

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Tatiane lung Silva

ATELIÊ DAS ALICES

percursos de memória



Porto Alegre

2019

Tatiane lung Silva

ATELIÊ DAS ALICES

percursos de memória

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial e obrigatório para obtenção de título de Bacharela em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadores: Prof^a. Dr^a Paula Viviane Ramos (UFRGS) e Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)

Porto Alegre

2019

Tatiane lung Silva

ATELIÊ DAS ALICES

percursos de memória

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial e obrigatório para obtenção de título de Bacharela em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras – Orientador (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Joana Bosak de Figueiredo (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky (UFRGS)

*Dedico este trabalho à memória de
Julieta, Lídia e Eva*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que sempre me inspiraram a seguir em frente. À minha mãe, Beatriz, por suas lutas e pela confiança que inculuiu em mim desde cedo. Ao meu pai, Moisés, e à minha família por me mostrarem o quanto o trabalho de pesquisa é importante e necessário.

Agradeço à professora Mônica Zielinsky por me orientar na iniciação científica e me permitir alçar voos maiores do que eu mesma, por me incentivar e por me ouvir.

Agradeço aos orientadores desta pesquisa, à professora Paula Ramos pelo entusiasmo e acompanhamento dos primeiros passos deste texto; e ao professor Eduardo Veras por sua generosidade e empenho nos momentos finais desta jornada.

Agradeço às duas distintas bancas que tornaram toda essa experiência ainda mais emocionante. Ao professor Paulo Gomes e à professora Blanca Brites; na pré-banca e às professoras Joana Bosak e Mônica Zielinsky pela participação na banca final.

Agradeço às demais professoras e professores do Bacharelado em História da Arte e do Bacharelado em Museologia, em especial Jeniffer Alves Cuty, Márcia Bertotto e Marlise Giovanaz que a cada semestre tornaram mais difícil a escolha de um único tema de pesquisa para conclusão de curso.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Instituto de Artes, às Bibliotecas, Restaurantes Universitários e, principalmente, a todos que a sustentam.

Agradeço aos acervos pesquisados, ao NPD Christina Balbão do MARGS, ao AHIA na figura competente de Carmen Valenti, ao Museu da UFRGS e o suporte de Maura Bombardelli e Cláudia Aristimunha aos meus incontáveis contatos.

Agradeço à Aline Zimmer, Fabiana Arenhardt, Jeniffer Kunzler, Juliana Sommer, Juliana Proença, Kandice Van Gról e Maria Seadi, pelas infindáveis palavras de apoio às quais me agarrei até os últimos minutos desta escrita.

Por fim, agradeço às Alices pela oportunidade de conhecê-las pelas mais generosas vozes que pude encontrar.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objeto o ateliê das artistas Alice Soares (1917–2005) e Alice Brueggemann (1917–2001). Artistas, seguidamente referenciadas como pioneiras na profissionalização artística da mulher no Rio Grande do Sul, elas dividiram o mesmo espaço de trabalho desde 1957 no centro de Porto Alegre. Após o encerramento das atividades do ateliê, todo o espólio, incluindo obras de arte, móveis e objetos, foi doado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, constituindo uma coleção pública. Neste trabalho procura-se perfazer possíveis caminhos que levaram as artistas ao reconhecimento de seu trabalho ainda em vida, em paralelo ao apagamento do destino de seu acervo. Pergunta-se: como esse acervo chega à UFRGS e de que forma, esse e outros acervos, podem contribuir para a visibilidade e para a preservação da memória das artistas? A metodologia de pesquisa envolve levantamento bibliográfico de referências e uma extensa pesquisa de campo com enfoque em arquivos documentais e artístico, além de entrevistas.

Palavras-chave: Alice Soares. Alice Brueggemann. Ateliê das Alices. Acervo Alices. Memória.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objeto el taller de las artistas Alice Soares (1917–2005) y Alice Brueggemann (1917–2001). Artistas, continuamente referenciadas como pioneras en la profesionalización artística de la mujer en Rio Grande do Sul, ellas dividieron el mismo espacio de trabajo desde 1957 en el centro de Porto Alegre. Después del cierre de las actividades del taller, todo el patrimonio, incluyendo obras de arte, muebles y objetos, fue donado a la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, constituyendo una colección pública. En este trabajo se busca rehacer posibles caminos que llevaron a las artistas al reconocimiento de su trabajo todavía en vida, al mismo tiempo que el borrado del destino de su colección. Se pregunta: ¿cómo ese acervo llega a la UFRGS y de qué manera, este y otros acervos, pueden aportar para la visibilidad y para la memoria de las artistas? La metodología de investigación implica levantamiento bibliográfico de referencias y una amplia investigación de campo con enfoque en archivos documentales y artístico, además de entrevistas.

Palabras clave: Alice Soares. Alice Brueggemann. Taller de las Alices. Acervo Alices. Memoria.

LISTA DE SIGLAS

AAMARGS – Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

AHIA – Arquivo Histórico do Instituto de Artes

Depatri – Departamento de Patrimônio e Almoxarifado Central da UFRGS

HDBN – Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

NDP-MARGS – Núcleo de Documentação e Pesquisa Christina Balbão do MARGS

PBSA – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes

Sesi – Serviço Social da Indústria

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ALICES A SEU TEMPO	18
2.1 Mulheres-alunas-professoras-artistas	18
2.2 Soares	24
2.3 Brueggemann	33
2.4 Trabalho, comunhão e arte	43
3 O ATELIÊ COMO ARQUIVO E MEMÓRIA	55
3.1 Uma problemática do contemporâneo	55
3.2 Finda o ateliê: discussões, percursos e destinos	60
3.3 Acervo Ateliê das Alices	69
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83
APÊNDICE I – Tabelas	88
A. Alice Soares em acervos do Rio Grande do Sul	89
B. Alice Brueggemann em acervos do Rio Grande do Sul	91
C. Clipping – levantamento quantitativo por década no NDP-MARGS e HDBN	94
APÊNDICE II – Entrevistas	95
Entrevista com Maria Tomaselli	95
Entrevista com Carmen Medeiros	98
Entrevista com Cláudia Aristimunha	104
Entrevista com Jossenei (Nei) da Silva Souza	108
Entrevista com Zuneide Conceição e Carlos Carrion de Britto Velho	116
Entrevista com Jeniffer Alves Cuty	130
Entrevista com Claudia Boettcher	136

Entrevista com Maria Soares de Almeida	137
Entrevista com Guilherme Paz	146
Entrevista com Eliane e Lauro Santos Rocha	170
Entrevista com Wrana Panizzi	178
Entrevista com Berenice Rolim	181
Entrevista com Luís Roberto da Silva Macedo	184
Entrevista com Paulo César Ribeiro Gomes	186
ANEXO I – Inventário de doação	193
ANEXO II – Termo de recolhimento de documentos e objetos recebidos pelo AHIA	208
ANEXO III – Obras de arte no Acervo Alices/Museu da UFRGS	210

1 INTRODUÇÃO

Alice Esther Brueggemann (Porto Alegre, 1917 – Porto Alegre, 2001) e Alice Ardohain Soares (Uruguaiana, 1917 – Porto Alegre, 2005) tiveram sua formação em artes plásticas no Instituto Livre de Belas Artes¹ ainda nos anos 1940. São frequentemente citadas por seu pioneirismo profissional como artistas mulheres em Porto Alegre. O profícuo desenvolvimento de suas carreiras é associado às laboriosas rotinas que compartilharam no seu ateliê por mais de 40 anos. Além disso, dividiram-se profissionalmente, sendo Brueggemann desenhista no Sesi e Soares professora no mesmo instituto de sua formação.

O ateliê, formado em 1957 por Alice Brueggemann, Alice Soares, Rubens Costa Cabral (1928–1987) e Carlos Fabrício Marques Soares (1929–1982), logo diluiu-se à presença das duas Alices. O local contava com uma agitada circulação de amigos, artistas, jornalistas, marchands e colecionadores de arte, e esteve locado durante todo o período de sua existência na Rua Riachuelo, 1450, sala 64. As atividades do ateliê se encerram em 1998 e, a partir disso, é articulado um projeto de doação do acervo, que chega à Universidade Federal do Rio Grande Sul com a aprovação de uma remontagem do ateliê em forma de memorial.

Envolto em disputas, de espaço físico ou de poder, o acervo acaba por ocupar um lugar no depósito de bens patrimoniados da UFRGS. Após idas e vindas, hoje, a coleção se distribui em três instâncias de guarda distintas e o memorial se realizou, temporariamente, através da exposição curricular do curso de Museologia *Alices: cenários de vida e arte*, em 2013. Apesar da pretensa disponibilidade de acesso ao espólio, constituindo uma coleção pública, tanto as artistas quanto o próprio ateliê não foram objetos de pesquisa no campo da História da Arte.² O destino do acervo ainda é pouco conhecido, o que acaba por inviabilizar a realização

¹ Nomenclatura à época do atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O Instituto passou por diversas reformulações, anexações e desanexações à Universidade, portanto, para melhor entendimento do texto que se segue, será sempre referenciado como Instituto de Artes ou Instituto, independente da nomenclatura vigente no período.

² No âmbito acadêmico não há nenhuma pesquisa em profundidade sobre Alice Brueggemann; sobre Alice Soares, a mais recente abordagem foi realizada pelos professores doutores Blanca Brites e Paulo Gomes, sendo apresentada no XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/34jfPqJ>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

de novas pesquisas e invisibilizar a memória das artistas.

Os currículos das artistas exibem numerosas exposições individuais e coletivas que atravessam mais de cinco décadas de uma cuidadosa produção. Sequenciais participações em salões de arte, premiações e uma efetiva atuação em instituições de ensino, galerias e associações não foram capazes de garantir a permanência da memória das artistas na atualidade. Isto posto, pergunta-se: o que as levou a essa posição de pioneiras? Como era a relação entre as artistas no ateliê? Quem o frequentava? Como eram suas rotinas de trabalho? E, ainda, que caminhos o espólio do ateliê percorreu dentro da Universidade e como está hoje?

Dois mapeamentos de visibilidade orientam o desenvolvimento inicial desta pesquisa: como essas artistas *aparecem* nos acervos públicos?³ E, como eram *vistas* pela mídia impressa?⁴ Dezenas de instituições foram consultadas,⁵ porém, as obras encontradas em acervos de todo o Estado revelam uma mínima inserção em coleções públicas. O resultado dos levantamentos de *clipping*, tendo como fonte o NDP-MARGS e o acervo da HDBN, destaca esse contraste entre com a extensa produção das artistas e a baixa representatividade de sua produção em museus, reafirmando o destino de suas obras a coleções privadas. O acervo doado à UFRGS apresenta significativa relevância para a trajetória das artistas (além de outros renomados) por ser, de longe, a maior coleção de Alice Brueggemann e Alice Soares, constituindo uma importante fonte para pesquisas sobre a História da Arte do Rio Grande do Sul e do Brasil.⁶

Ainda hoje verbetes de dicionários de artes visuais acabam sendo fonte única

³ O único acervo consultado que não possui administração pública é a Pinacoteca Aplub de Arte Rio-Grandense, gerenciada pela Fundação de Crédito Educacional (Fundacred).

⁴ Ao todo foram encontrados 582 recortes sobre Alice Soares e 645 sobre Alice Brueggemann em ambos os acervos. Não sendo possível lidar com o todo deste material na pesquisa, organizou-se uma tabela destacando a quantidade de citações por décadas em cada acervo. A tabela encontra-se no *Apêndice I – Tabelas*, item C. Ao longo do texto foram destacadas alguns destes recortes.

⁵ Como fonte inicial para o levantamento de instituições com acervos de artes visuais, fora de Porto Alegre, foi utilizado o *Guia dos Museus Brasileiros* (2011), publicação do Ibram e do Ministério da Cultura. Foram listadas 82 instituições, das quais obtive retorno de 22 e, destas, apenas 6 possuíam obras das Alices. As tabelas com os resultados desses levantamentos encontram-se nos *Apêndices A e B*, onde se somam o total de obras encontradas em acervos da capital.

⁶ O Acervo Alices possui 130 obras identificadas com autoria de Alice Soares e 370 identificadas como autoria de Alice Brueggemann. A listagem completa de obras do Acervo Alices encontra-se no *Anexo III* deste trabalho. Nem todos os itens são obras finalizadas, porém foram registrados desta forma.

de pesquisa quando se fala das artistas, visto que estudos mais aprofundados sobre suas vidas e obra são escassos. Destaco aqui as duas principais publicações sobre as artistas: [1] *Duas Alices* (1997), que acompanhou a exposição realizada na PBSA em comemoração aos 80 anos de idade das artistas, com promoção do Programa Unicultura e da UFRGS. A publicação traz registros do AHIA, reproduções de obras do acervo da PBSA, fotografias e, em texto, trechos de depoimentos de amigos e artistas; e [2] *Alice Brueggemann & Alice Soares* (1998), com coordenação de Cristina Barth Moré e produção de Marisa Veeck, traz introdução de Blanca Brites e textos individuais sobre a obra das artistas por Ana Albani de Carvalho. Além dos textos ainda estão incluídos currículos de exposições, depoimentos, fotografias pessoais, reproduções de obras em coleções particulares, bibliografia e entrevistas com as artistas realizadas por Joaquim da Fonseca. A edição foi realizada pela Galeria de Arte Mosaico.

Ambas as publicações apresentam depoimentos e recortes de entrevistas isolados de uma articulação com a história ou com a produção das artistas; as fontes orais não foram trabalhadas como referência de pesquisa. Nesta pesquisa, buscou-se explorar essa fonte primária, mesmo conhecendo os riscos e armadilhas de memória. Acercando o tema, foram realizadas 14 entrevistas, que totalizaram mais de 800 minutos de registros, os quais se encontram transcritos no *Apêndice II* deste trabalho.

Conduziram-se entrevistas com pessoas que acompanharam as trajetórias das artistas, do ateliê e que estiveram envolvidas com a doação e institucionalização da espólio, são elas: Maria Soares de Almeida (arquiteta e sobrinha de Soares); Lauro Santos Rocha (sobrinho de Brueggemann) e Eliane Santos Rocha (artista visual e esposa de Lauro); Guilherme Paz (arquiteto e amigo pessoal); os artistas visuais Carlos Carrion de Britto Velho e Maria Tomaselli; Carmen Medeiros (artista visual e galerista) e Jossenei da Silva Souza (assistente de Adair Ferreira de Souza⁷ no Projeto Enartes⁸) responsáveis pela a doação; Claudia Boettcher (diretora do

⁷ Adair Ferreira de Souza era o coordenador do Projeto Enartes e faleceu em janeiro de 2015.

⁸ O *Projeto Enartes – Encontro das Artes* foi idealizado por Adair Ferreira de Souza e levava artistas da capital para o interior do Estado, a fim de promover workshops abertos ao público e exposições de arte inéditas. Aproximadamente 20 artistas faziam parte do grupo, dentre os nomes mais conhecidos estão: Alice Brueggemann, Alice Soares, Esther Bianco, Hilda Mattos, Nelson Jungbluth e Paulo Porcella, entre outros. O Projeto teve início em 1995, inspirado pela *Barca da Cultura* (1974)

Museu da UFRGS entre 2002 e 2009), Cláudia Aristimunha (atual diretora do Museu) e Berenice Rolim (servidora aposentada do Museu); os professores pesquisadores Jeniffer Alves Cuty e Paulo Gomes; Wrana Panizzi (Reitora da UFRGS entre 1996 e 2004) e Luís Roberto da Silva Macedo (Superintendente Administrativo) que receberam a doação em 1998.

Os processos de apagamentos da memória das artistas foram evidenciados pela pesquisa de Iniciação Científica⁹, coordenada pela Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky, junto ao projeto de pesquisa *Apagamentos da memória na arte. Políticas espaciais e temporais*, orientando tanto a escolha do tema quanto as questões teóricas apresentadas.

Sempre me interessou saber mais sobre a produção artística local e de que forma ela se inseria nos contornos da cidade¹⁰ como uma memória ainda latente. Somente ao ingressar no Bacharelado em História da Arte, em 2015, foi que pude conhecer as Alices através de sua obra e das palavras daqueles que as conheceram. As disciplinas de Laboratório de Pesquisa oportunizaram o contato com documentos, arquivos e depoimentos – incentivados como fontes primeiras de pesquisa em História da Arte – e evidenciaram facetas esquecidas das artistas-tema desta investigação. Mostrar-lhes em suas mais diversas formas de atuação e, principalmente, como agentes incentivadoras e mobilizadoras de um campo em formação, era parte crucial. Aqui não há nenhuma intenção de se esgotar o assunto, catalogar tudo o que produziram ou revisar minuciosamente seus currículos. Dentre as premissas desta pesquisa está a visibilidade, abrindo-se caminhos para desdobramentos posteriores, destacando fontes, possibilidades e perguntas.

Outro ponto, alimentado com o passar dos anos, é o frequente apagamento e/ou depreciação histórica e historiográfica da participação da mulher no meio artístico (assim como em tantos outros). Ou seria um mero acaso que os *grandes artistas* do Rio Grande do Sul, atuantes no mesmo período, fossem todos homens?

de Paschoal Carlos Magno (1906–1980) e funcionou até 2009 como galeria de exposições.

⁹ Atuei como Bolsista de Iniciação Científica pela Pró-Reitoria de Pesquisa (FAPERGS e CNPq-UFRGS) entre agosto de 2018 e dezembro de 2019.

¹⁰ Um cuidado tomado na produção da pesquisa, a partir desse meu interesse, foi o de destacar os endereços das galerias de arte citadas e das casas em que as artistas passaram suas vidas; constituindo um mapeamento de suas histórias.

Essas questões são introduzidas no início do primeiro capítulo com o apoio dos textos de Guacira Lopes Louro (2013), Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008) e, no âmbito local, Rosane Teixeira de Vargas (2013). A adjetivação que sempre acompanhou Alice Soares e Alice Brueggemann indica que ambas se destacaram neste meio e, ao mesmo tempo, a ausência de uma pesquisa mais aprofundada sobre ambas nos revela a manutenção destas prerrogativas.

Em meados de 2018, cursei como eletivas as disciplinas Informação e Memória Social,¹¹ ministrada pela professora Marlise Giovanaz e Gestão em Museus,¹² ministrada pela professora Márcia Bertotto. A partir de um exercício dessa última, conheci a exposição *Alices: cenários de vida e arte*. E, algo me incomodou. Não vi a exposição pessoalmente e o material editado como catálogo da mostra não fazia com que eu pudesse vê-la. Centrava-se nos processos de realização da exposição e no desenvolvimento pessoal de cada aluno-curador, talvez estivesse atendendo a uma solicitação curricular, mas o olhar lançado e reproduzido ali não me trazia informações novas sobre as Alices e não me falava sobre esse acervo. Apontava, desde já, uma série de complicações em torno dos processos de doação e memorialização do espólio, e, somando-se à experiência da Iniciação Científica realizada conjuntamente, é que o ateliê se destaca como um amálgama dessas vontades de pesquisa.

Assim, *Ateliê das Alices: percursos de memória* procura documentar histórias sobre as artistas e sobre seu ateliê como local de produção e como lugar de memória. Indaga-se como esse acervo chega à UFRGS? O que ele pode nos dizer sobre as Alices, seus métodos de trabalho, suas referências e suas afinidades artísticas? Há, no caso das artistas, um apagamento ou silenciamento de suas memórias? Por que uma pesquisa em maior profundidade, tendo todas essas fontes disponíveis, ainda não havia sido feita? E, por fim, por que não a iniciar agora?

Esta pesquisa tem por objetivo geral investigar, a partir do cruzamento de relatos e documentação, o que foi o Ateliê das Alices, discutindo sua destinação,

¹¹ A disciplina é obrigatória do curso de Bacharelado em Museologia, pertencendo à segunda etapa regular do currículo.

¹² A disciplina é obrigatória do curso de Bacharelado em Museologia, pertencendo à quarta etapa regular do currículo.

processos e apropriação como acervo público e o papel institucional como espaço de preservação da memória, conservação, pesquisa e divulgação. Já os objetivos específicos, são: apresentar as artistas a partir de fontes inéditas; inserir o ateliê no contexto artístico de Porto Alegre, desde sua formação até hoje, como arquivo, de modo a aferir sua relevância como espaço de criação, discussão e circulação de artistas; e dar visibilidade ao acervo doado. Como estratégia metodológica, utilizou-se a articulação entre revisão bibliográfica, pesquisa de campo em arquivos documentais e artísticos, além de levantamento quantitativo de obras em acervos públicos e realização de entrevistas apoiadas na análise de conteúdo.

Divide-se o texto em dois capítulos que apresentam tempos distintos: o primeiro, o tempo das artistas e do seu ateliê; o segundo, o tempo da memória. O primeiro capítulo traz um panorama sobre as graduais alterações no ensino das mulheres e de sua “função social”, e a constituição de instâncias de legitimação artísticas locais, buscando compreender como Alice Soares e Alice Brueggemann conquistaram destaque ainda a seu tempo; segue-se com uma apresentação das artistas que articula pesquisa de campo e entrevistas; concluindo com a atuação conjunta das Alices com enfoque no ateliê das artistas e em realizações que as aproximaram ainda mais ao longo dos anos.

O segundo capítulo apresenta as problemáticas do arquivo na contemporaneidade e suas limitações na constituição de espaço de memória. Leituras referenciais da Iniciação Científica tornaram-se disparadoras para a constituição deste problema de pesquisa. Investiga-se aqui os processos de memorialização do acervo do ateliê das artistas e de que forma a coleção foi organizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A institucionalização da memória pressupõe que sua evocação não seja mais espontânea, assim, com o passar dos anos a referência direta às artistas vem se perdendo, e a chamada obsessão pelo arquivo, discutida em Néstor Garcia Canclini (2012), Maurice Halbwachs (2013), Pierre Nora (1993), Jacques Le Goff (2013) e Andreas Huyssen (2000; 2014), cria lacunas de memória perigosas. O Acervo Alices, hoje constituindo uma coleção pública, estaria passando por processos similares e, aplicando às artistas e a sua memória, um esquecimento institucionalizado?

Incluí na capa deste Trabalho de Conclusão de Curso um postal enviado por

Guilherme Paz para Soares e Brueggemann, em 1984, encontrado no AHIA,¹³ parte do destino do Acervo Alices. O postal traz uma mensagem breve para cada uma das Alices e alguns desenhos que configuram suas *identidades artísticas*, por assim dizer. As poucas palavras preservaram o humor e a intimidade dessa amizade de longa data. Quando tive a oportunidade de entrevistar Paz, logo o identifiquei como autor do postal, visto que não havia sido possível fazê-lo a partir da assinatura, e fui recebida com uma entusiástica saudade que carregava os riscos aqui discutidos. Guilherme Paz conta nos primeiros minutos de conversa: “Hoje acordei satisfeito, vou falar nelas. Que coisa... Porque não falo nelas, não tem quem queira saber”.¹⁴

¹³ A relação completa de itens do ateliê destinados ao AHIA encontra-se no *Anexo II* deste trabalho.

¹⁴ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

2 ALICES A SEU TEMPO

2.1 *Mulheres-alunas-professoras-artistas*

Pioneiras. Não há quem pesquise História da Arte no Rio Grande do Sul que não tenha passado pelos nomes de Alice Brueggemann e Alice Soares sem que estes viessem acompanhados de tal adjetivação. Duas vidas inteiras exclusivamente dedicadas às artes que marcaram gerações de artistas. Mas o que lhes garantiu esse destaque? Como essas carreiras foram construídas? Que caminhos as Alices trilharam, juntas ou separadas, que lhes permitiram tamanha consagração a seu tempo? Como ponto de partida tomo o espaço da mulher no ensino e os modelos sociais construídos a que ambas estiveram expostas e a realidade, imediatamente anterior, daquelas que lhes abriram estas portas.

Através dos processos de modernização do Brasil, desde meados do século XIX, a educação – e nisso a educação da mulher – aparece como ferramenta fundamental do processo civilizatório. Porém, desde as bases de ensino, meninos e meninas, professores e professoras, possuíam tratamentos distintos. Conforme Guacira Lopes Louro (2013), pensando de forma ampliada, o modelo de ensino preocupava-se em manter (e também conformar) a reprodução da “finalidade social” de cada indivíduo. A mulher precisava ser bem instruída para que pudesse ser boa esposa e boa mãe. Cuidar da família não era um trabalho e, sim, uma contribuição para a ordem e progresso da sociedade.

É do mesmo período a formação de escolas para qualificação de professores, calcada nos modelos religiosos e nos padrões de moralidade a serem seguidos. As mulheres precisam, então, ser instrumentalizadas no magistério para lecionarem às meninas e atenderem a esta demanda social. Aos homens cabiam as disciplinas especializadas e de nível superior, permitindo-lhes também salários condizentes à figura de provedor do lar. A “feminização do magistério” é acompanhada do rápido desenvolvimento urbano e da industrialização das capitais, logo a atividade de ensino passa a ser uma “extensão da maternidade”, trazendo em si, não um ato de transgressão, mas a docência como “vocaçãoda mulher”. Em paralelo a ideia de doação e de atividade quase religiosa era circundada por uma

vida de renúncias. Até mesmo os concursos públicos para os cargos cobravam que as candidatas fossem solteiras para que não houvesse o risco de que sua atividade interferisse na vida familiar. Paulatinamente se constrói essa imagem da professora como mãe; da docência como substituição à maternidade; e dessa “chamada para o magistério” das mulheres que não iriam se casar.¹⁵

Assim como o curso de normalista, os cursos de belas artes e música ganham valor como dote da mulher; novamente como uma educação que não era voltada para si, mas sim para seu papel na sociedade. Aqui, é importante frisar, entramos em uma zona de privilégio, destes acessos, falamos em específico de mulheres brancas, de lares estruturados e de situação financeira confortável. Depois de casadas, a continuidade na dedicação à arte não era mais decisão da mulher. Conforme destacado por Rosane Teixeira de Vargas (2013, p. 47), João do Rio (1881–1921) justifica, em crônica publicada em 1908, o aumento do interesse das mulheres pela profissionalização artística em razão da baixa ocorrência de casamentos no período. Às mulheres mais pobres, o trabalho não era opcional, muito menos uma prenda, não importava qual fosse.

Atrelado às mulheres artistas esteve por muito tempo o apêndice de “amadoras”. O rótulo, repetido por autores homens, traduzia uma “verdade consolidada” do século XIX de que a mulher era intelectualmente inferior ao homem, mesmo as mulheres formadas pela Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, não escapavam à regra. A aplicação do termo poderia fazer menção a uma “falta de técnica” ou à produção artística direcionada ao “entretenimento pessoal”; novamente uma categorização que ignorava a capacidade da mulher, tanto de aprender quanto de profissionalizar-se.

Para esta virada entre amadoras e profissionais, inclui-se a luta pela qualificação do ensino que permitiria o acesso às academias – instâncias que exerciam o poder de determinar quem eram os grandes artistas; reservando-lhes os melhores professores e os melhores prêmios nos salões de arte. O ensino em ateliês particulares, ainda que com os mesmos professores das academias, não as

¹⁵ Louro (2013, p. 464) traz como exemplo Ana Aurora do Amaral Lisboa (Rio Pardo/RS, 1860–1952), ativista, professora e escritora que em depoimento diz ter se interessado pela possibilidade do magistério por não possuir características físicas que lhe pudessem oferecer um bom casamento.

inseririam nesse sistema de circulação e visibilidade institucional. O ingresso oficializado no ensino superior desenvolveu-se junto à consolidação da República e à crítica ao passado levando o academismo ao declínio (SIMIONI, 2008, p. 300-301).

No âmbito local a academia de legitimação dos artistas era o Instituto de Artes, iniciando suas atividades em 1908 com o Curso de Música e em 1910 com a Escola de Artes e Desenho, que ocupava apenas uma sala e possuía um único professor, Libindo Ferrás (1877–1957), que acumulava também a função de diretor. O programa seguia o modelo da Escola Nacional de Belas Artes. Se faz notar a predominância de mulheres matriculadas nos cursos de artes plásticas, sendo a totalidade de formandas em 1916; conforme Vargas (2013, p. 60) neste ano graduam-se no Curso Superior: Alice Domingos Campos, Isabel Correia Barbosa e Judith Domingos. Não há, porém, dados sobre participações em exposições ou qualquer referência ao prosseguimento na carreira artística.

A presença de mulheres artistas nos salões promovidos pelo Instituto é o tema da pesquisa de conclusão de curso em História da Arte de Rosane Teixeira de Vargas. Houve a participação de mulheres desde sua primeira edição. Entre 1939 e 1962, período que compreende sua pesquisa, foram realizadas nove edições do Salão de Belas Artes. As chamadas eram abertas para artistas do país inteiro,¹⁶ e a predominância de artistas locais crescia de forma gradual. No final dos anos 1950, houve um declínio de participantes, o que evidencia a consolidação de um sistema das artes (VARGAS, 2013, p. 71) e a uma maior abertura de espaços de exibição e circulação artística. Pensando na formação de um sistema das artes, Maria Amélia Bulhões o define como:

conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período. (1995, p. 114)

No cenário local, no período de formação de Alice Soares e Alice Brueggemann, ainda sem um museu ou galerias, são os salões de arte¹⁷ que

¹⁶ À exceção da oitava edição, Salão Pan-Americano, que tem abertura para inscrições de artistas da América Latina.

¹⁷ Antes dos salões se consolidarem, ocorreu, em 1903, a Mostra Grupal de Artes Plásticas, organizada pela Gazeta do Commercio e, em 1925, é realizado o Salão de Outono, organizado de

assumem o papel de difusão da produção artística. À época destacam-se, além dos salões promovidos pelo Instituto de Artes, os da Associação Francisco Lisboa e, posteriormente, o da Divisão de Cultura da Secretaria da Educação. Além da divulgação da produção artística local, os salões também carregavam a tarefa de compor a coleção de arte da instituição promotora a partir dos prêmios de aquisição. Talvez (e também) por isso tenham ficado mais marcados pela manutenção de uma linguagem artística – pensando a consolidação da coleção – e menos como um espaço de vanguarda ou renovação como no centro do país (BULHÕES, 1995, p. 118). O comentário de Flávio Krawczyk, sobre a premiação de Soares em 1953, com a obra *Natureza morta*, destaca essa “lenta atualização” artística local:

Afastando-se da figuração humana, [...] anuncia o impacto do modernismo. Mas já se passaram trinta anos da Semana de Arte Moderna o que confere a esta premiação, de 1953, um forte sentido de atraso. Mas, para o contexto de Porto Alegre, trata-se de um sinal de transição em curso na cultura estética dominante. (KRAWCZYK, 1997, p. 172)

Também os salões foram palco da disputa entre acadêmicos e modernos no Rio Grande do Sul. O Salão da Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, que teve sua primeira edição no ano de 1938, acabou estabelecendo uma forte rivalidade local. A Associação surge com a intenção de “congregar artistas, que se encontram isolados e enfrentam dificuldades para divulgar seus trabalhos” (KRAWCZYK, 2005, p. 121), e passa a dividir (ou multiplicar?) as instâncias legitimadoras locais.

Uma conclusão curiosa a que a pesquisa de Vargas encontra é que, embora no período estudado se tenha quase dez vezes mais mulheres diplomadas do que homens, a participação e a premiação nos salões se equivalem, ou seja, a média das artistas mulheres participantes em todas as edições dos salões é de 27,8% e os prêmios distribuídos destinaram-se 25% das vezes às artistas. Ainda que a grande maioria não buscasse uma carreira artística, a se observar pela não inscrição ou não seleção para participação nos salões, tal avaliação de dados nos mostra uma perspectiva de ensino que sinaliza, de certa forma, uma divergência das propostas no centro do país e que se preocupa com oportunidades equitativas

forma independente pelo Grupo dos Treze. Ambos foram descontinuados (KRAWCZYK, 2005, p. 109-110).

(VARGAS, 2013, p. 97-98).

Do embate e do avançar do modernismo no Estado, desde os anos 1940, procura-se uma reformulação na maneira de pensar os processos artísticos e a própria formação do artista. Neiva Maria Fonseca Bohns destaca que, a partir de 1945, surgem “espaços expositivos adaptados de outros espaços comerciais, como auditórios e estúdio fotográficos” (BOHNS, 2007, p. 99), o modelo não é propriamente novo, mas a capital não é mais a mesma do início do século XIX. São deste período a Casa das Molduras, a galeria do Auditório do Correio do Povo e o Estúdio Haar.

Em 1954 é criado o Museu de Arte do Rio Grande do Sul que, em 1997, recebe o nome de seu primeiro diretor, Ado Malagoli (1906–1994), figura fundamental para a mobilização e formalização do campo artístico no Estado. A primeira exposição é realizada ainda na Casa de Molduras e, em 1957, passa a ocupar o foyer do Theatro São Pedro, conquistando sua sede definitiva em 1973 (BOHNS, 2007, p. 112).

Pensando na permanência dos *grandes artistas* do Estado, é interessante observar a quem as salas do Museu homenageiam.¹⁸ No final de 2018, o Núcleo de Documentação e Pesquisa da instituição recebeu o nome de Christina Balbão (1917–2007)¹⁹ como tributo ao trabalho que realizou no Museu. Este foi o primeiro espaço do Museu a receber o nome de uma mulher artista como homenageada. Balbão, Soares, Brueggemann, Leda Flores (1917–2016) e Dorothea Vergara (1923), formaram um referente grupo de artistas mulheres na capital. Alunas do Instituto de Artes, expuseram juntas no final dos anos 1940²⁰ no Auditório do Correio do Povo com organização da PBSA. Ao todo, foram expostos 110 trabalhos, entre esculturas e pinturas, as artistas também doaram obras para constituir a coleção da

¹⁸ As salas e galerias do MARGS levam os nomes de Aldo Locatelli (1915–1962), João Fahrion (1898–1970), Pedro Weingärtner (1853–1929), Ângelo Guido (1893–1969), Oscar Boeira (1883–1943) e Iberê Camargo (1914–1994).

¹⁹ No mesmo ano, Christina Balbão foi tema da pesquisa de conclusão de curso do Bacharelado em História da Arte, realizado por Mélodi Ferrari, sob o título *A Trajetória de Christina Balbão (1917–2017) nas instituições artísticas de Porto Alegre* e com orientação do Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/192968>>.

²⁰ No livro *Alice Brueggemann & Alice Soares* (1998), nos currículos das artistas, a exposição é datada do ano de 1947; enquanto que na documentação do NDP-MARGS, os recortes indicam o ano de 1949.

recém inaugurada galeria.²¹

Nos anos seguintes, se dá a criação do ateliê de Alice Soares e Alice Brueggemann, inicialmente com Rubens Galant Costa Cabral (1928–1987) e Carlos Fabrício Marques Soares (1929–1982). Através do incentivo de Ado Malagoli, elas são primeiras a estabelecerem um espaço de produção profissional de arte que recebia jornalistas, artistas, marchands, colecionadores, estudantes e, também, a visita de amigos.

O destino dos artistas que se formavam no Instituto de Artes ou dos autodidatas, era direcionado a duas carreiras principais: o setor gráfico ou o ensino. A Livraria e Editora do Globo abrigava nomes importantes de artistas que se desenvolveram – também – no setor de ilustração, como por exemplo João Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich. Às artistas o caminho “natural” era o do ensino (BOHNS, 2007, p. 100).

Em entrevista a Joaquim da Fonseca, Alice Brueggemann diz ter seguido o conselho de Christina Balbão sobre o caminho do magistério: “Deus te livre, Alice, não entra por esse caminho. Esse caminho leva unicamente a ser professora e fim de linha. Não entra. Não cai nessa. [...] deixa correr o barco e vai trabalhar na tua pintura”.²² Não que não houvesse prestígio neste caminho, mas fazer esta escolha era abdicar de seu desenvolvimento como artista e da vida pessoal. Brueggemann segue o caminho da produção gráfica no Sesi, enquanto Soares segue os rumos do ensino, no Instituto de Artes. Guilherme Paz, amigo pessoal das artistas, deixa evidente em sua fala o quanto a atividade de ensino absorvia Alice Soares:

Ensinar é uma coisa que te suga, e sugava ela. Tanto que: ou tu sai para dar aula ou tu segue teu trabalho. [...] agora o trabalho dela decolou mais depois que ela parou de lecionar – das duas – quando elas podiam passar o dia inteiro no ateliê.²³

O olhar, em retrospecto, para o pioneirismo das Alices, tem por base a quebra dessa dupla determinação social. Não só foram mulheres que se qualificaram e se profissionalizaram no campo artístico, mas que viveram,

²¹ *A mostra das cinco e Doações à Pinacoteca do “Correio do Povo”* (NDP-MARGS). Recortes sem datação (ano provável indicado: 1949) ou indicação de periódico.

²² Em entrevista a Joaquim da Fonseca, no dia 04 de fevereiro de 1998. In: MORÉ, 1998, p. 27-28.

²³ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

confortavelmente, do seu trabalho e mantiveram-se produzindo ao longo de uma vida inteira. Blanca Brites sintetiza esse percurso na prática constante e coerente de Brueggemann e Soares:

numa época em que este era de difícil acesso às mulheres, pois, se tratando seriamente de ARTE entrava-se em um domínio privativo masculino. [...] As jovens Alices não esperaram pelas próximas gerações e atuaram como precursoras no que se refere à postura das mulheres face à arte e aos condicionantes impostos pela sociedade. Mas as Alices, feministas de primeira ordem? Certamente a resposta não seria afirmativa. [...] Sem empunharem bandeiras, sem manifestações radicais, sem seguirem preceitos dogmáticos, foi contudo na prática da vida cotidiana que elas, através de uma atitude coerente, contrastaram com as normas da época. (BRITES, 1998, p. 7)

2.2 Soares

“Nunca ninguém perdoou ela! Ela era um sucesso na escola, só tirava A, era um sucesso entre os professores, entre os colegas e ainda vendia tudo que fazia”. A fala agitada de Guilherme Paz²⁴ descreve Soares com certa audácia inocente, não que houvesse algo a ser perdoado na conduta de Alice, mas atuando sem grandes ambições, seu sucesso, fruto de muito trabalho, pareceu por vezes ter sido conquistado com facilidade.

Alice Ardohain Soares nasceu em Uruguaiana no dia 17 de julho em 1917. Filha de Deodoro Álvares Soares, natural da Bahia e de Domingas Ardohain Soares, uruguaia que residia em Quaraí, região fronteira entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai. Devido à profissão do pai, que era médico militar, mudavam-se de cidade com frequência e, em 1933, chegam em definitivo a Porto Alegre. Antes disso a família passou por Santa Catarina, Rio de Janeiro, Recife, além de outras cidades no Rio Grande do Sul. Após casar, Domingas se dedica a cuidar dos “afazeres do lar” e da numerosa família. Deodoro era viúvo e já tinha três filhas quando se casaram, do segundo casamento nascem mais quatro filhos, totalizando em sete, sendo seis mulheres. Ocupavam-se todos com a leitura e o desenho, pois nem sempre tiveram a estabilidade e o acesso ao ensino formal.

Desde jovem demonstrou interesse no magistério, o que, para a época

²⁴ Guilherme Paz começou a frequentar o ateliê em 1973, por volta de seus 12 anos, quando visitou uma exposição de Soares no Instituto de Artes e se interessou por seu trabalho.

implicava o abandono da vida pessoal. Atuou como Auxiliar de Ensino e Professora Efetiva pelo Estado, em Serafina Corrêa, Guaporé, entre 1938 e 1940.²⁵ Soares conta que se sentia sozinha, “desgarrada” da família. Lá, o desenho era novamente a companhia para as longas horas vagas. Retorna a Porto Alegre para dar continuidade nos estudos e é a mãe quem lhe inscreve para a prova de acesso ao curso de Belas Artes (SOARES, 1998, p. 49). Maria Soares de Almeida, também chama a atenção para a importância que a avó Dominguita teve na carreira de Alice:

A minha avó, mãe da Alice, ela era uma pessoa avançada para a época, então ela sempre a apoiou, desde fazer o curso de Magistério e depois ela quis, com uns 18 anos, lecionar no interior e minha avó deu força para ela ir. Não era comum as mulheres trabalharem e muito menos saírem de casa para ir para o interior. [...] Eu sempre me lembro disso, muito cedo ela saiu para trabalhar e isso era bem pouco comum para a geração dela e acho que foi minha vó, talvez porque ela fosse uruguaia, a família tinha um hotel, em Quaraí e ela gerenciava o hotel, quando ela casou com meu avô ela já não era tão jovem para a época, já com seus 24 anos. Casou tarde! Ela tinha uma experiência de vida diferente das mulheres da época.²⁶

Seguidamente retomava o caminho das pequenas cidades para recordar seus principais modelos: a criança. Carmen Medeiros, que conviveu com as artistas desde os anos 1980, conta que Soares tinha uma postura bastante incomum para a época:

Ela costumava ir muito para o interior, ela dizia que gostava... às vezes ia fazer exposição... Como ela fazia meninas, ela gostava muito de ir às escolas no interior, olhar os rostinhos e ficava desenhando, isso lá pelos anos 1960. Eu até perguntei uma vez: “Alice, tu te hospedava onde?”. No interior não tinham muitos hotéis... “Casas de família?”. E ela me disse: “Eu ficava nos hotéis, só tinham os viajantes”. “E tu não te importava com isso?”. “Nem pensava, eu sentava na calçada e ficava lá desenhando e nunca tive problema nenhum”. Ela era de uma calma impressionante e muito didática [...].²⁷

Com o incentivo da família, Soares ingressa no primeiro ano²⁸ do Curso de Artes Plásticas com habilitação em Pintura em 1940, a partir de exame vestibular, concluindo-o em 1943. A documentação disponível no *dossiê de aluna* no AHIA, é base importante para uma análise de seu desempenho; apesar de não apresentar

²⁵ Segundo Certidão emitida pela Diretoria Administrativa da Secretaria de Estado dos Negócios da Fazenda, em 26 de agosto de 1971. O documento está disponível no dossiê de aluna de Alice Soares no AHIA.

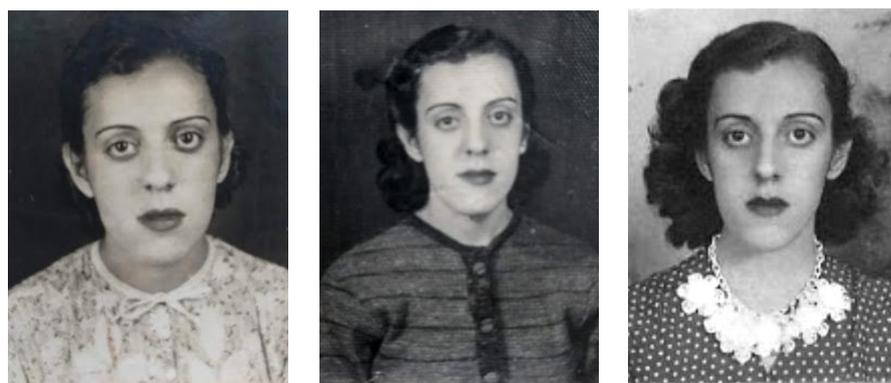
²⁶ Em entrevista à autora, no dia 08 de outubro de 2019. Maria Soares de Almeida é sobrinha de Alice Soares; arquiteta formada pela UFRGS e professora na mesma instituição.

²⁷ Em entrevista à autora, no dia 25 de setembro de 2019.

²⁸ A nomenclatura varia entre “ano” e “série”, porém, compreendem o mesmo período de tempo: um ano letivo.

nenhum resultado acima da média em seu histórico escolar do ginásio, no Curso de Artes Plásticas, Alice obtém excelentes notas desde o primeiro ano com destaque às notas máximas registradas na disciplina de Desenho (estátuas) com o professor, e também artista, Benito Manzon Casteñeda²⁹ (1885–1955). O currículo inicial do curso de pintura favorecia as habilidades em desenho já desenvolvidas por Soares, embora se veja deixando a pintura a óleo por conta de sequenciais e graves reações alérgicas à terebentina (solvente vegetal comum para tinta a óleo), o desenho sempre foi a base de sua produção.

No ano seguinte à conclusão do Curso de Pintura, em 1944, matricula-se, aproveitando as disciplinas já cursadas, diretamente no segundo ano do Curso de Escultura.³⁰ É aprovada com nota máxima; entretanto, por motivo não especificado, Alice não presta o segundo exame, em 1945 conclui o terceiro ano de Escultura com nota 4,5/10. No ano de 1946, matricula-se como repetente, obtendo novamente nota máxima nesta etapa e conclui sua formação em Escultura em 1947. O curso completo era ministrado por Fernando Corona (1895–1979). Talvez a falta do desenho, da linha, seja um elemento definidor para o escasso envolvimento da artista com a escultura. Neste período, Soares ainda mora no casarão da Rua Marechal Floriano, 520, com a família, e dali Maria Soares recorda a importância do endereço, pois ali foi seu primeiro ateliê.



Figuras 1, 2 e 3. Retratos de Alice Soares, respectivamente, em 1940, 1942 e 1944 (AHIA)

²⁹ Conforme Regulamento do Instituto de Belas Artes de 1939 complementado pelo professor Círio Simon In: SIMON, 2003, p. 346.

³⁰ As disciplinas do primeiro ano dos dois cursos eram comuns.

Dividia o espaço com as malas de viagem da família, o isolamento do resto da casa lhe dava total liberdade para explorar o desenho das formas ao seu redor. Soares conta: “Às vezes convidava alguma colega para trabalhar comigo. Então ficávamos horas desenhando, até escurecer, até os morcegos aparecerem” (SOARES, 1998, p. 51).

Quando os pais faleceram, as irmãs deixaram a casa. Os espaços não eram mais tão generosos e Soares procurou cercar-se dos amigos para continuar trabalhando. Sabia que não poderia se isolar no meio artístico, o conselho vinha de Ado Malagoli, que foi, para muitos artistas daquela geração, um importante articulador e incentivador, movimentando o campo artístico local.

Uma faceta pouco conhecida de Soares é sua incursão pelo teatro. Em 1957, participa da fundação da Sociedade Teatro do Sul – primeira companhia de teatro profissional gaúcha – que tem como diretor Carlos Alberto Murtinho, desenvolvendo os cenários e figurino junto a Artigas Hélio, Isolde Helena Brans, J. A. Moraes de Oliveira, Liliane de Menezes, Lígia Dariane e Trindade Leal (1927–2013). A peça de estreia é *O Diabo cospe vermelho*, de Maria Inez Barros de Almeida (1925–2017). No ano anterior, em 1956, já havia participado de *À margem da vida*, peça de Tennessee William (1911–1983), montada pelo Teatro Universitário da União Estadual dos Estudantes que teve direção geral de Antônio Abujamra (1932–2015). No elenco, além do próprio Abujamra, Lílian Lemmertz (1937–1986), Yetta Moreira e Paulo José Souza (1937). *À margem da vida* obteve Menção Honrosa no I Festival de Amadores Nacional e quatro prêmios da Folha da Tarde, ambos em 1956, que incluem: melhor produção do ano, melhor direção, melhor atriz e melhor cenário – assinado por Soares. O sucesso da peça e da premiação é destacado nos jornais. O assunto foi amplamente comentado e teve repercussão a nível nacional.³¹

Ao lado de nomes importantes locais, Soares participa do júri do concurso *Miss Porto Alegre 1956* e o *Miss Rio Grande do Sul 1956*, ambos realizados em 1955.³² Maria José Cardoso (1935–2019), candidata da capital conquista as duas

³¹ Voltará ao cartaz “À margem da vida”. *Jornal do Dia*, RS, 05 mai. 1957, pág. 9 (HDBN).

³² Integraram a comissão julgadora: Guilherme Cesar, poeta e escritor (presidente); Say Marques, jornalista; Olavo Dutra (1898–?), fotógrafo; João Fahrion (1898–1970), pintor; Lya Bastian Meyer (1911–?), bailarina e coreógrafa; Nelson Boeira Faedrich (1912–1994), artista; Natho Henn (1910–1958), pianista e compositor; Alice Soares (1917–2005), pintora e Christina Balbão (1917–2007),

etapas e chega a ser semifinalista no *Miss Universo 1956* representando o Brasil. A seleção tem realização dos Diários Associados e patrocínio da Organdi Paramount. Segundo Simon, a publicidade de Maria José Cardoso e sua associação ao Instituto duplicou o número de candidatos ao Curso de Artes Plásticas no ano de 1956 (SIMON, 2003, p. 501).

Em 1959, já domiciliada na Avenida Senador Salgado Filho, nº 219, dividindo o apartamento com a irmã Julieta,³³ com quem passou a vida, Soares se matricula como aluna especial na disciplina extracurricular de Gravura no Instituto de Artes, porém, no AHIA não constam dados sobre a avaliação ou conclusão da disciplina. A artista estuda gravura fora da Universidade com Iberê Camargo, em 1952, e, posteriormente, conforme conta Maria Tomaselli (1941), exercita litografia no Ateliê MAM, espaço que Tomaselli dividia com as artistas Marta Loguércio (1943) e Anico Herskovits (1948).³⁴

Ainda no começo da carreira, Soares começa a lecionar artes no Colégio Seigné, em turmas exclusivamente femininas, para ter sua própria renda, mas rapidamente retorna ao Instituto de Artes. É neste momento que pensa em uma estruturação de seu papel na formação de artistas. Segundo documentação do AHIA, entre 1945 e 1952 exerce o cargo de Assistente do Professor Catedrático de Modelagem, Fernando Corona e, por vezes, assume a disciplina quando o professor precisa se ausentar. Foi nomeada provisoriamente Professora Catedrática, em 1957, na disciplina de Desenho do Curso de Pintura e Escultura e, no ano seguinte, é nomeada para o cargo de Auxiliar (Instrutor ou Preparador) de Ensino.

Em 1961 participa do Concurso de Cátedra da Cadeira de Desenho Artístico³⁵ para a contratação de professor permanente para o cargo que Soares já exercia em caráter provisório. Além de Alice Soares, também concorre ao cargo Ermanno Ducceschi (1920–1998), artista de origem italiana que atuava no Rio Grande do Sul desde 1947. A tese apresentada por Soares no concurso foi

escultora e desenhista.

³³ Julieta Soares hoje tem 97 anos e, infelizmente, encontra-se bastante debilitada pela idade.

³⁴ Em entrevista à autora, no dia 23 de setembro de 2019.

³⁵ Todo o processo está disponível para pesquisa no AHIA, incluindo na íntegra as provas escritas. O concurso dividiu-se em duas etapas: [1] concurso de títulos e [2] concurso de provas, que incluiu escrita, prática, didática e defesa de tese. Foram avaliadores: Quirino Campofiorito (1902–1993), Calmon Barreto (1909–1994), Abelardo Zaluar (1924–1987) e Luís Fernando Corona (1923–1977).

publicada no mesmo ano sob o título *Linha: Fundamento do Desenho*. A artista assume o cargo no quadro permanente do Instituto de Artes, acumulando a função de Instrutor de Ensino Superior. Em defesa do desenho, Soares encontra em Fahrion apoio para o fortalecimento do ensino e da qualificação equiparada à pintura. Ela conta:

Uma das pessoas que fez mudar isso foi o professor João Fahrion, de quem fui aluna. Fahrion foi pintor, mas era também um desenhista extraordinário, que dava ao desenho o mesmo valor da pintura. [...] Quando entrei na escola, a disciplina de desenho se resumia tão somente a dois anos. [...] Conseguimos, com o apoio do Fahrion, aumentar a carga de desenho para os quatro anos do curso. Eu própria lutei por isso, quando com o tempo fui adquirindo certa força de palavra no Instituto. O desenho é a base para tudo, para a pintura, para a escultura, oferece tantos caminhos. [...] Uma outra pessoa responsável por essa mudança, um nome que nunca aparece, por ser uma pessoa que não gosta de ser destacada, é Cristina Balbão. Dentro da escola ela tinha muita segurança, uma certeza no que fazia e dizia. Quando percebia a capacidade de alguém para entrar no caminho da arte, era notável o que a Cristina conseguia, com sua orientação. Para mim, foi um verdadeiro alicerce, alguém que me levava a enxergar as coisas. Cristina Balbão é alguém sobre quem nunca vai se dizer o bastante. (SOARES, 1998, p. 50)

Na fala, Soares reafirma o singular papel desenvolvido por Balbão no Instituto, e, mesmo sem “empunhar bandeiras”, como disse Brites, chama a atenção para certos traços de apagamento e, também, desvalorização de sua influência no campo da arte. Soares dedicava-se profundamente ao Instituto, o que leva a seu afastamento no trabalho de constituição da coleção do MARGS, junto a Malagoli e Balbão (BRITES, 2017, p. 380). Além de acumular dois cargos como professora, assume em alternadas gestões o cargo de Vice-Diretora e Diretora da instituição.³⁶ Sobre este período e sobre o conciliamento das carreiras, comenta:

Enquanto estive no Instituto de Artes, como professora, tive períodos difíceis para atender ao atelier, porque as horas de aula eram tantas e eu me envolvia em tudo, na escola, não era de negar. Me dividia como podia, pois o desenho era uma espécie de obsessão, que tomava conta de mim. [...] Mas não me sobravam quase horas para os contatos que tinha de fazer [...]. (SOARES, 1998, p. 50)

Maria Soares lembra que, em viagem ao Rio de Janeiro, Alice e Christina Balbão, visitaram a casa e conheceram Di Cavalcanti (1897–1976) que fez um retrato em desenho de Alice, ainda na coleção da família, e um de Balbão. A cidade

³⁶ Segundo documentação disponível no AHIA não foi possível identificar um período continuado de sua atuação frente ao Instituto como Diretora ou Vice-Diretora, por vezes ocupando os cargos em caráter provisório. Esteve à frente do Instituto em 1968, 1969, 1971, 1972, 1974, 1975 e 1977.

do Rio de Janeiro era destino frequente de Soares com as irmãs, sobrinhas e colegas. Lá, ela tem contato com Augusto Rodrigues e o Movimento das Escolinhas de Arte. E, em 1963, apresenta uma elogiosa exposição individual na Galeria Macunaíma, conforme noticiado abaixo. Procurou estar envolvida no meio cultural, quer fosse protagonista, quer fosse espectadora. Expunha em pelo menos duas galerias do Rio de Janeiro com frequência e vendia muito, por lá inseriu-se, certamente, em um bom número de coleções particulares.

