dos dutos de distribuição. Os *chillers* são indicados para grandes edificações, pois todo seu sistema é instalado no telhado ou atrás do edifício, não havendo um limite para a tubulação de refrigeração, se ela for bem isolada. O *chiller* resfria a água entre 4,4° C e 7,2° C, que é canalizada por todo o edifício, para os sistemas de distribuição de ar. Site da Poliservice, disponível em <http://www.poliservice.com.br>.



Figura 203: As fendas no alto e no pé da parede são saídas de ar condicionado. Fonte: <http://casa.abril.com.br/materia/encontro-de-estrelas>

A climatização inclui o *free cooling*¹⁶², que aproveita o ar fresco do ambiente externo quando a temperatura e a umidade relativa (a entalpia do ar exterior) é inferior aos valores selecionados para as condições interiores. O uso do *free cooling* reduz o consumo de energia do edifício, uma vez que o *chiller* está desligado quando este se encontra em funcionamento.

Nas reservas técnicas são utilizados equipamentos de climatização do tipo *close control*, mais adequado a esse tipo de uso (conservação de acervo), uma vez que controla rigorosamente a temperatura e a umidade do ambiente, manipulando as cargas de calor sensível. Uma das vantagens do *close control* é responder rapidamente às mudanças de temperatura.

A climatização abrange também o *sistema radiante*, para o arrefecimento e o aquecimento (se necessário) das rampas externas (os “braços” entre pisos) e no teto do átrio. Uma vez que as rampas são de concreto branco - de elevada carga térmica -, e não possuem espaço suficiente para se implementar um sistema de arrefecimento ambiente do tipo “tudo-ar” (canalização por dutos), a opção é usar mantas radiantes, com malhas de tubos de polipropileno aplicadas às paredes:

“A climatização do tipo radiante consegue manter o equilíbrio térmico no interior destes corredores do edifício através da interação radiativa com a superfície interior das paredes exteriores, obrigando-as a manter uma temperatura constante mais próxima da temperatura interior de conforto desejada” (Bessa, 2010, p.67).

O sistema radiante compõe-se de um circuito fechado de tubulações isoladas termicamente, que mantém água gelada circulando entre os andares do edifício e o *chiller* (responsável pelo resfriamento do líquido), na central de máquinas. Depois de resfriada, a

¹⁶² O *free cooling* é uma técnica que tem por base a utilização do ar exterior para efetuar o arrefecimento, diminuindo ou eliminando as necessidades de arrefecimento.

água é bombeada por meio de tubulação até atingir as serpentinas, que são acopladas às placas metálicas na superfície radiante. As serpentinas irradiam o frio para a superfície da placa, que por sua vez o lança no ambiente. O líquido retorna ao *chiller* em temperatura mais alta, para ser resfriado novamente. O sistema reduz em cerca de 30% o consumo de energia elétrica e de água, não gera vento nem ruído, homogeneiza a temperatura e controla a umidade.

As mantas radiantes conseguem manter o equilíbrio térmico no interior das circulações através da interação radiativa com a superfície interior das paredes exteriores de concreto, assim como com o calor irradiado pelos usuários do edifício. As oscilações de calor obrigam as placas radiantes a manterem uma temperatura constante, mais próxima da temperatura desejada. Os fluxos de calor que incidem sobre as mantas são absorvidos pelas superfícies das placas, que aumentam ou diminuem a vazão de água gelada na tubulação, na medida da necessidade da manutenção da temperatura.

A diferença entre o arrefecimento por mantas radiantes e o sistema tradicional por convecção é o mecanismo de transporte de calor. Os sistemas convencionais utilizam somente a convecção e o sistema radiante utiliza a convecção e a radiação. Portanto a transferência de calor é promovida pela emissão de ondas eletromagnéticas que partem dos ocupantes e dos objetos mais quentes, para o teto refrigerado. Cria-se uma corrente de convecção no seu interior, que promove a transferência de calor das fontes produtoras, para o teto e para as paredes refrigeradas que as absorvem.

O sistema de arrefecimento da Fundação Iberê Camargo considera o armazenamento de energia térmica por calor latente - em bancos de gelo. Para não haver congelamento da água nos circuitos de refrigeração recorre-se a um fluido frigorigêneo a base de etileno glicol: uma solução de 25% do fluido para 75% de água. A água mantém-se gelada mas não congela. A vantagem do sistema de utilizado no edifício consiste na acumulação de energia térmica para o arrefecimento ambiental a partir do seu armazenamento temporário à baixa temperatura, para o uso nos períodos em que o tarifário da energia elétrica é mais elevado. Este também reduz os encargos de potência dos equipamentos, devido à transferência temporal do funcionamento das centrais de produção de água refrigerada.

A exceção no uso sistema de climatização se encontra no estacionamento, onde são instalados ventiladores axiais de impulso comandados por uma central de CO₂ (monóxido de carbono). Esse sistema, que tem velocidade variável, promove trocas de ar, melhorando a qualidade do ar do estacionamento.

A desvantagem do sistema de climatização é o alto investimento inicial e a necessidade de área disponível para a localização dos tanques de armazenamento de água. A Fundação Iberê Camargo resolve o problema do espaço a partir do ganho do

subsolo sob a Avenida Padre Cacique. Em relação ao alto custo inicial do equipamento e de sua instalação, importa ressaltar que a natureza do projeto de Siza exige um estudo de viabilidade energética, uma vez que são mais três mil metros quadrados de área a ser climatizada, em um espaço hermético e de natureza museal. O que importa na análise da eficiência não é a inovação da tecnologia no mercado, mas seu uso no mercado nacional. E principalmente a iniciativa do empreendedor em adquirir e instalar os diferentes sistemas propostos, ou seja, o interesse em apostar no projeto.

Os projetistas consideram que o grande investimento inicial no sistema de climatização da Fundação é recuperado à médio prazo. Não é possível confirmar essa declaração, pois não existem dados suficientes até o momento dessa pesquisa. De qualquer forma, podemos dizer que, no Brasil, ainda são poucos os edifícios de grande porte que investem em recursos de alta ciência energética, se considerarmos a proporção de novas construções a cada ano. O exemplo da Fundação Iberê Camargo demonstra uma superação, por parte dos empreendedores, dos riscos decorrentes da implementação do sistema, que se estendem ao fator financeiro. No país, de uma maneira geral, o investimento em eficiência energética é preterido em favor de outros investimentos, principalmente os de ordem estético-constructiva, demonstrando uma visão de curto prazo na aplicação dos recursos, o que denota uma falta de cultura na gestão energética. Mesmo que o uso eficiente da energia seja uma das grandes questões mundiais, em muitos países ainda não há mecanismos reguladores (compulsórios) para as edificações¹⁶³. Portanto, o investimento fica dependente das escolhas do empreendedor.

Ainda em relação à climatização, importa ressaltar que as escolhas de projeto - embora muito sofisticadas no uso da climatização artificial - não deixam muitas alternativas de uso do espaço com ventilação natural. Há uma declarada decisão do uso da janela prioritariamente para fins de iluminação. Quando falamos de alternativas,

¹⁶³ O Governo Federal conta com um grande programa de investimento na eficiência energética - o *Procel* (Programa Nacional de Consumo de Energia Elétrica, da Eletrobrás), criado pelo Governo Federal em 1985, que tem como objetivo implementar ações para a redução do consumo energético. O *Procel Edifica* é um subprograma do *Procel*, e tem como meta desenvolver mecanismos para maior eficiência energética predial. As políticas governamentais, no entanto, ainda estão investindo nas ações incentivo à pesquisa e produção de novas tecnologias, materiais e sistemas construtivos, estimular a etiquetagem de produtos relacionados à construção civil, disseminar e divulgar o assunto da energia na sociedade. Ou seja, na prática estamos muito "atrasados" no tocante às ações de eficiência de uso energético. A lei nº 10.295/2010 é o marco regulatório dessa matéria no país, e dispõe sobre a política nacional de conservação e uso racional de energia. O Decreto 4.059/2001, que regulamenta a Lei 10.295 institui o Comitê Gestor de indicadores e Níveis de Eficiência Energética - CGIEE - no âmbito do Ministério das Minas e Energia. Esse comitê tem como objetivo adotar procedimentos para avaliação da eficiência energética das edificações e criar indicadores técnicos referenciais do consumo de energia destas edificações. Desse contexto produzem-se dois documentos: o Regulamento Técnico da Qualidade, para a etiquetagem voluntária do nível de eficiência energética de edifícios comerciais, de serviços e públicos (publicado pelo INMETRO em 2009), e o Regulamento para Edifícios Residenciais. Esses documentos são desenvolvidos pelo Laboratório de Engenharia Civil da Universidade Federal de Santa Catarina e incluem três requisitos principais: o desempenho térmico da envoltória, a eficiência e potência instalada do sistema de iluminação e eficiência do sistema de condicionamento do ar. Reiterando, as disposições **atuais** para as edificações determinam medidas voluntárias. As propostas das ações futuras do Plano Nacional de Eficiência Energética (até 2030) do Governo Federal incluem o estabelecimento de normas legais e compulsórias. Plano Nacional de Eficiência Energética do Ministério das Minas e Energia

pensamos especificamente no espaço de permanência do funcionário e visitante (obviamente que nas reservas e nas salas de exposição há a necessidade de seguir as exigências de âmbito da conservação de acervo). Em alguns momentos da pesquisa o ar condicionado esteve desligado com problemas de regulação da temperatura (o que no sistema automatizado é um processo um pouco demorado porque depende de pessoal especializado e é feito em uma central que regula todo o edifício), uma situação que abre caminho para críticas. Nessas horas questionamos as escolhas de projeto, e as relacionamos aos fatores de risco (e estendemos as reflexões à arquitetura seriada). A automatização tem suas vantagens, mas também seus riscos, se considerarmos que o bom funcionamento do edifício dependerá sempre da presença de um funcionário especializado e de um fornecimento regular de energia.



Figura 204: Galeria técnica. Fonte: foto da pesquisadora



Figura 205: Casa de Máquinas. Fonte:foto da pesquisadora



Figura 206: Casa de Máquinas. Fonte:foto da pesquisadora



Figura 207: Casa de Máquinas. Fonte:foto da pesquisadora



Figura 208: Casa de Máquinas. Fonte: foto da pesquisadora



Figura 209: Tubulação ar condicionado. Fonte:foto da pesquisadora



Figura 210: Casa de Máquinas. Fonte:foto da pesquisadora

REVESTIMENTO DAS PAREDES. REVESTIMENTO TERMO-ACÚSTICO E GESSO ACARTONADO - Para ajudar na redução da carga térmica e no isolamento acústico, é instalado um sistema com mantas de lã de rocha de 50mm de espessura, aplicado tanto

internamente (nas paredes) como externamente (na laje de cobertura). Do lado externo, as lajes de cobertura recebem camadas de isolamento sobre a impermeabilização com dupla manta asfáltica. Isso permite que a manta asfáltica sofra menos expansões e retrações térmicas, aumentando sua durabilidade. As mantas internas, entre a parede e as placas de gesso acartonado, aplicadas no acabamento final das paredes, funcionam tanto como isolante térmico quanto como isolante acústico. O estacionamento logo abaixo da avenida também recebe tratamento acústico, minimizando o ruído do trânsito que passa 1m acima.

Essa é uma fase de difícil execução:

“Aí veio um momento difícil, que era um terceiro momento do edifício, que era a parte de instalação de sistemas e dos acabamentos, na linguagem que o Siza queria. Que na verdade é uma linguagem minimalista, que faz com que tu controles muito bem as instalações. Tu não vês nenhuma luminária, tu não vês uma grelha, tu não vês um projetor, tu não vês nada. Tudo isso desaparece, não é? Isso tudo desaparece no edifício. Tu tens que ter um controle absoluto disso. Então nós fomos fazendo isso tudo como se fosse layers (camadas). A questão dos isolamentos térmicos, isolamentos acústicos, que haviam de ser feitos. Hoje tu vês: é um silêncio absoluto, não só em cima da laje do estacionamento, quando tu estas no estacionamento a menos de um metro acima passam ônibus e caminhões e tu tens um isolamento acústico fantástico em cima não percebes nada. Além de tudo quando tu chegas lá em baixo tem um silêncio bacana, não é? Como também no edifício” (Canal, 2010, p.5-6).

Todas as paredes da Fundação Iberê Camargo são revestidas com o sistema *drywall*¹⁶⁴ (placas de gesso acartonado), com diferentes tipos de acabamento. São usadas cinco tipos de placas, segundo critério de aplicação: placas do tipo *hidrofuga simples*, em locais laváveis e com contato externo direto (banheiros, áreas técnicas e estacionamento); do tipo *corta-fogo*, nas reservas técnicas e escadas protegidas; do tipo *simples de 9mm*, nas superfícies curvas do átrio; *placas duplas de 12,5mm*, nas salas de exposição; e *placas perfuradas de 12,5mm* nos tetos. As chapas do forro são perfuradas e com véu de absorção acústica na face superior, proporcionando a filtragem e a purificação do ar do ambiente. O forro recebe pintura à base de água para não comprometer a absorção acústica. O revestimento de paredes e teto possibilita a passagem de instalações.

O revestimento das rampas e os painéis que sustentam as obras de arte não tocam o piso nem o teto, e dão a sensação de estarem flutuando, proporcionando leveza ao ambiente. Para conseguir esse efeito, as chapas são aplicadas sobre uma estrutura, com

¹⁶⁴ O sistema *drywall* é constituído de placas de gesso acartonado produzidas industrialmente a partir de gipsita e cartão duplex, parafusados em uma ou mais camadas sobre uma estrutura metálica leve. As espessuras das placas podem variar de 6,5 a 18 milímetros, conforme o fabricante. As de 12,5 e de 15 milímetros são as mais empregadas no uso geral. A mais fina destina-se a aplicações curvas, com raios variando entre 30 e cem centímetros, e espessuras superiores resultam em isolamento acústico e resistência mecânica maiores. Já a estrutura metálica é composta por perfis de aço zincado, conformados por perfiladeiras de rolete. In: Revista ArcoWeb. “Conheça em detalhes esta tecnologia que nasceu há mais de um século nos EUA e está presente no Japão e na Europa há 80 anos”. Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/tecnologia/drywall-conheca-em-06-10-2008.html>. Acesso em: 25.03.2010.

perfis fixados na parede. Para suportar o peso das obras de arte, são utilizadas travessas horizontais de reforço e a cada 40cm, em montantes em U, formato que torna a peça mais rígida. Esses perfis são montados dois a dois, formando tubos de seção retangular que atuam como montantes duplos.



Figura 211 - Revestimento das salas de exposição com lã-de-rocha Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 212 - Revestimento de lã de rochanas salas de exposição. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 213 - Colocação de gesso nas salas de exposição Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 214 - Em janeiro de 2007, teve início o trabalho de acabamento das partes internas do prédio. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs>



Figura 215 - Vista interna do atelier de gravura. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/#jp-carousel-3952>



Figura 216 - Em dezembro de 2007, foram realizadas a pintura e a lixação do forro do estacionamento. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/#jp-carousel-3952>

O REAPROVEITAMENTO DE ÁGUAS PLUVIAIS E ÁGUAS CINZAS - O edifício possui um sistema de reaproveitamento de água pluvial e de águas cinzas¹⁶⁵, que prevê a reutilização da água tratada nos vasos sanitários e na irrigação da área verde do entorno. A captação da água pluvial é feita pela cobertura e pelos pátios internos, e descem para tanques de tratamento, desinfecção e armazenamento na casa de máquinas. O sistema é pressurizado com bombas duplas, o que aumenta a segurança na distribuição da água, já que estes possuem dois motores. Essa solução permite a manutenção do equipamento sem interromper o funcionamento do edifício.

A água de reuso é uma boa opção considerando-se o ponto de vista ambiental e os custos das tarifas de água e esgoto, já que contribui para diminuição da captação e consequente redução nas vazões de lançamento de efluentes. Segundo Rapoport (2004), por serem menos poluídas que as águas negras, as águas cinzas tem recebido especial atenção como alternativa para reuso. O reuso desses resíduos é indicado para descargas sanitárias, já que em alguns países, como o Brasil, utiliza-se água potável para fins onde a potabilidade não é considerada fator preponderante.

Na Fundação Iberê Camargo o principal problema decorrente da ação de reutilização de águas cinzas, com objetivo de economizar água, é o custo decorrente da instalação e manutenção de sistemas duplos de distribuição. Esse investimento, no entanto, é recuperado em médio prazo, considerando o impacto de redução de consumo.

¹⁶⁵ Segundo Rebêlo (2012, p.50-54), as *águas cinzas* são as provenientes dos lavatórios, chuveiros, tanques e máquinas de lavar roupa e louça. A autora ressalta, entretanto, que ainda não há consenso internacional acerca desse conceito. Alguns autores não consideram como água cinza, a água residuária de cozinhas, mas sim como água negra, devido às elevadas concentrações de matéria orgânica e de óleos e gorduras nelas presentes. Já a *água negra* é o efluente proveniente dos vasos sanitários, contendo basicamente fezes, urina e papel higiênico, ou proveniente de dispositivos separadores de fezes e urina, tendo em sua composição grandes quantidades de matéria fecal e papel higiênico. Estas apresentam elevada carga orgânica e presença de sólidos em suspensão, em grande parte sedimentáveis.



Figura 217 - Também em dezembro de 2007 é feito o capeamento de zinco nas claraboias da cobertura do prédio. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/#jp-carousel-3952>

ILUMINAÇÃO¹⁶⁶ - A iluminação do edifício é projetada a partir de cálculos baseados na geografia local e o grau de iluminação da região, de modo a tornar a iluminação mais sustentável do ponto de vista econômico e ambiental, e com cor e temperatura adequadas ao ambiente museal. O controle da claridade é projetado de tal maneira que durante dois terços do ano a luz artificial não precisa ser acionada.

O átrio é o principal receptor e condutor de luz natural. Através de uma iluminação zenital no terraço, e de aberturas na parede ondulada, o espaço é constantemente iluminado. A luz natural proveniente desse ambiente também ilumina as salas expositivas de todos os pisos. O sistema de iluminação é controlado por sensores computadorizados, que funcionam a partir da luz natural que entra pela clarabóia de vidro leitoso do último andar. Esta clarabóia é composta por uma estrutura dupla envidraçada (uma clarabóia exterior e outra interior), com um piso técnico intermediário usado para limpeza e regulagem de luz (com um sensor crepuscular). A fonte de iluminação artificial é a lâmpada fluorescente, equipada com reatores eletrônicos reguláveis.

O sistema eletrônico recebe informação sobre a intensidade de iluminação proveniente da clarabóia exterior, compara com os níveis de iluminação exigidos para determinada exposição e regula a abertura das persianas para que o nível de iluminação seja o mais próximo possível da exigida (Serafim, 2010, p.99). À noite, quando a iluminação difusa já não é suficiente para iluminar o ambiente, a iluminação fluorescente acende 10% do seu fluxo, e conforme a necessidade da exposição sobe o nível da iluminação até chegar a luminância desejada. Esse procedimento, além da poupança efetiva de energia, aumenta a vida média de cada lâmpada, contribuindo para o aumento da sustentabilidade final da solução.

¹⁶⁶ Os engenheiros responsáveis pelos projetos elétricos e de iluminação são Raul Serafim, Maria da Luz e Alexandre Martins, da empresa portuguesa GOP.

Siza opta por uma iluminação difusa e controlada ao invés de uma iluminação de relevo ou de ênfase¹⁶⁷. A luz artificial de todos andares expositivos se dá com a mesma intensidade do último andar. Com esse sistema, a luz interna do edifício permanece constante durante todo o dia. Nas salas de exposição as lâmpadas fluorescentes são embutidas em sanca, em um posicionamento estratégico, atrás da estrutura metálica, de modo a não projetarem sombras nas salas. A iluminação artificial dos outros ambientes abertos ao átrio é indireta e através deste.

A iluminação natural difusa e controlada é mais eficaz para o ambiente expositivo, uma vez que diminui os danos provocados pela iluminação artificial dirigida diretamente às obras. Como se pode notar, a proposta de Siza está em consonância com as exigências lumínicas de âmbito museal.



Figura 218 - Vista do sistema de iluminação das salas expositivas. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/#jp-carousel-3952>

¹⁶⁷ A iluminação de relevo respeita a lei de reciprocidade e deve ser capaz de traduzir o espírito do artista aos olhos de quem vê. A iluminação de ênfase é a de detalhe, deve transmitir emoção, e evidencia um aspecto da peça exposta em detrimento de outros.



Figura 219 - Acabamento das salas expositivas. Novembro de 2007. Fonte:
<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/#jp-carousel-3952>



Figura 220 - Acabamento do auditório. Novembro de 2007. Fonte:
<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/#jp-carousel-3952>

SISTEMA DE DETECÇÃO DE INCÊNDIOS - O sistema de detecção de incêndio prevê detectores de alta sensibilidade nas áreas expositivas. Esses equipamentos aspiram, identificam e alertam a variação da qualidade do ar por impregnação de fumaça. São usados os sistemas extintores hidrantes e sistemas de extinção a gás argonite junto aos acervos. O Argonite é um gás inerte que extingue o fogo pela redução da concentração de oxigênio do ambiente protegido.

ACABAMENTOS - Após o período de negociações com as empresas de climatização é iniciada a fase de instalação de equipamentos. A entrada tardia dessas instalações se dá pela necessidade de controle de todas as frentes de trabalho, supervisionando cada detalhe da implantação dos dutos e redes hidráulicas, para não comprometer as espessuras indicadas no projeto arquitetônico. Isso permite a organização da tubulação dentro das galerias técnicas para facilitar os serviços de manutenção.



Figura 221 - Galeria técnica. Fonte: foto da pesquisadora

Os materiais de acabamentos são adquiridos simultaneamente a esse trabalho: o mármore branco (em diversas espessuras, segundo o uso) é importado e chega ao porto em 15 *containers*. A marmoraria contratada para o assentamento¹⁶⁸ segue o detalhamento e as especificações de Siza, que define o sentido dos veios, os encaixes e polimento final. O arquiteto faz questão de que as placas de mármore que cobrem meias-paredes e o piso dos banheiros sejam assentadas com os veios voltados para a mesma direção.



Figura 222 - Nos banheiros os veios das placas de mármore branco seguem sa mesma direção. Fonte: <http://casa.abril.com.br/materia/encontro-de-estrelas>

¹⁶⁸ A marmoraria que executa os serviços de assentamento é a Rosito Luce, de Porto Alegre.



Figura 223 - Escada. Meias-paredes. Os veios das placas de mármore branco seguem sa mesma direção. Fonte: Foto da pesquisadora.



Figura 224 - Guarda-corpo. Fonte: Foto da pesquisadora.



Figura 225 - Acabamento escada. Fonte: Foto da pesquisadora.



Figura 226 - Acabamento de piso em mármore com encaixe de tapete Acesso principal. Fonte: Foto da pesquisadora.



Figura 227 - A escada na área externa emprega um material regional, basalto de Nova Prata, cidade a 165 km de Porto Alegre.. Fonte: <http://casa.abril.com.br/materia/encontro-de-estrelas>

A obra encontra dificuldades de execução nessa etapa, principalmente no revestimento das paredes e nos tetos acústicos, cujas placas furadas de gesso recebem revestimentos com tecido e pintura permeável a base d'água. Há dificuldade não só da execução em fábrica como na montagem das claraboias de iluminação. Para resolver a questão, são feitos vários levantamentos para ajustar as diferenças e evitar encaixes mal

feitos. Nesse sentido, importa ressaltar o trabalho do arquiteto Pedro Polônia, um dos colaboradores de Siza, que resolve os problemas de encaixe de forma minuciosa (Canal, 2010, p.122).

Há também alguma dificuldade na aquisição do piso de madeira. O assoalho especificado por Siza é de tons claros e tábuas longas, em uma paginação contínua sem soleiras de acomodação. Inicialmente considera-se o Pau-marfim, por ser uma madeira de tonalidade clara e produzida não muito longe do país (Paraguai). Logo o Pau-marfim é descartado porque suas peças são curtas e não atendem as especificações do arquiteto. A instituição é obrigada a mudar de fornecedor, que desta vez recomenda o uso da Perobinha, um material em tonalidade “caramelo”, que é fornecido em tábuas longas. O acabamento final é de um assentamento alongado e sem o uso de soleiras, conforme desejo do arquiteto.



Figura 228 - Vista do piso em madeira Perobinha. Fonte: foto da pesquisadora

A maior parte do mobiliário do edifício é projetado por Siza e executado por um marceneiro português. São peças de série fabricadas na Europa e importadas pela Fundação Iberê Camargo. Mas alguns móveis são desenhados especificamente para o lugar, como o banco do átrio. O arquiteto também detalha as ferragens - como puxadores e guarda-corpos -, luminárias, mobiliário, e cria a identidade visual do edifício. As esquadrias são executadas a partir de protótipos desenvolvidos conjuntamente por empresas (serralheria, marmoraria e vidraçaria): são assentadas na face interna dos vãos de concreto; na parte inferior recebem um acabamento em mármore branco e revestimento externo em aço inox jateado¹⁶⁹. Essa abordagem projetual corrobora nossa afirmação de que a arquitetura de Siza pode ser pensada como obra de arte total. O arquiteto administra todos

¹⁶⁹ Siza é herdeiro da tradição arquitetônica iniciada pelo movimento Arts & Crafts, que valoriza o artesanato e a manufatura. Nesse movimento – e nos movimentos que lhe sucederam, como o organicismo de Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright – observa-se a preocupação do detalhamento em todas as escalas do edifício.

os detalhes do edifício, reafirmando sua formação modernista, que defende a arquitetura enquanto *integração* das artes.



Figura 229 - guarda-corpo metálico. Fonte: foto da pesquisadora



Figura 230 – Puxador metálico. Fonte: foto da pesquisadora



Figura 231 e Figura 232 - Identidade visual sanitário masculino e feminino. Fonte: <http://casa.abril.com.br/materia/encontro-de-estrelas>



Figura 233 - Banco do átrio. Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere>

PARTE IV

REFIGURAÇÃO

4 A REFIGURAÇÃO OU MÍMESE III

Para dar início a terceira parte da pesquisa importa retomar a ideia de Re-Figuração, terceiro e último plano da ação narrativa *ricoeuriana*, aquele que completa o ato mimético. Na arquitetura, o edifício apenas atinge seu pleno sentido quando é restituído ao mundo do agir, ou mais especificamente, ao mundo do habitar. A Configuração é então Reconfigurada na recepção e na leitura do espaço. Há um entrecruzamento do mundo do edifício com o mundo do leitor/visitante. A ordem narrativa instaurada se revela nos processos decorrentes da ocupação do edifício, nos procedimentos da leitura e interpretação, chegando à compreensão do projeto enquanto uma narração ao mesmo tempo aberta e fechada. Neste plano, chamamos atenção para a opinião que o arquiteto tem de seu próprio projeto, a leitura dos críticos, e para o conceito de Performance *(In)Doors/(Out)Doors*.

A Performance *(In)Doors/(Out)Doors* propõe um campo de relações interartísticas e intermidiais que tem como eixo o pensamento do corpo e as relações entre corpo e espaço. Trata-se de refletir sobre de que maneira o espaço funciona como modo de afecção e provocação para o movimento, de uma arquitetura performática (performativa), que adota o sentido dos mapas cognitivos e afetivos (Giuliana Bruno, 2007) e do sentido de *comissuras* (Kristine Stiles, 1998). Há o comprometimento entre as ações performáticas, e os objetos e significados que delas derivam: há, como o conceito de *comissuras* propõe, o encontro entre partes - o corpo e o espaço -, situações ou realidades. Ou como o conceito de *espacio-visual*, (Giuliana Bruno, 2007) sugere, significados surgem na medida de uma experimentação háptica, aquela que aborda o espaço como um mapa de itinerários, abrindo novas camadas de interpretação. Assim, é preciso “vaguear” na topografia espacial como um mapa fílmico, para então se desenhar um “atlas da emoção”.

A Fundação Iberê Camargo aparece como um texto-espaço que se destina a ser executado. Essa relação háptica deflagra uma experiência *scinestésica* (Noronha, 2008) em que os estados do olhar são variáveis -, onde se instaura um mapa afectual, nos termos de uma ARQUI-TEXTURA, um edifício em (des-) montagem, um diálogo e uma viagem pelas cavidades do interior de um corpo. Deste modo, “sentir” é análogo à experiência de imersão: há uma percepção de forma mais abrangente, que inclui o corpo e as sensações como elementos privilegiados da relação.

A arquitetura permite pensar na provocação entre o corpo do edifício e o corpo ‘da’ e ‘na’ cena (do terreno, da paisagem e da cidade) e as formas contemporâneas do corte e *Intervalo*, gerando desafios aos modos de se pensar o corpo e o movimento num jogo entre interior e exterior (INDOORS, OUTDOORS), surgindo daí novas visualidades, e formas oníricas e fantasmáticas. Cada espaço se abre em múltiplos *plots* dramáticos, e neles faz-se

do incidental, um modo constelacional, abrindo-se rumo aos passados e aos futuros, em formações aleatórias e elípticas que abrem e fazem fulgurar significações.

Resumindo: a configuração da ação é o resultado de todo o processo de criação do arquiteto e que dá resultado ao edifício construído. Em nossas leituras, consideramos importante confrontar a ideia da refiguração *ricoeuriana* com a perspectiva da *dobra* de Deleuze (1991) e da memória enquanto *traço*, de Derrida (1995), por uma ordem capaz de promover um conjunto de fantasmagorias, que se revelam nas paradas do fluxo narrativo linear, para a abertura à leitura de planos, um além, vindo dos confins do edificado. O percurso não é apenas de ordem temporal, mas identifica o caráter temporal e a própria ideia de uma edificação enquanto um corpo (a ser penetrado). Como no plano fantástico ou fantasmal, o Grande Corpo do Edificado é a apresentação-presentificação imagética não necessariamente de uma fenomenologia (o fenômeno construtivo propriamente dito, a descrição fenomênica do processo de edificação) e tampouco há uma garantia de que a imagem nos conduza diretamente ao plano estrutural, sendo fantasmal ou autônoma em relação a ambas as dimensões. O que se presentifica no corpo-imagem são dimensões arcaicas e outras temporalidades não hegemônicas ou dominantes, princípios não-estruturantes do edificado, mas ordenações e flutuações de cunho estético. Assim, uma construção tecnologicamente contemporânea pode estar mergulhada em passagens estéticas de outros tempos recalçados.

4.1 - A Estética do fragmento e a *dobra* como *modus operandis*

Cada projeto de Siza é memória de outras viagens. O arquiteto busca, experimenta do passado e o cruza com o novo, com o imprevisto. Em cada novo projeto há uma forte relação com a memória, que se acumula, e toma parte da próxima solução. Sua pesquisa é fragmentária e obedece a um cruzamento permanente de informação e conhecimento. O edifício não nasce apenas de inspiração, mas também no olhar atento à história da arquitetura - que faz com que o arquiteto construa lugares plenos de outros lugares, de imagens, de culturas armazenadas na memória. O que é acrescentado em cada projeto é o que se transforma no verdadeiramente novo, como inscrições de diferenças no espaço da diferença. Para Siza, o arquiteto não inventa nada:

“Gostaria de construir no deserto do Sahara. Provavelmente ao abrir fundações, alguma coisa iria aparecer, adiando a prova da grande liberdade; cacos, uma moeda de ouro, o turbante de um nômade, desenhos indecifráveis gravados em rocha. Nesta Terra não há desertos. E se houvesse? Provavelmente estaria condenado a construir um barco carregado de memórias próximas ou distantes até à inconsciência: invenções” (Siza, 1987, p.90)¹⁷⁰.

O projeto é um palimpsesto, Siza tem um olho que recorda: o eco da escola modernista, de Alvar Aalto a Le Corbusier, de Adolf Loos a Frank Lloyd Wright. Em sua arquitetura aparecem sobreposições, torções e transformações as mais complexas. Em um só projeto mistura o clássico e o novo, ele torce, dobra, vira ao avesso. E mostra como a arquitetura do passado pode servir como um canteiro para o presente. E demonstra como sua arquitetura incorpora estratos de significados, uma operação que se coloca no interior de uma cadeia de transformações muitas vezes iniciada em um projeto bem antigo: *“Siza sabe que no podrá nunca, ni siquiera en el desierto, depositar el primero de los estratos, desea – íntimamente – que no sea tampoco el último”* (Muro, 1994, p.6). Seus projetos demonstram um roteiro de vida no qual o último trabalho dialoga com o anterior e assim sucessivamente. Essa é sua versão do que vem a ser uma busca paciente e uma pesquisa em arquitetura:

“Solo los ángeles pueden hacer presente todo el pasado en un instante único. El ángel confunde pasado y presente: para él, todos los acontecimientos son simultáneos. Solo un ángel puede ver simultáneamente todos los estratos que configuran la realidad, y registrar su huella transparente. Alvaro Siza hace arquitectura igual que dibuja. [...] Cada nueva configuración será apenas entrevista, en la fragilidad de lo efímero, antes de ser nuevamente transformada por la siguiente capa. La

¹⁷⁰ Cifr.: A. Siza, “Gostaria de construir no deserto do Sahara”, *Q u a d e r n s d’Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona), n.169-170, abril-septiembre 1987, p p . 90 - 91 .

realidad esta hecha de superposiciones, transformaciones, recuperaciones”
(Muro, 1994, p.6)

O arquiteto sabe que a constante inovação se faz considerando os planos da tradição. Todos seus projetos anteriores fazem parte do último, “*todo que se há visto, oído, tocado, imaginado o construído, es incorporado y acaba por reaparecer. Cada novo trazo contiene todos los anteriores*” (Muro, 1994, p.4). Os fragmentos de memória são apenas entrevistados, antes de serem novamente transformados pela seguinte camada. O fragmento é a própria abertura do espaço em sua relação com a história, é crise, interrupção do tempo linear, revelando uma multiplicidade, camadas que convocam passados e futuros.

Siza explora a estética do inacabado, do fragmentado e do deformado. Seus projetos demonstram uma forma peculiar de operar com as categorias tempo-espaço, que denuncia um modo de pensar a cidade, a arquitetura e a estética, considerando a memória e o *fragmento*. O arquiteto parece não se preocupar pela determinação de uma hipotética perfeição ou de um estilo, mas sim pela construção de uma base para a vida urbana em suas transformações. Ele tem plena consciência de que a cidade não está isolada nem estagnada, é mutante e tem também uma memória, um passado, um presente e um futuro. Por isso, sua arquitetura se assemelha à vocação das cidades, que passam por séculos de intervenção, de mestiçagem, de sobreposição. A atração de sua arquitetura pelo fragmento provém de influências de Aldo Rossi e de Robert Venturi. Para Rossi (2001) a cidade é composta por fragmentos, por memórias sobrepostas e justapostas, que no conjunto formam uma unidade própria, diferentemente da utopia modernista. É a cidade viva, palimpsesto, que acumula, destrói e deixa rastros. Siza leva essa ideia ao projeto, e trabalha com montagens, sobreposições, aludindo a um mundo fantasioso e transgressor.

A *DOBRA COMO MODUS OPERANDIS* - O edifício da Fundação Iberê Camargo, caracterizado pela multiplicidade, sobreposições e estruturas dissipativas, nos fornece pistas de como abordar seus espaços no plano refigurativo, no sentido de sua compreensão. O conceito de *dobra*, de Deleuze (1991), se torna uma ferramenta teórica útil, já que buscamos uma forma específica de abordar o espaço, assim como pensar alternativas de análise que ultrapassem a proposta intertextual ricoeuriana. A *dobra* - inspirada na filosofia de Leibniz e no Barroco¹⁷¹ – é um importante instrumento de análise, uma vez que exprime tanto um plano

¹⁷¹ Deleuze se vale da mônada leibziniana e do barroco para desenvolver o conceito de dobra e assim tecer reflexões no âmbito ético e estético. O que o autor busca no barroco são características que o transforma em uma “categoria intemporal recorrente” que se estende a muitos fenômenos culturais contemporâneos, em todos os campos do saber, que os faz diferir de outros fenômenos da cultura de um passado mais ou menos recente. É por causa desta “estrutura intemporal” que o autor associa certas teorias científicas (fractais, estruturas dissipativas, teorias da complexidade, e assim por diante) a formas da arte, da literatura, da filosofia e até do consumo cultural. Isto não quer dizer que essa associação seja direta.

No âmbito da estética esta noção de barroco como categoria intemporal é inaugurada nos estudos de Heinrich Wölfflin, em 1888, em sua obra *Renascença e Barroco*, e explorada também na obra de Alois Riegl, nos estudos da arte Barroca a Roma (1923).

subjetivo quanto o processo de produção desse plano, ou seja, ela revela propriamente o caráter coextensivo do dentro e do fora¹⁷². A *dobra* constitui tanto a subjetividade quanto à subjetivação, entendida como o processo que compreende as ações de produção de determinados planos existenciais em um contexto histórico específico. Cada formação histórica “dobra” diferentemente a composição de forças que a atravessa, dando-lhe um sentido particular. Isso explica por que a própria subjetividade pode adquirir uma configuração distinta em função da atuação das forças que a constituem.

Podemos dizer que a *dobra* abre caminho para se pensar forças que escapam das armadilhas do poder (ou do conhecimento instituído, do conhecimento hegemônico). Ou melhor, é a partir do próprio espaço do poder que emerge uma potência de subversão, de um Fora que é sempre sua resistência. Assim, podemos dizer que a *dobra* possibilita ultrapassar fronteiras instituídas, desalojando as certezas e os códigos representativos que uniformizam a “escrita” institucionalizada, abrindo caminho para um lugar a ser preenchido por outro pensar (um além da escrita hegemônica). A *dobra* emerge como uma resistência ao modelo, pois territorializa alternativas ao padrão de uma escrita que se quer instituir como verdadeira; neste sentido, “dobrar” significa escapar dos poderes subjetivantes e seguir a novos modos de subjetivação. O edifício da Fundação Iberê Camargo exige essa leitura, uma leitura que fuja do programa previsto. Essa necessidade de mudança de direção permite experimentar outras perspectivas. Em outras palavras, a *dobra* provoca uma operação do pensar, a partir do jogo de infinitas possibilidades.

O conceito de *dobra* compreende o que Deleuze denomina “obra infinita” (o labirinto borgeano, o leque, a curva de Koch), permitindo o surgimento de novas visualidades, formas oníricas e fantasmáticas. Cada espaço se abre em múltiplos *plots* dramáticos, abrindo-se rumo aos passados e aos futuros, em formações elípticas que abrem e fazem emergir

¹⁷² A relação de coextensão entre o dentro e o fora é desenvolvida por Blanchot e depois interpretada por Foucault e Deleuze. Deleuze recupera o conceito de *fora* de Foucault, e afirma que são as múltiplas dobraduras do fora que constroem a subjetividade. Para ele o caráter coextensivo do dentro e do fora não pode ser tratado como apenas um discurso de multiplicidade, pois essa relação se estabelece a partir de uma noção do consigo com o mundo, um ponto de inflexão no qual confronta-se o dentro com o fora. Ou seja, a subjetivação diz respeito às diferentes formas e políticas de subjetivação em determinadas formações sociais e contextos históricos. Deleuze vê em Foucault três dimensões fundamentais para entender a experiência do Fora: a do Saber, a do Poder e a da Subjetivação. A cada uma corresponde uma problemática: 1 - no plano do Saber, tudo surge segundo um regime de luminosidade observável (o “visível”) e sob as formas de enunciados (o “dizível”). O que constitui o saber são as combinações do visível e do enunciável próprias para cada formação histórica; 2 - quais poderes precisamos enfrentar e quais são as possibilidades de resistência em cada época? O poder não é uma forma visível ou dizível a que se tem acesso, ele é feito de relações de forças móveis não estratificáveis. 3 - quais são nossos modos de existência - nossas dobras - nossos processos de subjetivação, que emergem em tais situações? Em outras palavras, quais são as forças que escapam das armadilhas do poder? É no espaço do Fora que isso é possível, uma vez que o Fora está sempre resistindo ao poder. Ou melhor, é o poder que suscita uma força de resistência, de subversão. Por ser um espaço de virtualidades, o fora acaba por se constituir em uma não dimensão, um fora do poder que é sempre sua resistência, “*um campo social mais resiste do que cria estratégias, e o pensamento do lado de fora é um pensamento de resistência*” (DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991, p. 96).

significações. Essa ideia de obra infinita opera um desdobramento da *dobra*, que curvada e recurvada, uma sobre outra, dá origem a um “prolongamento infinito”, nas suas diversas variações materiais e espirituais: “*trata-se sempre de dobrar, desdobrar, redobrar*” (Deleuze, 1991, p.13-14). Chega-se, assim, à noção de multiplicidade, que não é apenas o que possui muitas partes, mas – a partir da própria etimologia da palavra, oriunda do termo latino *plicare* – o que é dobrado de diversas maneiras (Deleuze, 1991, p. 13-14).

O plano refigurativo admite o ato operatório da *dobra*, pois o edifício da Fundação Iberê Camargo apresenta múltiplas facetas, fragmentos justapostos, que permitem a combinação de diferentes narrativas, de acordo com cada lance produzido pela performance. Os fragmentos constituem um *puzzle* de elementos advindos de diferentes contextos (reforçando a construção da obra *ad infinitum*), uma estrutura móvel, em expansão e recriação contínua. Os espaços são governados pelo princípio da metamorfose¹⁷³, com suas perspectivas cambiantes e diferentes recursos de *trompe l'oeil*. Assim, na condição de signo de memória, a arquitetura é marcada pela ambiguidade quanto à reinscrição do passado, que aparece como a repetição em diferença. O edifício condiciona uma nova relação da obra com o passado histórico, uma nova concepção da memória como rememoração e interpretação. Em outras palavras, tudo já se encontra escrito, como em uma biblioteca infinita de J. L. Borges, mas cada revelação depende do ato performativo.

Como dito anteriormente, a Fundação Iberê Camargo aparece como um texto-espaco que se destina a ser executado. Essa relação deflagra uma experiência em que os estados do olhar são variáveis -, onde se instaura um mapa afectual -, um edifício em (des-) montagem, um diálogo e uma viagem em torno e pelas cavidades do interior de um corpo. A arquitetura permite pensar na provocação entre o corpo do edifício e o corpo ‘da’ e ‘na’ cena (do terreno, da paisagem e da cidade) gerando desafios aos modos de se pensar o corpo e o movimento num jogo entre interior e exterior – INDOORS... OUTDOORS.

4.2 - O Corpo do Edifício

Em arquitetura, costumamos pensar o edifício como sendo um corpo – “o corpo do edifício”. No campo do (*Out*) *Doors* observamos no edifício da Fundação Iberê Camargo a marca de um corpo tal como o acentua Bakhtin (2010) em seus estudos sobre a dramaturgia

¹⁷³ Deleuze busca a alegoria da casa barroca, repartida em dois andares, para ilustrar a relação de *sobreimpressão* entre o material e o imaterial nos fenômenos. Para o Barroco, a alma é projetada no corpo, sendo dele inseparável e mantendo com ele uma relação complexa (o que é propriamente barroco é a distinção e repartição de dois andares. Conhecia-se a distinção de dois mundos em uma tradição platônica. Conhecia-se o mundo de inúmeros andares, composto segundo uma descida e uma subida que se enfrentam em cada andar de uma escada que se perde na eminência do Uno e se desagrega no oceano do múltiplo: o universo em escada da tradição neo-platônica. Mas o mundo com apenas dois andares separados pela dobra que repercute dos dois lados segundo um regime diferente, é a contribuição barroca por excelência.

medieval-renascentista¹⁷⁴. Um pequeno espaço se encontra acentuado e invertido pela instalação de uma forma que gera os efeitos de um gigantismo e monumentalismo desequilibrado, apontando em diferentes direções, instalado ali, nas condições limitantes para o seu crescimento. O personagem monstro – figura teratológica da dramaturgia da terra – promove não apenas a transformação do tempo em espaço para o movimento, como também instaura um estado de permanente instabilidade, uma *Duração* (a duração como estado da eterna mudança do *bergsonismo*). Assim, a forma teratológica ganha em suas tecnologias e em sua estruturação, um esqueleto móvel e dinâmico e convoca a pensar na instável direção do tempo na arquitetura corpo-cênica.

O “corpo” da Fundação Iberê Camargo é comparado, por Siza, a um “*bloco cataclísmico estendendo-se pelo tórax de uma forma grávida*”, que é apresentada com “*tendões fraturados de algum monstro calcificado*”. (Siza *apud* Frampton, 2008, p. 95). O “monstro” é um convite para a compreensão do edifício dentro do círculo hermenêutico, uma vez que acena para novos métodos exploratórios de perceber a história, a história da arquitetura, e a história da representação humana. Diante do monstro se está diante de um momento cultural, ligado a uma lógica de mudanças, “*o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise*”, é interrupção do tempo linear. Para Cohen (2000), a figura do monstro é sempre um deslocamento; ele aparece no momento da convulsão que o criou, somente para ser lido: o *monstrum* “é aquele que revela”, “aquele que adverte”. O monstro é a *différance* de Derrida.

O monstro é a expressão de certo modo de representação na história, um conhecimento do discurso humano, “*um discurso que é mais sagrado na medida em que ele surge de Fora*”. Para entender o personagem monstro, ou perceber o que aparece por trás dele é preciso pensar em tudo o que reprime e é reprimido. A figura do monstro não esconde, na verdade *dramatiza* o monstro real como sendo a “ideologia dominante”, por isso o monstro é ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo, e sua ameaça é a sua propensão a mudar.

¹⁷⁴ *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.



Figura 234 – Fachada da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://lekandthecity.wordpress.com/>

O monstro está por trás de todo um modo cultural de ver (e criar em arte e arquitetura), ele reside em um lugar que pode estar simultaneamente longe e próximo de nós. A dialética que reside no termo “estranhamente familiar” (*Unheimlich*) - a repulsão e a fascinação com o estranho, o monstruoso - revela como as “aparentes certezas” da representação em arquitetura são tomadas pelas operações do desejo e do terror. O personagem monstro da Fundação Iberê Camargo, portanto, está ligado ao conceito do estranho, interpretado por Todorov (1973) como *fantástico* na literatura, e por Fuão (1999), como *fantástico* na arquitetura. Por isso, ele aparece e é percebido – como o percebe Siza -, na duração de uma hesitação, como um monstro às margens do Guaíba.

“O problema é que eu não a acho estranha. Nunca procuro fazer uma coisa estranha nem gosto disso. Mas realmente a reacção das pessoas por vezes é essa. Lembro-me de que as primeiras casas que eu fiz em Matosinhos, já deram direito a crítica no jornal onde se considerava que eram uma coisa terrível, estranhíssima, bárbara. Isso foi acontecendo pela vida fora, até hoje. [Na Fundação] não houve uma procura da diferença” (Siza apud Mateus, 2013).

As obras fantásticas, em contraste com a ilusão de conhecimento e coerência do realismo, trazem uma natureza ilusória e incerteza cognitiva. No edifício fantástico, o real e o irreal se imbricam e deixam transparecer um índice de algo inadmissível. Há uma singularidade em sua aparência, na qual o misterioso salta à vista e ativa nossos sistemas referenciais sobre o mundo. Há, sobretudo, tempos espacializados que fazem com que pensemos em passado e em futuro.

O monstro é um *sintoma* (Didi-Huberman, 2000)¹⁷⁵, faz emergir estruturas latentes e fundantes que atravessam a obra involuntariamente, interrompendo a normalidade e a ordem das coisas. O monstro é o que sobrevive enquanto gesto de memória, é a própria abertura da imagem em sua relação com a história, é fragmentação, crise, interrupção do tempo linear, revelando uma multiplicidade de tempos. Podemos pensar no monstro também como *traço* (Derrida), aquele que convoca o fantasma. Compreendendo que as memórias que se repetem sintomaticamente integram a verdadeira complexidade da obra, parece interessante abordá-la como uma operação de *montagem*. Se o trabalho arquitetônico traz consigo uma organização de tempos impuros, ele implica esse procedimento.

Pode-se dizer, então, que o corpo do edifício constitui uma narrativa dupla: uma que descreve como o monstro pode ser e outra — seu testemunho — que detalha a que uso cultural o monstro serve. Mas, antes de buscar decodificar quais as ansiedades sociais e psíquicas reprimidas na figura do monstro, é preciso saber como a narrativização da fantasia produz este monstro. Vejamos:

4.3 – Expressionismo e Biomorf

Pode-se dizer que o passado, o presente e o futuro se imbricam na arquitetura fantástica. Tal como afirma Fuão, “o desejo, para realizar suas fantasias, se aproveita de uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro” (Fuão, 1999, p.8). Nos edifícios incomuns a fantasia tem como objetivo corrigir uma realidade insatisfatória, visto que indicam vetores de realização. Assim, pode-se afirmar que a arquitetura da Fundação se compara às arquiteturas prospectivas que trazem em si um índice de (pré) visão. Podemos colocá-la ao lado das fantasias Protomodernistas que, se não foram realizadas por algum motivo no início do século XX, são concretizadas através das arquiteturas contemporâneas. O edifício da Fundação Iberê Camargo apresenta um

¹⁷⁵ Didi-Huberman (2000), ao discorrer sobre o anacronismo da imagem afirma que o sujeito cognoscente fenomenológico se vê imiscuído em seu próprio objeto de análise, e opera uma abertura dialética no contato com a imagem. O historiador-crítico se vê como sujeito, portador de uma memória, diante da imagem e das múltiplas temporalidades que ela comporta simultaneamente. A operação do ver atua sobre o *visível* (relacionando-o à dúvida fenomenológica da objetividade da visão), sobre o *legível* (relacionando-o à questão do anacronismo), mas também sobre o *invisível* (relacionando-o ao conceito de virtualidade). Em sua metodologia, Didi-Huberman lança a categoria do invisível para além do *visível* e do *legível* da imagem, para permitir balizar o processo de montagem. A substância dessa noção vem como paradoxo da imagem, que oferece um objeto através de sua ausência. Esse historiador da arte pensa o invisível como o caráter intangível da arte, que só seria apreensível através dessa categoria. Mas a crença na função da potência transcendental da imagem passa a ser trabalhada *pari passu* ao seu par dialético, entendido como tautologia do *visível*, negando qualquer potência, latência ou virtualidade. O paradoxo da imagem para Didi-Huberman é operado pela chave do olhar na relação com o outro, manifesto por duas posturas dicotômicas de um sujeito cindido diante da imagem: o *homem de crença* e o *homem da tautologia*. Deste modo problematiza-se a própria modalidade do olhar. A possibilidade de a imagem abrir diferentes rumos temporais permite a análise de memórias que, justapostas e sobrepostas, reorganizam a narrativa histórica e balizam todo o processo de *montagem* historiográfica (Benjamin).

coeficiente de futuro, embora acumule acontecimentos históricos: os fantasmas surgem para demonstrar que o novo pode ser povoado do antigo (e do arcaico).

“Penso assim e por isso é que estranho às estranhezas. Porque realmente sou conservador, no sentido de que nunca andei pelas vias da ruptura. As circunstâncias da minha vida profissional não conduziram a isso. Sou posterior ao tempo das vanguardas, do Homem novo, numa arquitectura nova, num mundo totalmente novo. Sempre trabalhei no sentido da continuidade o que não quer dizer imobilismo. Mesmo no museu Iberê Camargo, basta lembrar que vêm à mente dos críticos afinidades com várias arquitecturas anteriores”. (Siza apud Mateus, 2013).

Algumas práticas anunciam antecipadamente uma realidade que se constitui no futuro: o edifício é um futuro do passado, e sob essa ótica, pode-se dizer que o “corpomonstro” se relaciona tanto com as construções estereotômicas de caráter Expressionista¹⁷⁶, quanto com os *biomorfs* contemporâneos, para se usar o termo de Vidler (2002). Passado e futuro estão territorializados. O volume principal se parece com uma grande escultura feita a partir de um bloco de rocha, se assemelhando à torre Einstein de Erich Mendelson (1919-21); por seu caráter estereotômico, de aparência totêmica, transforma a arquitetura em uma espécie de objeto de comunicação transcendental. A parte verticalizada do edifício é concebida como um bloco unitário escavado, uma arquitetura maciça, pesada, que se assenta na terra como se dela tivesse nascido. É a arquitetura do pódio, do embasamento, da plataforma. É também a que procura a luz, escavando suas paredes...resumindo, é a arquitetura da caverna.



Figura 235 - Torre Mendelson. 1919-1921. Fonte: <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/>

¹⁷⁶ O Expressionismo não se constituiu em um movimento arquitetônico propriamente dito, na medida em que não se formaram grupos ou se propiciaram atividades comuns. Os arquitetos, incentivados pela contiguidade com movimentos de outras artes e pela inexistência de tipos arquitetônicos preestabelecidos para os novos programas, buscaram o caminho da experimentação.

Siza evoca, desde o início do projeto – nos esboços - um microcosmo que revela uma dimensão mítica. Aquilo que foi inicialmente imaginado como uma massa demiúrgica inspirada na topografia da falésia, se transforma em um monstro cataclísmico que estende seus braços sobre nós. A arquitetura explora a complexidade e as possibilidades da iluminação, com poucas, mas precisas aberturas. Siza experimenta, sobretudo em relação ao anamorfismo produzido pela plasticidade do concreto, um edifício escultural, em uma tendência à dissolução das normas clássicas de composição. A postura orgânica possui sua própria concepção do tempo: um tempo de longa duração, de uma natureza que ignora o tempo porque o ultrapassa, sobrevivendo a ele.

O edifício reflete duas atitudes projetuais do início do século XX, que parecem, à primeira vista, inconciliáveis: o organicismo e o racionalismo. O funcionalismo organicista é memória de outras viagens: as ressonâncias modernistas passam pelo pensamento e arquitetura de Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto. Siza busca a sintonia entre natureza e tecnologia, e as formas emergentes fenomenológicas da natureza¹⁷⁷. Ele aposta na interpretação fenomenológica da funcionalidade, uma atitude projetual que conduz ao orgânico. E dá origem a uma obra híbrida de arquitetura e escultura.

A memória projetual guarda inúmeras ideias e influências, umas mais fortes do que outras. Mas a operação apresenta uma cadeia que se inicia muito antes, em ressonâncias há muito assimiladas, consciente e inconscientemente. O conhecimento da história da arquitetura, somado ao eco da cultura portuguesa (mestiça de origem) e a memória de infância demonstram como se dá justaposições e sobreposições. Se existem fantasmas a assombrar o edifício de Siza, modernamente, estes são Adolf Loos, Alvar Aalto e Le Corbusier.

Tomar a arquitetura de Alvar Aalto como ponto de partida de projeto, permite a Siza alicerçar seu edifício na conformação de determinada topografia e na refinada especificidade do contexto local. Seu projeto é uma resposta rigorosa ao tecido urbano e à paisagem, e surge assentado com sua forma densa e compacta sobre o terreno. O isolamento do edifício no sítio remete ao tema da inserção do objeto construído em contextos urbanos modernistas europeus, que culminam com o edifício isolado e seu

¹⁷⁷ Na arquitetura, no decorrer do século XX, surge o que pode parecer paradoxal: o funcionalismo organicista, representado nas figuras de Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, que demonstram que o funcionalismo não é exclusivo do racionalismo, mas que existe uma interpretação fenomenológica da funcionalidade que conduz ao orgânico. Assim como estes arquitetos, é possível observar que algumas obras de Álvaro Siza, Jörn Utzon, Kenzo Tange sintetizam metabolismos criativos que juntam funcionalismo e organicismo, dando origem a obras monumentais, híbridos de arquitetura e escultura como a Ópera de Sidney de Utzon (construída entre 1957-1974). As formas expressionistas das metáforas orgânicas estão presentes em vasta produção contemporânea, que naturalmente guardam os argumentos filosóficos as especificidades processuais de cada autor. Dentro dessa postura destacamos a obra de Zaha Hadid como o Mobile Art Pavillion (2007), um pavilhão itinerante projetado para exposição da marca Chanel. Esse edifício se desenvolve como um organismo e se estrutura como uma escultura.

espaço envolvente. Se considerarmos a relação de sua forma arquitetural à sua materialidade física, sua tectônica, podemos relacioná-lo a uma grande escultura, uma vez que ele apresenta a ideia de uma arquitetura-organismo opaco, uma massa demiúrgica que emerge da pedra abandonada. Ao mesmo tempo, o edifício opaco faz lembrar a arquitetura insólita de Adolf Loos e o clássico de Palladio.

O biomorfismo é uma abordagem que tem sido muito utilizada na arquitetura contemporânea graças às inovações tecnológicas que propiciam a plasticidade da linguagem orgânica. Uma das características do organicismo está no processo essencialmente intuitivo, que busca a abordagem única, particular, do exercício do projeto pensado como um todo, ou seja, o da arquitetura enquanto escultura irrepitível. O raciocínio projetual, que também está presente nas artes plásticas, é observado nas formas dinâmicas das obras, revelando uma “sensação” anticompositiva. Essa tradição projetual tem produzido ícones de alta singularidade, e avança na arquitetura contemporânea apoiada em recursos digitais, que potencializam e conseguem concretizar a expressividade constituinte da ponte entre a intuição e a razão.

4.4 - Referências

“Eu não tenho a opção de ser moderno, o que é de certa forma parte da condição contemporânea. Nos anos 30 e 40 havia essa ideia de romper com tudo. Isso estava no ar e não apenas na arquitetura. Era um momento muito específico na história e então tudo era novo [...] e a história não era mais considerada interessante. Quero dizer, esse era um aspecto de pouco interesse na criação arquitetônica ou artística. Para mim essa presença do passado é a “terra firme” de onde podemos partir [...] Mas, para dizer a verdade, eu não faço arquitetura com o objetivo de fazer algo diferente, de fazer algo novo [...] Certas coisas acontecem, e elas são construídas sobre uma base que tem de ser muito mais forte do que o desejo do arquiteto enquanto ser humano” (Siza apud Kiefer, 2008, p.91-92).

O edifício da Fundação é testemunho de que Siza mantém sua afinidade com a obra de Adolf Loos (1870-1933): o antropomorfismo e o sentimento dadaísta que se vê na concepção desconexa e quase perversa do espaço, são elementos que dão ao edifício um caráter enigmático e quase insólito. Essa desconexão produz um edifício de abordagem colagística, de estética fragmentada e distorcida, cuja forma final deriva da comunicação da razão e da emoção, resultando em uma sobrecarga visual. Entrar no edifício da Fundação Iberê Camargo, é ver que o tempo resulta de uma memória que opera não só pela via da lembrança, mas também da reminiscência, produzindo um conjunto de imagens que ratificam a opinião do arquiteto, de que um projeto nunca surge do vazio.

“Atravessar” o edifício é “sentir” a onipresença de Le Corbusier (1887-1965): é como se a rampa genérica da *Villa Savoye* (1928) finalmente se libertasse de sua concha cúbica

para reiterar-se como um arabesco tortuoso no espaço (Frampton, 2008, p.94). Mas não é só aí que o mestre surge: a simpatia de Siza por referências tipológicas faz marcar suas rampas com um proto-brutalismo semelhante às capelas laterais da base do convento de *Sainte Marie de La Tourette* (1956-60).



Figura 236: Convento de La Tourette, 1956-60, Le Corbusier. Fonte: <http://visicert.tumblr.com/post/26220847157/archiveofaffinities-le-corbusier-sainte-marie>

Por trás de uma forma aparentemente indecifrável, é possível ver referências mais ou menos explícitas à arquitetura moderna brasileira. Zein & Pearson (2008), Wisnik (2008), Bastos (2008), Leonídio (2010) e o próprio Siza afirmam que as rampas do edifício remetem à repercussão da livre gestualidade e das proezas estruturais da arquitetura de Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi:

“The Iberê Camargo Museum bears a familial resemblance to other Siza works, but its bold approach to structure acknowledges the intelligence of Lina Bo Bardi and the Brutalist forms of other Paulista architects, so different from the freewheeling designs of Carioca modernism.” (Zein & Pearson ,2008) [...]

“[...] o projeto do museu também dialoga de modo muito próprio com a arquitetura de Oscar Niemeyer e a ‘promenade’ aérea e movimentada criada por suas rampas leves e sinuosas. Contudo, a espacialidade entrecortada e descontínua criada pelo português, animada por atrações contingentes, é, em essência, oposta à continuidade transparente da arquitetura brasileira. Siza, no fundo, parece inverter o gesto ‘niemeyeriano’ [...]” (Wisnik, Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 29 de maio de 2008) [...]

“[...] Mas, por que não, o volume branco e sinuoso de Siza, também nos lembra algo da obra de Oscar Niemeyer: uma mistura improvável da forma livre dos primeiros tempos, quando o fechamento era necessariamente em vidro, como na residência Canoas, com os volumes brancos e geométricos dos tempos mais recentes” (Bastos, 2008).

“Aquelas formas reflectem influências do Brasil, mas resultam também de condicionamentos apertadíssimos. O que fica frente à encosta demarca-se dela muito claramente, é arquitectura, algo feito pelo Homem, geométrico, estável e contraposto a curta distância com um mundo orgânico de topografia e vegetação. Do outro lado há a força da curva e todas as

sugestões que vêm do meu contacto com a arquitectura brasileira e com a vida no Brasil. Aquela pujança ou alegria que existe, por vezes, no meio de uma grande miséria. É a vitalidade extraordinária de um país jovem e com muitas origens humanas. Quando tirava o curso, uma coisa que marcou a minha geração, foi o aparecimento em força na Europa, nos anos 50, da divulgação da arquitectura brasileira do Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, etc., com toda aquela liberdade. Mas a forma do terreno também obrigou a certas inflexões e foi necessário torcer paredes porque não havia espaço para desenhar espaços ortogonais. Outro aspecto interessante naquele sítio é a sensação de se estar perante um mundo em movimento porque é uma avenida onde passam carros muito depressa. O edifício tem também a ver com esse movimento". (Siza apud Mateus, 2013).

A Fundação guarda algumas similitudes com o edifício do *Sesc Pompéia* (1977) da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, edifício emblemático construído em São Paulo no final da década de 70, e paradigmático da arquitetura brasileira. No *Sesc Pompéia* as passarelas-pontes que conectam as duas torres de concreto que abrigam o setor esportivo são contínuas e abertas, solução inusitada para o meio arquitetônico brasileiro da época. Em Porto Alegre, as passarelas são fechadas, interrompidas e em balanço, o que faz uma grande diferença, se considerarmos a sensação externa e interna ao edifício, o valor de exterioridade das rampas. Siza também opta pelo mesmo material utilizado no Sesc, o concreto armado, largamente utilizado pela produção brutalista, mas com outro acabamento e em outra tonalidade, que também é um diferencial possibilitado pelo desenvolvimento da tecnologia do concreto - o que na Fundação é considerado como uma ligação entre sua arquitetura e arquitetura vernacular portuguesa.

"Também muita gente me fala no SESC-Pompéia da Lina bo Bardi. Nunca pensei nela, mas admito que possa haver influência porque visitei as suas obras" (Siza apud Mateus, 2013).



Figura 237 - Sesc Pompéia, São Paulo. Projeto de Lina Bo Bardi. Fonte: FMM

A influência do edifício do *Sesc Pompéia* se confirma quando observamos suas janelas – como buracos nas paredes - e a dos braços tortuosos do edifício de Siza, que irrompem como que procurando o melhor ponto de vista da paisagem e da cidade. A Fundação, projetada como um recinto voltado ao interior, guarda uma relação precisa com o exterior. Como comenta Comas (2008), há sempre um lugar para escapar. As janelas rasgam estrategicamente as paredes, enquadrando a cidade de uma maneira inesperada. As aberturas, embora pareçam casuais e aleatórias, são calculadas para estabelecer diferentes relações com a paisagem: o edifício é permeável. Siza “cava” as paredes densas, de forma que é possível estabelecer uma contínua conexão entre o interior e o exterior. Se externamente a opacidade domina, o que se percebe internamente é um edifício iluminado na medida certa.

“Sou avesso a prédios que, para aproveitar paisagens maravilhosas tem fachadas envidraçadas que escancaram toda a vista a partir de qualquer ponto do edifício. Com o tempo, não á como não haver o cansaço. Sempre procuro fugir disso, fazendo aberturas com enquadramentos bem específicos. O Museu Iberê é um caso exemplar disso [...] é mais proveitoso ficar com a qualidade do que com a quantidade” (Siza apud Fabiano Junior, 2010).



Figura 238: Abertura do Sesc Pompéia, de Lina Bo Bardi, 1977. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/daigooliva/6703420109/in/photostream>

É em uma declarada inspiração em Palladio e Loos que Siza busca esse modo intimista de continuidade entre edifício e território, que acontece não como uma visibilidade literalmente transparente (já que os edifícios desses arquitetos são até bastante maciços), mas uma relação “outra” que não a da visibilidade imediata. No edifício da Fundação há uma relação em “diapasão”, articulada a determinado entendimento e compreensão do território.

A herança da arquitetura islâmica de Portugal e a memória de infância de Siza, por outro lado, deixam marcas profundas em sua arquitetura, especialmente na arquitetura introvertida da Fundação. É um passado que nunca passa. Há, nas poucas e precisas janelas, lembranças e reminiscências de um bem estar corporal:

“[...] há duas coisas que me marcaram muito. Uma foi uma visita que fiz, por volta dos 14 anos, a Alhambra, em Espanha, que tem uma característica magistral: a graduação. É algo comum à arquitectura islâmica em geral: um pátio com sol forte, depois um pórtico que protege um pouco, depois uma segunda fila de espaços interiores com uma luz suave e finalmente passar à penumbra. Eles têm sistematicamente essa ideia da profundidade e de graduação da luz, características que a arquitectura moderna perdeu bastante com o uso do vidro e com a construção de espaços menos profundos. Outra coisa que me marcou foi ter estado doente com uma primoinfecção, antes de existirem os antibióticos. Os meus pais levaram-me para uma casa perto de Famalicão que tinha uma varanda fantástica debruçada sobre o vale, para onde ia todos os dias e não podia sair. O tratamento era de uma dureza incrível e a certa altura não podia ler nem ouvir rádio. Mas tinha aquela vista fantástica que, ao fim de quinze dias, eu já não podia ver. Odiava-a. Talvez por isso, muitas vezes tendo a dominar reacções quando me sugerem envidraçados. Costumo dizer que é para não me chatear. E realmente esta vista sobre o rio, através das janelas aparentemente pequenas do museu (Fundação Iberê Camargo), potência de uma maneira incrível a luz e a comunicação interior-exterior. São coisas em que a arquitectura islâmica é magistral” (Siza apud Mateus, 2013).

O corpo sabe, e lembra. O modo de pensar as aberturas possibilita não só a sensação de conforto e de proteção enraizados em Siza. Internamente ao edifício, o efeito de gradação de luz, proporciona outras sensações: as nuances de luz e sombra são essenciais porque reduzem a precisão da visão, tornam a profundidade e a distância ambíguas, e convidam a visão periférica inconsciente e a fantasia tátil. Manipular a luz significa interferir em fatores como a percepção e significado: a luz pode converter os corpos, objetos e materiais. Nos espaços da Fundação, há uma respiração constante e profunda de sombras e luzes, que devolvem o significado ontológico da janela, como importante mediadora de dois mundos. E são esses vários estímulos sensoriais que fazem com que o senso mais refinado da visão dê lugar aos sentidos mais arcaicos.

Tal como afirma Pallasmaa (2011), a gravidade é medida na sola nos pés. O aspecto fechado e pesado do edifício é um propósito de Siza ao planejar. Ele se posiciona como um arquiteto que testemunhou o momento de revisão da arquitetura modernista (nos últimos CIAMs), no qual havia uma tendência em recuperar a história. Portanto, a premissa de negação da gravidade, tradicionalmente modernista (muito bem incorporada pela arquitetura modernista brasileira), não aparece em sua arquitetura, nem tampouco no edifício da Fundação:

“Uma das razões que me ocorrem quando digo que sou conservador é que nunca passei pelo período de fazer, ou raramente tenho desejo disso, um edifício apoiado em pilares, à semelhança do que fazia, por exemplo, Le Corbusier. Normalmente os meus edifícios pousam no chão com embasamento, o que, à luz dos códigos do movimento moderno, é antigo e reaccionário. Quando comecei a interessar-me por arquitectura, estava-se no tempo do CIAM em que, aquilo que era quase o único caminho possível - o movimento moderno e as suas ideias - estava em revisão. Havia a crítica pelo seu desinteresse pela história, essa inversão de negar a gravidade, etc. [...] Talvez por isso, para mim, a expressão da gravidade é mais um propósito ao projectar do que algo a negar. Neste edifício [a Fundação Iberê Camargo], o que de certa maneira dá uma certa leitura contra a tirania da gravidade, são as consolas das rampas. [...]” (Siza apud Mateus, 2013).

É principalmente através da base – do pódio - que buscamos mais uma vez a arquitetura de Palladio e Loos, que, presentes na base do edifício restituem, embora de forma curiosa, a história da tipologia greco-romana.



Figura 239 - Janelas da rampa interna. 2º para o 3º pavimentos. Foto Valquíria G. Duarte

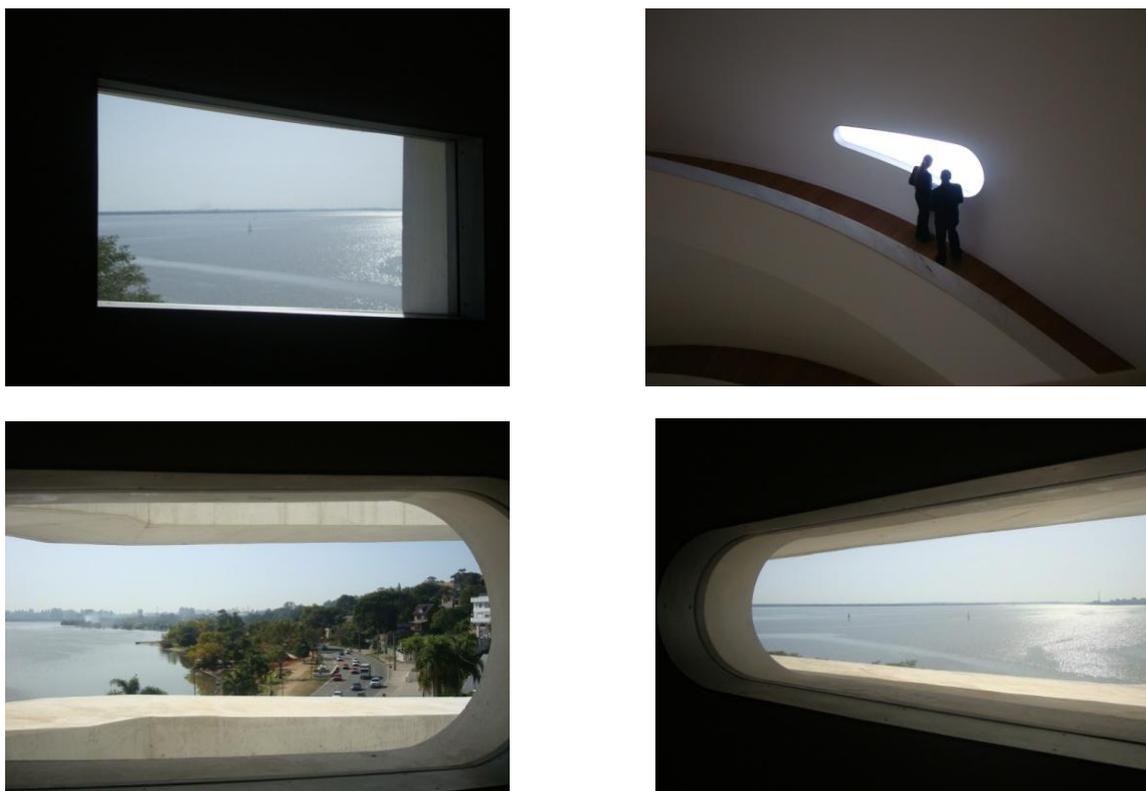


Figura 240, Figura 241, Figura 242 e Figura 243- Janelas da rampa interna. 2º para o 3º pavimentos. Foto Valquíria G. Duarte

Le Corbusier reaparece nos interiores da Fundação. A transposição estética do mestre está, como afirma Frampton (2008, p.95), na "síndrome de subir as paredes" que se vê na *Villa Garches* (1927) ou na *High Court*, em Chandigarh (1959), - embora Siza considere que essas não sejam consideradas referências. Mas elas estão ali, presentes, nas rampas que intervêm como que para "fragmentar a espiral do Guggenheim". Siza consegue reviver imagens da história da arte e da arquitetura, quando apreende lições cubistas (via Le Corbusier) e as estende ao espaço do museu. A arquitetura se empenha em conduzir uma linguagem que supera sua própria autonomia: as artes visuais penetram no âmbito espacial, transcendendo o campo artístico tradicional. O abstracionismo cubista aparece na fragmentação e aplicação dinâmica dos planos¹⁷⁸. As paredes, ao fragmentar-se, perdem sua memória narrativa. As camadas de opacidade e transparência que se formam exploram a experiência do movimento e demonstram uma identidade com a tradição pictórica de cheios e vazios do Cubismo. No edifício, há o jogo de figura e fundo, como também se vê na arquitetura da *Villa Garches* (1927), de Le Corbusier. Esse gesto abstrato, somado à iluminação natural e artificial, cria uma dinâmica de luz e sombra, demonstrando uma intensa relação entre arquitetura e pintura.

¹⁷⁸ Para Bois (2006), na *Villa Garches* (1927), Le Corbusier dá ao tratamento da fachada uma diferenciação de planos semelhantes aos relevos da escultura *Guitar* (1912), na qual os vazios atuam como elemento positivo. Colquhoun (2005) ressalta a influência cubista também na *Casa Citrohan* (1920), do mesmo arquiteto.



Figura 244 – Vila Garches, França, Le Corbusier 1926-1928.

Fonte: <http://www.google.com.br/imgres?q=villa+garches>



Figura 245: High Court, Le Corbusier, Chandigarh, 1959. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/scottnorsworthy/4867987412/>



Figura 246 - Visa Guarda-das salas de exposição. Fonte: Valquíria G Duarte



Figura 247 e Figura 248 - Visa Guarda-das salas de exposição. Fonte: Valquíria G Duarte



Figura 249 - Visa Guarda-das salas de exposição. Fonte: Valquíria G Duarte

Bastos (2008) e Mateus (2013) se esforçam em aproximar o edifício com a obra de Oscar Niemeyer, principalmente no tocante às rampas externas. Porém, se há um diálogo, é um diálogo muito específico, que se estabelece por meio da diferença: Siza cria uma rampa fechada e truncada, com visibilidade delimitada, que é diametralmente oposta às rampas

leves e sinuosas de Niemeyer, criando um dispositivo que deixa de estar integralmente a serviço da continuidade (da consciência) para se tornar, também, um instrumento a serviço da imaginação. E é exatamente com a imaginação que Frampton (2008, p.99) as compara com a experiência de se escalar um espaço interno e claustrofóbico de um castelo medieval.

4.5 - O Espaço Expositivo

Para Martins (2010) e Leonídio (2010), internamente, as salas de exposição são declaradamente “modernistas” quanto aos formatos clássicos da arquitetura – volumetria serena branca, arquitetada numa certa assepsia -, e um “isolamento virtual” que as separa do restante da arquitetura. Há uma contigüidade das salas com o vazio central do átrio, mas essa contigüidade é controlada, uma vez que não há intenção de promover a integração ou confusão entre os dois espaços. A separação é definida pela presença de parapeitos maciços, posicionados em uma única prumada. Mas essa é uma visão de quem vê as salas do lado de fora, e não internamente, vivenciando uma exposição.

Muitos espaços museais atuais apresentam características do museu modernista¹⁷⁹, e o de Siza confirma essa afirmação, se considerarmos algumas características, como por exemplo, a assepsia. Contudo, andando pelas salas, observa-se uma tendência de compartimentação e sequencialidade, em parte semelhante às esquinas do modelo pós-modernista de James Stirling, da *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart (1977-84), que por sua vez, é inspirado no museu neoclássico de Karl Friedrich Schinkel, o *Altes Museum* (1830), em Berlim. Siza propõe um espaço em sequência e sugere, *a priori*, um roteiro museológico empregando o mesmo conceito expositivo já utilizado do Museu Serralves e em Santiago de Compostela - por sinal muito criticados por uma suposta inadequação para receber algumas exposições de arte contemporânea.

Em cada pavimento as salas funcionam como espaços ligados diretamente, em cadeia. Siza justifica a fluidez e relacionamento entre salas, considerando que esses fundos de cena as deixam flexíveis para qualquer exposição. Para ele, este formato não se constitui em um problema, as paredes não são impositivas, são “material de trabalho” à disposição:

“Acho que esses museus são bem mais flexíveis do que um museu de plano aberto porque no fundo adaptam-se a diferentes dimensões de exposições e proporcionam uma envolvente que é uma possibilidade de diálogo com o que lá se expõe” (Siza apud Mateus, 2013).

E continua:

¹⁷⁹ Para Montaner (1995, p. 9), a proposta do museu modernista toma como base uma ética universal, relacionada com certas premissas formais: a transparência, a planta livre e flexível, o espaço universal, a funcionalidade, a precisão tecnológica, a neutralidade e a ausência de mediação entre espaço e a obra a expor.

“É isso, e estranho que agrade a poucos. Nos museus de arte contemporânea nunca se sabe bem o que vai ser lá exposto e, portanto a ideia mais divulgada é a de que devem ser um espaço aberto onde se faz tudo. Uma das actividades que mais se verificam na arte contemporânea são as instalações que significam muitas vezes a criação de algo em diálogo com o espaço pré-existente. Por isso não entendo esse apelo. Lembro-me de depoimentos de pessoas que trabalharam em museus assim, como por exemplo, do Gregotti, me dizerem que era quase impossível montar uma exposição porque era tão flexível que era preciso construir um interior, com o que isso também significa em termos de custos [...] Tenho nos meus olhos alguns museus antigos e experiências como a mais bela exposição de arte contemporânea que me lembro de ter visto. Foi montada pelo Rudi Fuchs numa casa barroca em Haia. Era uma extraordinária exposição de escultura dentro de salas onde até havia fogões de sala barrocos e tudo se relacionava na perfeição. O espaço, longe de ser impositivo, era mais um estímulo para a exposição” (Siza apud Mateus, 2013).

Deste modo, algumas premissas modernistas, como a neutralidade e a ausência de mediação entre espaço e a obra a expor, não são preocupação de Siza, nem prioridade nesse projeto. Os espaços não são neutros nem ingênuos, a arquitetura dialoga com as montagens, como uma tela onde se projeta certa realidade, ou uma realidade específica. Algumas montagens expositivas demonstram que o museu trabalha a partir de determinadas referências de espaço, facilmente reconhecíveis e recorrentes, que estão presentes em quase todas as exposições. Uma das preocupações de Siza é o fator financeiro, uma vez que a montagem de exposições frequentes tem um custo elevado para a instituição. As bases existentes, portanto, diminuem os gastos com expografia.

Como museu biográfico, as salas atendem muito bem a proposta institucional, em relação às exposições das obras de Iberê Camargo (ou outras de suportes semelhantes), que são, em sua maioria, pinturas, gravuras e desenhos. As salas são tomadas pela intensidade das obras do pintor, mas não sem negociação com a arquitetura. Mas de uma maneira geral, visitando as exposições de Iberê, pode-se afirmar, que nesse espaço, Siza sai de cena para Iberê entrar.



Figura 250 – Fundação Iberê Camargo. Fonte: https://www.facebook.com/fundacaoiberecamargo/photos_stream#!/

Em relação à outra missão do museu – a de dar visibilidade à arte contemporânea –, observa-se que as obras se adequam como podem, ou melhor, usando o jargão artístico contemporâneo, “ocupam” o espaço do museu como podem. A estrutura das salas é interessante desde que haja uma adaptação da obra ao espaço. Dependendo do conceito da montagem, a exposição pode ficar comprometida pela iluminação e forro do museu. Caso a exposição exija uma iluminação mais cênica, são necessárias adaptações. As salas expositivas são codificadas para determinadas obras de arte e refletem todo um sistema de valores. Portanto, mais do que uma tela de projeção, o espaço sugere uma convenção.

O museu não perde de vista o circuito contemporâneo da arte, desde que as obras se encaixem na estrutura do espaço. Aqui, sim, podemos nos reportar às reflexões de Brian O’Doerthy (2007) e seu conceito de *cubo branco*: o edifício da Fundação está inscrito na realidade histórica do tempo presente: o museu tem aspecto e tecnologia contemporâneos, expõe arte contemporânea (a que se adéqua aos espaços, naturalmente), mas apresenta seus espaços expositivos relacionados à outras convenções. Essa situação não é exclusividade desse edifício, também se aplica a outras arquiteturas absolutamente singularizadas, como as citadas anteriormente e, se assemelha, ainda, nesse quesito, ao *Guggenheim* de Bilbao, projetado por Frank Gehry (1992). Por baixo de todo o aparato estético exterior esses museus apresentam salas regulares para atender a uma demanda específica do circuito da arte, a que se adapta ao “cubo branco”, no sentido que O’Doerthy (2007) dá ao termo.



Figura 251 - Sala de exposição 3º andar. Mobiliário expositivo. Foto: Valquíria G. Duarte



Figura 252 - Sala de exposição 3º andar. Mobiliário expositivo. Foto: Valquíria G. Duarte



Figura 253 - Vista das salas de exposição 1º e 2º pavimentos. Foto de Valquíria G. Duarte

4.6 O Corpo do Visitante e o Corpo do Labirinto

Para Juhani Pallasmaa (2011) toda experiência comovente em arquitetura é multisensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, esqueleto e músculos. Em vez da mera visão, ou dos cinco sentidos clássicos, o espaço envolve diversas esferas da experiência sensorial, que interagem e se fundem: “os olhos querem colaborar com os outros sentidos [...] Todos os sentidos, inclusive a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato – como especializações da pele” (Pallasmaa, 2011, p.39). E é a visão que define a interface entre a pele e o ambiente, entre a interioridade opaca do corpo e a exterioridade do mundo. São os olhos que tocam: os “olhos da pele”.

A arquitetura cinestésica e textural de Siza, as concavidades do corpo do edifício convidam a uma relação de interação dinâmica. As experiências autênticas de arquitetura consistem em abordar ou confrontar a edificação, em vez de apropriá-la formalmente através de uma fachada. O olhar participativo – a experiência tátil, háptica – faz emergir memórias que mediam informações para o julgamento do intelecto: é o pensamento

sensorial, aquele que tenta re-sensualizar a arquitetura por meio de um senso de materialidade e taticidade, textura e peso, densidade do espaço e da luz materializada. As concavidades do corpo do edifício convidam a uma viagem ilusória: o corpo do visitante no corpo do labirinto.

Frampton (2008, p. 95) assinala que o edifício se parece com um bloco erodido, e as rampas, com suas formas sinuosas internas e seccionais externas, “levam a metáfora do labirinto até os seus limites”: a espiral desfigurada mostra o sentido labiríntico que ocorre no jogo do “agora você vê, agora você não vê”, com uma poética visual e uma dinâmica de surpresas ao longo do caminho de reconhecimento do percurso do museu, principalmente quando é possível, através de aberturas que lembram escotilhas, ver a paisagem do Lago Guaíba. Neste edifício as rampas também não se destinam à exposição, sua função é de circulação entre as salas expositivas, cujas formas e dimensões são diferenciadas e flexíveis.



Figura 254 - Vista das salas de exposição 1º e 2º pavimentos.
Foto: Valquíria G. Duarte

Refletir sobre a relação do espaço do museu como um labirinto, é pensar mais em uma ‘sensação’ de desorientação do que propriamente na experiência de se ‘perder’ no espaço. Como sugere Bachelard, perder-se tem uma conotação muito mais simbólica do que física (Bachelard, 1993, p. 149). Observando o espaço, é possível notar que não há apenas um único centro como meta a cumprir, e sim muitos centros. Mas a sensação de desorientação é provocada mais pelos planos sobrepostos dos pavimentos, as soluções de linhas verticais e horizontais que criam uma complexidade visual, e pelas surpresas das entradas e saídas das rampas, onde o visitante não tem a percepção do todo, não sabendo como irá chegar ao próximo nível. Uma ilusão labiríntica. A real importância do labirinto nesta experiência espacial é o efeito de esconder a parte seguinte, uma solução que ganha

maior intensidade pelas pequenas dimensões dadas às rampas fechadas, que se assemelham à *fingers* de aeroportos.

Os mecanismos de desorientação que aparecem nesse curioso “labirinto” trazem à tona o conceito de *Unheimlich* – ou o estranhamente familiar, para se usar o termo de Freud. A respeito do estranhamente familiar, Fuão (2008) comenta que os mecanismos que passam do sentido ao não-sentido podem ser vistos através de um estudo sobre a orientação:

“Didi-Huberman em sua obra “O que vemos, o que nos olha”, nos explica que Freud propunha ainda um último paradigma para explicar a inquietante estranheza: a desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está; ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros. Propriamente falando, o estranhamento inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados” (Fuão, 2008, p.1).



Figura 255 - Vista rampas internas. Foto: Valquíria G. Duarte

O *Unheimlich* também desestrutura a lógica do que se denomina topologia do sentido, quando apresenta no espaço uma reação contra a formação do sentido em arquitetura, ligada à perspectiva e sua representação em profundidade, sua “linguagem”. A arquitetura, que desde o Renascimento usa esse modelo como concepção do espaço (oposta à representação medieval), agora é indagada por outros modos de ver.

“Portamos o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas” (Didi-Huberman, 1998, p. 246).

O *Unheimlich* encerra uma oposição, uma duplicidade que traz à tona a afirmação de que o estranho não é tão somente o desconhecido, mas algo familiar e há muito estabelecido, que se ocultou pelo processo de repressão. É o duplo ameaçador que, tal

como afirma Freud acerca da religião, transformou deuses em demônios. Há um “outro” na arquitetura contemporânea que desafia a perspectiva e o modo de ver. Contudo, o *Unheimlich* deve ser distinguido do horror e dos sentimentos fortes relacionados ao temor, visto não estar presente em tudo o que parece estranho, pois é oposto ao distorcido e à caricatura que, por seu exagero, recusa-se a provocar o medo. Ele surge das coisas familiares, que se tornam inesperadamente estranhas, representam um questionamento dentro da lógica social, e emerge dessa ordem para questioná-la. É justamente com base nessa premissa que somos tomados pelo estranhamento no labirinto de Siza.

Quando falamos do labirinto, pensamos mais de uma construção de ordem visual do que propriamente de percurso. A questão que se coloca neste museu é se o labirinto está determinado *a priori* ou se é espaço-tempo construído a cada passo: o labirinto é uma produção espacial dada para ser acessada e assimilada ou é uma experiência que se constrói no processo da visitação? A metáfora do labirinto da qual nos fala Frampton nos auxilia a ir em direção à dimensão da experiência ((*out*)doors, (*in*)doors). Em outras palavras, a visitação é que garante uma experiência labiríntica. O espaço dispõe de possibilidades, abertas às demandas do visitante. Como um terreno de sinuosidades e pluralidades visuais que possibilitam diferentes formas de construção de textualidade, que vai além da estrutura linear de ler e perceber. Sendo assim, o labirinto não está pronto. Ele é um espaço que se desdobra diante dos passos de quem o explora. A experiência com o labirinto é o caminhar, e quem faz o labirinto é o visitante. Sem ele, não existiria ‘sua’ experiência de arquitetura; o espaço projetado por Siza é um terreno que se desdobra diante de seus passos e dos livres trajetos. Trata-se de um movimento, de uma reação de um corpo sobre outro: o corpo do visitante e o corpo do labirinto.

Se analisarmos o roteiro museológico, no entanto, observamos que há “certa” possibilidade de subverter a linearidade proposta no projeto do museu, embora Siza sugira um roteiro básico. A linearidade, que teve papel determinante no pensamento ocidental (e que de certa forma aparece neste edifício), tem agora o momento de seus questionamentos; o museu abre a possibilidade de negociação a partir dos caminhos propostos. Cada ‘texto’ termina com a abertura para outras mensagens. O fim é um *link*. Se a marca do início determina a forma de construção da narrativa, poderíamos afirmar que, sem um princípio único, várias narrativas seriam possíveis, todas elas construídas pelo visitante, como protagonista de uma construção de sentidos.

Imagens falam, muitas vezes, mais do que palavras. As diferentes possibilidades de leitura do espaço (seja fazendo ligações pelas rampas ou pelos elevadores) modificam a atitude do visitante, que percorre um texto maleável, já que o museu permite os recursos de cortar e colar fragmentos, a infinidade de dobras.

Como já dissemos, o edificado, por um instante, parece aderir à formulação do pensamento labiríntico (e os regimes hipertextuais), mas, num segundo momento, ele acaba por ser percebido como forma do tempo-colagem (abordagem colagística do princípio de realização do projeto), demonstrando relações intensivas com o campo do pensamento, da arte e do projeto moderno em arquitetura. O labirinto é a realização de um percurso de visita. Ele depende quase que exclusivamente do plano refigurativo.



Figura 256 - Rampa de acesso sala de exposição. Foto de Valquíria G. Duarte

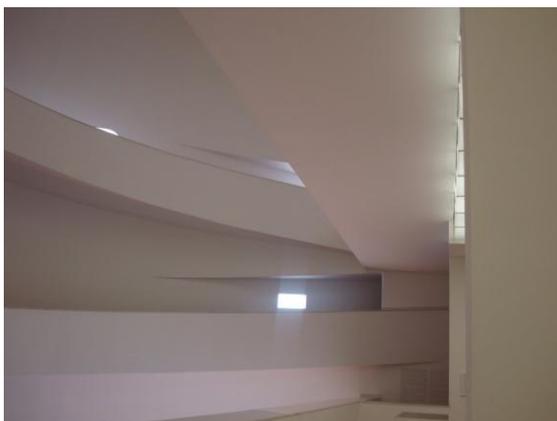


Figura 257 - Vista das rampas internas. Foto de Valquíria G. Duarte



Figura 258 - Vista das rampas de salas de exposição. Foto de Valquíria G. Duarte

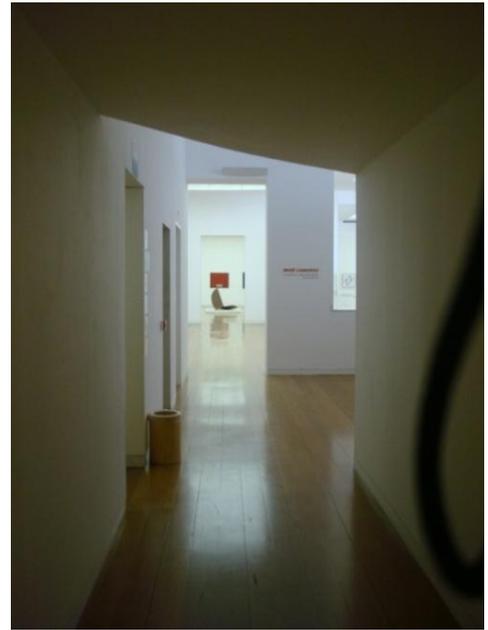


Figura 259 e Figura 260- Sala de exposição 3 e 1º pavimento, respectivamente.

Foto de Valquíria G. Duarte

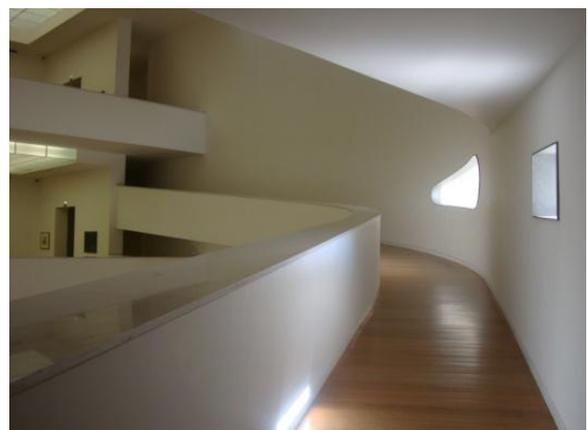


Figura 261 e Figura 262- Rampa interna 2º pavimento. Foto de Valquíria G. Duarte

4.7 - A Promenade Architecturale e o Labirinto

Há uma forte “presença” do Museu Guggenheim de Nova Iorque (construção 1943-1956, inauguração em 1959), de Frank Lloyd Wright – no projeto da Fundação: “*Eu diria que o museu se assemelha ao Guggenheim de Nova York, a diferença entre ambos é que no Iberê Camargo as rampas são independentes dos pisos onde se dão as exposições*” (Siza, em *AU* n.113, 2003: 62). No museu de Wright, a rampa branca e contínua que percorre todo o edifício é o ponto alto e o que dá forma ao projeto – e já é o espaço expositivo propriamente dito. Na Fundação Iberê Camargo, ao contrário, com forma assimétrica, ela se distingue por entrar e sair do corpo do edifício, sendo parcialmente interna e parcialmente

externa, criando um percurso dinâmico, em uma “sugestiva” *promenade architecturale*. Ali ela não se destina à exposição, sua função é de circulação entre as salas expositivas.

O tema da *promenade* é recorrente na obra de Siza – desde seus primeiros projetos, em Leça de Palmeiras. No projeto da Fundação, a organização espacial do corpo do edifício propõe um sistema de fluxo que se organiza em função de uma ideia de percurso, sugerindo uma possibilidade de narrativa que inicia pela subida por elevador e sugere, alternadamente, a visita pelas áreas expositivas, que se desenvolvem nos diferentes pavimentos, e indicam a descida em diagonal pelas rampas. Esse movimento descendente acontece segundo duas possibilidades complementares, contrastantes entre si, mas que se atrelam à experiência do edifício como um todo. A visita de forma descendente é também a proposta de Wright, no Guggenheim. Contudo, a experiência da *promenade* de Siza não poderia ser mais diversa. No projeto de Wright não se perde de vista o vão central que percorre todos os pavimentos. No projeto de Siza são raros os momentos em que nos são permitidas visões globais, portanto, há uma contraposição ao projeto de Wright. E em termos de percurso o sistema de Siza implica experiências muito particulares.



Figura 263 – Museu Guggenheim. Nova Iorque. F. L. Wright
Fonte: <http://bibliotecaecentrocultural.blogspot.com.br/>



Figura 264 – Museu Guggenheim. Nova Iorque. Frank Lloyd Wright Fonte: <http://en.wikipedia.org>



Figura 265 - Vista das salas de exposição.
Foto de Valquíria G. Duarte

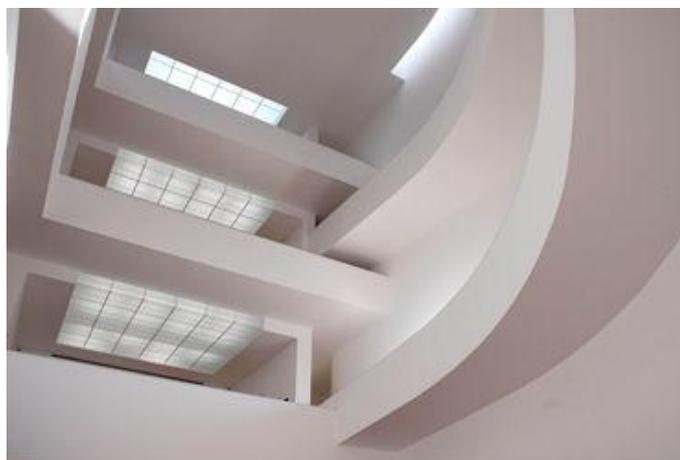


Figura 266 - Vista das galerias através do átrio. Fonte: Fundação Iberê Camargo (Foto: Mathias Cramer)

4.8 - L'Interno Della Rampa Insolita

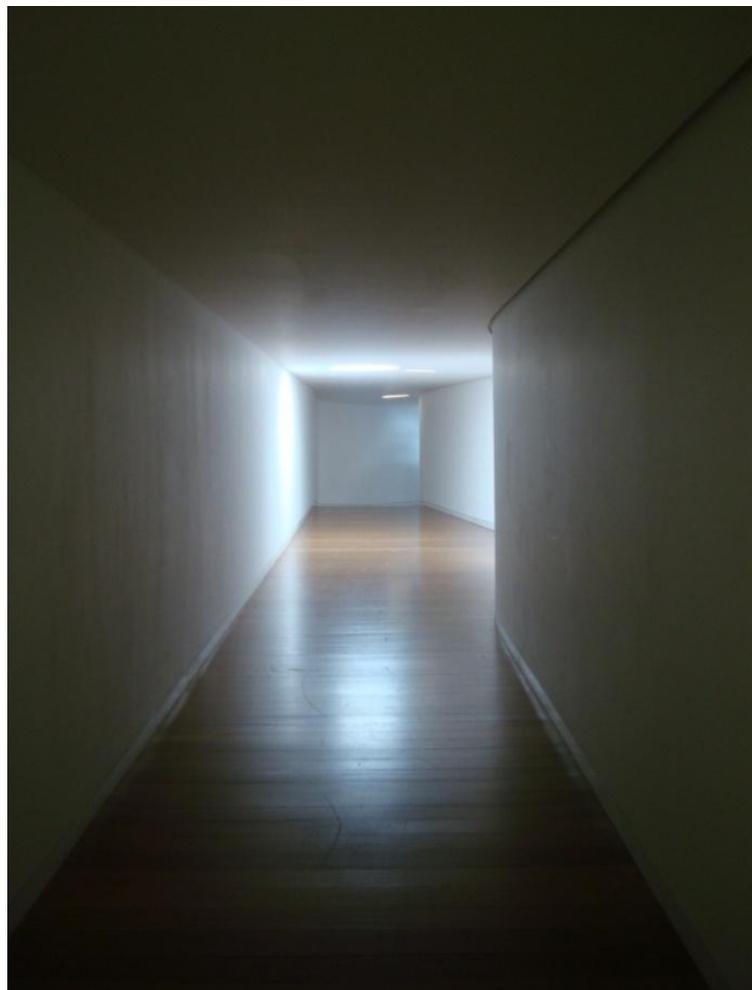
A sensação nos interiores das rampas-sacadas é desconcertante. Os espaços são estreitos, o pé-direito baixo, o silêncio só é interrompido pelos passos dos visitantes. Cada pisada provoca um som “oco” característico do contato com o piso de madeira. Algumas janelas estrategicamente posicionadas possibilitam visualizar o exterior, em visadas pontuais. Há uma sensação de isolamento completo. E interrupção do fluxo. Intervalo. O espaço fechado da rampa provoca um distúrbio, uma sensação diferente das que até então foram informadas pelos outros espaços do museu: é “o espaço absurdo, não apenas desconectado dos demais ambientes do edifício, mas também alijado de sua suposta lógica espacial/estrutural” (Leonídio, 2010). Essa sensação é um corte sintomático na *promenade* modernista, que reflete um pensamento específico em arquitetura. É a desconstrução da noção de *continuidade*, que é um dos fundamentos básicos da noção de experiência arquitetural da corrente mais hegemônica do movimento moderno (e de Le Corbusier). Essa noção liga o modernismo arquitetônico ao pensamento científico e filosófico da época, centrado na interdependência entre visão, movimento e conteúdo da consciência¹⁸⁰.