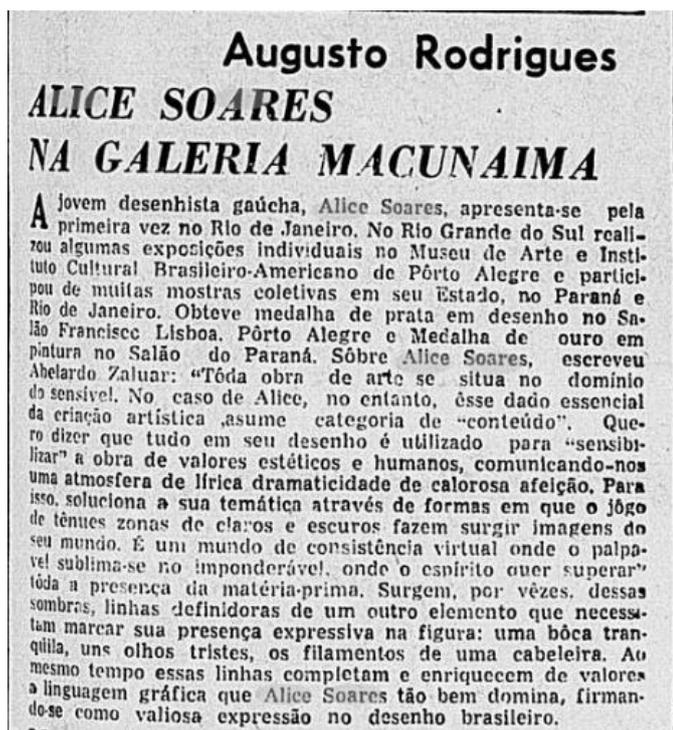


Figura 4. *Última Hora*, RJ, 05 ago. 1963, pág. 11 (HDBN).

Guilherme Paz destaca a valorização comercial e a preocupação de Soares com uma produção coerente:

Soares gostava de vender e vendia fácil. Era desenho e não era caro, o desenho dela era mais caro que os outros. A certo ponto custou tanto quanto um desenho do Iberê [...].

A Alice conseguia fazer e vender e o trabalho dela, o preço, era rigorosamente a qualidade – o melhor desenho custava mais, sempre, sempre – e se ela numa exposição tinha 25 trabalhos, ela pegava os 20 que fossem da mesma qualidade, botava o mesmo preço e mandava para a exposição e guardava os 5 menos bons. Ela tinha uma consciência de comércio, coerência, mercado. Ela não ia mandar um trabalho muito ruim e um muito bom para a mesma exposição [...].³⁷

³⁷ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

E também pondera:

[...] vender também tem um lado ruim: ninguém ficou com muitos trabalhos delas para ter interesse de fazer um esquema comercial. Gerdau-Iberê Camargo: ficou com 50 Iberê, faz o museu e os 50 Iberê já valem mais que o museu. Ninguém ficou com muitos trabalhos delas, todo mundo tem dois, três, quatro, ninguém tem 50. A Mariazinha tem uns 30 e tem muita coisa antiga da Soares. A Brueggemann nunca deu muitos trabalhos para a família, eu tenho mais trabalhos dela que qualquer um da família; eles não se antenavam. E nas coleções do Rio Grande do Sul eu não faço ideia.³⁸

A partir destes contatos, recebe, em 1962, bolsa de estudos para estágio de trinta dias nas escolas Prilidiano Pueyrredón, Belgrano e La Cárcova, em Buenos Aires. A indicação à bolsa foi feita ao Ministério das Relações Exteriores, através da Escolinha de Arte do Brasil, fundada por Rodrigues. Tinha como objetivo conhecer os métodos de trabalho e ensino das Escolas de Belas Artes argentinas.³⁹

Desde cedo esteve rodeada de crianças, a família numerosa, exercendo o magistério no interior do Estado, as aulas na escola feminina, os sobrinhos e as sobrinhas, a Escolinha de Arte. Formada e conformada por uma sociedade em que *precisava* exercer sua função como mulher, Alice reproduziu e multiplicou os rostos que a rodeavam e foram essas meninas que, em maior número, destacaram-se na sua produção.

Como professora marcou gerações de artistas. Teresa Poester (1954) conta que Soares foi a primeira pessoa a comprar uma obra sua e isso a fez decidir qual caminho tomaria quando jovem (DUAS ALICES, 1997, n. p). Poester também frequentou a Escolinha de Arte da UFRGS, projeto de Soares. Em depoimento, Bernardete Conte comenta sobre seu método de ensino focado no treino repetitivo do desenho:

Ela pedia que fizéssemos 10, 20 ou 30 trabalhos e às vezes, não olhava os desenhos que fazíamos, embora estivéssemos loucos por um elogio ou pelo reconhecimento de um “talento” que pretendíamos “inato”. Ela, ao invés, apenas contava o número de desenhos realizados. (DUAS ALICES, 1997, n. p)

O pesquisador Círio Simon (2017) reputa ao *pensamento* de Soares seu maior legado, algo que aqui transcrevo para *postura*. Fosse como aluna ou como professora, Soares ganhava destaque pela sinceridade que empregava em tudo o

³⁸ Ibidem.

³⁹ Conforme documentação disponível no AHIA.

que fazia; nas palavras de Carlos Tenius: “Sempre tratou seus alunos como verdadeiros colegas de atelier. Soube respeitar como ninguém a personalidade, o talento ou não de seus alunos, levando-os a alcançar resultados gratificantes” (MORÉ, 1998, p. 58). Guilherme Paz lembra a maior herança que Soares poderia lhe deixar: a persistência. Ele diz:

Todo jovem, tu, qualquer um, tem aquela ânsia de estar pronto, de contribuir, de perfeição, aquela ansiedade, aqueles anseios. Continua, tu tem que continuar, não interessa o que tu está fazendo, se tu acha que hoje é bom, amanhã vai ser melhor ainda, daqui dez anos vai ser melhor ainda – tem que continuar – e ela sempre me dizia isso.⁴⁰

Alice é retratada por inteiro nesta citação, nunca teve a intenção ou a ambição de ser artista, mas continuou, continuou até o último dia de sua vida. Em sua despedida, quando hospitalizada para a realização de exames de rotina, Alice Soares disse a Jossenei Souza, Adair Ferreira e Julieta Soares que tinha um compromisso importante, e que não poderia faltar. Julieta achou bobagem, mas Nei ficou incomodado e preocupado, conta que Alice disse ter uma abertura de exposição para ir e que não poderia faltar. No início da tarde são chamados ao hospital e recebem a notícia de seu falecimento.

Maria Soares passa a se preocupar e questionar de que forma e quais destinos poderiam colaborar com a preservação da memória de Alice. De acervo particular e da família doou algumas obras para a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, ainda que considere o MARGS destino mais apropriado:

Quando ela faleceu, eu estava junto, e a partir daí eu fiquei muito preocupada com a obra da Alice, de preservar e de poder fazer esses registros que tu está fazendo, pra mim é uma coisa muito linda, e comecei a pensar em doar. [...] Outra coisa que se falou naquele momento foi: “vamos dar o nome da Alice para aquele largo do fim da Avenida Salgado Filho com o viaduto”. E eu fiquei com aquilo, não sei porque não se concretizou. Seria uma homenagem bem bonita.⁴¹

Alice Soares lecionou no Instituto de Artes até sua aposentadoria em 1979. Em 1980 foi homenageada com o título de “Professora Emérita” pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pode-se dizer de Soares o que ela mesma disse de Balbão: é alguém sobre quem nunca vai se dizer o bastante. Os depoimentos aqui destacados, trazem uma mínima parte de sua contribuição para o campo das artes

⁴⁰ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

⁴¹ Em entrevista à autora, no dia 08 de outubro de 2019.

visuais no Rio Grande do Sul. As fontes orais se escassam e se fragilizam com o passar dos anos, por isso, considere urgente a tomada destes registros, visto que, muito já foi perdido. Há ainda um grande caminho a ser percorrido e sua história pode ser contada de inúmeras formas. As escolhas aqui feitas tiveram o tempo como determinante. Procurei inscrever aqui outras tantas partes que ainda não haviam sido escritas, para muito além da *Alice e suas meninas*.

2.3 Brueggemann

Alcançando o título de “dama da pintura” no Rio Grande do Sul,⁴² Alice Brueggemann é lembrada por sua precisão técnica, suas formas e seu humor singular. Brueggemann teve sua obra marcada por uma construção obstinada de camadas de tinta a óleo; e uma busca constante pela simplificação da forma que contrastava em muito com sua personalidade irrequieta e atrapalhada, como ela mesma dizia.⁴³ Maria Tomaselli comenta que a artista usava:

tons verdes maravilhosos, profundos, abismais, metafísicos... essas tonalidades, de azuis e verdes, era só ela mesmo, essas luzes, nas naturezas mortas especialmente. Ela era a primeira artista profissional do Rio Grande do Sul – mulher artista profissional do Rio Grande do Sul – com carteira e tudo. Pioneira.

[...] fazia fantásticas veladuras, sobreposições... Com certeza conhecia bem o ofício da pintura a óleo, o que ninguém mais sabe, e nem faz. Ela certamente sabia [...].⁴⁴

Brueggemann (1998, p. 29) conta que uma vez, quando ainda eram estudantes, Soares lhe pediu para que preparasse sua paleta de pintura como a que ela usava: “ela não conseguiu pintar com as minhas cores. O que resultou do que fez, foram as cores escuras, próprias da pintura dela [...]. Isso, cada um tem dentro de si”. Guilherme Paz lembra das dificuldades de se fazer um registro à altura de sua produção e observa como a artista construía suas tonalidades únicas:

Fotografei quadros da Brueggemann que ela precisava para catálogo, reprodução, xerox. Era horrível fotografar o trabalho dela, porque a cor era muito sutil. Não existia linha que tu pudesse focar. [...] Tu ias revelar a foto

⁴² LISBOA, Luiz Carlos. A nossa primeira dama da pintura. *Folha da Tarde*, RS, 13 ago. 1979 (NDP-MARGS).

⁴³ O comentário é repetido por Brueggemann em diversas entrevistas. Destaco: SCOMAZON, Marli. Alice: a grande artista que diz nada entender de arte. *Zero Hora*, RS, 05 ago. 1979 (NDP-MARGS).

⁴⁴ Em entrevista à autora, no dia 23 de setembro de 2019.

do trabalho dela e a cor não tinha nada a ver com o trabalho. A cor dela não existia, era tudo completamente louco e ao mesmo tempo ela acabava sempre com as mesmas cores. Tu botava o que tu queria na paleta dela e no final do dia a paleta estava igual. Ela fazia as cores dela, ela não sabia o que fazia, ficava misturando, misturando e no final tinha aquele verde turquesa.⁴⁵

Alice Esther Brueggemann nasceu em Porto Alegre no dia 1º de março de 1917. Filha de Augusto Fernando Brueggemann, uruguaio que atuou como vice-cônsul em Porto Alegre, e Valesca Hoffmann Brueggemann, que cuidava da casa e da família. O casal teve três filhas: Myrian Nora, Ruth Inês e Alice Esther. Caçula e com uma deficiência física decorrente de paralisia infantil, Alice sempre foi superprotegida pela família, principalmente pelo pai e pelos avós, conforme lembra Eliane Santos Rocha, esposa de Lauro Santos Rocha, sobrinho de Brueggemann.⁴⁶



Figura 5. Myrian, Alice e Ruth, 1918 (MORÉ, 1998, p. 56).

É depois que as irmãs se casam, por volta de 1935, que Alice é direcionada pela família a uma atividade de ocupação e ingressa no Instituto de Artes. A recomendação também tem origem médica, baseando-se na arte como terapia ou recreação devido à condição física.⁴⁷ Assim como Soares, nunca teve ambição de ser artista e dizia levar “na flauta” os primeiros anos de estudo. Surpreendeu a si mesma com suas conquistas e, ao adquirir maturidade, dedicou-se ao labor

⁴⁵ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

⁴⁶ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

⁴⁷ Perseverança e autenticidade na luta de Alice Brueggemann pela arte. *Correio do Povo*, RS, 6 set. 1974 (NDP-MARGS).

paciente da pintura por toda a sua vida.

O endereço à Rua Fernandes Vieira, 154, é lembrado com carinho por Lauro Santos Rocha. Da casa da família também Brueggemann sentia saudades, é neste endereço que conhece Célia Ribeiro em sua cotidiana caminhada rumo à Avenida Osvaldo Aranha para estudar no centro de Porto Alegre. A família sai da casa após o falecimento do pai e Valesca vai morar em Canoas junto à filha Ruth. Alice fica na Capital e passa a morar junto à irmã mais velha, Myrian, e sua família no bairro Santa Cecília.

A partir da documentação do *dossiê de aluna* disponível no AHIA, é possível constituir uma trajetória da jovem no Instituto de Artes. Brueggemann ingressa no Instituto pelo menos em 1937 no Curso Preparatório.⁴⁸ Em 1938, matricula-se nas disciplinas de Desenho, Desenho Geométrico e Modelagem, concluindo apenas a disciplina de Desenho. A documentação não é conclusiva, mas sugere a conclusão do terceiro e último ano do Preparatório em 1939.⁴⁹

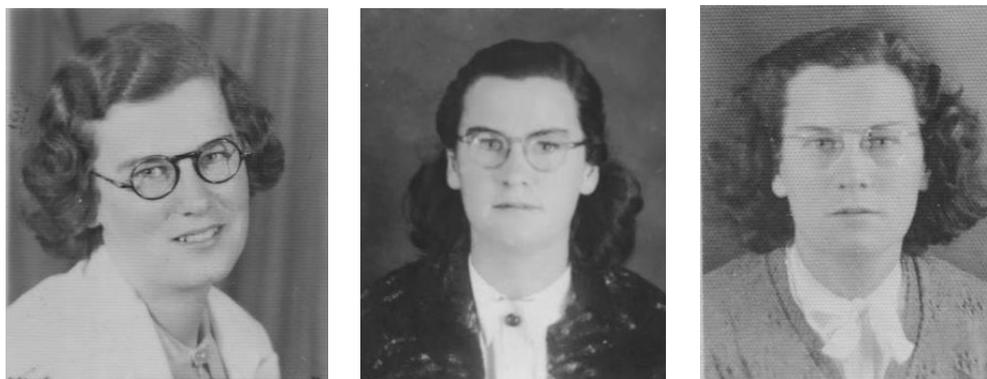


Figura 6, 7 e 8. Retratos de Alice Brueggemann, respectivamente, em 1938, 1940 e 1946 (AHIA).

Em 1940, inicia o Curso de Artes Plásticas com Habilitação em Pintura, junto com Alice Soares. Presta o exame vestibular para ingresso, obtendo, curiosamente, a nota mais baixa na prova de desenho. A artista conta a Joaquim da Fonseca (BRUEGGEMANN, 1998, p. 27) que era muito impulsiva, intuitiva e não gostava de seguir regras. Ao longo de todo o curso, encontra dificuldades para aprovação, prestando exames extras ou em segunda chamada para seguir em progressão.

⁴⁸ Não há Ficha de Registro deste ano, mas há no documento de 1938 a informação de que o ingresso foi feito a partir de renovação de matrícula, indicando sua presença no Instituto no ano imediatamente anterior.

⁴⁹ A Ficha de Registro de 1939 foi rasurada e a informação do curso preparatório foi apagada.

Forma-se em 1943 e dá continuidade aos estudos no Curso de Aperfeiçoamento em Pintura até pelo menos o ano de 1957.⁵⁰

No Instituto de Artes, Brueggemann lembra que teve aula com João Fahrion e Ângelo Guido, fundamentais para sua formação inicial. Dedicou 20 anos de sua vida ao Instituto como aluna, e é a partir do contato de especialização com Ado Malagoli que sua pintura adquire seus mais conhecidos traços: formas simples e objetivas. A artista assume uma posição crítica em relação ao ensino no Instituto que era baseado na reprodução e cópia de modelos, havendo pouca liberdade para criação. Em reportagem de Susana Sondermann, Brueggemann diz:

O que nós tínhamos que fazer naquela época era simplesmente copiar com a maior exatidão possível, a gravura, o quadro, paisagem ou composição. Liberdade de criação só havia na arte decorativa, ministrada por Fernando Corona, um dos mestres mais abertos da escola. Cabe destacar Malagoli, um professor de verdade; ele nos mostrou outro meio de expressão, nos forçou e nos empurrou para frente, nos preparou para exposições e nos tirou um pouco da concha do academismo, onde estávamos fechados.⁵¹

Christina Balbão também tem papel fundamental na carreira de Brueggemann, incentivando-a a seguir um caminho diferente do magistério como ocupação principal – aquele que era quase predestinado às mulheres da época. Em paralelo à atuação como artista, desde os anos 1950, Brueggemann trabalha no Sesi em regime de meio período, por 28 anos, até sua aposentadoria.⁵² No setor de desenho, desenvolve trabalhos gráficos na produção de material didático, e dá suporte aos cursos de artesanato organizando exposições dos alunos.

Atuando no Sesi, destaca-se exposição organizada por Brueggemann e Cléo Machado Fabrício em comemoração aos 10 anos do Clube de Mães do Rio Grande do Sul, na Assembleia Legislativa de Porto Alegre com promoção do Sesi, em 1976. A exposição fez parte da programação do Congresso Feminino do Clube de Mães e apresentou como recorte somente artistas mulheres,⁵³ dentre elas nomes que

⁵⁰ No dossiê de aluna de Alice Brueggemann constam registros de matrícula no Curso de Aperfeiçoamento em Pintura nos anos de 1944, 1946, 1948, 1951, 1953, 1954, 1955, 1956 e 1957.

⁵¹ SONDERMANN, Susana. Perseverança e autenticidade na luta de Alice Brueggemann pela arte. *Correio do Povo*, RS, 6 set. 1974 (NDP-MARGS).

⁵² É possível encontrar algumas referências ao trabalho de Brueggemann também no Senai. Junto ao sistema Fiergs não foram encontrados documentos que comprovassem o período de atuação da artista na empresa, nem sequer os setores ou atividades que desenvolveu ao longo dos anos.

⁵³ Participaram da mostra: Alice Brueggemann, Alice Soares, Ana Alegria, Anico Herskovits, Astrid

reverberam ainda hoje no campo local das artes visuais e com projeção nacional e internacional.



Figura 9. Zero Hora, RS, out. 1976 (NDP-MARGS).

Neste mesmo ano, Roberto Pontual destaca o grande número de exposições de artistas mulheres no Rio de Janeiro. A partir deste mote, Luiz Carlos Lisboa, na coluna *Artes*, no jornal *Zero Hora*, apresenta as mais relevantes mulheres artistas e marchands do Rio Grande do Sul. Lisboa adjetiva a montagem feita por

Hermann, Carla Diehl Obino, Clara Pechansky, Clarissa Veríssimo Jaffe, Doralice Pereira Neves, Didonet Martins, Elizabeth Nuñez, Elizabeth Turkieniez, Graça Cerutti, Helena Maia Davila, Ignez Fonseca, Ilsa Monteiro, Inah Fantoni, Inge Spieker de Souza, Joanna Azevedo Moura, Joyce Schleiniger, Jussara Gruber, Maria Inês Kliemann, Leda Flores, Liciê Hunsche, Maria Anita Linck, Maria de Lourdes Sánchez Hecker, Maria José Martins, Maria Lídia Magliani, Maria Tomaselli, Nelide Casaccia Bertolucci, Patsy Bins, Romanita Martins, Rose Lutzenberger, Selva Doll, Vera Chaves Barcellos, Zélia Araújo Santos e Zoravia Bettiol (*Zero Hora*, 27/10/1976). A grafia de alguns nomes foi corrigida.

Brueggemann e Cléo Machado Fabrício na Assembleia Legislativa como “curiosa”.

O incentivo de amigos e professores, e sua insistência no trabalho, foram fundamentais para que confiasse no seu processo e encontrasse sua identidade como pintora. Em entrevista à Marli Scomazzon, conta: “Se hoje tenho algum valor é devido a minha persistência. [...] Minha intenção nunca foi a de ser conhecida”.⁵⁴ A consistência de um artista era muito valorizada no período, era preciso ser reconhecido por seu traço, suas cores, e nisso Brueggemann obteve pleno sucesso. Soares lembra de como foi o início:

Ela passou a se destacar e a expor em salões, como os promovidos pela Associação Francisco Lisboa. Mais tarde foi criada a Divisão de Cultura da Secretaria da Educação, que também promovia salões de arte. Houve exposições muito interessantes na Galeria do Correio do Povo. Isso tudo nos alimentava. (GOLIN; MARSHALL, 2002, p. 25)

Brueggemann desenvolve seu trabalho em pintura a óleo sempre em séries grandes, em uma produção continuada e que atende ao seu próprio tempo de encadeamento de ideias, construção de camadas e texturas necessárias às suas composições. Um trabalho meticuloso de técnica e paciência que se reflete em um exercício formal que a consolida como artista. Guilherme Paz conta sobre a importância do curso de pintura feito com Luiz Solari, artista uruguaio, e como isso possibilitou uma revolução na construção pictórica da artista:

Ele [Luiz Solari] funcionou para a Brueggemann, e não funcionou para a Soares. Porque ele é um pintor, ele trabalhava gravura, tinha um desenho aceitável, mas a pintura dele era muito boa, e ele te ensinava a pintar com outros materiais que não tinta. Ele te dava uma revista, um tubo de cola e dizia: “pinta”. E tu tinhas que rasgar com as mãos um pedaço da revista e ir colando, fazendo uma pintura daquilo, e isso surtou a Brueggemann total! Ela tinha umas pinturinhas assim. No Belas Artes ela aprendeu com o Fahrion, o Maristany, direitinho, bonitinho e aí ela fez o tal de curso com o Solari e pintura não era nada daquilo que ela tinha aprendido; ela não tinha linha, ela não tinha nada, ela pegava o pincel e borrava tudo e de repente dava certo.⁵⁵

É também Guilherme Paz quem conta que Brueggemann podia passar horas no ateliê encarando as telas em branco, dizia não haver nada mais bonito do que a simplicidade da tela vazia. A busca constante pela simplificação foi marca não só no seu trabalho, mas em seu estilo de vida. Não ostentava luxos e distribuía seu

⁵⁴ SCOMAZON, Marli. Alice: a grande artista que diz nada entender de arte. *Zero Hora*, RS, 05 ago. 1979 (NDP-MARGS).

⁵⁵ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

tempo livre sempre acompanhando as aberturas de exposições e festas dos amigos e artistas locais e, às vezes, investia em cursos e viagens. Alice diz à Scomazon que poderia viver de forma tranquila apenas da pintura, mas que não achava digno para os rendimentos de sua produção destinos banais como comprar sapatos. Uma das atividades de lazer – ou talvez até de referência – era o cinema.

A Brueggemann adorava ir ao cinema, ia sozinha. Eu encontrava ela sozinha no cinema, tipo assim, sentada na cadeira do corredor, sabe? Uma senhora, sozinha, senta na cadeira do corredor. [...] Abria o Correio do Povo, dia tal, era tudo aqui no Centro e ia direto no cinema. Até às 4 da tarde se não saiu nada, a tela continua branca, ia no cinema. Ia no cinema direto, via tudo. A gente conversava sobre cinema sem parar.⁵⁶

A Cambona Centro de Arte (Rua Dona Laura, 204) era um ponto de encontro do grupo que incluía Britto Velho (1946), Carlos Tenius (1939), Nelson Jungbluth (1921–2008), Luiz Barth (1941), Ênio Lippmann (1934), entre outros. Britto conta que Brueggemann era muito sociável, divertida e que Soares não integrava o mesmo grupo social, estava muito mais envolvida com a Universidade.⁵⁷ A amizade entre os artistas os aproxima em produção. Lembrada por Carmen Medeiros, Nelson Jungbluth e Brueggemann, dividiram uma mesma tela a convite de exposição da dupla na Galeria de Arte Mosaico (Rua Padre Chagas, 80), em 1995.

[...] eram muito amigos, até ele fez um quadro com a Alice Brueggemann que ficou fantástico. Acho que foi para a Cristina Moré, que fez uma exposição de dois artistas trabalhando na mesma tela. O Nelson fez uma mulher – como aquelas mulheres dele – no eucatex, ele só pintava no eucatex, e a Alice só pintava em tela e ela dizia: “Ah, Nelson como é que vamos fazer? Eu não gosto de trabalhar em eucatex!”. “Vai Alice, eu vou te deixar prontinho”. Eu não me esqueço... ele fez a mulher e botou uma mesa, ela sentada em frente à mesa e disse: “Pronto, Alice, agora a mesa é tua, tu botas natureza morta, tu botas o que tu quiser”. Ela pintou uma garrafa azul... ficou linda!⁵⁸

Britto Velho comenta repetidas vezes, lado a lado com Brueggemann, os nomes de Iberê Camargo, Xico Stockinger e Danúbio Gonçalves, formando um grupo de renomados artistas do Estado. O que me leva a questioná-lo sobre que outras artistas mulheres também haviam tido sucesso similar. Ele cita Maria Tomaselli, de forma tímida; faço a mesma pergunta a Guilherme Paz, que lembra Dorothea Vergara,⁵⁹ mas que, assim como Soares, acabou tendo sua produção

⁵⁶ Guilherme Paz em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

⁵⁷ Em entrevista à autora, no dia 03 de outubro de 2019.

⁵⁸ Em entrevista à autora, no dia 25 de setembro de 2019.

⁵⁹ Dorothea Vergara Pinto da Silva ingressou como professora no Instituto de Artes em 1967, e

diminuída pela dedicação a uma dupla jornada como professora do Instituto e como artista. Em reportagem de Célia Riberio, Soares comenta:

Este dar do professor de Arte significa grande desgaste, maior que em outras áreas, onde a sensibilidade não é fundamental. Uma prova disto é que todos os professores que se desenvolveram como artistas não mantiveram o mesmo ritmo em suas carreiras. A minha obra, por exemplo, não segue uma linha constante.⁶⁰

Britto, que foi muito próximo à artista, conta que ela esteve muito envolvida e absorvida pelo mercado. Sua obra foi muito valorizada, vendia mais do que Iberê Camargo ou Ado Malagoli, nomes importantes do mesmo período. Como exemplo, a reclamação na vernissage de Brueggemann na Galeria do Centro Comercial (Av. João Pessoa, 1831, 3º andar), em 1979, quando 80% das obras já estavam vendidas. A última individual da artista havia acontecido em 1975, agitando a procura por seus trabalhos.



Figura 10. *Folha da Tarde*, RS, 13 out. 1979 (NDP-MARGS).

encerrou suas atividades em 1991.

⁶⁰ RIBEIRO, Célia. As duas Alices, *Zero Hora*, RS, 02 dez. 1982 (NDP-MARGS).

A dupla jornada era fundamental para não se esgotar como artista, tanto que depois de sua aposentadoria dedicou-se a lecionar em cursos rápidos e independentes de pintura, a convite dos amigos, muito embora não se sentisse confortável nessa posição. Deu aulas no Atelier Estágio (Rua Anita Garibaldi, 34) da artista Vera Wildner (1936–2017), onde se inicia a amizade com Carmen Medeiros que foi sua aluna em pintura, e no Atelier Studio de Artes Visuais (Rua Tobias da Silva, 120) com Plínio Bernhardt (1927–2004) e Paulo Porcella (1936). Com o grupo do Atelier Studio, do qual Eliane Santos Rocha também participava, fazia viagens a cidades históricas do interior do Estado, como Rio Pardo e Triunfo, para promover experiências de pintura e desenho ao ar livre. Antes disso, participou da Escolinha de Arte da UFRGS como professora.

Minha experiência com os alunos são os de sete anos da Escolinha de Arte. [...] Quando o Porcella me convidou, achei formidável, mas ao mesmo tempo me senti um pouco preocupada pelo fato de não ser professora. Fiquei mais descansada ao saber que se pretendia partir da experiência do artista já vivido. Como já disse, não sou didática, sou intuitiva. Sei que faço um trabalho bom, com boa cor. Uso sempre os mesmos elementos, mas a obra é sempre outra. Nem sei mesmo o que vai resultar da mistura do azul com o vermelho. Não analiso as cores. Nesse ponto, sou bem alocrada. Não fixo o que estou fazendo, guio-me pela motivação do momento.⁶¹

Levava meses produzindo uma série de pinturas, 10, 20 telas ao mesmo tempo, sempre no ateliê, o espaço profissional de trabalho lhe dava a estabilidade e confiança suficiente para seguir trabalhando. Conforme Britto: “A Alice Brueggemann tinha um mundo que se tornava mais profundo, tu podias viajar mais dentro dele. Outras pessoas podem achar ao contrário, isso é pessoal”;⁶² isso tinha um tempo próprio de feitura. Por seu ritmo, produzia entre 20 e 40 quadros por ano, é provável que tenha feito mais mil pinturas, irrastráveis. O trabalho em gravura surge como um interesse de popularização e experimentação, o gravador e impressor Donato Silveira foi grande parceiro. Há no Acervo Alices, mais de 100 itens identificados como serigrafias de autoria de Brueggemann e também obras de Donato Silveira.

Carmen Medeiros comenta a experiência de trabalho com Brueggemann, a

⁶¹ Alice Brueggemann em entrevista coletiva do grupo de professores do Atelier Studio de Artes Visuais. Curso de arte alia vivência com técnica, *Zero Hora*, RS, início dos anos 1980 (NDP-MARGS).

⁶² Em entrevista à autora, no dia 03 de outubro de 2019.

generosidade e a fragilidade, são expressas no comprometimento com o trabalho até nos seus últimos anos de vida:

Ela não podia, tinha recém chegado em casa depois da cirurgia e estava com um problema para mexer a mão. Ela me chamou e pediu para que eu fizesse com ela o quadro, aí nós fizemos juntas – foi uma experiência linda. Fizemos juntas, um quadrinho pequeno, fiz o fundo porque o problema era mexer a mão em movimentos maiores, foi uma experiência maravilhosa, depois ela colocou a parte que eram as casinhas na frente, a lua... me lembro dela fazendo e dando dicas de como fazer. Assinamos juntas o quadro e foi feito o livro. [...] E foi lindo, foi emocionante trabalhar com ela! Ela não conseguia, sabe? Ela tinha uma prática incrível e não conseguia ir até o fim da tela com a mãozinha... mas deu para fazer. Depois ela ficou só desenhando, fez muito desenho, usou bastante papel, porque aí ela conseguia, não precisa tinta, pincel, ainda mais ela que não trabalhava a acrílica, era só óleo... o que era impossível fazer na cama. Fez muito desenho no final da vida [...].⁶³

A partir do final dos anos 1990, Alice Brueggemann tem sérias complicações em seu estado de saúde, ficando bastante debilitada. Guilherme Paz, lembra:

Quando vi a Brueggemann em 2000 e poucos, ela já estava em casa, já tinha enfermeiro 24 horas, não falava mais... aí eu mandei ela embora, e eu digo: “minha filha, o que tu ainda tá fazendo aqui? Vai. A gente tá bem, tu tá só sofrendo. Vai-te embora”. Em um mês, foi.⁶⁴

A dama da pintura, única artista mulher do período reconhecida dentre os grandes artistas do Rio Grande do Sul, faz sua partida de forma silenciosa. A despedida de Brueggemann, revolta Maria Tomaselli:

Ela morreu em fevereiro e não saiu uma linha, uma linha. Nenhuma notícia no jornal, nada. Em pleno verão... aí me sentei e escrevi esse texto [...]. Mandei para a Zero Hora e eles publicaram. [...] Então a saída da Brueggemann do *tablado do teatro* fez a minha entrada nessas coisas de escrever. Aí que eu descobri que eu gosto de escrever, eu não sabia antes disso; eu escrevi por pura raiva!⁶⁵

Brueggemann é rememorada em evento⁶⁶ no MARGS um ano após seu falecimento. As nuances de sua personalidade espontânea e vívida em contraste com a serenidade e doçura de Soares, se encontravam não só no espaço dividido do ateliê, mas também em um aspecto singular comum às duas: a generosidade. Aqui, novamente, as entrevistas e as vozes das artistas foram as fontes principais, porém, como já dito anteriormente, procurou-se inserir os depoimentos em sua

⁶³ Em entrevista à autora, no dia 25 de outubro de 2019.

⁶⁴ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

⁶⁵ Em entrevista à autora, no dia 23 de outubro de 2019.

⁶⁶ Evento homenageia Alice Brueggemann, *Zero Hora*, RS, 28 fev. 2002, p. 3 (NDP-MARGS).

história. Não mais os utilizando como simples elogio às artistas, mas para a construção narrativa, articulada com documentação, trazendo algo dessa generosidade para um registro perene de sua vida, o que ainda não havia sido feito.

2.4 Trabalho, comunhão e arte

Alice Soares e Alice Brueggemann dividiram o ateliê na Rua Riachuelo, 1450, sala 64, por pouco mais de 40 anos. Ado Malagoli aparece como grande incentivador que vem a “remover o pó secular do Belas Artes” (BRUEGGEMANN *apud* BRITES, 1998, p. 9). Malagoli, que chamava o ateliê das duas de “aliciano”, é figura central na estruturação do campo artístico em Porto Alegre. É ele quem alavanca a criação de um Museu de Arte, o MARGS, visto que, além de ter um local estruturado para produção de arte, é preciso ter igual estrutura de divulgação, salvaguarda e pesquisa.

O ateliê foi formado em 1957 com a participação de mais dois artistas: Rubens Galant Costa Cabral e Carlos Fabrício Marques Soares.⁶⁷ O grupo batizou o ateliê a partir das iniciais de seus nomes: Arca.⁶⁸ Costa Cabral deixou o ateliê para investir em um espaço individual maior e Fabrício deixou de atuar como artista para cuidar de negócios de família, falecendo logo em seguida como conta Soares em entrevista a Joaquim da Fonseca (MOREÉ, 1998, p. 51). Depois disso, o espaço ficou mais conhecido como Ateliê das Alices.

A forma de trabalho do início de suas carreiras indica o caminho de consolidação técnica e de identidade percorrido pelos dos artistas. Soares conta como foi esse começo, que, sem uma cena crítica de arte, fortalecia-se da opinião dos colegas:

Pouquíssimas vezes tivemos um modelo no nosso atelier. Nosso procedimento era provocar a imaginação, sempre. Foi um período muito bom, de trabalho intenso e continuado que nos levou a observar como começou a nascer e se desenvolveu aquilo que podemos chamar, seguramente, de estilo próprio. [...] Bem no começo, nós quatro ainda chamávamos um ao outro, quando se iniciava um trabalho, para

⁶⁷ Não foram encontrados mais dados sobre o artista. Há uma pintura no MASC e uma no MARGS, e um desenho no Acervo Alices do Museu da UFRGS. Fabrício foi premiado em 1960 com Medalha de Ouro no Festival de Artes Plásticas de Porto Alegre (*Correio da Manhã*, 24 ago. 1960, p. 2).

⁶⁸ Eventualmente ainda é possível encontrar alguma referência ao ateliê com essa nomenclatura.

comentário, uma opinião. [...] Comentávamos todo aquele trabalho entre nós. Foi um processo que se deu naturalmente. No decorrer do trabalho, aquela necessidade de fazer, fazer e mostrar, e saber que os outros estão no mesmo caminho, procurando uma mesma coisa, provocava um comentário que já era uma crítica e da crítica nasce alguma coisa de positivo. (SOARES, 1998, p. 51-52)

O grupo se fortalece e a fala de Soares denota uma tomada de segurança que o artista e o próprio trabalho, ao longo tempo, vão adquirindo. Guilherme Paz também conta que uma Alice dava segurança à outra. Elas tinham seus processos de criação de forma individual e particular e suas diferenças faziam com que a divisão deste espaço de trabalho se tornasse tão valiosa e tão importante para o desenvolvimento das duas como profissionais. Jossenei Souza afirma:

As duas deram certo porque Alice [Soares] era muito meiga, doce, doce, não fazia um comentário “nem de uma pulguinha” com intenção de machucar a Brueggemann. E a Brueggemann, apesar do problema físico, ela era dura, forte. Quando ela dizia não, era não. Chegamos à conclusão, todos que às conheceram, depois de tudo que se passou, que as duas deram certo nesse ateliê por 40 anos, por causa das suas personalidades: uma muito forte e a outra muito meiga. [...] Elas se davam bem por causa desse contraste, cada uma com suas características e não interferiam uma na outra. [...] Todos gostavam delas, não tinha pessoa que mexia com as artes no Rio Grande do Sul que não as conhecesse e tratasse com carinho. A Alice Soares com sua meiguise, doçura, e a Brueggemann com o jeito forte dela, sabe? Honestíssimas.⁶⁹

Célia Ribeiro, jornalista, reafirma a importância do espaço, tanto para as artistas, quanto como referencial para outras mulheres artistas:

Além do equilíbrio entre temperamentos diferentes, foi o interesse pela arte e pelo apego às respectivas famílias que formaram o forte vínculo [...]. Sempre as admirei como mulheres e artistas, mas foi em novembro de 1982, quando comemoraram 25 anos de seu atelier, que conversei longamente com as duas juntas para uma entrevista em Zero Hora. Percebi, no estúdio em forma de L, dois espaços bem definidos pelo cavalete de Brueggemann próximo à janela, permitindo-lhe uma visão total do atelier, enquanto Soares tinha seu material de trabalho e seu recanto. A Brueggemann sentia como se houvesse um muro entre as duas que se admiram mutuamente, sem exercerem interferências em sua arte. Elas foram as primeiras a ter atelier próprio, em Porto Alegre. (MORÉ, 1998)

O ateliê era, antes de mais nada, um espaço de trabalho. Ambas as Alices levavam a rotina de produção com rigor e o bom aproveitamento luz natural era fundamental. Conta Maria Soares:

Não tinha um dia que ela não desenhasse, o desenho fazia parte do cotidiano. O ateliê, eu sempre digo isso, o ateliê era um ofício. Às duas horas ela saía de casa, ela sempre morou ali no Centro, ela saía de casa

⁶⁹ Em entrevista à autora, no dia 30 de setembro de 2019.

e ia para o ateliê. Acho que a Alice Brueggemann fazia a mesma coisa, e ficavam até a luz do dia não dar mais. Me lembro dela [Alice Soares] falar que a luz do dia era importante para a percepção do traço, da cor, então depois que tinha que acender a luz, ela não trabalhava mais, era durante a luz do dia. Ela tinha aquele período livre, quando ela dava aula acho que a ocupação maior era da manhã no Belas Artes, ela fazia do ateliê um ofício, ela sempre me dizia isso: “tem que riscar todos os dias, senão a obra não avança”.⁷⁰

A sala foi dividida de maneira desigual pelas Alices, claro, comportando adequadamente a técnica e o suporte necessário para que cada uma pudesse trabalhar de forma eficiente. Guilherme Paz, que tem formação em arquitetura, reproduz em planta (na página seguinte) o local de trabalho das artistas e, finalmente, consigo ter uma imagem completa do ateliê. As poucas fotografias reproduzidas em matérias de jornais e os famosos retratos de Luiz Eduardo Achutti, não me contavam a história daquele espaço.

À direita de quem entra, ficava o espaço de Alice Soares: a mesa [1], o arquivo (acima dele ficava a parede-galeria de Soares) [2], o depósito (lavabo inutilizado para guarda de materiais da artista) [3] e a janela [4] que dava para o poço de luz do prédio. À esquerda um ambiente de estar onde ficava uma grande estante para livros e objetos pessoais e de decoração [5], as icônicas cadeiras [6] das Alices, que hoje pertencem à coleção do Museu da UFRGS, e uma mapoteca com vasos de plantas [7]. Em frente ao espaço de estar, às vezes tomado pelos cavaletes de Brueggemann, ficava seu espaço de trabalho com uma mesa de apoio que utilizava como paleta de pintura [8], o cavalete [9], um grande armário/bancada onde ficava a área do café [10] com uma geladeira [12] e os escaninhos para a guarda das telas [11]. A sala era na verdade a junção de duas, por isso dois lavabos, o de uso comum ficava no fundo, próximo à estação de trabalho de Brueggemann [13].

O “canto” de Soares, como lembra Jossenei Souza, a permitia maior privacidade; como o “muro” invisível descrito por Célia Ribeiro; não era passagem e ela precisava de concentração para produzir, enquanto Brueggemann dava à produção seu próprio tempo e não se pressionava tanto. Descreve Guilherme Paz:

A prancheta dela [Soares] era um pouco inclinada e tu sentava lá do outro lado do ateliê, então tu nunca via o que ela estava fazendo, a não ser que tu levantasse e fosse lá olhar, o que era um pouco desconfortável. Ela fazia

⁷⁰ Em entrevista à autora, no dia 08 de outubro de 2019.

um olhar que dizia assim: “porque tu estás me atrapalhando?”. A gente estava lá conversando e tu nunca via o que ela desenhava. Ela tirava dali e colocava em uma pasta.⁷¹



LEGENDA

1. Mesa de desenho de Alice Soares;
2. Arquivo com pastas de Alice Soares;
3. Depósito de Alice Soares (originalmente um lavabo);
4. Janela para poço de luz junto ao corredor;
5. Estante alta;
6. Duas cadeiras de descanso e banco/mesinha;
7. Mapoteca;
8. Mesa auxiliar com lâmina de vidro (usada como paleta por Alice Brueggemann);
9. Cavalete de Alice Brueggemann;
10. Armário baixo – local dos biscoitos, café e chá;
11. Escaninho de telas de Alice Brueggemann;
12. Geladeira (a partir dos anos 1980);
13. Lavabo.

Figura 11. Planta baixa esquemática do Ateliê das Alices, feita por Guilherme Paz, em 10 out. 2019.

⁷¹ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

O ateliê esteve sempre de portas abertas. Qualquer um que quisesse entrar, poderia fazê-lo. O prédio de esquina à época não possuía sequer portaria e às tardes a sala era invadida pelo cheiro dos pães do mercado em frente. Unânime nas narrativas coletadas, a hora do cafezinho era o convite para partilhar o dia com as artistas, e ficava a cargo de Brueggemann receber as visitas. “Tu batia na porta, entrava lá, tomava cafezinho com biscoito e passava o resto da vida. Era tão simples”,⁷² assim que Guilherme Paz passou a acompanhá-las. Destaco a lembrança de Jossenei Souza:

Era comum elas receberem amigos para tomar café junto. Na parte da manhã ninguém ia, e olha que elas iam cedo, a Brueggemann 8 horas da manhã já estava lá. Trabalhavam unicamente no ateliê. Todos os dias. No meio da tarde elas tiravam para repousar, descansar. A Soares ia almoçar em casa, morava aqui perto na Salgado Filho e a Brueggemann tirava um soninho na cadeirinha dela e recebia todos os dias pessoas no ateliê tomar o famoso cafezinho com as Alices.⁷³

Também Carmen Medeiros:

[...] ela [Brueggemann] tinha, naquele tempo, a famosa hora do cafezinho – o pessoal dizia que o cafezinho dela era muito bom – então ali pelas três e meia ou quatro da tarde ela passava o café e as pessoas chegavam e a gente fazia rodas de conversa. O pessoal que conhecia, sabia. O ateliê estava sempre cheio de gente, era uma coisa bem agradável.⁷⁴

Um dos visitantes ilustres era o artista uruguaio Luiz Solari, há, inclusive, no Acervo Alices do Museu da UFRGS obra sua com dedicatória ao grupo “Para a Arca”, datada de 1963. Antes da constituição de um circuito de galerias, as trocas entre artistas eram a base da circulação dos trabalhos. Este é um indicativo de como se formou parte do volumoso acervo das artistas que permaneceu no ateliê.

Algo curioso que leva Britto Velho a se questionar, é o fato de nunca ter conhecido o ateliê das Alices. Como já foi dito, ele e Brueggemann foram muito próximos e o ateliê, no centro da cidade, poderia ser uma parada frequente. Havia grupos diferentes de frequentadores do local, Maria Tomaselli também pouco foi. Guilherme Paz conta que o ateliê era, também, um espaço de produção e informação cultural:

⁷² Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

⁷³ Em entrevista à autora, no dia 30 de setembro de 2019.

⁷⁴ Em entrevista à autora, no dia 25 de setembro de 2019.

Havia produção cultural, olhava-se livros, olhava-se revistas, as exposições, comentava-se coisas. As pessoas que não tinham isso como profissão, eu era estudante, o [Carlos Antônio] Rech que era gerente do Banco do Brasil, ele ia lá e tinha o acesso à cultura por intermédio delas e o ateliê é anterior até ao Museu no prédio onde é hoje.⁷⁵



Figura 12. Registro fotográfico do ateliê e das artistas em 1996, por Luiz Eduardo Achutti.

⁷⁵ Em entrevista à autora, no dia 10 de outubro de 2019.

Lá, além do intenso trabalho artístico em pintura e desenho, as artistas produziram capas e ilustrações para livros. A grande maioria dos títulos são de poemas e/ou poesias religiosos, aproximando as crenças das artistas aos seus trabalhos. Foram levantados três títulos que possuem participação de Alice Soares ainda na década de 1950; *Poço das Águas Vivas* com poesias de Lara de Lemos (1923–2010), lançado pela Editora Globo em 1957 possui capa e ilustrações da artista; *Obra Poética* de Paulo Corrêa Lopes (1898–1957), lançado em 1958 pela IEL, traz um retrato do autor por Soares; *El Árbol* da escritora chilena María Luisa Bombal (1910–1980), reeditado inúmeras vezes, possui edição rara com capa e ilustrações feitas por Soares, lançado pela Editora Dinamene, em 1960, e com tiragem de 150 exemplares.⁷⁶

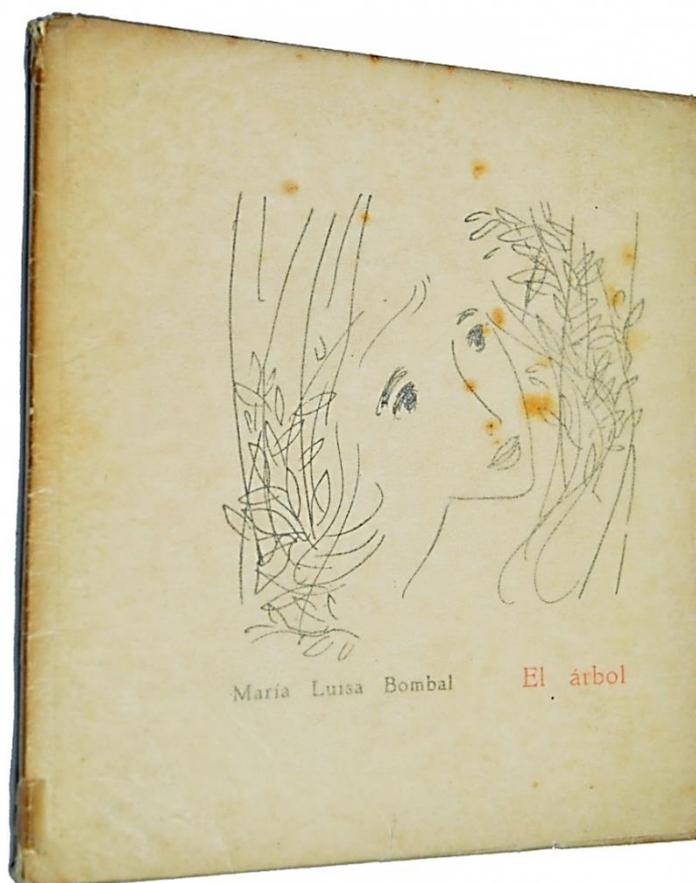


Figura 13. Capa de *El Árbol* por Alice Soares, 1960.

⁷⁶ Infelizmente não foi possível localizar nenhum item. A imagem da capa foi encontrada em um site de leilões pela internet. A edição foi vendida em 2015. Disponível em: <<https://sebonascanelasleiloes.com.br/peca.asp?ID=1079157>>. Acesso em: 21 mai. 2019.

Em 1964, Alice Soares participa com ilustração para a publicação *Perfetta Letizia*,⁷⁷ de Rafaelita Varejão Bernardi, uma seleção de poemas cristãos publicado pela Editora Saraiva, conta também com ilustrações de Eraldo Rabello, Fernando Corona (1895–1979), João Fahrion (1898–1970), João Faria Viana (1905–1975), Nelson Boeira Faedrich (1912–1994) e Vitório Gheno (1923).



Figura 14. Ilustração de Alice Soares ao poema *Serenidade* (BERNARDI, 1964, p. 79-81).

⁷⁷ Há uma edição disponível para empréstimo na Biblioteca Central da UFRGS.



Figura 15. Ilustração de Nelson Boeira Faedrich ao poema *Conselho* (BERNARDI, 1964, p.108-109).
Figura 16. Ilustração de João Fahrion ao poema *Exortação* (BERNARDI, 1964, p. 31-33).

Em 1986, Brueggemann faz capa e ilustrações para *Cartas de Amor*, publicação com poemas de Paulo Hecker Filho, lançado pela Editora Tchê!. Entre o Acervo Alices acondicionado no AHIA foi possível encontrar páginas datilografadas com poemas do livro, reforçando o registro do ateliê como espaço exclusivo de trabalho e arquivo. As artistas participaram do lançamento da trilogia de autor de poemas religiosos Paulo Rolim, pela Editora Pallotti. Brueggemann, já enfrentando dificuldades motoras avançadas, divide a capa do primeiro livro, *Luar da Existência*, com a artista e amiga Carmen Medeiros, a edição foi publicada em 1997; *Livre Pensador* tem capa e ilustrações de Alice Soares, e foi publicado em 1999; e *Morada do Ser* fecha o trio, com capa de Carmen Medeiros, lançado em 2002.

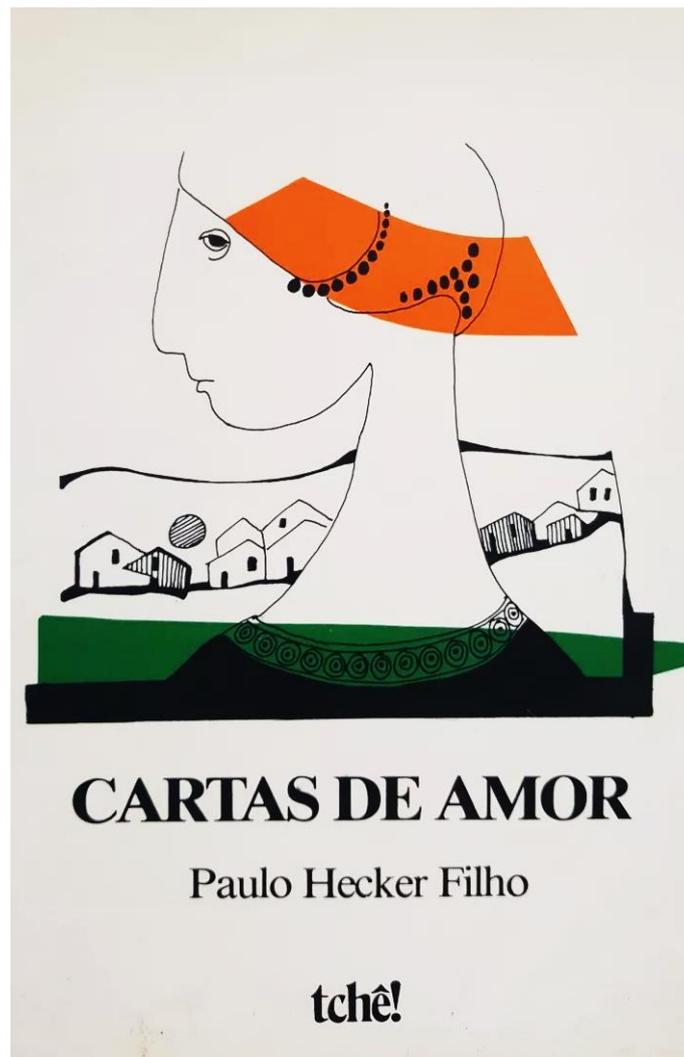


Figura 17. Capa de *Cartas de Amor* por Alice Brueggemann, 1986.

Voltando-se à Universidade, Brueggemann e Soares participam ativamente da criação da Associação Cultural dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS. A Associação é fundada em 1959 e, além das Alices, conta com os artistas e professores Ado Malagoli, Ângelo Guido, Fernando Corona, Leda Flores, Lygia Rothermann e Rubens Galant Costa Cabral que assume como presidente, tendo Soares como vice. Como viés principal de atuação da Associação está a criação, em 1960, da Escolinha de Arte que preocupava-se, antes de mais nada, com a possibilidade de desenvolvimento intelectual, social e afetivo dos alunos, conforme pesquisa de Flávia Camargo Leal Alves (2019), partia de vivências e experiências artísticas no espaço comum de um ateliê e na exposição dos trabalhos produzidos.

A Escolinha não era um ambiente de formação técnica direcionada a um futuro artista, explorava a sensibilização da criança, adolescente ou adulto, no contato com o material e “apesar de propiciar o encontro com diversas linguagens artísticas, o foco da Escolinha de Arte da UFRGS estava direcionado para as artes visuais” (ALVES, 2019, p. 37). Embora não fosse gratuito, a oportunidade abria as portas da Universidade e estabelecia uma nova relação entre instituição e aluno.

O projeto de arte-educação teve sua base no Movimento de Escolinhas de Arte, iniciado no Rio de Janeiro em 1948 com Augusto Rodrigues, Lúcia Alencastro Valentim e Margaret Spencer com a Escolinha de Arte do Brasil, e que, segundo Alves (2019, p. 123) eram impulsionadas pelo conceito de ressonância de ideias e instigava à adaptação do programa de modo a atender as necessidades locais. Além das ações diretas de ensino, promovia seminários de formação que acompanhavam as exposições anuais dos alunos. A Escolinha também passou a promover, desde 1966, o Curso Intensivo de Arte-Educação com duração de um semestre e usava o espaço da Escolinha como estágio e laboratório de ensino.

No ateliê, as Alices conservaram uma pasta com 15 gravuras produzidas por alunos da Escolinha de Artes. Conforme documento de tombo extraído via sistema da Universidade, junto à identificação de autoria, há a complementação com a idade do aluno, variando entre 7 e 18 anos. Encontram-se, atualmente, no acervo do Museu da UFRGS. Na listagem, seguindo-se imediatamente aos trabalhos dos alunos, estão duas obras de Augusto Rodrigues. Ainda segundo o levantamento de Alves, há no AHIA cerca de 15 mil desenhos e pinturas produzidas pelos alunos entre 1960 e 2011, período de atuação do projeto.

Soares conhece a Escolinha de Arte do Brasil e Augusto Rodrigues em viagem realizada ao Rio de Janeiro, acompanhada de Christina Balbão e turma de formandos em 1949. O projeto junto à UFRGS é orientado por Alice Brueggemann, Lygia Rothmann, Berenice Gorini, Maria Elisabeth Prates, Dione Greca e Lara de Mattos Rodrigues, e tem Alice Soares como primeira diretora, cargo que ocupa entre 1960 e 1965. O grupo, excetuando-se as Alices, participou de uma das primeiras turmas do modelo de Curso Intensivo de Arte-Educação, na Escolinha de Arte do Brasil, e vêm a trazer essa experiência através desse movimento de ressonância.

Teresa Poester (DUAS ALICES, 1997, n. p.) fala sobre o caráter familiar e maternal da Escolinha, um espaço de acolhimento. Também ali o número de professoras excedia em muito o número de professores, repetindo um modelo de ensino ainda do início do século XX; enquanto no nível superior já existia, no período de início das atividades da Escolinha, certa equivalência na atribuição entre homens e mulheres.⁷⁸

O professor e pesquisador Paulo Gomes, conta que desde que se aproximou das artistas, nos anos 1990, elas sempre foram consideradas profissionais e plenamente reconhecidas:

Alice Soares e Alice Brueggemann – a desenhista e a pintora. Já tinham uma reputação plenamente consolidada, um nome dentro do sistema de artes, um reconhecimento formal e uma reverência por parte dos outros artistas. Sempre foi uma coisa meio que um ponto pacífico, um reconhecimento e uma legitimação delas.⁷⁹

A partir do extenso levantamento dos registros na mídia impressa, foi possível identificar quando elas se tornaram “pioneiras”. O termo foi aplicado às artistas, pela primeira vez, em 1982, diante da comemoração dos 25 anos de atividades do Ateliê das Alices. O aniversário de quarto de século é celebrado com uma grande exposição das artistas na Galeria Tina Presser (Rua Paulino Teixeira, 35), onde foram apresentadas cerca de 100 obras das duas. A mostra também comemorava o primeiro ano de funcionamento da Galeria. A chamada para a exposição publicada no jornal *Folha da Tarde*, em 02 de dezembro de 1982, diz: “Duas pioneiras das artes recebem homenagem”. Quem assina o texto é Décio Presser, e desde então as “Alices” e “pioneiras” tornaram-se inseparáveis. O que, a meu ver, foi importantíssimo para a preservação da memória das artistas, porém, ao mesmo tempo, as reduziu a esse lugar de gênese, de passado; e de estagnação.

⁷⁸ A relação foi feita a partir dos quadros de docentes organizados por Círio Simon (2003) nas páginas 346, 533 e 534; e na Lista dos Professores do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, organizada por Paulo Gomes (BRITES, Blanca et al. *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. p. 195-199).

⁷⁹ Em entrevista à autora, no dia 11 de novembro de 2019.

3 O ATELIÊ COMO ARQUIVO E MEMÓRIA

3.1 Uma problemática do contemporâneo

Partindo do cruzamento das leituras de Néstor Garcia Canclini (2012), Maurice Halbwachs (2013), Pierre Nora (1993) e Andreas Huyssen (2000; 2014), encontra-se uma intrincada relação que sugere uma inversão de resultados nos processos de institucionalização (ou mesmo memorialização e monumentalização) expressos pela obsessão memorial desencadeada pela modernização desenfreada e pela aceleração temporal. O Acervo Alices, hoje constituindo uma coleção pública, estaria passando por processos similares e, aplicando às artistas e sua memória, um esquecimento institucionalizado?

A crise na ideologia do progresso, que esteve alinhada com a ascensão do modernismo no início século XX, investia em um cenário coletivo de constante evolução – intelectual, científica e tecnológica – massificando sociedades a partir de “conquistas” euro-estadunidenses com um passado de glórias comuns. A crítica pós-modernista quanto à falta de passado promove o investimento em micronarrativas sociais que fragmentam a realidade, chegando ao que Néstor García Canclini chama de “sociedade sem relato”. Passando pelos traumas de duas grandes guerras mundiais, junto ao avanço dos processos de globalização, o “despertar do Terceiro Mundo”, de Jacques Le Goff (2013), desocidentaliza a ideia de progresso e abre reflexões sociais que colocam o indivíduo como protagonista de sua história, promovendo uma valorização cultural a partir da memória coletiva. Para Le Goff:

A aceleração da história, por outro lado, levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostalgicamente às suas raízes: daí a *moda retrô*, o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio. (LE GOFF, 2013, p. 210)

A crítica de Canclini a essa valorização, se coloca a respeito de uma repetição de valores e referenciais europeus para a definição do que é patrimônio. Esse patrimônio de *valor universal* é paulatinamente construído através de processos de valorização cultural que são diretamente dependentes dos interesses políticos locais e demandam investimentos de variados setores. O autor destaca

que “isso se deve à expansão de certas religiões, às tendências estéticas e modelos urbanos, às ondas predominantes do turismo e da comunicação midiática” (CANCLINI, 2012, p. 71). Tais investimentos procuram valorizar práticas e bens que estejam alinhados a uma narrativa que é orientada pelos grupos dominantes. Diante deste processo, sociedades periféricas e economicamente mais pobres, grupos cultural e socialmente diminuídos – como a própria história da mulher –, encontram barreiras para sustentar tais processos de patrimonialização que transponham limites territoriais e/ou até mesmo locais e se sustentem como uma memória múltipla. O autor aponta três principais dificuldades encontradas nos grupos citados, para manutenção de sua memória a partir dos índices patrimoniais externos:

a) acumulá-los ao longo do tempo, sobretudo diante da pobreza ou da repressão; b) transformá-los em um saber objetivado, que não dependa de indivíduos ou da simples transmissão oral; c) expandi-los através da educação institucional e do aperfeiçoamento das práticas de grupos periféricos por meio de pesquisa e experimentação sistemática. (CANCLINI, 2012, p. 73)

A própria Unesco, como instituição, reconhece suas falhas e segue frequentemente instrumentalizando-se de modo a equiparar tais diferenças – muito embora o avanço seja a passos lentos. Canclini não deixa de valorizar os esforços empreendidos pela instituição. É importante frisar que a crítica do autor tem como objetivo fortalecer e instrumentalizar a discussão em torno do tema. “Embora da perspectiva de preservação de bens culturais a política da Unesco tenha aspectos apreciáveis, ela não resolve conflitos interculturais nem pode sustentar uma narrativa de integração mundial” (CANCLINI, 2012, p. 80). Aqui compreende-se essa “integração mundial” como a possibilidade de um intercâmbio/trânsito cultural transnacional.

Conforme destaca Huyssen (2014), urge um novo tipo de esquecimento, orientado por uma aplicação sistêmica de rotinas culturais e comemorativas, que, visando uma ampliação das narrativas patrimoniais e de memória, acabe por planificar as assimetrias culturais e sociais a partir da replicação de modelos institucionalizados de preservação de memória – sejam museus, arquivos, bibliotecas, memoriais e monumentos. O autor destaca: “O paradoxo é que as próprias práticas comemorativas podem participar dos processos destemporalizados do consumo instantâneo, da produção de lixo e do

esquecimento, que marcam nossa cultura” (HUYSSSEN, 2014, p. 140), investindo em um consumo de memória “oficial” que desloca a compreensão temporal da história.

Pierre Nora (1993) traz uma discussão que perpassa história, memória e o próprio papel do historiador nesse jogo. Assim como Maurice Halbwachs (2013), defende que a memória está associada a suportes e não é mais possível acessá-la de forma espontânea – ela precisa estar vinculada a celebrações ou eventos, é preciso estar sob vigilância constante. Nora destaca que esse trabalho de rememoração e reafirmação feito por grupos sociais não-dominantes busca a reconstrução de seu passado, caso contrário a história se encarrega de “varrer” essas memórias. Com essa busca/pesquisa, se constroem seus lugares de memória, obtém-se um suporte – físico ou simbólico – para a manutenção de algo que já se perdeu (ou corre tal risco) como prática e memória social.



Figura 18. Placa em homenagem às artistas e seu ateliê, instalada em 17 de dezembro de 1998, pelo Governo do Estado. Acervo pessoal da autora.

Parece ser neste viés a intenção de memória que parte do grupo próximo às artistas Alice Soares e Alice Brueggemann. Inicia-se pela instalação de uma placa de bronze na entrada do prédio onde funcionou o ateliê, e segue pela destinação do espólio do ateliê conjunto à constituição de um memorial. O fato de não se explorar as possibilidades de memórias das Alices, acaba também por cristalizar

seu passado. Foi-lhes dada uma posição de destaque – pioneiras – mas o que além disso foi dito? Como esse pioneirismo atuou no cenário local? O desconhecimento do destino de seu espólio reitera uma presença invisível das artistas, culminando em um novo tipo de esquecimento, também institucional.

O pós-modernismo, em seu embate direto com a narrativa modernista de “igualdade” massificante, emerge em micronarrativas sociais que ganham voz dentre grupos que antes eram ignorados dentro da história oficial: “A passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história” (NORA, 1993, p. 17).

Em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia* (2000), Andreas Huyssen enfrenta o paradoxo contemporâneo que lida com a simultaneidade de excesso e de escassez de memória, alavancado pela velocidade de informação difundida pelas novas mídias e pelo capitalismo de consumo. Quando Huyssen nos alerta acerca dos cuidados com a memória em questões traumáticas, evidencia algo já indicado por outros autores de que memorializar é uma escolha de quem tem poder. Le Goff (2013) deposita nas mãos do historiador esse poder, principalmente na eleição de seus documentos/monumentos, e alerta sobre o risco da descontextualização quando da análise destes – apresentando sempre um recorte que olha a partir do presente para uma determinada realidade passada.

Nesse sentido, a criação do Patrimônio Cultural Imaterial, pela Unesco em 2003, volta-se às práticas em risco iminente de desaparecimento, atuando a partir da produção de dossiês que descrevem o conhecimento (passado, em geral, de forma oral) e propõe um plano de atuação para salvaguarda deste patrimônio. A medida investe na criação de arquivos, bibliotecas, salões de festas, centros comunitários, entre outros, produzindo um suporte para essas memórias. A construção de uma memória “oficializada” anula a natureza das práticas e saberes populares que, justamente por sua tradição oral, transformam-se com o passar dos anos e se adaptam às realidades sociais locais; o que incorre no risco de produzir esses novos esquecimentos, na contramão de sua proposição inicial.

A memória, quando transposta do âmbito privado para o público, ingressa em uma narrativa social que é reconstruída para fins comemorativos ou rememorativos. Este movimento tende a uma representação estática do passado que privilegia um ponto de vista específico, forjando um processo sistemático de esquecimentos (também coletivos) diante de uma memória oficializada que determina como, quando e onde é o lugar deste passado dentro da história local. Como bem nos apresenta Huyssen (2014) em sua análise comparativa entre os memoriais do Holocausto, em Berlim, e do 11 de setembro, em Nova Iorque, a destemporalização destes eventos para consumo instantâneo e exploração turística apagam qualquer nuance de realidade e deslocam o evento para sua imagem como monumento público, já sem traços de passado. Conforme Nora (1993), os locais de memória se reproduzem, enquanto os meios de se acessar essa memória, de fato, se esvaem.

Baseando-se no que aqui foi apresentado, emergem as seguintes questões: em que medida essas ações, externas às rotinas sociais e que vêm de uma macroestrutura, podem atender a essa luta contra o esquecimento? Os lugares de memória de Nora baseiam-se em uma vontade de memória, mas a criação de suportes artificializados respondem realmente a esses propósitos? O frágil momento cultural exige que se repense essas estruturas de modo a adequarem-se às especificidades de cada prática, a fim de se evitar uma série de outras perdas ou de “mortes” institucionais que agravariam ainda mais a sensibilidade local. Este capítulo volta-se, portanto, a uma observação acerca de como os arquivos são trabalhados em diferentes instâncias culturais e em como a obsessão pelo arquivo como suporte de memória pode vir a ser ineficaz ou insuficiente na contemporaneidade. Lança-se um olhar para o acervo das Alices, tentando documentar seu percurso para que se possibilite o desenvolvimento de pesquisa e se dê visibilidade às artistas e ao acervo.

3.2 Finda o ateliê: discussões, percursos e destinos

Com o encerramento das atividades do ateliê, parte dos integrantes do Projeto Enartes – Adair Ferreira de Souza, Carmen Medeiros e Jossenei (Nei) da Silva Souza – levantam a proposta de preservação da memória das artistas e do ateliê no formato de um memorial em espaço público. É Carmen Medeiros quem conta:

Na época eu comecei a mexer com isso. A Brueggemann adoeceu e a Alice Soares passou o ateliê para o seu apartamento na Salgado Filho. Falaram em se desfazer de tudo que tinha lá! Tinha que tirar de lá. Então eu sugeri para elas: “olha, acho que vocês não podem terminar com esse ateliê, vamos tentar ver se alguém adota esse espaço e ele fica para visitação do jeito que ele está”. Essa foi a primeira ideia: deixar ele prontinho. Elas tinham em uma parede vários quadros de amigos, porque eles se trocavam, nessa parede tinha o acervo ateliê. Então, eu chamei o Adair Souza e o Nei, tenho até as fotos nossas no ateliê trabalhando e saindo em busca de patrocínio para isso.⁸⁰



Figura 19. Carmen Medeiros trabalhando na organização da doação do ateliê, 1998. Acervo pessoal de Carmen Medeiros.

⁸⁰ Em entrevista à autora, no dia 25 de setembro de 2019.

O trabalho de organização do material foi feito pelo mesmo grupo, com orientação de Adair Ferreira de Souza, que tinha experiência prévia com acervos a partir de sua atuação junto à Galeria da Caixa Econômica Federal. Durante aproximadamente dez dias, conforme publicado em reportagem de Tânia Barreiro, em um ritmo intenso de trabalho, foi produzido um inventário de todo o material encontrado, identificado de acordo com sua localização no ateliê visando sua remontagem.⁸¹ A ideia inicial de “adoção” do espaço não encontrou financiadores. Embora Brueggemann e Soares, segundo as entrevistas realizadas, tenham aprovado e acompanhado à distância o processo de doação, artistas, familiares e amigos pessoais não se envolveram com o desfazimento do ateliê, e muitos desconhecem o destino do espólio.



Figura 20. Jossenei da Silva Souza e Adair Ferreira de Souza trabalhando na organização da doação do ateliê, 1998. Acervo pessoal de Carmen Medeiros.

Durante o processo, o grupo procurou instâncias do setor público que pudessem se comprometer com a conservação do material e com a preservação da memória das artistas. Uma destas tentativas se deu no contato com Nelson Boeira, enquanto Secretário da Cultura do Estado, cargo que exerceu entre os anos de 1997 e 1998, durante o governo de Antônio Britto (PMDB). Em reunião, na qual foi

⁸¹ Eternamente Alices, *Jornal do Comércio*, RS, 08 abr. 1999 (NDP-MARGS).

feita a proposta, salienta-se o interesse e a relevância das artistas,⁸² porém, a resposta é negativa sob a alegação de que não há suporte físico e/ou financeiro para a manutenção do acervo sob responsabilidade do Estado. Medeiros lamenta: “Nós fomos no Governo do Estado, pedimos para a Prefeitura... procurando alguém que mantivesse isso... tu sabes que o pessoal não tem dinheiro, não foi possível”.⁸³



Figura 21. Adair Ferreira de Souza trabalhando na organização da doação do ateliê, 1998. Acervo pessoal de Carmen Medeiros.

Depois da negativa, é que se chega com a proposta à UFRGS. Ainda que sem destino definido dentro da Universidade, a doação é recebida em acordo firmado no dia 21 de dezembro de 1998, diretamente com a reitoria, onde assinam, além da equipe de trabalho citada acima, Wrana Panizzi (Reitora), Luís Roberto da Silva Macedo (Superintendente Administrativo), e Silvia Fernanda Martins Lopo (Diretora do Departamento de Patrimônio). Segundo Macedo, todo o material foi recolhido do ateliê e levado diretamente ao Departamento de Patrimônio e Almojarifado Central (Depatri), responsável pelo controle dos bens móveis e imóveis da Universidade, localizado no Campus do Vale (Av. Bento Gonçalves, 8670). Como decisão imediata, explica Macedo: “[...] a gente fez uma peça, separamos um espaço, ficou isolado, não sei se ainda está, mas estava tudo

⁸² Ibidem.

⁸³ Em entrevista à autora, no dia 25 de setembro de 2019.

isolado, ficou todo esse material em um canto até que se decidisse que destino se daria a esse material”.⁸⁴



Figura 22. Nelson Boeira em reunião com Adair Ferreira de Souza, Hilda Mattos, Yvonne Bernhardt, Carmen Medeiros e Paulo Porcella, 1998. Acervo pessoal Carmen Medeiros.

Apresentando uma discussão ainda em andamento, a mesma reportagem de Barreiro, destaca que o “Recanto da Memória” (nome dado ao memorial das artistas) seria remontado nas dependências do prédio do Instituto Parobé (Rua Sarmiento Leite, 425), mesmo local onde seria instalada a sede do Museu da UFRGS. Então, ainda em 1999, já se tem essa definição de que o Museu seria responsável pelo acervo, mesmo que a informação de sua localização não seja a que, de fato, venha a se concretizar. Em entrevista, a Reitora à época, Wrana Panizzi, relata:

A história do Museu e da recuperação daquele prédio para o Museu, era uma coisa que nós da gestão, da administração, queríamos fazer. Para que fosse um lugar onde nós pudéssemos (tinham várias formas de como se pensar o Museu, não seria fixo) ter um espaço de discussão, que poderia expor os diferentes acervos da Universidade.⁸⁵

⁸⁴ Em entrevista à autora, no dia 30 de outubro de 2019.

⁸⁵ Em entrevista à autora, no dia 22 de outubro de 2019.

As gestões de Wrana Panizzi, frente à reitoria da Universidade (1996–2004), trouxeram como preocupação a memória institucional, bem como a conservação dos prédios históricos. A demanda já era discutida na comunidade interna da Universidade e a proposição de recuperação dos prédios feita por Christoph Bernasiuk (Superintendente do Espaço Físico da UFRGS), trazia uma dupla orientação: retomar o significado cultural das construções e tentar reduzir as deficiências de espaço físico no âmbito institucional (SECRETARIA..., 2004, p. 18). Para gerenciar os projetos, em 2000, foi criada a Secretaria do Patrimônio Histórico, hoje, Setor de Patrimônio Histórico (SPH).

Entre as primeiras obras a serem entregues, em 15 agosto de 2002, estão os prédios da Rádio da Universidade, do Observatório Astronômico e do Laboratório de Resistência dos Materiais, também utilizado pelo curso de Curtumes e Tanantes, ambos coordenados pela Escola de Engenharia. Este último destinado ao Museu da UFRGS, não mais um espaço no prédio do Instituto Parobé, como divulgado em 1999.

O Museu, fundado em 1984, tem como objetivo preservar a memória e a identidade da Universidade e sua relação com a cidade de Porto Alegre, se caracterizando como um espaço interdisciplinar.⁸⁶ Embora não esteja explicitado no site do Museu qual sua missão, visão e valores, a amplitude das diretrizes de acervo engloba integralmente o Acervo Alices tanto com relação à história da Universidade quanto com a da cidade. Apesar da temática ser condizente com o Museu, a tipologia do acervo diverge dos interesses do órgão. Cláudia Aristimunha, atual diretora, comenta que o Museu além de “não ter nenhuma ligação com o ateliê”, também não é um local em que se prioriza a exposição e conservação de obras de arte. Para tal, segundo ela, outras instâncias dentro da Universidade exercem este papel, tais como a própria Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes, a Difusão Cultural e, agora, o Centro Cultural.

O Inventário entregue junto ao registro de doação,⁸⁷ apesar dos esforços aplicados, não compõe um documento capaz de identificar com precisão os itens

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/museu/museu/>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

⁸⁷ Disponível no acervo do Museu da UFRGS e inserido como *Anexo I* neste trabalho.

doados. Houve, sim, uma preocupação, em inventariar e documentar o processo, porém sem o aporte técnico necessário para esta realização, a ação de inventário acaba causando falhas no processo que acompanham todo o percurso do acervo. Abaixo há dois excertos do inventário em que se pode destacar essas faltas, identificando cada obra de modo genérico e inexato. Tanto Carmen quanto Jossenei destacam que se teve esse cuidado no procedimento, algo que é negado pelas demais partes do processo. Grosso modo, os itens podem ser classificados nos seguintes grupos: biblioteca; objetos de decoração (separados por local); material de trabalho (separados por artista); objetos de cozinha; objetos a serem trabalhados; desenhos; quadros inacabados; obras diversas; serigrafias; telas; tintas; móveis e documentos.⁸⁸ Além disso, as páginas não foram numeradas, apresentando um risco ainda maior de perda de informações. Aristimunha, em entrevista, destaca algumas preocupações do Museu:

Reclamamos, de leve à época, que o documento de doação não discriminava o que tinha e isso seria muito perigoso para nós. [...] Foi assinado em gabinete, sem conferência e isso não é compatível com uma doação desse porte. O documento dizia “pacotes”, “caixas”... O que tinha dentro ninguém sabia, e isso nos preocupou.⁸⁹

OBRAS DE ALICE SOARES E OUTROS ARTISTAS EM VÁRIAS TÉCNICAS E OUTROS OBJETOS PESSOAIS DA ARTISTA:

- 01 - Menina
- 02 - Menina/casario
- 03 - Menina/janela
- 04 - Flores-desenho/1959
- 05 - Menina-1962
- 06 - Mulher amamentando
- 07 - Renica-litografia
- 08 - Presente dos colegas à Alice Soares
- 09 - Menina com pomba
- 10 - Pomba
- 11 - Anico-xilogravura
- 12 - Luiz Solari-1963
- 13 - Stocking-litogravura
- 14 - Orlikswlki-1976
- 15 - Pasta com divulgações de jornais
- 16 - Biancheti
- 17 - Alice Soares-1962

Figura 23. Detalhe do Inventário de Doação. Acervo Alices/Museu da UFRGS.

⁸⁸ Não serão reproduzidas as classificações listadas no Inventário, pois estas não compõem uma construção efetiva para a compreensão do acervo.

⁸⁹ Em entrevista à autora, no dia 27 de setembro de 2019.

SERIGRAFIAS DE ALICE BRUEGGEMANN E DE OUTROS ARTISTAS:

- 01 - Cabeça com casario-prova do artista
- 02 - Natureza morta
- 03 - Cabeças
- 04 - Três cabeças-prova do artista
- 05 - Cabeças com lenço quadriculados
- 06 - Cabeças com lenço quadriculados
- 07 - Cabeças com casario
- 08 - Cabeças com casario
- 09 - Cabeças com casario
- 10 - Cabeça dedicada ao Walter-1995
- 11 - Cabeça dedicada à escolinha Caracol-1996
- 12 - Garrafas com casario
- 13 - Cabeça com casario
- 14 - Quatro cabeças
- 15 - Quatro cabeças
- 16 - Quatro cabeças
- 17 - Prato com frutas
- 18 - Garrafa com frutas
- 19 - Garrafa com frutas
- 20 - Duas cabeças
- 21 - Natureza morta
- 22 - Figura feminina de autoria de Carmen Medeiros presente à Alice
- 23 - Frutas e tecidos de autoria de Rosana Almendares presente à Alice

Figura 24. Detalhe do Inventário de Doação. Acervo Alices/Museu da UFRGS.

Outro problema destacado por Jeniffer Alves Cuty, professora da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da área de conservação da UFRGS, é que o preparo para uma doação, ou deslocamento de material, deve ser feito de acordo com o destino previsto. O primeiro passo seria definir esse local de guarda para, então, avaliar as necessidades de acondicionamento:

Sempre tem que ter um espaço definido, “ah, eu vou alocar aqui atrás dessa cozinha”, eu vou olhar para a realidade e vou trabalhar com a realidade. Eu só tenho essa cozinha, então é com isso que eu vou trabalhar. Eu só vou adquirir um desumidificador se eu fizer monitoramento, [...] depois eu analiso esses dados por um ano; e só depois eu adquiro o desumidificador ou o climatizador, o que for. Claro que a conservação passiva é o método mais sustentável, ou seja, uma arquitetura adequada para os acervos, e cada acervo vai precisar ser alocado conforme o comportamento de seus materiais. A madeira, todos os orgânicos vão se comportar de uma maneira; os inorgânicos vão se comportar de outra forma; eu não separo por formatos, eu separo por comportamento de materiais.⁹⁰

⁹⁰ Em entrevista à autora, no dia 07 de outubro de 2019.

Os variados objetos de decoração apresentam-se em uma contagem imprecisa de itens que, por vezes, agrupam mais de uma unidade sem especificar a quantidade. O mesmo vem a ocorrer com os materiais de trabalho, objetos de cozinha e, em maior gravidade, documentos e obras de arte. As listagens de obras, como apresentado nas imagens anteriores, são identificadas como “desenhos de Alice Soares e outros artistas”. O lote contém pinturas, serigrafias, litografias, xilogravuras e técnicas mistas, além de apresentar esporadicamente o nome deste “outro” possível autor. Dados sobre datação, dimensões e técnica não são recorrentes e, quando aparecem, não seguem nenhuma padronização. É este o documento-base para o tombamento das obras feito pelo Depatri, reproduzindo indiscriminadamente todas as falhas deste documento.

Ao ocupar uma nova sede em um prédio exclusivamente destinado e restaurado para esta finalidade no Campus Central da UFRGS, o Museu passa a ser responsabilizado pelo espólio do ateliê das Alices. Aristimunha lembra que em nenhum momento houve diálogo com a gestão do Museu que, além de salvaguardar a coleção, também deveria viabilizar o espaço-memorial. A exposição chegou a ser iniciada ainda em 2002, mas não teve continuidade devido a posições divergentes em relação ao formato de apresentação.⁹¹ Parte do acervo retorna para o Depatri, porém o Museu mantém as obras de arte sob sua guarda.⁹² O memorial igualmente não se concretiza.

Uma das justificativas levantadas para a coleção não ter sido integrada à PBSA, é o problema de espaço físico que acompanha o prédio do Instituto de Artes há décadas. A situação é lembrada por Panizzi e reafirmada pelo professor e pesquisador Paulo Gomes, que acrescenta a carência de pessoal qualificado para a manutenção de rotinas mínimas de conservação do acervo.⁹³ Sobre a doação das Alices e de outras coleções que tramitam atualmente, Gomes acrescenta:

O ideal seria que nós tivéssemos condições de absorver todo esse material [...]. As instâncias formais existem, o que não existe são condições materiais e de pessoal para gerir tudo isso. Tu conheces a realidade, eu trabalho com bolsistas, mal dou conta das demandas do dia a dia e não

⁹¹ Segundo Cláudia Aristimunha em entrevista à autora, no dia 27 de setembro de 2019.

⁹² O material depositado no Depatri não foi inventariado e/ou tombado, portanto não há uma listagem disponível dos itens que lá permaneceram.

⁹³ Em entrevista à autora, no dia 11 de novembro de 2019.

tem espaço físico, esse é o grande problema. E tendo o espaço, mas não tendo o pessoal para conservar também não resolve. É complicado, na verdade é mais que complicado, é aflitivo na medida em que tu assume um compromisso de fazer as coisas.⁹⁴

Wrana Panizzi, apesar da presença falha da memória, quando comenta sobre esta destinação, passa por uma outra questão igualmente relevante:

Onde ficaria seria discutido mais tarde, porque nós tínhamos a ideia do Museu, a organização desse espaço do Museu. Então onde ficaria? Poderia ser lá inicialmente, não tenho bem presente isso, acho que inicialmente se queria que fosse para o Instituto de Artes, mas a gente vê tantos artistas, tantos professores que nós tivemos, tanto é que tem o livro dos professores-artistas, como tu vai decidir por uns? [...] Para mim foi uma coisa bastante difícil pegar e trazer esse acervo só para cá. Tinha que ter sido tomada uma decisão, mas que não dependia da reitoria, era uma decisão a ser tomada tanto pelo Instituto de Artes quanto pela comunidade acadêmica e artística, certo? O que que se fez? Bom, quer deixar o acervo aqui, deixa. Não que não se visse o valor delas, isso é evidente, mas entre tantos você não pode optar só por uma sem ter uma razão forte, uma razão a qual fosse fundamentada, tanto pela casa onde elas trabalharam, pela comunidade que elas frequentavam e pelo conjunto dos colegas professores.⁹⁵

Fora dos limites deste trabalho, a fala de Panizzi ecoa. Ao mesmo tempo em que reforça que é papel da Universidade preservar sua história, e lembrar das pessoas que a construíram, a quem cabe essa decisão? Panizzi já se dirige a uma resposta: ela vem da discussão, da pesquisa, da fundamentação, a partir de uma equipe transdisciplinar. Huysen (2014, p. 148) destaca que a discussão em torno dos memoriais e seus significados, são mais importantes até mesmo do que suas efetivas realizações, bem como a ampla ação de arquivar associada ao documentar.

A destinação do ateliê, fosse como memorial, fosse como arquivo, dependia de um grande trabalho de documentação; a ação isolada de guarda/arquivo ou mesmo uma exposição contínua e estática acabaria por impedir uma compreensão de sua relevância e sua função na atualidade. Conforme apresentado, é preciso atentar aos riscos da construção de uma memória que se limita a espelhar um passado independente do presente e do futuro; e perceber que, conforme Cuty:

O patrimônio é sempre único e a trajetória é única do objeto e da instituição. [...] Precisa se trabalhar com essa compreensão de que cada acervo é único, cada objeto é único e cada instituição vai firmar seus protocolos a partir de uma realidade política e administrativa.⁹⁶

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Em entrevista à autora, no dia 22 de outubro de 2019.

⁹⁶ Em entrevista à autora, no dia 07 de outubro de 2019.

3.3 Acervo Ateliê das Alices

Passados vinte e um anos do encerramento do ateliê e da integração do acervo à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é recorrente o desconhecimento dessa relação. A partir disso são levantadas algumas questões: o que é este acervo? Como está seu estado atual de conservação? Quais processos foram realizados? De que forma podem ser acessados e como podemos ampliar sua visibilidade dentro e fora da comunidade acadêmica?

Durante a pesquisa, foi possível identificar a fragmentação do acervo. Hoje, a coleção doada com a intenção de se reconstituir o Ateliê das Alices, encontra-se dividida em três instâncias dentro da Universidade: no Museu (obras de arte, documentação e cadeiras das artistas); o AHIA (documentos, fotografias, biblioteca e outros itens em papel) e o Depatri (mobiliário em estado de descarte). Ainda que sem um tratamento objetivo, ou seja, sem uma política efetiva para lidar com uma coleção tão diversa, a múltipla destinação procurou, mesmo que de forma paliativa, dar conta de aspectos prioritários quanto à conservação (ou não) de cada tipologia de acervo.

Para esta etapa da pesquisa havia grandes pretensões, porém algumas expectativas foram quebradas dados os primeiros resultados encontrados. O acervo em obras, localizado na reserva técnica do Museu da UFRGS, não foi catalogado. Todos os itens estão tombados como patrimônio da Universidade, seguindo como fonte as informações descritas no inventário de doação. Não houve pesquisa e o documento repete uma série de dados imprecisos que colocam em xeque a confiabilidade no acervo. A formatação é incapaz de dar uma identidade à coleção e impede que se desenvolvam outras etapas de responsabilidade institucionais, tais como: uma documentação eficiente e a divulgação de seus acervos.

A conferência dos itens identificados e patrimoniados com a categoria “obras de arte” é feita a partir da extração de um relatório de tombamentos no sistema da Universidade pelo servidor responsável. Segundo o documento gerado em 27 de setembro de 2019, foram listados 651 itens, destes: 130 com autoria de Alice Soares; 370 de Alice Brueggemann; 20 obras com autoria não identificada e/ou desconhecida e 131 itens de outros artistas ou autores. Além das Alices, entre os

nomes mais conhecidos que integram a coleção, estão: Anastácio Orlikowski, Anestor Tavares, Anico Herskovits, Augusto Rodrigues, Carlos Fabrício, Carlos Mancuso, Clara Pechansky, Danúbio Gonçalves, Donato Silveira, Dorothea Vergara Pinto da Silva, Fayga Ostrower, Fernando Corona, Glênio Bianchetti, Luiz Solari, Maria Lídia Magliani, Marta Loguércio, Nelson Jungbluth, Paulo Peres, Rubens Costa Cabral, Saulo Gomes, Waldeny Elias, Yeddo Titze e Xico Stockinger.⁹⁷

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
SAP - Sistema de Administração de Patrimônio
Usuário: Lucimara

Página: 1
07/07/2004 16:51:37

Termo de Responsabilidade

Nro. do Termo: 20.409 Data do Termo : 07/07/2004

Localização: 253 - Museu Universitário
Responsável : 3.517.314 - CLAUDIA MARA ESCOVAR ALFARO BOETTCHER
Co-Responsável :

Tombamento	Descrição do Bem	Características	Valor Aquisição
350.391	QUADROS-OBRAS DE ARTE	PINTURA SOBRE TELA (OBRA INACABADA); AUTOR ALICE BRUEGGEMANN; SEM DATA; TÍTULO:NATUREZA MORTA Nº 7; DIM. 50 X 60.5 CM	RS0,01
350.392	QUADROS-OBRAS DE ARTE	PINTURA SOBRE TELA (OBRA INACABADA); AUTOR ALICE BRUEGGEMANN; SEM DATA; TÍTULO:NATUREZA MORTA Nº 10; DIM. 50 X 70 CM	RS0,01
350.393	QUADROS-OBRAS DE ARTE	XILOGRAVURA; AUTOR ANICO KERSKOVITS; DATA:1979; TÍTULO: OURO PRETO...; DIM. 25 X 24.5 CM	RS0,01
350.394	QUADROS-OBRAS DE ARTE	PINTURA SOBRE TELA COLADA EM EUCATEX (OBRA INACABADA); AUTOR ALICE BRUEGGEMANN; SEM DATA; TÍTULO: NATUREZA MORTA Nº 3; DIM. 28 X 40 CM	RS0,01
350.395	QUADROS-OBRAS DE ARTE	PINTURA SOBRE EUCATEX (OBRA INACABADA); AUTOR ALICE BRUEGGEMANN; SEM DATA; TÍTULO:NATUREZA MORTA Nº 9; DIM. 25 X 38 CM	RS0,01
350.396	QUADROS-OBRAS DE ARTE	OLEO SOBRE TELA (OBRA INACABADA); AUTOR ALICE BRUEGGEMANN; DATA:1964; TÍTULO: UM ROSTO Nº 4; DIM. 40 X 70.2 CM	RS0,01
350.397	QUADROS-OBRAS DE ARTE	LITOGRAVURA COM MOLDURA E VIDRO; AUTOR ACERVO ALICE SOARES; DATA:1962; SEM TÍTULO; DIM.20 X 28 CM; CÓPIA 2/4	RS0,01
350.398	QUADROS-OBRAS DE ARTE	TECNICA MISTA (OBRA INACABADA) C/ MOLDURA EM PAS PA TOUT; AUTOR DOROTHEA; DATA: 01/01/1954; SEM TÍTULO; DIM. 34 X 49 CM	RS0,01
350.399	QUADROS-OBRAS DE ARTE	OLEO SOBRE TELA; AUTOR ALICE BRUEGGEMANN; DATA:1960; TÍTULO: UM ROSTO Nº 1; DIM. 50 X 81 CM	RS0,01
350.400	QUADROS-OBRAS DE ARTE	OLEO SOBRE TELA; AUTOR ALICE BRUEGGEMANN; SEM DATA; TÍTULO: UM ROSTO Nº 2; DIM. 45.5 X 80.5 CM	RS0,01
350.401	QUADROS-OBRAS DE ARTE	XILOGRAVURA REVESTIDO POR EUCATEX; AUTOR ORLIKSWLKI; DATA: 1976; TÍTULO: JANELA 1; DIM. 22.5 X 33 CM	RS0,01
350.402	QUADROS-OBRAS DE ARTE	OLEO SOBRE TELA COM MOLDURA EM MADEIRA BRANCA; AUTOR PEDDO TITZE; DATA:1960; SEM TÍTULO; DIM. 73 X 94.5 CM	RS0,01
350.403	QUADROS-OBRAS DE ARTE	OLEO SOBRE TELA; AUTOR ALICE BRUEGGEMANN;SEM DATA; TÍTULO: NATUREZA MORTA Nº 8; DIM. 50 X 100 CM;	RS0,01
350.404	QUADROS-OBRAS DE ARTE	OLEO SOBRE TELA (C/ MOLDURA - OBRA INACABADA); AUTOR ALICE BRUEGGEMANN; DATA:1965; TÍTULO: UM ROSTO Nº 5; DIM. 47 X 82 CM	RS0,01

Figura 25. Detalhe do Termo de Responsabilidade gerado em 07 de julho de 2004, onde apresenta-se uma descrição incompleta e frequentemente errônea das obras. Acervo Alices/Museu da UFRGS.

⁹⁷ Chama a atenção a quantidade frequente de nomes grafados de forma incorreta ou abreviados, o que impossibilita o rastreamento pelo sistema, como por exemplo: "Orlikswlki", "Monato", "Peddo Titze", "Anico Kerskovits", "Jungbwth", "Chico Stockinger" e "W. Elias".

Uma das primeiras ações pelas quais o acervo em obras passou, após sua chegada ao Museu da UFRGS, foi uma avaliação de seu estado de conservação, realizada em 07 de novembro de 2003. Conforme salientado por Boettcher:

Quando fomos receber o acervo, a gente viu que várias peças precisavam de restauro, não era simplesmente receber a doação, a gente tinha que restaurar esse acervo. [...] nosso compromisso, enquanto gestores, é entregar esse acervo em condições. Podemos não criar a sala, o ateliê das Alices, mas a gente tem como obrigação restaurar todas essas obras.⁹⁸

Segundo dossiê do processo de restauro disponível no Museu da UFRGS, foi feita a contratação direta da empresa Restauratus, de Naida Maria Vieira Correa e Andréa Lacerda Bachettini, profissionais com atuação referencial junto ao MARGS e ao Museu Júlio de Castilhos. A medida apoiou-se no inciso XV do artigo 24 da Lei 8.666/93, que dispensa processo de licitação para aquisição ou restauração de obras de arte e objetos históricos, sendo aprovada em 17 de março de 2004. O cronograma de trabalho foi dividido em quatro etapas, iniciando em junho de 2004 e com término em fevereiro de 2005. Houve uma prorrogação no prazo devido ao atraso na entrega do material pelo Depatri, e a finalização foi feita em junho do mesmo ano.

A proposta de tratamento descreve 40 pinturas, 510 obras em papel e uma tapeçaria, totalizando 551 obras. Dentre os danos relativos à materialidade das obras, os mais comuns listados no levantamento feito pela equipe da Restauratus, são: fungos; sujidades; manchas; acidez; craquelados; rasgos; perda de camada pictórica e policromia; moldura/bastidor com cupins e necessidade de reentelamento. O valor total do contrato é fechado em cerca de R\$ 24.000,00, pagos com recursos da Universidade. Além do tratamento proposto, o contrato contempla o acondicionamento adequado às obras em papel (não emolduradas) destinadas à reserva técnica; a realização de registros fotográficos do processo (antes, durante e depois) e produção de fichas técnicas trazendo dados da obra, estado de conservação e procedimento de restauro.⁹⁹

O documento traz uma divisão entre obras tombadas e não tombadas. Ainda neste período, entre 2003 e 2004, a grande maioria do acervo – aproximadamente

⁹⁸ Em entrevista à autora, no dia 08 de outubro de 2019.

⁹⁹ Não foi possível obter acesso a essa documentação.

455 itens (a imprecisão de dados se dá pelo item 62 em destaque na Figura 27) de um total de 551 identificados à época – não havia sido registrada como patrimônio da Universidade. A situação é corrigida entre 2004 e 2005, segundo os Termos de Responsabilidade disponíveis junto aos documentos da coleção. Todas as obras tombadas receberam uma placa de identificação com um número de patrimônio que fica armazenada junto a uma ficha técnica individual básica na Reserva Técnica do Museu, e são conferidas regularmente.

49) 1 obra em papel, Litografia, com moldura e vidro autor: Alice Brueggemann, data: 1962, dimensões: 20x 28cm. OBS: está catalogada como Xilogravura. Estado de Conservação: sujidades, fungos, acidez, manchas.

Figura 26. Detalhe do Orçamento para Restauração que identifica dado equivocado na catalogação. Acervo Alices/Museu da UFRGS.

62) 1 Pacote com aproximadamente 318 obras em diversas técnicas e dimensões pertencentes a Alice Brueggemann:
20 gravuras da Fayga;
02 Álbuns de Augusto Rodrigues;
01 Álbum Riocel;
01 Álbum escola de arte 50;
02 blocos de desenho;
01 Álbum de gravuras de Luy Bil;
01 Álbum de gravuras da Casa de Cultura Mário Quintana;
01 Bloco;
01 rolo de papel com desenhos de conchas;
1 tapeçaria;
Algumas telas;
Alguns estudos;
Estado de Conservação: sujidades, fungos, acidez, manchas, rasgos.

Figura 27. Detalhe do Orçamento para Restauração que acaba por repetir a imprecisão de dados dos documentos anteriores. Acervo Alices/Museu da UFRGS

A coleção integrada ao Museu da UFRGS encontra-se devidamente acondicionada na Reserva Técnica do órgão, conforme as instruções da equipe de restauro. Em 2018, houve uma conferência total dos itens patrimoniados, não sendo verificada nenhuma aparente ausência. Já entre os documentos do acervo, consta a informação de que o Alvará de Funcionamento do ateliê faria parte da coleção, porém o item não foi encontrado.

O total de obras restauradas (551 obras de arte) diverge do total de obras no acervo (651 obras de arte), que por sua vez também diverge de uma tentativa de catalogação realizada no primeiro semestre de 2013 (219 obras de arte).¹⁰⁰ O documento intitulado “Acervo Alices”, que parecia funcionar como referência em imagens para a coleção, demonstrou-se falho e irregular. O catálogo traz fichas técnicas de uma seleção de obras das quais não é possível compreender, acessando diretamente a versão impressa (e única disponível), de que maneira foi formulado e que critérios foram aplicados na resolução de problemas e inconsistências de dados. Não há padrão nas informações descritas, tais como dimensões das obras, técnica e até mesmo autoria; dados que poderiam ter sido consultados e compatibilizados com os Termos de Responsabilidade, mas parece não ter sido feito. Berenice Rolim, servidora aposentada do Museu da UFRGS e que acompanhou o processo de restauro, foi supervisora da pesquisa desenvolvida por uma aluna do curso de Museologia, e confirma que os critérios utilizados estiveram mais relacionados com um uso efetivo do tempo disponível na realização do estágio, do que com uma orientação metodológica objetiva.¹⁰¹ Há pinturas, desenhos, e rascunhos em uma proporção desigual entre os artistas presentes, a seleção acaba por não contemplar nenhuma categoria de forma total, como técnica ou artista, citados aqui como possíveis exemplos de ponto de partida que poderiam ter contribuído com a documentação do acervo.

Conforme dito anteriormente, pretendia-se realizar um levantamento das obras das Alices no acervo, estabelecer conexões com outros artistas, explorar o que o acervo em obras poderia acrescentar às suas memórias; o que poderia nos contar delas. Partindo da articulação entre os documentos, iniciei uma compatibilização dos dados, visto que o catálogo trazia imagens da maioria absoluta das obras que haviam sido nele registradas. Estabelecer essa verificação seria fundamental para compreender a “cara” do acervo; como este se constituía e em que proporção estavam os rascunhos, os estudos e as obras finalizadas. Porém, este caminho teve de ser interrompido pela falta de documentação, o que forçou a

¹⁰⁰ Não foi incluída uma contagem de obras do Inventário de Doação, pois não é possível quantificar o total entregue dada a descrição apresentada. O catálogo “Acervo Alices” também apresenta uma ampla divergência de dados quando posto ao lado dos demais documentos.

¹⁰¹ Em entrevista à autora, no dia 22 de outubro de 2019.

pesquisa a dar um passo para atrás.

Berenice Rolim comenta que houve a tentativa de se constituir uma galeria virtual para exposição do acervo. As obras começaram a ser fotografadas profissionalmente por Romulo Lubachesky ainda nos anos 2000,¹⁰² as reproduções que seguem são alguns exemplos dos registros feitos pelo fotógrafo disponíveis no Museu. Porém, segundo Rolim, houve dificuldades de ordem tecnológica para prosseguimento do projeto, que foi orientado por Claudia Boettcher, diretora do Museu na época. Paralelamente, o momento atual parece não ter avançado nestes termos. Paulo Gomes, que também é coordenador da PBSA, conta que a situação se repete e aponta uma das dificuldades que podem ter sido enfrentadas quando houve essa primeira proposição:

Nós vamos lançar o novo site da Pinacoteca¹⁰³ com toda a coleção online, isso estamos trabalhando desde meados de março, abril. Vamos utilizar o Tainacan,¹⁰⁴ o acervo já está todo inventariado e colocado lá, só vamos aumentar o número de informações para deixar o acervo disponível online. Isso é uma coisa. E vamos poder atualizar, porque o site antigo, por exemplo, não podia atualizar. Podia atualizar os artistas que já estavam inscritos, se entravam mais obras de uma das Alices eu podia colocar, mas se eu tinha um artista novo, eu não podia colocar porque o site não comportava ingresso de nomes. Agora com o Tainacan nós podemos colocar. O grande problema agora é que a Universidade precisa abrir um espaço no seu provedor para acomodar o Tainacan que é gigantesco, mas isso é outra negociação.¹⁰⁵

Além da acirrada disputa por espaço físico, também se enfrenta uma disputa pelo espaço digital. Cuty, reafirma algo já citado por Le Goff (2013), de que o patrimônio é uma ferramenta de disputa de poder, que não necessariamente está relacionada a uma promoção da memória, mas que se alia aos esquecimentos. Determinar a posse e o destino do acervo, é determinar como será este passado e definir os limites de sua permanência, transpor estas determinações, como nos indicou Canclini (2012), além do enfrentamento das dificuldades na constituição de uma coleção, exige investimento em pesquisa e educação institucional.

¹⁰² Dentre os arquivos digitais do Museu da UFRGS foram encontradas 39 fotografias em alta resolução.

¹⁰³ O novo site da PBSA foi lançado no Centro Cultural de UFRGS em 18 de dezembro de 2019, e está disponível no link: <<https://www.ufrgs.br/acervopbsa/>>. Acesso em: 01 jan. 2020.

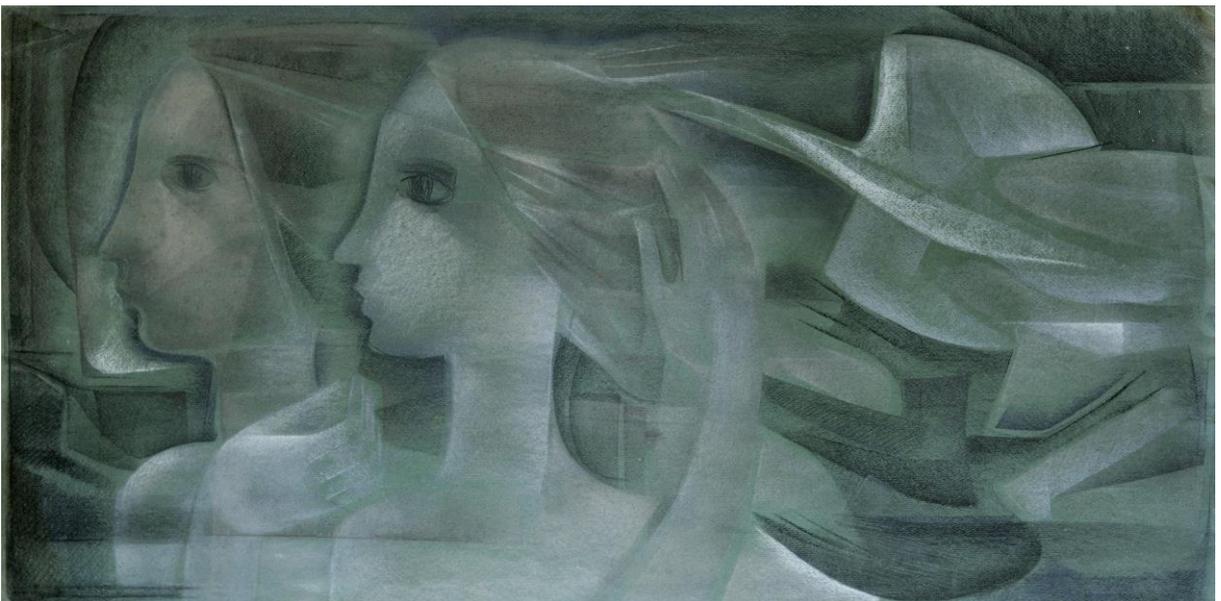
¹⁰⁴ Tainacan é uma ferramenta gratuita de gestão e publicação de coleções e acervos digitais. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/projeto-tainacan/>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

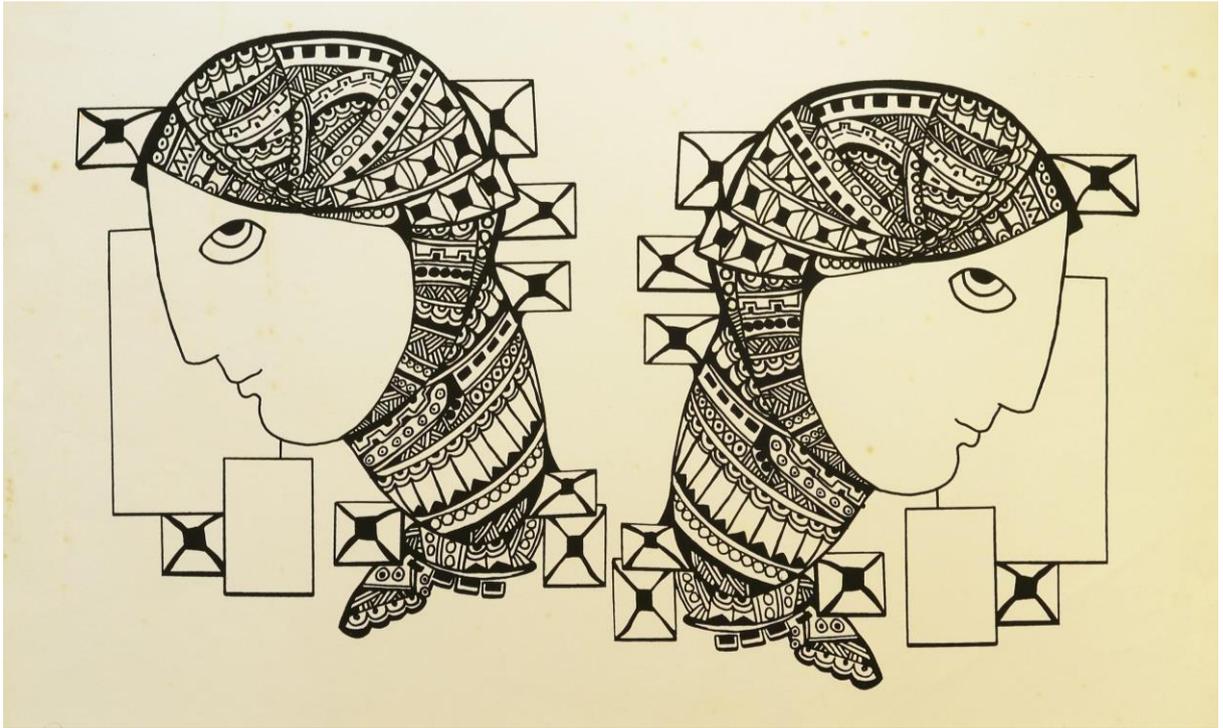
¹⁰⁵ Em entrevista à autora, no dia 11 de novembro de 2019.



Figura 28.
Alice SOARES (1917-2005)
Sem título, óleo sobre tela, 60 x 33 cm, sem data
Registro fotográfico de Romulo Lubachesky
Acervo Alices/Museu da UFRGS.

Figura 29.
Alice SOARES (1917-2005)
Sem informações
Registro fotográfico de Romulo Lubachesky
Acervo Alices/Museu da UFRGS.





Figuras 30 e 31.
Alice BRUEGGEMANN (1917-2001)
Serigrafias, sem informações
Registro fotográfico de Romulo Lubachesky
Acervo Alices/Museu da UFRGS



Como conjunto, o espólio só foi trabalhado a partir de 2012. A pedido da professora Zita Possamai, ligada ao curso de Museologia da UFRGS, o professor Paulo Gomes sugeriu o uso do acervo como objeto de pesquisa para tema da exposição curricular do curso. A atividade caracteriza-se por ser uma aproximação entre a teoria aprendida nas disciplinas e a aplicação prática dos conceitos. A exposição *Alices: cenários de vida e arte* envolveu um grupo de 19 alunos, que trabalharam o acervo durante três semestres. A iniciativa foi propulsora da parceria entre o Museu da UFRGS e o curso de Museologia (SOUZA, 2015, p. 55). A exposição curricular foi inaugurada em 5 de novembro de 2013 e teve sua duração estendida durante o período de férias, ficando aberta ao público até 14 de fevereiro de 2014. A diretora Cláudia Aristimunha lembra da importância na exposição para o cumprimento do acordo feito na doação:

Quando surgiu o curso de Museologia e que apareceu a vontade de fazer a exposição [sobre o Acervo Alices] foi superbom, porque conseguimos cumprir com o que tinha sido acordado. E assim temos o respaldo de um curso especializado que, bom, em algum momento, se aprende alguma coisa sobre catalogação.¹⁰⁶

A mostra ocorreu no Mezanino do Museu e o acervo foi dividido em três núcleos expositivos procurando dar conta da amplitude da coleção: [1] ensino, estudos e esboços; [2] ateliê e [3] profissionalização. Paralelas à exposição, foram realizadas ações educativas como uma mesa de debates, palestras e uma roda de memória que teve a participação de Maria Soares de Almeida, Jossenei Souza da Silva e Adair Ferreira de Souza. Produziu-se também material lúdico e didático e modelagens para acessibilidade às obras expostas. A posteriori, realizou-se a confecção do catálogo da exposição. Como antecipado na introdução desta pesquisa, o material traz valioso relato sobre a experiência de produção da exposição e apresentação, nos depoimentos de Cláudia Aristimunha e Jeniffer Cuty, dos problemas que este acervo havia enfrentado e, para mim, este é o grande mérito da publicação. Só conheço a exposição através dele e sobre as artistas só se tem resumos biográficos muito próximos aos que foram publicados nos dicionários de artes plásticas dos anos 1960 ou 1990, ou seja, o material do acervo parece não ter sido utilizado como fonte de pesquisa para a produção de conhecimento sobre as artistas, cumprindo uma função cenográfica. Ao menos, é o

¹⁰⁶ Em entrevista à autora, no dia 27 de setembro de 2019.

que me conta o principal material de referência ao evento.