A característica principal da *promenade corbusiana* é a de ensejar uma experiência marcada por encadeamentos fluidos e contínuos, um dispositivo análogo ao fluxo da consciência que, imersa no tempo e no espaço da realidade fenomênica, opera uma síntese de visadas jamais desconexas. A experiência do espaço, nesse sentido, é articulada a um bem-estar inteligível e consciente proporcionado pela continuidade - correspondente à coerência e unidade intrínseca da forma, e a ordenação na experimentação da paisagem arquitetônica. A *promenade corbusiana* propõe um andar ordenado e pré-definido em projeto, estabelecendo uma pluralidade de visadas possíveis, em pontos de vista estratégicos, essenciais para uma flutuação *controlada* da interpretação.

A *promenade* de Siza opera por interrupção de fluxo. O edifício da Fundação Iberê Camargo demonstra que é na *descontinuidade* e *desconexão* que o arquiteto encontra o aspecto verdadeiramente inovador de seu projeto. O deslocamento da rampa externa, suas características estruturais e materiais – seus valores lumínicos e acústicos - apresentam uma descontinuidade e desconexão da narrativa visual proposta no restante do edifício, provocando uma sensação perturbadora do estado da consciência, que agora é tomada pelo descentramento, dessituação e instabilidade. Essa sensação é ampliada pela experiência que o silêncio do interior do túnel provoca. Como afirma Pallasmaa (2010), “eu

¹⁸⁰ Aqui tratamos se trata de uma relação entre arquitetura e o pensamento filosófico da virada do século, de autores como Henri Bergson, que afirma que o dado crucial do processo da consciência se dá na forma de uma fusão de instantâneos, os quais adquirem um aspecto de continuidade e movimento. O processo da consciência se dá na forma de uma “narrativa visual integrada”, com seu “fluxo constante de imagens tematicamente interligadas”. A continuidade da experiência visual é, nesse sentido, reveladora do próprio processo da consciência. Um processo que revela os mecanismos cerebrais que conferem coerência à percepção.

observo um objeto, mas o som me aborda, o olho alcança, mas o ouvido recebe” (2010, p.46). O isolamento dos ruídos externos articula a experiência e o entendimento do espaço, que uma vez analisado também pelo ouvido se torna uma cavidade esculpida diretamente no interior da mente; *“O silêncio da arquitetura é um silêncio afável e memorável. Uma experiência poderosa de arquitetura silencia todo o ruído externo, ela foca nossa direção e nossa própria existência, e, como se dá com qualquer forma de arte, nos torna cientes de nossa solidão original”* (Pallasmaa, 2010, p. 49). As experiências mais tocantes relacionadas ao silêncio em arquitetura nos ligam momentaneamente ao arcaico e ao eterno. Eis o fantasma...



**Figura 267 - Interior rampa externa.
Foto de Valquíria G. Duarte**



**Figura 268 - Interior da rampa externa.
Foto de Valquíria G. Duarte**

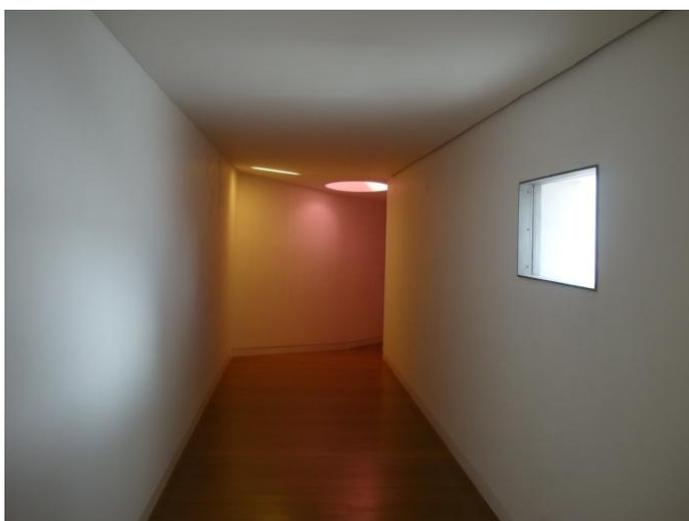


Figura 269 - Rampa. Foto de Valquíria G. Duarte

Como aponta Leonídio (2010) o deslocamento que a rampa provoca é comparada à experiência da escultura surrealista, uma sensação de se estar desligado momentaneamente das regras construtivistas da escultura moderna. No edifício da Fundação, há uma abertura na superfície contínua da realidade: as rampas em balanço, deslocadas do edifício, fazem parte do espaço real e ainda assim estão apartadas dele. A sensação é a da coexistência paradoxal e enigmática entre interioridade e exterioridade, uma vez que o vazio que envolve as rampas do edifício, pode ser sentido, de algum modo, como um vazio sólido. A sensação que a rampa desperta, é a de distúrbio, próprio da consciência de um fracasso do não entendimento do espaço: estamos fora, mas dentro, ou seja, estamos em uma dobra (*o trompe l'oeil?*). O que se apresenta como lugar de maior externalidade ao edifício é também experimentado como a máxima interioridade. O vazio existente entre o plano virtual que encerra a fachada norte e o plano sinuoso que se desenvolve a partir dele é a matéria que envolve e sustenta as rampas sacadas. É o vazio

do absurdo, oposto ao vazio moderno, cuja função é permitir a plena visibilidade e a continuidade fluida entre interior e exterior. Como se percebe, o fantasma do vazio contemporâneo de Siza não é o cheio, mas um outro vazio, opaco e intransponível – a dobra.

Nesse momento o edifício revela as operações do fantástico e da *dobra*: a aparição do insólito, que não tem êxito ao inserir-se nos modelos existentes de regularidade, chega às vezes a mostrar-se uma força mais potente que estes próprios modelos, capaz de desestabilizá-los e de transformá-los, de desestabilizar e transformar por uma beleza subversiva, até criar novas conceitualizações. A palavra para definir o fantástico, segundo Todorov, é o insólito. É ele que se manifesta e perturba as informações preestabelecidas do mundo real. O autor de uma obra fantástica cria sempre um quadro realista de modo que o espectador possa fazer uma correspondência com o mundo onde vive. Neste cenário entra em cena o elemento insólito. A sua intrusão (sua territorialização, para se usar o termo de Deleuze) questiona a validade das normas estabelecidas e desconstrói o quadro realista elaborado com o objetivo de lhe interrogar ou mesmo contestar. O acontecimento fantástico é apenas uma dobra nas infinitas possibilidades da realidade.

A *dobra*, como força que resiste ao modelo, pode ser compreendida como a possibilidade de constituição de si mesma, ao produzir novos modos de subjetivação. O conceito se torna uma importante ferramenta para entender a experiência subjetiva que se ficcionaliza, já que permite problematizar tanto a subjetividade enquanto aspecto existencial e interior, quanto os processos de subjetivação, produzidos na interação com o exterior, o lugar e o momento histórico específico.



Figura 270 - Vista interna do adro. Fonte:
<http://adalbertodepaula.blogspot.com.br/2012/05/fundacao-ibere-camargo-1.html>

4.9 – De Volta ao Corpo-Monstro



Figura 271 - Desenho de Siza.

Fonte: <http://issuu.com/rucativaca/docs/fragmento>

A noção de desconstrução de Derrida (1995, 2004)¹⁸¹ nos permite redimensionar os sentidos do edifício, uma vez que acena para noções de espaço e tempo em que o devir da obra se circunscreve, ou seja, há um campo com temporalidade própria que o processo desconstrutivo possibilita acessar. A memória, nesses termos, é pensada como uma escrita não intencional que antecede a linguagem fonética (*phoné*), invertendo a relação tradicional entre escrita e linguagem fonética da metafísica clássica, segundo a qual a voz tem

¹⁸¹ Derrida (1995) assume literalmente os pressupostos teóricos de Freud, para o qual a problemática da memória é fundamental na constituição do psiquismo. O aparelho psíquico, tal como foi desenvolvido progressivamente por Freud, seria uma *máquina de escritura*. Em “Freud e a cena da escritura”, Derrida faz uma leitura do percurso teórico desse autor, no desenvolvimento do conceito de aparelho psíquico: nos textos “Projeto para uma Psicologia”, “A Interpretação dos Sonhos”, “Carta 52” e “Uma nota sobre o Bloco Mágico”. No “Projeto para uma Psicologia”, Freud trata de um sistema de traços que seria natural, ou seja, neuronal. Aos poucos, se dirige a uma configuração de traços que não se pode representar a não ser pela estrutura e funcionamento de uma escrita. Finalmente, no bloco mágico, Freud chega ao conceito de aparelho psíquico como aparelho da memória. O aparelho de memória funciona como a aptidão de um tecido a ser alterado de maneira durável por eventos produzidos apenas uma vez. Os conceitos de *trilhamento* e memória interessam a Derrida, que reconhece neles a *diferença (différences)* em ação. “*O traço como memória não é um trilhamento puro que nós pudéssemos recuperar como presença simples, é a diferença impalpável e invisível entre os trilhamentos*”. A repetição apenas reedita a mesma impressão como um novo trilhamento. A memória depende da quantidade da impressão e da frequência de repetição da mesma impressão. São duas quantidades de ordem heterogênea, observa Derrida. As repetições são discretas e afastadas. Mas somam-se à quantidade de impressão de forma que um número maior de repetições pode se substituir à força da impressão. A retenção das quantidades é sempre pensada por Freud como esforço da vida de se proteger, diferindo, retardando o investimento perigoso que seria uma descarga total: “*A morte no princípio da vida só pode se defender contra a morte através da economia da morte, a repetição, a diferença, a reserva*” (1995, p. 186). A reserva se identificada com a *différance* e com a repetição. Derrida propõe que a primariedade seja entendida sob rasura: “*... a repetição não sobrevém à primeira impressão; sua possibilidade já está lá na resistência oferecida pela primeira vez pelos neurônios*” (1995, p. 187). Os conceitos de retardamento originário e *différance* são impensáveis sob a lógica da identidade ou sob o conceito linear de tempo. É por isso que o termo origem ou originário deve ser apresentado sob rasura: se a *différance* está na origem é o mesmo que rasurar o mito de uma origem presente. É “*a não-origem que é originária*” (1995, p. 188). (Derrida, A cena e a Escritura, 1995).

prioridade sobre o traço escrito. Trata-se de pensar um recalçamento e uma repressão histórica da escrita. Tal como afirma Derrida, “um recalçamento e não esquecimento”; recalçamento e não exclusão, uma vez que o recalçamento não exclui uma força exterior que contém uma representação interior, criando dentro de si um espaço de repressão (1995, p.180). O edifício traz a força da escritura, que dissimula uma presença de forma espectral¹⁸².

No que diz respeito ao recalçamento da escrita, aquilo que representa a força na escrita (a *arqui-escrita*) – interior e essencial à palavra – foi contido fora da palavra. No processo histórico de repressão, a escrita *strictu sensu* foi separada da fala, recalçada por conter o mais ameaçador da diferença, sua potência, que ameaçava a fala viva a partir de seu interior. Derrida sugere, então, trazer à superfície aquilo que está encoberto no texto, na escritura, fazendo emergir seus fantasmas. E como sempre o recalçado retorna, em forma sintomática.



Figura 272 – Fachada da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://lekandthecity.wordpress.com/>

A desconstrução sugere que nos binarismos (racional x irracional, homem x monstro), o termo e seu outro são coparticipantes do significado: na relação entre os opostos está o processo gerador do sentido. O fantasma da monstruosidade estabelece uma dinâmica da desordem, confundindo as categorias de hierarquia, diferenciação e similitude que constituem a natureza da ordem (monstruosidade x humanidade, natureza x cultura). Com a desestabilização da superioridade de um dos termos, não acontece uma simples inversão, mas uma oposição, um transbordamento que dá oportunidade para o

¹⁸² “A escritura é a dissimulação da presença natural, primeira e imediata do sentido da alma no logos. Sua violência sobrevém à alma como inconsciência. Assim, desconstruir esta tradição não consistirá em invertê-la, em inocentar a escritura. Antes, em mostrar por que a violência da escritura não sobrevém a uma linguagem inocente. Há uma violência originária da escritura porque a linguagem é primeiramente, num sentido que se desvelará progressivamente, escrita. A ‘usurpação’ começou desde sempre. O sentido do bom direito aparece num efeito mitológico de retorno” (Derrida, 2004, p.45).

surgimento de outra voz – uma voz média, ou um terceiro termo, um ato -, que, a partir de si, recria o quadro, o desloca, quebrando a dicotomia (1995, p. 37).

O movimento de desrecalcamento da escrita é também um movimento de alargamento da linearidade. E isso traz efeitos: escrevendo-se sem linha, há uma leitura do recalque originário que impõe que a memória falhe, isto é, não há nem um contato permanente, nem uma ruptura absoluta entre as camadas de memória. A impressão (*empreinte*) é a referência temporal do traço. E o traço puro, para Derrida, é a *différance*. O traço é algo que fica da passagem da coisa. Embora totalmente arbitrário, no sentido de que não figura, não representa, ele é a origem de toda e qualquer significação. Não figura, mas sugere uma relação de figuratividade: é a partir dele, como uma pegada de animal, que se pode, pela forma do sintoma, saber de qual animal se trata. A metáfora e a metonímia são indispensáveis porque esclarecem o sentido do traço em geral, e por consequência, o sentido da escrita visível. Não é uma simples manobra de metáforas, no sentido de fazer alusão ao desconhecido através do conhecido. Mas é uma pegada que acessa o *fantasma* que está à espreita.

Os fantasmas aparecem como signos que rodeiam a cena psíquica da escritura, sendo permanentemente reinscritos e transcritos em outros termos. Isso se dá na relação entre consciência e inconsciente. O fantasma é inseparável ao antagonismo da imagem enquanto visibilidade de uma presença que não se vê diretamente, mas que está lá, cingindo o fenômeno, naquilo que, a partir do visível, imagina-se, projeta-se, segundo o que nele se quer ver. Esse caráter imaginário do fantasma acompanha-se de uma temporalidade específica: o que doa valor de presença à presença não se situa na mesma dimensão temporal do fenômeno visível, e sim, preexiste a este, espreita-o sem ser visto, constitui-se como ameaça contínua de entrar em cena, de re-aparecer ao lado do visível ou de fundir-se a ele: é uma virtualidade. O fantasma seria a repetição de uma aparição mais originária. Por relações de semelhança, a figuração evoca uma percepção prévia, que, todavia, não se constitui por si como presença perceptiva¹⁸³.

A desconstrução tem como objetivo reconhecer o fantasma como “alteridade radical”, trata-se de desmontar, des-sedimentar, no interior da leitura da escritura, o fantasma que ali habita e que ameaça passar despercebido. Isto é a escrita. É a “complicação primária”: espaçamento, *différance* e apagamento originário de uma origem presente. Por isso, a sugestão de se pensar a monstruosidade como fantasma que habita o corpo do edifício. A ideia de repressão aponta para o sujeito. Se é que ele existe, não passa de simples inscrição, é pura exterioridade... Siza põe em cena uma intriga.

¹⁸³ O *espaçamento* compõe a raiz da significação, mas não é percebido e não é consciente. Ou percebido sobrasura.

A história da arquitetura é a história do sentido do espaço, e sua continuidade depende da renovação desse sentido em termos contemporâneos. Muitas arquiteturas recentes operam uma ruptura da longa tradição de corporificação antropomórfica clássica, com consequências na representação no presente. A distorção e a desmaterialização do objeto arquitetônico acompanha um progressivo distanciamento entre o corpo e a edificação e, por conseguinte, provoca o questionamento da existência do sujeito centrado, unificado e homogêneo da tradição humanista. Com a Fundação Iberê Camargo, Siza propõe a reinserção do corpo na arquitetura, mas de forma diferente da tradição humanista: ele agora é parte mutilado e parte em fragmentos, aparece de forma ambígua, externa e internamente.

O edifício confirma a tendência contemporânea da concepção da arquitetura a partir de uma noção mais complexa do belo, aquela que inclui o feio (ou o estranho), ou uma racionalidade que contenha o irracional, em uma visão que define a natureza como o “outro”. O edifício é um exemplo de expressividade que opera na evocação do *estranho familiar*. O *unheimlich* – ou o *estranho familiar* - desestrutura e desestabiliza as noções tradicionais de centro e periferia, uma vez que as coisas feitas de modo estranho questionam o que é hegemônico: o monstruoso aparece como uma forma de “transgressão” das ilusões compensatórias da beleza, da graça e da razão (e da razão em arquitetura).

O objeto arquitetônico não precisa parecer feio ou aterrorizante para despertar a sensação de estranheza, uma vez que agora é a distância entre sujeito e objeto, a impossibilidade da posse, que provoca a ansiedade da compreensão. E é no estranho que se atinge a substância do indizível, o supostamente não-natural. A imagem de um eu aparentemente coerente a reprimir o irracional - o diferente - recusa a fragmentação da subjetividade, que é uma implicação das ideias de inconsciente e repressão. Neste caso, o excesso e a irracionalidade são úteis já que permitem conceber o não-apresentável. A apresentação da monstruosidade no edifício demonstra o que está latente em nossa experiência com o espaço, há algo inominável que toma conta, e faz com que todas as abstrações se tornem insuficientes à sua compreensão.

A imagem - monstro designa uma rede híbrida e frouxa de significação, a natureza teratológica sugere um corpo maleável que é capaz de assumir estados variáveis. Como afirma Cohen (2000), o monstro sempre escapa porque não se presta a uma categorização fácil. Por sua limiaridade ontológica, aparece em épocas de crise epistêmica, como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos, ou seja, ele aparece e questiona o pensamento binário introduzindo uma crise. É o “suplemento” *derridiano*, que desestrutura a lógica bifurcante do binarismo, e transforma o “isso ou aquilo” em “isso e/ou aquilo” (Cohen, 2000, p. 30-31). O monstro é qualquer tipo de alteridade inscrita através do corpo monstruoso, uma diferença que ameaça o aparato cultural por meio do qual a individualidade é constituída e permitida. Por isso ele sempre volta para encenar o drama da

satisfação do desejo, demarcando fronteiras que reforçam o sistema de relações da cultura, ou seja, a imagem-monstro encerra o interdito e demonstra o limite que não deve ser ultrapassado. Por meio dele são possíveis fantasias de dominação e inversão, em um espaço claramente delimitado, mas permanentemente situado em um ponto de limiaridade. Por isso o monstro atrai e sempre ameaça retornar.

ARQUITETURA DOS DEVIRES, ARQUITETURA DO *INFORME* - Os fantasmas anunciam o que está lá desde sempre: o edifício atrai o olhar como uma espécie de ponto de fuga de significações, sua distorção acena e revela, de algum modo, aquilo que Deleuze e Guattari (1992, 1995, 2007) denominam registro de *devires*: ao criar, Siza entra em processo de *devir*, captando e absorvendo o mundo. Nessa assimilação, insurgem pré-individualidades e singularidades anteriores a toda a forma de sua constituição como indivíduo ou sujeito. O devir é um fenômeno que diz respeito ao mundo dos *affectos* e dos *perceptos* puros, onde a vida surge como vida imanente e emancipada da subjetividade, uma vida independente das existências pessoais. Devir, nesses termos, é romper as coordenadas subjetivas e desenraizar as referências humanas: “o *percepto* é a paisagem antes do homem, na ausência do homem [...]. Os *affectos* são precisamente esses *devires* não humanos do homem” (Deleuze e Guattari, 2007, p.220). O devir é o estado não humano do homem, a paisagem não humana da Natureza, onde os *affectos* e os *perceptos* existem por si, como devires, como potências, na ausência do homem.

O arquiteto-artista Siza, em meio à sua arquitetura, é aquele que entra em processo de devir, aquele que encontra e se junta ao mundo, que se entrelaça à Natureza, que entra numa zona de indiscernibilidade com o universo. Pode-se dizer que há um “espírito” habitando *aquele* corpo, um traço em particular. Um “traço que é tratado como a sombra de seu dono”. Uma *zona de indiscernibilidade*, de *indecidibilidade*. Há uma memória em forma de devires, sem, no entanto, ser um retorno ao estado primitivo da vida. É, antes de tudo, a sua recriação: “*não se trata senão de nós, aqui e agora; mas aquilo que em nós é animal, vegetal, mineral*”. O objetivo da arte - e da arquitetura enquanto arte - é extrair esse “*bloco de sensações*”, de um puro “*ser de sensações*” (Deleuze & Guattari, 2007, p. 217). O que a “arquitetura-monstro” territorializa é um composto de *sensações* marcado pelo entrelaçamento entre o homem e o animal, o homem e a natureza, e o homem e uma natureza que também inclui o artificial. Siza cria, recria e deriva sintomas, e mostra como a potência do devir é registrada por uma dimensão estética.

Tal como afirma Deleuze (1991) todo objeto, bem como todo indivíduo ou toda singularidade, possui duas metades impossíveis: a metade virtual e metade atual. É na região virtual onde encontramos todas as facetas sub-representativas, a-subjetivas e pré-individuais, enquanto campo problemático da Diferença. Assim, podemos pensar a multiplicidade como realidade substantiva, uma dimensão do ente que pertence ao

atualizado, e uma dimensão potencial enquanto Ser que pertence ao virtual. Assim, a imagem-monstro assinala o ser enquanto *virtualidade*, a arquitetura da Fundação marca a semelhança entre o humano e animal a partir de uma metamorfose: o *afecto* não opera um retorno às origens como se a reencontrasse, em termos de semelhança, a existência de um homem primitivo sob o civilizado. Mas o edifício levanta a questão do Outro: o híbrido pode funcionar como um *alter ego*, como uma projeção do eu (um Outro eu). Esse eu, que vive ao nosso lado, é o monstro. Um monstro que aparece como excesso da realidade, com o objetivo de induzir, por oposição, a certeza da necessidade da existência da normalidade humana. Ele é o veneno do homem, mas também o *phármakon*, já que é fugindo dele, afastando-se de seus limites, que o homem torna-se cada vez mais humano. No entanto, o monstro não se situa além do domínio humano: encontra-se no seu limite. O Outro do humano se configura e aparece no intervalo que se situa entre o ego-homem e o animal, o que resulta sempre de uma transformação da humanidade do homem. Esse Outro se apresenta naturalmente no lugar dele, é seu duplo. O edifício, se observado sob essa ótica, apresenta um excesso que garante uma visão multiperspectivada: a imagem-monstro é memória e esquecimento (repressão). O sentido do espaço agora destitui a razão de seus atributos universais, levando à compreensão da condição híbrida do homem. Assim, é possível pensar que o monstro não só espelha a sociedade, como lhe é constitutiva. Ou seja, a animalidade não é algo exterior que reside num lugar além da razão. Ao contrário, a própria razão pode ser considerada como um efeito produzido a partir de um estado que lhe é imanente.

Nos fantasmas da figuratividade aparece o que Bataille denomina “baixa sedução”, que atinge o limite do horror, onde a estética cede à violência do desejo, e recorre à imagem deformada como a recusa no saber de toda significação transfigurada. Na figura do homem subsiste um movimento que excede os limites da razão, que nunca pode ser reduzido senão parcialmente. Esse movimento vive sensivelmente, e se manifesta: há “um *materialismo baixo*” [que] procura desmentir o ideal da “Figura humana” [...]” (Bataille *apud* Filho, 2005, p.27). O edifício traz em si um gesto transgressor do clássico acadêmico da mimese antropomórfica: há um poder de deriva, de deslocamento, de deformação – do *informe*¹⁸⁴ – que é capaz, sobretudo, de subverter toda declaração de identidade. O tumulto das formas, a “extravagância positiva” daqueles braços quebrados, aparece como princípio de uma

¹⁸⁴ O *informe* é um conceito explorado inicialmente por Heinrich Wölfflin. Em seus estudos da Renascença e do Barroco o autor considera que houve uma progressão que transforma a arquitetura renascentista no seu oposto, a arquitetura barroca, através do abandono da ‘rigidez geométrica’ em favor da ‘liberdade formal’: “Na Itália encontramos uma progressão interessante que vai de um estilo exato para um ‘livre e pictural’, do formado para o *informe*, um desenvolvimento no qual os povos do norte não participaram.” (Renascença e Barroco. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.26-29). O *informe* de Bataille opera em uma forma que gera uma lógica da contradição, há uma estrutura interna à forma que, quando é trazida à tona, gera o *informe*. Pode-se pensar no *informe* como forma heterológica, (forma dupla) que oscila a alternância e a alteração, mas não a forma deformada.

deformação que permite romper com as genealogias oficiais e representar a Natureza em permanente revolta perante si mesma. Os signos da monstruosidade aparecem para demonstrar a antítese entre dois mundos: o regular e o informe. Cumpre salientar que essa antítese tem como objetivo abrir a problemática da contradição da história humana, e não discutir polaridades (bem x mal, etc). Nessa dinâmica - de alguma coisa que subverte o modelo canônico - há consequências, as alterações das formas figuram como principal sintoma de mudanças. Talvez um indicativo de um futuro da arquitetura do *informe*, de uma materialidade insubmissa, onde o desejo pode morar. O edifício faz falar uma voz silenciosa do *pathos*, que transgride a estética imposta pela razão.

O *informe* é a própria operação de transgressão, e se relaciona ao sistema de violência e exclusão, tipos de proibições universais da sociedade. Há um relacionamento entre esses aspectos e o conjunto de condutas da ordem das ideias - que fundamentam o proibido e a transgressão -, com consequências na formação da subjetividade. A experiência interior, as vivências mais diversas e de intensas atividades emocionais, como o erotismo, a contemplação da morte e do horror, dimensionam experiências fantasmáticas e traz sensibilidade para a angústia que funda o interdito, e o desejo que leva a transgredi-lo: “*Derrubar uma barreira é em si algo atraente; a ação proibida toma um sentido que antes não tinha, quando um terror, que dela nos afasta e envolve de um halo de glória*” (Bataille *apud* Martins, 1990, pag. 418). O ponto extremo da experiência de repulsa e atração leva a transcender os limites. Bataille afirma que é somente no mal que esculpimos os traços efetivamente humanos de nossa fisionomia. E no mal que se rompe a integridade social, se transborda o erotismo e, através da recusa e criação do real, se alcança o impossível. Por isso, imagens que representam o horror seduzem o observador, por possuírem um conteúdo que entrelaça o belo e o hediondo, o visível e o invisível. Essa é a poética do absurdo da qual a arquitetura se vale para a construção de um saber.

O edifício marca a experiência do desejo, do horror, e da morte. O horror, aqui, está vinculado ao sentido de negação, do estranhamento do desconhecido que está diante do sujeito (que traz à tona seu repúdio). O sujeito busca o objeto do desejo, que por sua vez responde ou descreve sua interioridade. Nesse exercício, a escolha do objeto é particular a cada sujeito, o importante é o que acontece na reconstrução do ser dentro da consciência. A negação varia conforme a pessoa e nos escapa à razão. A experiência interior é uma livre expressão corporal e mental, que se relaciona à experiência de superação dos limites. Essas experiências afetivas são ilimitadas, pois que escapam a uma ordem cognitiva, não se tem como nomear sentidos. As perturbações internas são o que ocorrem, de certo modo, com o prazer e o desejo, por serem reprimidos pela consciência. A relação que existe entre a perversidade e o erotismo é o que provoca a transgressão da razão - e da razão social. Da mesma forma, é onde ocorre igualmente a subversão, gerando autenticidade ao ser

humano, ou seja, a arquitetura é onde o arquiteto Siza consegue se libertar, se desprender e se livrar da tensão da repressão, com ações que são essenciais às suas necessidades. Essas ações significam descartes e aceites de substâncias íntimas produzidas pelo sujeito arquiteto. Por isso o *informe* toca a fragilidade dos limites, a fragilidade da distinção espacial entre o interior e exterior¹⁸⁵.

4.9.1 - O Edifício Ciborgue

O edifício da Fundação Iberê Camargo é marcado por uma lógica híbrida, por fusões, hibridizações, acúmulos e fragmentos. Há um princípio estético que aponta para o barroco, caracterizado pelo fusionamento e uma não-hierarquização entre mundos naturais e mundos artificiais. Na estética barroca a natureza é artificializada e o artifício é tratado como a efetiva natureza – uma segunda natureza e a única efetivamente acessível. No edifício, a natureza está envolvida pelo Artifício, o monstro como híbrido aponta tanto para fusões míticas entre a Natureza e a Cultura quanto para o híbrido homem-máquina. A relação homem x natureza pode ser pensada em termos de uma Natureza Humana Específica, que relaciona de forma complexa a natureza, cultura e tecnologia, apreendidas como *modus operandis* da arquitetura. Esta fusão se completa pelo aparato tecnológico que a realidade produz. O edifício, nesse sentido, é um híbrido de homem x máquina - um ciborgue, nos termos de Haraway (2000, p.94). O ciborgue – uma fusão de animal e máquina - aparece onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres, assinalam o acoplamento entre eles. A animalidade adquire um novo significado. A relação entre Natureza e Cultura se dá de outro modo, ou seja, um termo não é o recurso para a apropriação ou incorporação do outro termo. A relação agora inclui a polaridade e a dominação hierárquica, que estão em causa no mundo do ciborgue.

O ciborgue não é inocente, é um fantasma de um mestre invisível e onipotente, que torna ambígua a diferença entre o natural e o artificial, mente e corpo, autodesenvolvimento e muitas outras distinções que problematizam a relação entre organismos e máquinas. Seriam nossas máquinas perturbadoramente animadas e nós mesmos assustadoramente inertes? (Haraway, 1991a: 152/2009: 42). Com essa questão Haraway convoca reflexões

¹⁸⁵ O *informe* pertence ao que Deleuze e Guattari (1997) denominam “espaço liso”, um espaço livre, sem referências, oposto ao espaço estriado, que por seu turno, é um espaço geograficamente determinado. O espaço liso não é dimensional, é ocupado por eventos, *hecceidades*, mais do que pelas coisas formadas. É um lugar de *afectos*, mais do que propriedades, e é objeto de uma percepção mais háptica do que óptica. O espaço liso é marcado por intensidades que lhe serve de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. A qualidade principal do espaço liso é a liberdade, uma vez que implica um “*poder de desterritorialização*”. Com o *informe* também coexiste o conceito de rizoma, de erva daninha, invasiva, que nasce em qualquer lugar, nos interstícios, nas margens, nas entrelinhas, nas probabilidades, no deserto, sempre nos meios de conexões de multiplicidades e heterogeneidade de elementos, no Entre (Deleuze, Mil Platês, vol. 5).

acerca de tecnologias inteligentes dotadas de agências e poderes que desafiam as capacidades “humanas”, ou seja, nossa capacidade de subjetivação. Para a análise do nosso objeto de pesquisa, buscamos a *Techo Performance* com seus dispositivos, e a *oikonomia* que deriva dessa relação, que revela o fantasma de uma arquitetura que, pautada mais e mais em recursos tecnológicos, cria novas *oikonomias*, e estas operam a cisão que separa o indivíduo de seu ambiente. O processo de distanciamento do mundo está estreitamente relacionado ao universo da tecnologia e comunicação, esse é tanto mais interventivo quando maior sua distância com a natureza. A incursão da tecnologia no espaço construído afeta as ações do corpo, muda a reação do indivíduo em contato com o espaço, que passa a ser cada vez mais adstrito à máquina e a funcionar em função delas (a concepção de universos espaciais mediado pela tecnologia tem a potência de ‘in’ formar e ‘en’ formar o indivíduo, já que media a fruição e experiência da subjetivação). A inserção de novas e variadas tecnologias modifica o desempenho do edifício, e contamina, modela e controla o indivíduo.

Até que ponto a subjetividade está dependente de suplementos mecânicos externos? Como ela incorpora a máquina? Como a tecnologia pode ser um instrumento de dominação? A externalização progressiva de nossas capacidades mentais nos priva de nosso potencial humano. Alguma coisa está errada quando o universo tecnológico comanda os movimentos, e quando a tecnologia não implica uma introjeção. Os dispositivos tecnológicos contribuem para a criação de espaços cada vez mais planejados como *evento*, há uma disposição para uma arquitetura performativa que transforma os sentidos do espectador em passivos receptores de sinais. Da ampliação dos meios de produção para os recursos digitais, por exemplo, que tem marcado a arte e a própria arquitetura, emerge o *homem-interactor*, que segundo Sperling (2006), substitui a relação humana pela interação com a máquina, estabelecendo uma relação de intransitividade, que se revela como um fim em si mesmo (e controla os meios de subjetivação). Esse fenômeno aponta para uma crise teleológica das relações transitivas no mundo contemporâneo, e a arquitetura deve ser palco de *eventos-ruptura*, e não de *eventos-performance*, nos quais há uma programação de ação e reação, ou seja, uma ação passiva. O *evento-performance*, como choque, desvia estrategicamente a compreensão do espaço na consciência, atinge o imaginário, e converte-se em mero entretenimento. O *evento-ruptura*, por outro lado, sugere uma ação não programada, se relaciona com o não previsto, implicando a crítica interna e política à linguagem da arquitetura. O político aqui é entendido “*como a prática do possível, como movimento não previsto e não regulado pelo poder dominante e que rompe com a repetição coletiva e social*” (Sperling, 2006, p.459). Estes devem ser pensados não em sua previsibilidade ou em sua (im) previsibilidade regulada, e sim para uma emulação da (im) previsibilidade. Deste modo funda-se uma arquitetura crítica e política.

Podemos problematizar a tecnologia na arquitetura da Fundação Iberê Camargo através do que Sperling (2006) denomina “dimensão libertadora” da arquitetura, de espaços que potencializam *eventos-ruptura*. No nosso estudo, tratamos de relacionar tecnologia x estética x natureza para afirmar que o edifício de Siza se serve da tecnologia como meio de intensificar a subjetivação. A experiência espacial deixa claro que não acontece o que Agamben denomina “esvaziamento do indivíduo de sua *real* natureza”, pelo contrário, a tecnologia potencializa a emulação da imprevisibilidade. O edifício cria possibilidades intensas de construção de ilusões, na criação de formas de estetização do político (um edifício tecnologicamente atualizado que agrega radicalmente a experiência estética em uma imersão do sujeito na obra). Um edifício que se dirige ao sentir e à colisão da sensibilidade. De certo modo, a experiência dessa arquitetura – com a colaboração da tecnologia - provoca uma espécie de curto-circuito, ou seja, um envolvimento interativo que devasta o *ser espectador*, ou seja, o espaço desfaz o efeito tradicional do *ver*. O edifício é uma potência da subversão desejante, e o espectador experimenta, no corpo, o sofrimento da sensibilidade do arquiteto – como uma espécie de (re)sentimento histórico. Assim, o espectador fantasma, com seu outro, vê a si próprio na experiência trágica proposta por uma estética que permite novas formas de relação entre a arte e seu público. Destruindo o espectador, a obra o transforma numa parte da experiência. O paradoxo é, assim, o desejo de ultrapassagem da ideia da comunhão de uma comunidade de indivíduos que participam da arquitetura, tomados pela ideia da experiência da dissolução (como na ópera wagneriana). A arquitetura da Fundação, em outros termos, reivindica seu lugar de portadora de um sentido estético, *síntese das artes*, capaz de realizar a utopia moderna de dissolução da arte na vida.

Somaremos à dimensão libertadora de Sperling, uma outra - a “dimensão da dependência”-, pensada a partir da ideia de habitabilidade do edifício, e do fantasma de uma arquitetura contemporânea cada vez mais dependente dos recursos tecnológicos para seu funcionamento. A dimensão da dependência trata do lado prático da arquitetura e diz respeito ao indivíduo que tem suas ações cada vez mais controladas pela tecnologia. Um bom exemplo é o da climatização da Fundação, que depende prioritariamente do aparelho de ar condicionado central para o seu perfeito funcionamento. O equipamento é o mestre invisível que controla as ações dos indivíduos nos ambientes de trabalho. No “caso” ciborgue, o edifício deve funcionar como máquina e controlar o ritmo do usuário, que também deve funcionar como máquina. Contudo, o edifício pode se tornar ameaçador quando as “coisas” automatizadas não funcionam bem. O papel da arquitetura é o de introduzir novas tecnologias para o desempenho do edifício, mas, sobretudo, utilizar dos recursos construtivos para a exploração dos recursos naturais. Pensar alternativas possibilita nos configurar em alguma coisa além de uma peça de máquina (tornar-se peça

de máquina certamente pode significar reduzir-se ao nível da máquina). A arquitetura crítica e política também é aquela que se preocupa com a funcionalidade para potencializar sua habitabilidade. Em outros termos, os autômatos também tem defeito.

Os dispositivos tecnológicos da Fundação Iberê Camargo ora são palco de *eventos-ruptura*, rumo a novos modos de subjetivação, ora são palco da problemática da dominação tecnológica. A composição da subjetividade frente a processos tecnológicos da arquitetura demonstra que *maquinidade* refere-se, neste repertório, à configuração do corpo máquina, sua forma de operação, sua processualidade. Certamente, não no mesmo sentido da elaboração do adjetivo *maquínico* associado ao desejo por Gilles Deleuze e Felix Guattari, mas tendo em comum com ele o dinamismo e a potencialização que o conceito sugere, e o que é mais importante, uma forma de pensar o humanismo, em suas conexões. A partir disso, vemos que os campos da subjetividade, da biologia e da economia são desterritorializados, e unificados numa linguagem comum.

4.9.2 - O Corpo é uma grande instalação

Como *Arquitetura Performática*, o edifício da Fundação Iberê Camargo concretiza plenamente o sentido de *Obra de Arte Total* contemporânea. Essa paisagem arquitetônica, em sua linguagem contaminada, revela uma transmutação conceitual que se direciona a *síntese*. A hibridização da linguagem demonstra que sua arquitetura reivindica o papel de arte na cidade. É na análise de sua *poética, localização e dispositivos espaciais e tecnológicos* que se observam relações sintagmáticas com as categorias artísticas das *Instalações artísticas, o In Situ ou Site Specific, à Land Art, a Arte Multimídia*, assim como com as *Esculturas modernas*. Também é possível observar, nos processos de criação e no edifício, um diálogo com as categorias artísticas da *Performance*. Deste modo, instaura-se o diálogo aberto.

O edifício também guarda relações com a pintura: o terreno da Fundação, longe do centro, precisava ser um ponto de referência sólido na paisagem, como se quisesse ser tema de pinturas à distância. O edifício é uma não-paisagem e uma não-escultura, para se usar o termo de Vidler (2007), ele se localiza em uma categoria do entre: como uma não-exatamente-arquitetura, e dentro desse raciocínio de ultrapassagem de fronteiras e hibridismo conceitual, é uma *Arquitetura Performática*, e performativa. Esse termo surge como uma metáfora exemplar dentro de uma condição da arquitetura contemporânea de natureza irrepetível - a do edifício-arte -, que emerge na paisagem como uma escultura ou instalação, e define um novo tipo de monumentalidade - uma monumentalidade do *informe*, por assim dizer, que ao mesmo tempo desafia as conotações políticas do monumento antigo, e preserva um não monumental papel para a arquitetura no espaço da cidade.

Por sua permeabilidade e espaço investido de relações multissensoriais, o edifício é um híbrido de *In Situ* e *Land Art*, mantendo, contudo, o aspecto que é tradicional da arquitetura: o coeficiente de permanência no lugar. Essa arquitetura torna a paisagem sua moldura, marcando o local na cidade e no território, combinando "paisagem" e "não-paisagem. Mas ao contrário das *Land Arts*, que muitas vezes desaparecem com o tempo, e o que resta do acontecimento é sua documentação, o edifício está no território pra marcar uma permanência, cuja função atemporal inclui a criação de metáforas existenciais para o corpo e para a vida, concretizando nossa existência no mundo.

A contemporaneidade da arquitetura é marcada pela questão comunicacional e tecnológica, da qual emergem novos enigmas. Em face de novos modos de expressividade dramática, em um universo em que os olhares se converteram à visão dos grandes meios, nascem novas possibilidades de expressão. Uma tendência para um regresso à obra de arte total, em um retorno à ópera *wagneriana* e também no que se tem denominado contemporaneamente *multimídia*... Contudo, as novas configurações arquitetônicas nascem, em grande medida, na intersecção com novas tecnologias que modificam a *performance* do espectador. Como uma grande instalação, o edifício se comporta como um corpo, e sendo assim, é um corpo que mostra desempenho, ações, conexões, interações. Os dispositivos espaciais, assim como os tecnológicos, criam uma atmosfera multissensorial que estimula a imersão completa do espectador, que abraça a completude da experiência sensório-corporal – *scinestésica* – e estética.

A arquitetura de Siza, assim como as obras de arte contemporâneas, valoriza cada vez mais a fruição na qual o corpo está comprometido. Se desde as promenades arquiteturais de Le Corbusier há uma intenção de percepção do espaço através do movimento do corpo, aqui a fruição é levada ao limite, no investimento de estados de dessituação. O edifício revela como a arquitetura se beneficia da arte, e como também lhe é um parâmetro. Apresenta aspectos mutantes e flexíveis, é gestual e onírica, um "sótão" que se deixa iluminar através de uma estrutura densa e retorcida.

No desafio de sua compreensão, emerge um plano dos estados artísticos, advindo da proposta deleuziana dos devires (devir-animal e devir-máquina (tecnológico)), que implica uma nova pragmática da subjetividade. A arquitetura expressionista de Siza compõe um nível de intensidades eivado de *afectos* e de *perceptos* destituído de uma individualidade ou de uma subjetividade. Esta sensorialidade é uma composição ritualizada de diversas sensações primárias reunidas, que desterritorializam nosso sistema de opiniões estáveis (de representações), unificado em torno de um determinado contexto (natural, cultural, social, histórico). Siza reinventa uma nova territorialidade, um novo plano, pela reunião de sensações. O edifício provoca aquilo que é essencialmente humano – a alma -, ele re-sensualiza a experiência arquitetônica como uma experiência existencial. A experiência do

espaço separa o corpo do pensamento, o espectador quebra a barreira de sua pele e ocupa o lado dos sentidos. A atração pelo corpo-monstro amarra a produção estética: temos o corpo humano, fragmentado e mutilado, que sugere elaborar a discussão do *informe*, que se desenvolve além dos princípios do prazer. Entre os devaneios estão sensações de existência sensível e temporal, até a intensidade da repulsa e do horror.

A arquitetura surge como forma expressiva sobre a qual as reflexões (políticas e das vicissitudes humanas) nascem a partir do intraduzível e do caótico, do visível e do invisível. Este olhar estético se estende ao pensamento de Deleuze sobre o papel da obra de arte, que, possuidora do mais alto grau de verdade, apresenta-se como um signo maior perante a materialidade dos signos que circundam o mundo do pensamento. Ela deve ser entendida como a “diferença última e absoluta”. De outro modo, como “*diferença interna, diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença, que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós [...]*” (Deleuze, 2010, p. 42.). A arquitetura - enquanto obra de arte -, apresenta-se singularmente, revelando a imaterialidade e a essencialidade absoluta do sentido. Essa singularidade exhibe sempre um começo do mundo, um retorno, em diferença, de elementos únicos e singulares, que perpetuam a recriação, redefinindo um tempo em estado puro. É o que Deleuze denomina “estado complicado do tempo”, “a complicação suprema” (Deleuze, 2010, p.43).

A arquitetura Fundação permite a redescoberta de um tempo enredado na essência. O arquiteto, enquanto artista, se torna o sujeito capaz de redescobrir o tempo no instante de seu nascimento. E a obra, por seu turno, desperta no artista o papel transgressor, uma vez que a transgressão é, nos termos de Bataille, um movimento da *poiésis* que se abre ao indizível, uma espécie de arrebatamento e erotismo capaz de vislumbrar o impossível, ao mesmo tempo rejeitando e criando o *real*. Siza realiza sua função transgressora e tenta dar ao mundo um sentido, apresentando-se como crítico da sociedade ocidental contemporânea. Ele não apenas representa as relações do homem com o mundo, mas as traduz, as questiona. Essa atitude estética produz uma atitude ética no espaço político. Ou seja, há uma conversão da estética na política, visto ser possível, através da arquitetura, a realização plena de um universo de representações onde se manifesta uma filosofia da experiência e do vivido.

4.10 - Por Fim.

“Há marcas que nos ultrapassam, não vale a pena fazer esforços especiais para explicar” Álvaro Siza.

O edifício da Fundação Iberê Camargo demonstra uma tendência que questiona a tradição do espaço modernista, e com seu “gesto antropomórfico”, também questiona a

tradicional ficção do sujeito humanista. A dinâmica da memória joga em vários quadros de tempo e revela uma obra que pode ser compreendida como símbolo próprio da propensão para o choque e a perturbação. Assim, por trás da monstruosidade está um movimento paralisado, como um devir começado que abortou, está inacabado, mutilado. Os signos da monstruosidade se prestam a anunciar, deixando em aberto os acontecimentos que inauguraram. No futuro se efetuará o que apenas foi em parte formado. A monstruosidade aparece em épocas de crise, como uma espécie de elemento que problematiza o choque entre extremos - como aquilo que questiona o pensamento hegemônico e introduz uma crise. Os monstros desempenham, nesse sentido, um papel político como delimitador de fronteiras. A estranheza parece uma consequência natural de uma concepção da história, da inelutável impulsão do tempo que, enquanto carrega o passado em favor do futuro, está necessariamente incerto sobre o presente. A arquitetura é testemunho de uma pré-história e pós-história, como se o arquiteto Siza estivesse, de alguma forma, comprometido com uma identidade dividida.

O edifício é inicialmente analisado em sua capacidade de revalidar, de forma crítica, a tradição do modernismo. Siza soma às matrizes da arquitetura moderna às modificações que ocorreram na cultura arquitetônica. E acrescenta elementos locais, pré-modernos, desvios clássicos, fazendo de sua arquitetura um resultado difícil de categorizar. Há uma procura pela transformação, embora o arquiteto se esquive dos riscos próprios da simples manipulação de imagens. Com uma visão crítica, revela formas extremas e ambíguas, sem se deixar levar pela arquitetura do espetáculo que, em sua opinião, está relacionada com a dificuldade de resistir a forças e exigências, que conduz a edifícios implantados sem qualquer preocupação com o contexto. Em nenhum momento sua obra oferece o acabamento, o apaziguamento ou a serenidade, mas a agitação do devir, a tensão da instabilidade, a confusão do insólito. Por isso, o olhar mergulha na desordem formal que acaba sublinhando um plano puramente sensorial da experiência espacial.

Através da primeira dica de Frampton – o “monstro cataclísmico com os braços quebrados” -, desdobramos a figuratividade nos ternos do *informe*, o edifício da Fundação produz o monstro através da operação fantasmática. E nesse sentido, é possível não só desvendar um Siza crítico do modernismo, mas um arquiteto que se aproxima do abstracionismo expressionista contemporâneo, do qual também fazem parte os arquitetos Peter Eisenman e Frank Gehry, ou seja, em uma posição vanguardista que atravessa o tempo, emergindo ao longo da história com ideias de movimento, devir, forma em formação.

Com o projeto da Fundação Iberê Camargo, Siza consegue isolar seu edifício do complexo urbano proposto no projeto de revitalização da orla de Porto Alegre, caracterizado por instituições de cultura, lazer, entretenimento e capital. Se é um projeto que faz parte de um planejamento do urbanismo *colagem*, é também uma narrativa que propõe uma

arquitetura enquanto arte, individualizada no seu terreno, se configurando em um centro emblemático arquitetônico, um totem de lógica tradicionalista que mantém uma reserva de sua função simbólica. O edifício surge no espaço como território simbólico que sintetiza um extenso projeto de transformação da cidade de Porto Alegre em cidade histórica com caráter nacional, cuja arquitetura e seus artistas devem ser capazes de enfrentar e disputar o lugar de capital cultural, política e econômica do Mercosul, fazendo frente aos grandes núcleos históricos de Buenos Aires e Montevideu. Assim, explora-se a tensão existente entre a dinâmica setorizada do planejamento urbano, ao mesmo tempo em que busca examinar a necessidade de se configurar centros emblemáticos dos quais a arquitetura e a arte sempre foram objetos privilegiados. Em síntese, o edifício explora a configuração híbrida entre uma lógica descontínua de ocupação do espaço urbano, e de outro lado uma lógica tradicionalista de compreensão das edificações como espaços simbólicos. Espaços culturais, como a Fundação Iberê Camargo, são catalisadores ou vetores de desenvolvimento e consolidação urbana.