A mobília do ateliê, que não compunha a coleção presente no Museu, foi solicitada junto ao Depatri para composição do espaço do ateliê. Quando há esse movimento de retorno ao material depositado no Campus do Vale, conforme reforçado pelos depoimentos de Cuty e Aristimunha, foram encontrados diversos documentos e algumas obras em papel armazenadas dentro dos móveis infestados de pragas. A partir do ocorrido constitui-se uma parceria entre o Museu, docentes e técnicos do curso de Museologia, e o AHIA em uma ação de conservação da documentação encontrada com foco nas metodologias de conservação preventiva. O catálogo da exposição traz um relato resumido do trabalho realizado pela equipe composta por duas bolsistas e por Jeniffer Cuty, autora do texto, que conta que após a seleção do material a ser exposto, os demais itens ficaram no Laboratório de Criação Museográfica (Criamus), da Fabico, para arrolamento, higienização e acondicionamento, visando como destino o AHIA (ALICES..., 2015, n. p.).



Figura 32. Registro da exposição *Alices: cenários de vida e arte*, Museu da UFRGS – Mezanino, 2013. Registro de Gustavo Diehl.

Em entrevista, Cuty destaca a importância do papel instituído à Rede de Museus e Acervos Museológicos da UFRGS (Remam) para a formalização dos protocolos de doações e manutenção de acervos dentro da Universidade. Hoje, coordenada pelo Museu da UFRGS, aparece em posição enfraquecida dentro da Universidade pelo acúmulo de funções e falta de pessoal com dedicação exclusiva. Além de uma agenda ativa de exposições, o Museu da também oferece, como conta Aristimunha, assessorias dentro e fora da UFRGS. Como exemplo, a diretora destaca o caso do Museu do Tijolo, em Arvorezinha, e o trabalho de suporte à constituição de locais de memória dentro de cada instituto da Universidade.

Temos uma política, coordenamos uma rede de museus e acervos, e nossa política é de que os acervos permaneçam em seus locais. Temos o Museu de Paleontologia, Museu da Química, a Física tem um acervo dos laboratórios de ensino, a Genética, a Odontologia, a Medicina... todos eles. Procuramos a permanência deles nos locais para serem valorizados pelas suas comunidades específicas, mesmo que não sejam museus [...]. Auxiliamos, fazemos formação com esse pessoal, o que falta é ter uma política, ter pessoas, porque geralmente quem vai cuidar é o mesmo cara que é o secretário ou que é o laboratorista dentro dos Institutos já. O que falta é uma preocupação de que se tivesse um funcionário destacado para isso. O que acontece com muita frequência, é ter um professor ou um técnico que gosta disso e quando ele se aposenta ou muda de setor... acaba.¹⁰⁷

Cláudia Aristimunha reitera a posição de Wrana Panizzi de que o Museu seja um espaço múltiplo dentro da Universidade que expõe os resultados de pesquisas e se configura como ponte entre a memória institucional e a comunidade. Como destacado por Aristimunha, os acervos que constituem a coleção atual do Museu são frutos de pesquisas já realizadas – como por exemplo a coleção Porto Alegre, formada pela pesquisa da professora Sandra Pesavento. A equipe enxuta e interdisciplinar dá conta da multiplicidade de funções que o órgão exige no momento. A diretora observa que o Museu não possui equipe qualificada para o tratamento de acervos em artes visuais, assim como em nenhuma outra área específica além de História, e, nem seria função do Museu abarcar todas as infinitas possibilidades de pesquisa que a estrutura de uma universidade do tamanho da UFRGS é capaz de produzir. A destinação do ateliê das Alices ao Museu cria um impasse na medida em que, sem pesquisa, a coleção não possui credibilidade para ser exposta, o que a torna invisível dentro da Universidade e ainda mais fora dela.

¹⁰⁷ Ibidem.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto *Lacunas como ponto de partida* (1995),¹⁰⁸ Maria Amélia Bulhões destaca as principais dificuldades encontradas no desenvolvimento de pesquisa no âmbito das artes visuais no Rio Grande do Sul, centralizada na questão do documento/arquivo e do acesso a estes dados.

Essas lacunas quase que inviabilizam uma atuação mais efetiva de estudiosos, pois cada um deve, para realizar seu trabalho, executar um exaustivo levantamento de fontes, enfrentando problemas muitas vezes insolúveis em termos de localizar dados e informações. (BULHÕES, 1995, p. 113)

Passados quase quinze anos da publicação de Maria Amélia Bulhões, as lacunas ainda se encontram presentes, porém não é dispensável o elogio ao imenso trabalho realizado ao longo deste tempo. A organização do Arquivo Histórico do Instituto de Artes aparece aqui como fonte e como destino; destino também do acervo sobre a Escolinha de Arte, algo que só vim a conhecer durante esta pesquisa. Ao mesmo tempo, a substancial produção de conhecimento junto à criação e consolidação do Bacharelado em História da Arte – completando dez anos de ingresso da primeira turma em 2020 – já é capaz de, servindo-se do acesso a este e outros arquivos, alcançar resultados em pesquisas de base sobre a História da Arte no Rio Grande do Sul e alimentar novas produções dentro do curso.¹⁰⁹

Além do precário acesso às informações, uma segunda barreira é o acesso à produção das artistas em instituições públicas. Enquanto as artistas figuram diretamente em coleções particulares, restringindo o acesso a uma ideia de todo sobre o que produziram, acabaram por perder espaço na esfera pública de memória. Constituindo uma História da Arte que é ainda mais excludente e invisível. A falha e a ausência também refletem uma carência de políticas de acervo e aquisição das instituições. Como as *artistas pioneiras* mal aparecem nas coleções

¹⁰⁸ In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995.

¹⁰⁹ Cito os trabalhos de Rosane Teixeira de Vargas, *Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul* (2013); Carla Severo Trindade, *Herbert Caro: a biblioteca do tradutor*, 2017; Ana Cláudia de Moura Cabral, *Maria Clara da Cunha Santos e a crítica de arte em A Mensageira (1897–1900)*, 2017; Luanda Dalmazoliveira, *Maria Lídia Magliani: uma trajetória possível*, 2018 e Mélo di Ferrari, *A trajetória de Christina Balbão (1917–2007) nas instituições artísticas de Porto Alegre*, 2018, que, nem sempre foram referências diretas, mas que incentivaram e motivaram os caminhos aqui trilhados.

públicas fora da capital? Pelas próprias Alices, não havia preocupação com a manutenção de uma memória ou, como muito repetido, não foram mulheres de ambição. Se fossem, haveriam conquistado mais. Mas, não seria papel também das instituições pensar suas coleções de modo a compor uma representação mais plural da produção artística de suas comunidades?¹¹⁰ Assumindo uma posição ativa na preservação da memória local com políticas de memória e de visibilidade direcionadas, principalmente, a tantos outros artistas “sem ambição”.

Havia em torno das Alices uma vontade de memória, de manutenção e valorização de seus nomes, mas que não partiu nem dos interesses das famílias, nem dos interesses públicos e/ou institucionais. A instalação da placa de bronze à entrada do prédio onde o ateliê funcionara e a doação do ateliê, foram mobilizadas por Adair Ferreira de Souza, amigo pessoal das artistas. É a partir dessa iniciativa, que hoje se pode ter acesso a uma coleção constituída por “alices” de diversos períodos de produção, que possibilita estabelecer suas referências, seus contatos artísticos – algo que tentei aqui a passos miúdos – seus métodos de trabalho, entre tantos outros possíveis recortes.

As informações aqui apresentadas configuram uma dessas possibilidades, fruto da extensa pesquisa de campo realizada, que explorou arquivos e memórias em busca de uma possível construção narrativa da história das artistas, de seu ateliê e dos processos pelos quais sua memória percorreu nos últimos anos. Procurei articular a pouca referência bibliográfica sobre as artistas com histórias que não estão nas publicações. As escolhas das fontes – entrevistas e arquivos – se avizinham à medida em que os olhamos como testemunhos fragmentados e falhos diante da ação do tempo e de decisões e olhares individuais. Em nenhum momento esta pesquisa pretendeu transpor um “relato fiel do passado”, e sim, um quadro daquilo que de mais importante se pôde guardar desses vínculos. Dessa forma nos

¹¹⁰ Destaco aqui o importante trabalho realizado pelo coletivo de pesquisa Mulheres nos Acervos, composto por Cristina Barros, Marina Roncatto, Mélo di Ferrari e Nina Sanmartin, graduadas e graduandas em História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS. O grupo identificou a imensa disparidade entre a presença de mulheres e homens artistas em acervos públicos. A título de exemplo, conforme disponibilizado no site do coletivo, as Pinacotecas Municipais Aldo Locatelli e Ruben Berta, apresentam, respectivamente, partindo de um recorte de gênero, 28% e 22% de artistas mulheres em seus acervos. O projeto também procura dar visibilidade, a partir de publicações e exposições, às artistas que compõem as coleções. Mais informações em: <<https://mulheresnosacervos.wordpress.com/>>.

aproximamos dos *lugares de memória* de Pierre Nora, construindo espaços “fictícios” que antes só existiam como arquivos na memória pessoal de cada entrevistado.

Visibilizar o acervo é dar voz a essas possibilidades de pesquisa. Este mesmo trabalho poderia ser escrito e reescrito de inúmeras formas diferentes, fosse destacado qualquer um dos elementos aqui pincelados. Os documentos no AHIA foram olhados de forma breve, e cada envelope poderia compor uma nova pesquisa. Assim como as valiosíssimas entrevistas que pude realizar e que renderam a indicação de tantos outros nomes de pessoas que conviveram com as artistas e tantas outras histórias que não entraram neste texto.

Após o levantamento de incontáveis questões, a única resposta que consigo encontrar é a *pesquisa*. Há muito desconhecimento em torno da história das artistas, mesmo dentro do campo das artes visuais. Surpreendi-me com o volume de materiais dos acervos consultados e com o próprio espólio, que aqui praticamente não passou de números dada a impossibilidade de abarcar sua completude numa pesquisa de conclusão de graduação.

Quando chego para entrevistar Guilherme Paz, repetidas vezes referido neste trabalho, a primeira coisa que o arquiteto diz ao me receber é: “Era um tabu gostar das Alices”. Talvez sua produção não tenha sido a mais vanguardista e revolucionária do período, porém não se pode desvalorizar todo o trabalho empreendido em suas carreiras, todas as gerações com quem trocaram conhecimentos e oportunidades, as portas que abriram às mulheres na arte. Como diz Blanca Brites no texto de abertura do livro *Alice Brueggemann & Alice Soares* (1998, p. 7): “A arte e sua história não se constituem exclusivamente de fatos bombásticos, feéricos ou impactantes. Mas é também resultante de um cotidiano laborioso, de atitudes consequentes e honestas [...]”.

REFERÊNCIAS

ALICES: cenários de vida e arte – catálogo da exposição realizada em 2013 no Museu da UFRGS. Porto Alegre: Museu da UFRGS, 2015. 68 p.

ALVES, Flávia Camargo Leal. *Escolinha de Arte da UFRGS (1960-2011): história, fundamentos e ressonâncias com o Movimento Escolinhas de Arte*. 2019. 191 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/189607>>. Acesso em: 21 mai. 2019.

BERNARDI, Rafaelita Varejão. *Perfetta Letizia*. São Paulo: Editora Saraiva, 1964.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. 353 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/5394>>. Acesso em: 13 mai 2019.

_____. Década de 50: sopram os novos ares. In: GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 96-115.

BRÄCHER, Andréa. *Os leilões de obras de arte em Porto Alegre (1960-1989): valorização e legitimidade*. 2000. 2 v. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/2233>>. Acesso em: 13 mai 2019.

BRITES, Blanca Luz. Nossas Alices. In: MORÉ, Cristina Barth (org.). *Alice Brueggemann & Alice Soares*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico. 1998. p. 7-11.

_____. Revelando Alice Ardohain Soares (1917-2005). In: *Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (37.: 2017: Salvador, BA). Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. História da Arte em Transe: (i)materialidades na arte*. Salvador, BA: CBHA, 2017. p. 377-389.

BRITES, Blanca et al. *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. 264 p.

BRUEGGEMANN, Alice Esther. Entrevista por Joaquim da Fonseca. In: MORÉ, Cristina Barth (org.). *Alice Brueggemann & Alice Soares*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico. 1998. p. 27-31.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS: Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais, 1995. 200 p.

_____. *Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2005. 262 p.

BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS: Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais, 1995. p. 113-140.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

GOMES, Paulo (org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral 1910-2014*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2015. 2 v.

_____. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007. 228 p.

DUAS ALICES: exposição em homenagem às alunas do Instituto de Belas Artes, Alice Brueggemann e Alice Soares, comemorando seus 80 anos. Porto Alegre: Programa Unicultura, UFRGS, 1997.

GOLIN, Cida; MARSHALL, Francisco (org.). *Selecta do Museu* (publicação editada em comemoração aos 50 anos do MARGS). v. 2. Porto Alegre: AAMARGS, 2005. 3 v. 188 p.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*.

Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre-1875/1995*. 1997. 416 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 1997.

_____. *Roteiro do descompasso e da inovação: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1925/1977*. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Memória em caleidoscópio: artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2005. 262 p.

LE GOFF, Jacques. *História & Memória*. 7ª ed. revista – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 441-481.

MUSEU de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). *Catálogo geral*. Porto Alegre: MARGS, 2013. 468 p.

MORÉ, Cristina Barth (org.). *Alice Brueggemann & Alice Soares*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico. 1998. 64p.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Proj. História*, São Paulo, (10), dez. 1993, p. 7-28.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 559 p.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Alices: cenários de vida e arte – material didático*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Disponível em <https://www.ufrgs.br/museu/museu-inaugura-nova-exposicao-1/Material_Didatico_de_Formacao_de_Professores_VE_RSAO_FINAL.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2017.

PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2013. 678 p.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2. ed., rev. e ampl. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. 527 p.

SECRETARIA do Patrimônio Histórico da UFRGS (org.). *Patrimônio Histórico e Cultural da UFRGS*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. 143 p.

SOARES, Alice Ardohain. Entrevista por Joaquim da Fonseca. In: MOREÉ, Cristina Barth (org.). *Alice Brueggemann & Alice Soares*. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico. 1998. p. 49-53.

SOUZA, Aline Escandil de. *Educação & exposição: a dimensão educativa das exposições curriculares do curso de Museologia da UFRGS (2011-2015)*. Porto Alegre: 2015. 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Museologia, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/134694>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

SIMON, Círio. *Alice pensando o desenho*. 2017. Disponível em: <<http://profciriosimon.blogspot.com/2017/11/218-estudos-de-arte.html>>. Acesso em: 14 out. 2019.

_____. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908 e 1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: 2003. 660 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS. 2003. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/2632>>. Acesso em: 10 set. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. 357 p.

TOMASELLI, Maria. *Vito*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2017. 288 p.

VARGAS, Rosane Teixeira de. *Excluídas da memória: mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)*. 2013. 145 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Bacharelado em História da Arte, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/114583>>. Acesso em: 21 mai. 2019.

VERAS, Eduardo Ferreira. História da Arte e História Oral: usos, abusos, contrapontos e contribuições. In: *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2017. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2017/anais/pdfs/Eduardo%20Ferreira%20Veras.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

APÊNDICE I – Tabelas

As tabelas *A. Alice Soares em acervos do Rio Grande do Sul* e *B. Alice Brueggemann em acervos do Rio Grande do Sul* foram organizadas com as informações obtidas através do levantamento de visibilidade das artistas Alice Soares e Alice Brueggemann. Foram consultadas 86 instituições de cunho museológico com acervos em artes visuais em todo o Estado do Rio Grande do Sul, entre maio e agosto de 2019 via e-mail, redes sociais e/ou telefone. Na capital, todas as quatro coleções consultadas possuíam obras das referidas artistas; no interior do Estado, obtive retorno de 22 e apenas seis possuíam obras das Alices em seus acervos. Nestas duas tabelas não estão incluídas as obras da coleção Acervo Alices, do Museu da UFRGS, por estas constituírem o *Anexo III* deste trabalho, juntamente às demais obras da coleção. A coleção Acervo Alices possui 370 obras identificadas com a autoria de Alice Brueggemann e 130 de Alice Soares; chegando a um total de 407 obras de Brueggemann e 173 obras de Soares.

A tabela *C. Clipping – levantamento quantitativo por década no NDP-MARGS e HDBN* é resultado das pesquisas presenciais no NDP-MARGS,¹¹¹ realizadas entre maio e outubro de 2019, e das pesquisas virtuais na HDBN¹¹², sendo realizadas entre setembro e outubro de 2019. As pesquisas foram feitas a partir do filtro "Alice Brueggemann"¹¹³ e "Alice Soares", abarcando o período entre 1920 e 2010, e não foram restringidas pelo local de origem do periódico. Toda a repetição encontrada dentro do levantamento individual de cada artista foi suprimida e a repetição entre os acervos foi ignorada. Os registros no NDP-MARGS totalizam 778, e na HDBN são 449. O total de ambos os acervos atinge o número de 1.227 citações na mídia impressa. Intentou-se uma sistematização das informações, a partir da tabulação de dados, porém, devido ao extenso volume de material e o curto período de desenvolvimento da pesquisa, a tarefa foi interrompida.

¹¹¹ O NDP-MARGS possui registros impressos até o ano de 2010 quando o sistema de arquivamento foi alterado. Não se teve acesso a registros após este ano.

¹¹² As buscas foram feitas diretamente no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>.

¹¹³ Foram ignoradas formas de escrita muito discrepantes do sobrenome "Brueggemann". A pesquisa encontrou, sob este mesmo filtro, pequenas variações como "Brüggemann", "Brüggmann" e "Brueggeman", por exemplo.

A. Alice Soares em acervos do Rio Grande do Sul

	Título	Técnica	Dimensões	Ano	Acervo	Local
1	<i>Meninas</i>	óleo sobre tela	61 x 50 cm	1953	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
2	<i>Mulher lendo</i>	óleo sobre tela	92 x 64 cm	sem data	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
3	<i>Menina</i>	nanquim e aguada de noqueira sobre papel	33 x 24 cm	1955	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
4	Sem título	litografia (PA)	41 x 25,8 cm / 70 x 50 cm	1983	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
5	Sem título	serigrafia 60/100	46,6 x 66,3 cm / 28,4 x 45,9 cm	1996	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
6	Sem título	litografia 3/45	50,4 x 45,0 cm / 32,8 x 29,5 cm	1993	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
7	<i>Natureza morta</i>	óleo sobre tela	61,2 x 50,5 cm	1954	MARGS	Porto Alegre
8	Sem título	lápiz conté	56,9 x 30,5 cm / 65 x 39,5 cm	1966	MARGS	Porto Alegre
9	<i>Desenho II</i>	crayon e sanguínea	57,5 x 37,5 cm	1977	MARGS	Porto Alegre
10	Sem título	litografia	40 x 22,5 cm / 50 x 34 cm	1990	MARGS	Porto Alegre
11	Sem título	litografia	20 x 27,2 cm / 26,8 x 37 cm	1988	MARGS	Porto Alegre
12	Sem título	litografia	34 x 27,5 cm / 54 x 37 cm	1988	MARGS	Porto Alegre
13	<i>O Coral</i>	óleo sobre tela	107,5 x 79,8 cm	1953	MARGS	Porto Alegre
14	<i>Igrejinha</i>	óleo sobre tela	74 x 100 cm	sem data	PBSA	Porto Alegre
15	<i>As Gurias do Asilo</i>	óleo sobre tela	80 x 65 cm	1959	PBSA	Porto Alegre
16	<i>Natureza-morta</i>	óleo sobre tela	62 x 52 cm	1953	PBSA	Porto Alegre
17	<i>Menina</i>	grafite sobre papel	62 x 36 cm	1964	PBSA	Porto Alegre
18	<i>Figura I</i>	carvão e aguada sobre cartão	73,5 x 54 cm	1953	PBSA	Porto Alegre

19	<i>Figuras II</i>	carvão e aguada sobre cartão	75 x 54,5 cm	1954	PBSA	Porto Alegre
20	<i>Duas meninas</i>	serigrafia	55,3 x 22,7 cm	1976	PBSA	Porto Alegre
21	<i>Corona e suas alunas</i>	óleo sobre tela	100 x 90 cm	sem data	PBSA	Porto Alegre
22	Sem título	escultura em gesso	41 x 27 x 29 cm	sem data	PBSA	Porto Alegre
23	Sem título	escultura em gesso	36 x 18 x 26 cm	sem data	PBSA	Porto Alegre
24	Sem título	escultura em gesso	39 x 21 x 30 cm	sem data	PBSA	Porto Alegre
25	Sem título	escultura em gesso	36 x 18 x 26 cm	sem data	PBSA	Porto Alegre
26	Sem título	serigrafia	48 x 33 cm	1997	PBSA	Porto Alegre
27	<i>Menina e suas bonecas</i>	óleo sobre tela	103 x 94,3 cm	1955	PBSA	Porto Alegre
28	Sem título	grafite sobre papel	47,5 x 34,7 cm	1945	PBSA	Porto Alegre
29	Sem título	grafite sobre papel	48,5 x 35 cm	1945	PBSA	Porto Alegre
30	<i>Cabeça de Dorothea Vergara</i>	escultura em gesso	31 x 28 x 24 cm	sem data	PBSA	Porto Alegre
31	Sem título	óleo sobre tela	60 x 50 cm	1944	PBSA	Porto Alegre
32	Sem título	óleo sobre tela	60 x 60 cm	1947	PBSA	Porto Alegre
33	<i>Menino</i>	crayon	58 x 35 cm	1963	Pinacoteca da APLUB/Fundacred	Porto Alegre
34	<i>Menina IV</i>	pastel	50 x 35 cm	1976	Pinacoteca da APLUB/Fundacred	Porto Alegre
35	<i>Menina II</i>	pastel	51 x 35 cm	1979	Pinacoteca da APLUB/Fundacred	Porto Alegre
36	Sem título	gravura	45 x 30 cm	sem data	Casa de Cultura Justino Martins	Cruz Alta
37	Sem título	desenho	-	2001	Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti	Rio Grande
38	Sem título	gravura	-	1996	Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti	Rio Grande
39	Sem título	desenho	-	1996	Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti	Rio Grande

40	<i>Meninas</i>	serigrafia	54 x 32,5 cm / 76 x 55,5 cm	1976	Acervo Municipal de Artes Plásticas de Caxias do Sul	Caxias do Sul
41	<i>Meninas</i>	óleo sobre papelão	65 x 42,5 cm	1976	Acervo Municipal de Artes Plásticas de Caxias do Sul	Caxias do Sul
42	<i>Menina com flores</i>	serigrafia	46 x 31 cm / 62,5 x 47,2 cm	1982	Acervo Municipal de Artes Plásticas de Caxias do Sul	Caxias do Sul
43	Sem título	grafite	65 x 85 cm	1975	Acervo Municipal de Artes Plásticas de Caxias do Sul	Caxias do Sul

B. Alice Brueggemann em acervos do Rio Grande do Sul

	Título	Técnica	Dimensões	Ano	Acervo	Local
1	<i>Flautista</i>	óleo sobre tela	79,8 x 59,5 cm	1965	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
2	<i>Natureza morta</i>	óleo sobre tela	33,2 x 55,3 cm	1958	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
3	Sem título	serigrafia 16/100	31,0 x 29,5 cm	sem data	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
4	Sem título	serigrafia 06/100	31,0 x 29,5 cm	sem data	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
5	Sem título	serigrafia	31,2 x 21,2 cm / 18,1 x 12,2 cm	sem data	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
6	Sem título	serigrafia (PA)	39,0 x 31,0 cm / 31,5 x 24,8 cm	sem data	Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli	Porto Alegre
7	<i>Garoto</i>	óleo sobre tela	52,7 x 42,2 cm	1955	MARGS	Porto Alegre
8	<i>Natureza morta</i>	óleo sobre tela	46 x 38 cm	1960	MARGS	Porto Alegre
9	<i>Óleo I</i>	óleo sobre tela	80 x 60 cm	1968	MARGS	Porto Alegre
10	<i>Pintura I</i>	óleo sobre tela	85 x 45 cm	1973	MARGS	Porto Alegre
11	<i>Pintura II</i>	óleo sobre tela	109,8 x 45 cm	1975	MARGS	Porto Alegre
12	<i>Pintura III</i>	óleo sobre tela	101,6 x 51,5 cm	1975	MARGS	Porto Alegre
13	Sem título	serigrafia	15 x 13,5 cm / 29,5 x 20,5 cm	sem data	MARGS	Porto Alegre
14	Sem título	litografia	27 x 27 cm / 35 x 50 cm	1991	MARGS	Porto Alegre

15	Sem título	litografia	23,7 x 29,7 cm / 35 x 50 cm	1990	MARGS	Porto Alegre
16	Sem título	litografia	25 x 27,5 cm / 34,5 x 50 cm	1989	MARGS	Porto Alegre
17	<i>O Baleiro</i>	óleo sobre aglomerado	69,5 x 40 cm	1948	MARGS	Porto Alegre
18	Sem título	litogravura	25,5 x 26 cm / 35 x 52 cm	1993	MARGS	Porto Alegre
19	<i>Menino lendo</i>	óleo sobre tela	65 x 54 cm	1954	PBSA	Porto Alegre
20	<i>Cabeça de menino</i>	óleo sobre tela	53 x 44 cm	1955	PBSA	Porto Alegre
21	<i>Natureza morta II</i>	óleo sobre tela	37 x 92 cm	1961	PBSA	Porto Alegre
22	Sem título	óleo sobre tela	91 x 49 cm	1964	PBSA	Porto Alegre
23	Sem título	serigrafia	39 x 25 cm	1995	PBSA	Porto Alegre
24	Sem título	serigrafia	39 x 52 cm	1996	PBSA	Porto Alegre
25	Sem título	serigrafia	53 x 83,5 cm	1992	PBSA	Porto Alegre
26	<i>Natureza morta II</i>	óleo sobre tela	65 x 50 cm	1979	Pinacoteca da APLUB/Fundacred	Porto Alegre
27	<i>Natureza morta I</i>	óleo sobre tela	51 x 24 cm	1979	Pinacoteca da APLUB/Fundacred	Porto Alegre
28	<i>Mulher</i>	óleo sobre tela	69 x 25 cm	1980	Pinacoteca da APLUB/Fundacred	Porto Alegre
29	Sem título	serigrafia 44/140	-	1997	Museu de Artes Visuais Ruth Schneider	Passo Fundo
30	<i>Dois rostos</i>	serigrafia	-	1980	Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti	Rio Grande
31	<i>Perfil de mulher com janelas</i>	litogravura	-	sem data	Pinacoteca Municipal Matteo Tonietti	Rio Grande
32	Sem título	serigrafia 44/100	42 x 60 cm	1990	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/CA/UFPEL	Pelotas

33	<i>Frutas</i>	óleo sobre tela	70 x 70 cm	1991	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/CA/UFPEL	Pelotas
34	Sem título	hidrocor sobre papel	29,7 x 42,1 cm	1996	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/CA/UFPEL	Pelotas
35	Sem título	serigrafia 97/100	60 x 43 cm	1990	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/CA/UFPEL	Pelotas
36	Sem título	serigrafia (PA)	-	1984	Museu da Gravura Brasileira	Bagé
37	Sem título	gravura 40/100	24 x 21 cm	sem data	Acervo Municipal de Artes Plásticas de Caxias do Sul	Caxias do Sul

C. Clipping – levantamento quantitativo por década no NDP-MARGS e HDBN

Período	NDP-MARGS	HDBN	Total
Alice Soares			
1931–1940	-	-	-
1941–1950	-	3	3
1951–1960	-	64	64
1961–1970	12	113	125
1971–1980	72	47	119
1981–1990	55	55	110
1991–2000	39	61	100
2001–2010	55	5	60
2011–atual	-	1	1
Total	233	349	582
Alice Brueggemann			
1931–1940	-	1	1
1941–1950	14	-	14
1951–1960	37	6	43
1961–1970	103	10	113
1971–1980	200	13	213
1981–1990	81	14	95
1991–2000	106	54	160
2001–2010	4	2	6
2011–atual	-	-	-
Total	545	100	645

APÊNDICE II – Entrevistas

Entrevista com Maria Tomaselli

Ateliê da Artista

23 de setembro de 2019 – duração aproximada de 40 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa]

Tatiane lung: Contar um pouco como era tua relação com as artistas e com o ateliê.

Maria Tomaselli: Não frequentei muito o ateliê como ateliê, fazia visitas para elas. A Alice Soares foi minha madrinha quando ganhei o Gaúcha Honorária, ela fazia esses desenhos das meninas, era conhecida pelas meninas. Vendia *adoidadamente*, não tinha casa que não quisesse ter uma menina da Alice. A Brueggemann era pintora, pintava esses tons verdes maravilhosos, profundos, abismais, metafísicos... essas tonalidades, de azuis e verdes, era só ela mesmo, essas luzes, nas naturezas mortas especialmente. Ela [Alice Brueggemann] era a primeira artista profissional do Rio Grande do Sul – mulher artista profissional do Rio Grande do Sul – com carteira e tudo. Pioneira. E, as duas, que se falava que eram um casal, mas nada além disso, podem ter sido ou não... Mas se fosse, seria uma maravilha, *né* [risos]?! Elas tinham juntas esse ateliê, que não era grande, era bem arrumado e no inverno tinha sempre uma estufa, maravilhosa, em que se aqueciam [risos]. Sempre tinha chá e bolo para as visitas. Alice Brueggemann ficou muito doente, ainda visitávamos ela, parecia que era um tumor no cérebro ou alguma coisa assim, ficou hospitalizada, nunca soube. Eu visitei ela. Elas eram muito importantes. A Soares fez a Escolinha no Instituto de Artes, tu sabes disso? Ela foi pioneira também. Uma escolinha de artes para as crianças dentro do Instituto de Artes. No desenho ela era a madrinha.

Tatiane: Como que vocês se conheceram?

Maria: Eu não sei te dizer, através de amigos, numa galeria talvez. Mas posso dizer que elas me acolheram muito bem. Porque como eu vim de fora e não estudei no Instituto de Artes aqui e nem lá, embora eu tivesse estudado em ateliês, fiz Filosofia, então todas aquelas teorias de estética e tudo mais eu sabia... Não posso me chamar de autodidata, porque eu tive tudo que tem no Instituto só que em outros lugares em separado. Não se tinha muito acesso ao Instituto para quem era de fora, era tudo com um certo desdém. Mas não com essas duas. Então eu escolhi, quando me pediram lá da RBS uma madrinha para entrega do título, a Soares. Porque ela soube valorizar todo mundo, as duas sabiam, mas escolhi a Alice Soares porque tinha um pouco mais de contato com ela, não me lembro mais o porquê.

Nunca na vida delas elas tiveram algum problema com inveja da vida de alguém. Isso era uma qualidade imensa. Porque quando tu entras em um campo novo, todo mundo fica com um pé atrás, observando, “vamos ver o que vai acontecer com este concorrente” digamos assim. Elas nunca tiveram isso, muito pelo contrário, procuravam estimular o intercâmbio e a discussão, jamais se sentiram ameaçadas dentro do mercado [de arte local]. Tem muito isso “ah, não vou te contar...”, como dizem os turcos – não para falar mal dos turcos, mas é como se diz: o segredo é a alma do negócio. Não era o caso delas, não faziam segredo de nada, partilhavam tudo que sabiam e isso em todos os sentidos. O faziam tanto na

feitura, quanto no estilo, na abordagem, na metafísica... quanto nos materiais. “Não, eu achei um papel maravilhoso, mas não vou contar para ninguém...”. Isso acontece, mas com elas jamais foi assim.

Tatiane: Sabes me dizer se elas davam aulas no ateliê ou se era mais para trabalho?

Maria: Não sei te dizer se elas davam aula lá, mas se alguém aparecesse lá e perguntasse “o que que eu faço com isso?”, seriam atendidos. Agora, se tinham cursos, com inscrições e horários... Isso não sei te dizer. Até acho que não, porque isso teria se espalhado. Acho que era mais um acolhimento pessoal, um apadrinhamento mesmo. Não posso te confirmar nada, porque não sei. Acho que no ateliê nem teria lugar para ter uma turma. Pelo que me lembro era bem iluminado, mas não era para grandes grupos.

Tatiane: Tu sabias que o ateliê tinha sido doado para a Universidade?

Maria: Não, não tinha noção. Nunca ouvi falar.

Tatiane: A doação foi feita por Adair Souza, organizador do Projeto Enartes, conheceu ele ou o projeto?

Maria: Não conheço, nisso não posso ajudar. Eu só sei que tem uma placa na casa. Eu fui uma vez lá, porque estava completamente “tosco-fosco”, peguei *Brasso* e uma estopa e fui lá e limpei, mas isso já faz um tempão... Como está hoje eu não sei... Ou foi roubada a placa? De repente até foi roubada... De vez em quando tem que ir lá e fazer isso. Com quem tu podes falar também é com a Cristina [Moré], ela tinha uma galeria na esquina da Padre Chagas com uma outra rua que não me lembro o nome. Elas expunham muito lá. Ela foi marchand do Nelson Jungbluth... assim, dessa velha guarda. Não lembro o sobrenome, mas quem tem uma memória maravilhosa para todos esses nomes é o Britto Velho. Liga para ele e pergunta se ele lembra como ela chama... Ele deve saber coisas das duas Alices também. Ele tem memória de elefante, ele mesmo diz. Eu não... acho até que já estou com Alzheimer...

Ela [Alice Brueggemann] morreu em fevereiro e não saiu uma linha, uma linha. Nenhuma notícia no jornal, nada. Em pleno verão... aí me sentei e escrevi esse texto, que está um pouco alterado no *Vito*, mas no fundo é a mesma coisa. Mandei para a Zero Hora e eles publicaram. Com isso eles ficaram sabendo que eu estava escrevendo, de vez em quando, uma coisinha. A partir deste e de quando o Lauro Schirmer me convidou para escrever uma coisa sobre [Friedensreich] Hundertwasser quando ele faleceu, me convidaram para escrever. Escrevi por dois anos para a Zero Hora, de quinze em quinze dias... aquelas coisas que eles fazem. Então a saída da Brueggemann do *tablado do teatro* fez a minha entrada nessas coisas de escrever. Aí que eu descobri que eu gosto de escrever, eu não sabia antes disso; eu escrevi por pura raiva! Porque ninguém tinha falado nada sobre a Brueggemann. Agora escrevo aos pouquinhos, fiz outro livro, o que me mostrou que estou gostando disso.

Tatiane: Assim como as Alices, tu trabalhas bastante com gravura...

Maria: Sim, agora illustrei aquele outro livro *Azelene* com gravura em metal. Fiz uma grande série de gravura em metal. Eu gosto de trabalhar em séries, não consigo fazer pintura e gravura ao mesmo tempo. Lá embaixo tem um ateliê de gravura... ela te absorve tanto que

não tens como fazer outra coisa... faço uma série, depois passo alguns meses pintando... assim... Recém terminei a série de gravuras e, graças a Deus, apareceu aquele Marcelo Lunardi, que imprime maravilhosamente bem, porque eu não tenho mais paciência nem força para imprimir [risos].

Tatiane: Ele está no Museu do Trabalho?

Maria: Não, não está mais, ele saiu. Está agora na Rua Nova York em um ateliê, foi para lá porque o Museu do Trabalho no verão fica fechado e ele tinha trabalhos a fazer, então se mudou para lá, não sei se definitivamente, mas, no momento, está lá. Eu faço tudo e dou para ele imprimir, é uma mão de obra e ele tem mais prática... saem perfeitas as cópias... as minhas não [risos]. As Alices fizeram muita serigrafia. Não sei se elas desenhavam nas chapas ou se foi uma reprodução fotomecânica, não sei te dizer, mas de repente até trabalhavam diretamente nas chapas... Só sei que as duas inundaram a cidade com trabalhos, porque não tinha uma casa que não tivesse uma Alice Brueggemann ou uma Alice Soares, as mais “pobres” Soares e as mais “ricas” Brueggemann, porque as pinturas eram mais caras que os desenhos.

Tatiane: Mesmo por conta do material...

Maria: Isso, e o trabalho que dá com essas veladuras... Ela [Alice Brueggemann] fazia fantásticas veladuras, sobreposições... Com certeza conhecia bem o ofício da pintura a óleo, o que ninguém mais sabe, e nem faz. Ela certamente sabia... uma camada tem que secar determinado tempo para se poder fazer outra camada... conforme o livro do Mota. Porque o Iberê não sabia... quer dizer, saber eu não sei se não sabia, mas ele não o fazia. Ele *lascava* preto em cima de branco e cada tinta tem um tempo de secagem. Então, se ele *lascava* um preto em cima do branco e o branco seca antes e o preto depois, faz *craquelê*. Muitas pinturas do Iberê têm *craquelê*. E daí com o tempo cai, o que também não faz mal, pois dá trabalho aos restauradores, né [risos]? Mas ela não tinha isso, não, sabia bem o ofício da pintura, não sei se ela trabalhava em vários quadros ao mesmo tempo... deixando secar... fazia outro... eu acredito que ela fazia assim.

Tatiane: No acervo constam muitas pinturas a óleo inacabadas.

Maria: Por isso mesmo, por causa dessa exigência do óleo, tem de ser tratado conforme o material. Isso não se faz mais hoje em dia. Ninguém. Por isso, também, muitos mudaram para o acrílico... umas coisas assim... Só que é diferente, nunca em acrílico se consegue algo parecido com óleo... as veladuras – isso é uma loucura no trabalho da Brueggemann. O que ainda posso acrescentar, não sei se tu sabes, elas fizeram litogravura conosco no Ateliê MAM. Trabalhamos lá com quase todos os artistas da cidade, porque conseguimos um patrocínio de uma firma que comprava gravura mensalmente para dar de brinde. Convidamos todo mundo, a Brueggemann e a Alice fizeram litografias no Ateliê MAM e quem imprimiu para elas foi o Paulinho Chimendes. Eles conviveram muito, porque elas não sabiam fazer a lito, então primeiro tinha que aprender a fazer e depois ficavam lá assistindo a impressão.

Tatiane: Foi uma técnica que elas aprenderam no MAM?

Maria: Sim, lá no MAM, na Olavo Bilac. Tu conheces o Paulinho Chimendes? Este é outro personagem de Porto Alegre como as Alices, como o Lupicínio Rodrigues... Esse pode

virar um outro trabalho de TCC. Seja como pessoa, artista ou personalidade. Essa parte do MAM é importante, conviveram com muita gente ali. Esse ateliê ficava aberto para os artistas, sempre convidávamos um artista que ficava com uma parte da edição. Não tínhamos dinheiro para pagar ninguém, mal tínhamos dinheiro para pagar o aluguel do ateliê e o Paulinho para imprimir, então as pessoas ficavam com uma porcentagem disso. Mas quem se lembra melhor disso é a Marta Loguércio, ela que mais se ocupou em ensinar, ela e a Anico [Herskovits]. Nós tínhamos esse ateliê junto, mas eu era a mais rebelde em dar aulas, nunca gostei muito, mas elas adoravam. Eu passava e dava uns palpites furados, mas elas [Anico e Marta] e o Paulinho ficavam lá ensinando. Escolhemos esse nome para tirar sarro mesmo, como aqui não tinha museu de arte moderna, fizemos o MAM – Marta, Anico e Maria [risos]. Conviviam muito como Nelson Jungbluth que era muito fanfarrão, maravilhoso, muito social, sabes? Fazia festas, jantares, saíam, tomavam chope, cerveja e elas sempre junto.

Tatiane: Além de muito presentes nas vernissages, as Alices também frequentavam esses eventos noturnos?

Maria: Sim! Boemia pura! Divertidas! Alegres!

Tatiane: Vejo muitos relatos de que Soares era mais reservada...

Maria: A outra [Brueggemann] era muito mais escandalosa, mas elas sempre participavam. Fofocas nunca fizeram, isso é um fato. O que é muito raro no nosso campo. Nunca fizeram fofoca ou falaram mal de alguém. Elas gostavam de ir às festinhas, jantares... A Brueggemann era mais engraçada e a outra [Soares], que era mais séria – mas as duas muito queridas por todo mundo. Nunca ouvi falar mal delas em nenhum sentido.

Entrevista com Carmen Medeiros

Carmen Medeiros Galeria de Arte

25 de setembro de 2019 – duração aproximada de 40 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa]

Tatiane lung: Podes me contar um pouco da tua trajetória, de como era tua relação com as artistas e com o ateliê?

Carmen Medeiros: Eu comecei lá no Atelier Livre da Prefeitura, passando por todas as oficinas deles lá, desenho, pintura... Aí depois que fiz quase todas as oficinas, fui procurar a Alice Brueggemann para fazer pintura a óleo na época, que era no ateliê da Vera Wildner, ali na Bordini. E aí começou nossa amizade, fiquei muito tempo com ela, depois montei meu próprio ateliê. Ela seguia indo ao meu ateliê para dar orientação no meu trabalho quanto à técnica e nunca mais a gente se perdeu. Nesse período ela me contava como era a Porto Alegre antes, quando elas começaram a expor... assim, pela década de 1950 e 1960. Quase não tinha nada em Porto Alegre, me parece que a Edelweiss já existia e a Livraria do Globo, que davam espaço para elas. Nessa época, a Alice Brueggemann e a Alice Soares já tinham o ateliê na Riachuelo. Ali elas recebiam os amigos, foram pioneiras

porque naquela época ninguém fazia isso, tinha a Christina Balbão também, elas tinham saído do Instituto de Artes e tinham outras colegas que continuaram ainda com pintura. Olha, era bem difícil, saía com o quadro embaixo do braço e ia procurar algum lugar para expor.

Tatiane: E eram mais mulheres?

Carmen: Tinham algumas, me lembro mais da Christina Balbão, mas tinha mais algumas que os nomes, agora, me fugiu... Bem conhecidas e com renome até hoje da época das Alices.

Tatiane: Em que época vocês se conheceram?

Carmen: Oitenta e poucos, acho que em 1984, porque eu entrei pro Atelier Livre em 1982, deve ter sido por 1984 que nós começamos na pintura.

Tatiane: Como era a rotina do ateliê?

Carmen: Na época em que comecei a frequentar o ateliê da Brueggemann, a Soares estava morando em Santa Catarina. Então, a Brueggemann estava sempre sozinha, ela tinha, naquele tempo, a famosa *hora do cafezinho* – o pessoal dizia que o cafezinho dela era muito bom – então ali pelas três e meia ou quatro da tarde ela passava o café, as pessoas chegavam e a gente fazia rodas de conversa. O pessoal que conhecia, sabia. O ateliê estava sempre cheio de gente, era uma coisa bem agradável.

Tatiane: Sabes me dar mais alguns nomes de quem frequentava o ateliê?

Carmen: Olha, do pessoal da época tinha bastante. Tinha a Rosy Moreno, a Rosana Almendares, o Adair e o Nei [Jossenei] Souza que foram os que colocaram as obras lá na UFRGS... tinha um pessoal todo da época. Costumava sempre dar uma passadinha ali, agora não me lembro bem.

Tatiane: E era mais para conversar ou se tinha aulas também?

Carmen: Não, não, era só conversa. Aula ela dava lá na Vera Wildner. Em geral, os alunos da Vera também costumavam ir até o ateliê delas.

Tatiane: E vocês conversavam sobre o quê?

Carmen: Era de tudo... sobre as exposições... Nós saímos muito para fazer *happy hour*. Quando tinha alguma exposição em galeria, nós íamos todos juntos para dar uma olhadinha... analisar os tipos de trabalho, de técnica. Ah, nós íamos muito na Galeria Mosaico da Cristina Moré, já faleceu a Cristina, era ali na Padre Chagas. Muitas exposições eu fiz ali, Alice também estava sempre lá, tanto a Brueggemann quanto a Soares. A galeria da Cristina era um ponto de encontro. Lá era muito bom, aquele período da Cristina... ela era muito ativa, tinham muitas e muitas exposições ali.

Tatiane: Vocês frequentavam todas as aberturas de exposições?

Carmen: Nós íamos em tudo que tinha... MARGS... O que mais que tinha? Agora não me lembro. Ah, tinha a Galeria Alberto, da ótica Alberto, da Odalea Pulla, já te falaram? Era

aqui no shopping, esse aqui da 24 de Outubro. A Ótica Alberto ficava quase em frente, na lateral da Miguel Tostes e a da Odalea ficava em frente à 24. Ela fazia muitas exposições de todo mundo da época, inclusive do Malagoli. Eu conheci o Malagoli lá, ele frequentava muito essa galeria. Ele foi professor das duas Alices, naquela época ele também andava muito por lá, ele e a mulher dele. Então, a Odalea costumava fazer, a cada fim de ano, um grande *workshop* em todo o shopping. Saíam os artistas todos, pintando cada um em um andar, se posicionavam onde quisessem, e cada um pintando o que queria.

Tatiane: Aqui nesse shopping da 24?

Carmen: Aqui, isso. A Odalea, já faleceu, ela tinha um trabalho muito bom, era artista também. Ali conheci o Malagoli, Vasco também, ela tinha muitos trabalhos do Vasco... álbuns que ela lançou... ela fazia pastas de gravuras.

Tatiane: Me conta um pouco como foi o encerramento das atividades do ateliê.

Carmen: Na época eu comecei a mexer com isso. A Brueggemann adoeceu e a Alice Soares passou o ateliê para o seu apartamento na Salgado Filho. Falaram em se desfazer de tudo que tinha lá! Tinha que tirar de lá. Então eu sugeri para elas: “olha, acho que vocês não podem terminar com esse ateliê, vamos tentar ver se alguém adota esse espaço e ele fica para visitação do jeito que ele está”. Essa foi a primeira ideia: deixar ele prontinho. Elas tinham em uma parede vários quadros de amigos, porque eles se trocavam, nessa parede tinha o acervo ateliê. Então, eu chamei o Adair Souza e o Nei, tenho até as fotos nossas no ateliê trabalhando e saindo em busca de patrocínio para isso. Nós fomos no Governo do Estado, pedimos para a Prefeitura... procurando alguém que mantenha isso... sabes que o pessoal não tem dinheiro, não foi possível. Então, telefonei para a Wrana Panizzi que era Reitora [da UFRGS] na época e ela aceitou nos receber.

Tatiane: Tu já conhecias a Wrana?

Carmen: Não, ela foi super gentil e era nossa última alternativa. Alguém tinha que dar um *ok* para nós. Aí, quando ela falou que iria nos receber, eu chamei todo o pessoal... tenho tudo fotografado. Fomos em grupo explicar o que nós precisávamos. Ela achou ótimo, foi receptiva e sugeriu que se fizesse isso que foi feito. Foi ela que nos abriu as portas. Se não fosse ela, não teria ficado esse acervo.

Tinha uns rolos de papel jornal que ela, a Soares, foi colando... estava enroladinho... até fui eu que achei... atiramos e foi de ponta a ponta do ateliê, só de esboços de desenhos! Uma coisa fantástica! As cartas da Soares, ela foi fazer um curso em Paris em 1950 e poucos. Ela nos contou, também ficamos superamigas quando ela veio para Porto Alegre, nós começamos a conviver bastante. Ela contou que foi fazer um curso em Paris, em seguida da Guerra. Ela pegou um navio, ela sempre gostou muito de viajar de navio, porque a família ia muito para o nordeste assim, então ela resolveu ir para a Europa também de navio. Quando o navio atracou na África e ela olhou do convés lá para baixo, ficou encantada com as cores das africanas, os lenços coloridos em contraste com o tom da pele. Muita cor. E ela me disse: “Carmen, as mulheres eram lindíssimas. Não posso deixar de ficar aqui!”. Falou com o comandante e perguntou quando viria outro navio, disseram que uma semana depois, parece, viria outro, e ela sugeriu ficar – olha só a coragem dela – e pegar o próximo navio que atracasse ali para seguir para a França. E ficou lá desenhando.

Sei que ela ficou dois anos lá na França. Ela escrevia... encontrei as cartas dela para colegas e amigos. Lá conheceu uma francesa, que fazia o curso de pintura junto com ela, essa francesa tinha muita vontade de vir à Amazônia. E elas resolveram fazer uma excursão à Amazônia! Sabias disso? Em 1955, eu acho... que foi quando ela veio. E eu dizia: "Alice, tu tens que fazer um livro!". Porque eram aventuras incríveis. E se foram a francesa, a Alice e uma outra colega daqui, contrataram um barqueiro e foram descendo... não me lembro agora o nome do rio ou a localização... Elas se hospedavam e dormiam nas casinhas dos ribeirinhos e almoçavam peixes pescados pelo barqueiro, que cozinhava na beira do rio para elas. Isso em 1950 e poucos. Então ela pintou, até vi umas telas grandes com um verde exuberante, completamente diferente do trabalho dela.

Ela costumava ir muito para o interior, ela dizia que gostava... às vezes ia fazer exposição... Como ela fazia meninas, ela gostava muito de ir às escolas no interior, olhar os rostinhos e ficava desenhando, isso lá pelos anos 1960. Eu até perguntei uma vez: "Alice, tu te hospedava onde?". No interior não tinham muitos hotéis... "Casas de família?". E ela me disse: "Eu ficava nos hotéis, só tinham os viajantes". "E tu não te importava com isso?". "Nem pensava, eu sentava na calçada e ficava lá desenhando e nunca tive problema nenhum". Ela era de uma calma impressionante e muito didática, já bem diferente da Brueggemann, que era muito mais espontânea. A Alice era mais brincalhona e a Soares era mais tranquila, mais fechada, mais didática, eu acho.

Tatiane: A Alice Soares morava ali na Salgado Filho?

Carmen: A Soares na Salgado Filho e a Brueggemann lá perto do IPA.

Tatiane: Com quem elas moravam?

Carmen: A Alice morava com a irmã e a Soares também, parece que era ela mais duas irmãs, duas ou três, não sei bem... parece que eram em cinco. A mãe dela era uruguaia com família vinda da Espanha e o pai baiano, ela dizia que era uma mistura muito boa. Quem tem contato com a Julieta [Soares] é o Nei Souza. Eles [Adair e Nei] fizeram muitas exposições com elas, eles tinham uma galeria... ele tem um material bem bom, porque se fazia muitas exposições no interior organizadas por eles, chamada Enartes. Eu fazia parte também, então eles têm fotos do grupo, a Brueggemann ia sempre, a Soares foi algumas vezes, mas a Brueggemann não perdia, ela gostava de ir. Ele tem fotos do pessoal no ônibus, das Alices e como eles moram/moravam no Centro, bem pertinho da Alice [Soares] – eles ali na Praça do Portão e ela ali na Salgado – então eles estavam sempre juntos. Quando elas queriam viajar, sair, eles as levavam de carro. Ele deve ter material de entrevistas com elas, de jornais do interior, de revistas daqui. Eu acredito que o Nei tenha tudo isso ainda. É um material bem bom.

Tatiane: Esse projeto, o Enartes, foi finalizado também?

Carmen: Sim, o Adair ficou doente com diabetes, teve problemas de locomoção e não pode mais fazer. Se ia muito para o exterior também.

Tatiane: Tinha um acervo grande em obras, o que aconteceu com esse acervo?

Carmen: Ele devolveu. As nossas, os quadros todos voltaram. Porque a gente andou muito levando para vários locais. Quando terminou o Projeto eles devolveram os quadros. Até

porque se trocavam, não eram sempre os mesmos. Às vezes se vendia e quando se ia para o exterior não podia, porque tinha aquela coisa de ter que voltar. Às vezes tinham propostas, mas era uma pena, tinha que ir e voltar, tudo registrado, fotografado. Era mais para divulgar mesmo. Uma vez fui com eles também, nós fomos para Portugal, ficamos em Guimarães, ele deve ter as fotos, estavam os quadros delas expostos também, tanto da Brueggemann e quanto da Soares. Mas o Nei vai ter esse material pra ti, no grupo estava o Porcella, a Angela Pittini... olhando assim, a gente vai imaginando, lembrando das pessoas... Miguel Bol, Miguel foi embora, não sei mais dele... mora no Rio hoje. Mas olhando as fotos tu lembrás de todo mundo.

Livros também, teve um poeta que fez uma trilogia com as capas, a primeira com a Brueggemann, ela já estava doente com aquele tumor no cérebro e esse amigo, Paulo Rolim, era poeta, estava doente e com o livro para ser lançado, só faltava a capa. Ela não podia, tinha recém chegado em casa depois da cirurgia e estava com um problema para mexer a mão. Ela me chamou e pediu para que eu fizesse com ela o quadro, aí nós fizemos juntas – foi uma experiência linda. Fizemos juntas, um quadrinho pequeno, fiz o fundo porque o problema era mexer a mão em movimentos maiores, foi uma experiência maravilhosa, depois ela colocou a parte que eram as casinhas na frente, a lua... me lembro dela fazendo e dando dicas de como fazer. Assinamos juntas o quadro e foi feito o livro. Depois eu fiz o segundo livro, capa minha, e o terceiro da Soares. Tenho os três, posso te trazer... combinamos um próximo dia. E foi lindo, foi emocionante trabalhar com ela! Ela não conseguia, sabe? Ela tinha uma prática incrível e não conseguia ir até o fim da tela com a mãozinha... mas deu para fazer. Depois ela ficou só desenhando, fez muito desenho, usou bastante papel, porque aí ela conseguia, não precisa tinta, pincel, ainda mais ela que não trabalhava a acrílica, era só óleo... o que era impossível fazer na cama. Fez muito desenho no final da vida. Ela já tinha seus 83... eu acho... por aí.

Tatiane: Me disseste que vocês têm fotos do trabalho no ateliê? Como foi feito esse processo e o inventário do material do ateliê?

Carmen: Sim, temos. Foi o Adair, ele sempre foi super organizado para tudo. Ele tinha sido gerente da Caixa Federal, fez a Galeria da Caixa do Centro, era na época no último andar. Ele organizou tudo, tinha essa noção, sempre gostou de arte, organizava tudo lá fora para o Enartes. Ele que inventariou tudo, ele com o Nei. Fizeram toda a relação do material, eu fui mais para ajudar a colocar em caixas, não participei muito nessa parte, isso foi com eles.

Tatiane: Como vocês fizeram a organização do material?

Carmen: Nós passamos todo o material para que, dentro do espaço em que se encontrasse, se fizesse uma adaptação daquilo, mais ou menos como seria no ateliê para que as pessoas pudessem ter uma ideia de como funcionava. Não era grande o ateliê delas, era um espacinho pequeno, daria para deixar o material em vitrines, deixando os esboços, os desenhos, o material que elas usavam, as cartas – muitas cartas, sabe? Mas foi tudo bem anotadinho, fotografamos. Outra coisa que foi ideia do Adair, foi colocar uma placa... não sei se ainda está lá, porque é uma placa de bronze na rua. Isso foi o Adair que mandou fazer, saiu em jornal, foi bem divulgado, muita gente foi lá abraçá-las, ver a placa, deram entrevista ali na frente. Foi uma boa chamada para relembrar.

Tatiane: E o ateliê sempre foi na mesma sala e do mesmo jeito?

Carmen: Sempre foi, todos os anos ali... os amigos visitavam... Elas tinham um grupo bem bom que vinha do Instituto de Artes, e era um grupo forte. Já falaste com a Marisa Soibelman? A Marisa tinha uma galeria de esculturas, ela também fazia exposições, acho que ela pode ajudar também. Mas o Nei sempre acompanhou o Adair, os dois sempre juntos, ele está com tudo para te passar, ele tem todas as pastas, eles eram muito organizados, tudo com foto, nome, cada exposição no exterior. Fomos à Espanha, Portugal, Espanha duas vezes e Portugal várias pelo interior... Santiago de Compostela. E aqui eles conviveram bastante com elas, assim como eu, com um convívio quase diário. Acompanhamos quando elas adoeceram, aquela coisa toda de hospital.

Tinha o Nelson Jungbluth, eram muito amigos, até ele fez um quadro com a Alice Brueggemann que ficou fantástico. Acho que foi para a Cristina Moré, que fez uma exposição de dois artistas trabalhando na mesma tela. O Nelson fez uma mulher – como aquelas mulheres dele – no eucatex, ele só pintava no eucatex, e a Alice só pintava em tela e ela dizia: “Ah, Nelson como é que vamos fazer? Eu não gosto de trabalhar em eucatex!”. “Vai Alice, eu vou te deixar prontinho”. Eu não me esqueço... ele fez a mulher e botou uma mesa, ela sentada em frente à mesa e disse: “Pronto, Alice, agora a mesa é tua, tu botas natureza morta, tu botas o que tu quiser”. Ela pintou uma garrafa azul... ficou linda!

Outra vez teve uma exposição de roupas que foi organizada pela Célia Ribeiro, foi aqui embaixo em um prédio, foi toda com costureiros. Até o Nelson Jungbluth entrou com uma escultura, fez um busto todo de botões, ficou tão bonito. Não me esqueço. Quando fomos fazer a visita, fui com a Alice [Brueggemann], fomos com a máquina [fotográfica]. Ela tinha que fazer um quadro, acho que encomendado, da exposição de roupas, ela tinha que escolher um para fazer uma tela. E saímos olhando os vestidos... a Alice era muito despojada, superesportiva, achei que não ia se ligar em roupa de costureiros. “Quero ver o que que ela vai inventar para fazer”. Paramos na frente – era uma peça de cada costureiro – de uma peça do Rui [Spohr], era um vestido de noiva e ela me disse: “É o melhor costureiro de Porto Alegre, o trabalho dele é de peso, olha só! Que maravilha isso aqui!”. Ela olhava o vestido como se fosse uma escultura, aí se fotografou e ela se inspirou naquele vestido e fez um quadro. Mas ela transformou... o quadro foi vendido logo... não lembro bem o que foi que ela colocou, mas eu nunca iria imaginar que ela ia escolher o vestido de noiva! E tinha uns rolos de tecido junto... ela misturou tudo e fez um quadro. Acho que cada artista convidado transformava numa proposta mais ou menos assim.

Tatiane: E os quadros produzidos foram expostos depois?

Carmen: Foi feito algo com os quadros, mas agora não estou bem lembrada pra quê que foi. Se entrou depois... era para fazer uma releitura daquilo ali.

Tatiane: Tem várias fotos dessa visita lá no acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes.

Carmen: Nós fomos para ver, porque foi pedido que se escolhesse uma das peças de um costureiro para fazer uma releitura, e essa tela foi vendida... não me lembro para quem. O vestido só lembro que era do Rui, que ela gostava muito. A costura dele era perfeita.

Entrevista com Cláudia Aristimunha

Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

27 de setembro de 2019 – duração aproximada de 30 minutos

Tatiane lung: Como chega essa doação ao Museu? Que caminho ele percorreu dentro da Universidade?

Cláudia Aristimunha: O Museu não tinha nenhuma ligação com o ateliê, sabíamos, obviamente, quem eram as Alices e que elas tinham sido pioneiras, ali no Instituto de Artes. Quando uma delas faleceu, a primeira, acho que foi a Brueggemann, a Alice Soares já estava bem velhinha e já não ia mais ao ateliê. Nisso, um amigo da família, conversou com a professora Wrana, na época era reitora da UFRGS e nos veio a notícia de que seria doado o ateliê inteiro... o ateliê conjunto, chamado ateliê das Alices. A doação aconteceu sem a presença de ninguém do Museu e nem ninguém do Instituto de Artes... em gabinete. Ela recebeu e o termo foi assinado lá. Quando tomamos conhecimento, vindo direto do gabinete da reitoria para nós, já veio dizendo que o material já estava aqui. E logo vieram os quadros, as obras e se tinha que fazer uma exposição. Ficamos com uma “flecha na cabeça”. Não tínhamos onde guardar, não tinha o que fazer. Ficou tudo ali em cima [no mezanino] e resolvemos fazer a exposição. Montamos, reconstituímos o ateliê em cima e a reitora acho por bem que não era assim que tinha que ser. Chegou aqui antes da abertura e recolheu tudo. Quando ela recolheu, mandou o Patrimônio vir buscar tudo, a gente conseguiu guardar na reserva técnica os quadros. O Patrimônio veio e recolheu os móveis, porém, tinha entre as coisas alguns envelopes, anos mais tarde quando veio o pessoal da Museologia – nessa época ainda não existia o curso de Museologia – procurando um acervo para fazer a exposição, a pesquisa, falamos das Alices. Fomos lá no Patrimônio olhar o que que tinha e vimos que em umas mapotecas tinham uns pacotes e tinham obras, documentos... para nós foi um susto, porque lá tinham móveis tomados de cupim... poderiam ter atacado o material em papel. Trouxemos para cá o que restava, trouxemos os documentos. Reclamamos, de leve à época, que o documento de doação não discriminava o que tinha e isso seria muito perigoso para nós. Porque, se houvesse alguém com alguma má intenção, se poderia cobrar qualquer outra coisa que a gente não teria como dizer que não. Foi assinado em gabinete, sem conferência e isso não é compatível com uma doação desse porte. O documento dizia “pacotes”, “caixas”... O que tinha dentro ninguém sabia, e isso nos preocupou. Quando criamos uma Comissão de Acervo – que hoje está defasada, temos que renomear os membros – eles foram olhar o material para poder descartar o que estava com cupim dos móveis. Dentre esse acervo vieram os móveis todos, xícaras, guardanapos, calendários, bibelôs, tintas usadas e novas... tudo. Além de obras, documentos, livros, cartas... tudo! Fizemos uma parceria com o curso de Museologia que ficou trabalhando em cima dos documentos e da bibliografia que tinha com elas para higienizar e organizar.

Tatiane: Vocês montaram essa primeira exposição assim que o acervo chegou?

Cláudia: É, acho que já era anos 2000 mas janeiro e fevereiro. Me lembro que era verão e eu estava de férias quando deu toda essa confusão. Foi para o Patrimônio e só retornou para essa exposição em 2013. Mas os quadros permaneceram aqui.

Tatiane: Já tinha a Reserva Técnica equipada?

Cláudia: Já, quando viemos para cá já tinha tudo, em 2002. Antes o Museu era lá no segundo andar [do prédio da Reitoria]. A doação nunca foi para lá, ficamos sabendo disso quando já estávamos aqui. Desde que veio para cá e vimos que não tínhamos condições de fazer essa catalogação, a primeira coisa que se fez foi ver o que estava mais estragado e pedir para fazer restauro... era um número “x” de obras. Coisa que hoje não se consegue mais, porque precisa fazer uma licitação para isso, não temos mais restaurador na Universidade. A gente sempre quis que os quadros fossem doados para o Instituto de Artes. Lá se poderia trabalhar, pesquisar, estudar, expor... tentamos expor aqui... Aqui nós não fazemos exposições com os nossos acervos, elas são temáticas e o nosso acervo complementa isso, pesquisamos para complementar o tema. Agora, por exemplo, estamos com a exposição do acervo (que termina hoje até) para a Primavera dos Museus, que tem como tema Por dentro dos museus, colocamos os quadros das Alices, do Joaquim da Fonseca, do Achutti... para mostrar que temos. Já estive na Coleção de Saberes. Nós procuramos não fazer exposição de artes porque já temos na Universidade três outros lugares, no mínimo, para isso: a Pinacoteca [Barão de Santo Ângelo], o Centro Cultural e a Difusão Cultural. Procuramos não fazer para não se repetir, temos que ter diversidade. Acaba ficando guardado dentro da reserva, por outro lado, não temos formação para fazermos a catalogação dessas obras. Fizemos o que podíamos, embalamos da melhor maneira possível para proteger. Fizemos uma numeração de controle – além da numeração de patrimônio e é isso. Por exemplo, em relação as obras do Joaquim [da Fonseca] nós fizemos em cima da ficha que fazemos para o acervo documental e fotográfico, mas pelo menos nós temos as informações – sabemos quem é o autor, dimensão, sabemos como elas estão, como que vieram para cá, qual é o material... essas coisas todas,. Já esse acervo, ele é muito diverso e muito numeroso. Tem estudos, rascunhos... e não temos essa formação para fazer esse tipo de catalogação de obra de arte. Então, se alguém vem pesquisar, o máximo que podemos fazer é deixar ter acesso e passar as informações que temos, mas mais do que isso não. E quem não sabe que está aqui, nunca vai procurar. Procuramos sempre dizer que tem aqui, para ver se tem alguém que vem e pesquisa. Já com os outros acervos a gente faz uma campanha maior de divulgação, a gente usa eles sempre. Temos agora uma parceria com o Jornal da UFRGS que tem feito, pelo Instagram, uma série de fotos da história da UFRGS. Fazemos, pelo Facebook, algumas coisas sobre Porto Alegre em datas específicas. As pessoas sabem que existem e nos procuram. O acervo é bem pesquisado, o que não é o caso das Alices. Ele deveria estar no Instituto para os alunos de artes poderem utilizar, essa era nossa intenção. Porém o Instituto de Artes não tem espaço, enquanto isso vai ficando aqui.

Tatiane: Houve alguma vez a sugestão de que o acervo estaria alocado no Museu em caráter temporário?

Cláudia: Não. O que foi feito é que esse amigo delas fez a doação... e tem um pouco de sentimento de posse em cima desse acervo... tinha a condição que era expor, o que acabou não ocorrendo naquela época. Ele ameaçou que viria buscar e vender para outro lugar, porque a UFRGS não compra acervo e ele queria, acho, que o nome dele aparecesse e passou o tempo. Quando teve a exposição da Museologia, ele foi chamado, foi bastante valorizado, ele veio aqui e se satisfaz, não se falou mais nisso. Por outro lado, a sobrinha da Alice Soares, ela é supertranquila com isso, e é parente mesmo. Ela era professora aqui na Arquitetura, não sei se já não se aposentou. O que a gente queria era isso, passado um tempo da doação, a gente queria fazer... nem que fosse... um termo de guarda para o

Instituto de Artes. Emprestamos sempre o acervo, várias vezes já emprestamos para fazerem exposição. Deveria estar lá com gente que tem capacidade para fazer estudos... Fica aqui, temos toda a responsabilidade sobre isso, sabe? Mas a gente fica triste que esteja assim. Que fique aqui sem nenhum estudo em cima.

Tatiane: A doação passou por cima de qualquer política de aquisição?

Cláudia: Passou por cima de qualquer política de aquisição, de acervo, de cuidados mesmo, com processos e documentação de doação. Isso tudo nos chocou muito quando aconteceu, nos sentimos desrespeitados. Quando surgiu o curso de Museologia e que apareceu a vontade de fazer a exposição [sobre o Acervo Alices], foi superbom, porque conseguimos cumprir com o que tinha sido acordado. E assim temos o respaldo de um curso especializado que, bom, em algum momento, se aprende alguma coisa sobre catalogação.

Tatiane: Como foi o processo de restauro?

Cláudia: Acho que é Restauratus o nome da empresa. Eu não estava aqui quando fizeram, acho que eu estava de férias ou afastada, era outra diretora. Sei que as obras foram para esse ateliê, não sei te dizer quais são.

Tatiane: No acervo aqui do Museu tem uma caixa com tintas, pincéis, utensílios para pintura. Tem material semelhante no Arquivo Histórico do Instituto de Artes. Como foi feita a divisão entre o material que ficou aqui no Museu e o que foi para o AHIA?

Cláudia: Não sei, não tínhamos isso aqui antes. Acho que o pessoal, depois que foi feita a exposição não levou. Porque esse material não era para ficar aqui, para nós é até um problema estar assim. Cuidamos, mas é um tipo de material que pode interferir nos outros dentro da reserva.

Tatiane: Como foi feito o Catálogo com imagens, intitulado “Acervo Alices”?

Cláudia: Uma aluna da Museologia veio fazer o estágio aqui, e optou por realizar esse trabalho. Logo antes da exposição das Alices. Não sei bem de quem partiu a ideia, mas quando vi já estava sendo feito, não sei se foi dela, da orientadora ou da responsável pelo acervo na época. Quando tomei conhecimento, me mostraram e nele tinham fotos das obras, estava ficando muito legal. Para nós era uma coisa muito boa. Mas com o tempo, durante as revisões patrimoniais, a forma e a ordem com que foi encadernado, acabou por não facilitar nossa conferência, e fomos detectando alguns problemas. Nos serve como ponto de partida para melhorar. Mas não é um documento confiável.

Tatiane: Falta fazer um inventário mais completo?

Cláudia: Não só mais completo, mas que contenha os dados mais pertinentes para as obras de arte. Precisaríamos de alguém que tivesse essa formação, pelo menos para nos orientar. O ideal seria que a pessoa pudesse fazer com a gente, aqui, porque nós nem temos “pernas” para tudo isso. Nosso acervo próprio ainda não está totalmente catalogado, ainda tem problemas de revisão da parte já catalogada, é um trabalho de “mulheres de Atenas”.

Tatiane: Quais as maiores dificuldades para lidar com esse acervo? Seria a falta de

especialização, recursos financeiros, espaço físico?

Cláudia: Os recursos financeiros não têm nos atrapalhado para isso, por enquanto. Temos falta de recursos, mas não exatamente para isso. Temos falta de pessoal e de pessoal com formação para isso. Nós temos profissionais com boa formação aqui, mas não para artes.

Tatiane: Como é formada a equipe do Museu?

Cláudia: O pessoal é concursado da Universidade. Aos poucos, quando foi modificando a política, fomos conseguindo garantir que viessem cargos importantes. Temos um cargo de historiador, mas temos várias pessoas com formação em História, eu inclusive. Temos uma museóloga, temos uma produtora cultural, tínhamos um financeiro, um relações públicas, mas não temos mais. Temos dois ou três TAE (Técnico em Assuntos Educacionais), fomos pedindo profissionais que tivessem essa capacidade de trabalhar no museu em diversas áreas, porque somos um museu interdisciplinar, ele não é focado nem história, somente, ou em artes ou biologia. Mesmo o pessoal que é assistente administrativo, que é um cargo mais simples por assim dizer, eles têm formação complementar. Uma é da área da administração, outra da engenharia mas com mestrado em patrimônio cultural, outro tem doutorado em história, outro mestre em museologia – tentando doutorado. Ninguém sem formação. Claro, já tivemos um arquiteto, que foi tirado daqui a pedido do gabinete. Assim como o relações públicas e o técnico contábil que foram para a PROEXT. Ficamos com a administradora que assumiu essas funções e a produtora cultural que assumiu as de relações públicas. Temos alguns bolsistas, abrimos um espaço de aprendizagem para essas pessoas, e estamos com uma equipe super boa. Faltaria para nós termos uma parceria com alguém das artes que soubesse fazer isso, e pudesse fazer essa catalogação. Porque não basta fazer museologia para saber fazer isso, tem que ter um conhecimento mais avançado, especializado na questão de catalogação de obras de arte.

Tatiane: O Museu continua recebendo doações de outros fundos?

Cláudia: Mais ou menos. Primeiro porque a Comissão de Acervo está parada, defasada, não se poderia receber sem o aval dela. Segundo, porque nosso Acervo UFRGS crescia quando as fotos eram analógicas, agora como são digitais elas não existem. Raramente recebemos uma doação. Recebemos, volta e meia, alguma doação de algum setor, material de cartazes... Recebemos uma bandeja de louça do RU, mas procuramos não receber. A [coleção] Porto Alegre é muito raro também, porque temos vários outros lugares que tem esse tipo de acervo, como o Museu de Porto Alegre, o próprio Correio – muitas das nossas fotos são reproduções do Correio do Povo – a PUC tem também. O que acontece é que às vezes o próprio pesquisador tem coisas que a gente não tem, e nos dão em um CD para termos. Isso que acontece, mas a gente não tem muita, até por conta da Comissão de Acervo não estar atuando. Esse acervo Porto Alegre foi fruto de pesquisas, na época em que a Sandra Pesavento atuava no Núcleo de Memória, ela fazia muita pesquisa sobre Porto Alegre, se ia aos lugares procurar material. Ela fazia os livros, exposições e ficava esse acervo aqui, recebíamos as doações para termos cópias, reproduções. Tinha o laboratório da CECOM que podia revelar e ampliar para nós, hoje já não tem mais e as fotos são digitais. Não aumenta muito e não temos capacidade também. Temos uma política, coordenamos uma rede de museus e acervos, e nossa política é de que os acervos permaneçam em seus locais. Temos o Museu de Paleontologia, Museu da Química, a física tem um acervo dos laboratórios de ensino, a genética, a odontologia, a medicina... todos eles.

Procuramos a permanência deles nos locais para serem valorizados pelas suas comunidades específicas, mesmo que não sejam museus, desses só o da paleontologia e da genética.

Tatiane: E essas coleções podem vir a serem mostradas aqui no Museu?

Cláudia: Sim. Como foi na exposição *Coleções de Saberes* ou nas exposições temáticas como a do *Paisagens da Memória* que trouxe, praticamente, todo o acervo do CEME (Centro de Memória do Esporte). Auxiliamos, fazemos formação com esse pessoal, o que falta é ter uma política, ter pessoas, porque geralmente quem vai cuidar é o mesmo cara que é o secretário ou que é o laboratorista dentro dos Institutos já. O que falta é uma preocupação de que se tivesse um funcionário destacado para isso. O que acontece com muita frequência, é ter um professor ou um técnico que gosta disso e quando ele se aposenta ou muda de setor... acaba.

Tatiane: Falta uma política de gestão de memória em toda Universidade que organize essas funções.

Cláudia: Parece que teria, quando foi aprovada a REMAM, mas não tem. A gente tenta, ajudamos e fica tudo muito em cima do Museu. Não estamos lá o tempo inteiro. Conseguimos a contratação dos museólogos, tem uma aqui, um no curso de Museologia, uma no campus do Vale e uma no Ceclimar, dois que estão em cooperação técnica, um casal. Esses museólogos não dão conta de tudo. Mesmo assim, a Eliane, a nossa aqui, anda para cima e para baixo, fora os atendimentos fora da UFRGS e para fora de Porto Alegre. Temos uma assessoria com o pessoal de Arvorezinha, estão criando o Museu do Tijolo, estamos sempre com essas demandas, é bem complicado dar conta disso. Por outro lado, não podemos estar nas unidades cuidando. Já aconteceu, na Farmácia por exemplo, eles têm um baita de um acervo, teve uma funcionária que fez uma dissertação em cima disso, ela cuidava e deu uma confusão, brigaram e a funcionária trocou de setor ou se aposentou e agora não temos mais nenhum contato. Ninguém responde ou participa da rede. Agora pior ainda, porque os cargos estão em extinção, não se repõe quem sai e que dirá colocar gente a mais.

Tatiane: Ao mesmo tempo se tem o próprio curso de Museologia com um volume grande de profissionais capacitados, acaba criando uma grande contradição dentro da Universidade.

Cláudia: E do Estado também. Raramente se tem concurso para o cargo, se consegue em empresas privadas.

Tatiane: Gostaria de acrescentar mais alguma coisa?

Cláudia: Ficamos muito felizes de que mais alguém esteja estudando este acervo! Estamos aqui para isso, é o que podemos fazer, abrir as portas.

Entrevista com Jossenei (Nei) da Silva Souza

Galeria Projeto Enartes

30 de setembro de 2019 – duração aproximada de 90 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa]

Tatiane lung: Como foi o encerramento do ateliê?

Nei Souza: Elas tiveram problemas. Alice Brueggemann teve problemas de visão e tal, e foi afastada, ficando em casa e não pôde mais trabalhar.

Tatiane: Tu sabes, mais ou menos, em que ano ela parou de trabalhar?

Nei: Pois é, eu não lembro agora se foi em 1997 ou 1998... Acho que foi em 1997, porque em 1995 ela ainda participava do nosso Projeto, viajando pelo interior – tanto a Brueggemann quanto a Soares – as duas viajavam conosco. Não sei se chegaste a ouvir falar do Projeto Enartes, nós levávamos pinturas e os artistas para o interior para as pessoas terem contato direto com os artistas. A Brueggemann desde o início, desde 1995 participava, desde a criação do Projeto. E a Soares participava, não fisicamente no início, depois ela passou a ir, a acompanhar, no ano seguinte, em 1996. Nisso, em um ano e pouco, a Brueggemann começou a ter problemas na visão... sabes que ela tinha um problema na mão? Ela tinha uma paralisia na mão esquerda, paralisia infantil. Ela participou conosco até o momento que ela teve esse problema de saúde e teve que ser afastada.

A Alice Soares pintava a óleo no início da carreira, tu sabes? Ela teve um problema de pigmentação na pele, uma alergia, por causa da tinta óleo, aí que ela partiu para o desenho. Passou só a desenhar por conta desse problema com a tinta, se direcionou ao desenho e ganhou grande destaque, foi uma grande artista nessa técnica. As duas foram as grandes iniciantes, começaram a carreira profissional de artista plástico no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Primeiras a se profissionalizarem como artistas plásticas e estiveram juntas por 40 anos, no mesmo lugar ali na Riachuelo. Tiveram outros artistas de renome, que no momento não me lembro... tiveram vários que passaram ali. A Alice Soares foi a criadora da Escolinha da UFRGS, deve ter muita coisa lá. Com relação ao ateliê... quando elas pediram para terminar o ateliê... inclusive nos pediram para entregar a sala. Nós, eu e o Adair fomos lá, éramos muito amigos delas.

Tatiane: Lembra como vocês se conheceram?

Nei: Foi assim, o Adair era da Caixa Econômica Federal, ele que criou o Centro Cultural da Caixa Econômica Federal no Rio Grande do Sul. Ele criou o setor de cultura na Caixa Econômica Federal, e o Centro Cultural na agência Andradas, matriz aqui. Lá por 1989 ou 1987 ou 1985, ele se aposentou em 1992, foi nesse período. Como ele já conhecia a Brueggemann, buscou os artistas de renome para criar a galeria. Buscou a Brueggemann, a Alice Soares, o Ado Malagoli, o Iberê Camargo... todos participaram da criação da galeria, entre outros muitos artistas. Criou esse vínculo com a Alice Brueggemann e, conseqüentemente, com a Alice Soares. O Nelson Jungbluth também, eles eram muito unidos, os três: a Brueggemann, a Soares e o Nelson. Tu sabes que ele era designer, ele trabalhava com publicidade na Varig. Ele que criou vários logotipos daqui. Eles eram muito amigos, a Brueggemann expunha sempre com ele, faziam parcerias em algumas exposições. As duas deixaram na mão do Adair encerrar o ateliê: “tu faz o que tu tiver que fazer”. Ele tinha grandes expectativas de deixá-las com nome. Decidiu entrar em contato com a Secretaria de Cultura, órgãos do Governo, e chegou ao contato da Wrana Panizzi,

que era reitora da Universidade Federal, da UFRGS. Fomos lá e conversamos com ela. Eles agilizaram a proposta de criar um espaço cultural, espaço das Alices, sala das Alices.

Tatiane: Se desenvolveu a ideia junto com a reitoria?

Nei: É. Na época a Alice Soares foi homenageada na UFRGS pela Wrana, ela foi junto. Elas acompanharam o projeto, mais a Soares. Quando conversamos com a Wrana, ela concordou em ceder um espaço da Universidade, lá no Campus Central, uma sala para ser a chamada “Sala das Alices”. Que veio, depois de muitos anos, ser recriada na exposição, naquele prédio amarelinho... no Museu. Inauguraram uma exposição, ali na parte de cima, que ficou um tempo bem grande exposto. Foi tudo catalogado... todo o material delas. Tinham quadros da Brueggemann, desenhos da Soares e coisas antigas também de colegas com quem elas trabalharam no ateliê quando elas começaram... parece que eram quatro artistas... bem reconhecidos que depois se separaram. Já não me lembro mais... de 2015 para cá fui me afastando, elas faleceram e fui me afastando disso... é natural. Fomos desmontar, junto com a artista Carmen Medeiros, começamos a catalogar tudo, a abrir as gavetas... Desenhos incríveis da Soares, esboços da Brueggemann, quando ela ia começar a pintar para uma exposição, ela colocava várias telas lado a lado e ia dando uma primeira mão em todas elas – não pintava uma por vez, sabe? – ela dava o fundo. Sempre com pintura a óleo. A Brueggemann sempre com pintura a óleo. É uma pena a Julieta, irmã da Alice Soares... já está com uns 96 anos. Ela poderia te dar relatos, elas moraram juntas a vida toda. Ela participava e sabia de tudo o que acontecia no ateliê. Ela teria relatos que dariam um trabalho fantástico, mas não tem como. Voltando ao ateliê... Catalogamos todo o material, abrimos e reviramos tudo, tinha coisas incríveis, já comidas por traças. O que fizemos? Fotografamos tudo, fizemos uma pasta para cada uma, tudo que elas tinham ali – desde a xícara de cafezinho até a vassourinha que era usada para varrer o ateliê – tudo catalogado e registrado em cartório. Quando fizemos a doação do material para a UFRGS, mandaram uma kombi buscar. Tinha o armarinho, as xícaras, os pincéis, tudo! Todo o material do ateliê do momento em que elas pararam de trabalhar estava lá, foi entregue para a UFRGS. Tudo conferido, numerado... pacote tal e tal... A reitora assinou, registrado em cartório. E aí a coisa não saiu. O que aconteceu foi que, a Lolanda, uma amiga da Wrana e amicíssima da Alice Soares, ela comentou, na casa da Alice, que os pacotes foram todos abertos, que estavam mexendo, que tinham aberto o material todo. Tudo mexido. Ficou essa conversa no ar... de que estava tudo aberto, tudo rasgado, jogado numa sala. Tinha umas meninas... não me lembro os nomes, que criaram esse evento lá no Museu. Na época vieram pesquisar aqui com o Adair, fizeram um bom trabalho de pesquisa, foi bem legal porque participamos do evento. Fizeram um trabalho de resgate e conseguiram com o que sobrou lá, montar esse evento. Era um grupo grande de alunos que criou isso, resgataram essa memória, foram em busca desse material e salvaram bastante coisa. Tinha uma foto grande das duas Alices no ateliê, elas sentadas nas suas cadeiras. O ateliê era assim: tu entravas e à direita tinha um nicho, e a Alice Soares pegou esse canto para ela, porque era só desenho. As duas deram certo porque Alice [Soares] era muito meiga, doce, doce, não fazia um comentário “nem de uma pulguinha” com intenção de machucar a Brueggemann. E a Brueggemann, apesar do problema físico, ela era dura, forte. Quando ela dizia não, era não. Chegamos à conclusão, todos que às conheceram, depois de tudo que se passou, que as duas deram certo nesse ateliê por 40 anos, por causa das suas personalidades: uma muito forte e a outra muito meiga. Soares era baiana, prima do Dorival Caymmi, ela tinha muito dessa tranquilidade. Elas se davam bem por causa desse contraste, cada uma

com suas características e não interferiam uma na outra. Os amigos que iam lá no ateliê... elas tiveram muitos e muitos amigos. Elas eram muito queridas com todos. A Brueggemann pintava e ocupava a maior parte do ateliê, então parecia que as pessoas iam lá para conversar com ela, mas conversavam e eram amigas das duas. A Soares, mesmo com as pessoas lá, continuava fazendo seus trabalhos no canto dela – realmente era um canto, sabe? – A Brueggemann, por conta dos cavaletes grandes e das telas, ocupava o espaço maior. Elas se davam muito bem, uma não interferia na vida da outra. Todos gostavam delas, não tinha pessoa que mexia com as artes no Rio Grande do Sul que não as conhecesse e tratasse com carinho. A Alice Soares com sua meiguise, doçura, e a Brueggemann com o jeito forte dela, sabe? Honestíssimas. Brueggemann era amicíssima do Iberê Camargo, sempre defendia ele, dizia assim: “o Iberê tem o direito de fazer o que ele quiser”. A pintura dela tu via de longe e já reconhecia. As garrafas, as figuras, a paisagem com os casarios que eram muito marcantes. A Soares com suas figuras. Uma vez ela contou para nós: “um dia eu estava parada no trânsito (ela ia muito à Florianópolis) e uma menininha veio me pedir alguma coisa...”. Esse rostinho a marcou muito, passou para o desenho dela, tu podes olhar aqui [aponta para as obras expostas na galeria], poucos meninos. Pode parecer a mesma coisa, traços parecidos, esse olhar, mas nunca é igual. Ela comentou que essa menininha na janela do carro a marcou muito. Parece que essa imagem passou para todos os desenhos dela... Ela pintou alguma coisa em tinta acrílica, óleo muito pouco, mais no início da carreira, devido ao problema de saúde. A história delas é muito grande pelo pouco que convivi... nos últimos anos. A Brueggemann trabalhou com velas, trabalhou no Sesi, foi funcionária e se aposentou por lá. Ela fazia velas, depois com o passar dos anos a sobrinha dela, Eliane dos Santos Rocha que é artista também, trabalhou com ela fazendo velas no natal. Ela é casada com um sobrinho da Brueggemann. A Soares deu aula no interior do Rio Grande do Sul, contava histórias dela viajando para Rio Pardo, não tinha nem estrada, imagina?! Ela dava aula no interior, nos contava essas histórias. Ela lia muito também, me lembro dela nos últimos anos, antes de falecer, ela me pediu um mapa mundi, ela queria rever para recordar, ela releu vários livros que ela gostava. Depois que fechamos o ateliê, ela continuou produzindo em casa. E a última exposição dela foi esse evento que fizemos aqui em 2011. Com trabalhos que ela fazia em casa, era só onde ela desenhava. Só não estou lembrando da data em que encerramos, mas está tudo documentado. Entregamos tudo para as famílias, tanto para a família da Soares quanto para a da Brueggemann... vou dar uma olhada, acho que tenho algumas fotografias do ateliê guardada em casa em um arquivo.

Aqui tem um diploma que ela recebeu da prefeitura de Uruguaiana, ela foi homenageada lá, ela é natural de Uruguaiana. Filha de pai baiano e mãe uruguaia. O Projeto Enartes foi à Uruguaiana, fizemos uma exposição lá em um centro cultural e ela foi homenageada. Inclusive pela Marinha porque o pai dela era médico militar, um representante fez a entrega deste diploma para ela. Nesses eventos aconteceu muita coisa, elas sempre acompanhavam. Quando chegávamos no interior, quando viam as duas desenhando, assim, ao vivo... sabe? A Brueggemann não pintava, ela fazia uns desenhos, figuras e elas doavam para as pessoas. Faziam ligeirinho e davam. Então o pessoal gostava muito de vê-las desenhando, compartilhando – o que era justamente a proposta do Projeto: levar às artes ao público. O Adair sempre teve essa percepção de que as pessoas tinham vergonha de entrar em galeria e achavam que para entrar numa galeria ou museu, teriam que comprar ou pagar ingresso, aquela história toda. Ele criou esses eventos de ir ao interior e pintar na

rua mesmo.

Tatiane: E vocês tinham algum patrocínio?

Nei: No início não, mas depois passamos a ter. A Acrilex dava as tintas para os artistas pintarem nos workshops e as prefeituras nos davam o ônibus e a hospedagem. Era uma contrapartida. Nós levávamos os artistas para uma cidade, Santa Cruz do Sul por exemplo, em convênio com a prefeitura. Pedíamos um ônibus padrão turismo, hotel e a alimentação do dia do workshop. O que nós fazíamos era sair daqui nas sextas-feiras, saímos cedinho em frente ao Theatro São Pedro, inaugurávamos uma exposição na cidade e em um lugar, determinado pela prefeitura com localização mais central, montávamos os cavaletes, mesas e com as tintas da Acrilex – que bancou até o final do projeto – os artistas pintavam. O que era produzido era doado para a prefeitura criar pinacotecas municipais. Qualquer dia desses se tu chegar a umas dessas cidades, Bagé por exemplo e várias cidades do Rio Grande do Sul, tu vais localizar trabalhos doados pelos artistas que compunham o grupo do Projeto Enartes: Alice Brueggemann, Alice Soares, Paulo Porcella... entre outros. Eram cerca de 20 a 25 artistas de renome.

[Nei busca duas pastas tamanho A3 com recortes de jornais e documentos, trazendo registros do percurso do Projeto]

Aqui no Instituto de Criança, também eram feitos leilões. Aqui o primeiro evento com a Brueggemann quando inauguramos o espaço em 1993. O Adair era amigo do antigo Ministro da Cultura, Paschoal Carlos Magno, que criou a Barca da Cultura. Uma barca que descia o São Francisco por uma margem e levava artes plásticas, artes cênicas... tudo para a população ribeirinha, e subia o Rio pela outra. Ele se reuniu com a Brueggemann e disse assim: “Se o Paschoal criou a Barca da Cultura, porque, aqui no Rio Grande de Sul não podemos criar um projeto para levar a arte até onde o povo está (como diz o Milton) e irmos de ônibus?”. *Ônibus Criativo atravessa os pampas* e fomos. Vamos criar o Ônibus da Cultura e vamos levar os artistas adentro do Rio Grande do Sul. Com o tempo passamos as fronteiras do Rio Grande do Sul, fomos à Florianópolis e à Europa. E assim foi e elas sempre participando.

A Brueggemann fez muito eventos com a Célia Ribeiro, um deles lá em Montevidéu junto com o Nelson Jungbluth e teve uma encomenda de um quadro dela. Ela era muito querida, apesar do lado “alemão” dela, ela era querida por todos. Onde elas iam viravam notícia, os prefeitos em volta, os jornais. Fomos expor em Portugal.

Tatiane: Como eram feitas essas parcerias internacionais?

Nei: Era muito simples, participei de tudo. Fomos o único grupo que esteve em Santiago de Compostela, no Palácio da Fonseca, ao lado da catedral de Santiago. Fomos convidados pelo reitor da Universidade da Galícia, que esteve aqui no Espaço Miró que era da Casa Brasil-Espanha que fazia exposições e eventos. Ele nos convidou em 1999, quando ele veio aqui, no convidou para expormos na Galícia em 2000. Acharmos que era mentira, mas em seguida chegou o convite oficial. Até hoje fomos o único grupo de artistas que realizou uma exposição no Palácio da Fonseca. O mundo todo pôde ver, a exposição foi fantástica, linda, linda. A Brueggemann já não estava mais participando e nem a Soares. Mas elas iam em tudo. Fizemos eventos na Famurs (Federação dos Municípios do Rio

Grande do Sul), criamos o espaço cultural lá, o Adair criou e eu sempre trabalhei junto com ele. A gente criava um tema para exposições e os artistas faziam pinturas referentes às coisas do Rio Grande do Sul, as Missões por exemplo. Formalizamos um tamanho para as obras, era 80 por 80, ali tu vê as caixas que foram para Espanha conosco e estão ali. Tivemos uma repercussão jornalística lá fora muito boa. Vou procurar as fotos e te passo.

Tatiane: A imagem do ateliê é importante e isso não se tem em lugar nenhum.

Nei: Era muito legal. Nós ficamos uma semana lá desmontando. Era muito impactante a cada desenho que abríamos... acabamos sempre pensando no valor financeiro, porque tinha muito valor. “Olha esse desenho comido pelas traças!”. Elas faziam um rendado nas bordas dos desenhos, há anos guardados. Alice Brueggemann quando teve o problema no olho, que a gente achava que no olho, ela morava com a irmã, falecida já, não lembro o nome... nesse casarão. Por ela ter essa deficiência física, ela acabou não se casando e ficou junto à irmã. Passaram a vida toda juntas. Quando veio a ter esse problema no olho, inclusive um dia ela caiu aqui... vinha sempre tomar cafezinho. Não era uma galeria de arte... quando o Adair criou isso aqui, ele tinha se aposentado na Caixa Econômica e se preocupava em manter o contato com os artistas. E de tarde sempre tinha o cafezinho no ateliê das Alices. Sempre tinha o café, sempre tinha alguém indo. Era comum elas receberem amigos para tomar café junto. Na parte da manhã ninguém ia, e olha que elas iam cedo, a Brueggemann 8 horas da manhã já estava lá. Trabalhavam unicamente no ateliê. Todos os dias. No meio da tarde elas tiravam para repousar, descansar. A Soares ia almoçar em casa, morava aqui perto na Salgado Filho e a Brueggemann tirava um soninho na cadeirinha dela e recebia todos os dias pessoas no ateliê tomar o famoso *cafezinho com as Alices*. Elas eram muito profissionais, isso tu tens que destacar, rigorosamente, profissionais da melhor qualidade e muito responsáveis com seus trabalhos. Muito corretas. Claro, em todas as exposições que elas iam, roubavam a cena. Iam muito a coquetéis de outros artistas, prestigiavam muito os colegas. Elas davam aula, a Brueggemann não dava aula direto, se criava um curso no Atelier Livre, por exemplo, “curso quinzenal com Alice Brueggemann” e tu imaginas como era... “curso de pintura a óleo com Alice Brueggemann” e claro que esgotavam as vagas, sempre. Ela participava como convidada do Atelier Livre da Prefeitura, não era funcionária, acredito que deveria ser remunerado ou algo assim.

Tatiane: Tu sabes alguma coisa do trabalho dela no Sesi?

Nei: Não, sei só que ela trabalhou lá. Ela chegou a comentar algo, mas não to lembrado. Tu poderias buscar com a Eliane Santos Rocha, ela vai saber te dizer muito sobre a Brueggemann. Acho que no Atelier Livre tu podes conseguir o contato dela ou com a Nora que é sobrinha da Alice Brueggemann. Tem o Guilherme Paz, que era amigo dela, mais íntimo da Brueggemann, com quem se correspondia quando estava fora. Era amigo também da Soares. Vai te trazer várias histórias, ele é um cara muito inteligente. Tiveram outros artistas também, que poderiam contribuir muito. Hoje a Julieta Soares já não está muito bem e tem uma sobrinha que está cuidando dela, veio de Florianópolis. Ela poderia te ajudar com histórias da família. Chama-se Fernanda Soares, vou te passar o contato dela, acho que te receberiam muito bem. Elas eram muito ligadas. Acho que eu tenho uma cópia do que foi registrado no cartório. Foi assim, fizemos uma pasta para cada um e a Carmen Medeiros ficou com uma também. Fomos fotografando tudo. Nós desmontamos o ateliê e organizamos para que pudesse ser montado exatamente como ele era na UFRGS,

que era para ser permanente. Até um armário que tinha cupim nós levamos, bem, eles recuperam lá ou fazem outro... mas a coisa se perdeu... caiu num abismo lá. Tem uma sobrinha da Soares, que se chama Maria, que foi professora na arquitetura da UFRGS. Ela era amicíssima da Wrana Panizzi. Vou te passar o contato dela e te apresentar. A Maria participou desse evento na UFRGS, quando teve lá no Museu, foi uma das convidadas e representou a tia. Ela é muito querida, muito tranquila e conhece muito bem a tia. Acho que seria um bom papo com ela por ela ser da UFRGS. Ela é muito receptiva e no que ela puder te ajudar, ela vai te ajudar.

Tinha a Christina Balbão que era do grupo e uma outra que não lembro o nome... e tiveram outros artistas que passaram por lá, mas não para trabalhar, para conversar, tomar o café... O ateliê era o local de trabalho delas, era tomar o café de manhã e ir para o ateliê. Só à tarde se tinha esse contato, a Soares ficava na mesinha dela, meio de lado e a Brueggemann parava e nos recebia. O material que a gente tinha... esses dias uma galeria ainda me pediu um currículo da Soares, nós tínhamos pilhas e pilhas de material. Em 2015, quando fechamos a galeria, me desfiz de tudo. Alguma coisa ainda entreguei para as famílias.

Na verdade, o problema do olho, ela até usava óculos, não era um problema no olho. Ela começou a ter dificuldades para pintar, se atrapalhava. Foi investigar catarata, colocou lentes... um olho ficou bem a outro não. Nós a levamos a São Paulo, e tu sabe como? Fomos de carro, ela não quis ir de avião. Marcamos uma consulta com um especialista ocular e fomos passeando. O carro não tinha nem ar condicionado, era um Monza. Fomos até São Paulo hospedamos ela na casa de um primo do Adair que era artista, trabalhou uma época com o Washington Olivetto, como freelancer da empresa de propaganda, esse rapaz criou o logotipo da Zero Hora, sabe? Esse ZH amarelo? Ele gostava muito da Alice e dissemos “ah, a Alice vai ficar em um hotel” e ele disse: “Negativo! A Alice vai ficar aqui em casa”. Quando chegamos em São Paulo, uma das sobrinhas da Alice, filha de uma das irmãs, ligou para o médico e nós já estávamos na sala – bah, isso criou um trauma na Alice, ela voltou revoltada de São Paulo – nós entramos na sala e o médico disse: “Olha, Dona Alice, a senhora me desculpa, mas acabou de ligar a sua sobrinha de Porto Alegre, dizendo que já tem um médico lhe tratando em Porto Alegre e por um questão ética, eu não vou lhe atender”. O Adair rebateu, reafirmando que viemos de Porto Alegre até lá para a consulta e ele respondeu: “A sua sobrinha pediu que eu não interferisse no tratamento”. Quando ela ouviu isso, essa mulher não deu uma palavra, veio até Porto Alegre sem dar uma palavra e a partir disso ela afundou. Entrou em depressão e ficou irritada com a sobrinha... criou um clima familiar bem ruim e essa sobrinha não morava com ela... era casada e tal. Na verdade, não era o olho... não tinha nada a ver. Ela estava com um tumor no cérebro. Começou pequeno, o Dr. Muratore, que é médico da Julieta até hoje, foi médico das Alices, é neurologista, conhecidíssimo, top de linha, como se diz. Ele tratou as duas Alices e ele que cuidou da cirurgia da Alice Brueggemann, ah e aí quando mexeram no cérebro... daí sim... Criou sequelas, ela ficou em casa e nunca mais saiu. Antes do tumor ela era superativa.

Alice Soares parou de pintar para ir para o hospital fazer um exame, porque o médico achou melhor ela ficar hospitalizada para o exame, o Muratore, “ah, eu vou te hospitalizar pra ti ficar melhor, não precisar ficar indo e vindo”. Eu que levava no Hospital Moinhos Vento, pegava ela e a irmã, o Adair junto, e colocávamos elas no carro e levávamos. Ela morreu

com 87 anos, ela é de 17 né, 17 do 7 de 1917 e a Brueggemann é de março. Foi isso que aconteceu, o Muratore levou, “ah, vou te hospitalizar”. Foi tão gozado... ela estava lá no segundo dia fazendo exames e tal... foi tão estranho... é pra quem acredita em espiritualidade. Nós chegamos lá, de manhã assim, pelas 10 horas, era a hora da visita. “Ah, Nei, sabe que eu fui convidada para uma exposição?” e eu “É, Alice? Quando?” “Hoje, às 16 horas, às 4 horas da tarde, fui convidada para uma exposição, mas eu to aqui, né... Eu queria tomar um suco de laranja, mas eles não querem me dar”. Aí o Adair foi lá comprar, ela tomou todo o suco e na saída da visita ela disse: “eu vou lá na exposição hoje” e a Julieta “ah, isso é coisa da cabeça dela...”. Eu saí dali... ela dizia “eu vou na exposição, fui convidada...”. Na volta, larguei a Julieta e falei: “eu sei que tu não acredita nessas coisas, mas eu acho que vai acontecer alguma coisa com a Alice” e ela disse “bobagem dela, não leva a sério”. Duas horas da tarde a Julieta me liga, o Muratore tinha chamado para ir ao hospital. Quando chegamos lá ela tinha falecido. Eu leio coisas espíritas, mas não sou muito sou radical... falei pra Julieta: “lembra quando ela disse que tinha um evento para ir às 16 horas? No íntimo dela já a estavam chamando”. Quando chegamos no hospital o médico a chamou de Julietinha, minha irmãzinha e ali já soubemos. Não fomos vê-la. Aí veio a Maria e em seguida vieram os parentes de Florianópolis... ela tinha falecido e a Julieta ficou assim...

Tatiane: Ela tinha sido internada para fazer exames de rotina?

Nei: Exames, isso, de rotina. Foi fazer uma ressonância. Foi exatamente isso... é... foi isso. Ela contando essa história de que tinha sido convidada para um evento e a Julieta dizia “ah, ela tá sonhando”. Vieram as enfermeiras e já levaram ela para o exame de ressonância. Então fomos embora e para a tarde a gente voltaria para a visita e veio a óbito. A Alice Soares tinha uma preocupação muito grande com os dentes, tinha uma grande preocupação com a estética, mesmo com a idade avançada. Ela era muito fina, meiga. Tinha essa preocupação, ia sempre nos eventos, foi professora, precisava estar arrumada. Mas ela nos dizia uma coisa, ela sempre dizia para nós: “ah, guris (ela nos chamava de guris, eu e o Adair), Deus esqueceu de mim. Acho que tá na hora, to tão cansada”. Ela repetiu muitas vezes “Deus esqueceu de mim”. Ela já tinha uma dificuldade para andar por ela ser muito alta, andava sempre de braço com a irmã. Desenhando, lá na casa delas, sempre. Elas passaram a ficar muito em casa. Elas só iam à Florianópolis e não mais de avião ou ônibus, só de carro, nós às levávamos sempre na época de natal. Elas ficavam na casa da sobrinha e do sobrinho, do Fernando e da Sônia. Levava de carro e levávamos nosso cachorrinho... o delas ficava aqui. Passávamos o natal e o ano novo lá. A Alice [Soares] era muito meiga. Muito doce... esse é um termo que tu podes usar: doce, doce. A Brueggemann a gente convivia com ela no ateliê, mas a casa dela a gente não frequentava. A Soares a gente convivia, sempre na casa dela e da Julieta. E viajávamos muito à Florianópolis e elas gostavam de ir conosco... acho que pela idade. Era muito legal. Mas com a Alice Soares a gente vivia na casa dela, a Brueggemann não, era uma família diferente. Não íamos lá. Quando criamos aqui, ela vinha sempre tomar cafezinho, umas duas ou três vezes por semana. Antes dela ir embora do ateliê para casa, ela comprava um pãozinho para levar para irmã e nós levávamos ela daqui até em casa. Quase me veio o nome da irmã... da família Pilla, bem conhecida.

Tatiane: E a casa ainda é da família?

Nei: Sim, é ali na Santa Cecília, ao lado da Vicente da Fontoura. Quem vem pela Protásio sobe a rua em direção ao IPA. Não lembro o nome. O sobrinho que trabalha no cartório poderia te ajudar. Outro dia fui ali e falei “tu é sobrinho da Brueggemann, né?”. Porque ele era o sobrinho preferido dela. Ali na Andrade Neves no primeiro andar no fundo. Filho da Nora, também a sobrinha preferida. Nem sei como está a Nora, ela era uma senhora já... não sei nem que idade ela tem. Ah... lembrei... a Myrian era a irmã da Alice, mãe da Nora, já faleceu. Moravam juntas, a Brueggemann morava na casa dela. A Brueggemann morava ali e a irmã viveu a vida com ela, a protegia. Essas pessoas podem te enriquecer e a Maria para a história da Soares.

[Nei, no final de nossa conversa, me presenteia com três obras das Alices (uma serigrafia e um desenho de Alice Soares e uma serigrafia de Alice Brueggemann – única peça da artista na coleção atual do Projeto) e finaliza me dizendo “era isso que elas faziam, presenteavam”]

Entrevista com Zuneide Conceição e Carlos Carrion de Britto Velho

Ateliê/Residência do casal

03 de outubro de 2019 – duração aproximada de 120 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa, Britto demonstra não conhecer a doação do ateliê]

Carlos Carrion Britto Velho: Tu sabes que eu nunca visitei o ateliê delas? Porque a Alice Brueggemann vinha muito à minha casa. Sempre me dei com as duas Alices, mas meu contato sempre foi mais com a Alice Brueggemann, a Alice Soares estava mais voltada para a Universidade para as *meninas*, o desenho, ela não estava tão voltada para o mercado de arte como a Alice Brueggemann. Ela era uma artista que estava muito envolvida com o mercado de arte, participava das galerias. Sabia que elas eram muito amigas, que trabalhavam juntas e tinham o ateliê. Sempre encontrava ela [Brueggemann] em festas de artistas, às vezes ela me visitava, vinha jantar na minha casa, a gente expunha junto. Tu sabes que ela foi uma artista tão importante, a nível de mercado, sem entrar na discussão sobre sua importância histórica como artista, mas houve uma época (é estranho isso), não sei se isso foi na década de 1980, pelo início, ela vendia mais caro que o Iberê ou que o Malagoli. Ela tinha um mercado. As paisagens, uma casa, uma figura dela era muito cotada, sabe? As pessoas disputavam o trabalho da Alice Brueggemann. Ela conviveu sempre com os artistas no mercado e no cotidiano. Eu acompanhei bem a obra dela o tempo todo. A Alice [Soares] era mais voltada para o ensino e para o desenho, ela também trabalhava como artista, desenhando, mas acho que ela entrou no mercado mais tarde. Começamos a ver as exposições com os desenhos e as gravuras, mas não era tão constante como a Alice Brueggemann que estava sempre no mercado. Era uma artista *importantona*, até na questão de dinheiro, era muito cotada. Uma época eram muito cotados a Brueggemann, o Malagoli, o Iberê quando ainda morava no Rio, tinha um mercado muito bom no Rio e depois veio para cá, o Xico [Stockinger] também. Mas a Alice era uma artista bem cotada, pintora, né?! Então convivi muito com ela nesse ponto.

Tatiane lung: Como vocês se conheceram?

Britto: Conheci elas no ambiente de arte. Por exemplo, no início da década de 1980, existia a Cambona Galeria de Arte, era talvez a mais importante aqui daquela época. Havia uma série de artistas, o Tenius, o Nelson Jungbluth, o Barth que era da Universidade, eu, Ênio Lippmann, tinha um grupo bem grande. Todos nós convivíamos na Galeria. Até era engraçado, tinha um dia semana, acho que às sextas, que a gente se reunia à tardinha para tomar espumante e bater papo lá na Galeria. Muito bem frequentada. Ficava ali na Dona Laura, uma casa muito boa, tinha um impressor de serigrafia que trabalhava lá, a Alice fazia gravura e serigrafia e eu também, todo mundo fazia. Eu não me lembro se a Alice Soares também fazia, talvez fizesse. A Alice Soares não frequentava muito esse grupo, elas trabalhavam juntas no ateliê, mas ela estava muito mais envolvida com a Universidade. A Alice Brueggemann não.

Tatiane: Elas tinham, então, grupos sociais distintos?

Britto: A Alice Brueggemann era mais sociável, acho até que ela nunca lecionou na Universidade. Sempre a Alice Soares como professora no Belas Artes, talvez nesses horários ela estivesse dando aula e não pudesse participar desses encontros. A Brueggemann eu conheci na década de 1980, mais ou menos, depois eu fui morar em São Paulo, eu e a Zuneide, minha mulher, ali por 1984/1985. Eu me lembro que a gente tinha muito contato, conhecia bem o trabalho dela, gostava muito... aquela coisa característica, escura, esverdeadas, as figuras, a casa, a luz. Quase como se fosse a figura e a casa uma natureza morta, não era, engraçado isso, mas a composição era diferente. Foi ali que conheci e comecei a conviver bastante,

Tatiane: Ela produzia muito e vendia muito?

Britto: Acho que ela vendia quase tudo que ela fazia. Na década de 1980, acho que ela foi uma das artistas que mais vendeu. Tinha mercado direto. E mais pintura, serigrafia ela fazia às vezes, como todos nós. Encomendas, às vezes fazia para botar na galeria, uma tiragem... Ela trabalhava mais a pintura. Interessante é que eu nunca vi ela trabalhando no ateliê dela. Elas tinham o ateliê, como a gente convivia muito fora do ateliê, ela participava muito das festas dos artistas. Tem a Eliane Santos Rocha, que é uma gravadora, casada com um sobrinho da Alice, ela tinha uma irmã que era a mãe do Lauro Santos Rocha, casado com a Eliane, artista até hoje, gravadora, trabalhava com metal. A gente se encontrava muito nessas festas, nesses encontros de arte que havia muito. Tinha o Nelson Jungbluth que fazia muitas festas e era pintor. Famosas festas... tinham marchands, artistas, às vezes chegava a ter trinta pessoas ou mais na casa dele. Quase em frente ao Internacional em uma casa muito bonita.