Ainda que seja profundamente comprometida com o sentido do lugar, a obra transcende os temas do *Regionalismo Crítico* (Frampton)¹⁸⁶. O arquiteto constrói o seu raciocínio a partir da experiência e do contato com o contexto, da emoção que ele suscita, e da qual vai se emancipando aos poucos, uma vez que o projeto e a construção exigem que o autor se liberte dessa emoção, num progressivo distanciamento, transmitindo-a depois, inteira e oculta, aos espaços. Assim, ao final, a emoção pertence ao outro.

Com a confiança de que uma obra sempre é processo, Siza faz de sua experiência uma escrita da memória, na certeza de que “toda a memória do mundo continuamente desenha a cidade”. Com esse edifício, o arquiteto ratifica a opinião de que a arquitetura não deve estar baseada na ideia da superficialidade regional, entendendo também que a universalidade não é sinônimo de neutralidade, não é, em suas próprias palavras, um “esperanto da expressão arquitetônica”. Em contato com a cena global da arquitetura,

¹⁸⁶ Esta pesquisa opta por não analisar a obra de Álvaro Siza segundo o ponto de vista do *Regionalismo Crítico* de Frampton, por considerar esse termo reducionista e superado, uma vez que o autor demonstra uma atitude de resistência e contraposição entre o universal e o regional (ou centro e periferia) e promove um distanciamento da realidade, ignorando a complexidade da arquitetura e urbanismo contemporâneos. De forma sucinta, podemos assinalar que o *Regionalismo Crítico* de Frampton diz respeito a manifestações arquitetônicas que não se renderam ao avanço da civilização universal, mantendo certas características da cultura local - sem cair no sentimentalismo, mas usando recursos vernaculares como soluções adequadas. Não se trata de um estilo, mas de uma “categoria crítica”, embora seja, acima de tudo, uma “prática marginal” (Frampton, 2006-A). Para Fernandez Cox (1991), a incorreção da análise de Frampton está no fato de considerar a ocorrência de diversos lugares e de um único tempo - o tempo civilizatório. Seguindo pela posição de Frampton - que considera lugares plurais e tempo singular - se apresentam como únicas possibilidades: as culturas soterradas pela civilização, ou a modernidade ilustrada, nas palavras de Cox: “Es posible que este nombre sea adecuado para una toxonomia histórica vista desde el centro (en cuya óptica lo que ocurre fuera se vê como regional), tal como hace Frampton de acuerdo con sus propósitos y su perspectiva” (Cox, 1988, p.63). Cox propõe o termo “Modernidade Apropriada” como uma atitude possível para o desenvolvimento da arquitetura nos países “periféricos”, um caminho que poderia conduzir a respostas para os problemas próprios desses países, e não uma “prática marginal”, como coloca Frampton, a partir de sua visão partindo o centro.

mantêm uma ideia distinta daquela arquitetura universal que esperava transformar o mundo num mundo homogêneo.

Como visto no Plano da Refiguração, a arquitetura de Siza traz em si um coeficiente de utopia, entendendo utopia como a forma mais radical de crítica do presente. Siza entende que o presente exige tal crítica: a mudança do visual para o háptico não deve ser confundida no edifício como estar perdido na “tirania do espetáculo”. O edifício de Siza é palco de *eventos-ruptura*, principalmente no sentido da profundidade fenomenológica, do estar imerso em um universo de sensações - dos sentidos, de nosso corpo, do corpo do edifício - como uma utopia que interpreta o outro como um desconhecido, para ser encontrado e potencialmente re-descoberto. Naturalmente ele garante o desencadear de um sentimento de estranheza, é visto como emblemático do *unheimlich*, como signo cultural do estranhamento em um período específico de mudanças. O que é um privilégio da ficção, agora é deslocado para a arquitetura, que reflete a condição humana, uma condição essencialmente instável, da impressão e sentimento de nunca se sentir “confortável” no mundo. Siza consegue fazer dessa arquitetura uma experiência avassaladora; o edifício devolve - com seu labirinto e corpo monstruoso – todas as nossas questões existenciais.

Ao arquiteto é reservado um papel importante para a memória, aqui entendida não como uma mera reprodução do passado, mas como um passado que se projeta, e de um passado que nunca passa - um passado como tempo psíquico, o da história da pessoa como uma “gaveta de guardados”, como afirmava o artista Iberê Camargo. As lembranças são tomadas como rastros (no sentido de recuperação), e também como restos, sobras que assombram sua arquitetura. Eis um enigma, que é sintetizado em sua própria citação: *“Tradição é um desafio para a inovação. Consiste em inserções sucessivas. Eu sou um conservador e tradicionalista – isto é, para se dizer, eu transito entre conflitos, compromissos, hibridização, transformação”* (Siza *apud* Frampton, 2006, p. 71). Eis o embate que o edifício revela: situado na setorização híbrida da cidade e ao mesmo tempo servindo como um marco e emblema. Formula-se nele a imagem de um edifício isolado em uma auto-estrada, uma abordagem modernista da paisagem, que contém o núcleo daquilo que consiste de mais nobre da história da arte clássica ocidental: a pintura.

Nesse sentido, a saída para o projeto se faz com sua relação com a natureza, em um diálogo franco e limpo com a mata e o Guaíba. Como se Siza transportasse em todos os sentidos a dimensão do imaginário português, guardião das fantasmagorias, da *rêverie* de um povo sonhador, e ancorasse na orla de Porto Alegre. Com este projeto o arquiteto procura entender o seu mundo, interpretando-o em seu edifício, que se apresenta como uma interposição através da qual compreende a si mesmo como ser histórico, explorando as tensões entre o tradicionalista-conservacionista e os desafios que o mundo contemporâneo. A lhe impõe, ou seja, o desejo de singularização diante das formações hibridizadas. A

Fundação Iberê Camargo é a expressão de uma ideia, mas ao mesmo tempo a palavra constitutiva do devaneio. O discurso arquitetônico opera uma suspensão da realidade, assumindo assim uma dimensão do “irreal”. E graças à suspensão da percepção ordinária, dá-se uma intensificação da visão da realidade, permitindo recompô-la. A imaginação em arquitetura é, pois, produção de um mundo que não é deste mundo, repensada para este mundo.

REFERÊNCIAS

- ABREU**, Regina. *A fabricação do imortal. Memória, História e Estratégias de Consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/ Rocco, 1996.
- ACCONTI**, Vito. *Performing Architecture: arquitetura que você performa – arquitetura que performa você – arquitetura performática*. In: LABRA, Daniela. *Performance Presente Futuro*. Vol II. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- AFONSO**, Simonetta Luz. *Álvaro Siza Pavilhão de Portugal Eduardo Souto Moura*. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/.../1520-alvaro-siza-e-eduardo-souto-de-moura-pavilhao-de-portugal.html>. Acesso: 18.07.2009.
- AGAMBEN**, Giorgio. *Infância e História*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- _____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR**, Douglas Vieira de. *Alma espacial*. *Arquitextos*, São Paulo, 02.022, Vitruvius, 2002. Disponível em : <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/804>. Acesso: 02.01.2012.
- AITA**, Virgínia H. A. *Iberê Camargo: uma experiência da pintura*. In: **CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO**. Iberê Camargo. Uma experiência da pintura. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.
- ALBANO**, Maria Tereza Fortini. *Policentralidade e zoneamento de usos*. Disponível em <http://www.portoalegre.rs.gov.br/planeja/spm2/6.htm>. Acesso 11.08.2011.
- ALBUQUERQUE**, Fernanda. *Só a imaginação pode ir mais longe no mundo do conhecimento...Iberê Camargo*. In: Revista Aplauso nº 47, maio, 2003.
- ALLIEZ**, Eric. *Tempos Capitais*. Relatos da conquistas do tempo. São Paulo: Siciliano, 1991.
- ALMEIDA**, Paulo Roberto de. *Mercosul: fundamentos e perspectivas*. São Paulo: LTR, 1998.
- AMARAL, Izabel**. *Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar*. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP, nº 26. São Paulo, 2009.
- AMITRANO**. Georgia Cristina. *A arte como exílio da condição humana: uma análise ético-política da estética contemporânea*. In: Revista Ensaios Filosóficos, Volume VI - Outubro/2012. Disponível em: http://www.ensaiofilosoficos.com.br/Artigos/Artigo6/00_Revista_Ensaios_Filosoficos_Volume_VI.pdf. Acesso: 03.07.2013.
- ANICO**, Marta. *A Pós-modernização da cultura: Patrimônio e Museus na Contemporaneidade*. In: Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 71-86, jan/jun 2005.
- AQUINO**, João Emiliano Fortaleza de. *Imagem Onírica e Imagem Dialética em Walter Benjamin*. Kalagatos Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico de Filosofia da UECE, vol 1, nº 2. Fortaleza, 2004.
- ARANTES**, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

ARGAN, Giulio Carlo Argan. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo; **FAGIOLO**, Mauricio. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994. p. 39.

AUGUSTO, Ronald. *Uma assinatura monumental*. Disponível em: <http://www.literal.com.br/artigos/uma-assinatura-monumental>. Acesso 22.05.2011

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BANN, Stephen. *As invenções da História. Ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo:UNESP, 1994.

BARRANHA, Helena Silva. *Arquitetura de museus de arte moderna e contemporânea*. In: Ciências e técnicas do Patrimônio, vol 2. Porto: Revista da Faculdade de Letras, 2003.

BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br> Acesso em 9.04.2008.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *ÁLVARO SIZA E O BRASIL*. Disponível em http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=40, Acesso: 12.12.2008.

BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Buenos Aires: Sur Editorial, 1960, p.24

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENÉVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *A arquitetura no novo milênio*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1994.

_____. *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1994 (B).

_____. *Paris, capital do século XIX*. In: **KOTHE**, Flávio R. *Walter Benjamin. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 2002.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, PP. 1-80.

_____. *O colecionador*. In: **BENJAMIN**, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIAVASCHI, Marta. *Mestres em Obra*. [Filme-vídeo]. Produção Surreal Produção Audiovisual, direção de Marta Biavaschi, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2008. 31 min. Cor. Som.

BOIS, Yve- Alain. *Cubístico, cúbico, cubista*. In: Revista Concinnitas: arte, cultura e pensamento. Ano 7, volume 1, nº 9. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, julho 2006.

_____. *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista*. In: **RIBEIRO**, Marília Andrés; **RIBEIRO**, Maria Isabel Branco (orgs.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê de História Da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, pp. 13-27.

BOLAÑOS, Maria. *Desorden, Diseminación, y Dudas. El discurso expositivo del Museu em lãs últimas décadas*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br> Acesso: 22.07.2008.

BOLLE, Willie. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Um painel com milhares de lâmpadas. Metrópolis e Megacidades*. In: **BENJAMIN**, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BOURDÉ, Guy, **MARTIN**, Hervé. *As Escolas Históricas*. Lisboa: Editora Europa-América, 2000.

BRAGA, Suzana Márcia Domont. *Vestígios do estranho no familiar: as crônicas de Lobo Antunes*. Belo Horizonte, 2007. Disponível em http://server05.pucminas.br/teses/Letras_BragaSM_1.pdf. Acesso: 20.05.2012.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Crítica na Arquitetura*. in: *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*. v.3. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001.

_____. *Hermenêutica e verdade na obra de arquitetura*. In: Revista Kriterion, Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da UFMG, n. 101, 2000.

_____. *Os modos do discurso da teoria da arquitetura*. In: *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. Crítica da Arquitetura*. Porto Alegre: Ritter dos Reis, v.3, 2001.

BRANDÃO, Carlos, Rodrigues; **SANTOS**, Rodrigo Herles dos; **OLIVEIRA**, Joycelaine Aparecida; **PAULA**, Andréa Maria Narciso de; **GAMA**, Maria das Graças C.C. *Um estudo sobre as águas em Gaston Bachelard*. Anais do III Simpósio Nacional de Geografia Agrária – II Simpósio Internacional de Geografia Agrária. Presidente Prudente, SP, 2005.

Brites, Blanca. *Retratos: um olhar além do tempo*. Set. 2002. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/content/exposicoes/texto_blanca.asp. Acesso em 18.01.2011.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

BRUAN, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

BRUNETTE, Peter; **WILLS**, David. *Deconstruction and the visual-arts art media, architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and film*. Nova York: Verso, 2007.

BRUNO, Joana Sarmet Cunha. *Os novos museus na promoção da imagem das cidades: o caso do Museu de Arte Contemporânea de Niterói*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BRUNO, Cristina. *Museus e Patrimônio Universal*. IN *V Encontro do ICOM BRASIL, Fórum dos Museus de Pernambuco*. Recife, maio de 2007, pp. 6-7

BURDEN, Ernest. *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2006.

BURKE, Peter. *A escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

BURMEISTER, Newton. *A necessária releitura da cidade*. Disponível em <http://www.portoalegre.rs.gov.br/planeja/spm2/6.htm>. Acesso 11.08.2011.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. *No lugar. O desenho de Siza para Porto Alegre*. *Arquiteturarevista*, vol. 5 nº 2, Julho/Dezembro. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

CAFÉ, Carlos. Álvaro Siza & Rem Koolhaas. *A transformação do "lugar" na arquitetura contemporânea*. São Paulo: Anna Blume, 2011.

CALVI, Evelina. *Projecto e relato. A arquitectura como narración*. In: **THORNBERG**, Josep Muntanyaola (Dir). *Arquitectonics. Mind, Land & Society*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

CLAFLEN JR. George L. *Looking For Regionalism in All The Wrong Places*. Disponível em: <http://www.claflenassociates.com/regionalism3.pdf>. Acesso 22.11.2011.

CAMARGO, D.; **MOSCOSO**, R.M de C.; **STAUT**, S.L.S.; **FABRÍCIO**, M. M.; **RUSCHEL**, R. C. *A gestão do processo de projeto da coordenadoria de projetos (CPROJ-FEC) na UNICAMP*. In: *VII WORKSHOP BRASILEIRO DE GESTÃO DO PROCESSO DE PROJETOS NA CONSTRUÇÃO DE EDIFÍCIOS*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Marcel Proust e o triunfo da memória*. *Revista Espéculo*. Revista de estúdios literários. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/mproustm.html>. Acesso: 21.11.2010.

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. Porto Alegre/São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Conversações com Iberê Camargo – Lisette Lagnado*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. "A paixão na pintura: depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins", *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nov. 1992.

CAMARGO, Iberê; **CARNEIRO**, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.

CANAL, José Luis. *Projeto em construção*. In: **KIEFER**, Flávio (org.). *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *Fundação Iberê Camargo porquê um projeto feliz*. In: CDO - Caderno D'Obra. Revista Científica Internacional de Construção; nº 2, ano 2. Porto: Gequalitec, mar. 2010.

_____. Entrevista concedida à autora. Porto Alegre, 2010.

CANEZ, Anna Paula. *Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna de Porto Alegre*. Porto Alegre: Faculdades Metodistas Integradas Ritter dos Reis, 1998.

CANTINHO, Maria João. *Modernidade e alegoria em Walter Benjamin*. In: *Espetáculo. Revista de estudos literários*. Madrid: Universidade Complutense de Madrid, 2003.

_____. O vôo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/imadia.html>. Acesso: 24.05.2010.

CARNEIRO, Mário. *Depoimento*. In: **ZALSTEIN**, Sônia. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CASTELLARY, Arturo Colorado. "Museo e Hipermedia". *Revista de Museología*, nº 11, Madrid, jun 1997, pp. 30-35.

_____. "El reto hipermedia en la difusión del patrimonio cultural", *Boletín Del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 26, Sevilla, abr 1999, pp. 169-172.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da Arquitetura da Arte. Montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes: 2008.

CASTRO, Raquel Cardoso. *Texto & Hipertexto: algumas conformidades*. Disponível em: http://www.bocc.uff.br/_listas/titulos_letra.php?letra=T. Acesso: 20.11.2010.

CASTRO. Carlos Alberto Amaral Albuquerque. *Fragmento. Representação da Memória na arquitetura*. Dissertação apresentada na FAUP: Porto, 2006.

CATTANI, Icleia Borsa. *Paisagens de dentro. As últimas pinturas de Iberê Camargo*. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/content/exposicoes/texto_paisagens.asp. Acesso:20.07.2012.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea. Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CEIA, Carlos. s.v. "Unheimlich", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso: 20. 10.2012.

CEJKA, Jan; **STADTLANDER**, Karin. *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

CENTRE POMPIDOU. Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/>. Acesso 14.05.2011.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Performance como linguagem*. 2º edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. In: **SILVA**. Tomaz Tadeu da. *Pedagogia dos Monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo horizonte: Autêntica, 2000.

COLQUHOUN, Alan. *Arquitectura moderna y cambio historico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. pp. 92-110.

_____. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

COLI, Anna Luiza. *A Origem (Ursprung) como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin*. Disponível em: www.letras.ufmg.br/benjaminianos/Anna%20Luiza%20Coli.pdf. Acesso: 25.11.2010.

COMAS, Carlos Eduardo. *O céu brasileiro de Siza*. Revista Concinnitas virtual, ano 7, vol. 1, nº 9, julho. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Brasil Builds e a Bossa Barroca: notas sobre a singularização da arquitetura moderna brasileira*. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Carlos%20Eduardo%20Comas.pdf>. Acesso 25.03.2011.

_____, *Fundação Iberê Camargo: a transparência do concreto*. In: Arqtexto. n.13 (2008), p. 122-145.

CORSI, Cícero Manzan. *Paul Ricoeur e a Interpretação do Texto Histórico*. Anais da VI Jornada de Pesquisa em Filosofia da Universidade Católica de Goiás. Goiânia: UCG, 2008.

COSTA, Alexandre Alves. *Escandalosa Artisticidades*. In: Modern Redux. Berlim: Hetje Cantz, 2008, pp. 33-46.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Nuno Higinio Pereira Teixeira da. *Los Dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al Margen*. Tese apresentada à Departamento de Filosofia IV da Universidade Complutense de Madrid, 2007.

CURTIS, Willian J. R. *Arquitetura Moderna desde 1900*. (trad. Alexandre Salvaterra). Porto Alegre: Bookman, 2008.

_____. *Alvaro Siza: uma arquitectura de bordes*. In: El Croquis. Especial Alvaro Siza – 1958-2000. Madri:El Croquis Editorial, 2007.

_____. *Uma Conversación [com Alvaro Siza]*. In: El Croquis. Especial de Álvaro Siza – 1958-2000. Madri: El Croquis Editorial, 2007-A.

_____. *Traços da Invenção: Álvaro Siza aos 70*. Trad. Rogério de Castro Oliveira. Arqtextos 13, 2008-A. pp. 143-151.

D'ÂNGELO, Martha. *A crítica de arte como gênero e conceito*. In: Revista Poiésis, nº 15, jul de 2010.. Disponível em: www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_CriticaArte.pdf. Acesso 13.01.2012. pp. 196-227

DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. *A transformação do lugar na arquitetura contemporânea*. Disponível em:

http://www.unb.br/fau/pos_graduacao/resumo_dissertacoes/carlos_felipe_albuquerque_dantas_cafe.htm. Acesso: 22.07.2009.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DECRETO nº 13.747, de 28 de maio de 2002. *Permite o uso de área pública municipal para estacionamento subterrâneo no empreendimento denominado Fundação Iberê Camargo*. PDDUA de Porto Alegre. Disponível em: <http://www.portoalegre.rs.gov.br/planeja/dec13747.htm>. Acesso: 13.08.2012.

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Percepto, Afecto e Conceito*. In: *O que é Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editora, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 42.).

DELEUZE G; GUATTARI F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Tratado de Nomadologia*.(a) Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 5, 1997.

DERNTL, Maria Fernanda . *A arquitetura do diálogo criativo*. In: Revista Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: PINI, vol 21 nº 144, mar, 2006 pp 59 – 63.

DERRIDA, Jacques. *Uma arquitetura onde o desejo pode morar*. In: **NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *A escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Freud e a cena D*. pp. 180-227. In: *A escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995 –A.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DORFMAN, Beatriz Regina. *Projeto do Museu Iberê Camargo e os croquis de Álvaro Siza*. In: Informativo do IAB-RS. Porto Alegre: IAB, 2003.

DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus-Archiv*. Koln: Taschen, 2006.

DUARTE, Valquíria Guimarães. *Centro de Arte Contemporânea de Inhotim: um museu em processo*. In: Anais do IV Simpósio Nacional de História Cultural. Goiânia: Editora UCG, 2008.

_____. *O museu como Colagem de Fragmentos: o caso de Inhotim*. In: Anais eletrônicos do I Congresso Nacional e II Regional do Curso de História de Jataí-GO. Jataí: 2008.

_____. *Uma museografia para o séc XXI: uma análise da concepção espacial/ museográfica do Instituto Cultural de Inhotim*. In: Anais 2009 do 18º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador: UFBA, 2009.

_____. *Tempos narrativos e mimese em Álvaro Siza*. In: Anais eletrônicos do IV Simpósio Nacional de História Cultural: Culturas e Identidades. Goiânia: UFG, 2009.

_____. *O corpo do edifício e a configuração narrativa: A Fundação Iberê Camargo (RS), de Álvaro Siza*. Texto apresentado no II Congresso Nacional e III Regional do Curso de História de Jataí-GO. Jataí: 2009. Mimeo.

_____. “O Museu de Arte como território híbrido: a Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, RS – Álvaro Siza, 1989)”. Anais do SILACC 2010 – Simpósio Ibero Americano Cidade e Cultura: novas espacialidades e territorialidades urbanas. 2010.

_____. *FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO: INTERRELAÇÕES PINTURAARQUITETURA, CORPO NARRATIVO EDIFICADO*. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 2010.

DUARTE, Valquíria G.; **NORONHA**, Márcio Pizarro. *Performance e arquitetura: uma transmutação conceitual a partir do estudo do edifício da Fundação Iberê Camargo, de Álvaro Siza*. In: Anais do II Congresso Internacional de História da UFG de Jataí. Jataí, 2011.

_____. *INDOORS, OUTDOORS: Dança-teatro e Arquitetura, Híbridões, Sincretismos e Performance a partir de Álvaro Siza (projeto e edificação da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre – RS)*. Anais III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro de Viçosa, 2010.

DUARTE, Fábio. *Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DURAND, Gilbert, *O Imaginário, Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem*. Rio de Janeiro: Difel. 1994.

DUTRA, Isadora. *Monstros, gigantes e índios no novo mundo*. Eletras, vol. 20, n.20, jul. 2010.

EISENMANN, Peter. *A arquitetura e o problema da retórica*. In: **NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Em terror firma: na trilha dos grotescos*. In: **NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FABIANO JUNIOR, Antônio Aparecido. *2 museus no Brasil: estudos sobre a Fundação Iberê Camargo e o Parque Nacional Serra da Capivara*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da universidade de São Paulo. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../mestrado_Antonio_Fabiano_Jr.pdf. Acesso: 25.02.2013.

FALCÃO, Fernando Antônio Ribeiro. *Uma reflexão de utilização de museus como vetores de transformação urbana*. Dissertação de mestrado apresentada ao PROPAR da UFRGS, Porto Alegre, 2003.

FARIA, Renato. *Escultura Monolítica*. Disponível em: <http://www.revistatechne.com.br/engenharia-civil/129/imprime69046.asp>. Acesso em 20.05.2011.

FEATHERSTONE, M. *Culturas globais e culturas locais*. In: **FORTUNA**, C. (Org.). *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta, 2001. p. 83-103.

FERNANDES, Fernanda. *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes*. In: Anais do Docomomo. Disponível em : www.docomomo.org.br/.../Fernanda%20Fernandes.pdf. Acesso: 29.11.2009.

FERNANDES, Sylvia Ribeiro. *A criação do sujeito. Comunicação, artista e obra em processo*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica da PUC, de São Paulo, 2006.

FERNANDES, Eduardo Jorge Cabral dos Santos. *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Tese de Doutoramento em Arquitetura, Universidade do Minho, 2010.

FERNÁNDEZ COX, C. Modernidad apropiada. In: *Modernidad y postmodernidad en América Latina*. Bogotá: Escala, 1991, p. 11-22.

FERRON, Fábio Maleronka; **COHN**, Sérgio. *Entrevista com José Paulo Martins*. junho de 2010, em São Paulo. Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/JOSEPAULOMARTINS.pdf>. Acesso 20.05.2011.

_____. *Fábio Coutinho. Entrevista com Fábio Coutinho*. Junho de 2010 – A , em São Paulo . Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/FabioCoutinho.pdf>. Acesso 20.05.2011.

FERREIRA, Brasília Carlos. *Memórias, tempo, narrativas*. In: Revista Política e Trabalho, vol 12, pp. 126-138. João Pessoa: UFPB, 1996.

FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

FIGUEIRA, Jorge (org.). *Alvaro Siza: Modern Redux*. Berlim: Hetje Cantz, 2008.

_____. *Um mundo coral*. In: **KIEFER**, Flávio (org.). *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008-A.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves, **VIDAL**, Diana Gonçalves (org). *Museus. Dos Gabinetes de curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

FILHO, Paulo Venâncio. *Iberê Camargo*. Rio de Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003.

FILHO, Antônio Gonçalves. *Três livros revisitam a obra e vida de Iberê Camargo, um herdeiro de Guignard e Picasso. Inquietações e tormentos existenciais da pintura do artista gaúcho, considerado criado do “realismo grotesco”*. In: Jornal O Estado de São Paulo, 29.05.2010, Caderno de Cultura.

FILHO, Osvaldo Fontes. *Georges Bataille: notas Impertinentes sobre demências e monstrosidades na forma clássica*. In: HYPNOS ano 10 / nº 15 – 2º sem. 2005 – São Paulo / p. 32-49.

FONTES, Maria Aparecida R. *Ut Pictura Poësi e Mímesis: considerações sobre as relações entre pintura e poesia*. Revista Eletrônica do Instituto de humanidades. Vol. I Número III, Set. 2002.

Disponível em: [http:// www. publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/40](http://www.publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/40). Acesso 20.01.2012

FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces*, in: **MIRZOEFF**, Nicholas (ed). *Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 1998.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp.271.

FRANCISCHELLI, Leonardo. *Freud: o criador de mitos*. Revista Ciência e Cultura, vol. 64, nº 1. São Paulo, jan. 2012.

FRAMPTON, Kenneth. *O museu como labirinto*. In: **KIEFER**, Flávio (org.). *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, GG, 1981.

_____. *Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica*. In: **NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Perspectivas para um regionalismo crítico*. In: **NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006-A.

FREIRE, Cristina. *As poéticas do processo. Arte conceitual no museu*. São Paulo: USP, 1999.

FREUD, Sigmund. *O estranho* [1919]. Vol XVII. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1990.

_____. *Além do princípio do prazer*. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Trad. Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBAUFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002.

FUÃO, Fernando Freitas (Org.). *O fantástico na arquitetura*. In: *Arquiteturas fantásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade /UFRGS, Faculdade Ritter dos Reis, 1999.

_____. *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?* In: *Agulha Revista de Cultura*, nº 39. São Paulo, 2004. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ago39fuao.htm> Acesso: 17.09.2008.

_____. *Brutalismo. A última trincheira do movimento moderno*. Revista Vitruvius, Arquitectos, 001.007. São Paulo, dez 2000. Disponível em: [http:// www. vitruvius.com. br/revistas/read/arquitectos/01.007/949](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/01.007/949). Acesso em 02.12.2011.

GANT, Maria Luisa Belido. *Arte, museos y nuevas tecnologias*. Gijón: Treas, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur*. In: *Revista de Estudos Avançados*. vol.11 nº.30. São Paulo, 1997. Pp. 261-272.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2. ed., São

Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. *Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta*. In: **BENJAMIN**, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. pp. 39-47.

GASTAL, Susana. *Projeto Monumenta: filosofia e práticas em interface com o turismo*. In: Revista Turismo em Análise, v.14, nº 2, pp.67-67, Nov 2003.

GERALDO, Sheila Cabo. *Apresentação*. In: Revista Concinnitas: arte, cultura e pensamento. Ano 7, volume 1, nº 9. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, julho 2006.

GHIRARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

GIL, José. *Metafenomenologia da monstruosidade*. In: **SILVA**. Tomaz Tadeu da. *Pedagogia dos Monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo horizonte: Autêntica, 2000.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. São Paulo: LTC, 2000.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias. O museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. (org). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

GONÇALVES, Flávio. *Iberê Camargo: um exercício do olhar*. Disponível em: http://iberecamargo.org.br/content/exposicoes/texto_flavio.asp. Acesso: 15.07.2012.

GONDAR, Jô; **DODEBEI**, Vera (org). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GONZÁLEZ, Anxo Abuín. *Algumas considerações sobre a possibilidade de um teatro virtual*. Disponível em: http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/856/1/cibertxt2_35-49_gonzalez.pdf (2007). Acesso 16.05.2012.

GRAEFF, Elena. *Patrimônio Cultural, a cidade e o Plano Diretor*. Disponível em <http://www.portoalegre.rs.gov.br/planeja/spm2/6.htm>. Acesso 11.08.2011.

GRAEFF, Elena; **BELLO**, Helton Estivalet; **KIEFER**, Flávio; **VARGAS**, Julio Celso; **CARUCCIO**, Margot. *Áreas Especiais de Interesse Cultural do Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Ambiental de Porto Alegre*. Disponível em: <http://urbanismo.arq.br/metropolis/wp-content/uploads/2010/01/Artigo-para-X-SAL.pdf>. Acesso 15.11.2011.

GRASSI, Giorgio. *Architecture, dead language*. In: *Architettura, Lingua Morta*. Quaderni di Lotus. Milano: Electa, 1988.

GROSSMANN, Martin. *Museu como interface*. In: Padrões aos Pedacos: o Pensamento Contemporâneo na Arte. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem. Acesso: 28.03.2012.

GUERRA, Abílio. *A esfinge silenciosa*, *Jornal de Resenhas*, Discurso Editorial/Usp/Unesp/Folha de S.Paulo, nº 51, 12 jun. 2000, São Paulo, pp. 2.

GUIMARÃES, Cêça et alli (org). *Museografia e arquitetura de museus*. Rio de Janeiro: PROARQ-FAU/UFRJ, 2005.

GULLAR, Ferreira. *Perspectiva histórica da arte e da arquitetura no modernismo*. In: Módulo – Cadernos de Arte e Arquitetura, nº 76, jul. Rio de Janeiro, 1983. pp.2.

_____. *Da arte concreta a arte neoconcreta*. Artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 18.07.1959. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo da arte: 1950 – 1962*. (supervisão e coordenação geral e pesquisa: Aracy Amaral). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977. pp. 108 – 113.

_____. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1988. pp.17.

_____. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998. pp.17.

HAESBAERT, Eduardo Amaral. Jun. 2010. Entrevista concedida à V. G. Duarte.

HARAWAY, Donna J. “Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Tadeu, T. (org). *Antropologia do Ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 2ª edição.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Editora, 2000.

HOBBSAWM, Eric; **RANGER**, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Tradução de Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *Escapando da amnésia – O museu como cultura de massa*. In: **HUYSEN**, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IBELINGS, Hans. *Siza Modern*. In: *Modern Redux*. Berlim: Hetje Cantz, 2008, pp. 43 – 45.

ISER, Wolfgang. *O ressurgimento da estética* in: **ROSENFELD**, D. (org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp. 35-49.

JANSON, H. W. *História Geral da arte – O mundo moderno*. São Paulo: Martins Editora, 2001.

JEUDY, Jean Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JUNIOR, Antônio Aparecido Fabiano. *Museus Contemporâneos: Bilbao e Porto Alegre*. Revista Mouseion, vol 1, nº 2, Julho/Dezembro. Canoas, RS: Museu e Arquivo Histórico La Salle, 2007.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico da psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KIEFER, Flávio. *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. Porto São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MASP - Museu de Arte Moderna de São Paulo, Paradigmas Brasileiros na Arquitetura de Museus*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR, 1998.

_____. *Arquitetura de Museus*. Revista ARQtextos, vol1. Porto Alegre: PROPAR, 2000.

_____. *Linhas que se cruzam*. In: Revista CDO. Caderno D'Obra. Revista Científica Internacional de Construção, nº 2, Ano 2,. Porto: Gequalitec, mar. 2010.

KIRCHHEIM, A. P.; **PASSUELO** A.; **DAL MOLIN**, D.C.C.; **SILVA FILHO**, L.C.P. Durabilidade do Concreto Branco: Estudos realizados. In: Anais do II Seminário de Patologias das Edificações. Novos Materiais e Tecnologias Emergentes. 2004.

KNAAK, Bianca. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: Utopias & Protagonismos em Porto Alegre, 1997 – 2003*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da UFRGS, 2008.

_____. *Para uma história da maior mostra de arte da América Latina: afirmações transversais, curadorias, projetos e oportunidades*. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado. Contribuição semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KRAUSS, Rosalind E. *La escultura em el campo expandido. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

_____. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LABRA, Daniela. Vito Acconci - *Arte e Política da Performance à arquitetura*. In: Revista Dasartes, nº 7, Dez 2009. Disponível em <http://www.artesquema.com/escritos/vito-acconci-arte-e-politica-da-performance-a-arquitetura/>. Acesso 26.05.2011.

LAVIGNE, Nathalia. *As curvas do calçadão de Copacabana vão atravessar a Avenida Atlântica e subir as paredes da nova sede do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro*. Disponível em: http://www.tamtips.com.br/traveller_tips/298. Acesso: 18.01.2010

LEAL, Izabela. *O poeta e o ciclista: quando pedalar é escrever*. In: **PEDROZA**, Célia; **ALVES**, Ida Maria Santos Ferreira (orgs.). *Subjetividades do Devir. Estudos da poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LE CORBUSIER. *Arquitetura e Belas Artes.* In: Revista do Patrimônio histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1984. pp. 137-138.

LE GOFF, Jaques. *História e memória.* Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *A História nova.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LEONÍDIO, Otávio. *Cidade da Música do Rio de Janeiro: a invasora.* Resenhas online, São Paulo, 111.01 Vitruvius, out 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/32>. Acesso: 13.01.2012

_____. Álvaro Siza Vieira: outro vazio. *Arquitextos*, São Paulo, 11.121, Vitruvius, jun 2010 Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3439>. Acesso 15.05.2012.

LEVY, David. *A identidade Narrativa. Conhecer o si-mesmo é narrar sua história.* In: Revista Filosofia. Vol 11. São Paulo: Duetto, 2009.

LIMA, Cecília Modesto. *Dicionário Ilustrado de Arquitetura de A a Z.* São Paulo: Pro Editores, 2000.

LOGUÉRCIO, João Francisco Canto. *Fundação Iberê Camargo em Jogo.* Dissertação de Mestrado do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia da UFRGS. Porto Alegre, 2008.

LOGUÉRCIO, J. F. C.; **ALVES,** C. F.; **ZAMBONI,** V. *Fundação Iberê Camargo – O nascimento de um museu.* Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/31392729/Fundacao-Ibere-Camargo-O-Nascimento-de-um-Museu-Loguercio-J-F-C-Alves-C-F-Zamboni-V>. Acesso 14.02. 2011.

LOPES, Jonas. *A arte como expressão da vida de Iberê Camargo.* In: REVISTA Mde Mulher, de 08.09.2011.

LOURENÇO, Maria Cecília F. *Museus acolhem o moderno.* São Paulo: Edusp, 1999.

MACIUNAS, George. *Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte (1962).* In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pp.90.

MAHFUZ, Edson. *Ensaio sobre a razão compositiva; uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica.* Viçosa: Universidade Federal de Viçosa; Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

_____. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. In: **REVISTA PROJETO DESIGN.** nº 341, Julho. São Paulo: Arco, 2008.

_____. *O sentido da arquitetura moderna brasileira.* In: Revista Eletrônica Vitruvius, *Arquitextos* 020.01, ano 02, jan 2002. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.020/811>. Acesso: 09.08.2011.

MAIA, Dirce Guarda. *Corpo e obra. Reflexões sobre o corpo na linguagem performática.* Disponível em : <http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/artigos/dirce.doc> . Acesso em 22.05.2011.

MARTINS, Luiz R. *O Desejo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.418.

MASCARO, Luciana Palaes. Identidade e Modernidade na produção arquitetônica do início do século XX: Movimento Neocolonial e regionalismo crítico. Disponível em :

http://www.forumpatrimonio.com.br/view_abstract.php?articleID=154&modo=1. Acesso em 12.01.2013.

MASSI, Augusto (org). *Gaveta dos Guardados*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo/ CosacNaify, 2009.

MATEUS, José. *O abraço cubista*. In: Revista Linha. <http://www.arx.pt/pt/textos/400-o-abraco-cubista>. Acesso: 25.04.2013

MIGUEL, Luis Felipe. *Em torno do conceito de Mito Político*. Revista Dados, vol.41, nº 3. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0011-52581998000300005&script=sci_arttext. Acesso 26.09.2011.

MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

_____. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

_____. *Depois do movimento moderno*: Gustavo Gili, 2001.

MANZI, Ronaldo. *Proust à luz de Freud – uma leitura Merleau – Pontyana*. Disponível em: www.fflch.usp.br/df/epinosanos/ARTIGOS/numero%2020/manzi20.pdf. Acesso em: 20.11.2010.

MARTINO, Marlen Batista de. *Do vazio ao labirinto: o espaço e a arte contemporânea. Uma história das sensibilidades e percepções sobre o espaço através da arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, 2004.

MARQUES, Sérgio M. Álvaro Siza Vieira. *O projeto do Museu Iberê Camargo, em Porto Alegre*. In: Revista Vitruvius, jul 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas>. Acesso: 25, 06,2010.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira; **SANTOS**, Marcos Antônio dos. *A síntese das artes como resgate da vida comunitária. Da Gesamtkunstwerk à nova monumentalidade e o core*. In: Dossier thématique: Brésil questions sur le modernisme. Número 1. 2011. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article78>. Acesso: 20.01.2012

MARTINS, Raquel Monteiro. *A idéia de lugar. Um olhar atento às obras de Siza*. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/dspace/bitstream/10316/12563/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado%20_%20Raquel%20Monteiro%20Martins%20_%202009.pdf. Acesso em 11.11.2010..

MASSI, Augusto. *Apresentação*. In: **CAMARGO**, Iberê. *Gaveta dos Guardados*. Porto Alegre/São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MATTHEWS, Henry. *New Museum Architecture: Innovative Buildings from Around the World*. The Art Book, v.13, n.3, 2006. pp. 57-58.

MEDRANO, Leandro. *Habitação, Arquitetura e Contemporaneidade*. In: Pós, n. 21. São Paulo, jun 2007. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/posfau/n21/07.pdf>. Acesso: 12.07.2012.

MELENDI, Maria Angélica. *Contra o formalismo (outra vez?)*. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/grupo/textoiti02.htm>. Acesso: 30.01.2012

MELHADO, S.B. *Qualidade do projeto na construção de edifícios: aplicação ao caso das empresas de incorporação e construção*. Tese (Doutorado) – Escola Politécnica, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

_____. *Coordenação de projetos – atribuições e responsabilidades*. Disponível em: <http://www.aecweb.com.br/artigo/gerenciamento-de-obras/402/silvio-melhado/coordenacao-de-projetos-atribuicoes-e-responsabilidades.html>. Acesso: 01. 11.2012.

MENDONÇA, Ana Domitila de A.; **JAPIASSÚ**, Pamilla; **CORRÊA**, Wanessa; **AMARAL**, Tatiana Gondim do. *A gestão do processo de projeto da gerência de planejamento e projeto da Universidade Federal de Goiás*. Anais do XIII Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído, 2010.

MESTRES EM OBRA. *A Fundação Iberê Camargo em construção*. DVD. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

MEZAN, R. *Esquecer? Não: in-quecer*, in: FERNANDES, Heloísa Rodrigues. *Tempo e desejo: psicanálise e sociologia*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001-A.

_____. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

_____. *Modernidade superada. Arquitetura, arte e pensamento do Século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001-B.

_____. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

_____. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona : Editorial UPC, 2000.

MOURA, Eduardo Souto; **AFONSO**, Simonetta Luz; **SIZA**, Álvaro. *Álvaro Siza. Pavilhão de Portugal*. Lisboa: Fundação Banco Comercial Português, 1994.

MÜLLER, Regina P. *RITUAL, SCHECHNER E PERFORMANCE*. In: Revista Horizontes Antropológicos, ano 11, n. 24, Porto Alegre: 2005. pp. 67-85.

MURO, Carles. *Notas sobre algunos dibujos de Alvaro Siza*. Revista Circo, nº 1. Madrid: M.Mansilla, Rojo, Tuñon,1994.

NASCIMENTO, Roberta Andrade. *Charles Baudelaire e a arte da memória*. Revista Alea: Estudos Neolatinos, vol 7, nº 1. Rio de Janeiro, Jan/Jun 2005.

NASIO, Juan David. *O prazer de ler Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

NICOLAZZI, Fernando. *Uma Teoria da História. Paul Ricoeur e a hermenêutica do discurso historiográfico*. Disponível em: http://www.ichs.ufop.br/nehm/images/Artigos_nehm/art_fernando_1.pdf. Acesso: 21

.06.2009.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NETO, Teixeira Coelho. *A construção do sentido na Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, 1993. pp. 7- 28.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, pp. 66-70.

_____. *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

NORONHA, Márcio Pizarro, **RIBEIRO**, Luciana. *Da documentação como fonte de estudo histórico cultural, a criação audiovisual no campo da dança: do filme documental à vídeo dança na política cultural para dança no Brasil*. In: Anais Eletrônicos do XII Encontro Regional da ANPUH. Rio de Janeiro. 2006 - A. Disponível em: <http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2006/Indice2006.htm>. Acesso: 14.07. 2007.

_____. *A noção de Composição no Tratamento de Sistemas Interartes: um estudo classificatório de experimentos sensoriais a partir da modernidade*. In: Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006 -B

_____. *Do FORT-DA da arte ao corpo-obra. [É possível uma estética da clínica? Haverá um corpo-obra?]* In: Revista Conexão, v.6 nº 1 Jan/Jun. 2007- A.

_____. *Interartes e Dança: uma pequena história entre o háptico e a scinestesia*. In: ENGRUPE – DANÇA – Encontro de grupos de Pesquisa em Dança. São Paulo: UNESP, 2007 – B. Publicação em CD-ROM e em DVD.

_____. *Performance e audiovisual: conceito e experimento interartístico- intercultural para o estudo da história dos objetos artísticos na contemporaneidade*. In: XXVI Colóquio do CBHA. São Paulo: FAAP, 2007- C.

_____. *Teoria Interartes: “Scinestesia”, Embodied Experience [Performance? Body Art?, Paradigma Audio Visual e a arte no tempo recente*. Mimeo. 2008 - A.

_____. *Arcaico, Moderno, Popular. Reflexões em torno da noção de Arcaísmo e a Cultura Visual*. 2008 - A. Disponível em: <http://www.marciopizarro.wordpress.com>. Acesso 23. 08. 2008.

_____. *Reflexões teóricas em torno de interfaces: psicanálise e interartes e as relações tempo-espço. Agenda e pesquisas em andamento*. 2008 – B. Disponível em: <http://www.marciopizarro.wordpress.com>. Acesso 23.08.2008

_____. *Sob o giro da arte na leitura sintomal. Objetos epistemológicos modernistas, recalque, crítica e morte na leitura historiográfica*. 2008 – C. Disponível em: <http://www.marciopizarro.wordpress.com>. Acesso 23.08.2008.

_____. *O Historiador e a “Scinestesia”: conceito e experiência na História e Teoria Interartes*. In: **PESAVENTO**, Sandra J. (org). *Sensibilidade e Sociabilidade: Perspectivas de Pesquisa*. Goiânia, Ed. UCG, 2008- D.

_____. *Corpo, Teoria e História da Arte e Fashion*. In: **FILHO**, Adair M., **MENDONÇA**, Miriam C. M. M de. *Modos de Ver a Moda*. Goiânia: PUC/Goias, 2010.

_____. *História, espaço e performance: topologias da memória e lugares de performance*. In: Anais do XX Encontro Regional de História da Anpuh. História e Liberdade. Franca: 2010-A. Disponível em: http://www.encontro2010.sp.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=357&impressao. Acesso: 16.05.2011.

_____. *Narratologia-Midiologia & Dança cênica contemporânea: trânsitos conceituais para pensar em dança-teatro, videodança e narrativas cênicas transmidiais*. Anais do III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro de Viçosa, 2011-A.

NUNES, Ângela. *Betão na arquitetura e na engenharias de estruturas*. In: Caderno D'Obra, 2010. Pp 29-35.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989. pp. 73-74.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Cléia Beatriz Hauschild de. *Tudo é Cidade*. Disponível em: <http://www.portoalegre.rs.gov.br/planeja/spm2/6.htm>. Acesso 11.08.2011.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele. A arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookmam, 2011.

PARIS, OMAR. *Entrevista a Álvaro Siza por Omar Paris*. 10 Ago 2012. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/63958/entrevista-a-alvaro-siza-por-omar-paris/>. Acesso: 01. 09.2012.

PASTA, Paulo. *Memória e Matéria na pintura de Iberê Camargo*. In: **SALZSTEIN**, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PAVLICK, Inez. *2º PDDU e a proteção do Patrimônio Natural*. Disponível em <http://www.portoalegre.rs.gov.br/planeja/spm2/6.htm>. Acesso 11.08.2011.

PELBART, P. P. *O Tempo Não-Reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge, Mass : MIT Press, 1983.

PESSANHA, José Américo. *O sentido dos museus na cultura. O museu em perspectiva*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

PESSOA, André Vinícius. *Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.

PISA, Daniel. "A história se curva a Iberê". O Estado de São Paulo, *São Paulo*. 02 mar 2006. Caderno de Cultura, p.10.

PITTA, Tânia Rocha. *Fragmentação e (de) composição espacial de uma realidade pós-moderna*. Revista FAMECOS: Mídia, Cultura e Tecnologia, nº 31, dezembro/março. Porto Alegre: PPG/PUCRS, 2006.

PLANO NACIONAL DE EFICIÊNCIA ENERGÉTICA. Ministério das Minas e Energia. Disponível em: <http://www.mme.gov.br/mme/galerias/arquivos/PlanoNacEfiEnergetica.pdf>. Acesso: 11.10.2012.

POMIAN, Krystof. *Coleções*. In: **ROMANO**, Rugiero (dir.). Enciclopédia Einaudi; *Memória-História*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v. 1. pp. 51-86.

POSSAMAI, Zita R. *Nos Bastidores do Museu: Patrimônio e Passado da Cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: EST Edições, 2001.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental (PDDUA). Disponível em: <http://www.portoalegre.rs.gov.br/spm>. Acesso 20.10.2010. Porto Alegre: 1996.

PUGLIESE, Vera. *A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman*. Atas do I Encontro de História da Arte – Revisão Historiográfica: O Estado da Questão. Campinas: Unicamp, 2005

PULS, Mauricio. *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.

RABINOVICH, Elaine Pedreira. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da História*. In: Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano. ISSN 0104- 1282, vol 15, nº 2 São Paulo, 2005.

RAPOPORT. Beatriz. *Águas cinzas: caracterização, avaliação financeira e tratamento para reuso domiciliar e condominial*. 2004. Disponível em: www.arca.fiocruz.br. Acesso em 28.11.2012.. Pp. 8-20.

REBÊLO, Marcelle Maria Pais Silva. *Caracterização de águas cinzas e negras de origem residencial e análise da eficiência de reator anaeróbio com chicanas*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Recursos Hídricos e Saneamento, 2011. Disponível em: www.ctec.ufal.br/.../DissertacaoMarcelleMariaPaisSilvaRebello.pdf. Acesso em 28.11.2012. Pp. 50-54.

REGNAULT, F. *Em torno do Vazio. A arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

REGO, Renato Leão. *A poética do desassossego. A arquitetura de Álvaro Siza*. 010.03, ano 01, mar 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.010>. Acesso 13.05.2010.

REIS, Júlio. *Iberê Camargo: o ato criador*. Disponível em: <http://www.opapeldaarte.com.br>. Acesso em 20.05.2012.

REIS, Paulo. *Entrevista com Iberê*. Revista ARS vol.1 nº.2. São Paulo Dez 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202003000200010&script=sci_arttext. Acesso em 02.13.2010.

RENNÓ, Sílvia Alencar. *Existe uma experiência estética do usuário nos discursos da arquitetura contemporânea? Aproximações a partir das categorias críticas de Peter Eisenman e Bernard Tschumi*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

REQUENA, Guto. *Entrevista com Lars Spuybroek*. Disponível em <http://www.nomads.usp.br/documentos/entrevistas/lars/lars.html>. Acesso: 12.08.2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa (tomo I)*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

_____. *A memória, A história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008.

_____. *Arquitectura y Narratividad*. In: **THORNBERG**, Josep Muntañola (Dir). *Arquitectonics. Mind, Land & Society*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

_____. *Da Interpretação: Ensaio sobre Freud*. Trad.de Hilton Japiassu. Série Logoteca. Rio de Janeiro: Imago, 1977, pp. 15 - 16.

ROCHA, Caroline. *Sistemas Híbridos e co-autorais na História da Arte, Arquitetura e Design*. Disponível em: <http://www.actamedia.org/colab/node/231>. Acesso: 20.04.2008.

RODRIGUES, Antônio Jacinto. *Teoria da arquitetura. O projeto como processo integral na arquitetura de Álvaro Siza*. Porto: FAUP, 1996.

ROSA, Rafael Brener. *Arquitetura, a síntese das artes. Um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira*. Dissertação de Mestrado do PROPAR – UFRGS. Rio Grande do Sul: 2005.