Tatiane: O contato com a Alice Brueggemann era mais profissional?

Britto: Profissional e de amigo também. A gente convivia e era rara a semana que a gente não se encontrava no dia de ir na Cambona – que era um centro – era um grupo de mais ou menos uns vinte artistas que circulavam pela Galeria. Às vezes íamos jantar fora, às vezes vínhamos aqui no Barranco, às vezes vinha não sei aonde... na casa de alguém, na minha ou na da Eliane. Tinha muito contato social, muito mais nas exposições, porque era um momento que a gente tinha, na década de 1980, onde o mercado era muito mais forte, não era difícil como agora. Agora as pessoas estão muito isoladas, cada um trabalhando no seu canto com seus compromissos. Não se encontram mais, tem as exposições que

acontecem e as pessoas vão, mas é muito menos. Deve ter outros grupos jovens acontecendo, agora já estou com 73 anos, passaram muito anos, tenho meu grupo, mas estou muito voltado para o meu trabalho, exposições, o lado profissional. Dou aula aqui no meu ateliê todas as quartas-feiras sempre... a Tomaselli também no seu ateliê, cada um no seu canto. Eu acho que esses jovens devem estar se encontrando, mas não tanto como antes. Aquela coisa que havia, as galerias estão acabando e é uma coisa triste. Já tivemos vinte e tantas galerias, nos anos 1980 foi o auge. Tinha a Tina, a Cambona, a Bolsa de Arte e assim foi indo, foram abrindo várias galerias, a Capellari. Havia um bom número e funcionavam muito bem. Mas no Brasil todo, crise no país inteiro. Hoje em dia não existem mais essas ligações, as pessoas não ficam mais se encontrando, se encontram no museu ou alguma coisa assim. Estou lá na direção da AAMARGS, então de vez em quando encontro o pessoal, não é tanto artista, mas mudou muito. A Alice Soares encontrava às vezes, gostava dela, era muito afável, mas a gente quase não tinha contato. Tinha o ateliê do Xico Stockinger, muitas festas, os aniversários do Xico, chovia de gente. Nesses lugares todos a gente se encontrava. Falo de uma coisa mais social, que é o que acontecia, até porque sou artista, não sou teórico ou historiador de arte [risos]. Elas tinham uma forma de ser, tenho a impressão, de certa proteção. Agora eu tava pensando, pela primeira vez na vida estou pensando isso: por que eu não conheci o ateliê das Alices, se eu conhecia o de todo mundo? Tomaselli, Nelson, Xico, Iberê... por que eu não conheci o ateliê da Alice?”. Não sei se ela não se protegeu um pouco... *to fantasiando* agora, depois de tantos anos, por que que não tinha esse conhecimento? Tinha gente que frequentava lá, marchands outras pessoas que me falam. Eu não sei se era no Centro, não tenho nem ideia de onde era!

Tatiane: Era na Riachuelo, no Centro, bem em frente ao Zaffari, sabes?

Britto: Claro, seria bem fácil de ir. Vivia por ali [risos]! Não sei porque...

Tatiane: Alguns amigos das artistas me comentaram que tinham uma relação mais íntima com a Alice Soares, mas que Brueggemann se mantinha mais em uma esfera pública, por exemplo, eles não iam à casa dela.

Britto: Nunca na casa dela, ela já foi na minha. Nunca fui no ateliê dela.

Zuneide: Fomos na casa dela. Nós fomos em um jantar, na Santa Cecília, tá lembrando? Ela morava com uma sobrinha, fomos com a Eliane e com o Bigode.

Britto: Lembra em que ano mais ou menos?

Zuneide: Não sei dizer...

Britto: Nós [ele e Zuneide] nos conhecemos há 47 anos, começamos a namorar. Estamos casados há 44 anos e meio... *to* tem um tempinho já.

Zuneide: A Alice morreu em 2001. Em que ano a gente foi morar em São Paulo?

Britto: A gente foi morar em São Paulo acho que em 1985, né?

Zuneide: Acho que foi por 1983 que fomos lá. Te lembra onde mora o Moacir? Tinha um hospital ali, a casa da Alice era ali no alto. Morava com uma sobrinha, eu acho, irmã e uma sobrinha. A mãe do Bigode...

Britto: O Lauro Santos Rocha, o Bigode, é estranho chamar de Lauro... a gente conhece por Bigode a vida toda.

Zuneide: Vocês falaram na Cambona, né? Qual era o número ali? Quase com a Goethe... já botei no Google e não consegui achar.

Britto: Foi uma das galerias mais importantes por aqui. A Maria Helena Webster era famosa.

Zuneide: Tu não tem nada de catálogo dela? Tu fez exposição lá antes de irmos para São Paulo.

Britto: Não tem mais a casa, fizeram um prédio, lá tem um prédio grande. Tem uma jornalista, que faleceu ano passado, fez uma entrevista interessante aqui no catálogo, a Susana Sondermann.

Tatiane: A Cambona era da Maria Helena Webster?

Britto: Isso, foi uma marchand importantíssima que trabalhou em São Paulo também. A Susana Sondermann, sabe que é engraçado, eu encontrei ela no ano passado, e ela queria muito esse catálogo, lembrava que tinha me entrevistado e eu disse que ia conseguir. Dois meses depois ela faleceu. Fiquei assim “ah, por que não dei esse catálogo?”. A vida tá assim hoje em dia, a gente não se encontra mais. Ela me encontrou e disse: “Britto! Quero muito aquele catálogo que fiz uma entrevista contigo... não acho mais!”. Vou guardar, quando eu for para lá, encontrar com ela, eu levo.

Tatiane: Tem alguns textos de jornal escrito por ela sobre as Alices que estão no acervo do MARGS.

Britto: Não sei se era na Zero Hora... mas ela escrevia. Ela começou a lançar essa ideia de entrevista no catálogo. Não havia essa coisa de curadoria ainda. Existia historiador, mas curadoria ainda não... até na universidade tem esse curso de curadoria e isso e aquilo. É bom e tal, mas tem quase um curador por artista.

Tatiane: Quando vocês voltaram para Porto Alegre? Mantiveram contato com a Alice?

Britto: Nós ficamos sete anos lá. Acho que nós perdemos contato. A Cambona encerrou, o fato dela encerrar, a gente perde o ponto de referência para a gente sempre se encontrar. Alicinha tinha uma dificuldade física, e ela subia aquela escadaria para chegar na escadaria e ela vinha bem rapidinho “não quero me atrasar para o encontro!”. E a gente abraçava e beijava ela, muito querida e muito afagada pelos artistas. A Alice Soares, a gente tinha um pouco de receio de chegar perto, ela era uma pessoa mais formal. Quando a gente se encontra, sempre nos comprimentávamos: “Como vai Britto? Acompanho teu trabalho.” Naquele tempo não tinha internet, mas ela acompanhava pelas exposições, eu sempre expus muito. Tu vê, comecei, profissionalmente mesmo, há 53 anos atrás com 20 anos de idade. E nesse tempo eu fiz, mais ou menos, 50 individuais. É muito raro um artista bater isso. Eu expunha em museu do Rio, no Museu de Arte Moderna, no Museu de Belas-Artes, viajava, expunha aqui no MARGS... expunha muito. Agora bem menos.

Tatiane: Como era o início da carreira do artista há mais de 50 anos?

Britto: Era muito difícil. Naquela época havia uma galeria só. Tinha a Galeria Pancetti ficava na Rua da Praia, era a velha Casa das Molduras, do Wilmar Fontes que era advogado, gostava de arte, era colecionador. Lembro que encontrava lá o Malagoli, o Xico, outros tantos artistas... porque era a única galeria. Depois veio a Guignard que era lá no Plaza. O Museu [de Arte do Rio Grande do Sul] não sei onde estava... sei que em 1977 ele se mudou para o prédio onde está agora. Esteve antes no Theatro São Pedro, em um clube na Salgado Filho. Não havia quase espaço, era um pouco como São Paulo antes da Bienal, que foi em 1951. Antes disso não havia galeria, as exposições eram na casa do colecionador. A Família Prado que teve parte na Semana de 22, recebiam alguns artistas. Aqui era um pouco assim, tinha a Pancetti, via mais o Malagoli ali. A Alice não via ali. O mercado estourou mesmo e começou a aparecer um monte de galerias no fim dos 1970 e início dos 1980. Tinha no Centro Comercial, na Azenha, a Tina Zappoli e o Tatata Pimentel que tinham galeria onde eu expus em 1978. Teve a exposição de 160 anos do Theatro São Pedro, onde expus, tem texto do Antônio Hohlfeldt, tem o Dilmar Messias que é diretor da programação cultural do Theatro e o César Prestes. O Antonio Hohlfeldt foi o primeiro cara que escreveu sobre mim em 1971, ele era jornalista do Correio e a primeira individual que eu fiz na Pancetti, ele escreveu sobre. Mas eu *to fugindo do tema, to falando de mim...* Deixa eu ver aqui... 1978 Galeria do Centro Comercial de Porto Alegre, Centro Comercial da Azenha, depois em 80 já é no Rio, em 80 na galeria do Renato Rosa na Independência, outro marchand que hoje está no Rio, mas vem também à Porto Alegre. Sempre expus muito, mas me lembro que a Alice Soares me dizia que acompanhava, porque agora tu não tens como não acompanhar com a internet. Eu termino um trabalho meu e ele é fotografado e vai pela internet e as pessoas perguntam “onde está esse trabalho?”. Então é diferente... mas tinha mais mercado... não digo para mim, porque agora já estou em outra fase da vida. São Paulo o mercado é muito grande, apesar de ter baixado muito, tem muitos jovens vendendo seus trabalhos. Aqui havia jovens também, mas hoje em dia é mais pessoas com mais história... ou uma coisa muito decorativa... florzinha... não tenho nada contra flor [risos]! Andy Warhol também imprimia flores em serigrafia, mas não é isso. Matisse fazia flores belíssimas, mas não é nesse sentido. Aquela coisa decorativa, o decorador que manda no mercado... está desmanchado.

Tatiane: Toda essa agitação foi fundamental para essa geração... E os artistas todos eram representados por galerias? E era comum trabalhar com várias galerias ao mesmo tempo ou se filiava a uma?

Britto: Era comum, depois só que começou a aparecer essa coisa de exclusividade. Foi mais nos anos 1990, para mim, quando voltei para cá. Tinha a Bolsa de Arte que eu trabalhava como exclusivo dela... mas não deu certo. Logo que eu cheguei de São Paulo, usando uma expressão chula “carne fresca”, a dona da galeria, a Marga, me dizia: “Britto, tu és o artista que mais vende aqui!”. Eu estava chegando, tinha sido bastante badalado lá. Expus no MASP em 1991, saíram – coisa raríssima – duas páginas na Veja, não era muito comum. Agora a Veja não tem nem mais matéria nenhuma. Mesmo naquela época era uma página que saía, aí eles mexiam comigo, “mas tu vais voltar para Porto Alegre?” e eu mexia com eles “eu cumpri o sonho do paulista que é expor no Masp e sair na Veja” [risos], então já posso vir embora. Nos anos 1990 foram os primeiros recortes que fiz, hoje em dia faço em aço com tinta automotiva. Quando voltei de lá foi que começou essa coisa de exclusividade, hoje em dia não deu mais certo. Porto Alegre não tem essa coisa... nem São Paulo tem mais... eles tentam fazer lá, mas não conseguem essa coisa de exclusividade.

Lá, às vezes, vejo que é uma exclusividade meio forçada, o artista fica até com medo de mostrar a obra e vender o trabalho para outra pessoa e que a galeria descubra! Eu nunca fui assim, já sou mais temperamental. Trabalhei alguns anos com a Bolsa e depois comecei a trabalhar com todo mundo. Antes dessa época, voltando à 1980, era comum trabalhar com várias galerias, trabalhava com a Tina, com a Cambona... agora as galerias estão muito difíceis, uma confusão danada. A própria Bolsa está mais em São Paulo do que aqui, claro, está aqui também, mas não está fácil. Não trabalho mais com ela, queria exclusividade e eu não dei. Hoje em dia ela tem exclusividade com as pessoas com quem trabalha... mas andam vendendo escondido... aí não vale a pena. Um comentário que eu faço, pelo que observo das pessoas que tem dinheiro hoje, muito porque herdaram, é que me cercam e perguntam: “Britto, porque eu vou pagar 50% para a galeria se eu posso comprar direto de ti?”. Que se virem os marchands! Eles têm que se virar para conseguir vender o trabalho do artista. O Xico Stockinger dizia assim: “ô Britto (falando daquele jeito dele, gritava muito, era muito amigo nosso e vinha sempre aqui em casa) 80% do meu mercado, eu vendo na minha casa, as pessoas ficam me cercaram e me agarram na porta ‘Eu quero comprar!’ e tu vais fazer o quê?”. Vou dizer: “Não! Não vou te vender, vai na galeria!” ou “Não posso, sou exclusivo!”. Tu vê que sempre quando eu chego na Alice Soares a coisa meio que esbarra. Era um contato muito formal, a gente não tinha quase contato, ela muito dentro da Universidade.

Tatiane: A Alice Brueggemann dava cursos de pintura independentes?

Britto: Exatamente, tinha lá na galeria da Vera Wildner, onde eu também dei aulas, a Alice Brueggemann, o Plínio Bernhardt... um grupo. Logo depois eu comecei a dar aula aqui no ateliê e lá. Esse meu curso é muito rápido, tenho alunos que estão há 22 anos já [risos]. Já nem são mais meus alunos, trabalham aqui. Tem 9 pessoas que trabalham aqui às quartas-feiras, tomam conta de toda a sala, os cavaletes ficam cheios. Tá assim de gente querendo fazer e eu não tenho como. Há muitos anos eu tinha quatro turmas, mas isso começou a me atrapalhar. Montei só às quartas-feiras à tarde, até aula de noite, tinha que sair com as pessoas até o estacionamento para não serem assaltados... quer dizer... como se eu fosse proteger. Ia mais para correr [risos]. O pessoal mexe “Britto, quando tu vai aposentar teus alunos?” [risos]. Eles trabalham aqui, gostam daqui. O que não se faz em pintura hoje em dia. Antigamente os ateliês eram mais coletivos, não tinha essa coisa do artista estar falando sozinho. Tinham seus discípulos... agora é aula, mas meu trabalho não é muito de aula, é mais de um coletivo. Alice Soares dava aula na Universidade... não tenho certeza se dava aula de desenho. Tu vê que está sendo meio capenga minha entrevista [risos]. Não tinha contato com ela. Houve um momento, até é engraçado isso porque foi uma coisa que mudou, houve um momento que o Atelier Livre [da Prefeitura de Porto Alegre] foi o grande centro... tinha o Belas Artes... e os artistas importantes, todos, Xico Stockinger, Iberê, Alfredo Nicolaiewski, todos devem ter passado pelo Belas Artes, mas eles estavam lá no Atelier Livre, ainda no Mercado Público. Paulo Peres dava aula no Belas Artes e também dava aula no Atelier Livre a vida toda. Eu dei aula no Atelier Livre alguns anos, logo que voltei de Paris, morei lá, quando nós dois voltamos comecei a dar aula de Pintura I e o Porcella dava Pintura II. O grande centro irradiador da arte, da gravura, de fotografia era o Atelier Livre. Aqui em Porto Alegre era o Danúbio dava aula, assim como teve o Xico Stockinger, grande escultor que está expondo agora no MARGS e a gente vê que é aquela coisa fantástica. O Iberê na pintura e o Danúbio foi o grande gravador gaúcho e brasileiro, não digo a pintura, a gravura dele foi das mais excelentes, no mesmo nível que a pintura

do Iberê e a escultura do Xico. O Danúbio dava aulas de gravura lá, litografia, xilo... vinham artistas de São Paulo e se instalavam na casa de algum artista nosso, no Danúbio ou Armando Almeida, todos circulavam. Lá era um centro irradiador que dava até uma certa ciúmeira no Belas Artes, eu sei, as coisas são assim. Para nós era uma coisa meio distante. Isso nos anos 1970, era uma coisa para ter título, “faz pintura, gravura, escultura com a gente e vai lá pegar um diploma no Belas Artes para poder ter uma profissão”. Alguns lecionavam lá, o próprio Danúbio lecionou nos dois. Era uma coisa irradiadora, lá no Atelier Livre – até é bom ficarem sabendo disso – havia reuniões de artistas, muito maiores que na Cambona, que vinha gente de São Paulo e a gente fazia churrascos lá nos fundos, tinha jogo de pingue-pongue. O Xico já sabia, chegava tal dia para jogar pingue-pongue, era o Danúbio, eu, o Paulo Peres, todo mundo lá. Eu dava aula de pintura, terminava a aula às 6, e uma das mesas de aula – acho que o Alfredo sabe [risos] – às 6 horas já estavam tudo quanto é artista na porta: “Britto! Termina a aula pra gente pegar a mesa pra montar a mesa de pingue-pongue. Tá enchendo o saco aí!”. Chegavam já com as caipirinhas, começavam a tomar trago, era uma festa, aquele ambiente efervescente de tanto artista que eu acho que não tem no Belas Artes. Nunca estive lá... raramente vou lá. Uma vez fui para dar uma palestra que o Paulo Peres apresentou uma vez que expus, foi em 2004, uma exposição bem legal que fizemos um catálogo. Fui lá bater papo com uns 70 alunos do Paulo Peres sobre minha vida, contar as coisas todas e acho que foi a única vez que estive lá, mais uma outra que não estou lembrado. Sempre era o Atelier Livre. Mas quando voltei de São Paulo já não era mais a mesma coisa, já estava decaindo o Atelier Livre.

Tatiane: E a Chico Lisboa?

Britto: É uma Associação que eu colaboro muito. Todos os anos faço uma pinturinha pra eles, mas vou te contar que até hoje ainda não fui sócio. Colaboro todos os anos, há anos, sou sócio honorário já. Fui da PAP, uma coisa cretina, a maior associação de artes plásticas do Brasil, a PAP-São Paulo. Tinha Tomie Ohtake, Gruber, grandes nomes assim, Maria Bonomi, todos faziam parte e eu era da diretoria. Participei ativamente quando morava em São Paulo. Aqui eu não sei, a Chico era importante, mas nunca fui “sindicalista”, tô brincando, mas colaboro sempre, economicamente.

Tatiane: Sempre houve essa rixa?

Britto: Quem era da Chico e do Atelier Livre, a Chico é bem mais antiga, acho que veio enfraquecendo também. O Atelier Livre hoje em dia não é mais nada, nunca mais contrataram professores... foi se fechando... acho até que vão privatizar, houveram comentários de que pode haver uma parceria público-privada, alugar os ateliês... não sei o que vão fazer lá... Os professores estão todos se aposentando, tem uma meia dúzia... Até já dei curso ali, agora não dou mais, é uma coisa cansativa e acho que não tem retorno, entende? Aí o Belas Artes hoje é essa coisa importante que eu não tenho contato, para mim como artista é mais abstrata, mais teórica, que eu sei que existe, que tem o museu com coisa mais deles que de outros artistas. Eu estou muito independente disso, mas parece que tem uma casta “eu sou do Belas Artes e tu não é”. Só que os grandes artistas não fizeram o Belas Artes [risos], o Iberê não fez, o Xico não fez, eu não fiz, Tomaselli não fez... não sei quem também não fez [risos]. Mas é importante, hoje em dia é a escola que existe, as outras não existem mais.

Tatiane: Como foi o impacto da abertura do MARGS e a formalização com a sede própria?

Britto: Foi muito importante! O Luis Inácio Medeiros que trabalhava com o Guazzeli que conseguiram levar – batalharam muito – para lá. Foi fantástico. Outro dia estava lá conversando com o Dalcol e o José Luiz do Amaral Neto, que dá aula de história da arte lá há muito anos, e ele: “Te lembra Britto que a gente frequentava aqui onde é o acervo e tudo”. Tudo era muito escuro, muito úmido, mas temos nosso museu, foi muito importante.

Tatiane: E já se deu essa abertura aos artistas locais?

Britto: Muitas exposições importantes, também trazia gente fora que era importante para nós. Não era uma atitude como tinha, até há pouco tempo – agora não existe mais, existe agora o Farol – o Santander era uma coisa tipo “disco voador” que trazia paulista e carioca para cá. E, quando muito, alguma coisa de jovens com curadoria aqui, coisa para ninguém reclamar. O “poderoso” mostrando a “cultura” para o terceiro mundo. Nesse ponto ele não foi muito positivo. É uma coisa que vem de cima para baixo, e o MARGS não, era uma coisa nossa, dos gaúchos. Participavam paulistas e cariocas, mas no mesmo nível, não tinha essa coisa de cima. E terminou aqui depois daquela briga da Queermuseu que houve lá. Eles não querem mais aparecer, até patrocinam coisas, mas não querem que apareça o nome deles em artes plásticas, querem saber só de outras coisas. Sou um dos diretores da Bienal, pela segunda vez, também sou da direção da AMARGS – não ganho nada, mas me convidam e eu vou. Mas o Santander, dos dois lados, eles ajudam, mas não querem que apareça o nome em artes plásticas, agora em música e o que mais for tudo bem. Por causa dessa coisa da Queermuseu, uma *besteirada* fazer censura naquilo... mas é um prédio maravilhoso que ficou assim, como um “disco voador” que apresenta coisa lá de fora para os índios botocudos que somos nós. Muito diferente do MARGS que é nosso grande museu e agora tem o MAC que está aparecendo aí, há anos já, o Gaudêncio e o Chico que fundaram ele; o Fidelis que foi diretor no MARGS e o Francisco Alves; eu morava em São Paulo ainda, me lembro que o Olívio Tavares, um crítico de arte muito importante que era da IstoÉ, grande amigo, dizia: “Britto, tu vais conhecer dois jovens do Belas Artes que vão estourar lá, vão abrir um museu” e era o MAC. Tinha muita campanha contra, eu achei ótimo, não estava nessas brigas.

Tatiane: Como contra?

Britto: Eu estava fora, mas o Tavares falava que o espaço destinado ao MAC nos altos da Casa da Cultura Mário Quintana, era para ser um restaurante e vieram dois rapazes para montar um *museu* e não sei o quê – eram contra. Não contra à arte contemporânea, mas contra o museu. Eu era a favor naquele tempo e continuei sendo a favor. Quando eu cheguei eles faziam um projeto em fascículos de 5 a 6 páginas, o primeiro foi feito pelo Fajardo e o segundo foi meu, estava chegando de São Paulo e fiquei supercontente.

Tatiane: Como era o nome do projeto?

Britto: Eu não lembro... vou procurar um fascículo para ti. Até foi a Angélica de Moraes que fez o texto naquela época, era a pessoa que escrevia em São Paulo também. Foi muito importante e agora está crescendo, vai ter seu espaço próprio e vai deixar a Mário Quintana fazer seu restaurante lá em cima [risos]. São os nossos museus, é o que temos mais ligados às artes. O MARGS também trabalha com arte contemporânea, não tem como não ser, a arte contemporânea está aí! Aliás, tem gente que diz o seguinte, não só aqui no Brasil, no mundo inteiro, “ah, ninguém mais faz arte contemporânea”. Tem uma galeria em São Paulo

que trabalha com artistas famosos e diz: “trabalhamos com pintura moderna”. Eu acho engraçado porque são pessoas que estão atuando. Tenho visto muitos críticos e historiadores dizendo que pintura moderna não se faz mais agora, era um momento específico, tudo o que se faz agora é arte contemporânea, contemporânea nossa – pode ser uma porcaria ou pode ser muito boa. Não existe o cara dizer assim: “eu faço arte barroca!”. A não ser que seja um lunático, não, tu não faz [risos]! Pode até copiar o fazer, mas teu trabalho vai ser contemporâneo. Não precisa ser instalação, videoarte, pode ser pintura ou desenho, é arte agora! Mas tem essa galeria lá de São Paulo – bem importante – que é pura implicância. Eles trabalham com grandes nomes da arte concreta, coisas assim e a galeria diz *arte moderna* só para implicar com a arte contemporânea. Não lembro o nome da galeria, rende muito e atrai muito os compradores com essa ideia de “antigo”, mas feito agora. Tu conheces o Fajardo e esse pessoal, é tudo coisa feita agora, não importa a idade deles ou o que for. Não acho que eu faço pintura moderna, até porque eu não nasci naquela época [risos] – eu faço pintura. E faço recortes, o pessoal tem mania de chamar de recortes ou objeto o que eu faço, um tempo usei madeira e mdf, fiz muito isso, depois mais em aço e alumínio pintado dos dois lados. Não chamo de escultura, chamo de recorte ou objeto, entende? Tenho o título mais de pintor. Eu estava expondo, há uns anos atrás em São Paulo, e a jornalista da Folha de São Paulo me entrevistou, foi no MUB, que foi um espaço maravilhoso que foi desmembrado – um museu maravilhoso – ficava embaixo e tinha um jardim em cima. A exposição tinha recorte na parede, tinha pintura na outra, tinha recortes pintados dos dois lados – peças imensas no meio – e a jornalista de arte me entrevistando, ela disse assim: “então vocês gaúchos acham que o Amilcar de Castro, o Weissmann, o Calder, eles não são escultores, são *objetistas*?”. E expliquei que eu vivo em uma cidade onde os escultores trabalham muito com bronze, o Xico e outros mais, o Xico ficava furioso “tu não vai chamar isso aí de escultura, né?!” e eu “não, é objeto cara, é recorte!”. Aí eu fiquei com essa coisa, isso antes, agora nem tanto, mas ficou. No fim tudo era pintura, na parede, no chão, na tela... voltando ao assunto... nem sei porque falei isso [risos].

Tatiane: Retomando... muitas vezes, por as Alices estarem presentes em obras em muitas casas, elas tiveram seu trabalho diminuído/associado a aspectos mais decorativos, o que tu achas?

Britto: Não concordo. As duas tem um trabalho sério, diferente, as pessoas não entendem ou não se dão conta. Pessoalmente eu prefiro o trabalho da Alice Brueggemann, tem mais força. O da Alice Soares é muito bom, um desenho limpo e brilhante, mas me toca menos, e sou tocado por coisas mais fortes como Francis Bacon, Matisse – aqueles azuis – Miró. A Alice Brueggemann tinha um mundo que se tornava mais profundo, tu podias viajar mais dentro dele. Outras pessoas podem achar ao contrário, isso é pessoal. Mas arte decorativa eu acho que não, de arte decorativa tem uma artista muito badalada agora em São Paulo – super arte contemporânea – uma que faz pinturas coloridas, formas, vende em Nova Iorque... chega a me dar dor no pescoço, que nem um doce muito doce, acho horrível... Beatriz Milhazes! Grande fama, vende por milhões de dólares, o marido dela é milionário – ele vai me processar [risos]! Isso seria decorativo. É uma tendência do mercado que as pessoas queiram trabalhos para decorar a casa, não significa que um Picasso não possa decorar a tua casa, mesmo sem ser “decorativo” nesse sentido. Picasso dizia que depois que terminou a obra dele, ele queria vender como banana! Claro que não foi assim, mas as pessoas têm uma certa dificuldade de entrar em um mundo mais complexo. Quando tu vais

nessas feiras de decoração, tem até uma coisa mais séria, mas muita coisa decorativa. Muitas pessoas diziam “eu só exponho com pessoas do meu *nível*”, não sei nem se eu mesmo já não disse isso, mas é uma besteira, senão tu nem consegue sair da tua casa. Hoje em dia tudo é muito comercial e decorativo, muito superficial, o decorativo vai mais por esse lado, fica muito na superfície. Então eu não considero as Alices decorativas, porque elas têm profundidade, a Alice Brueggemann mais ainda para o meu gosto pessoal, mas a Soares também.

Tatiane: Elas estavam na casa de todos, acho que isso acabou levando um pouco para esse lado e ficaram pouquíssimas obras em coleções públicas como no MARGS, nas pinacotecas da Prefeitura...

Britto: Nem vejo no MARGS exposto. Esses são espaços, as pinacotecas, que são importantes para as artes hoje em dia. Os artistas daqui circulam, expõem. Eu fiz uma exposição lá em 2014, acho que foi a primeira exposição que fizeram quando inauguraram a Ruben Berta no espaço novo. E me convidaram para fazer uma exposição lá, trazia meu trabalho na sala principal e naquelas duas, os trabalhos que mais me influenciaram na década de 1970 quando a Ruben Berta estava lá na Prefeitura e eu ia com um bloquinho e desenhava. Bem no início nos anos 1970, não sei bem em que ano foi. Tem até um trabalho de um inglês muito importante que está no acervo, tinha uma placa que descolou, um quadrado que é colado e tem pintura em cima. Muito louco aquele cara, era uma figura com uma xícara, esqueci o nome dele agora e fiquei sabendo que ele era mineiro, foi parar na Inglaterra, pintava na Irlanda e depois foi na Itália. Fiquei sabendo um pouco da vida dele, um trabalho abstrato bem diferente, os últimos que vi há uns anos atrás tinha uma figura muito estranha em uma cadeira... vale a pena olhar... tem uma figura meio doida, uma criança segurando uma xícara. Pena que eu não tenho o catálogo, mas vou achar, no catálogo tem essas fotos. Foram reproduzidos todos os meus trabalhos – naquela época havia dinheiro – e os trabalhos que eu selecionei. Eu não vejo quase o acervo delas [Alices] nas pinacotecas. A Alice Brueggemann tinha uma coisa, não sei a Alice Soares, que ela me falava assim: “ah, não, o museu quer doação minha? Eles que comprem!”. Até porque ela vendia muito e ela dizia: “eu não vou deixar de vender meu trabalho para dar para o museu! O museu que me compre”. Quem falava um pouco isso era o Iberê, mas ele doava, depois eu descobri que ele tava doando escondido. Depois que pegou fogo no Museu de Arte Moderna no Rio, houve um evento muito importante lá, onde o Scliar, que era uma figura muito ativa – ele que apresentou o Chateaubriand, colecionador, filho, o Gilberto que tem uma coleção de 4 mil obras – era o Scliar que chefiava aquilo, apresentava o próprio Iberê e todo mundo para o Chateaubriand. Ele fez um movimento que era para doar obras e o Iberê fez um escândalo lá no Rio, eu nem conhecia o Iberê, mas sabia desse escândalo. O Scliar disse: “a diferença entre tu e o Cézanne é que as laranjas dele é um mundo e teu mundo é uma laranja”. E o Iberê era assim, até deu um tiro num cara... aí... criou uma fundação, né [risos]. Eles foram muito amigos, o Iberê não era contra, mas a Alice Brueggemann não doava, por isso que não tinha tantos. Ela vendia muito, a Cambona recebia quatro, cinco ou seis Alices Brueggemann e já saía tudo pela porta. Coisa que o Malagoli, o Iberê e todo mundo encontrava dificuldade, ela tinha um mercado, estava muito na moda. Se ouvia: “eu gosto muito do verde da Alice Brueggemann”. Aquele verde escuro... profundo.

Tatiane: E eram peças caras?

Britto: Caríssimos! Eram os mais caros! Por ser pintura, nem tanto por ser óleo. Sabe que a tinta acrílica é até mais cara? Eu fui um dos primeiros aqui, o Danúbio, o Paulo Porcella, a Tomaselli e eu, fomos os primeiros quatro a testar a tinta acrílica, tinha um cara que importador e trazia pra gente. Era a Liquitex, traziam para a gente pesquisar, porque eles queriam trazer para cá e vender, era americana. Começamos a trabalhar com a acrílica e o Malagoli continuava no óleo. Trabalhei muitos anos com o óleo, mas depois cansei, gostei quando descobri o acrílico porque era uma coisa que eu podia fazer tanto uma aquarela quanto algo pastoso como o óleo. Virou o meu mundo a pintura com acrílico. Eu era jovem ainda.

Tatiane: A Alice Soares parou de pintar a óleo porque ela tinha uma alergia na pele por causa da tinta, por isso ela passa ao desenho. Era comum?

Britto: Eu tinha alergia, tinha muita dificuldade porque eu ficava todo empolado por causa do óleo. As misturas que a tinta tinha, as terebentinas e os médiums, era muito tóxico, a gente ficava numa sala e no final do dia estava com uma dor de cabeça terrível, parecia que ia morrer. E fui me soltando disso, desde criança eu trabalho com óleo e quando descobri o acrílico... O jovem sempre tem que aparecer... O Cuevas, grande artista mexicano, aquarelista, desenhista, um dos grandes gênios mexicanos, quando começou a aparecer, assim como o [Rufino] Tamayo, ele se colocou brigando com os muralistas. Me lembro que estava expondo na Pancetti, o Malagoli também expunha, e o Antônio Hohlfeldt me entrevistou para o Correio e eu dizia que o acrílico para mim correspondia a viajar de avião a jato e o óleo era como andar de carreta [risos]! Depois encontrei o Malagoli e ele disse assim: “mocinho, tu achas que eu ando de carreta?” [risos]. Eu adorei, porque fazia escândalo, me lembrei do Cuevas que fazia escândalo no México para poder aparecer, já que só os muralistas apareciam e ele ia lá e botava fogo na cidade! E o Malagoli ficou furioso comigo.

Tatiane: Tu eras próximo ao Malagoli?

Britto: Não tinha muito contato, porque ele era muito do grupo dele do Belas Artes. Encontrava ele na Cambona às vezes, ele não era muito de sair, ficava mais no canto dele, até porque ele era professor no Belas Artes e ficava mais nesse grupo. O grupo do Belas Artes – vou colocar um veneno – a Alice Soares e o Malagoli ficavam mais na deles. Agora o Iberê, o Xico, estavam todos lá no rolo, no pingue-pongue [risos]! O pessoal vinha de São Paulo e ninguém ia no Belas Artes, eles ficavam meio magoados, todo mundo ia para o Atelier Livre. Tinha tudo lá na casa, ficava na Lobo da Costa, ali foi o maior fervo, a época de maior importância do Atelier Livre.

Tatiane: Não sabia que tinha tido sede na Lobo.

Britto: Sim, ele começou ali no abrigo dos bondes e logo em seguida foi para os altos do Mercado onde tinha sala de gravura, que o Danúbio dava aula, Paulo Peres também dava aula lá. Começou forte ali no Mercado Público, o primeiro diretor foi o Xico Stockinger. O fundador do Atelier Livre foi o irmão do meu pai, meu tio, Carlos de Britto Velho, que está na história do Atelier Livre, e chamou o Iberê – que era grande amigo dele – e disse: “tu vais ter que criar um curso aqui!”. Virou Secretário de Educação e Cultura e depois deputado, senador, era médico, irmão do meu pai. Chamou o Xico também, o Iberê fundou o Atelier Livre. Tinha a Marques Pereira que era coordenadora da secretaria naquela época,

trabalhava com meu tio e chamaram o Xico e disseram: “tu vai ser o primeiro diretor do Atelier Livre”. Tem um filme do Xico que passa num canal onde tem muitos filmes de arte, tem há muitos anos. E ele fala muito no longa do Britto Velho, mas não era eu, era meu tio... [risos]. O Xico teria 100 anos, isso, tem a exposição do centenário, e se esse meu tio estivesse vivo teria 107 anos. Ele falava muito nele, a gente era amigo, mas não tanto para falar assim e as pessoas: “mas como o Xico é teu amigo, né?! Vocês eram carne e unha naquele tempo”. Passadas umas semanas eu corrigia, “eu era um guri nessa época, esse é meu tio que fundou o Atelier Livre!” [risos]. Foi muito importante o Atelier Livre, depois um outro tio – tu vês como família está envolvida – um irmão da minha mãe que foi Secretário também, colocou o Danúbio Gonçalves como diretor e o foi por muitos anos. Depois quando foi para a Lobo da Costa, voltando ao assunto, foi o momento mais efervescente do Atelier Livre. Onde circulava gente, se fazia festivais, chegava gente de Minas, de São Paulo, do Rio. Artistas importantes vinham expor aqui e iam lá participar, fazer algum trabalho... dava uma ciúmeira no Belas Artes, ninguém ia visitar lá, até porque era uma escola, era fechado, era diferente – não era uma coisa livre.

Tatiane: Não tinha essa mesma abertura.

Britto: Que foi o que tentou fazer o Museu do Trabalho, mas não chegou a ter esse nível de efervescência como teve o Atelier Livre, e hoje me dia está muito parado também. O Atelier Livre já não existe mais, existe o prédio, claro... engraçado, depois que mudou para lá, para aquele espaço imenso, ele perdeu aquele charme da coisa pequena onde circulava todo mundo, entende? Como alguém vai chegar correndo em ti e puxar a mesa, fazer um churrasco e preparar uma caipirinha? Tinha gente do país inteiro. Isso aí tu vais ter um depoimento, para uma futura matéria tua sobre o Atelier, desse momento na década de 1970 de efervescência, paralelo à pesquisa [risos].

Tatiane: Tu comentaste muito do Xico, do Danúbio, do Iberê, de ti e de como a Alice Brueggemann vendia e expunha bastante. Tinham outras mulheres que tiveram o mesmo destaque que ela?

Britto: Olha, não tinham esse mercado, mas tinham destaque. A própria Tomaselli tinha isso, mas ela morou mais tempo em Olinda. Ela, tu não vai nem estranhar, mas ela é casada com um primo meu [risos]. A família Velho, se tu fores ver, o Mathias Velho que tem esse bairro imenso com o shopping, é meu bisavô e ele tinha 48 fazendas. Ele era dono da metade de Canoas! Então toda a família... a Ana Alegria, que é artista, também é Velho, tudo é em família. A Tomaselli também casada com um primo meu que é Velho Cirne Lima. O Gaudêncio dizia: “Britto, tua família Velho era muito metida, casaram com todas as pessoas importantes!”. Eles tinham muito dinheiro, então todo mundo casava com eles [risos]. É uma brincadeira minha, mas se tu for investigar é real. O Gilberto Schwartzmann médico, presidente da Bienal [do Mercosul], parece que a mulher dele é meio parente também, ela descobriu. Eles falam: “não fala muito, porque a maioria é primo do Britto” [risos]. Todo mundo tem um pézinho na família Velho, a família é muito grande. A Tomaselli é uma artista mais de viajar, ela foi morar em Olinda, Rio, São Paulo... aqui era mais a Alice Brueggemann, era a artista mulher que tinha mercado. Mesmo a Tomaselli nunca teve o mercado que teve a Alice Brueggemann. Isso era uma coisa especial que tinha aqui, ela era um xodó. “Eu tenho lá na galeria uma Alice Brueggemann” e o pessoal corria lá para comprar, entende? Não havia isso com a Alice Soares, acho que houve depois, mas como

com a Brueggemann não havia. Não acha, Neide?

Zuneide: Sim, eu estava aqui ouvindo vocês e a Alice Brueggemann era a que mais se relacionava com as pessoas.

Britto: Ela era uma fofa, ela chegava e procurava as pessoas. Adorava festas, tomava o vinhozinho dela, adorava. Ela era muito comunicativa, o pessoal adorava ela. Uma vez, eu morava na Protásio, e era eu mesmo que fazia minhas telas, esticava, adorava. Aquela coisa que o Volpi dizia: “*cosa fisica e cosa mentale*”. O mental era a pintura dele e a coisa física era ele esticando, mesmo depois de velhinho. Parei de esticar minhas telas há uns 8 anos para cá, porque eu vi que era mais caro, 60% mais caro eu fazendo, além de perder tempo eu ainda gastava 60% mais em dinheiro. Comecei a comprar pronto, mas eu esticava muito bem, às vezes até me dá saudades, mas é muito caro e ao invés de estar pintando, estou esticando tela! Uma vez a Alice foi jantar lá em casa, na Protásio, e estava uma tela de 2 metros esticadinha e pronta para ser pintada, e ela: “Bah, parece um tambor! Quem é o cara que estica pra ti?” e respondi “eu...” “ah, tu vais esticar para mim!” “não vou não!”. Ela era tão fofa que eu cheguei a pensar nisso... [risos]! Era muito marcante, muito querida. Mas eu tinha que ser durão para não esticar pra ela, mas fiquei tentado.

Tatiane: Como eram esses encontros sociais? Tinha música? Ia até altas horas?

Britto: Ia, talvez tivesse música, mas assim, tipo de eletrola. Não de vitrola, porque aí seria muito antigo [risos], mas de eletrola, sim. Imagina, na década de 1970, era uma outra época, não acho que seja melhor que agora. Há uma tendência, as pessoas inventaram que as duas “grandes gerações” eram de 1970 e 1980. A mais quente foi na música, Chico, Caetano, todo mundo... pintores... Oiticica. Bobagem. Isso é saudosismo. Tu visse o Milton Nascimento agora há poucos dias, disse: “como se faz música ruim hoje, horrível!”. Saiu em toda a imprensa do Brasil, na Folha, em tudo quanto é lugar, na televisão. “Hoje em dia só se faz porcaria, axé, não sei o quê, música caipira universitária de baixo nível”. Eu não sou capaz de dizer tanto isso. Acho que agora tem pessoas que estão querendo simplificar muito as coisas para chegar em uma meta da superfície. Tem muito artista bom ainda compondo, escrevendo, pintando... fazendo instalação.

Tatiane: Acho que o que temos mais é uma mídia que está ao alcance de “todo mundo” e quem é “ruim” tem o mesmo destaque de quem é “bom”. Antes quem tinha esse destaque maior eram só os grandes artistas que estavam nos jornais, na televisão... não que não houvessem artistas ruins também...

Britto: É verdade, tens razão. A mídia acabou nivelando por baixo todo mundo. Mas a gente não consegue [risos], não penso que eu sou melhor que os outros. Está tudo muito misturado e eu não posso me isolar. Mesmo no Rio, lembro que o Iberê contava, tinha o Cláudio Gil que tinha três galerias pequenas, que ele era o cara que mais vendia Iberê Camargo em uma época que não se vendia Iberê Camargo no Rio, era muito difícil. O Iberê vivia com certa dificuldade, então nessa época era o Cláudio que conseguia colocar o trabalho do Iberê. Mas nessas galerias tinha uma mistura, desde a florzinha besta – nada contra flor, adoro flor, bem pintada [risos]! Lembro que o encontrei na casa do Iberê, ele tinha voltado para Porto Alegre depois daquele famoso incidente do tiro, e tava esse Cláudio Gil lá, meio choroso porque a Tina Zappoli tinha feito um contrato com a Luisa Strina, em São Paulo, e com a Thomas Cohn no Rio, e eram só os três que representariam o Iberê. E

o Cláudio Gil que conseguia vender o Iberê quando ele estava passando fome no Rio – era um trabalho quase invendável – deixou escapar, chorando: “esse filha da puta agora não quer me dar trabalho para vender!”. Chegou um ponto que o Iberê se arrependeu, porque as galerias subiram tanto, não a Tina, porque aqui não tinha essa força, subiram o preço, a Tina tinha um mercado certo e vendia sempre um trabalho por semana. A Luisa e a Thomas Cohn chegaram a subir, naquela época, o preço do Iberê para 70/80 mil dólares e naquela época o dólar era muito caro, mas mais caro que agora. Lembro de ir a exposição do Iberê em São Paulo que ele não vendeu um trabalho sequer. Desesperado, ele ligava para os colecionadores perguntando se não iam comprar mais. Tem um médico amigo nosso que é colecionador, fez uma coleção boa na época, e ele comprou um Iberê grande por 3 mil dólares quando ele morava no Rio. Ele segurou e dizia: “esse vou guardar para minha filha”. Parece que vendeu por 200 mil dólares há pouco tempo esse mesmo. Agora vale mais até, 500 ou 600 em galerias de São Paulo. Então o Iberê se arrependeu. Difícil você ficar tentando controlar com quem tu vai andar, e depois da internet é uma confusão. Vejo umas exposições com um monte gente misturada e as pessoas dizem “ah, essa exposição é de *top!*”. Top de quê? Eu estou participando, está todo mundo junto. A história vai separar depois, mas agora está muito confuso. E nas músicas é a mesma, acho que o Milton Nascimento se encheu e disse “chega!”. Agora sendo amaldiçoado por tudo que saiu no jornal. Tem muitos artistas com uma cabecinha assim... e daqui a pouco explodem, se acham os grandes e não são ninguém, daqui a pouco já desaparecem. Tem um vídeo meu, até está lá no MARGS, se um dia tiver saco para ver tem uns 20 ou 25 minutos, a AMARGS fez agora. Até hoje me pediram alguns dados, eles estão colocando em alguns canais. Está lá naquele troço do MARGS, como é que chama mesmo... Totem! Eu falo um pouco isso, o artista trabalha e faz arte não é por causa do mercado. Ele faz arte porque precisa fazer, ele só sabe fazer isso. Às vezes tem pessoas, que não vejo há anos e não são muito ligadas à arte e nem nada disso, me encontram e dizem: “ô Britto e tu, continuas pintando?”. Acho que não leem jornal nem nada e eu respondo de brincadeira – mas às vezes as pessoas são burras – “também eu não tenho estudo, só sei fazer isso e continuo fazendo” e me respondem: “não, mas teu trabalho é muito bom!” [risos]. E eu sou muito irônico, um pouco demais às vezes. Tem isso no mercado de arte, uma confusão com o pessoal que está começando e já põe na internet. Conheço gente jovem que mal começou e já colocam “artista visual”. É uma coisa meio complicada. Muito imediatista. Tem um grupo de arquitetos que são maravilhosos, tem até uma que é prima minha [risos]. Vários. São gente profunda, que trabalham há anos nisso. Tem gente jovem começando e aí aproveitam qualquer pessoa e botam na decoração e enchem a internet de fotos, da Casa Cor e tal. Isso é um ou outro que estão começando, a maioria trabalha comigo há muito tempo, nível muito bom, artistas que trabalham seriamente e nem estão expondo muito, não fazem questão. Forço eles a expor, exponho junto, quero que eles sejam vistos. Ano passado teve uma exposição que foi um sucesso, o abstrato, o figurativo, um requinte. Muitos anos trabalhando. E eles nem estão tão preocupados, eles acham graça desses que chegam e já querem expor no MoMA. Rápido.

Agora *to* me lembrando de uma história da Maria Helena Webster, dona da Cambona, ela tinha um grande colecionador que agora não lembro o nome dele, era muito conhecido, fanático pelo Malagoli, pela Alice Brueggemann também, mas mais pelo Malagoli, era especialista. O Malagoli não botava data nos quadros, pode reparar, a maioria dos quadros não tem data, ele não gostava. Uma vez ele levou perto de 40 quadros para a Cambona,

acho que em 1983, era óleo e tava até meio molhado ainda e a Maria disse: “professor, é tudo de agora?” e ele “não, tem alguns antigos também” [risos]. Que valoriza mais, né. Mas ela vendeu em seguida, vendeu fresco ainda, questão de uma semana foi tudo e com todo o cuidado porque ainda estava secando [risos]. Era um mercado efervescente e olha que, fiquei sabendo, o Malagoli não vendia muito antes e nem havia esse mercado antes. Quem vendeu o primeiro quadro do Malagoli, sei porque ela tinha aquela galeria na Filadélfia... Lara Kraft! Foi uma marchand muito importante, que teve essa galeria na Rua Filadélfia, perto do Hospital Auxiliadora, logo que sobe. Era Kraft Escritório de Arte. Ela foi a primeira pessoa que vendeu o Malagoli, ela falava, que ele já tinha 67 anos quando vendeu a primeira obra. Quer ver uma coisa engraçada, eu tinha muita timidez, quando eu era criança queria ser o primeiro a chegar para ninguém me olhar. Eu não suportava falar. A primeira vez que me soltei foi na Lara Kraft, uma galeria imensa... um casarão com dois salões fabulosos. Aquela moça, Ana Terra, repórter da RBS que depois foi para o Rio e para Brasília, ela chegou e já sabia que eu não ia dar entrevista porque eu era muito tímido. E ela chegou assim, um avião de esperta, pessoa fantástica, e ela disse: “Britto sei que tu não dá entrevista para a televisão, mas eu adorei esse quadro, queria que tu falasse um pouco dele”. E eu comecei a falar, assim como *to* falando contigo, daqui a pouco eu vi a sombra projetada, fiquei assim, não parei mais, tiveram que me tirar do ar. Aquela moça que era da coluna social, Fernanda Zaffari, tinha um programa de televisão na TVCom e me convidou para uma entrevista sobre uma exposição minha e comecei a falar tanto e ela dizia: “o Britto não vai embora, ele vai tomar conta! Vai me tirar daqui!”. Foi em 1982 que eu comecei a gostar, mas não me convidam mais. Falo pro Messias, produtor de teatro mora aqui que é *importantão*, sempre mexo com ele que ele não me arruma um personagem, eu digo: “nem que seja um palhaço” e ele: “o palhaço sou eu!”, “posso ser o pipoqueiro, então”, “não, na minha peça não tem pipoqueiro, senão eu te convidava”. A gente brinca muito.

Entrevista com Jeniffer Alves Cuty

Juliu's Café – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
07 de outubro de 2019 – duração aproximada de 30 minutos

Tatiane lung: O que tu sabes sobre o processo de doação e que contato tivesse com este acervo?

Jeniffer Cuty: Pouquíssimo. Fui chamada para trabalhar com a conservação, já contrariamente, porque primeiro é preciso ter um lugar ou saber de onde veio. Muito do que foi encontrado estava no Depatri, e eu fui várias vezes lá, e é um depósito de objetos em que encontramos obras das Alices. Fui com a Cláudia Aristimunha, diretora do Museu, e tinha mais uma ou duas pessoas, lembro que ficamos meio chocados, tinham cavaletes, objetos... Naquele período eu fiquei contrariada, porque tu precisas ter pelo menos uma previsão de onde vai ficar. Mesmo que tu faças alguma intervenção ou higienização – que é básico – ou acondicionamento, no caso da intervenção, chamar um restaurador, é preciso saber que aquele lugar vai ter mínimas condições para que não degrade de novo.

Tatiane: Isso foi em 2012?

Jeniffer: Acho que foi, isso foi no período da exposição curricular com nome das Alices. Então, em função da exposição curricular ficou um monte de objetos aqui, muitos deles não tinham valor maior, mas faziam parte do ateliê delas. Ficaram na [sala] 101 [do prédio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação] que era onde nós tínhamos o laboratório Criamus, agora os laboratórios da Museologia estão aqui [prédio Anexo I Saúde], eu coordenava e tinha montado os laboratórios. Falei com o Paulo [Gomes] e disse: “Paulo, primeiro isso tem que sair daqui, faremos um acondicionamento para transporte que é um acondicionamento temporário”. Nós não tínhamos nada de recursos para comprar material, depois que fui comprar alguns papéis com recurso de acessibilidade, mas foi isso que eu consegui. Consegui uma bolsa de extensão e aí desenvolvemos essa proposta de acondicionamento para o IA no ICBS [Arquivo Histórico do Instituto de Artes]. Depois não sei o que aconteceu, não falei com o Paulo sobre isso. Lembro que, durante a exposição, eu orientei os alunos sobre a materialidade das obras; porque uma obra bidimensional é sempre uma obra composta, porque tem a tela, técnica distintas, bastidor, madeira, um monte de elementos que têm comportamentos distintos, no mínimo, tem que ter temperatura e umidade estáveis, sem flutuação e sem incidência de luz, níveis de luminância controlados – tu sabes, tu fez a disciplina [risos]. Tem que ter uma condição mínima de guarda. Agora estou acompanhando mais o IA, com a Pinacoteca mesmo. Estamos com uma disciplina bem legal, uma turma bem boa e bem consciente de que tu tens que tomar medidas sustentáveis, porque a Universidade não tem dinheiro.

Tatiane: Estão trabalhando com o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo?

Jeniffer: O acervo da Pinacoteca mesmo. É pensar todo o espaço, porque ali tem umas prateleiras... pensar um mobiliário mais adequado... todo o espaço mesmo. Uma proposta e um grupo bem bacanas, super dedicado.

Tatiane: Eles receberam um espaço para armazenar o acervo tridimensional também, há pouco tempo.

Jeniffer: Ah sim, que fica embaixo, né?! Logo na entrada do IA, no cantinho. A gente quer definir alguns protocolos de higienização daquelas obras tridimensionais, aquelas estátuas que estão ali na entrada, brancas que agora estão cinzas [risos]! A ideia é que a gente possa deixar esse material disponível para o IA.

Tatiane: Quais procedimentos devem ser feitos para o recebimento de uma doação?

Jeniffer: Primeiro tu tem que ter um termo de doação. Como estamos fazendo no IAB, por exemplo, montei um projeto com um grupo de colegas, existiam alguns documentos, obras de arte, sem nenhum registro de entrada... não se sabe de onde veio... não se sabe nada. A gente fez um termo, esse termo de doação contém assinatura e dados mínimos, tu diz assim: “bom, isso veio de tal lugar, da casa de tal pessoa, onde permaneceu por tanto tempo...” e tu faz um laudo inicial. Não é bem um laudo, é uma verificação visual de um estado e depois tu vai fazer um laudo de conservação de entrada. Mas é preciso saber se existe algum dano, se está quebrado, se está esmaecido – esmaecimento não tem solução de restauro – essa verificação... medidas... vai acondicionar? O ambiente precisa ter uma condição mínima, estável, não muito quente, não muito úmido. Então esse termo são duas páginas que a gente desenvolveu para o IAB. Têm alguns parâmetros, mas a gente desenvolveu um específico, tem que ter e na Universidade não tinha e nem no Museu. Essa

é uma responsabilidade da Remam (Rede de Museus e Acervos) e do Museu da UFRGS que coordena a Remam. Quem iniciou a Remam fui eu, fiz o primeiro projeto de extensão lá em 2009 e em determinado momento, alguém tirou esse projeto e levou para a reitoria porque era interesse de poder, essa é minha tese, o patrimônio é uma moeda de poder. Então, passou para a Remam e eles têm que criar esses protocolos: o termo de doação, o laudo, chamar o restaurador que domina aquela técnica e aquela materialidade. Tem que ter isso, isso é o mínimo.

Tatiane: E, no cenário ideal, isso deveria ser feito na entrada do objeto?

Jeniffer: Na entrada, para que depois se possa desenvolver pesquisa museológica, tu vai saber a trajetória, pesquisar quem é o artista, vais buscar esses dados.

Tatiane: E nada disso foi feito nesse caso?

Jeniffer: Eu não sei das Alices, porque como era um ateliê que funcionava dentro do IA, não sei como era a relação com a família...

Tatiane: Ele não ficava dentro do IA. Elas alugavam uma sala na Rua Riachuelo e quando a Alice Brueggemann ficou doente, se preparou essa doação. Não tinha nenhuma relação com o espaço da Universidade.