ROSSI, Aldo. *História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSSO, Silvana. *Paredes restas e superfícies onduladas*. In: REVISTA AU. Edição 171, junho 2008.

ROUDINESCO, E. e **PLON**, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RYAN, Marie-Laure. *Narrative and the split condition of digital textuality*. Disponível em: <http://www.dichtung-digital.com/2005/1/Ryan/>. Acesso: 18.02.2012.

_____. (Ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.

_____. *Multivariant Narratives*. In: **SCHREIBMAN**, Susan; **SIEMENS**, Ray; **UNSWORTH**, John (ed.). *A Companion of Digital Humanities*. Oxford: Blackwell, 2004. Disponível em: <http://www.digitalhumanities.org/companion/~~V>

SACEANU, Patrícia. *A inquietante estranheza na contemporaneidade* (Tese). 2005. Disponível:http://www.psicologia.ufrj.br/nepecc/files/036_inquietante_estranheza.pdf. Acesso: 20.06.2012.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *O pluralismo pós-utópico da arte*. Revista ARS vol.7 nº.14 São Paulo. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br>. Acesso: 08.02.2012.

SANTA CECÍLIA, Bruno. *Tectônica moderna e construção nacional*. MDC -Revista de Arquitetura e Urbanismo, nº 1. Belo Horizonte/Brasília, 2006.

SANTOS, Juan Domingo. *El sentido de las Cosas. Una Conversación con Alvaro Siza*. In: El Croquis Especial de Álvaro Siza. Madri: El Croquis Editorial, 2008.

SARDO, Delfim. *Instalação*. Disponível em: <http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=ArteVidaEMeio&Filtro=113&Slide=113>. Acesso em: 17.09.2011.

SEEMANN, Jorn. *O espaço da memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas*. In: Revista da Casa da Geografia de Sobral, v.4/5, 2002/2003. Disponível em: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2796352. Acesso em 10.03.2012. pp. 43-53.

SEGRE, Roberto. *Metáforas corporais*. In: **KIEFER**, Flávio (org.). *Fundação Iberê Camargo*. Álvaro Siza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SERAPIÃO, Fernando. *Fundação Iberê Camargo*. In: Revista Projeto Design, nº 341, jul. 2008. São Paulo: Arco Editorial, 2008.

_____. "Fortaleza da Solidão". In: REVISTA PIAUÍ, Edição 9, jun 2007. São Paulo: Abril. Pp. 44.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*. In: *História, memória, literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, pp. 59-89.

SELBACH, Jeferson S. *Maîtres du Plaisir [construtores de imagens]*. Cachoeira do Sul: Editora do autor, 2006, pp. 3-5.

SEMBACH, Klaus-Jurgen. *Arte Nova. A utopia da reconciliação*. Koln: Taschen, 2007.

SERAPIÃO, Fernando. *Fundação Iberê Camargo*. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-15-08-2008.html> Acesso em 08.06.2009.

SILVA, Gustavo Luis. *Espaços Culturais e o Turismo no Centro Histórico de Porto Alegre. O caso da Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Anais do IV Seminário de Pesquisa em Turismo do MERCOSUL da UCS. Caxias do Sul, RS: Universidade de Caxias do Sul, 2006.

SILVA, Elvan. *O inconcluso debate sobre a brasilidade arquitetônica*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq021-01.asp>. Acesso em 25.05.2008.

SILVA, Paulo Zasnicoff Duarte Cardoso da. *A dimensão pública da arquitetura em museus: uma análise de projetos contemporâneos*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura da UFMG. Belo Horizonte, 2007.

SILVA, Luis Gustavo. *O empresariamento da cidade. Porto Alegre e o caso da Bienal do Mercosul*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, da UFRGS, 2009.

SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Pp.76-100.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: Origem e Destino*. São Paulo/Porto Alegre, Cosac Naify/Fundação Iberê Camargo, 2010.

SIZA, Álvaro. *Il procedimento iniziale*. Revista Lotus International. Milán, nº. 22, 1979, pp.49.

_____. "Gostaria de construir no deserto do Sahara", Quaderns d'Arquitectura I Urbanisme. Barcelona, n.169-170, abril-setembro, 1987, pp. 90- 91 .

_____. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2009.

SOARES, Paulo Roberto Rodrigues. *Metamorfoses da metrópole contemporânea: considerações sobre Porto Alegre*. Revista GEOUSP – Espaço e Tempo, nº 20, São Paulo: USP, 2006, pp.129-143.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporânea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003-A.

_____. *Inscripciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003-B.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moaes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

SOUSA. Manoel Alexandre Silvestre F. de Sousa. *PERFORMANCE E CORPO: QUE CORPO? QUE FORMA?* Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/176/149>. Acesso 20.05.2011.

SPERLING, David. *Arquitetura e Evento: Entre a Programação e a Produção do Espaço*. Disponível em: <http://arquitetura.eesc.usp.br/wp/nec/files/2010/03/Arquitetura-e-evento.pdf>. Acesso 25.05.2011.

_____. *Event: Architecture and Art in the Era of Mediatized Experience*. 2006. Disponível em: http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2006_p008e.content.pdf. Acesso: 08.05.2010.

_____. *Museu contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar*. Disponível em www.eesc.usp.br/sap/cafecompesquisa/material/Sperling.pdf. Acesso: 20.11.2009.

_____. *As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema de arte*. <http://www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br> Acesso 09.04.2008.

SPERLING, David. *Arquitetura como discurso. O Pavilhão Brasileiro em Osaka de Paulo Mendes da Rocha* (1) 038.03,ano 04, jul 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/667>. Acesso em 20.05.2012.

STILES, Kristine. *Uncorrupted joy: international art actions*. In: **SCHIMMEL**, Paul. *Out of actions: between performance and objects, 1949-1979*. Los Angeles: MoCAThames and Hudson, 1998, pp. 227-329.

TAFURI, Manfredo. *Teorias e História da Arquitectura*. Lisboa: Presença, 1979.

_____. *The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. London (UK) Cambridge (USA), MIT Press, 1990.

TARDÁGUILA, Cristina. “Após contratempos em filiais, Museu Guggenheim sai em busca de novos mercados”. Jornal O GLOBO, Caderno de Cultura, 03 Jun, 2012. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/apos-contratempos-em-filiais-museu-guggenheim-sai-em-busca-de-novos-mercados-5354830>. Acesso em 15.09.2012.

TEIXEIRA, Lúcia. “Sou, então, pintura:em torno de auto-retratos de Iberê Camargo”. Revista Alea, vol.7 nº 1. Rio de Janeiro, jun. 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000100008. Acesso: 15.04.2011.

TESTA, Peter. *Álvaro Siza*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THORNBERG, Josep Muntañola (Dir). *Arquitectonics. Mind, Land & Society*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

TSHUMI, Robert. *Arquitetura e limites I*. In: **NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Arquitetura e limites II*. In: **NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Arquitetura e limites III*. In: **NESBITT**, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Architecture e disjunction*. EUA: MIT Press, 1998. Cambridge: The MIT Press, 1992.

URRY, John. *O olhar do Turista: Lazer e Viagem nas Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

VELOSO, Rita de Cássia Lucena. *O fracasso da utilidade. Notas sobre o funcionalismo da arquitetura moderna*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp444.asp>. Acesso: 22.04.2008.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VERAS, Eduardo. *A linha incontornável. Desenhos de Iberê*. Catálogo da exposição A linha incontornável. Porto Alegre/RS:Fundação Iberê Camargo, 2011.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora da UNB, 1982.

VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*. Londres: The Mit Press, 1992.

_____. *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Massachussets/Usa: MiT Press, 2002.

WAISMAN, Marina. *O interior da História: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WISNIK, José Guilherme. *Hipóteses Acerca da Relação entre as Obras de Álvaro Siza e o Brasil*. In: Modern Redux. Berlim: Hetje Cantz, 2008, pp. 47-54.

_____. *Jornal Folha de São Paulo*, Ilustrada, quinta-feira, 29 de maio de 2008.

ZAERA, Alejandro. *Salvando las Turbulencias: entrevista com Alvaro Siza*. In: El Croquis Especial de Álvaro Siza – 1958-2000. Madrid: El Croquis Editorial, 2007.

ZEIN, Ruth Verde, **PEARSON**, Clifford A. *Álvaro Siza shows how architecture can be a journey at the Iberê Camargo Museum*. Disponível em <http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/archives/0811iberecamargo-1.asp>. Acesso 2008.

ZALSTEIN, Sônia. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes: 1978.

ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo: da técnica à poética*. Disponível em: http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/ibere_camargo_p.php. Acesso: 21.06.2012.

_____. *Iberê Camargo – Catálogo raisonné*. Volume 1/Gravuras. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZILIO, Carlos. *Iberê Camargo: um episódio, um comentário e algumas considerações*. In: **ZALSTEIN**, Sônia. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PERIÓDICOS

APLAUSO. “BIENAL MERCOSUL. 4º Bienal do Mercosul”. Edição 25, Porto Alegre: Editorial Staff, 2003.

APLAUSO. “BIENAL MERCOSUL. 3º Bienal do Mercosul”. Edição 37, Porto Alegre: Editorial Staff, 2002.

APLAUSO. “Só a imaginação pode ir mais longe no mundo do conhecimento...Iberê Camargo”. Edição 47, Porto Alegre, Editorial Staff, maio, 2003.

ARQTEXTOS. *Arquitetura de Museus*. vol1. Porto Alegre: PROPARG, 2000.

AU - ARQUITETURA E URBANISMO, nº113, Agosto. São Paulo: PINI, 2003.

AU - ARQUITETURA E URBANISMO. “A arquitetura do diálogo criativo”. vol 21 nº 144, mar, São Paulo: PINI, 2006. pp 59 – 63.

CDO - Caderno D’Obra. Revista Científica Internacional de Construção; nº 2, ano 2. Porto: Gequalitec, mar. 2010.

LOTUS INTERNATIONAL. *Il procedimento iniziale*. Milán, nº. 22, 1979, pp.49.

MOUSEION. *Museus Contemporâneos: Bilbao e Porto Alegre*. vol 1, nº 2, Julho/Dezembro. Canoas, RS: Museu e Arquivo Histórico La Salle, 2007.

QUADERNS D’ARQUITECTURA I URBANISME. “Gostaria de construir no deserto do Sahara”. Barcelona, n.169-170, abr-set, 1987, pp. 90- 91 .

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO NACIONAL. *Arquitetura e Belas Artes*. Rio de Janeiro, 1984. pp. 137-138.

REVISTA PROJETO DESIGN. nº 341, Julho. São Paulo: Arco, 2008.

REVISTA VITRUVIUS. *Sede da Fundação Iberê Camargo*. Projetos, São Paulo, 08.093. Set. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>. Acesso: 20.11. 2010.

_____. Nova sede da Fundação Iberê Camargo. Institucional, São Paulo, 001.01. Jan 2001. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/01.001/2116>. Acesso 21.11.2008.

_____. Álvaro Siza em Porto Alegre. São Paulo, 001.003. Ago 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.001/2106>. Acesso 21.11.2008.

_____. Álvaro Siza Vieira. O projeto do Museu Iberê Camargo em Porto Alegre. 007.01. Jul 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/04.007/1611>. Acesso: 21.11.2008

REVISTA PIAUÍ. “Fortaleza da Solidão”. Edição 9, jun 2007. Pp. 44. São Paulo.

REVISTA ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO. Álvaro Siza e Iberê Camargo. O encontro de estrelas. 25 de junho de 2008. Texto de Rosele Martins. São Paulo, Editora Abril.

JORNAIS

Jornal **A Notícia.** “Iberê Camargo ganha museu e catálogo”. Joinville, 03.03.2006.

Jornal **A Notícia.** “Dona Maria: “um homem doce”. Joinville, 03.03.2006.

Jornal **Diário de Santa Maria.** “Iberê para as estantes”. nº 2520. Santa Maria, 05.06.2010.

Jornal **O Estado de São Paulo.** “Três livros revisitam a obra e vida de Iberê Camargo, um herdeiro de Guignard e Picasso. Inquietações e tormentos existenciais da pintura do artista gaúcho, considerado criado do “realismo grotesco”. São Paulo, Caderno de Cultura. 26.05.2010.

Jornal **O GLOBO** - “Após contratempos em filiais, Museu Guggenheim sai em busca de novos mercados”. Rio de Janeiro, 03 Jun 2012. Caderno de Cultura. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/apos-contratempos-em-filiais-museu-guggenheim-sai-em-busca-de-novos-mercados-5354830>. Acesso em 15.09.2012.

Jornal **O Globo.** “25 mil já visitaram exposição de obras impressionistas em SP”, 10 Ago 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/08/25-mil-pessoas-ja-visitaram-exposicao-de-obras-impressionistas-em-sp.html>. Acesso 12.08.2012.

Jornal **Zero Hora.** “Empresas apresentam novo projeto para a área do antigo Estaleiro Só na Capital”. Porto Alegre, Caderno de Notícias, 07.08.2012

Jornal **Zero Hora** “Revitalização do Cais Mauá ficará pronta em quatro anos”. Porto Alegre, Caderno de Notícias, 28.07.2008.

Jornal **Zero Hora.** Com a presença de Gilberto, Fundação Iberê Camargo é inaugurada. 30. 05.2008.

CATÁLOGOS

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Linha de Partida: gravuras de Iberê Camargo.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *A linha incontornável. Desenhos de Iberê Camargo.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Dentro do traço, mesmo.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Iberê Camargo. Uma experiência da pintura.* Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

CATÁLOGO INFORMATIVO DO IAB-RS. *“Projeto do Museu Iberê Camargo e os croquis de Álvaro Siza”.* Porto Alegre: IAB, 2003.

ANEXO I

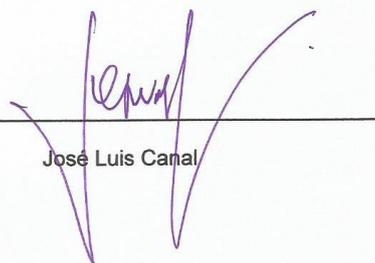


UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS

Eu, José Luis Canal, CASADO
CPF 384575470-20, CU 9012828092, declaro para os devidos fins, que cedo os direitos de minha entrevista, transcrita e autorizada para que Valquíria Guimarães Duarte, doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás – UFG - possa usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data.

Abdicando de direitos meus e de meus descendentes, subscrevo-me a presente,



José Luis Canal

Porto Alegre, 8 DE ABRIL de 2013.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS

Eu, Eduardo Haesbaert, SOLTEIRO (estado civil), 585.748.470-00 (CPF), 8031614525 (RG), declaro para os devidos fins, que cedo os direitos de minha entrevista, transcrita e autorizada para que Valquíria Guimarães Duarte, doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás – UFG - possa usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data.

Abdicando de direitos meus e de meus descendentes, subscrevo-me a presente,

Eduardo Haesbaert

Porto Alegre, 15 DE MAIO de 2012.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS

Eu, Flávio Kiefer, casado, CPF 222384760/91, RG 6004420987 SSP/RS, declaro para os devidos fins, que cedo os direitos de minha entrevista, transcrita e autorizada para que Valquíria Guimarães Duarte, doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás – UFG - possa usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data.

Abdicando de direitos meus e de meus descendentes, subscrevo-me

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Flávio Kiefer', is written over a horizontal line. The signature is fluid and cursive.

Flávio Kiefer

Porto Alegre, 9 de abril de 2013.

ANEXO II

ENTREVISTA COM JOSÉ LUIS CANAL

Valquíria:

- Você poderia falar sobre a idealização da nova sede da Fundação Iberê Camargo?

Canal:

- O meu contato foi a partir do momento que a Fundação já estava formada. Mas, como eu posso dizer: acho que a Fundação foi uma feliz coincidência entre a promessa do Iberê... eu acho que isso tu podes conhecer mais através da dona Maria, do Eduardo, que também está na Fundação e é uma belíssima pessoa, e que acompanha a história do Iberê (depois eu vou te facilitar o contato com ele). Quando eu cheguei lá, tinha uma ou duas pessoas trabalhando na Fundação, na casa da dona Maria. E eu, de certa forma, também com uma missão de construir um museu. Construir um prédio, etc., da Fundação.

Tinha um terreno e se queria fazer um projeto internacional, com um arquiteto que conhecesse profundamente a questão da tipologia. Foi essa a missão que eu tive. Estou acostumado a... meu trabalho é sempre um trabalho feito por missões. Quem trabalha com *project management* recebe um cliente, às vezes uma situação. E tu tens que construir, muitas vezes, o programa, porque existe toda uma situação que normalmente está muito aquém de onde se costuma começar o projeto. Muitas vezes tu estás na vontade de que “vamos fazer”. Às vezes nem terreno existe. Se tu foste ver, por exemplo, a história do projeto do Guggenheim de Nova Iorque, Frank Lloyd Wright começou a trabalhar num projeto, era um projeto que não tinha terreno ainda. Então esses projetos, como são projetos especiais, duram muitos anos por isso, porque às vezes há a vontade: “vamos fazer uma Fundação, vamos fazer uma análise dos terrenos que existem, a disponibilidade, o que seria lógico”. Nesse caso, a gente já tinha o terreno, ali na curva do estaleiro. É um lugar muito bonito, eu gostei. Todo mundo achava que era muito complicado. De fato era, por causa da questão da preservação.

Eu sempre quis que o projeto fosse muito comprometido com a questão do meio ambiente, que tivesse essa questão. Assim como o projeto vinha de fora, com a parte da tecnologia museográfica, a museologia, também tinha que mostrar, pra fora, que era ímpar na questão do respeito ao projeto, e ímpar também na questão do respeito às questões de meio ambiente, que foi o que a gente fez. A conquista de toda aquela área, *a priori*, e a

preservação da área verde que existia, deixou o terreno muito pequeno, não é? E depois, num segundo momento, com a adoção daquela área, que era uma praça que nunca foi construída, e que a gente conseguiu fazer uma espécie de uma praça fechada, que era uma área completamente invadida. Então, na verdade houve um resgate completo daquela região. E depois disso veio a colocação de um estacionamento, as áreas técnicas etc., em torno do desenvolvimento do projeto na planta abaixo da rua, pra questão de facilidade de acesso.

Essas questões de acessibilidade no Brasil a gente tem que fazer, não é? Porque os transportes públicos... Eles não podem criar um equipamento e depender de um transporte público porque muitas vezes o setor público não vai fazer, a gente tem que construir tudo. Então, no nosso caso, nós construímos toda a passagem subterrânea, a questão de segurança geral do prédio, da região, praticamente, que ali está. A questão da rua, nós fizemos, nós corrigimos o raio da curva, que era um problema, que nos deu mais terreno, também. Eu... eu perdi um amigo naquela curva, e...então o projeto foi indo nessa maneira.

Paralelamente, a Fundação foi acontecendo. A Fundação começou a criar seus próprios programas, que é a questão do artista convidado, que eu acho que é muito interessante porque tu fazes, tu geras acervo pra Fundação. Além dos artistas que vêm, que sempre se familiarizam com a questão da Fundação Iberê e encontram nela também um vetor positivo em relação ao negócio da arte. Depois tem a bolsa Luis Aranha, que é uma bolsa que leva artistas pro estrangeiro. Depois começaram as exposições itinerantes do Iberê pelo Brasil. Inclusive a assinatura do contrato da obra, com a Camargo Corrêa, foi o evento da exposição da Pinacoteca de São Paulo. Quando todo mundo se deparou realmente com a obra, em maquete. E a gente já assinando o contrato. O próprio arquiteto Siza foi testemunha do contrato, quer dizer, mostrando que (o projeto) era sério. Praticamente o pessoal de São Paulo, todo o público de São Paulo, o público relacionado com artes estava ali, vendo que esse projeto estava indo pra frente, etc. Então isso foi se dando através de um crescimento quase que paralelo, não diria íntimo porque, na verdade, a gente construiu um pouco o edifício, e paralelamente a Fundação foi indo. E as pessoas foram se comunicando dentro do possível. Mas sempre dentro de uma situação muito enxuta, que é muito importante. Eu acho que a gente tem que ser. Não com aquele caráter de construção de grandes coisas, e sim, de objetivos muito concretos, que é: “vamos construir um museu e uma Fundação de primeira qualidade”. Construímos. Estávamos construindo: “vamos montar uma estrutura de uma Fundação enxuta, que possa se preservar e ser muito ativa no meio artístico”. Eu acho que isso foi feito por outra equipe, que é capitaneada pelo, hoje pelo Fábio Coutinho. Teve o Fernando Schüller, um cara muito importante, antes, que é um cara que virou secretário. Foi um grande parceiro nessa obra, num momento também das aprovações dos projetos de apoio da Lei Rouanet e LIC. Então a

Fundação sempre foi angariando, assim, grandes parceiros. Os próprios conselheiros. A gente sempre com uma missão muito clara. Então, eu vejo assim: quando a gente terminou o edifício dez anos depois, quer dizer, comecei esse processo em 98, em 2008, praticamente, toda a equipe estava formada. Então foi uma coisa um pouco de, de um crescimento paralelo em que a gente se via... As coisas iam acontecendo dentro de suas responsabilidades.

Valquíria:

- Então você entrou nesse processo bem antes.

Canal:

- Comecei a trabalhar na Fundação, me chamaram para fazer o edifício em 98. A gente conversou e em Julho de 98 fui convidar os arquitetos que iam fazer. Montei uma lista de dez arquitetos, depois a gente selecionou três. Quer dizer, quem selecionou foi ...foi numa reunião junto com a dona Maria, Dr. Jorge, Eduardo, Justo e Martins

Valquíria ;

- Você então que selecionou os dez arquitetos.

Canal:

- Os dez arquitetos principais, sim. A primeira lista fui eu que fiz.

Valquíria:

- Pode falar um pouco sobre isso?

Canal:

- Mas isso é uma coisa muito simples de fazer, dez arquitetos. Três é que é difícil. Quando seleciona dez é muito fácil, quer dizer, peguei os dez principais que a gente conhece, os arquitetos que estão trabalhando nessa área e fizeram coisas interessantes, e mostrei pra Fundação e a Fundação selecionou três pra conversar: Álvaro Siza, Rafael Moneo e Richard Meier. A gente conversou com os três mais tarde, realmente o Siza foi o que se lançou mais e desenvolveu o trabalho. E logo depois fez aquele projeto que a gente considerou realmente inusitado, a questão das rampas, a questão do encaixe do edifício no lugar. Pareceu para diretoria e pra dona Maria o projeto exato, perfeito pra nós. E tudo isso foi se dando.

Essas coisas de projeto... eu trabalho muito com projetos especiais, sabe, hoje eu estou trabalhando nesse projeto, por exemplo, do Complexo da Luz, lá em São Paulo, com Herzog & de Meuron. Essas coisas são projetos, assim, de muita sorte, tu entendesses? De uma pessoa que toma uma iniciativa, que pensa grande, e que vai indo. E às vezes vai dando tudo certo. E eu acho que o Iberê foi um projeto assim. Na verdade, ele começou para ser um projeto com um padrão europeu, e no final das contas ele passou a ser um dos melhores projetos do Siza. Pelo menos o Siza diz isso mundo afora. Porque é um projeto mais bem construído dele. Então ele passou um pouco dos edifícios do Siza. Quando a gente começou, a gente pensava, “pô, se eu tiver o padrão do Serralves ou Santiago de Compostela...”. Nós temos o mesmo padrão. E eu, por outro lado, pedi para o Siza eleger um edifício que ele considerava muito bem construído (que era a Universidade de Santiago). Eu fui lá e acompanhei, estudei esse edifício, procurei entender por que ele achava aquele edifício mais bem construído do que os outros. E a gente seguiu à risca o que o mestre falava, quer dizer, não tem muito esquema. O que muitas vezes acontece é que as pessoas passam o tempo todo tentando modificar o projeto e dizer que não dá pra fazer. No meu caso eu sempre fico procurando a maneira de fazer, de viabilizar a coisas. Então por isso que o projeto é uma primeira estrutura em concreto branco no Brasil, com uma dificuldade completa. Mas é um edifício que foi muito bem construído. Tu não encontras defeito, praticamente. As linhas são linhas, etc., porque a gente, com os operários, foi desenvolvendo, desenvolvendo, desenvolvendo, aprendendo, fazendo protótipo, etc., até conseguir fazer. E num ritmo que a gente tinha condição de viabilizar a construção. Depois, também, dos sistemas do que correspondem a um edifício de primeira categoria europeu hoje. Mais ou menos como construir um Mercedes no Brasil. Sem prostituir o carro, tá certo?

Valquíria:

- Você pode falar sobre esse processo?

Canal:

- Na verdade foi um processo, como é que eu posso dizer, de passo a passo, tá? Acho que quando a gente se envolve em um processo muito longo, a gente não pensa quanto tempo vai levar, sabe. Porque isso aí, na verdade, isso é que nem quando se faz um doutorado. Se tu ficas pensando, “pô, vou ficar cinco anos fazendo doutorado”, tu não fazes. Eu fiz meu doutorado assim: eu fazia ano a ano. Então a gente vai indo. Ou quando vai correr uma maratona de 42 quilômetros, tu corres primeiro os dez, depois os vinte, depois os trinta depois os quarenta, e quando vê, tu chegaste, tá acabado.

Nesse processo, a gente começou conhecer a história do Siza. Aí o Siza foi desenvolvendo, aí veio a primeira visita do Siza ao terreno, em 2000. Aí, falamos da questão do estacionamento. Veio a idéia do estacionamento sob solo público. Aí eu procurei entender como a gente conseguiria uma estratégia de aprovar o estacionamento em solo publico porque, na verdade, a gente tava preservando toda a encosta. Estava dando para cidade uma coisa inédita em se tratando de um estacionamento público. Isso gerou certa dificuldade, mas depois a gente conseguiu aprovar. Também a prefeitura foi muito solícita nesse sentido porque formou logo uma comissão de todos os órgãos representantes, gente muito bem capacitada dos órgãos, quer dizer, houve uma grande participação e sinergia da Prefeitura.

Num outro momento, depois disso, a aprovação do projeto foi relativamente rápida. Nesse momento também a gente ganhou o Leão de Ouro de Veneza, que ajudou muito internamente. Eu comecei a tratar das questões das leis de incentivo. Aprovar um projeto com muitos elementos diferentes, em Brasília no Iphan. Todas essas coisas são muito burocráticas, de muita informações, que muitas vezes tu não tens. E a gente foi conseguindo. Um apoio depois, de certa forma viemos a contratar a auditoria técnica da Caixa Econômica Federal que apóia muitos projetos especiais do Governo. Os patrocinadores começaram a chegar porque viram que era um projeto sério. Quer dizer, ganhar um patrocínio da Petrobrás, num primeiro momento, foi uma certificação de que a gente era muito sério. Era um processo sério. Depois veio o desafio da construção.

Mesmo no desafio da construção, no primeiro momento, implantar o estacionamento e já fazendo nas próprias paredes do edifício testes da questão do concreto branco, que a gente também tinha uma experiência em um acompanhamento na Casa da Música, do Rem Koolhaas, lá em Porto, e uma obra do Siza lá em Barcelona, que e a piscina e polidesportivo de Cornellà. Aprendendo, vendo os problemas que eles tinham, também a gente foi corrigindo. A Camargo Correa ganhou a concorrência, uma empresa de primeira qualidade. Nos colocou aqui técnicos de alto nível: um responsável por forma, um responsável por concreto. Que maioria das empresas não tem mais esse acerto técnico, não é? E com eles, com todo esse pessoal, a gente trabalhou, porque eles também não tinham a especificidade desse tipo de estrutura. Mas já tinham construído outras estruturas com complexidades diferentes. Mas com todas com alta complexidade. A gente construiu a estrutura em praticamente 2,5 anos.

Aí veio um momento difícil, que era um terceiro momento do edifício, que era a parte de instalação de sistemas e dos acabamentos, na linguagem que o Siza queria. Que na verdade é uma linguagem minimalista, que faz com que tu controles muito bem as instalações. Tu não vês nenhuma luminária, tu não vês uma grelha, tu não vês um projetor, tu não vês nada. Tudo isso desaparece, não é? Isso tudo desaparece no edifício. Tu tens

que ter um controle absoluto disso. Então nós fomos fazendo isso tudo como se fosse layers (camadas). A questão dos isolamentos térmicos, isolamentos acústicos, que haviam de ser feitos. Hoje tu vês: é um silêncio absoluto, não só em cima da laje do estacionamento, quando tu estas no estacionamento a menos de um metro acima passam ônibus e caminhões e tu tens um isolamento acústico fantástico em cima e percebes nada. Além de tudo quanto tu chegas lá em baixo tem um silêncio bacana, não é? Como também no edifício.

E a questão também da sustentabilidade foi muito bem implantada, hoje a gente tem uma economia absoluta de energia e de água. O edifício gasta dois metros cúbicos de água por dia, quer dizer, nada. Menos que um apartamento, porque re-usa a água da chuva. Por outro lado, gasta muito pouca energia porque a gente foi isolando e atingimos um edifício muito bem isolado. Além de ser branco, tem as fachadas abertas, as aberturas para o lugar certo, economiza muito mais energia. E depois toda a tecnologia, quer dizer, muitas vezes nós investimos muito mais, um pouco mais do que o normal, mas para ter uma qualidade de prestação de serviço a longo prazo. As bombas: para se ter uma idéia, o sistema de bombeamento de ar condicionado e de água são todas bombas importadas, de aço inox, corpo duplo, que dura muito, gasta pouquíssima energia. Todas as instalações em cobre, coisas desse tipo, que tu gastas, investe um pouco mais, mas depois tu tens uma durabilidade infinita, porque manutenção de edifício público ninguém faz, não é?

Valquíria:

- Como é o Siza, na obra?

Canal:

- O Siza na obra é perfeito, uma pessoa verdadeira, uma pessoa muito simples, um verdadeiro mestre. Segundo, a gente se colocou na posição de aprendiz, a gente seguia tudo que ele queria fazer. Não era aquela coisa da gente passar o tempo todo tentando provar pro mestre que o azul não é azul: é azul. Então vamos tentar fazer o azul que ele quer. Então o Siza é muito simples. Depois tem uma coisa do Siza que é uma coisa fantástica, que é uma coisa que poucos arquitetos hoje em dia fazem: ele trabalha o tempo todo com uma lapiseira. No caderno ele desenha tudo, e desenha mais de uma vez as coisas, desenha com um ângulo, de três ou quatro tipos. Depois ele toma uma decisão. Então a ferramenta *desenho* é uma ferramenta que ele trabalha com carinho, com o lápis dele. O tempo todo com o caderninho.

Eu aprendi muito com o Siza, para tu teres uma idéia, eu trabalho muito com um caderno. Hoje em dia tu vês, tenho um caderno em que ele anota tudo, todas as coisas.

Mesmo eu sendo um engenheiro, eu desenho muito, entendeu? Esse é novo, esse caderninho. Mas eu desenho o tempo todo, tenho uma agenda no caderno, o que eu vou fazer, e tal. Hoje é o teu dia, aqui, Valquíria. Essas coisas tu aprendes. Mas ele está lá com a lapiseira. Depois, ele desenha muito bem, ele é rigoroso no desenho compatibilizado.

Mas ao mesmo tempo nós tínhamos que chegar aqui e desconstruir o desenho, porque tu não consegues dar um desenho tão compatibilizado, tá tudo tão encaixado lá... Tu tens que dar paro gesseiro um desenho de gesso. Então a gente descompatibilizava tudo e criava o que a gente chamava de mapa específico. Então o pedreiro também ganhava um mapa, o gesseiro entrava na obra, ganhava o seu mapa: “vai fazer esses gessos, com esse tipo de material em cada lugar”. Eram uns cinco tipos de gesso, pra tu teres uma ideia. Os níveis, as quantidades, tudo isso já tinha. Então tinha uma espécie de sequência de apoio na obra muito forte. Com estudantes muitas vezes.

Além do programa de visitas a obra: todo mundo visitando a obra. Que é uma coisa sempre cansa quando eu vou pra fora. Não consigo visitar os edifícios, tem que pedir, implorar. Aqui todo mundo visitava, o que ajudou muito a passar um pouco dessa tecnologia. Têm alunos daqui da escola que foram na obra durante cinco anos, dez vezes, em disciplinas distintas, etc.. iam ver coisas e viam o que tava acontecendo. Para não ficar só naquela situação da obra que está pronta.

Valquíria:

– Então ele entregou o projeto...

Canal:

- Não, ele fez o estudo preliminar, fez anteprojeto, depois fez executivo (pausa). O Siza é um cara assim, deixe eu resumir: é difícil a gente resumir uma pessoa tão boa, não é? Primeiro é uma pessoa muito sensível. É um grande mestre porque tem aquela coisa da simplicidade do mestre. Segunda coisa é a questão do lápis, que eu te falei, ele desenha o tempo todo, com uma capacidade muito grande de ver, várias maneiras. Outra coisa que eu acho importante é que o Siza vê em qualquer escala a coisa. Tem arquiteto que só é bom no detalhe, tem arquiteto que só é bom de conceito, tem arquiteto que é bom de programa, tem arquiteto que é bom nisso ou naquilo. Ele não, ele consegue ver na escala um pra dois mil e vê na escala um pra um. E diz: “isso não vai ficar bom”. Às vezes fala: “isso não vai ficar bom”?!?. Eu não conseguia ver nada. Então o que ele me deu de grande ensinamento foi assim: “a gente tem sempre que aprimorar o nosso olhar”. Tem gente que pode entrar aqui e não ver nada, outras pessoas podem entrar aqui e ver vinte coisas. É nesse sentido que eu estou te dizendo que ele é muito bom. E sempre onde ele tinha dificuldade, tu podias escrever que tinha uma dificuldade, naquele momento ele ia criar um detalhe que tu ias ficar

embasbacado pela capacidade dele em surpreender. Onde tinha dificuldade vinha a arte. Tu podes escrever.

Valquíria:

- Ele é um artista?

Canal:

- Ele verdadeiramente é um artista, é uma pessoa que colocou na vida uma dedicação. Ele é muito concentrado. De trabalhar sete dias por semana. Eu já trabalhei com gente assim, sabe. Normalmente até final de semana é melhor pra conversar. Então é impressionante a simplicidade. Nós ficamos dez anos juntos. Oito anos. E eu construí uma grande amizade com ele. Muito simples. Ele ficou amigo dos meus amigos. Por exemplo, aqui em Porto Alegre. Ele vinha aqui e ele queria com jantar com as pessoas da cidade. Muito legal, sabe.

Valquíria:

- E a Fundação para cidade de Porto Alegre?

Canal:

- Eu acho que a Fundação... é o seguinte: tem uma coisa que eu vou te dizer, assim, que me emociona. Quando eu era pequeno, me emocionava muito ver as crianças no aeroporto aqui em Porto Alegre. A escola pública de Porto Alegre tinha um passeio no aeroporto. Tu pensas assim... Isso que eu estou te contando, me dei conta não faz muito tempo. A primeira vez que eu fui à Paris com um amigo meu, já era... (não era que nem hoje que as pessoas viajam menores). A primeira vez que eu fui pra Paris, estava fazendo doutorado. Com muito pouco dinheiro. Me lembro que eu fui no Pompidou e cheguei para meu amigo, que é diretor de cinema ... E nós ficamos conversando... Vi as crianças das escolas públicas pintando na frente do Paul Klee e do Kandinsky, sabe. Me lembro que disse assim para o Beto: "Beto, essa criançada aqui vai ter facilidade com cor, não é?" Fiquei com aquela sensação estranha... Quando veio essa história de construir o edifício eu pensei: "que legal! As pessoas não vão precisar "atravessar o oceano", como digo eu, para ver um quadro do Paul Klee. Talvez eu consiga construir um edifício que propicie, que tenha um padrão mínimo para que as pessoas possam... para os quadros virem". Porque não acredito que eles não viessem porque não queriam vir, eles não vieram porque não tinham condições de segurança, de controle de umidade, etc, etc. Bom, continuei tocando o projeto, sempre tentando fazer o melhor possível (sou uma pessoa muito obstinada, por tentar realizar o que tem que se fazer). Sempre é muito mais fácil mudar o projeto, mudar pra pior.

Eu sempre digo: “eu acho que a gente muda muitas vezes o projeto para pior, tu cedes para o gesseiro, que está com preguiça de forrar o cantinho, tu cedes para o eletricitista, que não quer quebrar a caixa que botou errado”... O somatório do que você cedeu estragou o projeto. Pra quem realiza. Mas isso, de certa forma, no meu caso, no Museu Iberê, não. A gente lutou por isso, mantivemos essa questão. Pra que esse projeto tivesse altíssimo nível e trazer as exposições que ele traz.

E o que me emociona hoje na Fundação é realmente o Programa Escola que tem lá, sabe. Tudo bem, é legal a história do artista convidado. Mas arte neste nível ainda é uma coisa ainda muito restrita no Brasil. Essa difusão. Tipo: outros artistas que vão pela bolsa, etc., as grandes exposições. O que realmente eu acho, a meu ver, que vale, que é noventa por cento da visitação, são aquelas visitas das escolas públicas no edifício. Porque tu pensas o seguinte: hoje uma criança passa um dia num edifício com o Iberê, vê a exposição, vivencia aquele espaço. Depois faz um trabalho, depois tem um reforço do tema na escola, pois eu sei que os professores tem reforços, etc., para manter. Entra de certa forma na cabeça dele. Ele volta pra vila dele, onde ele vive, que é muitas vezes uma situação modesta, não é? E dentro disso ele pensa: eu vi uma coisa diferente. Aquilo deve deixar no imaginário alguma coisa importante. Então eu acho que no fundo, no fundo mesmo, isso é o que vale, e acho que a Fundação está fazendo muito. Mostra isso muito. Dá isso para comunidade gaúcha, vamos dizer assim. Nós somos dez milhões de habitantes, três milhões de crianças, não sei quantas crianças a gente tem. Se essas crianças todas viverem isso, já valeu o projeto. Relacionado, logicamente, dentro da questão dos princípios do Iberê, do Expressionismo, todas essas coisas, que tu conhece mais do que eu. Então eu acho que esse é o grande objetivo da Fundação.

Por outro lado a Fundação e o edifício catapultaram a cidade para o mundo. Hoje, se tu vês qualquer livro de museu no mundo, tem a cidade de Porto Alegre com o Iberê. Não tinha nenhum edifício da cidade de Porto Alegre, quando eu estudei em Barcelona, dentro de um livro importante de arquitetura. Então a Fundação deu visibilidade à cidade no exterior. Para o Brasil, de certa forma, é importante que se reconheça que tem outros lugares. Veja, por exemplo, lá em Brumadinho: são pontos fora do eixo São Paulo – Rio, que trazem para o Brasil uma seriedade de país continental. Mesmo tendo uma situação em que a economia esteja centrada na região sudeste, tem “cérebro” no Nordeste, tem “cérebro” no Sul, tem “cérebro” no Centro-oeste, tem “cérebro” na Amazônia. Então tu tens, através desses pequenos exemplos, essas fundações que levam isso de uma maneira séria, estruturada. Mostrando que o país é um país continental. Tu não precisas ter sempre a questão da importância econômica paralela à questão cultural. Muitas vezes não precisa ser muito parecido. Tem cidades na Europa que não são importantes economicamente, mas são super importantes do ponto de vista cultural e histórico. Concentram “cérebros”, ou

protagonistas de alguma coisa. Então é assim que eu vejo a Fundação para a cidade, para o país e para o mundo.

Valquíria:

- Tem alguma comissão que fez o programa para a Fundação?

Canal:

- Não, não, a curadora Monica Zielinsky montou um catálogo dos quadros do Iberê, que o Iberê já tinha, já tava relacionado, tentamos fazer dessa maneira. Mas normalmente as comissões são muito atrasadas. O pessoal vai querer pegar cartilha, de querer fazer exposição itinerante, área de exposição temporária. Tá todo mundo ainda muito casado com dogmas antigos, que fazem que os edifícios fiquem empoeirados. Tu vês que o Iberê tem seis ou sete exposições por ano. “Ah, exposições temporárias?”. Todas as exposições são temporárias, entendeu? Senão, tu não levas gente para dentro do edifício. E depois as áreas crescem muito quando tu entras nesse esquema de fazer, seguir, por exemplo, a cartilha da tipologia. Área de reservas: tem uma reserva muito menor, e assim mesmo é três vezes, quatro vezes maior do que se tinha. Importante é a qualidade da maneira como tu guardas. Quem conhece, por exemplo, o tipo de sistema de ar condicionado que tem que ter uma reserva, que é utilizada, por exemplo, no edifício lá na Tate, em Londres? Ninguém conhece. Nem eu conhecia. Fui atrás. “Ah, tal, o equipamento que se usa em reserva de Museus aqui no Brasil e utilizado em centrais de telecomunicações. Isso viabilizou e esta instalado e funciona muito bem!”

Valquíria:

- Então você fez toda essa pesquisa?

Canal:

- Toda essa pesquisa. E fomos seguindo o exemplo, nosso parâmetro era conseguir construir um edifício melhor do que o Serralves, que estava recém pronto.

Valquíria:

- Então você conheceu.

Canal:

- Eu visitei tudo, visitei mais de cinquenta museus do mundo, para você ter uma idéia. Todo esse processo, para tentar ir validando, e conseguir ir viabilizando a questão.

Valquíria:

– Já tinha mais ou menos calculada uma área?

Canal:

- A gente sabia mais ou menos o tamanho que a gente queria. Era um edifício de três, quatro mil metros quadrados. Claro, isso cresceu muito por causa do estacionamento. Hoje a construção é de dez mil metros quadrados. Mas área expositiva são mil e quinhentos metros quadrados. Tinha que ter um ateliê para o Iberê, tinha que ter um ateliê pra multiuso, tinha que ter uma administração pequena. Senão tu começa aquele corredor cheio de portinha...

Valquíria:

– Tem que ser enxuto.

Canal:

- Tem que ser enxuto, senão tu começa a crescer, depois não tem dinheiro para as exposições. Essa é minha visão. O edifício, quando é econômico, sobra mais dinheiro para cultura. Isto e se o edifício é caro, tem gastar mais dinheiro para mantê-lo e não sobra dinheiro para cultura. Ou tu pára de mantê-lo e vai fazer cultura. Uma das coisas vai acontecer.

Valquíria:

- Então você visitou e foi trazendo essas informações.

Canal:

- Fui trazendo do exterior para cá, também indo tropicalizar as soluções. Então, através do edifício, muita gente lançou produtos no Brasil. Tendo o edifício como referência. Todo o sistema de ar condicionado, com mantas radiantes, isolamentos especiais, toda “a linguagem construtiva” do projeto “Siza” foi tropicalizada no Brasil. E hoje é referência para os próprios fornecedores. Hoje o cara vai fazer um teto acustico, com tratamento superior, com *veloglass* idêntico ao que o Siza fazia lá. Ninguém fazia no Brasil, o cara só importava. O cara diz: “vai importar para quê? Ninguém quer comprar”. Agora vê no Iberê, quer fazer igual. O cara usa o Iberê como referência. Foi isso que a gente construiu, uma referência técnica. E fizemos um edifício econômico. Esse edifício custou menos da metade do preço que todo mundo dizia que ia custar.

Valquíria:

- Demorou dez anos, não é?

Canal:

- Dez anos entre começar o processo e ficar pronto. De obra, cinco anos.

Valquíria:

- Se eu não me engano o dele (o projeto do Siza) foi o primeiro que abriu as portas para os outros entrarem, não é?

Canal:

- Tu sabes que o com o Siza, nós conseguimos que ele ganhasse um Crea por notório saber. Ele assinou o projeto e depois esse Crea se auto-extinguiu porque era um Crea só pra fazer a ART do projeto. Na colada dele veio muita gente. Teve muita gente que veio ao Brasil, que veio fazer projeto sem assinar. Com o Siza a gente fez questão de fazer tudo certinho, sabe.

Valquíria:

- Aquela região costeira, toda aquela avenida, tem em um projeto.

Canal:

- Do rio?

Valquíria:

- É, ali do Beira-rio, daquela região portuária, da região do estaleiro. Parece que aquilo ali foi envolvido em uma polêmica, mas a meu ver uma total confusão de informações desencontradas. O pior é que o projeto era muito ruim.

Canal:

- Tem coisas complicadas. O estaleiro tem um projeto que foi feito, que deu uma discussão grande aqui em Porto Alegre, uma discussão distorcida. Mas na verdade o construtor quis fazer uma área, quis construir muito mais do que podia. Depois tem uma discussão, se tu podes do lado de lá do rio fazer moradia ou não. Porque aqui em Porto Alegre, teoricamente, tudo o que é beira de rio é app.

Valquíria:

- Tem uma discussão se é um rio ou se é um lago, a distância da orla.

Canal:

- É, isso é uma outra questão.

Valquíria:

- Isso tá parado?

Canal:

- Deve estar, isso deve estar tramitando. Mas, na verdade, o que se conseguiu fazer foi um pouco por isso, sabe. Depois a questão do Internacional tem várias áreas que são invadidas. O problema é o seguinte: você não pode fazer oficialmente. Todo o lado do Beira-rio, de certa forma foi construído dentro do rio. Quando eu era pequeno lembro: toda essa área em volta, até o final onde tem aquelas escolas de samba, tudo isso era água. Agora são invasões. Gente que vai lá e consegue. É não sei o quê, um vereador que dá, é tudo é ocupação ilegal. E existe um projeto de pegar e construir aqui hotéis. Um hotel, algumas coisas, que é o projeto do Beira-rio. Na verdade não existe um projeto de orla, tá. O projeto de orla é tirar a ocupação de orla, entende. Mais lá embaixo, na Vila Assunção, tem uma vila de pescador, que já tem prédios com garagens com 3 carros novos. Pescadores??

Valquíria:

- Mais para lá não é? Depois do Iberê?

Canal:

- Depois do Iberê, depois do Jóquei. São áreas que normalmente são do estado, e que são facilmente invadidas. Depois o Estado gasta uma grana muito grande para retirar porque, na verdade, não existe projeto do Estado. Existe no máximo uma ciclovia, entende? Então na verdade o grande projeto é o do Beira-rio.

Valquíria:

- Esse aqui

Canal:

- Esse.

Valquíria:

- Tem um outro projeto.

Canal:

- Tem o projeto do Porto de Porto Alegre, que tá fazendo. Tem o projeto do Beira-rio, que não sei até onde vai, tem o belo projeto do Porto feito pelo arq.catalao Firmin Vasquez. Tem um bonde, tem um problema de patrimônio, tem um problema de área portuária, tem essa burocracia toda. Na verdade, é uma área maravilhosa que está na mão do setor público ... que é dono do melhor ponto da cidade. Depois tem esse projeto do estaleiro, que eu te falei... e não tem mais muita coisa. Mas não tem um projeto grande, macro-projeto de oportunidade na cidade. Não existe isso, existem situações em que está se levando e tentando viabilizar.

Valquíria:

- Aquela parte ali parece ser mais abandonada.

Canal:

- São projetos que partem da iniciativa privada. Então eles já partem de uma certa distorção, porque não é o poder público que toma a iniciativa pra fazer um lugar, e depois aquele lugar... Acaba o cara fazendo a mesma coisa, faz um shopping, constrói uma ciclovia. O outro faz isso, faz aquilo. Então o Estado está sempre numa situação tão frágil que acaba sempre negociando uma troca, "Ah, se faz duplicação de uma avenida tu faz isso, retira a favela, tu fazes aquilo... entende? É muito complicado isso, mas tem um projeto que acho que até 2014 vai estar em andamento avançado. Tanto o Beira-rio, como o estádio do Grêmio.

ANEXO III

ENTREVISTA FLÁVIO KIEFER

Valquíria

- O que a Fundação Iberê Camargo trouxe para o Rio grande do Sul?

Flávio Kiefer:

- Tu estás falando do Iberê e da Fundação? Eu citaria três personalidades que não conheço pessoalmente, mas que considero importantes para se pensar o fenômeno que assisti: o Gerdau, o Iberê, e o Siza. Por alguma razão, que pode ser até cósmica, eles se encontraram em Porto Alegre. Não se encontraram fisicamente, mas redundou numa vontade, num interesse em fazer o que foi feito - a Fundação. O Gerdau como empresário, como empreendedor, como um cara que realiza coisas; o Iberê como um artista, também realizador da sua obra, um cara que tinha muita consciência do seu valor e queria se perpetuar, se immortalizar, um pensamento bastante moderno. É um cara moderno, e os modernos tinham isso, a questão de ser original, ser um pouco deus, ser um pouco fundador de alguma coisa. Não sei se o Gerdau também tem isso, talvez. Mas tem essa idéia, esse pensamento. E o Siza, de alguma forma foi mordido pela a idéia, abraçou tudo isso e acabou se beneficiando, acabou também se regozijando com o próprio resultado. Eu acho que esse museu é uma coisa especial na carreira dele. Esse encontro que aconteceu com essas personalidades. Daí resulta todo o resto, vem todo o pessoal que armou isso, que fez acontecer, o contexto de Porto Alegre, a situação histórica que propiciou tudo isso. Sem essas personalidades, sem esse encontro, isso não teria ido adiante.