Jeniffer: Ah, não era ali?

Tatiane: Não, é uma situação mais complexa. Alguma coisa mínima foi devolvida para as famílias pelas próprias artistas, mas tudo que havia ali dentro em 1998 foi doado do jeito que estava. Além desses protocolos que deveriam existir dentro da Universidade, em instâncias superiores, há cartilhas ou documentos que possam servir de modelo?

Jeniffer: Não, não tem modelo e é uma coisa que sou muito contra. O patrimônio é sempre único e a trajetória é única do objeto e da instituição. Isso vem muito do preparo que a gente tem. Como temos convênio com Getty Conservation Institute, um convênio que eu firmei, sou concursada nessa área, ninguém mais na Universidade ocupa o cargo de professor de conservação; eles trabalham com uma metodologia que é muito aprimorada e a gente vem colocando isso em sala de aula: a metodologia dos ambientes e dos dez agentes. Precisa se trabalhar com essa compreensão de que cada acervo é único, cada objeto é único e cada instituição vai firmar seus protocolos a partir de uma realidade política e administrativa. A gente tem o estatuto, o regimento da Universidade, a Pinacoteca é um projeto de extensão, a Remam que é coordenada pelo Museu da UFRGS e que os museus fazem parte. O curso de Museologia trabalha com um patamar muito acima do que a Remam consegue fazer, porque não tem pessoal e tem uma falha de comunicação e de condução. Claro, existe um esforço das pessoas, não estou desmerecendo isso, mas existe uma ignorância. Eu até propus um curso de conservação preventiva, entendendo que essa é uma área – dentro dos quatro tipos de conservação da terminologia do Icom de 2008 – que existe uma só conservação que é própria de cada um de nós e a outra é específica do restaurador e na Universidade não existe o profissional conservador-restaurador como era a Professora Lenora Rosenfield que trabalhava com isso, não existe mais. A Universidade é falha nessa falta de profissional-doutor, que tenha uma formação específica, e falta também todos os protocolos de ação do cotidiano. Toda a ação cotidiana tem que seguir os princípios do Getty e os dez agentes, esse tipo de controle. Sempre tem que ter um

espaço definido, “ah, eu vou alocar aqui atrás dessa cozinha”, eu vou olhar para a realidade e vou trabalhar com a realidade. Eu só tenho essa cozinha, então é com isso que eu vou trabalhar. Eu só vou adquirir um desumidificador se eu fizer monitoramento por um ano, todo o monitoramento ambiental segue três princípios: primeiro eu faço as medições do que eu consigo medir; depois eu analiso esses dados por um ano; e só depois eu adquiro o desumidificador ou o climatizador, o que for. Claro que a conservação passiva é o método mais sustentável, ou seja, uma arquitetura adequada para os acervos e cada acervo vai precisar ser alocado conforme o comportamento dos seus materiais. A madeira, todos os orgânicos vão se comportar de uma maneira; os inorgânicos vão se comportar de outra forma; eu não separo por formatos, eu separo por comportamento de materiais. Isso é o básico do básico, mas tem que consultar os Cadernos, tem que acessar, ler em inglês. Claro que o Paulo [Gomes] ou a Paula Ramos estão muito atentos a isso, mas a gente está em um momento de falta de recursos para adquirir material, a capacitação que eu ofereci vai ficar para o ano que vem, porque não tem como me pagar – eu faria gratuitamente, mas acho que é uma postura correta da Progesp e tudo bem. Eu faria, mas acho que a Remam tem que estar atenta a isso, o Museu está atento e ele é parceiro nosso desde o início aqui no curso, e eu sou a primeira pessoa do curso, né, então todas as turmas, todos os alunos passaram por mim, o que é legal. Acho que essa área, a conservação, ela sempre vem num contrafluxo de que existe um manual – não – de que tu precisa intervir – não – se eu fizer intervenção é porque o bem já degradou e eu não quero que degrade, já descaracterizou e já perdeu valor e gerou uma conta. A UFRGS não consegue pagar um restaurador e eu não quero pagar um restaurador e eu quero colocar uma boa estrutura arquitetônica que acolha o meu acervo e que dure por muitos anos ao invés de fazer uma intervenção.

Tatiane: E o Curso de Museologia, já fez que parcerias dentro da Universidade?

Jeniffer: Quase todas e quase todos os museus do Estado também. A gente é muito assediado nesse sentido das parcerias, já fizemos pesquisa com todos. A gente entrega um dossiê por ano para os museus, o Museu do Inter, o Museu de Porto Alegre, o Museu Júlio de Castilhos, a gente tá montando o Museu do Instituto de Química, trabalhamos com o Museu da Física, o Museu da Paleontologia foi um projeto que eu fiz quando eu era arquiteta. O curso ele é parceiro desde o início, mas no âmbito dos processos museológicos, se existe um lugar, de novo, tem que ter um espaço físico – tem que ter – é ali um cantinho, a gente vai trabalhar com um cantinho. É um espaço amplo? Então a gente vai trabalhar com essa realidade. Existe equipe: uma pessoa, normalmente não tem mais do que isso na Universidade, é um recurso mínimo para que os processos ocorram, de documentação, de conservação, de educativo e tudo que envolve a logística de ter um museu, de devolver para a sociedade ou para a comunidade científica. A gente é sempre parceiro, faltam pernas, né [risos]!

Tatiane: As dificuldades estão em várias áreas.

Jeniffer: São, mas a gente tá desde o início. Eu tenho 8 projetos em andamento agora, além do IAB. Estou há 25 anos no patrimônio, é a minha área. Nada impede que a gente proponha os projetos, firme as parcerias. Com as Alices foi assim, poderíamos ter dado um fôlego maior de pesquisa, enfim, dar uma continuidade nesse trabalho, acho que faltou. Eu queria ter conhecido mais, mas entrou no meio de outros projetos e às vezes a gente herda

um projeto e nem sempre concorda com algumas posturas, o que é uma pena.

Tatiane: Do contato que já tive com o acervo, ele está bem acondicionado, mas havia um outro propósito a partir da doação que era a remontagem do ateliê e a forma com que ele foi entregue foi pensada a partir desse destino – tudo havia sido organizado de acordo com o local em que estavam dentro do ateliê. Essa informação acabou se perdendo, tanto depois da exposição quanto depois da divisão do acervo. Da mesma forma, o próprio inventário de doação não é muito detalhado quanto ao que exatamente estava em cada lugar, principalmente no que se refere aos documentos. Um dos grandes riscos atuais e a longo prazo neste acervo é o de dissociação. Queria que tu comentasse um pouco como se pode prevenir esses riscos e se algo ainda poderia ser feito.

Jeniffer: Que já está acontecendo? Prevenir, sim. A gente considera a dissociação como o pior problema dentre os dez agentes, tanto na documentação quanto na conservação, sabe? Porque eu não consigo ter essa noção de conjunto, tem uma perda de valor violenta. O que a gente pode fazer agora vai depender do olhar da família, a Universidade não está tão envolvida neste momento, faz parte do acervo e é importante, mas a família, as pessoas que tinham uma relação mais afetiva e próxima, amigos, podem fazer com que exista. Que, da forma como está agora, ganhe um outro olhar de valoração, de preservação que é um sentido muito abstrato. A partir daí reconstituir, não precisa ser um cenário do ateliê ou uma exposição de longa duração, mas produzir ao menos um artigo que registre – o artigo científico ele tem uma função política também – “isso está aqui, isso precisa ser conhecido e tem um grupo de pessoas comprometidas”. Às vezes uma pessoa faz verão, quem diz que não [risos]?! A gente consegue fazer coisas mobilizando. Não vejo olhar mais especializado do que alguém tenha participado, que tenha convivido com elas e com a formação desse acervo, é uma trajetória extremamente relevante. Isso é o que a gente no IAB, recebemos umas caixas, não tínhamos datas e descobrimos que era da Enilda Ribeiro, que foi mulher do Demétrio Ribeiro, e agora a biblioteca já está disponível, conseguimos organizar uma biblioteca de acesso aos pesquisadores e que recebeu o nome da Enilda Ribeiro. Estava tudo meio jogado e lá no IAB a gente conseguiu fazer isso, claro, com um trabalho contínuo, uma arquivista que já vinha de uma trajetória com a arquitetura e foi buscar muito fora – todo o dia ela estava pesquisando fora – e foi construindo um mapa, um quebra-cabeça sem ter uma imagem do que esse quebra-cabeça iria formar. A coisa mais comum nos museus é a dissociação de acervos. Coleções que se formam, por exemplo a cultura indígena que a gente estava debatendo em aula, tem alguns colares na indumentária, tem mais do artesanato em uma outra coleção que recebe outro nome, não tem uma conexão para formar uma imagem da cultura indígena nas suas etnias. Então tem uma falha na organização dessas coleções, é muito dissipado, tu precisa realmente reagrupar e isso depende de pesquisa museológica. É a pesquisa museológica que vai fazer essas conexões e vai potencializar a informação. Fazer aquela arqueologia: o que é aquele objeto? Que trajetória é essa? O que ele representa? Que valores? Valor de diversidade, de testemunho... tem uma lista de mais de 30 valores com que trabalhamos, não só estético, histórico, artístico... Esse trabalho de articulação precisa ser feito com esse acervo para que ele se caracteriza como uma coleção.

Tatiane: Comenta um pouco mais sobre as dificuldades encontradas em um acervo com materialidades tão diversas.

Jeniffer: Muito diverso. Os pincéis, as tintas, ali é um cuidado um pouco mais cenográfico, que não é obra de arte. Muitas vezes o que acontece... a gente até estava comentando em aula sobre o pijama do Getúlio Vargas que foi lavado. Como é que eu conservo o têxtil? Que tipo de higienização eu faço para que aquilo se mantenha exposto? E como que eu faço com esse material que tem uma função cenográfica de produzir conhecimento, a partir do que ele servia como cenário mesmo, muito mais do que como obra de arte. Com a obra de arte sim, se tem todos os cuidados com os trainéis, a higienização, o conhecimento da técnica, mas esse material que é tão importante quanto [a obra de arte], a forma como elas trabalhavam, os registros, os esboços, tudo isso precisa estar identificado, bem acondicionado e armazenado em um espaço. Não sei como isso está acessível, porque como tem essa dissociação que é a primeira barreira, não sei como a gente pode correlacionar. Porque tu começa a olhar uma coisa... coloca na mesa... e é o brainstorm do artista. Agora em aula a gente estava brincando com lego para pensar uma metodologia científica, então como eu encaixo essas peças para criar um cenário ou para produzir conhecimento que é a função da museologia mesmo. A Museologia ela tem essa característica de não discutir o museu, ela discute o fato museal, ou seja, aquele objeto que se relaciona com o sujeito, os dois interferem um no outro e os dois estão inseridos em um determinado contexto – e nesse momento esse contexto é a UFRGS, é Porto Alegre também é no âmbito das artes aqui. Esse sujeito talvez seja quem a gente não sabe, o objeto ele está ali dissociado da coleção, mas que sujeitos são esses que estão interagindo? Talvez, essa tríade que é o fato museal, não esteja tão claro, nesse momento é tu que está pesquisando, tu é o sujeito do fato museal que está lá na Waldisa, publicado. Isso dá um fôlego museológico para o teu trabalho. Isso dá visibilidade. A gente patrimonializa, transforma em objeto museológico, dá visibilidade, ganha valor e se pode captar recursos para minimizar a dissociação, fazer uma boa documentação, conservar.

Tu pode afinar isso, vai ter que conversar com algumas pessoas, fazer isso que tu já está fazendo com a tua pesquisa. Isso vai nortear o projeto de captação para direcionar a minimizar a dissociação, promover uma documentação – acho que antes do cenário – a documentação é possível, ela é invisível, mas ela viabiliza qualquer coisa até um cenário temporário, tudo né! E a conservação ela é decorrente, porque como ela tá no âmbito museográfico, que são as técnicas da museologia, se eu estou documentando, eu estou viabilizando conservar, porque eu estou registrando todas as etapas, estou fotografando... Produzir um bom material fotográfico, boas fichas e de acordo com as características do acervo. Isso a gente faz sempre em todo o semestre de acordo com aquela instituição que tem uma característica, um conjunto administrativo. Por isso que o patrimônio tem essa característica: não está nada pronto. A teoria discute, mas é sempre único e isso é que é legal.

Tatiane: Conhecer um ponto de partida, e ele é o acervo. Não é um documento, uma norma ou qualquer coisa do tipo.

Jeniffer: Lógico, tem os princípios, as orientações do Icom, alguma regulamentação do Brasil, mas eu vou olhar e identificar as características.

Tatiane: Comentamos dessas parcerias entre o curso de Museologia e os museus e institutos, achas que seria possível desenvolver e realizar um projeto para esse acervo dentro da Universidade?

Jeniffer: Eu acho que sim, sabe? Eu sempre acredito na possibilidade dos editais, e de uma ou duas pessoas que se responsabilizem. No Instituto de Química, por exemplo, o vice-diretor é incrível, ele é ágil, ele senta numa reunião e te compõe o regimento em 2 horas. Não é todo mundo que tem essa postura objetiva e que consegue articular. É preciso ter essa postura, entender as dinâmicas da Universidade que envolvem um filtro político muito grande e entender que estamos em um momento “ladeira a baixo”. Nos 25 anos que estou na UFRGS, nunca tinha vivido isso, mesmo na graduação, nunca tinha visto um período tão difícil... para bolsas de pós-graduação, de editais... mas existem ainda. Acho que é possível, sim, viabilizar, tem que dar uma ajustada nas responsabilidades, a Remam não tem se responsabilizado nem pelo Instituto de Química. Tem uma museóloga no Museu de Paleontologia, da Geociências, que poderia fazer um trabalho no Campus do Vale, mas que está em um lugar, sendo que os outros estão desassistidos. Teria que fazer ajustes de pessoal, de conhecimento técnico, conhecimento científico, de articulação política e de buscar um edital, são muitas etapas. No IAB a gente conseguiu um recurso mínimo, mas uma disposição enorme e uma equipe de diretoria genial, eles não ganham um centavo para trabalhar o que eles trabalham, é voluntário e eles correm atrás de editais que viabilizam tudo o que a gente faz e a gente promove todas as atividades gratuitas também. É uma lógica de trabalho em que eu acredito, tem que ter alguém que se disponha. Tem gente que não consegue se deslocar se não tiver recurso, são visões de mundo que a gente tem que trabalhar.

Entrevista com Claudia Boettcher

Centro Cultural da UFRGS

8 de outubro de 2019 – duração aproximada de 7 minutos

Tatiane lung: Tu eras diretora do Museu da UFRGS quando foi feita a doação do acervo que foi recebida pela reitoria. Queria que tu me contasse um pouco como foi a recepção da doação, em que ano foi, se houve alguma contrapartida...

Claudia Boettcher: Não lembro o ano, mas me lembro que foi uma das Alices junto com um doador, que acho que era o [Paulo] Rolim, escritor. Mas o que aconteceu: a Alice e essa pessoa, que as representava, vieram à UFRGS e conversaram com a professora Wrana Panizzi. Pediram para ela um espaço permanente para o acervo das Alices, esse pedido era para reproduzir o ateliê das Alices na Universidade. Então quem recebeu esse acervo foi a Universidade e a professora Wrana, na época, muito ligada ao Museu da UFRGS, que disse: “o Museu tem que ficar com este acervo”. Quando fomos receber o acervo, a gente viu que várias peças precisavam de restauro, não era simplesmente receber a doação, a gente tinha que restaurar esse acervo. A ideia, então, era de restaurar essas obras, que ficaram anos paradas lá no Museu da UFRGS. Antes que eu saísse da direção, eu sentei com a Pró-Reitora de Planejamento, a Maria Alice Lahorgue, pouco antes – acho que em janeiro – do ano que finalizaria a gestão, e disse a ela: “nosso compromisso, enquanto gestores, é entregar esse acervo em condições. Podemos não criar a sala, o ateliê das Alices, mas a gente tem como obrigação restaurar todas essas obras”. O que nós fizemos foi o processo de seleção de restauradores e nos foi indicado, pelo Instituto de Artes, a Naida e a Eliete foram as restauradoras convidadas, e elas vieram ao Museu da

UFRGS, fizeram o levantamento, e disseram: “é isso, isso, e isso que precisa ser restaurado”. Fizeram um pacote.

Tatiane: A avaliação foi feita direto pela equipe de restauro?

Claudia: Exato. Elas restauraram todas as peças e entregaram para o Museu da UFRGS antes da finalização da gestão. Isso que foi feito. Eu encerrei a gestão com o restauro de todas as peças, lembro que na época foi 25 mil reais – era um valor enorme e até hoje é.

Tatiane: E foi um volume grande de obras?

Claudia: Foi, mas o que que aconteceu, nessa época nós estávamos somente com as obras, as peças do acervo como escrivadinha, cavalete, tudo isso estava no Patrimônio (Depatri) e acho que parte disso meio que se perdeu, não sei o que aconteceu.

Tatiane: Em que período foi tua gestão?

Claudia: Eu comecei em 2002 como diretora do Museu e fiquei duas gestões, fiquei até 2009.

Tatiane: Tu saberias me dizer como foi feito o registro de tombamento?

Claudia: Não faço nem ideia. Acho que o Patrimônio é que fez esse tombamento dos móveis, o das obras acho que foi o Museu que fez o registro. Na época a responsável pelo acervo do Museu era a Berenice Rolim, não acompanhei isso de perto.

Tatiane: Tem dois documentos de entrada separados, dois termos de responsabilidade que separam o acervo. Sabes porque foi feita essa separação?

Claudia: Não faço ideia. Na realidade eu ficava mais na outra ponta, que era fazer a gestão financeira disso. Era legal tu falares com a Berenice. Mas era isso. Na realidade esse movimento mostra uma falta de critério no recebimento de acervo. As pessoas vêm a bel prazer, a reitora achou interessante e aceitou. Se larga esse acervo sem dar condições e hoje ele permanece guardado, não está exposto, e assim com inúmeras obras da reserva técnica. A questão das coleções é muito complicada, mesmo com a rede de museus ainda está uma coisa muito nas nuvens, não se sabe muito quais são os critérios desses acervos, da função e da missão da Universidade em relação a esses acervos.

Tatiane: Para finalizarmos, os recursos para o restauro vieram da Universidade?

Claudia: Sim, sempre. Todo o valor que é investido em cultura são recursos da Universidade.

Entrevista com Maria Soares de Almeida

Escritório de Arquitetura Maria Soares de Almeida

8 de outubro de 2019 – duração aproximada de 120 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa]

Tatiane lung: Me conta um pouco da família de vocês.

Maria Soares: A Alice Soares é irmã da minha mãe por parte de pai. A mãe da Alice era uruguaia, e é a avó que eu conheci. A gente chamava ela de vó Dominguita, ela se chamava Domingas. A família era uma só, ela criou a minha mãe (que perdeu a mãe dela com 5 anos) e foi uma família onde foram criados todos juntos. A Alice para mim é minha tia do coração desde a infância, a gente se criou com ela e com as irmãs.

Tatiane: Quantos irmãos eram?

Maria: Eram três que ficaram órfãos de mãe e foram criados pela vó Dominguita, e ela teve mais quatro. Era uma família grande. A gente se criou aqui em Porto Alegre, a Alice morava – e esse é um endereço importante porque a casa continua lá – pertinho da Duque, na Marechal Floriano, 520, é uma casa que está restaurada agora.

Tatiane: A casa ainda é da família?

Maria: Não, me contam que é de um advogado que comprou a casa e restaurou, porque ela estava tombada ou inventariada para preservação. E ela foi restaurada muito bem, tenho muita vontade de entrar lá. É um endereço importante, porque ali foi o primeiro ateliê da Alice. Ela trabalhou ali enquanto estudante de Belas Artes e depois também como professora. Não tenho muita precisão das datas, mas acho que foi em 1954 que a família saiu daquela casa. Porque foi quando meu avô faleceu. Sei que a data não é exata... acho que foi antes, no falecimento da vó. São duas datas marcantes. Enfim, ela teve o primeiro ateliê ali e depois teve outro endereço, que era um apartamento na rua do Rosário, pertinho da Duque. Ela tinha um ateliê ali na peça da frente e foi ali que eu conheci o Iberê Camargo que ia visitá-la.

Tatiane: E ali ela morava com quem?

Maria: Com a família, com o vô e as irmãs. O ateliê da Alice sempre foi um centro de artistas, amigos, marchands, muita gente que circulava, os colegas da Universidade. Era um espaço de convivência, de discussão, de prática eram só as duas. Quando elas abriram o ateliê, acho que era ali mesmo, eram quatro. Era a Alice Brueggemann, a Alice Soares, o Rubens Cabral e o Carlos Fabrício. Eu tenho um desenho lindo do Carlos Fabrício, eu me sentava lá, era guria assim, eu passava por lá às vezes e eles: "senta aí guria que nós vamos te desenhar!". Tenho um desenho lindo do Fabrício que sou eu já adolescente (ou até mais velha), ele me desenhou.

Tatiane: Os quatro ficaram pouco tempo juntos?

Maria: Eles ficaram pouco e depois ficaram só as duas, não sei precisar quando. O Fabrício casou, eles tinham uma fazenda senão me engano. O Cabral foi professor no Belas Artes.

Tatiane: E vocês cresceram como uma família só?

Maria: É, e a Alice era muito presente. Ela me acompanhou desde a infância, adolescência, era uma convivência bem próxima. Ela que me introduziu às viagens. A primeira viagem que fiz ao Rio de Janeiro foi com ela e ir para o Rio de Janeiro era muito bom, porque a Alice fazia um programa cultural. Tínhamos um roteiro: a gente ia para o Centro do Rio de Janeiro, visitávamos o Paço Municipal, o Banco do Brasil que sempre tinha alguma

exposição, entrávamos na Igreja de Nossa Senhora da Candelária, às vezes subíamos no São Bento para ver a Igreja e terminávamos tomando um café na confeitaria Colombo. Programa muito bom. Era assim. Depois as minhas duas irmãs entraram no Belas Artes e eu fui fazer arquitetura.

Tatiane: Qual o nome das tuas irmãs?

Maria: Moema e Graciema que fizeram Belas Artes e foram professoras no Estado.

Tatiane: Como a família via a formação em Artes? Eram ligados à cultura?

Maria: A minha avó, mãe da Alice, ela era uma pessoa avançada para a época, então ela sempre apoiou a Alice, desde fazer o curso de Magistério e depois ela quis, com uns 18 anos, ela quis lecionar no interior e minha avó deu força para ela ir. Não era comum as mulheres trabalharem e muito menos saírem de casa para ir para o interior.

Tatiane: E essa era uma vontade dela?

Maria: Era uma vontade dela. Ela e mais duas colegas foram para Serafina Corrêa, senão me engano, elas davam aula lá. Depois que ela voltou, acho que com uns vinte e poucos anos, foi que ela entrou para o Belas Artes.

Tatiane: Sabe me dizer quando a família veio para Porto Alegre? Porque a Alice nasceu em Uruguaiana e de lá vieram pra cá?

Maria: Eles foram para Santa Maria, meu avô era médico militar, era baiano. Ia sendo deslocado, por isso ele foi parar em Quaraí! Minha mãe nasceu lá. Depois eles foram transferidos para Uruguaiana, a Alice nasceu lá e meu tio Álvaro também. Depois eles vieram para Santa Maria e nasceram mais duas irmãs, acho que vieram para Porto Alegre depois.

Tatiane: Vocês também viajavam bastante para Florianópolis, tinham família lá?

Maria: Ah sim, depois esse meu tio e toda a família se mudou para Florianópolis, mas isso é um tempo bem depois.

Tatiane: E a Alice Soares viaja muito. Soube que ela foi estudar em Paris também. Tu me confirmas?

Maria: Ela foi, mas acho que já era professora do Belas Artes, acho que foi umas duas vezes. Naquele tempo a gente escrevia muitas cartas, mas eu não consigo encontrar as cartas, eram documentos muito importantes.

Tatiane: Tem alguma coisa no material doado do ateliê.

Maria: Minha tia [Julieta], a irmã que sempre conviveu com ela, tem 97 anos, até o começo do ano quando ela fez 97 ela estava lúcida. Agora ela tem um pouco de dificuldade, mas ela me conhece e conversamos, vou lá aos domingos e ela deve ter coisas guardadas, mas também não mexi. Elas [Alice e Julieta] iam muito para o Rio de Janeiro, como meu avô como era militar e baiano eles viajavam bastante, teve um período que ele não passava o inverno aqui. A Alice já não ia tanto porque era professora e tinha seus compromissos, mas

meu avô ia para o Rio de Janeiro passar o inverno lá ou ia para a Bahia, até Salvador, ele tinha irmãos, família lá, primos e sobrinhos. Depois, em um outro período, a Alice ia muito para o Rio, passava os invernos lá.

Tatiane: Tinham parentes no Rio?

Maria: Sim, um parente ilustre. Meu avô era irmão da mãe do Dorival Caymmi. Alice e Dorival, portanto, eram primos irmãos. A família Caymmi morava em Copacabana e Alice conviveu muito com eles desde que os filhos, Nana, Dori e Danilo eram pequenos. Mais tarde Alice comprou um apartamento ali em Copacabana. Eu também ia muito para lá mas não me lembro. Era numa daquelas travessas próximas à Avenida Copacabana. E ela expunha no Rio de Janeiro, ela tinha amigos artistas lá, dois amigos muito chegados, foram pessoas que fizeram coleção da obra dela... até há pouco eu tinha esses nomes na cabeça, mas agora não sei mais. É que o tempo passa e depois a gente perde o contato. Ela fez muitas exposições, tinham duas galerias que ela expunha e vendia obras lá.

Tatiane: Ao mesmo tempo que ela trabalhava no Belas Artes ela ia ao Rio?

Maria: No tempo do Belas Artes ela ia de férias, nas férias de inverno e no verão elas iam mais para Santa Catarina.

Tatiane: Ela tinha uma preocupação com organizar a produção? Em ser lembrada?

Maria: Te garanto que não. Ela tinha preocupação com a obra dela, sem dúvida, da produção, de divulgação, de vender. Não tinha um dia que ela não desenhasse, o desenho fazia parte do cotidiano. O ateliê, eu sempre digo isso, o ateliê era um ofício. Às duas horas ela saía de casa, ela sempre morou ali no Centro, ela saía de casa e ia para o ateliê. Acho que a Alice Brueggemann fazia a mesma coisa, e ficavam até a luz do dia não dar mais. Me lembro dela [Alice Soares] falar que a luz do dia era importante para a percepção do traço, da cor, então depois que tinha que acender a luz, ela não trabalhava mais, era durante a luz do dia. Ela tinha aquele período livre, quando ela dava aula acho que a ocupação maior era da manhã no Belas Artes. Ela fazia do ateliê um ofício, ela sempre me dizia isso: “tem que riscar todos os dias, senão a obra não avança”. Depois que ela ficou mais velha e já não saía de casa, ela desenhava todos os dias em casa. Aquelas obras em tons mais amarelados, que devem ter na galeria do Nei [Jossenei Souza], são dessa fase e eu não tenho nenhum e olha que tenho bastante coisa.

Tatiane: Chegaste a ter bastante com a Alice Brueggemann?

Maria: Sim. Essa frequência do ateliê que eu estou te contando da Alice [Soares] eram as duas lá e estavam sempre as duas, tive bastante contato com a Alice Brueggemann.

Tatiane: Tu consegues me descrever como era o espaço do ateliê?

Maria: Consigo, claro. Era uma sala grande... vou riscar [Maria busca um papel e uma caneta para esboçar o ateliê em planta]. Era uma coisa mais ou menos assim. A gente entrava por aqui, e esse canto tinha uma janela muito grande com uma iluminação muito boa, e aqui era uma janela só [na frente]. A Alice Soares tinha uma mesa aqui [no lado da janela] e era aqui que trabalhava. Aqui tinha uma prateleira que deve estar lá, não sei se ainda existe, porque a Universidade não tem condições físicas para preservar o mobiliário.

Tinha uma prateleira aqui que tinham plantas, cafezinho, livros e a Alice Brueggemann tinha dois cavaletes, tinha uma mesa e a Alice Brueggemann trabalhava aqui, tinha um banheiro e a Alice Soares trabalhava aqui. Era isso a sala. Tinha cavaletes, pincéis, era cheio, aqui tinha prateleiras também. A Alice tinha, uma época ela tinha um cavalete, mas depois ela desenhava mais nessa mesa aqui, era até uma mesa de arquiteto que inclinava. Ela trabalhava mais aqui [na mesa], mas trabalhou muito em cavalete. Ela teve um problema de saúde, ela era moça ainda, ela teve uma intoxicação com a terebentina que era um solvente da tinta óleo. Ela teve duas vezes e a minha mãe que cuidou dela, ela foi lá pra casa, me lembro dela sentada em uma cadeira de balanço e coberta com um roupão que a minha mãe fez para ela, porque ela não podia encostar nada no corpo, a gente chamava de urticária, era tomada a pele. Quando ela teve pela segunda vez o médico disse: “tu não pode ter a terceira. Nunca mais tu pode tocar nesse produto”. Que era a tal da terebentina, um solvente da época e aí ela nunca mais pôde pintar a óleo e passou a trabalhar com o acrílico e mais o desenho. Por isso que surgiu tanto desenho na obra dela. Fiz essa boa ação de doar para o Belas Artes alguns dos óleos dela.

Tatiane: Sim, eu vi exposto uma menininha em uma poltrona.

Maria: Minha irmã aquela ali. Tem um outro que eu tinha há muito tempo comigo, que era um portal da Catedral Metropolitana com uma figura sentada, não sei se tu visse. Esse eu doei para o Belas Artes, até queria ir lá e ver, esse não precisava restaurar, só limpar um pouco, ele não tinha moldura. Um outro que são duas cabeças de meninas que eu achava lindo, mas que precisava de restauração, é uma tela que ficou enrolada. Quando ela faleceu, eu estava junto, e a partir daí eu fiquei muito preocupada com a obra da Alice, de preservar e de poder fazer esses registros que tu está fazendo, pra mim é uma coisa muito linda, e comecei a pensar em doar. Minha tia também, irmã dela [Julieta], foi quem doou essa menina, ela me pediu para levar para o Belas Artes. Eu chamo de Belas Artes até hoje! Ela foi uma professora importante, a Alice. Ela fez uma tese de cátedra, me lembro de ter assistido. Ela recebeu o título de professora emérita, acho que duas vezes até. Ela era muito dedicada, foi diretora do Belas Artes.

Tatiane: Ela contava histórias de quando ela era aluna?

Maria: Tinha tanta história! Dos colegas, dos professores, elas eram quatro mulheres! A Christina Balbão que foi muito amiga dela, eu conheci bastante, ia na casa dela; a Leda Flores, a Brueggemann e a Alice, tinham mais, mas elas formavam esse grupo de muitas parcerias.

Tatiane: Teve uma exposição do centenário das quatro, não sei se tu chegou a acompanhar.

Maria: Sim, eu estava lá! Elas foram pioneiras. Essa questão da dedicação ao trabalho, à produção da obra, era uma questão bem avançada para época, principalmente aqui no Sul onde as mulheres eram mais do lar. Eu reputo muito essa força do trabalho ao apoio da minha avó, mãe dela, ela era uma pessoa de cabeça... ela sempre apoiou. Ali naquela casa da Marechal Floriano que eu me lembro foi o primeiro ateliê dela e ali ela já trabalhava muito. A casa tinha sótão cheio de morcegos e malas de viagem, que de vez em quando nos levavam lá em cima e era uma festa para as crianças subir no sótão. Essa casa tem uma sacada no meio e duas janelas, e a janela à direita de quem está de frente pra casa,

era um quarto que tinha sido do meu tio, quando ele casou o quarto ficou vazio e ela montou o ateliê ali. Por isso que eu digo que aquele foi o primeiro ateliê dela, porque ali ela já trabalhava com tintas, com cavaletes. Acho que enquanto estudante do Belas Artes ela já deve ter trabalhado muito ali. Eu quis muito, logo depois que ela faleceu, fazer esses registros e teve uma jornalista que estava muito interessada em fazer, mas depois perdemos o contato e minha tia ficou meio relutante em abrir as coisas, num primeiro momento com aquele impacto e perdemos o contato com ela. Não me lembro o nome, mas era uma pessoa do meio. Outra coisa que se falou naquele momento foi: “vamos dar o nome da Alice para aquele largo do fim da Avenida Salgado Filho com o viaduto”. E eu fiquei com aquilo, não sei porque não se concretizou. Seria uma homenagem bem bonita.

Tatiane: Foi colocada uma placa no prédio do ateliê.

Maria: Na época que ela saiu do ateliê, a Brueggemann já tinha se afastado pelo problema de saúde, ela resolveu encerrar o ateliê, eu não participei dessa fase. Foram mais as galerias que faziam parte, os amigos, o Nei e o Adair.

Tatiane: Vocês apoiavam a ideia?

Maria: Eu achei que a Universidade, naquele momento, não teria estrutura para manter o formato do ateliê. Guardar um acervo com móveis e tudo... eu, como trabalhava ali, sempre achei que não se teria estrutura suficiente para disponibilizar um espaço, reproduzir o ateliê, que a ideia era essa, sempre foi. Talvez se fosse em outro momento ou em outro tempo se tivesse feito diferente. Eu não participei, foi mais esse grupo das galerias que estava muito envolvido com a obra delas que decidiram e a Wrana Panizzi era reitora. Sempre foi uma pessoa aberta, acho que apoiou a ideia. Tinha uma pessoa que cuidava ali do acervo do Museu, tive contato bastante. Teve uma época que a diretora do Museu queria fazer um registro daquilo, mas depois não foi adiante. Nesse período eu fui olhar, porque ficaram muitas obras, o que tinha no ateliê foi pra lá, era muita coisa... gavetas e gavetas. Me lembro é que eles tinham mandado restaurar, agora não sei mais em que estado está nem se permanece ali naqueles arquivos.

Tatiane: O material em obras está ainda na Reserva Técnica do Museu. Houve esse tratamento diferente dos materiais, as obras todas foram tombadas, são patrimônio, diferentemente do que está no Arquivo. Esse material tombado é conferido de tempos em tempos. É um volume muito grande.

[pausa]

Tatiane: Havia muita cobrança da família para as filhas casarem e terem filhos?

Maria: Não, acho que não. Eu sempre me lembro disso, muito cedo ela saiu para trabalhar e isso era bem pouco comum para a geração dela e acho que foi minha vó, talvez porque ela fosse uruguaia, a família tinha um hotel, em Quaraí e ela gerenciava o hotel, quando ela casou com meu avô ela já não era tão jovem para a época, já com seus 24 anos. Casou tarde! Ela tinha uma experiência de vida diferente das mulheres da época.

Tatiane: Ela viveu bastante?

Maria: Pois é, não tenho essas datas precisas, mas ela viveu bastante. Tinha uma

fotografia... Eu tenho até hoje uma propriedade em Canela e meu avô tinha comprado um terreno lindo ao nosso, que depois foi incorporado, meu pai comprou. Eles tinham uma casa ali, essa fotografia, eu me lembrei porque está meu avô e minha vó, mãe da Alice. É um registro que eu tenho dela. A Julieta deve ter muita coisa, mas também não mexi em nada.

Tatiane: O Nei me disse que a Fernanda está acompanhando ela. Imagino que se tenha muita coisa na casa delas.

Maria: Nesse apartamento, que minha tia mora até hoje, no quarto da Alice, tinha uma obra do Di Cavalcanti que era o retrato da Alice. A Alice e a Christina Balbão, acho que na época em que eram estudantes ou pouco depois, elas iam muito ao Rio e frequentavam os grupos de artistas, eu sei que esse retrato que o Di Cavalcanti fez foi numa visita que elas fizeram à casa dele. Tinha esse desenho da Alice e outro desenho da Christina Balbão. Esse da Alice eu sei aonde está porque está com a minha prima, eu até queria muito doar para o museu. Tem uma história de um arquiteto, que hoje mora em Nova Iorque e desde guri ele frequentava o ateliê das Alices. O Guilherme, ele vai te contar muita coisa, desde guri frequentava o ateliê das Alices, comprava e vendia as obras delas e de outros artistas. Depois ele tirou arquitetura e foi nosso aluno lá na UFRGS, desde muito tempo eu conheço ele, a mãe dele era colega da minha irmã, uma família muito conhecida. O Guilherme queria muito – me lembrei dele por isso – ele sabia dessa obra do Di Cavalcanti e ele queria muito fazer uma doação para o Museu de Arte, o MARGS, que eu acho que é o lugar que deveria estar essa obra. Mas sabe essas coisas de família a gente não pode se opor. Cada um pensa de um jeito, mas está lá em Florianópolis, ela levou pra lá, depois disso não sei. Mas é uma coisa importante, e é a Alice, ninguém precisa te dizer quem é, é só um traço, muito lindo. Da Balbão não sei, não tenho contato com a família.

Tatiane: Fruto desse contato que elas tinham com a cena cultural do Rio de Janeiro.

Maria: Isso. Ela foi muito envolvida com a criação da Escolinha do Belas Artes e nessa época o Augusto Rodrigues foi mentor das escolinhas de artes para as crianças. Era um assunto que ela se envolveu muito. A Escolinha do Belas Artes funcionou graças a ela, não sei por quanto tempo.

Tatiane: Foi feita uma pesquisa sobre a Escolinha, pela área da Educação, na Faced.

Maria: Ela gostava muito. Tu deves conhecer, o artista fundador das escolinhas, ele tinha uma casa no Rio de Janeiro que a gente frequentava, algumas vezes eu fui lá com a Alice. Ela tinha um grupo de amigos, artistas, galerias de arte, colecionadores no Rio. Depois teve uma época aqui que tinha um grupo que fazia exposições no interior do Estado, fizeram bastante, acho que a Brueggemann ia, mas a Soares ia bastante. Circulavam por Pelotas, Bento Gonçalves... lá tinha uma galeria de arte que a proprietária era dona da vinícola Don Giovanni e ela tem um acervo grande da Alice. Uma vez me hospedei lá, é uma pousada, fiquei surpresa com a quantidade de obras, não só da Alice, e tudo exposto. Falando com ela, ela disse: “mas a Alice muito frequentou a minha galeria, nós expusemos muito”. Muitas vezes ela ia a Bento Gonçalves expor.

Tatiane: Tem muitos registros nos jornais dessas exposições e das viagens. Eles expunham, vendiam e doavam aos museus locais também.

Maria: Hoje eu fui numa médica e disse pra ela que eu tinha uma entrevista e tinha que sair de casa, ela queria que eu ficasse de repouso, mas eu disse: “hoje eu não posso”. Aí contei pra ela e ela me disse: “mas eu tenho uma Alice Soares em casa!”. E me mostrou umas fotos da sala, encantada! Os médicos, em geral, apreciam muito.

Tatiane: O próprio fundador do Instituto de Artes era médico, Dr. Olintho de Oliveira, sempre teve essa aproximação. O Britto também me contou que têm grandes colecionadores da obra dele que são médicos. Uma relação bem interessante. E tem poucas coisas nos museus, muito está em coleções particulares.

Maria: Eu tenho um óleo dela que é belíssimo, é uma cabeça um pouco de perfil, mas tem um olhar forte e está comigo. Eu digo assim: “essa obra devia estar no Museu”. Sempre tenho essa ideia de fazer a doação.

Tatiane: Em acervos públicos não se tem uma representação compatível com o que foi produzido. Por isso te perguntei se tu achavas que ela tinha essa preocupação com a memória, porque a Alice Brueggemann não gostava de doar para o museu, eles tinham que comprar as obras como qualquer outra pessoa. Elas costumavam presentear os amigos, recebiam muitas obras de presente, tanto que formaram essa grande coleção. E tem, em contraponto, essa pouca visibilidade das artistas pelas instituições públicas.

Maria: Acho que a doação não foi a melhor forma de preservar o ateliê, infelizmente. A Wrana, na época, deu bastante apoio. Depois passa. Realmente, a UFRGS não tem estrutura física para guardar todo o mobiliário do ateliê. Em um dos primeiros momentos que tive o conhecimento que o acervo tinha ido para lá, frequentei e conversei bastante – não com a diretora, porque ela já era uma pessoa com outras atividades – com quem cuidava do acervo, das obras. Não me lembro o nome dela...

Tatiane: Era a Berenice Rolim?

Maria: A Berenice! Ela era muito atenciosa, ela que me mostrou a parte da restauração das obras. Teve uma época que eu queria muito escrever um livro sobre a Alice, mas para escrever um livro tem que fazer como tu estás fazendo: pesquisar! Quem sabe depois a gente não lança um livro? A obra de arte precisa ser vista. Não adianta se guardar. Vou te contar uns detalhes. Quando eles viajavam de uma cidade para outra, meu avô, depois que se mudou de Santa Maria, senão me engano, eles moraram em Florianópolis ainda com as crianças pequenas, não sei que idade a Alice teria, mas ele foi transferido para Florianópolis e levou toda a família. Depois foi transferido para Recife e eles moraram lá. E nesses translados, que ficavam naquele sótão [Marechal Floriano], eles tinham aquelas malas de antigamente que eram baús, que tu abre por cima e ela tem prateleiras. Eu tenho uma lá em casa que sobrou, eram muitas, mas essa sobrou porque ficou nessa casa de Canela. Um dia eu trouxe pra mim, quando me casei – isso faz muitos anos – e falei: “ah vou pegar aquele baú pra mim!”. Está até hoje na minha casa. Quando a Alice começou a pensar em desmanchar o ateliê, ela tinha um arquivo gaveteiro onde se colocava as obras, ela deu uma gaveta para cada sobrinha e eu ganhei uma gaveta dela. Tenho mais algumas coisas das minhas irmãs também. Tenho muita coisa ali e está dentro desse baú.

Tatiane: E mantiveste tudo junto?

Maria: Mantenho, mas também é uma coisa que está mal arquivada ali. Porque precisaria

de um tratamento adequado que eu sempre pretendo fazer, mas não sai. Por isso tenho pensando muito em doar algumas coisas para ficarem melhor conservadas, serem vistas. Às vezes ela me dava as obras e me dizia que eram especiais. Tudo que tenho aqui foi ela que me deu e precisa restaurar.

Tatiane: Boa parte do material doado foi restaurado. Foi avaliado por uma equipe capacitada.

Maria: Achei isso bem importante. Na época me passaram o valor, bastante caro até. Pelo menos se teve essa verba bem aplicada.

Tatiane: Retomando, tem coisas do acervo que estão contigo?

Maria: Tem bastante coisa. Têm pendurados também. Eu trouxe coisas da casa da minha mãe também, ela tinha algumas coisas. Paredes eu não tenho mais para pendurar [risos]. E nessa casa de Canela, sabe, eu tinha muita coisa lá. Só que de uns três ou quatro anos para cá, eu resolvi alugar a casa por temporada e retirei tudo que era de valor e trouxe para cá. Aí estão por tudo lá, tive que subir as paredes para pendurar. Em depósito, assim, não tem como preservar. Talvez se tivesse na ocasião outra estratégia para preservar, mas as decisões são tomadas mesmo que a gente não esteja tão próximo para dar outra ideia. Cabem decisões, recursos, interesses, possibilidades também. A minha ida para a arquitetura também tem a ver com ela, porque artista eu não ia ser – competir com a Alice não dá [risos] – eu gostava de matemática e com essa proximidade com os artistas, eu achava a arquitetura um campo importante. A Alice sempre gostou da ideia, sempre incentivou.

Tatiane: Te lembras de ter obras de arte em casa?

Maria: Sempre teve. Esse quarto da minha irmã ficava no gabinete do meu pai e os desenhos da Alice cobriam as paredes.

Tatiane: Acho que não comentastes o nome da tua mãe.

Maria: O nome da minha mãe? Ela não gostava desse nome, Deodorina Pinto Soares de Almeida, o sobrenome da minha avó era Pinto, ela também era de Quaraí, minha mãe nasceu lá. Meu avô foi muito moço para lá, solteiro ainda e recém formado em medicina! Aí casou com a fazendeira que era minha vó, imagina um médico recém chegado. Eu sempre dizia para minha mãe: “mas o médico recém chegado ia casar com quem? Com a fazendeira da cidade!”. Mas a minha avó faleceu muito cedo, minha mãe tinha cinco anos quando ela faleceu. Ah, tem uma história muito muito bonita que eu sempre conto. Quando a minha vó faleceu, meu avô pegou as três filhas, três meninas – a mais velha, Joaquina, minha mãe que tinha cinco anos e um nenê que era minha outra tia, Odete – a Joaquina, a Odete e minha mãe que era Deodorina, porque meu avô era Deodoro, mas ela gostava de ser chamada de Didi, a vida inteira. Ele pegou as três filhas e a babá das crianças, botou em um navio em Montevideú e foi com elas para deixar as crianças com uma prima dele na Bahia. Um jovem, ele não tinha trinta anos quando isso aconteceu, ficou com as crianças e a ideia era deixá-las na Bahia. Ele chegou lá e quando foi se despedir, não conseguiu. A mãe nos dizia: “nós nos agarramos nas pernas dele!”. Eu acho essa história linda. Aí ele pegou as três, a babá, e veio embora para Quaraí. A mãe contava histórias que ele saía de noite para o Clube e elas iam atrás. Imagina, que trabalho!

Tatiane: Aí ele casou de novo?

Maria: Acho que uns dois ou três anos depois ele casa com a mãe da Alice que é a vó que eu conheci. Aí ela criou essas crianças como se fossem dela, é uma família só. Eu sinto isso, é a história, para nós eram as nossas tias, não tinha nenhuma diferença. A Alice sempre dizia disso, muitas vezes a gente nem se lembrava disso.

Tatiane: Era uma casa cheia, então. Depois que casou novamente, teu avô teve mais três ou quatro filhos? E todas mulheres?

Maria: Quatro. Só um homem, que é meu tio Álvaro Soares. Tinha um ramo da família em Montevideú, a minha avó uruguaia tinha irmãs que moravam em Montevideú, tinham primos lá, bem chegados até, eles vinham para cá, se davam bastante. Coisas que na minha geração a gente já perdeu, porque não continuamos com essas ligações. As gerações mudam. Novas nucleações.

Entrevista com Guilherme Paz

Residência do arquiteto

10 de outubro de 2019 – duração aproximada de 150 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa]

Guilherme Paz: Era um tabu gostar das Alices. Tu podia gostar das naturezas mortas da Brueggemann, tu não podia gostar das mulheres, o que eu nunca gostei graças a Deus. Eu sou o modelo do apreciador intelectual delas, que é toda a comunidade artística, quer dizer, devia ter um ou outro que gostasse das meninhas das Soares, mas não é para gostar daquilo. Vira de cabeça para baixo, é um desenho espetacular, mas são essas carinhas assim... sei lá. Ensinar é uma coisa que te suga, e sugava ela. Tanto que: ou tu sai para dar aula ou tu segue teu trabalho. Ela conseguia dar aula, ser uma professora genial e ter um trabalho que vendia. Nunca ninguém perdoou ela! Ela era um sucesso na escola, só tirava A, era um sucesso entre os professores, entre os colegas e ainda vendia tudo que fazia. Sabia que ela fazia três ou quatro desenhos por dia? Dependendo do dia fazia cinco, no mínimo dois. Nunca vi ela sentar e fazer menos de dois desenhos. Ela sentou, ela desenhava! Ela ficava e conversava, ia lá e desenhava, e tu continuava ali conversando com a Brueggemann que estava sempre caçando quem inventou o trabalho para matar [risos]! Não gostava de trabalhar, passava dias inteiros sentada ouvindo a Rádio da Universidade e não trabalhava. E a Soares chegava, cafezinho, sentava e morreu! Ela ouvia tudo e quando ela não aguentava é que ela opinava: “não, não bem assim!”. Consigo ouvir a voz dela. Achei que mais dia ou menos dia alguém ia apreciar por outras qualidades que não o sucesso comercial. Não se envolveram criticamente com ninguém, nunca se deram mal com ninguém, nunca feriram ninguém, nunca foram para cima de ninguém. Essas coisas todas que em termos de atualidade te colocam em evidência nas artes. Tem que sair gritando, tem que ser bebezão, tem que fazer uma exposição que dê escândalo. Elas nunca fizeram isso. Tu nunca fosse lá no ateliê?

Tatiane: Nunca fui.

Guilherme: Não, tu não era nem nascida! Com quem tu tem falado?

Tatiane: Ontem eu conversei com a Maria Soares de Almeida.

Guilherme: Ah, a Mariazinha! Ela é a pessoa certa para te falar sobre a Soares. Se tu falar com outras pessoas da família, ähn, ähn, não. Nem fala com o resto. Se tu quiser te levo no apartamento da Alice agora, entro e saio como eu quero, ainda me dou com a irmã dela e ela tem uma sobrinha lá. Uma gente muito estranha, é como se eles fossem uma igreja dessas evangélicas, uma gente muito estranha, não dá pra falar com eles. Eles não têm uma coisa artístico-intelectual. Não tem. E tudo que tem na casa – coisas lindas – eles vão botar fora. Eles vão botar fora. Tu conhece a história do retrato da Alice Soares pelo Di Cavalcanti? Eu fico furioso! Eu tenho foto, o retrato está com uma dessas sobrinhas que vai deixar mofar, não tem grana, não tem 150 pila para mandar limpar o papel, tá não sei aonde, vai passar para a filha, e a filha vai trocar por um celular de último tipo. Ao invés de dar para o museu. A Mariazinha deve ter te falado isso: dar para o museu! A longo prazo é o museu que conserva melhor as coisas. O que tu quer saber? As Alices eram lésbicas? Não existia isso na época, acho que teriam sido – hoje seriam – mas não existia isso na época, acho que as duas morreram virgens. Tu já ouviu falar de uma agarra da Alice Soares com o Glênio Bianchetti? Teve um que fez história, não deu em nada também, mas ela era mais avançadinha que a Brueggemann. Mulher, de uma família de tradição de solteironas, aquelas tias que tu deve ter uma também, todas as quatro eram solteiras, ela era daquela tradição de mulheres solteironas. Teve um homem na família e as outras seis eram todas mulheres. Então não precisava casar e a que casava era discriminada ainda, tinha filho, não podia mais participar, e as outras todas viviam bem, ganhavam bem. A irmã da Soares, a Julieta, ainda tem aquelas pensões do Exército da Guerra do Paraguai, quando ela morrer acabou, mas ela ainda tem e é o que mantém ela. A Alice também tinha, elas viviam bem.

Tatiane: As duas Alices eram bem confortáveis financeiramente de família?

Guilherme: Sim, senão não se seria artista, nessa geração? De jeito nenhum. As duas começaram tarde. Hoje eu acordei satisfeito, vou falar nelas. Que coisa... Porque não falo nelas, não tem quem queira saber. Eu já tenho 60 e eu era o mais jovem de todos. Todo mundo já morreu, não tem mais ninguém. Carlos Antônio Rech, ele era frequentador do ateliê como eu, Rech hoje deve estar com 70 ou 75 anos, aposentado do Banco do Brasil. Ele era como eu, ia lá, sentava e ficava o dia inteiro, ele pode te falar alguma coisa. Tu conheces as sobrinhas da Brueggemann?

Tatiane: Vou encontrar a Eliane ainda hoje.

Guilherme: Ah a Eliane, isso, manda um beijo, ela é a pessoa certa. Se alguém te disser que algum artista sabia alguma coisa delas, é mentira. As páginas do livro da Maria Tomaselli Cirne Lima, sobre a Brueggemann, tu nem precisa falar com ela, só vai falar do trabalho dela, que ela agora está na favela, fazendo painéis, que não sei o quê. Clara Pechansky acha que sabe tudo, não sabe nada. Não precisa ir lá. Artista que conheceu as Alices, morreu todos... o Jungbluth, o Plínio. Como era o nome do quarto homem do ateliê no início?

Tatiane: O Rubens Costa Cabral e o Carlos Fabrício?

Guilherme: Era o Cabral, não conhecia ele muito, o Fabrício conheci um pouco mais, mas

via ele poucas vezes. O Cabral não casou, né?! Não me lembro nem do trabalho dele direito, os dois já estavam fora quando eu conheci elas em 1973. Ah! Eu tenho a melhor anedota de todas! Tu te lembras do que é o Guia Telefônico? O Guia de Endereços? As páginas amarelas? Elas estavam nas páginas amarelas quando tinha “pintores”! Estava Soares, Alice A. em pintores e tinham três pintores lá. Se tu conseguires um Guia de Páginas Amarelas, olha. A cada três dias que eu estava lá, pelo menos em um alguém ligava querendo pintar uma casa, uma sala ou um apartamento, porque elas estavam como pintores nas páginas amarelas [risos]! E a Brueggemann ria, invariavelmente era ela que atendia o telefone, a Soares tinha que tocar dez vezes e não tinha que ter mais ninguém, aí ela largava o desenho e ia atender. A Brueggemann ria com o canto da boca e dizia: “não, meu senhor, nós não somos pintores de parede, somos pintores de quadros”. Mas elas nunca tiraram do Guia e continuaram ligando sempre. A vida inteira elas atenderam o telefone explicando, tinham esse orgulho de ser artista plástica profissional. O Malagoli foi quem botou elas lá na trajetória: “não adianta pintar bonitinho, tem que vender!”. A posição dele era um pouco dúbia. Uma vez ele me disse, eu tava sozinho com ele no ateliê, não tinha público nem nada: “mulher faz gravura porque elas precisam vender, tem que comprar leite para as crianças”. Ele tinha uma posição bem chauvinista, mas se tu olha na tua volta não deixa de ser verdade até hoje. Sinto muito. Mulher ainda faz muita gravura, mulher não fica com quadro no ateliê, vende. Homem faz telas enormes, tudo de qualquer jeito, fica 200 anos lá, joga fora, vira cobertor, e mulher não. É bonitinho, cuidadinho e vende. E o clímax é isso aí, elas vendiam. Soares gostava de vender e vendia fácil. Era desenho e não era caro, o desenho dela era mais caro que os outros. A certo ponto custou tanto quanto um desenho do Iberê, só que o Iberê ninguém queria. Ninguém comprava, eu nunca comprei, odeio a cara dele e odeio o trabalho dele. A Soares nunca me perguntou o que que eu achava do trabalho dela, ela não era boba. Eu não gostava do trabalho dela, nunca gostei, tinha porque vinha com um “para o Guilherme, feito por Alice...” como em todo os outros que tenho aqui. De vez em quando tinha um menos... e eu dizia: que lindo esse! E ela me dava e eu levava. Os lixos lá no canto do ateliê eu pedia para ela me dar e ela me dava. Eu não gostava do trabalho dela. Já da Brueggemann eu gostava, a Soares não tinha escrúpulo nenhum de vender, mas ela me dava, já a Brueggemann nunca deu nada na vida para ninguém, ninguém. Para os artistas amigos ela trocava. A Eliane tem Tenius, ela tem Plínio, ela tem Eduardo Cruz, ela pode ter Iberê, não sei se tem, ela pode ter ficado com o que tinha de arte que a Brueggemann trocou; a Brueggemann não gostava nem de vender no ateliê, tu chegava assim: “ai que lindo esse!”. E ela dizia: “não posso vender esse, a Otilia já comprou”. Ela não conseguia juntar trabalhos para a exposição, porque, no ponto que eu conheci ela, a produção do ateliê já ia sozinha para fora. Quando a Soares se metia a fazer uma exposição ela nem mostrava os trabalhos, tu só ia ver na exposição! A prancheta dela era um pouco inclinada e tu sentava lá do outro lado do ateliê, então tu nunca via o que ela estava fazendo, a não ser que tu levantasse e fosse lá olhar, o que era um pouco desconfortável. Ela fazia um olhar que dizia assim: “porque tu estás me atrapalhando?”. A gente estava lá conversando e tu nunca via o que ela desenhava. Ela tirava dali e colocava em uma pasta. Só ia ver tudo na exposição, uma vez por ano ela colocava um desenho lá na frente e perguntava: “O que vocês acham desse?”. Por exemplo a série de papéis transparentes que ela botava papéis coloridos por trás, amarelos, brancos, então criava uma luz em uma certa área do papel, quando ela começou aquilo eu me lembro que ela perguntou: “o que vocês acham desse?”. De vez em quando ela trabalhava umas ideias novas, a cada 5 anos ela inventava de pintar e era aquele horror

[risos]! Ela era muito ruim e ela não perguntava para ninguém o que achavam, porque ela sabia o que todo mundo achava, ela não perguntava, mas insistia mesmo sabendo que não era pra ela. Aí ela saía e a gente fofoqueava, fofoqueava, fofoqueava, “não dá, quando ela vai parar? Vamos inventar mais uns desenhos para ela parar de pintar”. Ela não entendia nada, não entendia as tintas, nada de pintura. Fosse na casa da Mariazinha?