Para Porto Alegre, para o Rio Grande do Sul, a Fundação foi fundamental. Foi um acaso de benefício tremendo. Isso acabou resultando na própria Bienal do Mercosul, na vontade de alguns empresários investirem nas artes. Eu faço um paralelo, que pode até ser grosseiro (quero dizer grosseiro porque não me aprofundei nisso) entre Porto Alegre e São Paulo de 1950. O início da Bienal de São Paulo, da industrialização do Brasil, da indústria automobilística. Antes de 1951, antes da primeira Bienal, São Paulo era uma província, a questão das artes era quase nada. Com a chegada do Bardi, o papel de Chateaubriand ... enfim, se criou um contexto que propiciou isso. Estoura no início dos anos 50 e revoluciona o panorama das artes.

Nós, aqui, vivíamos isso. Em Porto Alegre houve uma efervescência, tinha um mundo cultural muito rico. Meus pais falavam que nos anos 60 acontecia muita coisa aqui.

Não sei exatamente por que, não interessa agora, isso tudo começou a entrar em decadência. Nos anos 80 tudo fechava. Era teatro que fechava, cinema que fechava, os artistas iam embora, era uma coisa assim muito triste. Há uma grande virada quando esses personagens se juntam. A própria vinda do Iberê pra cá (porque ele vivia no Rio de Janeiro, ele sempre teve uma ligação com Porto Alegre, mas já era um carioca). Ele volta pra cá, pelas circunstâncias da morte, do assassinato e tal. Tudo isso propicia uma virada na vida cultural. Porto Alegre entrou no mapa das artes, não só do Brasil como do mundo. Agora tem a Fundação Iberê Camargo, tem a Bienal do Mercosul. Quando eu era estudante de arquitetura nunca ia imaginar que alguém ia pegar um avião pra descer em Porto Alegre e visitar um museu, alguém ia fazer uma tese de doutorado sobre um prédio de Porto Alegre. Então isso é muito bom. Claro que isso leva um tempo para ser assimilado..., é quase como se tivesse descido um disco voador! Como a Bienal de São Paulo mudou lá, esses eventos vão mudar aqui. Já estão mudando, a velocidade pode ser maior ou menor, mas, enfim, eu acho que Porto Alegre não vai ser mais a mesma na área das artes, depois de tudo isso.

Valquíria:

- Eu vou deixar por último as perguntas sobre o edifício. O que você acha da arquitetura ser considerada uma arte?

Flávio Kiefer :

- Eu sempre achei que arquitetura é uma arte porque se fosse só construção, uma questão de engenharia, de abrigo... tem muita construção por aí, não é? Pelo menos eu, o meu fazer arquitetura, o que me move é a questão criativa, de expressão. E esse edifício mostra muito bem isso, ele é a expressão de um arquiteto. Claro, no Brasil a gente tem muita dificuldade de a arquitetura ser aceita como arte: eu dou aula em uma escola de arquitetura que saiu das engenharias. A maior parte das escolas de arquiteturas ou saíram da engenharia (o MEC diz que é ciências humanas aplicadas, eu não entendo muito bem direito o que é isso...) ou saíram das escolas de Belas Artes. Era arquitetura, escultura e pintura, isso é que era uma escola de Belas Artes na Europa, no mundo acadêmico, é claro. Depois surgiu a politécnica, em Paris. Mas nós aqui sempre ficamos com essa visão da Politécnica, muito mais como técnica, como ciência, do que como arte. Pra mim isso é muito pacífico. A vinda do Siza, que é um europeu, ajuda muito nesse entendimento: o da arquitetura como uma expressão artística. Ele vem para reforçar esse discurso.

Valquíria:

- O que você acha que este edifício soma à arquitetura brasileira? Você já falou isso, mas queria que explicasse melhor...

Flávio Kiefer:

- Nós somos muito modernos. O Brasil foi o único país - eu acho que é o único mesmo, porque o Stalin abandonou os modernos, voltou pro Neoclássico, o Hitler botou a Bauhaus a correr -, em que o movimento moderno se implantou como política de estado. E isso ficou impregnado na gente. Depois teve Pampulha, Brasília... impregnou na gente de tal forma que associamos progresso com moderno. E moderno com progresso. Então é como se não houvesse outro caminho, apesar do advento do pós-moderno (a gente teve um pós-moderno episódico em Minas Gerais, que foi um pouco criticado. Como idéia, como discurso, é um pouco como se isso tivesse passado). Foi feita uma revisão do moderno, e o moderno é o contemporâneo. Então eu acho que o Siza traz novidades porque ele não faz uma arquitetura moderna com os conceitos anteriores. Quanto tu vês um edifício todo revestido de gesso, isso fere alguns princípios da verdade, aquela arquitetura estrutural, o grande vão. Uma coisa que me chama atenção naquele edifício são as ginásticas estruturais, que são surpreendentes. Aqueles balanços... ele os usa porque sabe usar, e porque precisou. Foi necessário pra expressão do edifício. Então eu acho que a gente tem uma maneira de ser diferente. O Siza também tem um pé no moderno, ele vem do moderno, e reconhece isso.

Minha esperança é de que o exemplo desse edifício, e outros que estão acontecendo por aí, nos ajudem a sair dessa inércia dos modernos (tudo ainda tem que ter o grande vão, casas "penduradas" ou apoiada em quatro pilares, coisas assim). Quando a gente está discutindo questões do mundo contemporâneo, da ecologia, da energia, dos materiais... muitas coisas não entram aqui no Brasil, ou entram de maneira meio alegórica, secundária ou menor até. O Siza traz essa discussão.

Valquíria:

- Queria saber como você entrou nesse processo, sua relação com a Fundação...

Flávio Kiefer:

- Eu entrei no processo só para fazer o livro, minha única participação. Então eu fui um expectador à distância. Desde o início, e como expectador, eu sempre fiquei muito impressionado de como as coisas foram bem pensadas. (Em minha experiência fazendo projetos de centros culturais, sempre vinha, em primeiro lugar a arquitetura. Na hora da inauguração do edifício (isso é muito comum no Brasil), tem um corre-corre pra saber quem

é que vai dirigir, quem é que vai trabalhar, quem é que vai abrir a porta no dia seguinte. Então é sempre esse improvisado. Tudo começa pela construção do prédio).

Ali na Fundação foi diferente, se criou um grupo, desde o início tinha uma direção que fazia seminários e que promovia a obra do Iberê. Já havia uma finalidade. Havia um conselho de curadores, ou seja, a Fundação começou a funcionar antes do edifício. Eu achei muito interessante que isso serviu como preliminar para a própria construção do edifício, que foi muito bem pensada. A idéia de se fazer um livro também revela isso. Eu fui chamado para dizer o que eu faria se fosse fazer um livro para a Fundação. Fiz um projeto do que poderia ser o livro para contar a história de um edifício, ainda em 2004, quando ia começar a obra. Neste projeto, que foi aceito, propus a contratação do fotógrafo Fábio Del Ré. Nos quatro anos que acompanhei a obra, íamos juntos até lá.

Valquíria:

- Então você acompanhou a obra por quatro anos?

Flávio Kiefer:

- A idéia inicial do meu livro era assim: autores nacionais e o Segre, com renome internacional, mas que era do Brasil e muita documentação, principalmente da obra. Eu não queria perder o momento único, que é o da construção – por isso o fotógrafo. Eu não tinha sonhado em muito mais do que isso.

Valquíria:

- Como o Kenneth Frampton entrou ?

Flávio Kiefer :

- Entrou na conversa com o Siza e com a própria Fundação (que queria um nome internacional). O Siza gostava do Frampton, que já tinha escrito sobre ele, e aí pegamos o nome do Frampton.

Eu achei que tinha que ter alguém para falar sobre o Siza como pessoa, assim... como arquiteto. Nada melhor do que um português. Junto com a editora Cosac Naify (a editora entrou depois), com a Cristina Fino, a gente foi fechando os nomes. Ela sugeriu alguns, e eu acabei descobrindo o Jorge Figueiras. Li um artigo dele que dizia: "Siza para as crianças", uma coisa assim. Só do título eu já gostei. Aí fiz contato, pedi pra ele escrever um artigo sobre o Siza, especificamente para esse livro. E o Frampton, lógico, um crítico que ia fazer uma análise da arquitetura do Siza na contemporaneidade. E o Segre seria mais na relação da arquitetura de museus, esse edifício em relação aos museus. Do livro era isso.

Valquíria:

- Você ficou quatro anos acompanhando...

Flávio Kiefer:

- Sim.

Valquíria:

- E sua opinião sobre o desenvolvimento da obra:

Flávio Kiefer:

- Ah, sim. Era uma obra... eu não tinha acesso ao projeto, eu via algumas plantas aqui e ali... não dava para entender muita coisa. Eu visitava a obra, um pouco como curioso, porque eu não sabia exatamente onde é que a gente ia chegar. E sempre me impressionou aquela estrutura de concreto. É um colosso! É uma quantidade de ferro, uma malha de ferros grossos. As cenas de experimentação do concreto branco, parecia que era um laboratório! Tava todo mundo de roupa branca, protegidos... era uma coisa quase cirúrgica. O primeiro pilar de concreto branco era muito interessante: experimentaram fôrmas de fórmica branca, mas não deu certo (não sei se foi o custo), depois desistiram, não usaram.

E o edifício é muito incrível porque ele é uma estrutura só de concreto, não tem uma tubulação embutida nesse concreto. É só concreto. Toda tubulação tá por fora. Depois, internamente, ele foi revestido por essa infraestrutura, colada nas paredes, pra tudo o que é lado. E depois ganhou uma parede interna de gesso. Então ele foi se modificando muito. Internamente era cinza, ele era muito mais escuro, todo de concreto. Depois foi recebendo esses dutos todos, depois aqueles perfis paralelos do gesso acartonado. Então era muito bonito porque era um listadinho de aço que brilha como o alumínio. E depois finalmente ficou todo branco.

Flávio Kiefer:

- Então ele foi mudando muito, com um rigor técnico impressionante. Da própria obra: questões de segurança, tudo uma coisa muito diferente do que eu tava acostumado a ver como obra, da obra tradicional. Eu acho que ele trouxe essas contribuições (pra mim, pelo menos, foi quebrando alguns paradigmas, das coisas que eu estudei na escola federal, no ensino modernista, como até hoje ainda é). O edifício é de concreto, mas é concreto por fora, ele não é por dentro. Ele tem paredes de gesso. Então tem coisas que foram quebrando algumas idéias que eram muito fortes. É um museu, assim que é para ser um, é

para ser ícone e não obedece alguns princípios que seriam muito caros para arquitetura brasileira. Tudo isso é interessante.

Valquíria:

- Ele tem um discurso de sustentabilidade. Discutiram isso na época?

Flávio Kiefer:

- Não, mas a sustentabilidade ali na verdade é o reaproveitamento das águas, tratamento do próprio esgoto. Eu não diria que é um prédio sustentável porque é um prédio caro. Ele tem muito concreto, tem vãos, então não diria assim. Isso não é nenhuma crítica, mas eu acho que ele tinha que ser diferente para ser sustentável. Eu acho que ele tá bem assim, mas acho que não cabe transformá-lo num ícone da sustentabilidade. Não é uma referência nesta área. Ao se falar de sustentabilidade não vão colocar um slide pra mostrar a Fundação como referência porque, sei lá, ele consome energia e tal. Claro que ele é muito bem pensado, é muito isolado termicamente. Ah... eu não falei: o concreto cinza recebeu uma lâ de rocha, em todas as paredes, foi forrado com lâ de rocha, às vezes com a lâ de rocha pra dentro e às vezes a parte aluminizada, dependendo da parede.

Uma preocupação também (pra mim é uma queixa que tenho em relação à nossa arquitetura), foi a questão acústica, pela primeira vez um edifício levou a acústica em conta. Então essa lâ de rocha ... muitas partes têm a função de absorver o som, e muito daquele gesso é gesso perfurado, que é para o som atravessar a placa e morrer na lâ de rocha. A gente não vê porque tem uma película, tem um tecido e depois é tudo pintado e desapareceu. E as soluções técnicas, da climatização: tu não vês o ar condicionado, mas ele está lá, funciona. Então tem um rigor e uma exigência que às vezes eu parava e me martirizava pensando: "ahh eu com meus engenheiros querendo fazer coisas que me dizem: - não dá, é impossível, isso não existe"... então ele introduz essas coisas. Isso é importante pra criar uma cultura de que, na verdade, pra fazer arquitetura não é o arquiteto que faz, é o arquiteto junto com os especialistas, o engenheiro do cálculo, do ar condicionado, elétrico. É isso que faz uma obra de arquitetura acontecer.

A cultura da arquitetura (e de quem contrata a arquitetura) coloca o arquiteto de um lado e os outros são somente técnicos, querem resolver um problema técnico, construtivo, e não de arquitetura. Esse é um edifício que pode contribuir para mudar essa noção, eu acho que ele vai, assim como muitos outros. Falando do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, esse certamente vai ser uma contribuição de que, pra fazer arquitetura, tu precisas de um ambiente muito maior. Não só técnico, mas também cultural, de patrocínio, tudo isso. E que vale a pena fazer. Acho que ele acaba dando uma resposta, de que vale a pena investir em uma arquitetura inteira.

Valquíria:

- O que você acha da estética do edifício?

Flávio Kiefer:

- É, eu olhava pra aquele edifício, eu estranhava porque não é uma linguagem comum. É que eu freqüentei tanto o edifício desde o início que também fui criando uma relação de amor, não sei se é como uma criança da gente, que nasce com a gente, que tu vais vendo ficar diferente. Eu nunca tive aquele impacto: chegar, como tu chegaste, assim pela primeira vez, e olhar o edifício. Eu fui entendendo como ele foi sendo construído, e ele me impressiona muito, quando eu olho por dentro, aquelas junções, aquelas rampas... “mas como é que o Siza abstraiu tudo isso?”. Porque o projeto nasce na cabeça... como é que ele pensou essa rampa que entra e que sai... e quando tava em construção, me atrapalhava tentando fazer o circuito mental, fazer o passeio. Tu sobes por um lado, tu chegas no outro... não, peraí, chega desse lado, do outro ... Sabe, não é um prédio que tu tenhas clareza mental da circulação. Sei lá, uma casa que tu tens uma sala, um quarto, depois outro quarto, tá na cabeça de todo mundo. Mas ali, se a gente tenta, não sei se é com todo mundo, eu acho que sim, tu tentas mentalmente refazer toda aquelas rampas. É complicado, a própria fachada a gente pensa: “a do meio tá inclinada pra cá, pra cá não, mas não pode, tem que ser pra cá e pra lá” . Então é um edifício que suscita muita coisa, é muito interessante.

Valquíria:

E o Siza?

Flávio Kiefer:

O Siza, eu tive pouca proximidade, se eu te falar, somando tudo, não sei se a gente conversou uma hora. Nos encontros fortuitos eu não tive muita oportunidade, mesmo tendo que fazer um livro, que era um livro pra homenagear uma obra dele. Por circunstâncias da organização, da obra, do canteiro, enfim, do jeito que foi feito eu não tive muito acesso. Mas ele parece uma pessoa acessível, uma pessoa querida. Ele fala muito, até da pós-ocupação.

Tem algumas coisas que eu fiquei sem resposta: aquele auditório, por exemplo, tem um problema, falta uma porta ali, ali é área de serviço. Às vezes eu ficava pensando, “será que ninguém teve coragem de dizer pra ele que tinha que ter?”. Há pouco tempo fiquei sabendo que ele vai fazer um fechamento. Mas porque ele não resolveu esse problema antes? São coisas simples Outros problemas menores também surgiram. Aí eu acho que é um problema, a gente tem uma cultura um pouco provinciana, nós ganhamos um presente

tão grande que a gente não podia dizer nada. Na minha cabeça eu acho que ele até gostaria de uma interação maior, até crítica, sobre algumas maneiras da gente ser, de funcionar.

Valquíria:

- Você acha que o Siza constrói ... bem, ele diz que antes de qualquer coisa pensa no usuário.

Flávio Kiefer:

- É, ele pensa. Eu acho que sim. O edifício tem uma escala, demonstra isso, digamos assim. Bom, se tu queres falar de crítica: não sei se ele entendeu bem do nosso clima. Quando vem a tempestade, o café se abre diretamente justamente para a pior direção. Mas são coisas muito pontuais e muito pequenas. O prédio é todo muito agradável, muito. Não sei o que tu achaste de circular por lá...

Valquíria:

- É, eu entrei nele todo. Até nas reservas, mas sem fotos, é claro.

Flávio Kiefer:

- Como programa funcional, ele funciona. Tu vêes que as questões são resolvidas mesmo, não é deixado pra depois. Tem coisinhas mínimas que são resolvíveis. Ele é muito bem feito. E tecnicamente também atende a questão da luz, do clima. A luz eu não sei... claro, a concepção dele é pra expor obras do Iberê. Eu não sei o quanto ele pensou em expor outro tipo de obra porque a luz é toda muito homogênea. Teve uma exposição da Regina Silveira que, pela primeira, vez usou-se refletores, e os refletores ficaram pendurados nas luminárias, que são homogêneas. Não ficou uma coisa muito boa. Sim, parece que o museu não pensou na opção de ter um recurso de luz dirigida pra acentuar a sombra. Que é um recurso museológico, museográfico. E que certamente o Siza sabe. Mas acho que o projeto (a leitura que eu faço) foi muito para ter o Iberê exposto ou pinturas, coisas assim. Não arte contemporânea, intervenções. Ele fala, por exemplo, que, no átrio, não devia ter exposições. Nunca entendi porquê.

Valquíria:

- Ele deixa mesmo a luz mais homogênea.

Flávio Kiefer:

- O último andar tem uma iluminação natural (são três vidros... é um prédio muito protegido, muito impressionante. Eu aprendi tanto ali, acompanhando aquela obra, é muito bem feito). Na verdade, a gente não percebe muito bem o quanto aquela luz é natural. Na medida em que vai escurecendo vão acendendo outras luzes. A idéia dele era fazer uma luz homogênea.

Valquíria:

- Ontem as janelas estavam fechadas.

Flávio Kiefer:

- Na exposição da Regina Silveira tinham várias janelas fechadas, escurecidas mesmo, inclusive aquela zenital que é do átrio... tava fechada. Ela tava fechada porque a Regina Silveira fez uma projeção naquela parede. O prédio até ficou um pouco estranho, escurecido.

Valquíria:

- É bom saber como eles vão articular essas adaptações com as exposições.

Flávio Kiefer:

- Ele é um prédio branco sobre branco. Ele tem esse interesse, não é? Tu vê brancos e brancos. Ele tem muitos tons. Esquimó daria um nome pra cada um desses brancos.

Valquíria:

- Ele pensou a entrada por cima, não é?

Flávio Kiefer:

- Isso foram as primeiras hipóteses de projeto. O problema é que teriam que comprar terrenos lá em cima porque tem uma praça, que não está exatamente na linha do edifício. Que era uma referência com o elevador Lacerda, de Salvador.

Valquíria:

- Ele falou isso?

Flávio Kiefer:

- Sim. As imagens que ele tinha do Brasil.

Valquíria:

- O pai dele é brasileiro.

Flávio Kiefer:

- É de Belém. Ele sempre teve uma relação com o Brasil, e uma paixão grande pelo Niemeyer, Niemeyer teve uma influência grande nele. Na expo 98, o pavilhão que ele projetou... aquele lençol estendido...

Valquíria:

- Estou com uma entrevista com ele, e ele diz que não gosta de ser considerado um artista, e que arquitetura não é arte...

Flávio Kiefer:

- Engraçado, porque ele é um artista, ele gosta de fazer escultura, ele desenha... talvez ele enxergue como duas coisas diferentes... mas é que tem coisas que os artistas falam, falam de um jeito e fazem de outro.

Valquíria:

- Ele não se considera um contextualista...li isso.

Flávio Kiefer:

- Pior é que ele é, não é? Eu acho que todo bom arquiteto é um bom contextualista... claro, tem exceções. O próprio Niemeyer teve sua fase de contextualista, fez o Banco Boavista lá na Candelária, que teve que obedecer aos gabaritos; o Niemeyer do Copam, ele pega o alinhamento das ruas, ele faz uma costura geométrica com o contexto que é muito impressionante. Então não é bem assim. Claro que o atual Niemeyer, não.

Valquíria:

- O Siza é contextualista?

Flávio Kiefer:

- Eu acho que sim, não naquele contextualismo imediato de se preocupar só com os lindeiros do lote. Ele faz uma leitura integral do ambiente, ele ouve as pessoas e dá respostas muito precisas para aquilo que as pessoas estão querendo. E o arquiteto moderno não ouve, ele diz como tem que ser. Pega um Paulo Mendes da Rocha: ele tem

um discurso, ele sabe. Le Corbusier sabe resolver, sabia, resolver o problema do mundo. “Basta me chamar que eu digo como o mundo tem que ser”! Brasília é isso, “você moram aqui, vocês se divertem ali.” E o arquiteto contemporâneo não, ele não tem essas respostas *a priori*. Ele vê o quê precisam, como é vivem, o quê querem. E a partir daí... lógico que ele vai botar a expressão dele e dar uma resposta.

Valquíria:

- Isso é uma característica do Siza. Mas outros contemporâneos também guardam esse modo de pensar?

Flávio Kiefer:

- Eu acho que sim, eu acho que de uma maneira geral os arquitetos mais jovens estão trabalhando assim. Eles encaram os clientes como parceiros. Os meus professores tratavam os clientes como inimigos, “a gente faz arquitetura apesar dos clientes”. E hoje a gente faz arquitetura com os clientes. Que bom ter um cliente para fazer arquitetura. Não é sempre, mas de vez em quando tu vais ter quase como se fosse um casamento. Tu vais estabelecer parcerias que vão fazer com que o resultado satisfaça a ambos. A Fundação aqui tá contente e o Siza também. Então foi uma parceria muito feliz.

Valquíria:

- Deram liberdade a ele?

Flávio Kiefer:

- Deram liberdade a ele. Mas que liberdade? Aquela que ele soube aproveitar a partir do que ouviu. Aquilo que eu estava falando antes: ele ouviu as pessoas da Fundação, ele percebeu o terreno, percebeu a cidade, percebeu o Guaíba. Um arquiteto que projetou um recorte de janela. Isso era uma coisa que me impressionava, “como é que ele enquadrou tão bem assim, que impressionante!” Que tipo de leitura ele fez? É lógico que deve ser muito intuitivo, ele não deve nem ter consciência disso. Em que momento ele percebeu que aquela janela era tão ... ele dever ter olhado o rio... não sei como ele trabalhou. Mas uma pessoa que não faz uma leitura do lugar não resolve um projeto. Então deram liberdade a ele, mas ele não abusou dessa liberdade.

Nós temos outros exemplos de arquitetura, estava falando de Niemeyer. Ele (o Niemeyer) teve liberdade, não só liberdade, mas poder, e ficou muito satisfeito com seu resultado ... Mas os clientes de muitas obras não ficaram satisfeitos. Então são dois pensamentos muito diferentes, que refletem épocas diferentes e séculos diferentes. O

século XX era um século autoritário, o nosso não é. Nós somos pelas minorias, pelas tribos, o respeito das diferenças. O arquiteto modernista do século XX dizia “assim que tem que ser”; hoje experimenta falar assim.

ANEXO IV

ENTREVISTA COM EDUARDO HAESBAERT

Valquíria:

- Você conheceu o Iberê?

Haesbaert:

- Eu trabalhei com ele. O Iberê... eu fui assistente dele durante três anos e meio, que foi a parte final... isso, três anos e meio, até 94 e trabalhava. Fiz um teste, passei no teste... aí virou uma coisa meio de amizade, ele acabava passando as coisas pra mim, eu virei um assessor dele na gravura. Depois que ele faleceu eu ainda continuei com a D. Maria, cuidando do acervo, junto com ela. E no início da Fundação também, tipo um interlocutor da D. Maria para falar com o grupo Gerdau.

Valquíria:

- Então a gente podia fazer o seguinte: ao invés de conversar sobre o prédio agora, vamos falar então do Iberê.

Haesbaert:

- O Iberê, durante a vida, sempre deixou obras pra coleção da D. Maria. Ele já tinha a intenção de fazer um memorial... a permanência da obra. Ele tinha uma preocupação enorme. Tanto que de 59 em diante, 58 já, tem anotações de todos os quadros à óleo, e das gravuras também. O caderno da gravura, o caderno do óleo, alguns desenhos e guaches. Tudo era catalogado, era feita uma numeração atrás, já com essa intenção: de preservar a obra, mesmo. Assim que o Iberê faleceu, a D. Maria, com os amigos, fazem a Fundação Iberê Camargo. Cria-se um estatuto... e, por sorte, o Iberê conheceu, em vida, o Dr. Jorge Gerdau Johanpeter. Ele se comprometeu com a D. Maria, de ajudar a criar a Fundação e construir o prédio. Então foi uma coisa, assim... foi sorte. As coisas se encontraram e deram certo. E a D. Maria entra com a obra, ela faz a doação disso tudo pro prédio. Então... graças as leis de incentivo, tudo foi dando certo. E aí apareceu o Siza, melhor ainda, que fez um projeto, aprovou. O Canal levou a obra do Iberê pra ele, mostrou o terreno. Ele também se encantou com a obra do Iberê. Ele também tem uma familiaridade com o desenho, o croqui... o desenho lembra muito as coisas do Iberê... um desenho ligeiro, rápido ...uma coisa meio nervosa. Enfim, acho que essas coisas foram dando certo e o prédio saiu.

Valquíria:

- Quando você falou que tinha um grupo, então era D. Maria, o Jorge Gerdau...

Haesbaert:

- Isso quando se conheceram ... teve o Flávio Tavares, que ajudou a D. Maria, junto com o Dr. Rui, que era um advogado. É um advogado. Fizeram o estatuto da Fundação. Logo, depois, aí sim, entra o grupo Gerdau, depois de ele morrer. Entra o grupo Gerdau, que administra toda a infra-estrutura. O atelier do Iberê foi adaptado pra fazer exposições, foi feita uma adaptação. A D. Maria, morando na frente, e nos fundos, essa adaptação. Tinha os escritórios da Fundação...

Valquíria:

- Como era o espaço?

Haesbaert:

- É grande, são dois andares. Embaixo tem o atelier de gravura, e em cima o atelier de pintura. Então tudo isso foi adaptado pra fazer a Fundação. E ali se começou a prática de exposições com acervo de Dona Maria. Ali se catalogou, foram feitos trainéis especiais pra guardar as obras, mapotecas. Foi todo um treinamento antes de vir pra cá. Foram feitos seminários, lançaram *postersbooks* com a obra do Iberê, onde se trabalhava com escolas, nos projetos educativos. Foi uma prévia pra vir pra cá. Graças a isso e ao Grupo Gerdau, que administrou isso tudo.

Valquíria:

- Então quer dizer que a idealização de como seriam as atividades de hoje já começaram lá, não é?

Haesbaert:

- Já começou lá. E a professora Mônica Zielinsky foi fazendo a parte de catalogação das gravuras. Foi feito um *Catalogue Raisonné*, de todas as gravuras do Iberê. Eram várias atividades, e seminários também, que falavam sobre as obras do Iberê. Sempre contextualizando a obra do Iberê. E também foram feitos seminários de arquitetura. O Siza veio algumas vezes e falou também. Então tudo foi uma preparação para vir pra cá, pra chegar aqui já estar tudo em andamento. Isso é uma coisa que acho que é raro, ter uma preocupação antes, de antes de fazer o prédio. Bom, enfim, a Dona Maria continua hoje na casa.

Valquíria:

- Ela tem quantos anos?

Haesbaert:

- 95.

Valquíria:

- Será que dá pra conversar com ela?

Haesbaert:

- Acho que sim. Acho que sim. Claro que com 95 anos a memória deu uma mexida, mas ela lembra. Você vai ver a força dela, ela continua com os quadros na casa. A combinação foi essa, o acervo veio pra cá, mas a casa sempre teria que ter quadros. Então quando precisa, vem de lá, e vai daqui pra lá. Mas a mantém junto com os quadros. É a vida dela. Ela fazia Belas Artes, conheceu o Iberê na faculdade, isso em 1938. E logo eles se casam e vão pro Rio de Janeiro. Ele ganhou uma bolsa de estudos no Rio de Janeiro. Aí (até Dona Maria sempre brinca) ela diz que o Iberê chegou num ponto que era “tu ou eu”, alguém tinha que seguir nas artes. Aí Dona Maria diz, “é ele”. Todo o dom que ele tinha... e foi trabalhar nas Pederneiras, que é uma construtora, foi fazer plantas, passar plantas. E enquanto isso o Iberê foi fazendo escola, o grupo Guignard. Estudando mesmo. E ela segurando tudo.

Valquíria:

- Você que trabalhou com o Iberê... como era o Iberê no trabalho?

Haesbaert:

- O Iberê era impressionante. Eu tive acesso a materiais que nunca tive... o Iberê sempre se preocupou com material de qualidade. Então, a prensa era alemã, tinta belga, tinta francesatinta especial mesmo, pra gravura em metal. E papel bom. Então tudo era bom ... ele era impressionante, era muito intenso no trabalho. E eu peguei a parte final, no final, ele tava escrevendo as memórias e tava fazendo uma... respondendo um questionário com a Lizette Lagnado, que virou “Conversações com Iberê Camargo”. Então a Lizette... era uma tese dela, ela estava fazendo em São Paulo. Ela mandava as perguntas de São Paulo, e ele respondia. Ele chamava de “pingue-pongue”. Quando ele não estava fazendo isso, ele estava desenhando, ou fazendo os últimos quadros, a série “Tudo te é falso e inútil”. Nesse meio tempo ele fazia guaches. Ele estava correndo contra o tempo, mesmo. Ele já estava

chegando, sabia que tava com câncer e... era uma luta. Recebia visitas de amigos no sábado, sexta-feira ele sempre ia pra rua da praia fazer os passeios. O Iberê era uma pessoa muito simples em casa, a refeição era muito simples. Era feijão, arroz, uma carne, uma salada, não tinha nada de mais. Não ia muito pra restaurante, eventualmente ia a uns aniversários.

Era concentrado no seu trabalho e sempre também brigando, brigando por causas que achava erradas. Por exemplo, o IPTU: no final, estava brigando porque tinha que pagar um valor maior do atelier que tinha nos fundos da casa. Aí ele dizia: “Como é que estádio de futebol, igreja, não paga IPTU e eu tenho que pagar. Eu tô fazendo pela cultura”. Então ele sempre tinha um... e aí pedia pra falar com o governador, ele dava um jeito. Ele mexia também com o governador, ele tava sempre olhando pro jornal, dava notícia. E ele tinha um pseudônimo que era Maki. Fazia cartoons. Na época, me lembro que era o Plano Collor, ele atacou o Collor incisivamente. E vários outros...ele fazia a charge, e aquilo era publicado no jornal, saía até no Zero Hora. Então era um homem que vivia intensamente, era sempre ativo.

Valquíria:

- Antes de ele morrer já tinha uma idéia de que teria uma Fundação?

Haesbaert:

- Não uma Fundação. Ele tinha uma idéia de fazer um memorial, um museu. A Fundação virou uma coisa maior, maior mesmo. Nesse meio tempo, houve tentativas de fazer um museu junto à prefeitura, só que não deu certo. Porque... senão ia virar uma coisa... queriam colocá-lo junto com a coleção Rubem Berta, e era na casa dos Leões. A casa dos Leões está jogada até hoje. Então essas coisas são complicadas mesmo. Troca o governo e muda tudo, não é a mesma pessoa que está lá, não tem o mesmo pensamento.

Valquíria

- Ele conhecia o Gerdau?

Haesbaert:

- Conheceu no final. Conhecia. Mas, enfim, houve tentativas de fazer um museu em conjunto com a Prefeitura, junto com outra coleção. Não deu certo. E a Prefeitura apoiou também, o Estado doou esse terreno, teve ajuda da comunidade. E a Dona Maria, quando ficou sabendo que era o Álvaro Siza, português, ficou muito contente porque o avô dela era de Portugal, do Porto também. Então, naquele período, era a comemoração dos quinhentos

anos. Então tudo tava dando certo. Tinha que ser o Siza mesmo. E quando se viu o projeto dele, melhor ainda...

Valquíria:

- Já que você tocou no assunto do processo, me diga: como foi o processo, quando o Canal entrou, como foi o processo da construção. Você falou, deu tudo certo...

Haesbaert:

- Isso foi a Dona Maria mesmo. Ela diz isso mesmo e... mas então: o Canal foi a pessoa que segurou tudo mesmo. Eu acho que se não fosse o Canal... a força que ele tem, de entrega, lembrava essa coisa do Iberê, a entrega pro projeto. E fazer de tudo pra que aconteça. Junto com o Matias, pra conseguir a aprovação na Prefeitura. Marcava reunião, Dona Maria ia até lá com o prefeito. Na época era o Tarso Genro. Ela estava sempre presente. Sempre a Gerdau reunindo (chamou-se conselheiros da Gerdau). Dona Maria chamou quem ela tinha como suporte, que era o Ronaldo Brito, um crítico do Rio de Janeiro. O Carlos Zílio, que foi aluno do Iberê, também...enfim, tinha um grupo que era ligado à ela, e um grupo ligado ao Gerdau. Isso tudo se discutiu... e foram formando a Fundação, dando objetivos. Até me lembro que o Canal ...o Martins fez um encontro lá, que seria assim: "A Fundação daqui a cinquenta anos".

Valquíria:

- Quem é o Martins?

Haesbaert:

- O Martins é ligado à Gerdau, é o que também foi desde o início... ele foi o porta-voz da Gerdau, intermediário que agiliza toda essa parte de projetobom, enfim, se discutiu muito pra saber realmente no quê ia dar a Fundação.

Valquíria:

- E durante o processo de construção?

Haesbaert:

- Eu lembro que a Dona Maria tinha uma ansiedade em relação à idade, ela sempre achava que não ia ver isso. Então sempre passava aqui na frente, às vezes o mato tava crescendo, tava cercado e o mato crescendo. Então ela pedia, ficava ligando, insistia que tinha que ter alguém. Aquela coisa... enfim, essas coisas foram acontecendo. Foi muito

rápido, na verdade. A gente achava que parecia que a coisa não ia dar, mas eu acho que, no fim, foi impressionante. Eles se comprometeram e o prédio saiu mesmo. Mas tu queres saber mesmo como foi assim a...

Valquíria:

- Quando foi feito o projeto, o Siza veio...

Haesbaert:

- Ahh, sim. Foram feitas as necessidades, o plano de necessidades, foram feitos...

Valquíria:

- Quem fez?

Haesbaert:

- Acho que foi junto à Cristine Soliani, que era ligada à Dona Maria também. Ela era arquiteta... hoje ela não se encontra mais em Porto Alegre, ela se desligou, foi embora. Mas ela foi uma das que ajudaram nesse plano. No início era só abrigar a obra do Iberê. Depois foi mudando, fazendo outras salas pra fazer exposições temporárias... como seria a reserva técnica, o atelier de gravura. Sempre também constava, tava dentro do estatuto que era para manter o pensamento do Iberê vivo. Porque ele sempre trabalhou muito com gravura, escreveu livro sobre gravura. Então era uma forma de dar continuidade. O Siza recebeu todas essas...isso na verdade quem poderia falar melhor é o Canal... [...] O meu olhar é afetivo, e realmente quando tu estás envolvido, as coisas parecem que passam rápido. Tu estás dentro da coisa, quando vês, aparece. Mas tem também um desgaste... às vezes tu queres que a coisa ande rápido mas não é possível. Mas eu acho que tudo andou rápido, na verdade. Porque uma obra geralmente é difícil mesmo, não pode parar no meio e emperrar por um bom tempo. Acho que ela teve um cronograma que foi cumprido. Mesmo as etapas, foi dando tudo certo. A gente começava a visitar a obra, vendo a coisa acontecer. Ela (Dona Maria) se emocionava muito porque a vida dela foi essa, é essa aí. Se bem que ela agora já, eu brinco com ela e digo: “agora a senhora já se aposentou”. Porque a vida dela foi em função do Iberê. E com esse objetivo final, que foi esse aí, de construir um memorial, consegui. E eu acho que isso tudo também mudou pra Porto Alegre, porque eu nunca vi, assim, Porto Alegre sair em revistas de fora. Tu pegas capas de revistas de arquitetura, principalmente de arte, tá lá na capa a Fundação. Então eu acho isso uma coisa muito interessante. Através da arquitetura e da obra do Iberê, aparecer fora mesmo. Eu brinco até que o monumento daqui é o laçador, o monumento de Porto Alegre, que é um gaúcho segurando um laço. Eu nunca vi em capa nenhuma, no exterior, o gaúcho na capa. Então eu

acho que a força da arquitetura também é impressionante. Como ela chama mesmo, ela atrai. Isso porque não é um mega projeto, eu não acho assim... acho que o projeto, como é que eu poderia dizer, tem uma personalidade muito forte do arquiteto. É quase uma jóia mesmo, eu acho. Não é um mega, mas pra mim ele é funcional, tá dentro do que se pediu mesmo. Ouço muita reclamação: "Ah, podia ser assim, podia ser assado". Mas isso é uma coisa que acontece em qualquer obra, tu constróis uma casa, tu vais andar na casa, tu vais ver que começa a ter problema. Mas isso também eu acho que é de menos. Por exemplo, esse ateliê aqui: o Siza foi até lá, no atelier de gravura, junto com assistente dele (que era o Pedro). Ele fez gravura em metal pra ver como é que funcionava. Então ele trabalhou na mesa, nessa mesa aqui. Preparei as matrizes, ele viu onde era feita a gravação com ácido, onde era feita a impressão. Ele experimentou pra ver o funcionamento. Daí o Pedro fez toda essa parte do exaustor e ...É muito prático esse atelier. Lá a gente tinha uma outra peça, quando separava do ácido, um salão maior e um banheiro. Aqui ele deixou tudo quase junto. Então é muito prático, super funcional. Lá eu preparo as matrizes, a gravação de ácido é feita aqui. Lá trabalha com a impressão, vem pra prensa, lá é papel. Então tu tens uma dinâmica de trabalho que é muito prática. Limpou...me lembra o trabalho do Iberê. Porque o Iberê terminava uma sessão de pintura e daí ele guardava tudo, limpava tudo. E o próprio modelo que tava trabalhando, posando pra ele, fazia a faxina. Então isso lembra muito o Iberê, é uma prática, porque chegava o outro dia e está tudo limpo.

Valquíria:

- Já que você tocou no assunto, você conheceu o Siza?

Haesbaert:

- Conheci. Ele parecia que tava sempre pensando, ele não pára, impressionante. Uma anotação... e ele é uma pessoa sedutora. É carismático, tem bom humor também. Ele conta piada, piadas relacionadas a trabalho, com alguém que trabalhou com ele... é muito interessante, eu gostei bastante. Mas parece que ele está sempre pensando ou fazendo um croqui. Ele tem um olhar meio caído... de repente, ele parece que desperta, entra num sonho, desperta e já sai fazendo anotação. Mas os desenhos que ele fez na gravura... tem um que é...parece ser um prédio. Ele brinca falando que são os anjos trazendo seus quadros pra expor. Têm ciclistas chegando, é o público chegando... então era como se fosse prevendo o prédio sendo inaugurado. Isso me lembra muito o croqui mesmo, da bicicleta do Iberê . Enfim, eu acho que ele fez umas seis matrizes.

Valquíria:

- O que você acha que a Fundação e o edifício representaram para o Rio Grande do Sul?

Haesbaert:

- Ah, eu, pra mim... acho que aí tem um marco, eu acho que sim, porque a gente não era acostumado com isso. Eu, por exemplo. Uma parede com escala, dessa espessura e altura, eu nunca tinha visto. Todo pensado para exposição mesmo, pra guarda de obras. Eu acho que é o primeiro projeto adequado pra isso. E eu acho que mudou mesmo, como eu te falei, tem gente que reclama, tem gente que aceita, que gosta, que fala muito. Então acho que ele gera opinião. Acho que isso é bom, quando gera opinião pró ou contra, acho isso muito bom. Acho que ele é um marco mesmo. E essa relação com o rio, que a gente tem... acho que tem um momento de resgatar essa relação com o rio. As pessoas vêm até aqui, vêm pra frente assistir o sol descer no final da tarde, vêm....Bom, enfim, eu acho que é um marco, sim. Tomara que agora tenha outras obras.

Valquíria:

- Parece que tem um projeto para toda a orla mais ali pro Pontal. E agora tem o Beira-Rio também...

Haesbaert:

- Mas isso aí é aquela coisa, depende de quem vai fazer, qual é o desenho. Acho muitas vezes perigoso, aí eu acho que teria que ter mais discussão mesmo. Teve até protesto porque queriam mexer nessa ponta aqui. Mas eu acho que tá realmente havendo um resgate, estão mexendo. Por exemplo: agora vão passar um esgoto, um duto. Aí o que eles fizeram: resolveram fazer um muro na frente. Comecei a perceber, todo mundo começou a perceber que tinha um muro. Aí o pessoal começou a se mobilizar, foram contra. Mas eles não vêm perguntar... eu sei que é da prefeitura. Queriam fazer um belvedere, olha que coisa ridícula, não é? Fazer um belvedere, uma mureta maior, pras pessoas poderem parar na frente e olhar o rio. Pra quê belvedere, se tu já tens uma vista direta do rio? Mas aí eu não sei como é que funciona isso, se envolve algum engenheiro... na verdade, o que envolve é ignorância mesmo. Quem está sentado no café não vai ter uma visão do rio, vai ter uma visão do muro. E o prédio todo foi feito pensando no entorno, foi feito pensado no rio. Toda essa relação que ele faz, de janela, vai enquadrando. Como ele mesmo diz (o Siza), que enquadra a natureza. Não tem como concorrer. E é bem isso, ele dá uns focos, tanto vem luz de fora, como a vista de dentro pra fora. Mas aí estão tão construindo aquilo ali. Agora eles diminuíram, baixaram um pouco. Mas eu ainda acho que tem uma mureta que atrapalha. É feio aquilo. Então essas coisas acho que são... acho que é ignorância

mesmo. Tem outro exemplo: de um trabalho na última Bienal. Apelidaram de casa monstro. Era um trabalho de um artista, que usa uma casa no centro, que está em ruína (a Casa dos Leões). Ele fez um trabalho que usa tapumes e reconstrói. Agora eu não me lembro o nome do artista... Sai alguma coisa de dentro da casa, como se fosse umas vísceras. Ele modela tudo isso com restos de tapume de obra, aqueles *mdfs*... Então ele reconstrói, faz uma tubulação, parece que ele tá saindo de dentro da casa, e a casa tá que meio que botando as coisas pra fora. Aí alguém daqui, um historiador, reclamou sobre isso. Achou aquilo, chamou de casa monstro. Que tava...deixando a cidade feia. Eu acho que esse artista chamou a atenção para uma coisa que tava jogada ali há tempos. E não fizeram nada. Então Porto Alegre tem muito isso, critica quando tem uma coisa que está chamando atenção, mas ao mesmo tempo não deixa fazer. Claro que não são todos, mas sai com muita dificuldade, sempre. É um fazer difícil, até o artista tem dificuldade. Ou ele tem que sair pra fora... aquela velha história, isso é velho. Pra voltar... ou é aceito, ou não é aceito ou... que nem a Elis Regina. Mas tem essa coisa: Porto Alegre é ainda amarrada a algumas coisas. Mas é o jeito de pensar mesmo, é da cultura. Acho que é aquela coisa do gaúcho, do campo...

Valquíria:

- Você vê alguma relação da bienal com a vinda desse edifício?

Haesbaert:

- Eu acho que a Bienal também foi um, é um outro marco. Acho que aconteceu. A Bienal aconteceu, foi muito falada: contra, a favor... porque no início é isso... Eu acho que a Bienal mudou a cidade. Mudou no sentido de que formou jovens ... Porque não tinha uma prática de produtores. Desde fazer montagens, curadorias ... isso tudo eu acho que a Bienal favoreceu. Tanto que hoje existem vários artistas que começaram lá. Hoje já têm seus escritórios que fazem só montagem, fazem produção. Então eu acho que ela cresceu mesmo. E a vinda de artistas de fora sempre é bom, porque tu vais ter uma outra visão também, que não é só tua. Isso aí mexe, mexe com os artistas daqui. No início não eram convidados. Tem que receber de fora. Quanto mais, melhor. Se puder sair, melhor. Se voltar também.. não precisa voltar.... se voltar, ótimo. Então têm sempre umas cobranças que eu acho meio ridículas.

Valquíria:

- Gostaria de perguntar sobre o prédio de novo. O que você acha?

Haesbaert:

- Eu tava tão envolvido, vendo as etapas... mas quando tava pronto... é... quando eu cheguei, caiu a ficha. Eu acho que eu estava tão envolvido... Pra mim ele é muito lindo. Eu ainda estou compreendendo muita coisa. Não é uma coisa tão imediata porque muda a relação das coisas mesmo. Isso que eu te falei: o tamanho da parede.... Eu me emocionei também, sabe. Imagina tu teres um atelier. Eu sempre quis ter uma prensa, eu já fazia gravura em metal no atelier livre da Prefeitura. E consegui uma prensa emprestada. Tinha meu atelier, mas era tudo muito improvisado. Conheci o Iberê, aí veio uma prensa maior através dele. A melhor prensa que tem, essa prensa alemã é ótima. Depois comprei uma prensa pra mim, as coisas foram acontecendo... eu sempre quis fazer um centro gráfico, reunir vários tipos de gravura num local convidando artistas pra trabalhar e pra fazer suas gravuras. E acho que as coisas foram acontecendo pra mim também. E as coisas aconteceram, que é esse atelier. Acho que isso era mais ou menos o eu queria. Então, pra mim eu estou super realizado, realizado no sentido de que as coisas estão aqui mesmo, aconteceram. O projeto já está tocando, tem continuidade. Acho superfuncional a parte do atelier, do acervo onde guardam as obras do Iberê. Desde a parte onde (lá trás) se faz o recuo pro caminhão estacionar e descarregar no elevador, que desce, desmonta, guarda, sobe pros andares... acho que está bem pensado e apropriado pra isso. Claro que têm coisas, tem coisa de climatização que tem que se resolver ainda. Porque têm entradas de ar. Mas eu não vejo problema nisso . Se for pensar assim... Tem obra de arte que tu pegas, assim, que sai de um lugar que está a 19, 21 graus, está climatizado. Pega um caminhão, esse caminhão vai pra uma estrada horrorosa, cheia de buraco. Tenho certeza que não vai ficar com aquele clima. As obras estão embaladas dentro de um plástico, mais uma caixa de madeira. Isso já altera. Aí vem toda uma guarda, que na verdade não está bem guardada, não. Saiu, mudou e veio pra outra instituição. Ela vai se adaptar a toda uma organização. Aqui a umidade é outra, é outro lugar, é outro ...muda muito, não é? O Siza mesmo falou que quando ele visitou um castelo, agora eu não lembro qual, tinha uma coleção que era na beira do mar. E os quadros estavam impecáveis, porque eles criam uns...um microssistema, uma vida própria, que é aquele ambiente, ele respira ...aquilo ali. E são às vezes mais cuidados do que muita coleção. E às vezes quando dá essa queda, aí é que é o problema, claro que teve aquele problema inicial que era saber usar o prédio. Isso eu acho que foi um problema técnico mesmo, de colocar um quadro na parede, a parede tava com a temperatura mais gelada... porque tem todo um sistema de canos que passam por trás, pra ajudar na refrigeração. Isso eu acho que não estava controlado, a gente não tinha essa prática. Aconteceram algumas coisas com os quadros, mas agora isso tá tudo controlado. Então eu acho que é saber usar o que tu tens na mão. Mas aí, é o equipamento todo. Eu acho que isso depende muito de quem está aqui dentro, que está pilotando. E isso é difícil, acho que é difícil porque tem que ter a pessoa certa. Então essa pessoa aprende, e

às vezes sai porque não está contente com o serviço. Então recebemos outra proposta ... essas coisas vão mudando, e isso às vezes é muito ruim porque até vir uma outra pessoa que pegue o leme do barco, que saiba conduzir ...

Valquíria:

- O grupo que organiza a Fundação de Artes Visuais do Mercosul é o mesmo da Fundação Iberê Camargo?

Haesbaert:

- É o mesmo. Não, não, é porque eu me referi a esses técnicos contratados cuidar do ar, pra cuidar do monitoramento todo.

Valquíria:

- Não, estou falando da Bienal. É o mesmo?

Haesbaert:

- É o mesmo, que é ligado ao Grupo Gerdau. O Gerdau é o mantenedor primeiro.

Valquíria:

- Das duas?

Haesbaert:

- Das duas.

Valquíria:

- Você acha que a gente pode chamar esse prédio de uma obra de arte?

Haesbaert:

- Acho que sim porque toda essa relação de volumes, janela, natureza. Ele não cansa, é sempre uma coisa que está ... não é óbvio. Vai te revelando aos poucos, tu dobra, vai dobrar numa porta, ali tu tens um corredor fechado, e têm janelas que vão te mostrar a paisagem. Tem declive, tem aclive, tem curva... eu acho que ele é uma jóia. Pra mim parece isso, desde a chegada aqui no estacionamento. O que é esse estacionamento!... essa limpeza... em cima tem uma via, onde passam os carros, e quase não se ouve nada. Eu acho que é muito rico.

Valquíria

- Ele é bem detalhista não é? Essas cadeiras lembram umas cadeiras de Alvar Aalto...

Haesbaert:

- São de Alvar Aalto. Ele fez desde os cabides... ele tem uma coisa com o acabamento, tem um cuidado mesmo.

Valquíria:

- Qual a relação que você teve no processo de criação?

Haesbaert:

- Eu curti mais essa coisa do ateliê, mesmo. Ver como é que realmente funciona para poder colocar a prática depois. Eu o vi, na obra, fazendo aqueles desenhos na parede, um *croquisinho* ... quando a coisa estava em obra, ele falando com o mestre de obras, com a equipe junto, que podia ser assim ou assado...eu o via mudando no local mesmo.

Valquíria:

- Ele não mexia com a papelada de projeto?

Haesbaert:

- Mexia também. Tinha o escritório ali do lado, e ele tinha todas as plantas. Mexia sim. Isso tudo era feito ali do lado, era muito interessante chegar ali e o escritório todo trabalhando. Porque não tinha toda essa relação com a arquitetura. De ver um chão de obra, como é que se diz? Um ...

Valquíria:

- Canteiro de obras.

Haesbaert:

- Isso, um canteiro de obras. Pra mim era tudo novidade. Bem, a coisa toda se formando... Na verdade tu vias o projeto todo lá, tu vias a maquete. O Canal sempre levava Dona Maria pra ver. Mostrava as etapas, e eu estava ali junto.....Ele deu uma palestra também, ele tinha intenções. Chegou a falar até do elevador Lacerda, lá em Salvador. Porque tinha o problema de onde estacionar os carros. Ele chegou até a pensar onde iria estacionar os carros, tiveram vários projetos que eram um pouco diferentes desse.

Eu vi isso nessa palestra que ele deu na UFRGS. Eu acho que tem até no...tu ganhaste o catálogo da obra? É da Cosac Naify.

Valquíria:

- É, teu tenho esse livro. Tem o escrito, mas eu quero é a visão das pessoas, cada um tem seu olhar.

ANEXO V

PROJETO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

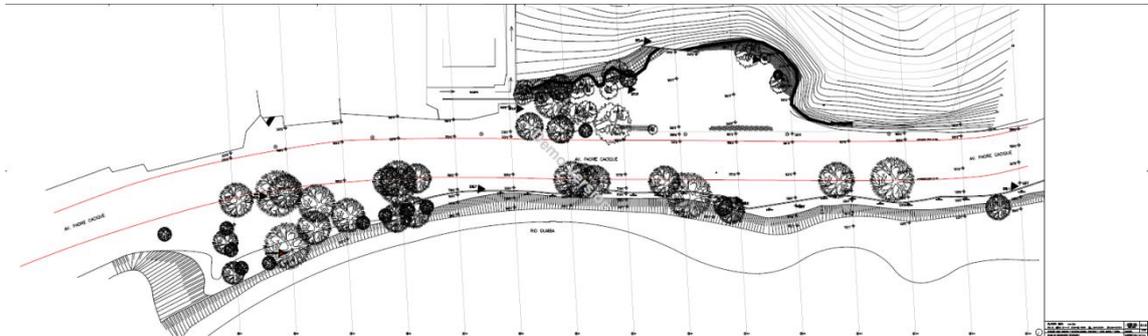


Figura 1– Planta do Levantamento Topográfico. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

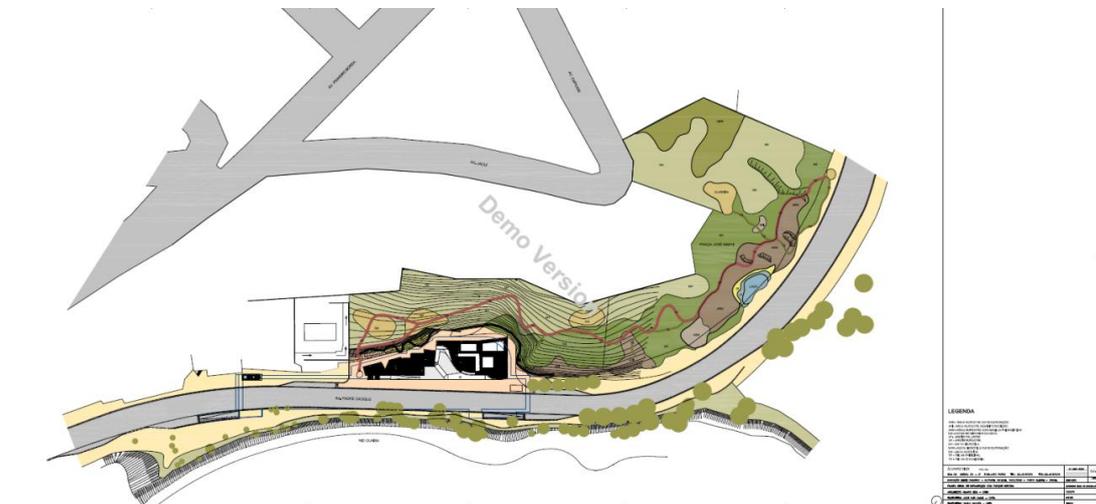


Figura 2– Planta Gral de Implantação com Parque Natural. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

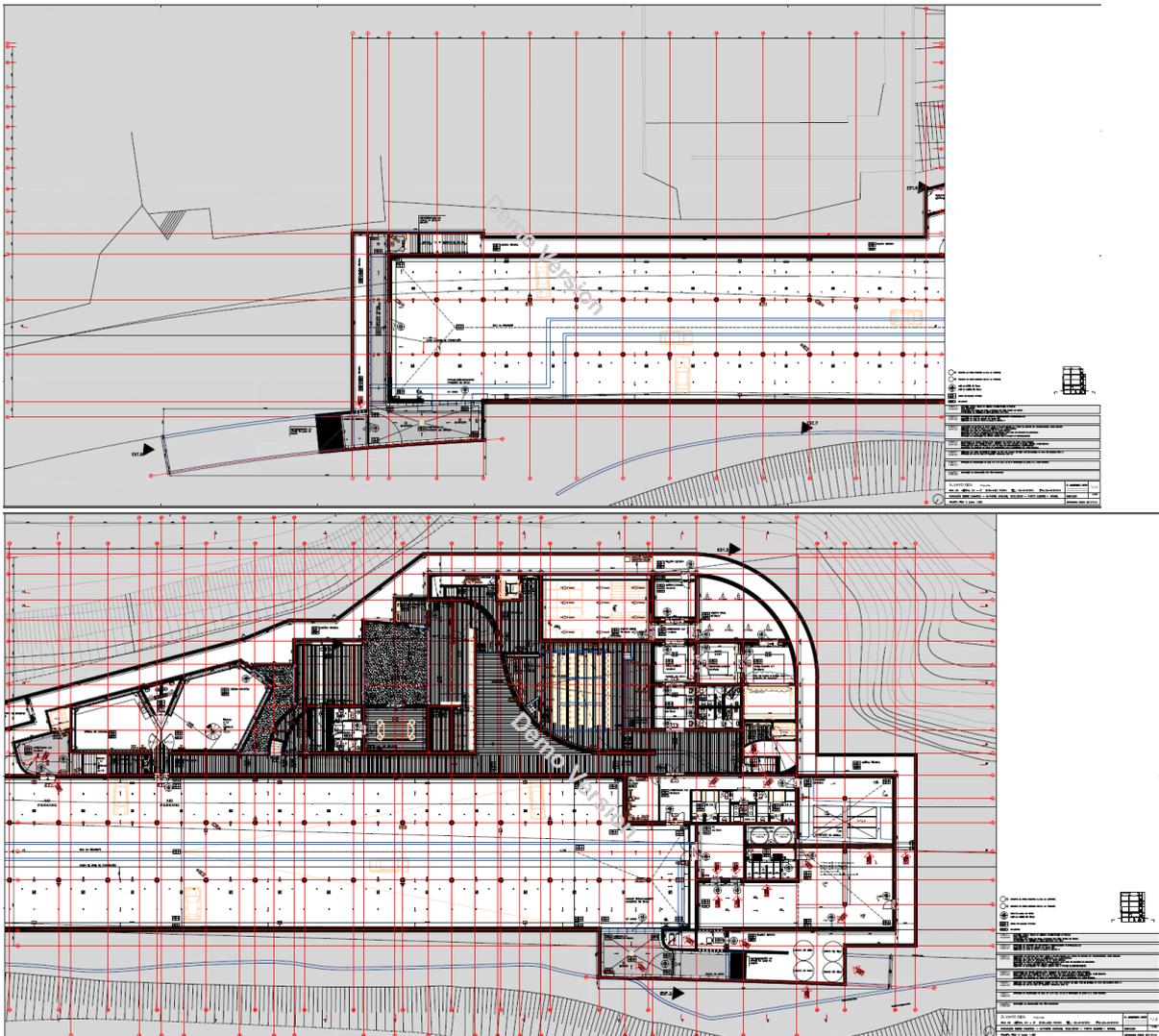


Figura 3 e Figura 4 – Planta Piso 0 (cota 1,90m) . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

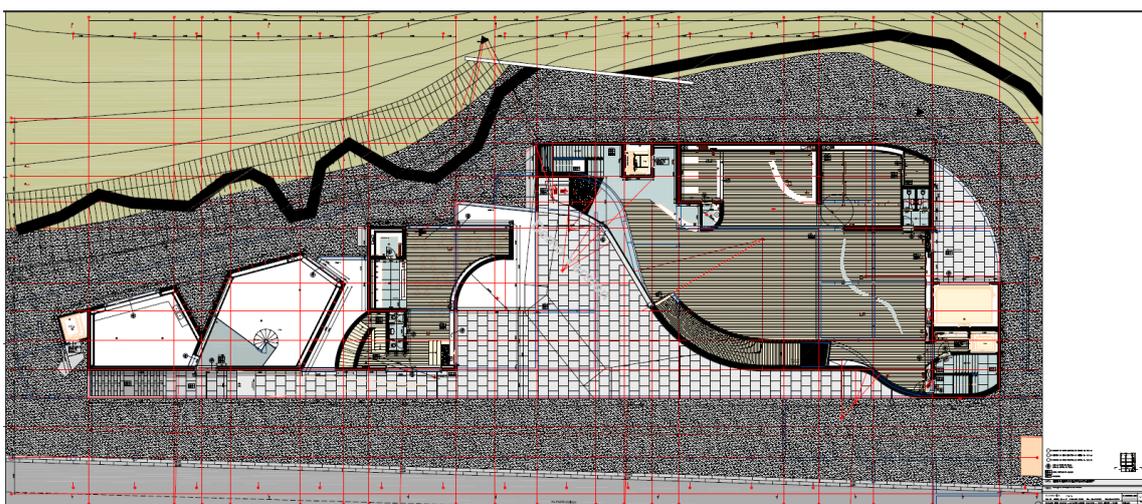


Figura 5 - Planta Piso 1 (cota 6,40m) . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

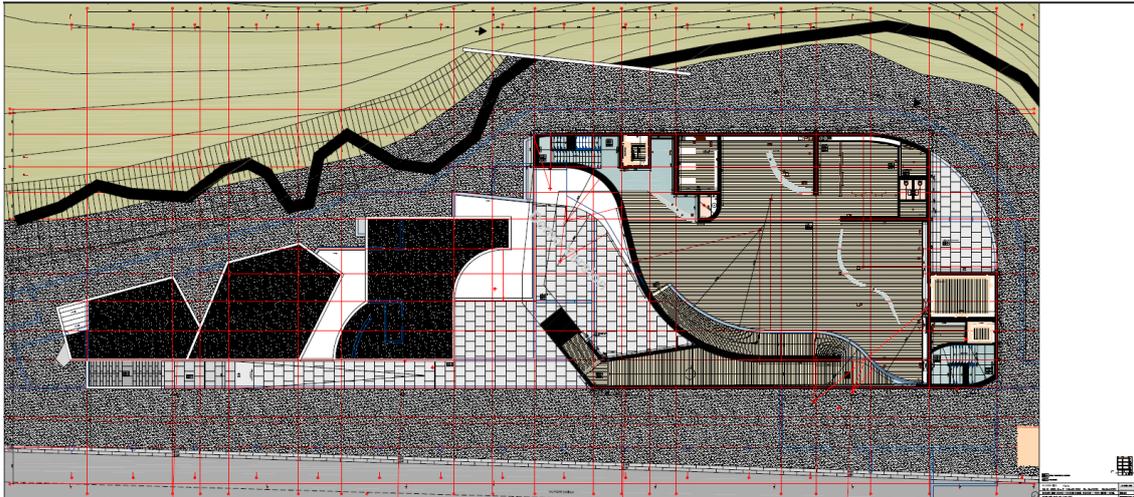


Figura 6 - Planta Piso 1 meio-piso (cota 8,23m) . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

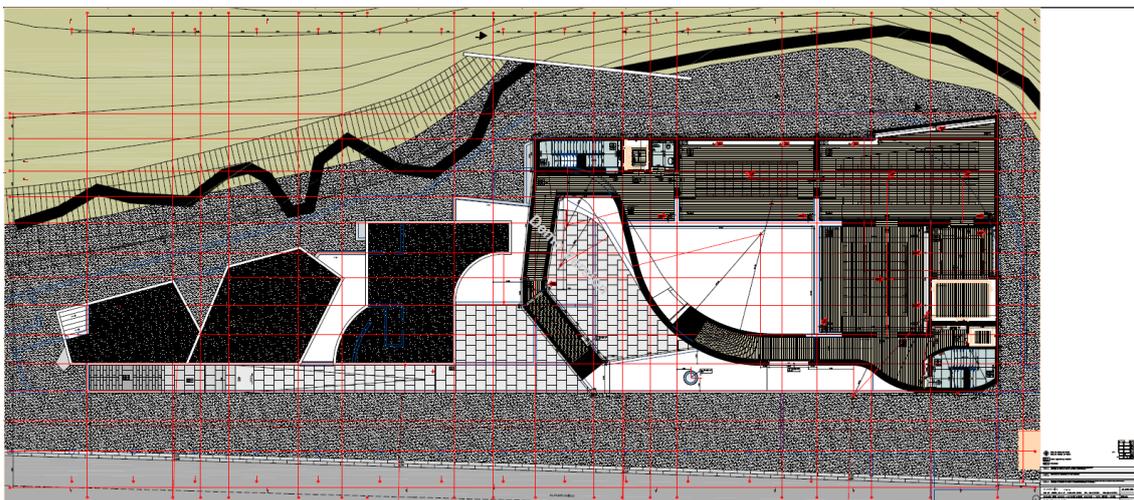


Figura 7 - Planta Piso 2 (cota 11,40m) . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

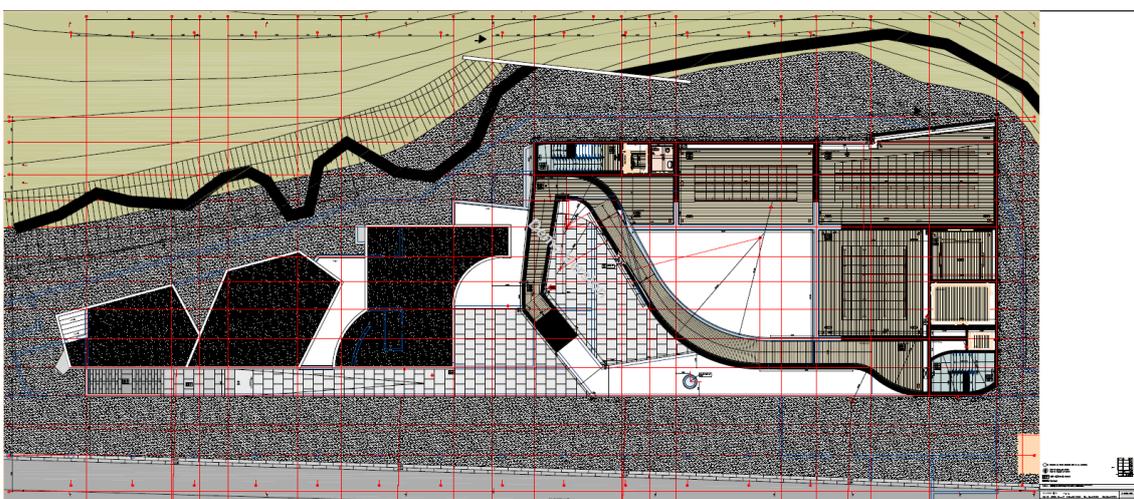


Figura 8 - Planta Piso 2 meio-piso (cota 14,65m) . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

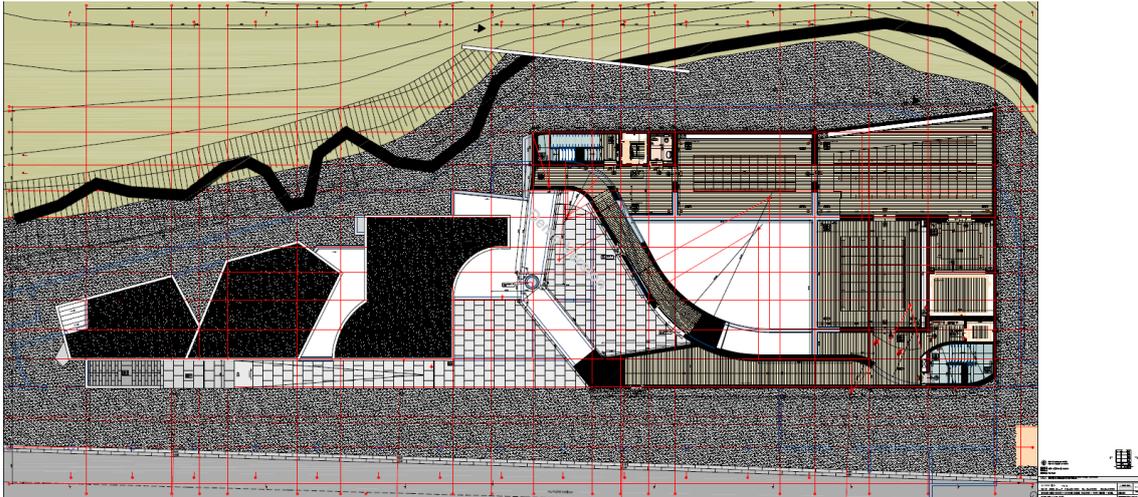


Figura 9- Planta Piso 3 (cota 17,40m) . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

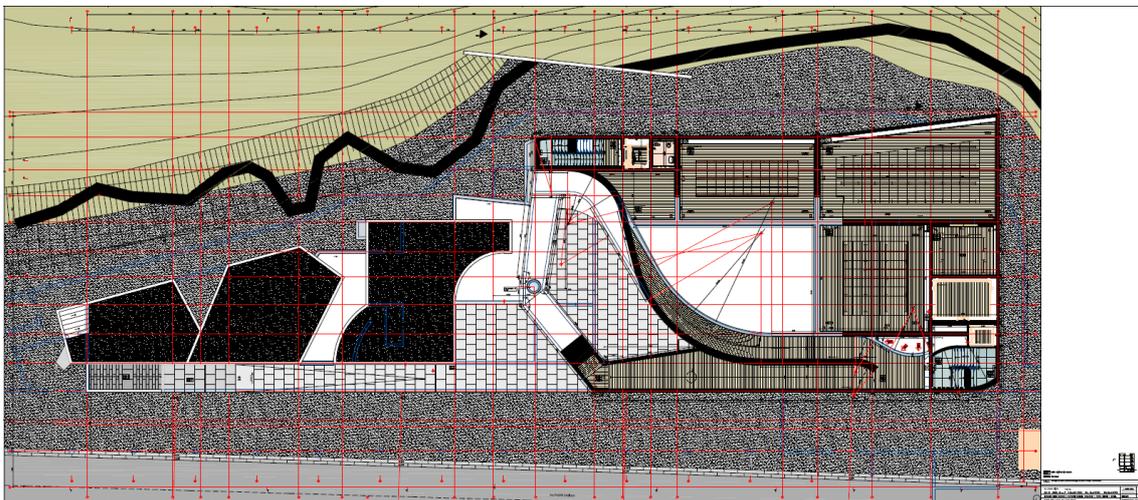


Figura 10- Planta Piso 3 meio-piso (cota 20,15m) .
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

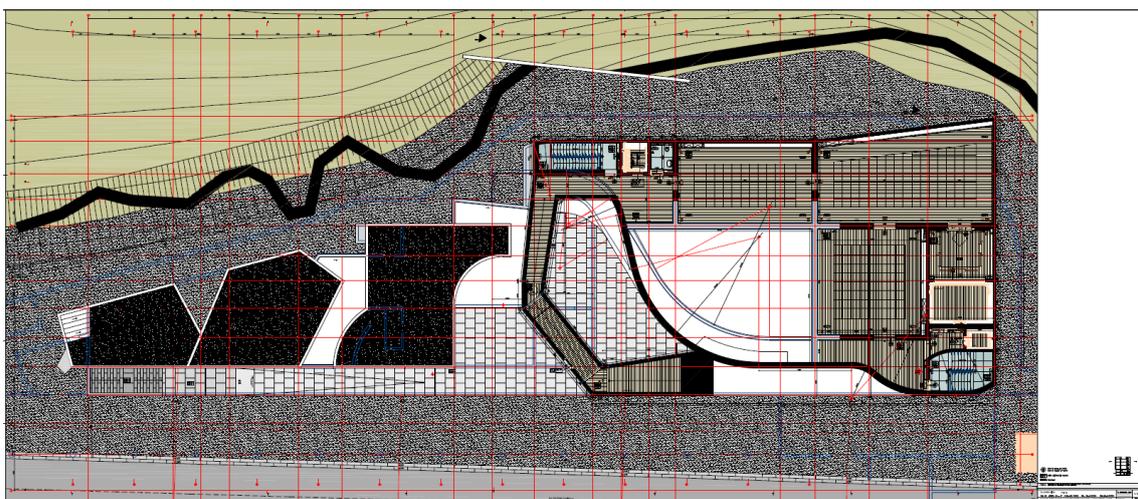


Figura 11 - Planta Piso 4 (cota 22,90m) . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

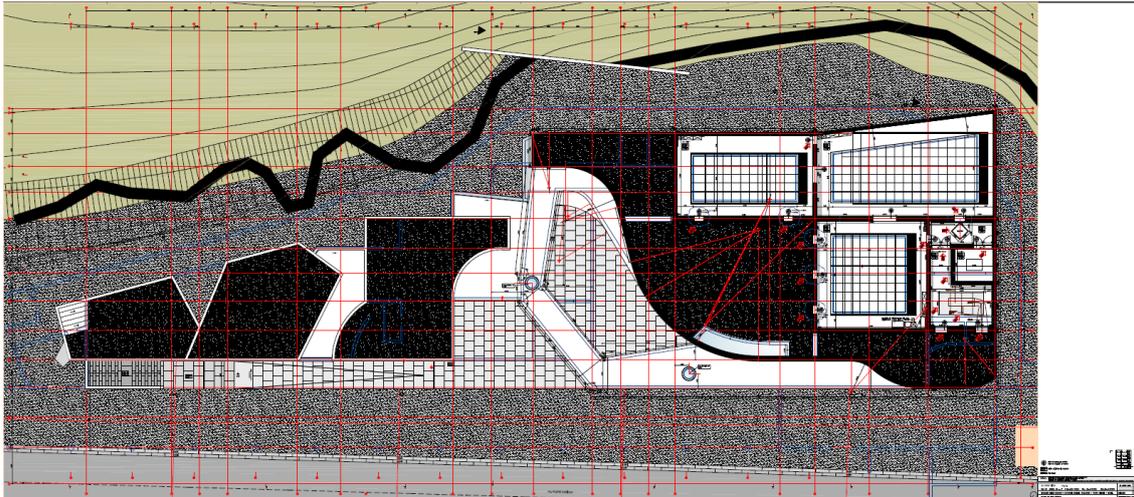


Figura 12 - Planta Piso Técnico . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

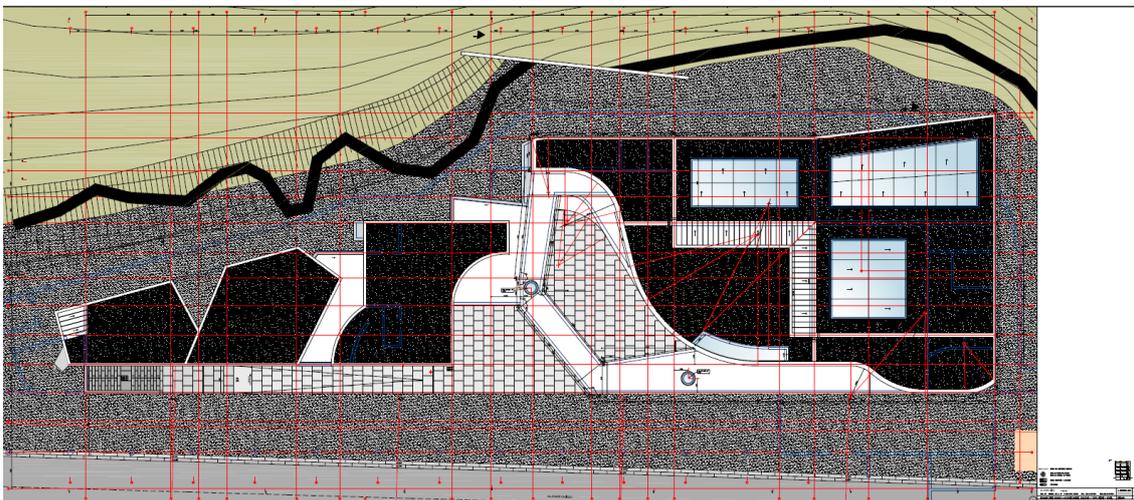


Figura 13 - Planta Cobertura . Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

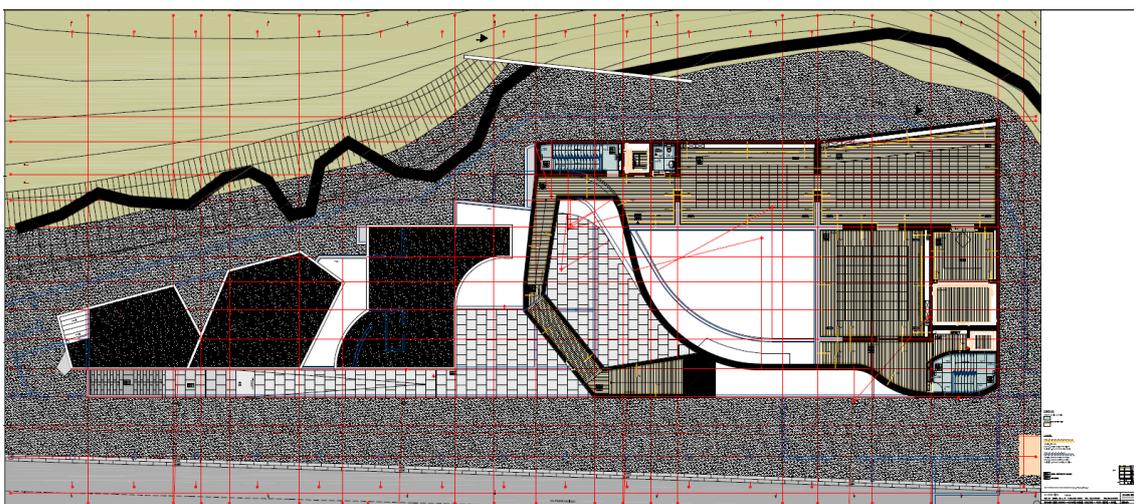


Figura 14 - Planta Revestimento Piso (cota 22,15m) .
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

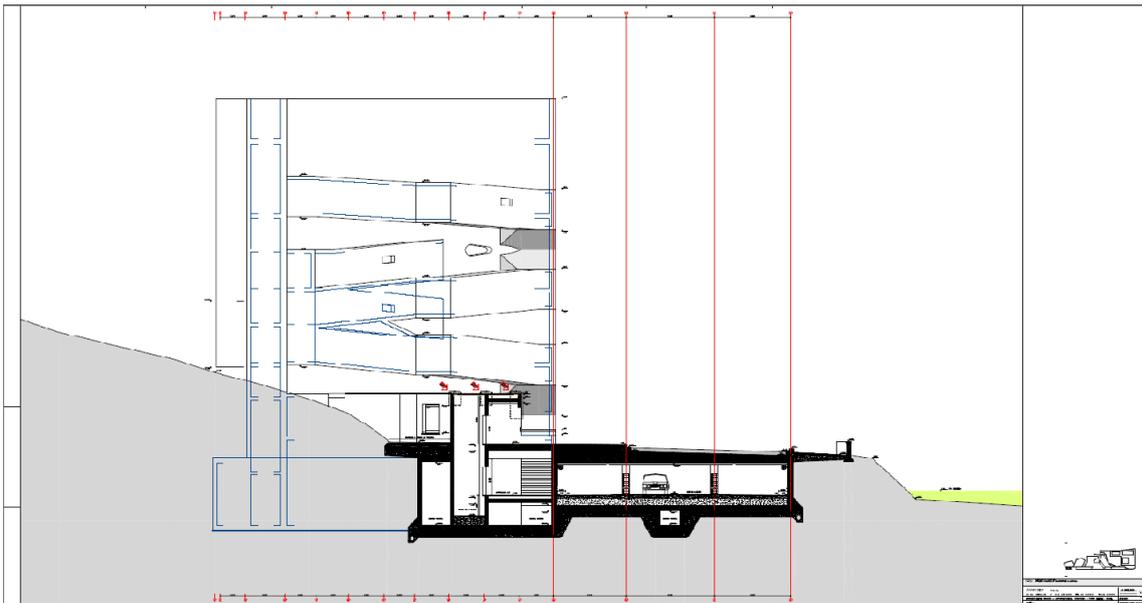


Figura 15 - Corte 1. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

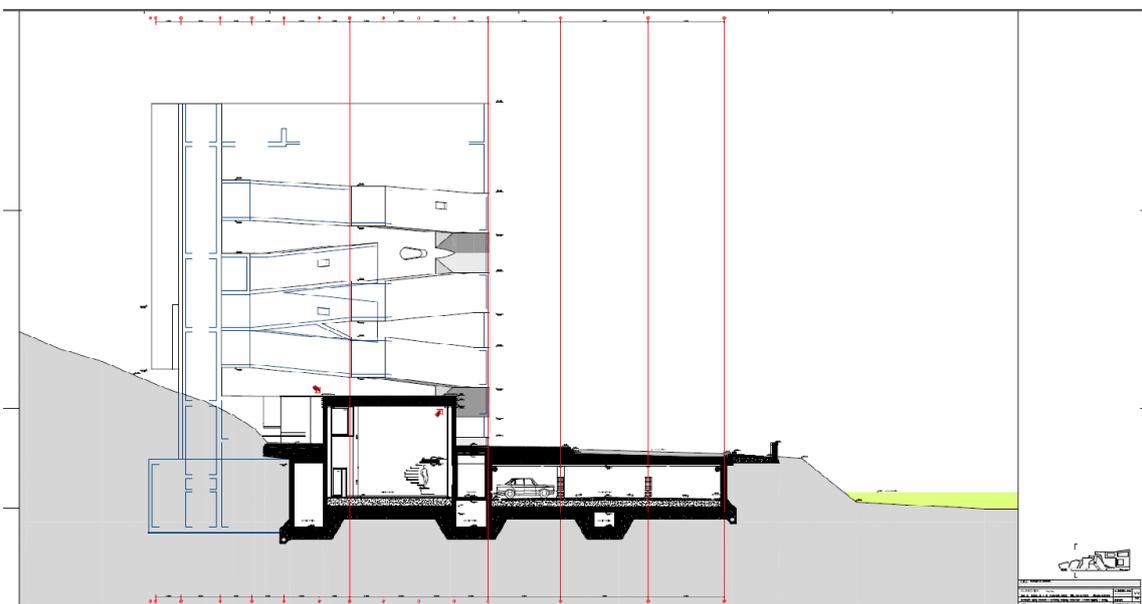


Figura 16- Corte 2 - Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

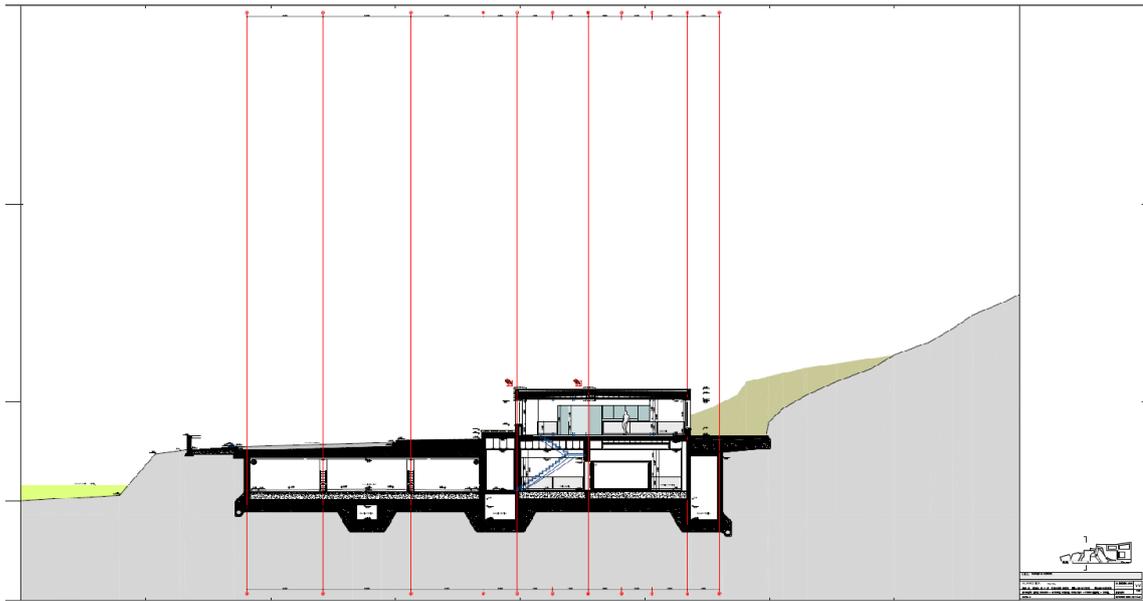


Figura 17 - Corte 3 - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

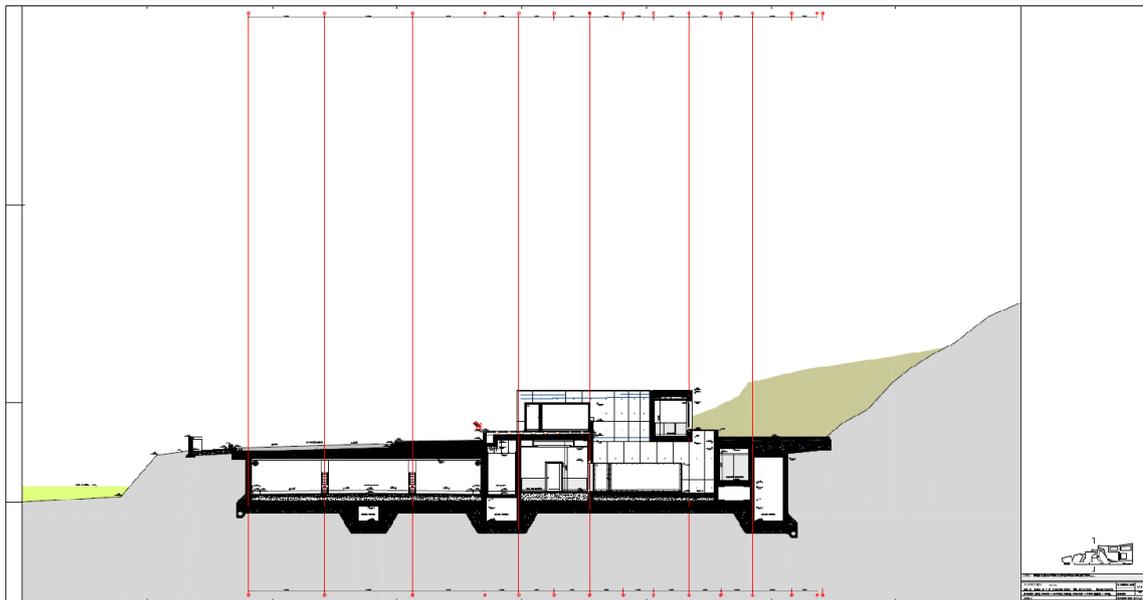


Figura 18 - Corte 4 - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

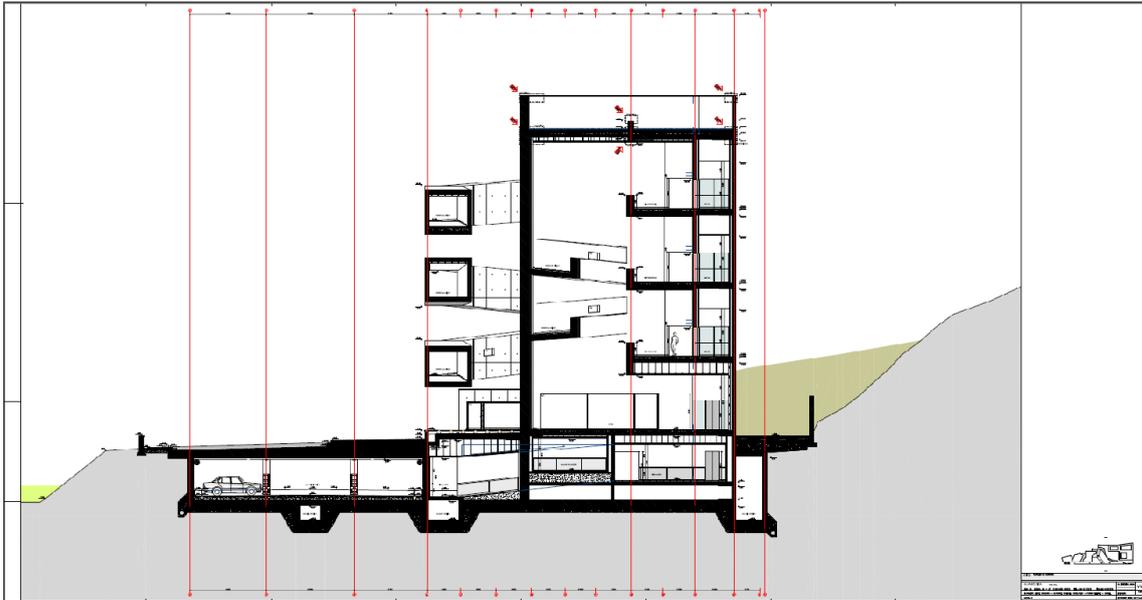


Figura 19 - Corte 5 - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

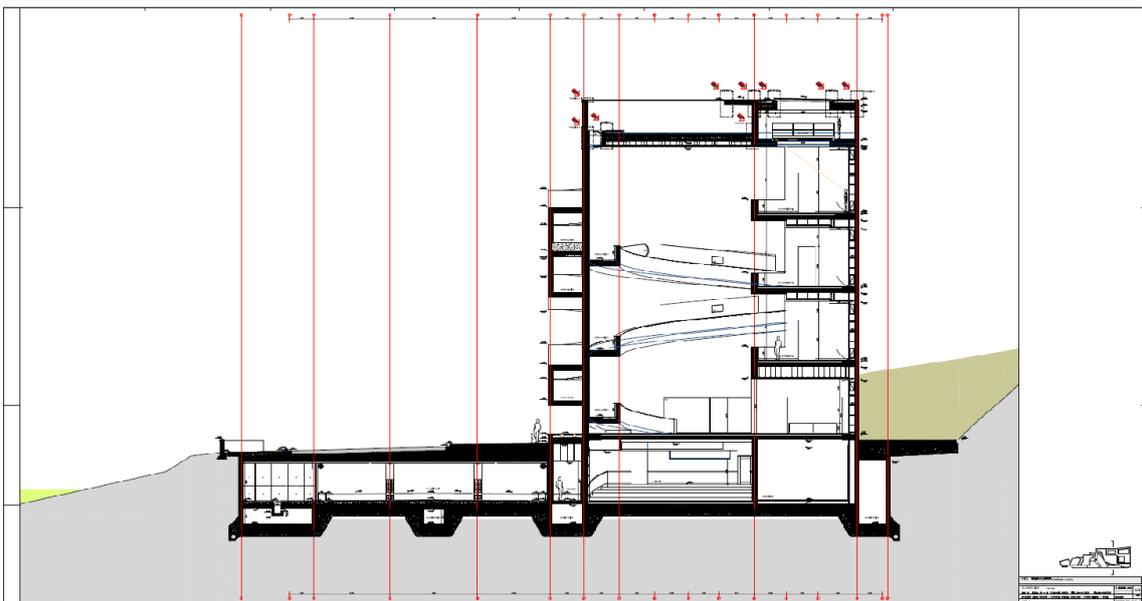


Figura 20 - Corte 6 - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

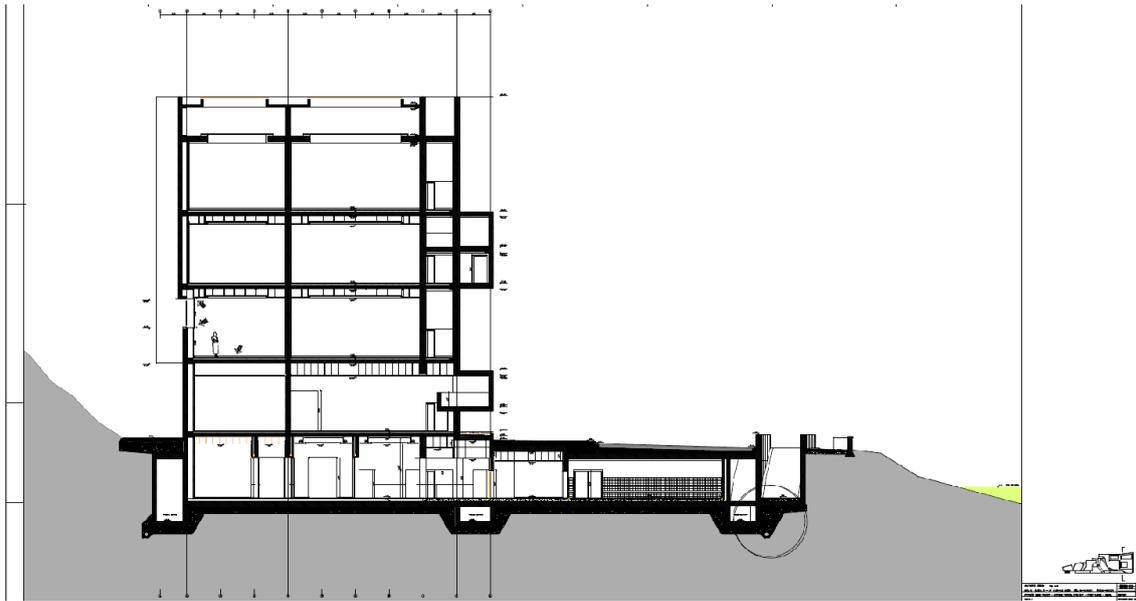


Figura 21 - Corte 7 - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegrs/>

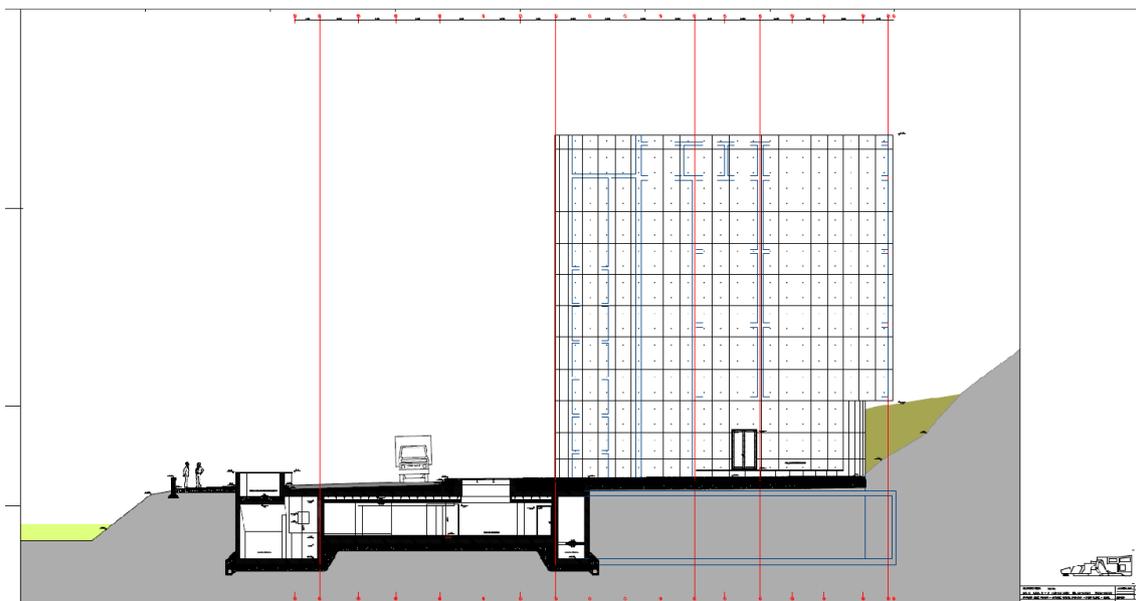


Figura 22 - Corte 9 - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegrs/>

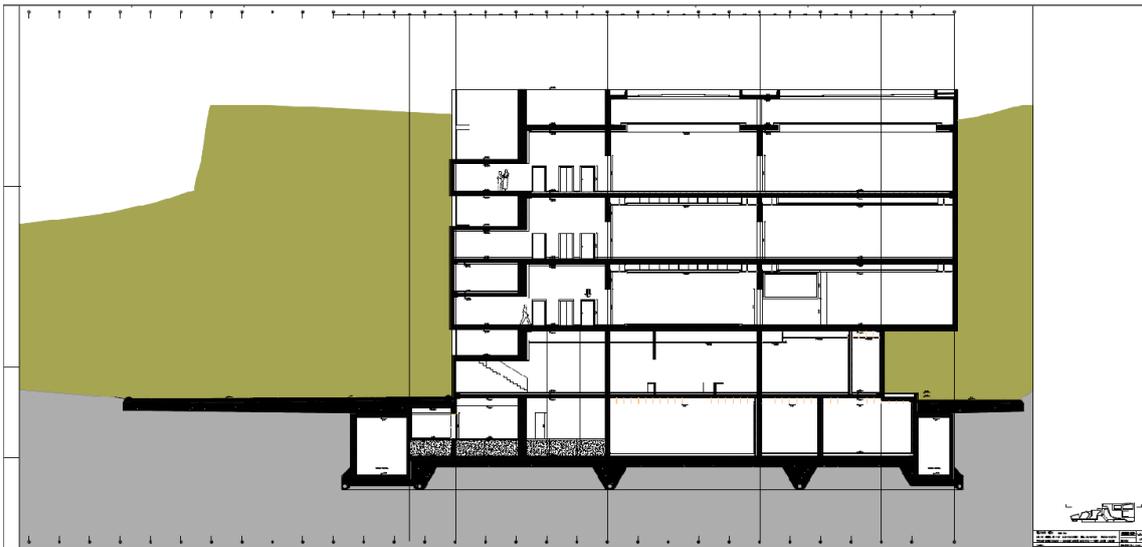


Figura 23 - Corte B - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

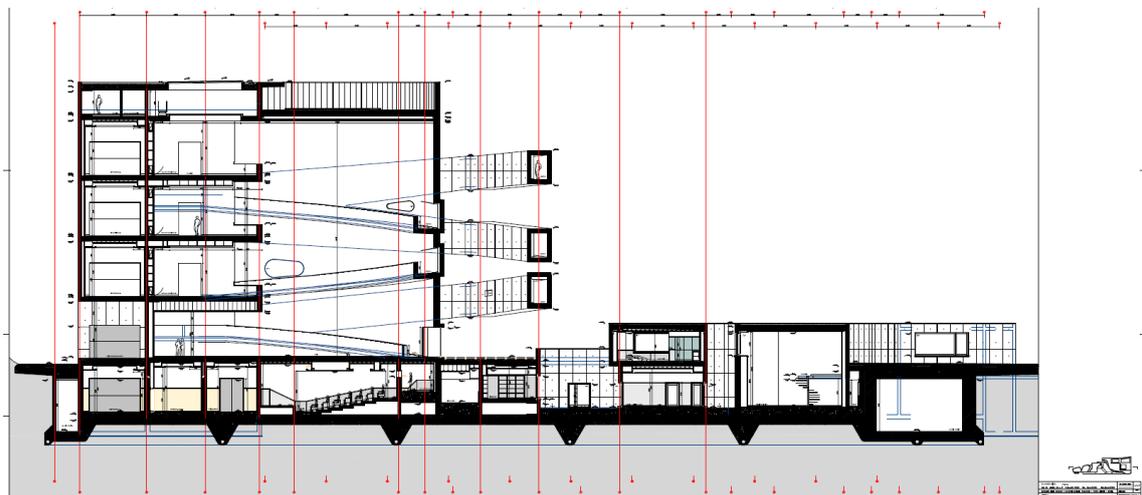


Figura 24- Corte C - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

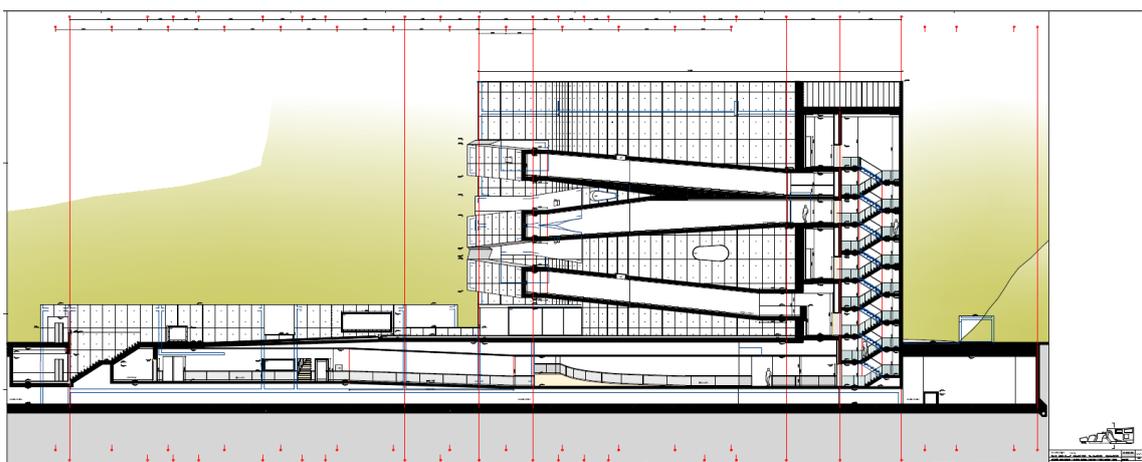


Figura 25 - Corte E - Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

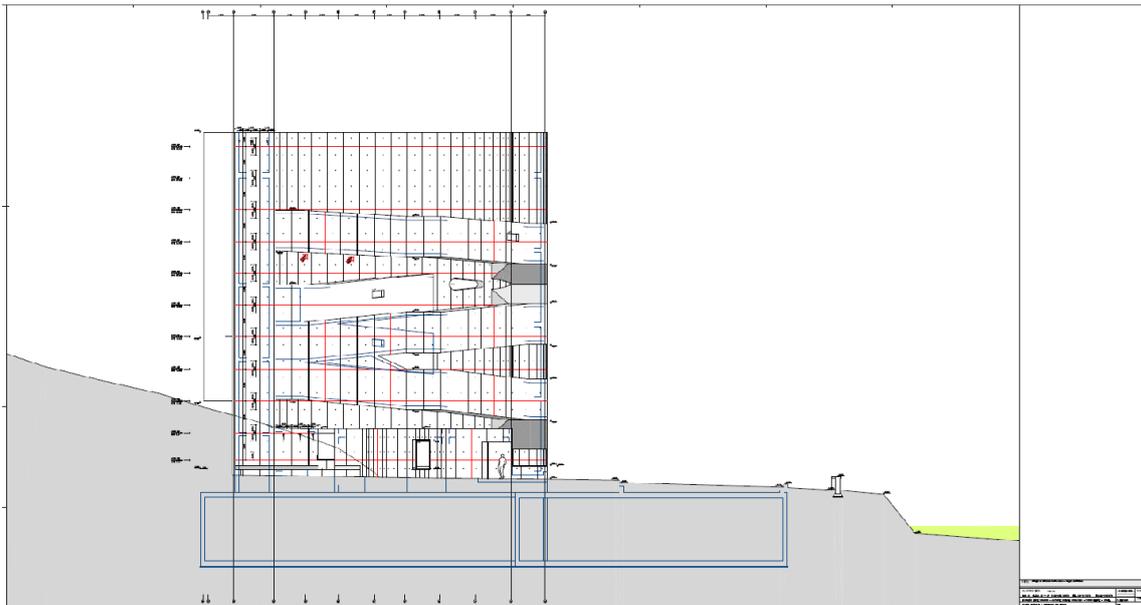


Figura 26 – Facha Leste Estereotomia de Paredes -
Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

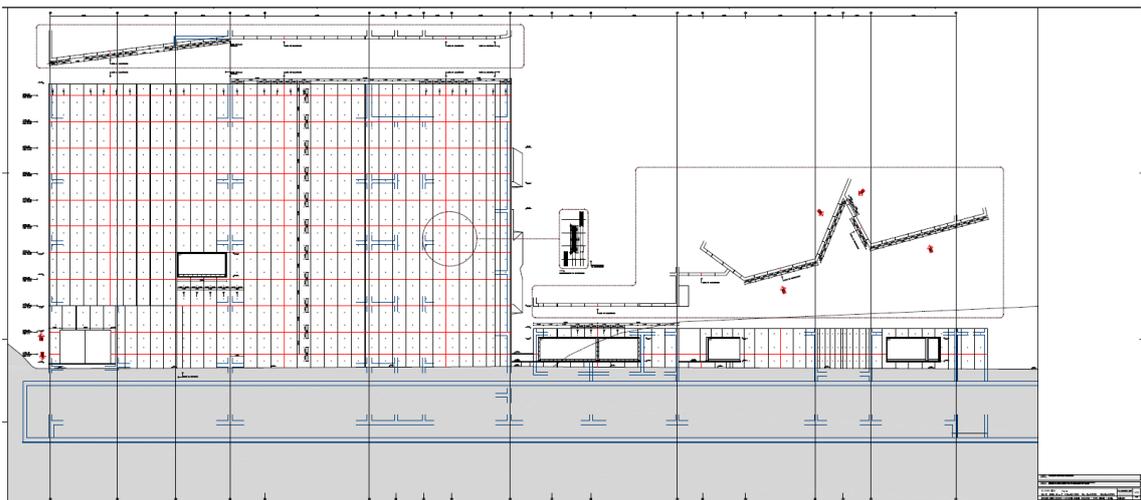


Figura 27 – Facha Sul Estereotomia de Paredes -
Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

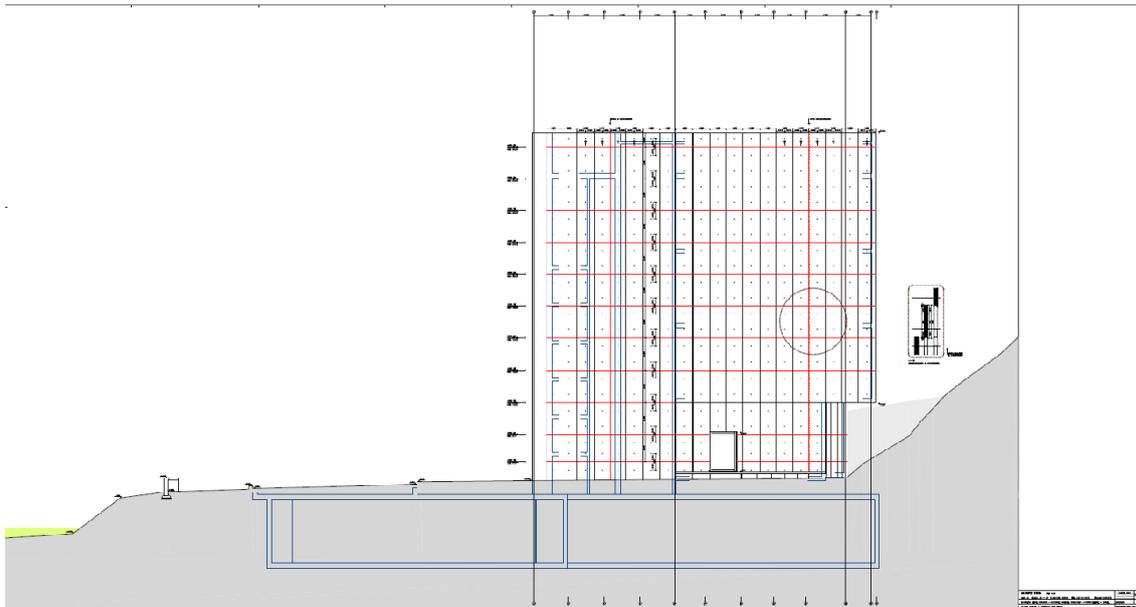


Figura 28 – Fachada Oeste Estereotomia de Paredes -
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

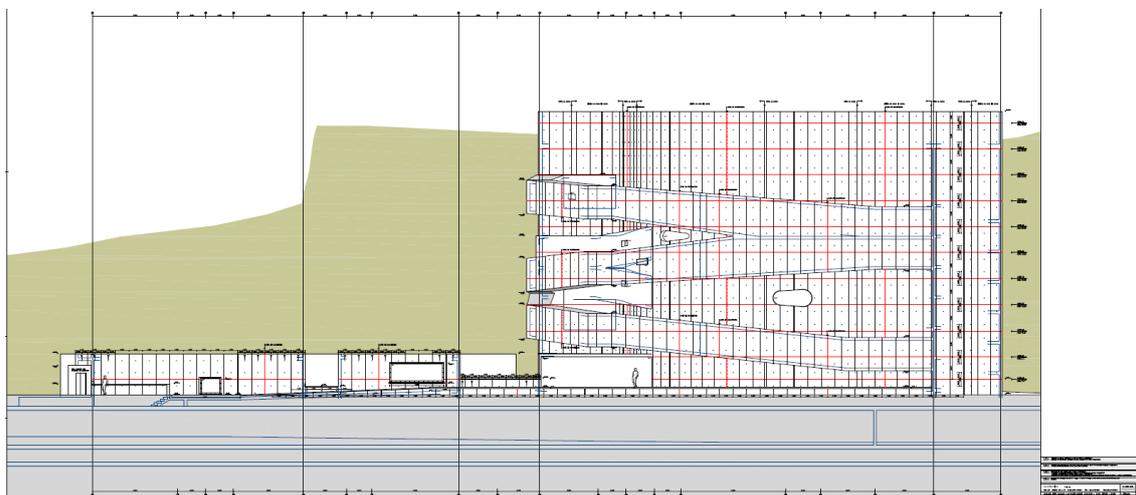


Figura 29 – Fachada Norte Estereotomia de Paredes -
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

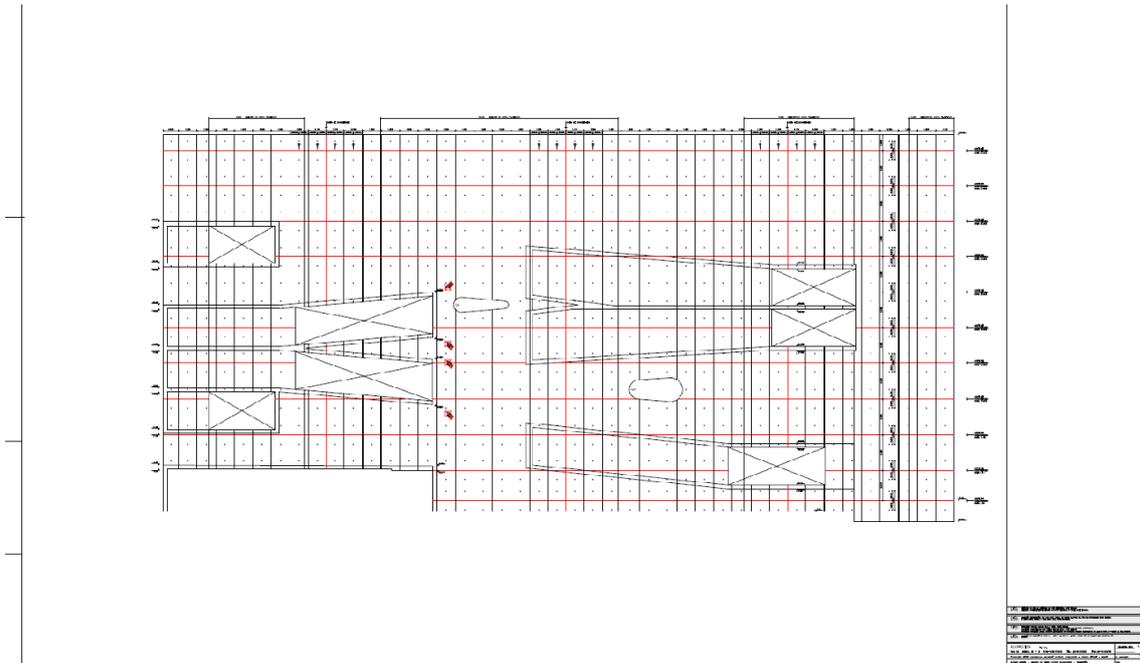


Figura 30 – Facha Norte Alçada de Parede Planificada Paginação
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

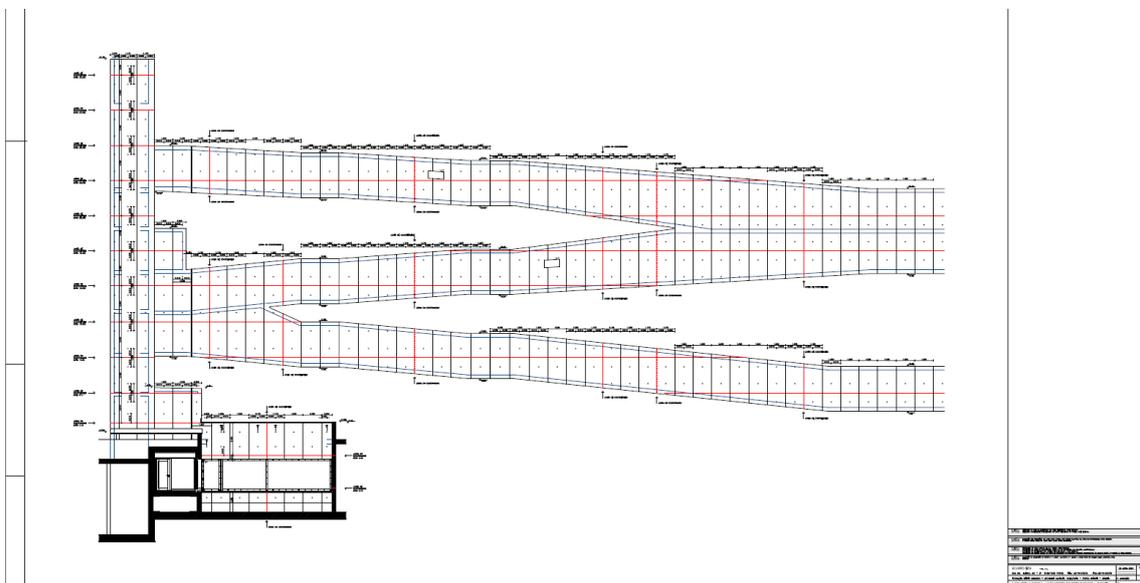


Figura 31 – Facha Norte e Leste. Alçada Exterior das Rampas Planificada. Paginação.
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

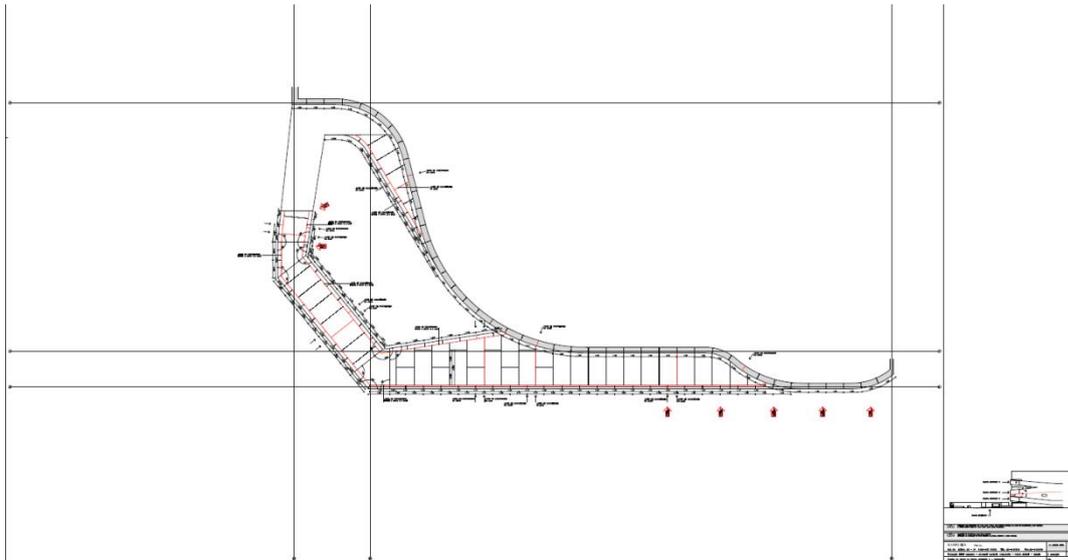


Figura 34 – Palanta do Teto da rampa exterior 3 Paginação.
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

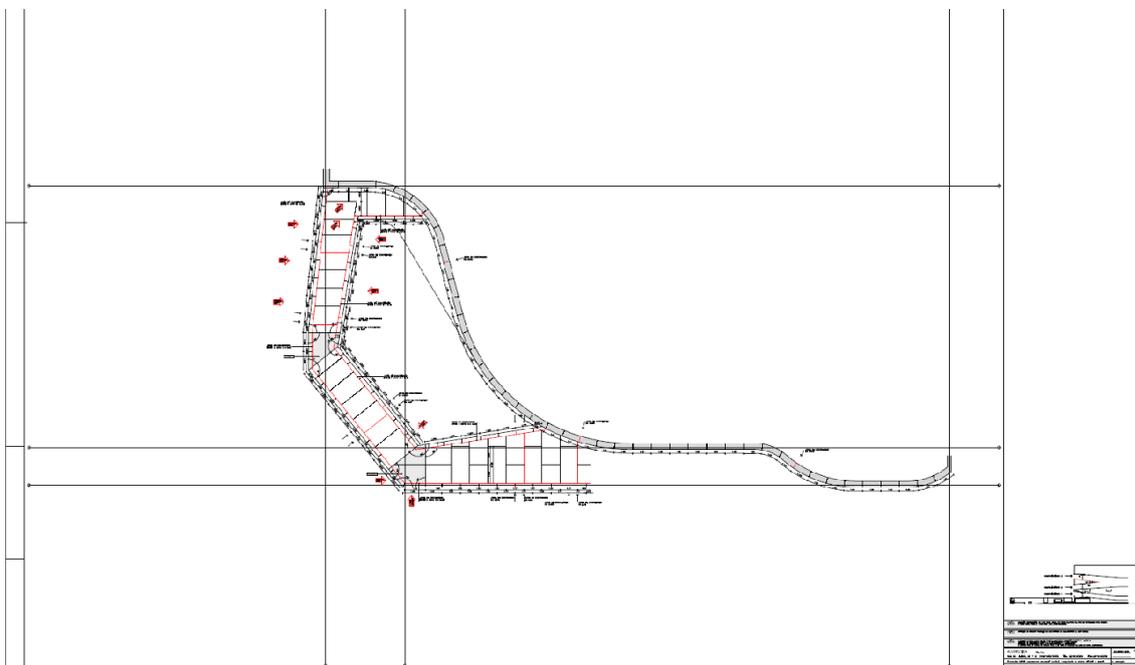


Figura 35 – Palanta do Teto da rampa exterior 3 Paginação.
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

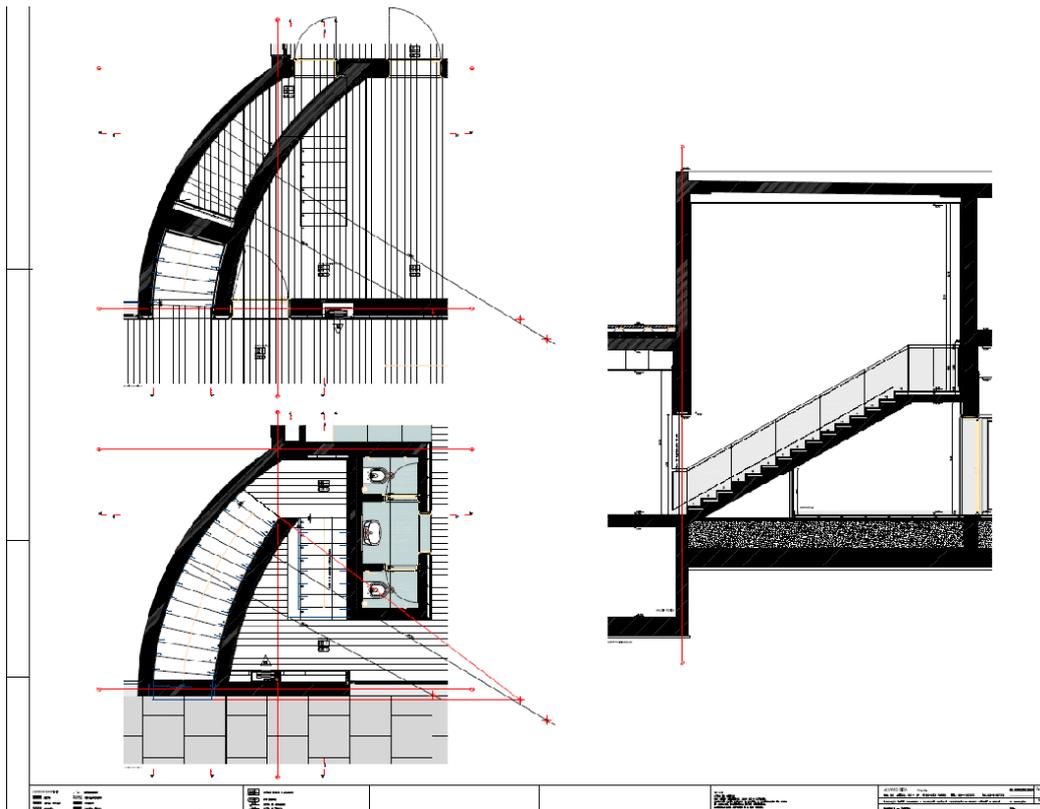


Figura 36 – Escada 4. Cortes Planificados AA' e BB'.
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

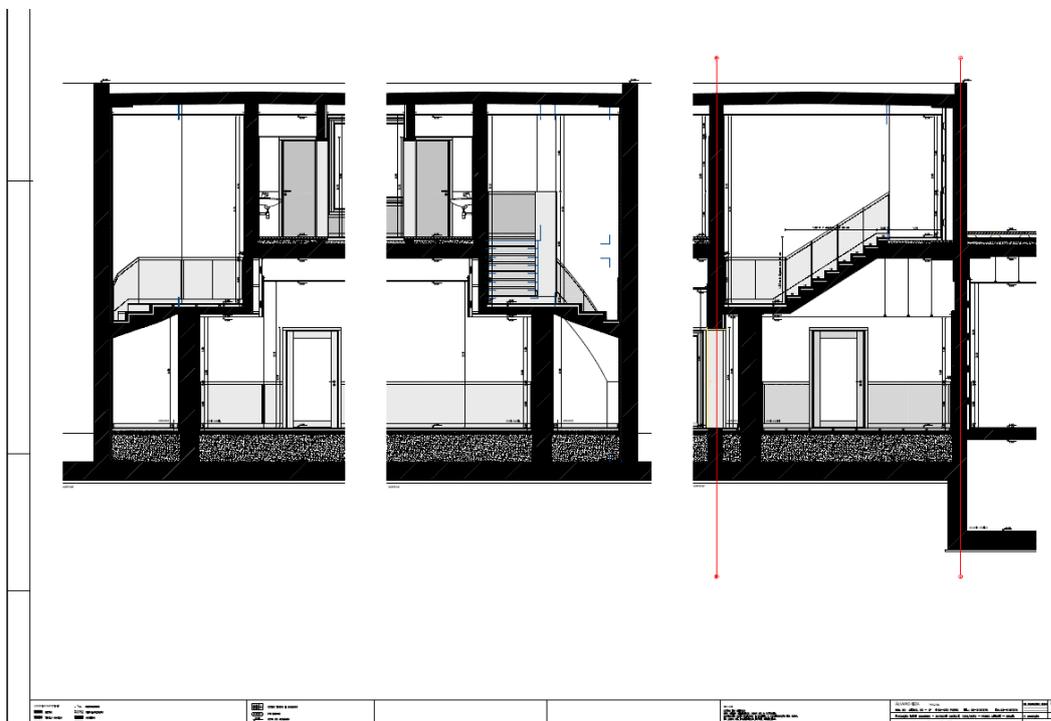


Figura 37 – Escada 4. Cortes Planificados AA' e BB'.
Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

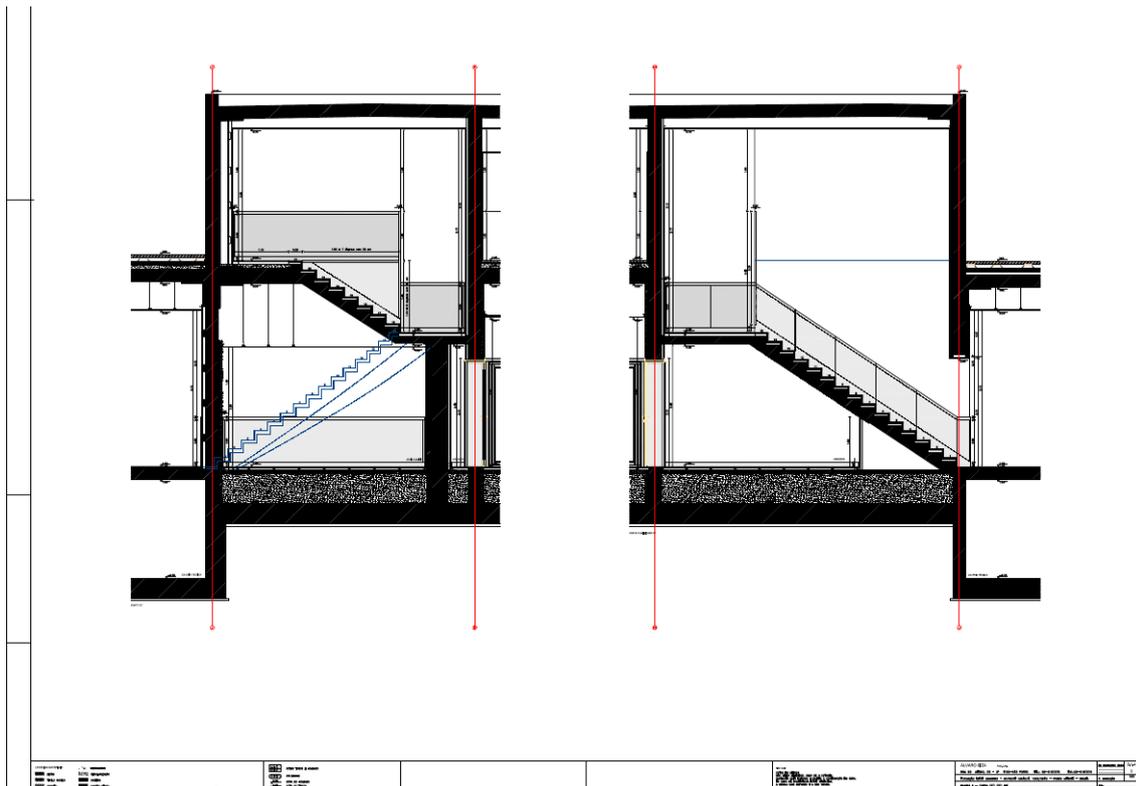


Figura 38 – Escada 4. Cortes CC'm DD' e EE', Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

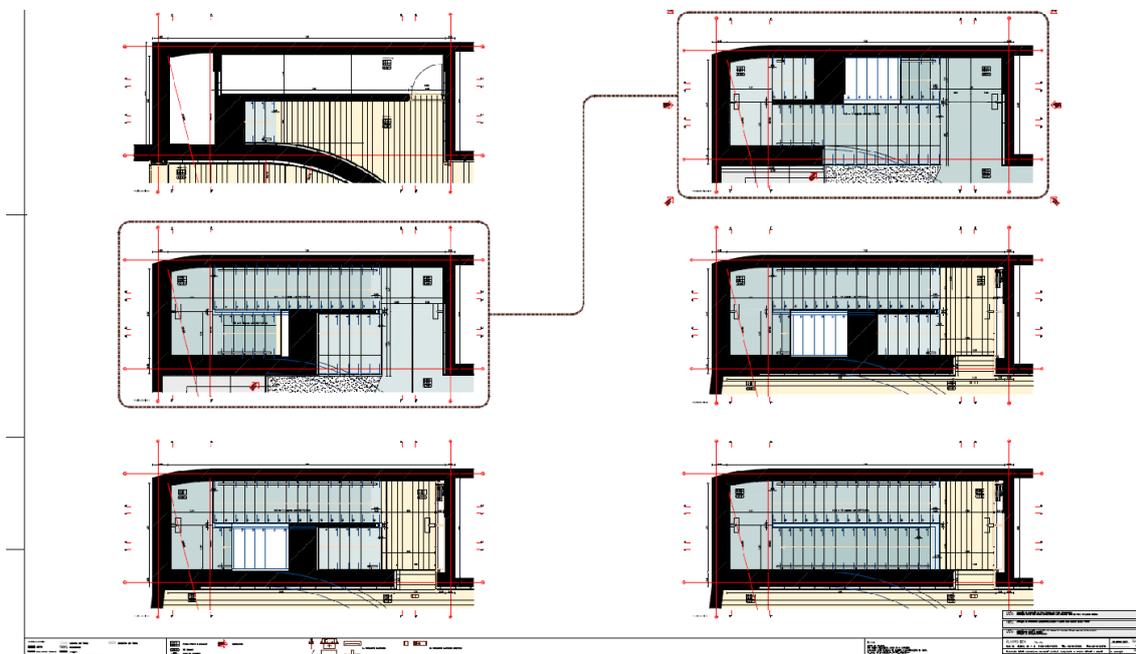


Figura 39 – Escada 5. Plantas. Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

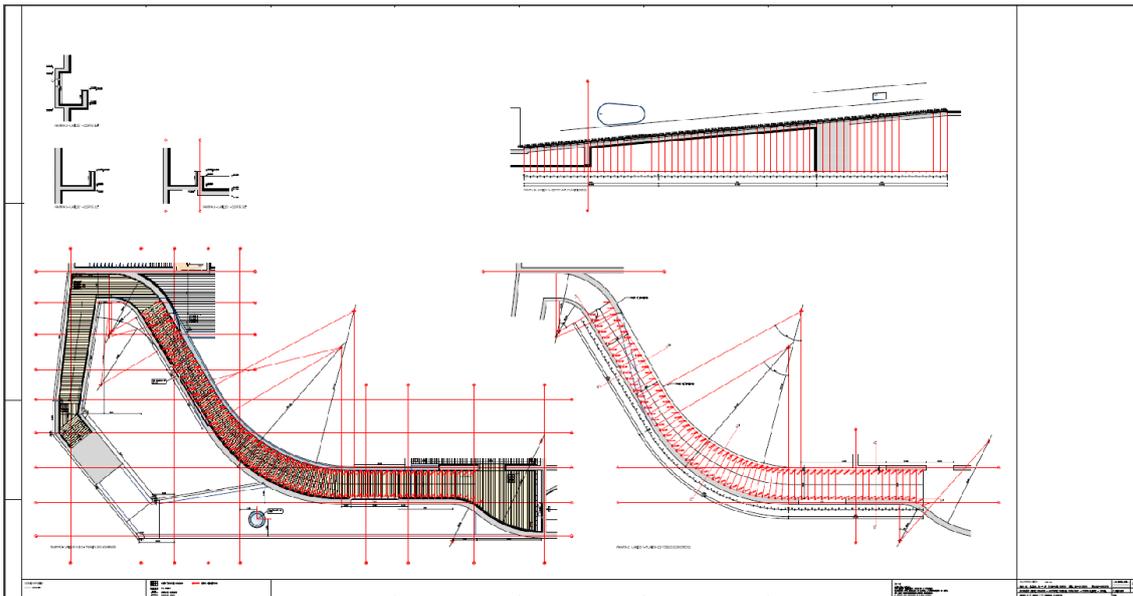


Figura 40 – Rampa 1.Lance 1. Plantas e Cortes. Fonte:<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

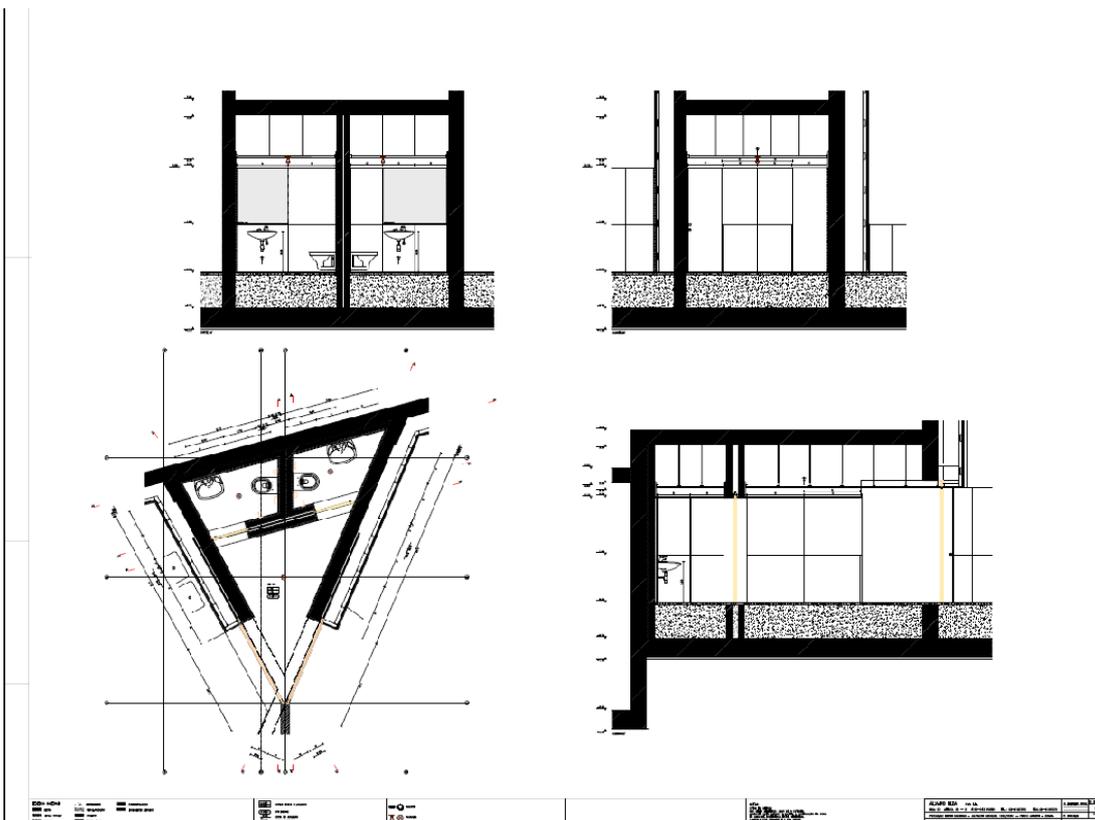


Figura 41 – Banheiro 01. Plantas. Cortes AA', BB' e CC'. Fonte:
<http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

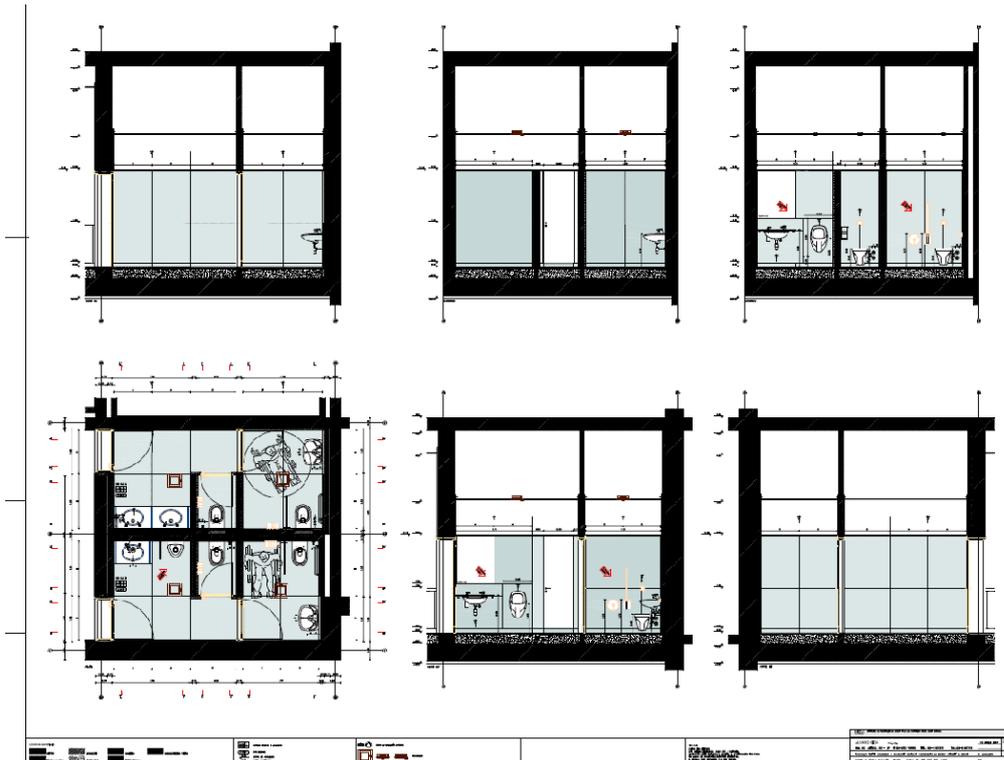


Figura 42 – Banheiro 03. Plantas. Cortes AA', BB', CC' e EE'. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

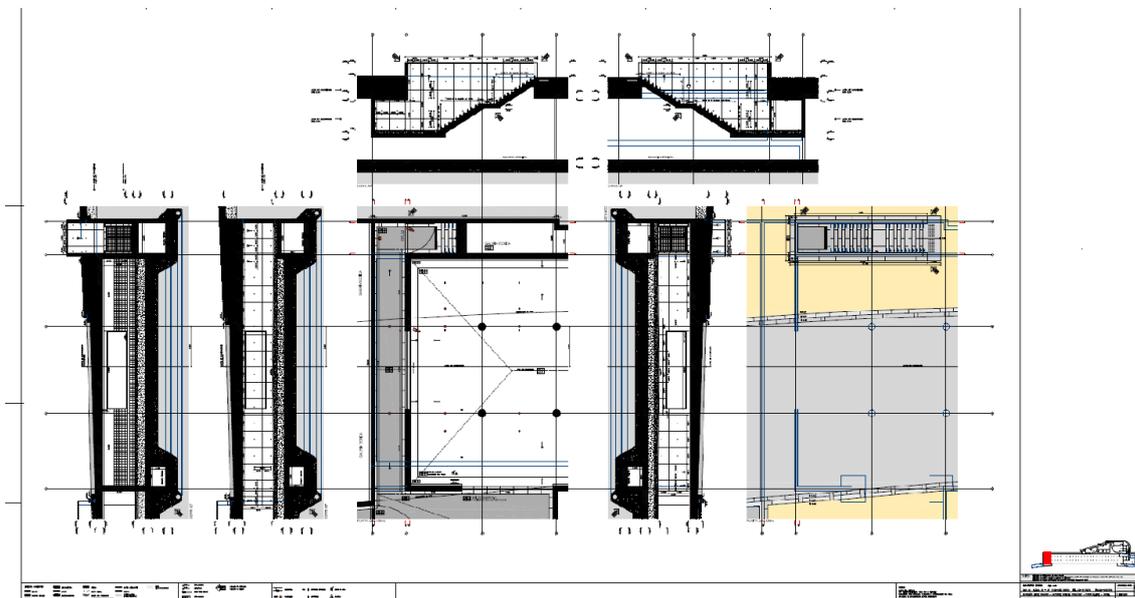


Figura 43 – Travessia de pedestres'. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

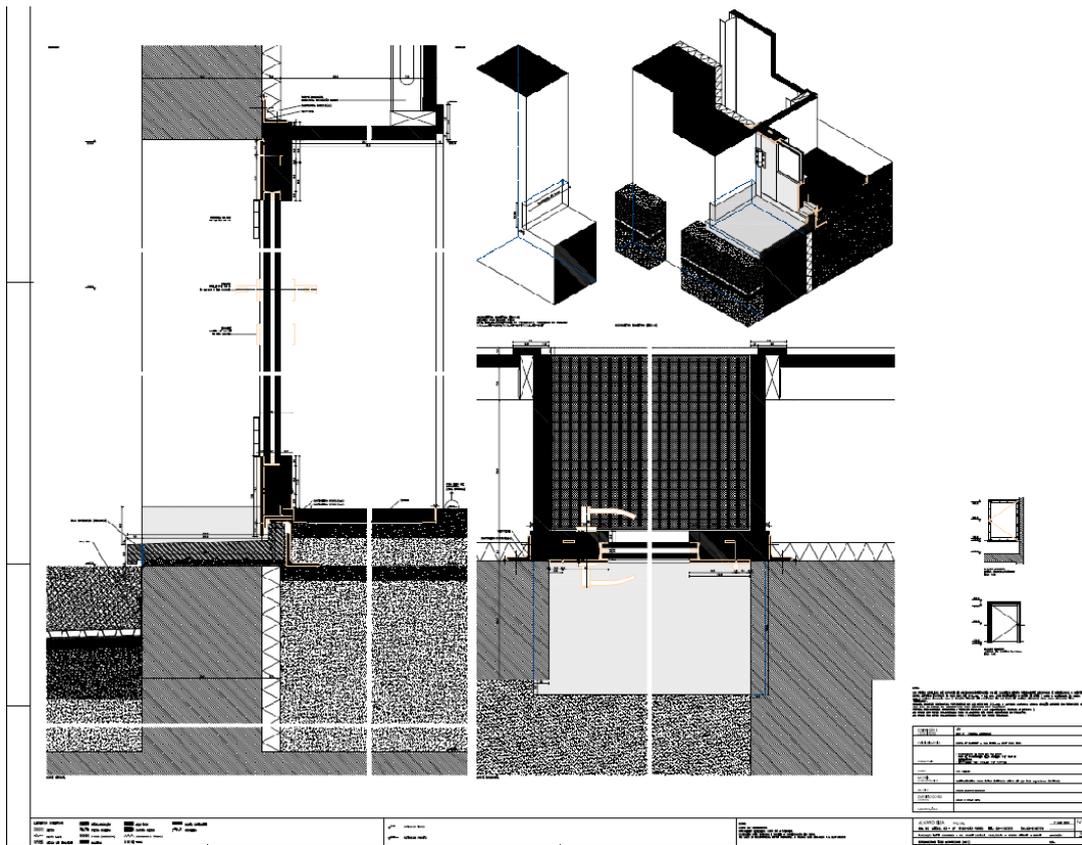


Figura 46 – Detalhe de Porta. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

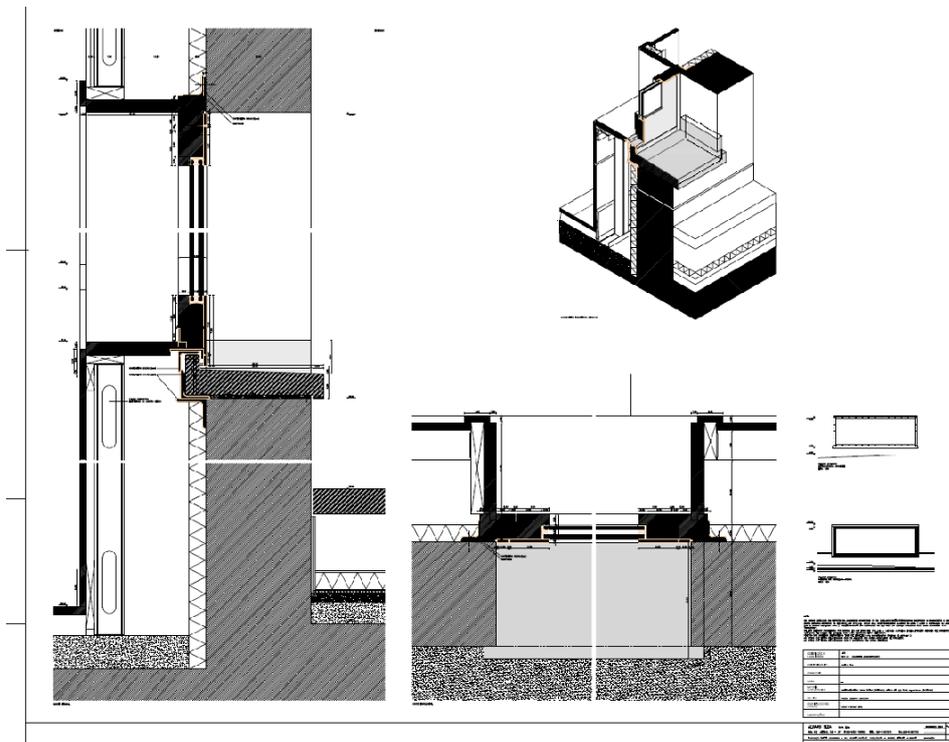


Figura 47– Detalhe de janela fixa. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

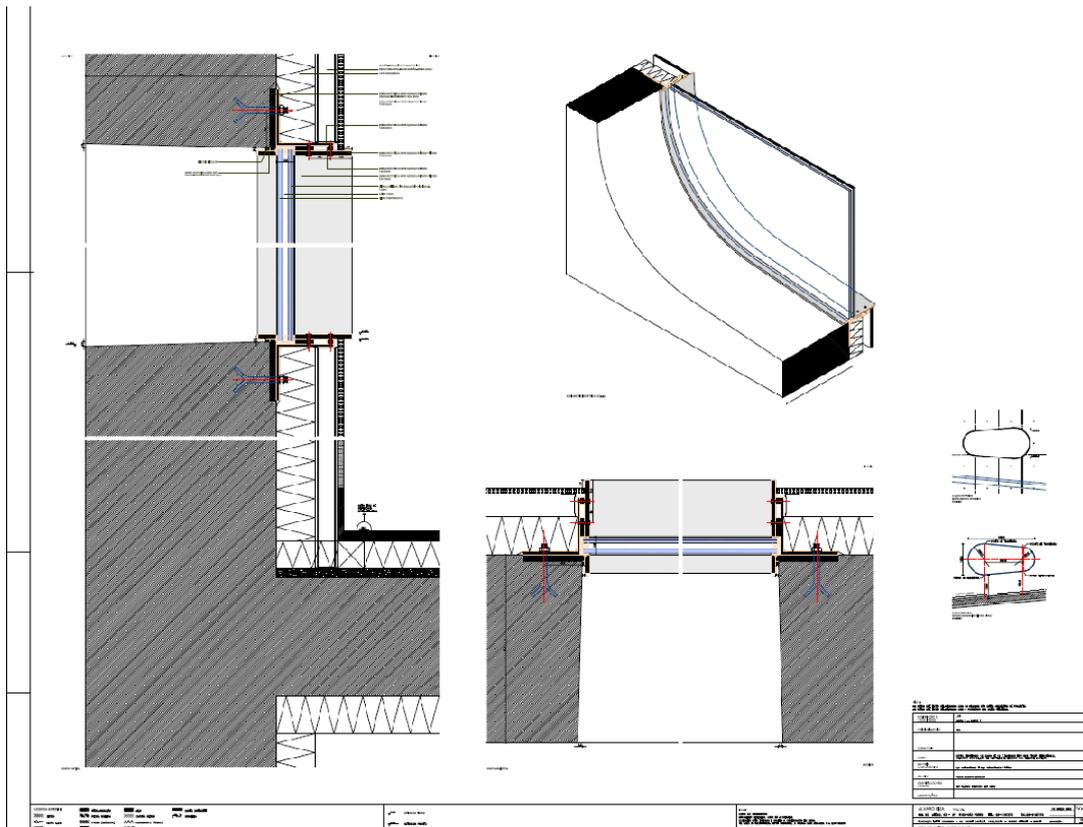


Figura 48 – Detalhe de janela fixa. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>

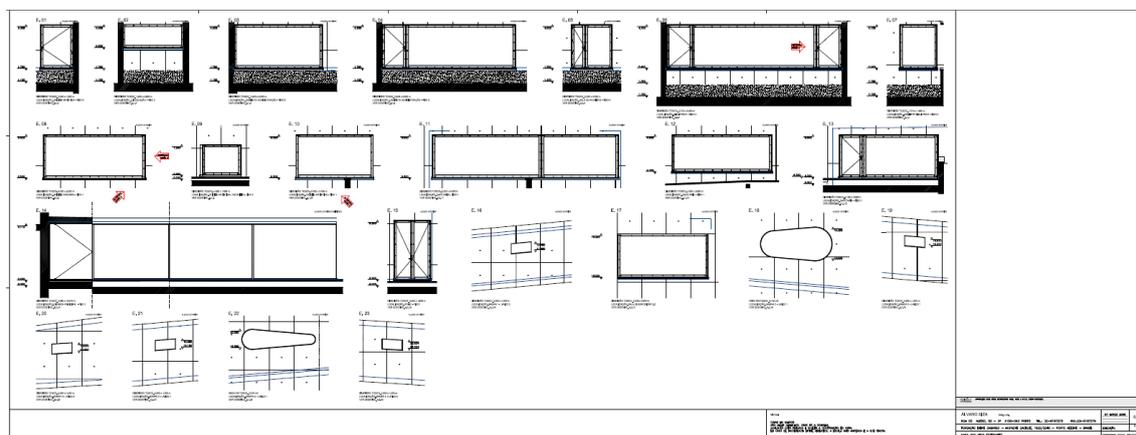


Figura 49 – Mapa da vãos exteriores. Fonte: <http://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>