Tatiane: Fui no escritório dela.

Guilherme: Ela tem umas pinturas da Alice. Quem ficou com mais coisas e que vai cuidar é ela. E ela está dando muito para o Belas Artes, o que eu fui um pouquinho contra, porque eu acho que o Belas Artes não cuida tão bem quanto o museu [refere-se ao Margs], sei lá. As Alices vendiam e quando eu gostava de alguma coisa da Brueggemann era um sacrifício! Eu ia lá e olhava, olhava, e ela não vendia. Porque além de tudo, quando eu tinha 15 anos de idade, e eu já tinha dinheiro, ela achava chato eu chegar em casa com um quadro, uma tela, “ah, comprei da Alice Brueggemann e paguei (hoje) 4 mil reais” e meu pai ia achar que tinha uma mulher me explorando, entende? Era chato ela vender porque eu era muito jovem e tinha grana. O trabalho dela que eu tenho e está aqui, eu tive que comprar numa galeria, numa galeria de São Paulo, tive que comprar fora daqui e paguei uma banana, o que seria hoje uns 22 mil reais, mas eu sabia que era um bom trabalho dela e eu fui atrás; eu tinha uns 18 anos ou alguma coisa assim e ela era assim. No final, elas vendiam tudo no próprio ateliê, sabe? E depois teve aquela coisa que as galerias não conseguiam se sustentar com os 33% que sempre ganhavam – era um terço – não conseguiam mais se sustentar. Algumas galerias começaram a discriminar elas, pelo fato de elas venderem muito no ateliê. Porque, por exemplo, a Alice Soares bota uma exposição com 25 desenhos, qualquer pasta do ateliê ela tinha mais do que isso. Se tu quisesse era só ir no ateliê e comprar pelo mesmo preço. Aí tinha aquela coisa, que a aqui no Rio Grande do Sul nunca se teve, que é o artista no ateliê e na galeria ter o mesmo preço. Ateliê no Rio Grande do Sul sempre era mais barato e no mínimo esse um terço a menos, entendesse? Então se tu pagava dez [mil] na galeria, no ateliê era seis e setecentos [mil]. Era mais barato tu comprar no ateliê e tu tinha um pouco mais de escolha. Eu, como tava sempre sentado lá, escolhia muito bem o que eu queria.

Tatiane: Como tu chegou lá?

Guilherme: Quando eu era criança em Porto Alegre tinha menos coisas para fazer do que agora. Com 12 anos eu vagava pela cidade com uma turminha, era de família culta, classe média-alta. A gente não ficava jogando futebol em terreno baldio. Todo mundo morava no Centro, no máximo na Independência, então a gente vagava pela cidade. Ia a museu, à igreja, passava pela rua, sentava no monumento da praça da Matriz e ia a exposições. Aí eu vi uma exposição da Alice Soares no Belas Artes e a minha mãe era colega de escola de uma sobrinha dela e eu disse: me arranja o endereço dessa artista que eu quero ir visitar. E eu fui lá, apareci com 12 anos de idade lá sozinho na porta. Nunca mais saí, fiquei até ir embora daqui.

Tatiane: Procuo essas histórias. Dizer que o ateliê foi importante já foi dito e essas histórias ninguém mais sabe.

Guilherme: Todo mundo sabe, só que todo mundo já morreu, esse é que é o problema [risos]! Só eu e o Rech, a Mariazinha, a Mariazinha eu nunca vi no ateliê, talvez uma vez

em 20 anos, a Eliane nenhuma. As famílias delas não iam lá, a Eliane e a Mariazinha, mesmo com vínculo às artes, não iam lá, não eram frequentadoras do ateliê. O Rech, funcionário do Banco do Brasil não tinha nada a ver com arte. O ateliê era separado da vida familiar delas. A Brueggemann ia mais à pizzaria com as amigas de noite. Quando se saía de noite – todo mundo saía de noite – e ela saía a pé pela cidade e encontrava com os amigos na pizzaria. Quando muito, elas pegavam ela no ateliê às seis e elas iam de lá de táxi. A família da Soares era completamente separada, quando, de vez em quando, até as festinhas de natal não ia a família. A família via elas no natal da família, o natal do ateliê era uma coisa diferente. Em geral ou já se via diariamente no ateliê ou só se via uma vez por ano. Convidavam todos que iam no ateliê, e dava assim umas 10 pessoas, 12 ou 15 e iam todos para o ateliê em um dia qualquer de dezembro, fim de ano, para se conhecerem uns aos outros. Afora a gente se ver rapidamente, a gente não se conhecia fora do ateliê. Tem uma frequentadora do ateliê que é mais jovem que eu, mas ela é louca, tu não vai conseguir tirar informação dela, Janaína Veiga Vieira. Ela é artista plástica em Viamão, mas ela era muito pobre. Ela era muito pobrezinha em uma época que ninguém morava em Viamão! Hoje todo mundo mora em Viamão, antes ninguém morava. A Janaína era de Viamão, então ela foi no ateliê, apareceu lá, eu já tinha 20, ela devia ter uns 14, hoje deve estar com uns 50 anos. Mas ela não captava a realidade física das coisas, ela estava sempre perdidona, pode ser que ela te diga alguma coisa. Crítico que disse alguma coisa da Alice estão todos mortos. Falasse com o Trevisan? Ele vai fechar os olhos, fala e se perde, fala nos rostos de Cristo e tu não estás nem aí. Mas alguém que pode te fazer alguma coisa mais desse lado é o Trevisan, o resto todo já morreu. A Angélica de Moraes, como toda a boa intelectual, não sabe nem quem são, vomita em cima delas. Agora, elas eram conhecidas fora daqui, mas é aquela história, ninguém podia falar, ninguém podia gostar. Eu falei uma vez com um crítico de São Paulo, chatinho, José Roberto Teixeira Leite, ele disse: “ah, a Alice Brueggemann é conhecida, a gente sabe quem é”. Mas não se metia, porque elas não tinham porque sair daqui, não tinham porquê. A Alice morava no Centro, ali na Salgado Filho bem pertinho. Ela tinha meio turno no ateliê porque ela dava aula, então no outro turno, talvez até nem todos os dias, ela ia no ateliê. Me lembro da Brueggemann trabalhando no Sesi, que foi como tu conseguisse o telefone do Paulo, que é meu melhor amigo.

Tatiane: Sabes o que ela fazia lá? Tentei contato, mas não obtive retorno.

Guilherme: Ela era desenhista do SESI, era um trabalho para pagar as contas. O Boletim do SESI era ela que organizava, era uma coisa quase como design gráfico, em uma época que não se dizia assim. Era uma função menor, mais administrativa.

Tatiane: Não sei se tu sabes, mas tudo que tinha dentro do ateliê foi doado para a Universidade, em 1998, quando a Brueggemann adoeceu e a Soares foi trabalhar em casa. Organizado pelo Adair, mesma pessoa que colocou a placa no prédio onde era o ateliê.

Guilherme: A gente tinha medo do Adair. Porque eles pintaram na jogada nos últimos anos. Eu já não morava no Brasil, e tava muito na cara, alguém me disse objetivamente: esses caras são interesseiros, são oportunistas, esses caras estão atrás de coisas. A minha mãe quando morreu teve afilhadas que apareceram de todos os lados usando o cartão de crédito dela. E o Adair foi uma coisa parecida com essa e eu tive um medinho assim. Eu não estava aqui, não podia me meter, não tinha mais nada a ver com nada. A gente se correspondia

muito em 1988 já, mas eu não podia dizer nada porque eu não estava aqui. Eu teria feito... não sei o que eu teria feito, mas eu estaria metido no bolo. Ele era o candidato a ficar com tudo, mas ele morreu também. Bem ou mal, gente velha gosta de quem cuida delas, ele poderia ter levado tudo do ateliê se quisesse. Ele era a coisa mais queridinha, levava a Soares e a irmã dela à Florianópolis, ele tava sempre paparicando a Brueggemann levando aqui, levando ali, fazendo favores e isso quando ele já tinha 60 e elas 80 e digo: “isso aí tem coisa estranha”. Pode existir atração que não seja sexual, poderia ser cultural, emocional, mas aí tinha coisa. Não tinha o que fazer, não tinha acervo, não era relevante, o ateliê era um monte de escombros, de cupim. Em termos de tela também não tinha nada. A fase áurea de desenhos e pintura delas já tinha passado, a Brueggemann produzia menos do que nunca, ela já nunca gostou de produzir, depois de velha menos ainda, ela já estava doentinha e a Soares era mais doente que a Brueggemann, ela já esteve hospitalizada várias vezes antes da Brueggemann, ela já sabia que ia ficar em casa. Porque manter o ateliê? Não. Tinha aluguel, não tinha ninguém que cuidasse. Tinha que ter tido jovem metido lá, mas não tinha jovem que trabalhasse lá. Elas tinham que ter pegado alguém, um artista. A Escola de Belas Artes tinha uma orientação bem mais para a esquerda, que colocava o artista mais vinculado ao mercado de trabalho, a orientação da Escola de Belas Artes, como a do próprio Museu foi, era tudo mais como grandes projetos artísticos com a população e tudo mais, não se podia mais vender, ao mesmo tempo que não se vendia mais. O Plínio Bernhardt me disse: “é uma maravilha! A gente pode fazer o que quer, porque não vende mesmo”. Aí ele começou a fase dos monstros e ele me disse: “passei a vida toda fazendo aquelas mulheres bonitinhas e agora não preciso fazer, não vai vender mesmo”. Aí ele fez aquilo ali, ninguém vendia. Elas continuavam vendendo, ali nos anos 1980. Hoje não se acha coisas delas, estou sempre procurando. Tem que falar correndo com o André Gomes. O André Gomes é dono de um antiquário. Eu não sei bem o que aconteceu, o Nelson Jungbluth fez um retrato da Brueggemann, que não é muito bom, mas é ela! O retrato é uma cara perdida em um fundo verde. O André Gomes tem esse retrato e eu não sei como é que foi parar lá, mas ele quer 3 mil e eu ainda não me dispus a pagar os 3 mil pra ele e dar para o Museu. Tu vai lá e fotografa.

Tatiane: E ele tem isso no Antiquário?

Guilherme: Ele tem isso no Antiquário dele na Cândia Gomes. Não sei o que eu vou fazer. Tudo aqui é um peso, pra quê que eu vou comprar o retrato? O bom era ela e não o retrato. Não sei qual é a validade para o Museu ter o retrato da artista, não sei. E o retrato da Alice Soares pelo Di Cavalcanti, tá lá em Florianópolis, mas as pessoas não tem cabeça para ter um retrato desse. Não vale nada! Elas vão vender pra alguém que quer um Di Cavalcanti na parede, por uns 15 mil, e quando essa pessoa morrer vão dizer que é uma porcaria. Minha mãe dava os tapetes persas que eu dava para ela. Dos meus 45 anos envolvido com arte, quando tu olha o paradeiro das coisas é algo muito impressionante. A trajetória que um trabalho faz e tu não sabe, no final das contas, porque umas coisas ficam e outras não. Tu não faz ideia porque umas coisas ficam e outras não. As coisas que eu fiquei da Soares e da Brueggemann, eu não sei porque umas coisas ficaram e outras não. Esse aí [aponta para o desenho na parede] de longe não é o melhor desenho que eu tinha da Soares, eu tinha bem melhores que esse que foram, não onde estão, vendi. E vendia bem, eu comprava, me apertava quando queria viajar e vendia sempre. Da Brueggemann vendi umas coisas dela também – menos – porque eu me apegava. Agora a Soares eu sabia que eu conseguia mais depois, então eu vendia, queria ir para a Europa, vendia e ia.

Elas sabiam disso também, as duas.

Tatiane: Que outras artistas de sucesso tu te lembras dessa época?

Guilherme: Tinha a Dorothea Pinto da Silva, as histórias do ateliê são as melhores coisas. A Dorothea era uma aluna nota A, como a Alice Soares e era colega dela no Belas Artes. A desgraçadinha era escultora em uma época em que mulher não era nem artista, e ela já era escultora. Não sei em que ponto do curso dela, ela pegou uma pedra de mármore, e a anedota conta assim: de dois metros de altura ela começava a esculpir, e esculpia, esculpia, esculpia, acabava um coisa desse tamanho assim [demonstra com as mãos cerca de 20 centímetros] que ainda não estava pronta. Mas ela ia tirando partes e ficava sempre desproporcional, e ela continuava tirando. A história não é bem assim, mas era assim que eu entendia, era o que mais se falava [risos]! Ela era talentosíssima e acho que foi lecionar na faculdade. Ela entra naquela categoria que te disse: que lecionava tanto que não sobrava nada. E a Soares conseguia sobrar, agora o trabalho dela decolou mais depois que ela parou de lecionar – das duas – quando elas podiam passar o dia inteiro no ateliê. Turno da manhã, turno da tarde, sempre iam pra casa almoçar. A Brueggemann saía para almoçar alguma coisa no Centro, num restaurante simplesinho e depois cochilava no ateliê até umas duas da tarde com a Rádio da Universidade ligada, acordava e ficava olhando a tela branca no resto da tarde ou se estava muito tedioso, não tinha ninguém nem absolutamente nada para fazer, em última instância, ela trabalhava. A Brueggemann dizia assim: “tem dias que não vai sair nada. Bota tinta, bota tinta!”. Ela era boa nisso, dizia assim: “tem dias que está tudo dando certo, eu tô vendo que eu tô acabando um atrás do outro”. Ela botava tinta, botava tinta. Eu devia ter ficado com mais trabalhos inacabados dela, era tudo inacabado e de repente, um dia, dava uma luz e ela acabava todos juntos. Ela podia acabar oito em um dia, tipo a última camada. Era uma coisa brilhante. Eu tive trabalhos inacabados dela em casa, que eu enchi tanto o saco dela, que eu tinha comprado aqueles excepcionalmente e ela me deixou levar pra casa e dois meses depois levei de volta e disse: “tens razão, não está pronto” e ela “eu disse, tava me enchendo tanto o saco, não me deixa trabalhar”. Levei lá e ela acabou. Ela me deixou levar pra casa um trabalho com aquelas fruteiras e duas frutas flutuando, e comecei a olhar aquelas frutas flutuando e digo: “isso não tá certo, elas têm que sentar no prato”. Comecei a me perturbar com aquilo. Levei pra ela e ela sentou as frutas no prato. Já a Soares não discutia o trabalho dela de jeito nenhum. Com aquela coisa professoral dela e não assim “eu sou a boa, eu sei”. Acho que uma vez eu falei do trabalho dela e ela se ofendeu muito, ficou falando pouco comigo por muitos meses, mas como eu me dava com a Brueggemann continuava lá. Quem quer que fosse no ateliê, chegava lá e sentava. Se era para a Brueggemann, ela já não trabalhava e tu passava o resto do dia lá sentado; se era para a Soares tinha uma certa cobrança, tu tinha que ter um objetivo para estar lá. Eu chegava e sentava, ia lá para não fazer nada, elas sabiam e ela ia trabalhar e conversava, tinha essa coisa de ter que dar atenção para as pessoas, o que a Brueggemann fazia naturalmente e a Soares se obrigava. Se ela estava a fim de desenhar tu era um empecilho para ela, como a Brueggemann estava ali com dez pessoas a volta, dez não, duas ou três, dava para ela trabalhar. Se tivesse dez a Soares já parava porque era confusão demais, ela precisava de algum sossego, algum silêncio. O Fabrício, pelo que a Brueggemann me contava, ainda me mostrava os trabalhos dele, ele encerrou a carreira de artista ainda jovem no ateliê. Ele pegava a tela e botava tinta, botava tinta e passou um ou dois anos pegava uma escovinha de dentes e escovava, escovava, até desaparecer tudo. Podia ter assim uma figura humana, um nu, e ele escovava até desaparecer a linha,

desaparecer a linha e ficar só um escorridão e foi assim que ele encerrou a carreira. Diz que tinha muito talento, mas não foi adiante, desistiu. O que aliás, é a maior herança que a Soares me deixou, eu digo para todo mundo, tem duas ou três artistas aí pelo mundo que eu oriento um pouco à Alice Soares e esse é o maior legado dela: “continua”. Continua, continua, continua. Não interessa, tu pode fazer a maior bosta do mundo. Continua, continua, continua. Todo jovem, tu, qualquer um, tem aquela ânsia de estar pronto, de contribuir, de perfeição, aquela ansiedade, aqueles anseios. Continua, tu tem que continuar, não interessa o que tu está fazendo, se tu acha que hoje é bom, amanhã vai ser melhor ainda, daqui dez anos vai ser melhor ainda – tem que continuar – e ela sempre me dizia isso. Não que eu não tenha entendido, mas é claro que eu também tinha a ansiedade do jovem de produzir alguma coisa, eu sou arquiteto. Hoje, quando eu vejo como velho os jovens: continua. Pode ser a maior porcaria do mundo, mas continua, tem que continuar. Giacometti era muito ruim, ele é muito muito ruim, tu vê exposições inteiras deles, o cara era muito ruim – continuou, fez a mesma porcaria 70 anos, continuou, se tornou alguma coisa. Tem tanta coisa que é ruim até hoje, mas a gente se acostuma a ver, não vou te falar artes aqui porque eu nem sei mais o que está rolando, nada daqui, artista jovem daqui pra mim é a Isabel de Castro que já tem 60, foi lecionar e acabou. A Brueggemann não lecionava, ela teve aquele cursinho que ela lecionou lá na Tobias da Silva, que era de pintura, uma vez por semana, e tinha umas alunas no mesmo molde dela, meninas de família que não eram ricas mas tinham posses, podiam pagar esse curso de pintura e essa escola abriu e convidou a Brueggemann para lecionar. Ela não sabia lecionar, não tinha técnica, não tinha didática, ela tinha um trabalho. Então tu vê as pseudo-Brueggemanns por aí até hoje, as alunas dela que tentam fazer as coisas dela, e algumas até se tu não conhecer bem vai até dizer que é uma Brueggemann, mas não é. É muito ruim. Elas não viam ela pintar, quando tu via ela pintar era uma coisa completamente diferente do que tu imagina, não tinha nada a ver. Ela não sabia o que estava fazendo, quem era ela, que cor era aquela, o que era o pincel o que era tela. Ela era completamente perdidinha, mas tinha resultados brilhantes. Tudo sem querer fazer muita coisa. Alguém já te falou em Solari?

Tatiane: Sim.

Guilherme: Eu conheci ele e em julho, em Montevideú, eu estava em uma feira das pulgas e vi um desenho bem pequenininho do Solari por 50 dólares, 200 reais, eu olhei assim, era um bichinho desses cachorrinhos com chapéu, essas coisinhas que ele desenhava, de lado. Fiquei me perguntando se era mesmo. Eu não morro de paixões por ele, ele era legalzão, era grandalhão com um bigode, o cabelo já grisalho, eu tinha 15 e ele tinha 60. Em termos de Uruguai, ele tinha um trabalho bonito, uma coisa meio misteriosa, meio Chagall. Ele funcionou para a Brueggemann, ele não funcionou para a Soares. Porque ele é um pintor, ele trabalhava gravura, tinha um desenho aceitável, mas a pintura dele era muito boa, e ele te ensinava a pintar com outros materiais que não tinta. Ele te dava uma revista, um tubo de cola e dizia: “pinta”. E tu tinhas que rasgar com as mãos um pedaço da revista e ir colando, fazendo uma pintura daquilo, e isso surtou a Brueggemann total! Ela tinha umas pinturinhas assim. No Belas Artes ela aprendeu com o Fahrion, o Maristany, direitinho, bonitinho e aí ela fez o tal de curso com o Solari e pintura não era nada daquilo que ela tinha aprendido; ela não tinha linha, ela não tinha nada, ela pegava o pincel e borrava tudo e de repente dava certo – as mulheres um pouco menos. Tu já visse paisagem da Brueggemann? Paisagem, paisagem, tem uma e não sei cadê. Deixa isso que tu vais escrever por aí, deixa que alguém continue, ou tu continuas mais adiante, que alguém fique

sabendo. Tem tanta coisa que ninguém fica sabendo. A Brueggemann sempre dizia: “tela branca é a coisa mais linda que tem, eu não sei porque que a gente pinta”. Ela passava o dia todo assim. Ela não gostava de trabalhar, ela sentava e passava o dia inteiro olhando a tela branca e dizendo: “porque que eu tenho que estragar tudo?”. Chegava lá e botava umas linhas ou passava só o pincel. A tinta do final do dia dela era sempre uns marrons, ocres, laranjas meio sujos, sobrava muita tinta e ela enchia a tela com uma tinta qualquer e às vezes fazia uma cor um pouquinho diferente num canto. Eu devia ter fotografado. Fotografar era caro. Uma foto que tu mandasse revelar era caro e se tu saísse com uma câmera era para fotografar algo. Eu fui três vezes lá com câmera boa, mas também tinha a consciência de que cada foto custava 8 reais e se tu tirasse 36, saía 300 reais em fotos naquele dia. Tu não fotografava enlouquecido. Era uma coisa mais posada. Fotografei quadros da Brueggemann que ela precisava para catálogo, reprodução, xerox. Era horrível fotografar o trabalho dela, porque a cor era muito sutil. Não existia linha que tu pudesse focar. Um dia alguém descobriu: era pegar uma página de revista, jornal, e bota em cima da tela e foca nela, depois tira a página. Tu ias revelar a foto do trabalho dela e a cor não tinha nada a ver com o trabalho. A cor dela não existia, era tudo completamente louco e ao mesmo tempo ela acabava sempre com as mesmas cores. Tu botava o que tu queria na paleta dela e no final do dia a paleta estava igual. Ela fazia as cores dela, ela não sabia o que fazia, ficava misturando, misturando e no final tinha aquele verde turquesa. Se tu vires algum quadro da Brueggemann com laranja, mas laranja mesmo, me fala quem é que tem que eu vou lá. Quem sabe? Ela fez 5 quadros com laranja, que foram as cores mais lindas que eu vi na vida e eu não peguei nenhum, não sei nem porquê. Deve ter sido tipo: “ah, esse a Otília vai levar”. A Otília sempre levava o que eu queria. Otília, ela já morreu, devia ter uns 425 anos agora [risos]! A Otília tinha um olho bom, quando ela chegava e olhava, ela levava e eu queria o mesmo. A gente tinha um olho parecido, ela sempre levava o que eu queria. E como eram assim mais velhas, a Brueggemann não ficava com escrúpulos de estar explorando, então elas levavam. Será que a Bia Engler está viva? O irmão dela Mário Engler era arquiteto. A Bia Engler era muito amiga da Brueggemann, mas que idade elas estariam agora?

Tatiane: 102 anos.

Guilherme: Morreu. Tá tudo morto, não sobrou ninguém. Mas tu vê que tem que morrer, esperar 40 anos para alguém fazer uma coisa, fazer um tcc sobre ti. Já visse o livro delas?

Tatiane: Pela Galeria Mosaico, já.

Guilherme: Falasse com a Marisa Soibelman? Era a dona da galeria. Eu tenho dois livros dela, mas estão em Nova Iorque. Foi uma iniciativa mínima, mas elas não precisavam. Aquela velha história, vender também tem um lado ruim: ninguém ficou com muitos trabalhos delas para ter interesse de fazer um esquema comercial. Gerdau-Iberê Camargo: ficou com 50 Iberê, faz o museu e os 50 Iberê já valem mais que o museu. Ninguém ficou com muitos trabalhos delas, todo mundo tem dois, três, quatro, ninguém tem 50. A Mariazinha tem uns 30 e tem muita coisa antiga da Soares. A Brueggemann nunca deu muitos trabalhos para a família, eu tenho mais trabalhos dela que qualquer um da família; eles não se antenavam. E nas coleções do Rio Grande do Sul eu não faço ideia.

Tatiane: Não tem também.

Guilherme: Mas isso era tudo particular. Lauro Sturm, ele deixou uma filha, ele tinha a grande coleção de arte dos anos 1970 e 1980 em Porto Alegre. O melhor trabalho da Brueggemann, pequenininho que eu vendi, eu enlouqueci a Brueggemann, ela não ficou com escrúpulos de me vender porque era bem pequenininho, eu tinha 14 anos, sei lá, do tamanho desse tablet. Era uma coisa linha, não tinha cor, não tinha linha, não tinha nada, era umas bolas perdidas. Mil e quinhentos. Peguei o dinheiro, tirei da Poupança Habitação e comprei. Mandeí emoldurar. Beatriz Telles Ferreira viu na moldura e disse: “eu pago 10 mil”. Mil e quinhentos para dez mil e o que eu fiz? Conte pra Brueggemann e ela me disse: “mas que bom pra ti, tu ficou sem né?!”. Mas o que que eu podia fazer! Com dez mil eu podia fazer isso, fazer aquilo, ir viajar. Não precisava, mas eu gostava de ter dinheiro e ela sabia que eu fazia isso. Se eu tivesse ficado aqui, talvez eu tivesse sido marchand. Roberto Silveira, era marchand, ele era que nem eu, ia aos ateliês, era bem mais quieto, mais reservado. Mas ele conhecia elas muito bem, ele tinha alguma coisa delas, ele pode te dizer alguma delas antes de mim, no início dos anos 1970. Roberto deve ter uns 70 e poucos agora, e pode ser que esteja em São Paulo. Ninguém da família delas conhecia essa turma, a Mariazinha ou a Eliane, porque elas não iam ao ateliê.

Tatiane: Por isso acho que a coleção doada é tão importante. Por que é o maior conjunto de obras delas. Tem várias obras inacabadas da Alice Brueggemann...

Guilherme: Eu acabo! Manda pra cá que eu acabo [risos]. Tem um pratinho redondo de madeira que fui eu que pintei, cuidado com esse. Eu to sempre perguntando: “quem é que está com esse prato? Fui eu que pintei, não é dela”. De vez em quando eu pintava em cima das telas dela, tu senta e pensa: “isso aqui não é difícil, dá pra fazer!” e eu ia lá e pintava em cima das telas dela e ela: “não é nada disso!”. Eu tinha um imediatismo, eu pensava na cor, misturava e botava lá. Ela não, ela não pensava em cor. Ela pegava o pincel e metia na tela. Dava errado e uma hora dava certo. Ela não sabia o que estava fazendo, mas até eu sabendo como ela pintava, não conseguia ignorar a cor que eu tava pegando. Qualquer um podia fazer o que quisesse no quadro dela, depois ela ia lá por cima e trocava. A Alice Soares se tu fizesse uma linha assim, era um horror, ela botava fora. Ninguém nunca fez. A Brueggemann tu podia fazer o que quisesse no quadro dela, depois ela ia em cima e trocava tudo. A pintura dela era longa, demorava, tinha camadas e camadas e é irrestaurável. Não tem como restaurar a pintura dela. Tá, mas se tu perguntasse para a Alice Soares quais são os artistas favoritos dela, ela ia te dizer só os que ela conheceu, que foram amigos ou professores dela, porque ela tinha aquela coisa canceriana de afiliação, ligações emocionais, respeito devido. Ela ia te falar que apreciava o Malagoli, o Di Cavalcanti e Jean Lurçat, que por coincidência foi com quem ela estudou, quem ela conhecia. Ela tinha aquele respeito ao mestre ao professor. Ela viu Picasso, foi à Europa uma vez. Ela era muito convencional nos seus gostos, era muito comportadinha, não tinha arrombos de loucura que nem a Brueggemann. Se alguém te disser que o artista favorito dela não é o René Magritte, está te mentindo. É o que ela sempre gostou, tu pedia em qualquer hora da noite: “qual é o teu artista favorito? René Magritte!”. Assim como música era sempre Beethoven. Alguém perguntou para ela e ela dizia: “eu não sei, eu to sentada ouvindo e no final, quando eu gosto, é sempre Beethoven”. Essa era a opinião dela de música clássica. Hoje que eu comecei a pegar Beethoven, agora com 50 e lá vai pedrada, a gente não entende Beethoven com 20, com 30 ou 40. Tu não entendes. Quando me pegou, acho que foi ano passado, barbaridade, me pegou. Entendi. É uma questão de fase da vida, sei lá. Aí a Célia Ribeiro estava fazendo essa entrevista com a Brueggemann, acho

que quando entrou a fase do Beethoven e ela disse: “eu não sei nada de música clássica, quando eu gosto é Beethoven”. E ela perguntou para as Alices: “e o que vocês acham do feminismo? das feministas?”. Aí a Brueggemann diz: “não é aquela que se atirou do edifício outro dia?”. Aí a Célia desliga o gravador e pergunta: “te dá conta do que tu acabou de me dizer?”. Era mais ou menos isso, elas não estavam nem aí, não sabiam essas coisas, eram conceitos abstratos na época, e se tu perguntasse se elas eram feministas, elas diriam que não, não sabiam o que era ser mulher, nem tem diferença entre homem, mulher, criança, era tudo igual. Quando tu entra no ateliê dá de cara, aqui embaixo tá o Zaffari da Riachuelo, e lá tem uma parede enorme de um edifício na Borges, onde, durante os quarenta anos que ela tava ali tinha um mural descascando da Cinzano com uma grande garrafa. Que com o tempo ficou um azul escuro, um cinza, um marrom, eu tenho foto disso em algum lugar, aquela é a garrafa da Brueggemann. Eu tenho certeza que as garrafas dela saíram dali, ela não sabia. Ela sentava aqui, a janela estava ali, e ela ficava olhando aquela garrafa dia e noite, aquela garrafa de dez andares pintada no edifício que já devia estar desbotada naquela época. Ali que saiu as garrafas dela, as frutas eu não sei. Agora se tu pegares as frutas da Brueggemann, é uma coisa de nível internacional. Ela, com aquele trabalho, ia a qualquer lugar do mundo naquela época onde a arte era comercializável, eram objetos, trocava-se objetos por dinheiro e esses objetos eram chamados arte. Hoje em dia não, tens que sair gritando pela rua e isso é arte. Gostou? Esse é o conceito das Alices aplicado ao mundo contemporâneo. Elas teriam te dito isso hoje. Eu hoje combato muito o conceito adquirir um objeto. Eu não entro mais nessa, tanto que eu não compro mais como comprava, não admiro mais. Hoje quando eu compro um objeto chamado arte, é para patrocinar aquela causa, para que tu continue fazendo arte. Eu não vou dar meu dinheiro para o Bolsonaro, ou para as lojas Riachuelo, ou para o Carrefour ou para sei lá quem. Não, eu vou dar para alguém que se dedica a fazer arte. Quando eu compro essa ágata [sobre meu colar] do hippie lá no Rio, eu tô dando grana pra ele continuar o que ele tá fazendo. O que tem um certo valor pro mundo é que na Europa é função do Governo, aqui não. Na Europa, tu terias tua bolsa para o resto da tua vida para pesquisar coisas que ninguém pesquisa, para tirar as coisas do fundo do baú. Os 10 governos mais desenvolvidos da Europa te pagariam para fazer isso, enquanto que se tu quiser trabalhar na Siemens, tu vai lá e ganha teu dinheiro, não tem problema. Mas os governos, as culturas, têm em mente que elas têm que colocar o dinheiro onde ninguém coloca. As Alices estavam cagando e andando, primeiro porque cada uma tinha o seu empreguinho, elas já ganhavam dinheiro que dava para viver. O que elas tiravam de dinheiro dali, era extra e elas não tinham nem como gastar tudo. Na época não se viajava, não se trocava de celular todos os anos e elas eram freiras que produziam arte. Só o que elas faziam era arte. Elas não faziam mais nada. Elas passavam 12 horas por dias fazendo isso. Às 9, a Brueggemann ia cedo, às vezes às 8 horas do sábado ela tava no ateliê, quando ela tinha exposição e ela tinha compromisso, ela ia para o ateliê e trabalhava sábado. O que ela gostava muito porque não aparecia ninguém, nem eu. Aliás, eu apareci uns dois ou três sábados na vida lá. Era fácil, tu olhava lá de baixo e “tá aberta? vamos”, sábado. Em outro dia de semana, tu entrava e tinha um zelador, o mesmo zelador do edifício durante 30 anos. Não tinha porteiro, não tinha nada, tu entrava e subia. A Alice Soares tinha a janela do lado da porta, o que ela não gostava, porque quando tu chegava no corredor tu olhava para dentro do ateliê. Ela pintou tudo com tinta branca.

Tatiane: A janela dava para o corredor do prédio?

Guilherme: Uma delas sim, as da frente davam para a frente na Riachuelo. Mas a da Soares a luz dela vinha da lateral, tanto que se tu for ali na Marechal Floriano com a Salgado Filho e tu olhar pra cima, tu vê a janela da Soares, que era toda pintadinha. Devo ter fotos, onde é que está? Só Deus sabe! Com pincel e uma tinta qualquer, gouache, ela fez assim *tun tun tun* com pontinhos com listrinhas e tu não via bem o que acontecia ali dentro. O banheiro era do lado da Brueggemann, a Soares também tinha um banheiro, porque aquilo eram duas salas que foi feita uma, mas o banheiro da Soares era para guardar coisas lá dentro, não era pra usar. O ateliê quando foi dividido em quatro, cada um tinha seu canto, depois como dois desapareceram sobrou e a Brueggemann tomou mais espaço que a Soares, que gostava do cantinho dela ali; porque o cantinho dela não era passagem, o da Brueggemann era. O da Brueggemann também tinha o acervo, que era os escaninhos onde tu botava tudo, tinha a mesa grande cheia de cupins onde tinha a máquina de café em cima, o rádio, essas coisas assim e aqui tinha o espaço de sentar com o armário atrás. Eu faço uma planta para ti se tu quiseres.

Tatiane: Quero [risos]!

Guilherme: Faço com a maior facilidade.

Tatiane: Tem uma foto clássica do Achutti das duas sentadas em frente a essa estante.

Guilherme: A gente fotografava bem menos, entrevistas tu tem que te mexer com algumas rádios.

Tatiane: Passavam no rádio?

Guilherme: Acredito que sim, tv não, elas não se mostrariam. Olha, vou te responder por elas, se alguém convidasse para ir na tv, elas não iriam. Por que não tem a ver, *eu não sou celebridade, não sou ator de tv, sou artista, meu produto é um quadro, uma tela na parede e não falar sobre*. Claro, hoje em dia tem o culto à personalidade, naquela época a Célia Ribeiro já era revolucionária ao perguntar qual era o compositor que elas gostavam. Não havia esse culto, não interessava o que que tu gostava, qual era tua marca de sapato, qual era o teu telefone, para onde tu viajava. Ninguém fazia a cabeça de ninguém por ser alguém. Cada um tinha o que gostava e derivava, sei lá, da publicidade. Quem é que dava a orientação? A gente seguia os pais, os amigos, os professores e a imprensa. Hoje em dia quem tu segues? As Kardashians e quem mais? Não se comprava [como hoje]. A Brueggemann, devido a doença dela, ela tinha os pés muito difíceis, não era qualquer sapato e mesmo assim ela comprava o sapato, parecia confortável, ela usava dois dias e era não era confortável, ela guardava por 10 anos e depois ela botava de novo. O sapato dela ia e vinha, às vezes o sapato tava bom, depois ficava ruim, depois ficava bom de novo. Sapato era horrível para ela, ela tava sempre com problema no sapato. Aí chegou a moda dos tênis e ela vibrou. O tênis era um sapato um pouco melhor para ela, ela tinha muita dificuldade de caminhar, de se locomover. A doença, ela não conseguia controlar os braços muitas vezes, todos os dias ela deixava cair alguma coisa no ateliê e ela se chamava destrambelhada. Quebrava coisa do café, quebrava xícara, quebrava prato, deixava cair as telas, tinta, papel, tudo que caía na mão dela, caía no chão. Ela não conseguia. Ela tinha um bracinho assim e outro meio que normal. Eu nunca cheguei à conclusão, acho que era esse braço. E talvez esse aqui nem fosse normal, mas ele era tão mais normal que o outro. Esse aqui não dava para nada. Que mais que eu posso te contar? Elas foram daquela

geração que todos os artistas que eram daqui, e eu to falando de dez artistas, eles eram símbolo da cidade. O Estado não tinha artista, eram todos da cidade. Todo mundo sempre tinha exposição, todos os anos, em todas as galerias que eram cinco ou dez, faziam exposição da mesma artista. Esse ano a fulana tá lá, a ciclana tá lá e lalalaá e no outro ano circula tudo; a fulana tá lá e vai pra lá e a mesma coisa. E esse público todo, que não tinha acesso ao ateliê delas ou dos artistas, porque também não era todo mundo... não, ninguém tinha o ateliê aberto como elas tinham! Não! Essa coisa de chegar e bater na porta e “oi, eu sou o fulano” e elas deixavam entrar. Tu chegava lá e “oi, eu sou a Tatiane” e tu já entrava, se dissesse que conhece o Guilherme, já entrava. Não tinha nem porteiro, a gente tava no Centro perdido e queria usar o banheiro, ia lá. Queria chá, queria consolo, ia lá. Queria conversar, passar o tempo, ia lá. Havia produção cultural, olhava-se livros, olhava-se revistas, as exposições, comentava-se coisas. As pessoas que não tinham isso como profissão, eu era estudante, o Rech que era gerente do Banco do Brasil, ele ia lá e tinha o acesso à cultura por intermédio delas e o ateliê é anterior até ao Museu no prédio onde é hoje. O Museu era uma salinha na Salgado Filho que eu me lembro de ter ido em 1972, 73, 74, uma salinha num segundo andar, num mezanino na Salgado Filho e tinha meia dúzia de quadros lá, que se tornou depois o MARGS, não tinha onde ir. Não tinha publicações. Quando tu fazias uma exposição e havia um catálogo já era o máximo, meu Deus, e ainda se fazia catálogo impresso em serigrafia. Fotolito, para imprimir a foto em preto e branco custava um sexto do preço do colorido. Então, se tu tinhas uma exposição tinha um folheto, que era mais durinho que ia dentro de um envelope, não tinha aquela coisa de colar um adesivo atrás como etiqueta, e tinha uma reprodução colorida e aquilo já era caríssimo, sabe? Um convite assim saía o preço de uma tela vendida, se a exposição tinha 12 telas, uma já estava vendida por conta da galeria e a galeria pagava a metade e o artista pagava metade. E outra coisa, aquilo que te disse que todas as galerias trabalhavam com 33%, então se vendia por dez mil, seis e seiscentos era dos artistas e três e trezentos da galeria. A moldura, o paspatur e não sei o quê, era em cima desses dez ainda, custava onze e esse um extra era direto para a galeria, o artista não tinha nada a ver com isso. Eram despesas que, quando tu fazia grandes exposições, isso contava, porque de repente tu ia mandar emoldurar tudo... exposição da Brueggemann, dezoito telas, ia mandar emoldurar e saía 500 pila cada uma, 9 mil reais de moldura! Aí de vez em quando acontecia, não sei te dar nenhum exemplo prático agora, a Casa de Molduras fica com o pagamento em tela ou então tu paga a casa de moldura só depois que a galeria vender. Como a galeria vai vendendo, vai pagando a casa de moldura, o pagamento era bem mais instantâneo do que agora. Havia na época as promissórias, o cheque pré-datado, era um documento maior que tu escrevia, deixava lá na galeria. Tu comprava uma tela seis mil, pagava dois e assinava mais duas promissórias de dois mil para trinta e sessenta dias. Quando tu tinha o dinheiro, ia lá, rasgava a promissória e pagava. A Alice Soares anotava aonde os trabalhos saíam, não existia foto, elas não sabiam o que era máquina fotográfica, os trabalhos que saíam ela anotava a dimensão, botava “menina” ou “menino” e botava o preço, guardava um caderninho. A Brueggemann não fazia ideia do que tinha aonde, chegava uma pessoa assim, eu me lembro de uma duas vezes, chegava a pessoa com o cheque, saía a pessoa, não ficava muito tempo, as pessoas entravam e saíam, a pessoa chegava “oi, tudo bem”, dava cafezinho, biscoitinho, dava um cheque e ia embora, e a Brueggemann dizia “eu não faço ideia quem é essa mulher e porque que ela tá me dando dinheiro”. Não fazia ideia, estava completamente perdida, assim como se tu não quisesse ir lá pagar, ninguém ia saber. Aí de vez em quando ela se lembrava e muito, de repente ela se lembrava e tinha

umas coisas que ela sabia como se fosse ciência, de resto ela não sabia nem quem ela era.

Se tu vires um tríptico da Brueggemann por aí, duas mulheres e frutas, duas mulheres no canto e uma fruta no meio, tava tudo errado e ela não sabia o que era, um dia eu cheguei lá e botei as duas mulheres de um lado e a fruta do outro e ela disse “ah, agora deu certo!”. E deu uma repintada assim, puxou uma linha daqui por cima para lá e deu. Ela fazia isso assim, fazia o que ela queria, o quadro era uma coisa e virava outra completamente diferente. Chegava lá era tudo preto e marrom e no outro dia tava tudo azul e verde claro e tu nem reconhecia que era o mesmo quadro. Ela tinha, sei lá, um conhecimento intuitivo de pintura clássica, ela descobriu coisas, que alguém já podia ter te ensinado, mas ela descobriu sozinha e ela nunca mudou muito. As duas são um produto típico da era, o que se chama de assinatura, tu olhava a obra de qualquer artista era a assinatura, tu sabia que aquilo era do fulano – só pode ser do fulano! Elas eram assim, qualquer coisa delas tu sabia, isso é dela, isso é dela. E agora isso é um completo absurdo. O que o Alex Flemming faz! Um tá do lado do outro e não pode ser parecido, tem que ser completamente diferente, de preferência outra técnica, outra proposta, instalação ou performance, não ter registro, tinha que ser diferente. Na época quanto mais igual melhor.

Olha aqui ó [mostra desenho emoldurado do hall de entrada]: 10 Fahrion, 10 Guido, 10 Maristany. Isso é exame de escola, final de ano. Eles faziam desenho e não podiam assinar porque os professores avaliavam sem saber de quem era. Esse aqui ela [Alice Soares] ganhou 10 dos três. Ela era aluna nota 10. Esse não sei o que fazer com ele, não tá assinado, eu sei que é dela porque eu fui lá e tirei da pasta dela e ela me deu. Isso aí pode até se perder. A Soares sempre dizia: “não produzas um trabalho que tu não tenhas como guardar”. Sempre. Assim, se tu pedisse pra ela te dar um conselho para um carreira artística, ela te diria esse! O “continua” vinha bem depois. Tudo que elas faziam era menorzinho, a Brueggemann tem uma série de telas oitenta por oitenta, enormes, todas saíram mais ou menos boas, cinco extraordinárias e cinco boas. Na do 5ª Avenida Center, entre a Mostardeiro e a 24 de Outubro, tem lojas no andar de baixo e tem um antiquário lá no fundo; esse antiquário agora está vendendo uma dessas telas oitenta por oitenta da Brueggemann, só que talvez seja das menos boa. Eu tive uma que era toda azul, e ela nunca tinha nada azul, e vendi, passei um mês na Europa. Foi. Foi. A Soares desde que ela conseguiu emprego na Universidade, ela era a renda da casa, embora as duas irmãs sempre tenham morado juntas. Ela comprou aquele apartamento na Salgado Filho (que ela deve ter pagado sei lá como) e sempre morou ali naquela esquina. A Brueggemann passou 55 anos na casa da irmã com a mala em cima do guarda-roupa, achando que ia embora. Ela ganhava dinheiro e não tinha o que fazer, porque a única coisa que ela fazia a mais era vir de táxi para o Centro, fora isso ela vinha de carro de praça. Ela não tinha o que fazer com o dinheiro, ela não viajava porque não era prático, ela foi duas ou três vezes a Buenos Aires, uma a Montevideú, São Paulo e Rio acho que nem nunca foi, não saía de Porto Alegre. Ela não tinha onde gastar o dinheiro, e o salariozinho dela do SESI hoje seria uns 5 mil, dava para viver. Era meio período e ela não ganhava mal para a época, se ganhava mais, se ganhava melhor. A Soares devia ganhar uns 12 mil no Instituto de Artes, entrando isso todo o mês, dava para as duas [Alice e Julieta] viverem bem e ainda tinha as tais de pensões do pai. A Brueggemann guardava o dinheiro, ela tinha poupanças monstruosas, rios de dinheiro na poupança. A exposição vendia, ela ganhava 60 mil com uma exposição, com 5 mil ela comprava material e o resto ela botava numa poupança. Um dia ela teve tanto

dinheiro que não dava mais, ela tava com 75 anos e cheia da irmã Myrian Pilla. Elas tinham brigas horrorosas, fofoqueavam uma da outra, se odiavam. E a Brueggemann “hoje eu vou embora” e não ia. Aí com 75 anos comprou um apartamento no Shopping Independência, no bloco dos fundos, era um edifício ótimo na época, inventou que ia se mudar – e não ia, todo mundo sabia – ainda mais com muita idade, e o marido da irmã tinha morrido, ela tinha ficado viúva, era uma casa enorme na Santa Cecília. Elas falavam alemão, eram daquela fase do pós-guerra que era proibido falar alemão, mas se tu falava em alemão com elas, elas respondiam em alemão. Veio um amigo meu americano para cá, levei ele lá na Brueggemann quando ela já estava malzinha, fiquei sentado com ela de olhos fechados, só eu falando, mas sabia que ela tava ouvindo e tava – depois a gente aborda esse aspecto. Esse meu amigo foi com a Myrian para o jardim e começaram a discutir sobre plantas em alemão, quando eu descobri: “mas todo mundo fala alemão aqui!”, eu não sabia que a Myrian falava alemão, falava e descrevia plantas inteiras. A Brueggemann de vez em quando largava umas palavras e ela não pronunciava bem, porque essa geração falou alemão em casa, mas lá pelas tantas os pais proibiram, não podia. Muita gente falava alemão, mas não falou mais. Eu vinha visitar, não morava mais aqui, estando aqui eu ia direto pra lá e me sentava como eu sempre fiz. Passava o dia inteiro sentado lá, não fazia nada, e elas também não, porque aí a minha visita já tinha se tornado especial. Se por acaso, quando eu ia lá elas já não trabalhavam, quando eu vinha visitar, já era especial. A Soares também, eu era especial. Quando vi a Brueggemann em 2000 e poucos, ela já estava em casa, já tinha enfermeiro 24 horas, não falava mais... aí eu mandei ela embora, e eu digo: “minha filha, o que tu ainda tá fazendo aqui? Vai. A gente tá bem, tu tá só sofrendo. Vai-te embora”. Em um mês, foi. Foi um mês depois que eu falei com ela que ela morreu. Ela já sofreu a vida inteira, a vida foi um inferno, sempre, sempre, sempre essas coisas, colete, médico, sempre, sempre, sempre. Menos mal que ela teve recurso para, sabe? Eu não sei como os pais deixaram elas, também não se herdava tanto naquela época. Tu herdava uma casa, dividia com as duas irmãs, as duas irmãs casaram bem, tinham grana e uma delas disse “vem morar comigo”, depois que o pai morreu, eles moravam ali no Bom Fim. A Célia Ribeiro e ela moravam na mesma rua, ali na Fernandes Vieira, a Célia tinha 6, a Brueggemann devia ter uns 20, e ela dizia: “eu via ela passando ali toda tortinha indo lá para a Osvaldo Aranha pega o ônibus para ir para o Centro”. E era assim, de lá que as duas se conheciam.

Tatiane: E os pais dela morreram cedo?

Guilherme: Eu conheci a Brueggemann com 45 e ela já não tinha mais pai. Todas sem pais, já eram mulheres independentes, não bandeiravam a independência por aí, elas eram independentes, não precisavam de grana, não precisavam de marido, não precisavam de família. Elas trabalhavam e ganhavam e, principalmente, sabiam viver com muito pouco, não se tinham gastos. Já a Soares ia para o Rio todos os anos, era sagrado. Desde jovem ela ia com a irmã para lá, acho que elas tinham um trato com um proprietário de um apartamento em Copacabana de ficar todos os anos lá no mês de fevereiro, chegava primeiro de fevereiro e o proprietário já sabia que a Dona Alice e a irmã iam chegar, se ela tivesse um apartamento lá, eu conheceria, mas nunca estive lá. Porque não se tinha tanto dinheiro assim para ter um apartamento lá. O que sustentava era o salário, o que se ganhava com arte era extra, todas nunca negaram dinheiro para as sobrinhas. A Brueggemann nunca pediu dinheiro para o supermercado para a irmã. Ela passava no Zaffari e fazia o mercado, chegava domingo ela pagava o churrasco, coisas assim. A

Brueggemann, por assim dizer, vivia de favor, o cunhado dela, marido da irmã onde ela morava, era médico, tinha dinheiro, a casa era enorme, era bonita. Num tempo em que a família não era nuclear, tinha os “satélites”, a Brueggemann era um “satélite” da casa. Depois que os sobrinhos, filhos da irmã com quem ela morava, saíram da casa, sobrou espaço. O pai dela morreu mais ou menos por ali e ela foi morar com a irmã, a casa era grande e uma fazia companhia para a outra, depois que o marido morreu ficaram só as duas velhinhas na casa. Uma fazia tudo em casa e a Brueggemann era o “homem” da casa, saía, trabalhava e trazia dinheiro, mas não precisava, a Myrian tinha sua pensão. Assim dava pra se viver sendo artista, prosperidade elas só conheceram depois de velhas, depois dos 50.

Elas eram completamente apolíticas e assexuais. A Alice Soares era assim, se tivesse um político já conhecido, que tinha um cargo antes, ela ia votar naquele, a Brueggemann não sabia nem o que que era voto, se botasse ela com uma cédula dentro da cabine ela não ia saber o que fazer. A melhor história da Brueggemann é essa: eu tava saindo da abertura de uma exposição na Tina Zappoli, e elas estavam entrando, as duas vinham do táxi e entrou um artista por aqui. A Soares sempre quieta e a Brueggemann quis me apresentar para essa moça, e ela se atrapalhou tanto, tanto, tanto, foi a coisa mais engraçada do mundo, ela disse “esse aqui é o Alexandre”. Tinha um outro cara que era mais velho que eu, que frequentava o ateliê desde jovem também, que era o Alexandre. Já morreu há muito, e volta e meia ela trocava meu nome – Gilberto e Alexandre eram os favoritos – “Alexandre, essa aqui é a Blanca”, a Soares deve ter dito Guilherme e ela “ah Guilherme, essa aqui é a Blanca” e a senhora disse “Bianca” e ela “ah é, eu sou Alice Soares” [risos]! Ela se apresentou como Alice Soares e corrigiu “ah, desculpe, Brueggemann! Hoje tá tudo dando errado” e continuou caminhando. Ela não precisava se apresentar, só eu à moça e a moça a mim, e os dois nomes já estavam errados, como se não bastasse ela se apresentou a nós com o nome da outra! Ela era muito louca, sempre tinha, a cada hora tinha três dessas, uma atrás da outra. Ela mesma dizia, eu não esqueço a cabeça porque está grudada. Profissionalmente elas não tinham consciência, como tu podes olhar para trás, elas foram pioneiras, talvez as primeiras mulheres que sobreviveram... sem homem. Zorávia Bettioli, visse o filme? Tem que ver! Ela sobreviveu na carreira e acho que teria sobrevivido sem o Vasco, mas o negócio dela era ser a gerente do ateliê dele, era ela que vendia tudo e ela gostava muito de vender. Eles fizeram aquela casa enorme lá, que foi ateliê do Vasco, depois acho que ela teve outra. Agora se tu colocares mulheres que foram profissionais no seu trabalho, ela foi, no que pese ainda ela ter administrado o trabalho dela e o do marido.

Tatiane: Elas expunham muito juntas.

Guilherme: As Alices discriminavam a Zorávia, elas não aguentavam ela. A Brueggemann deve ter dito muitas vezes e a Soares engolia seco por respeito, consideração e correção. Ela era impecável, incapaz de fazer uma fofoca, de falar um palavrão, de mostrar o braço. Elas eram impecáveis como colegas, tanto é que todo mundo gostava delas, tu podia odiar as meninas, ela tu gostava, respeitava. Outra coisa que não perdoavam é elas terem tido o seu “feudo”. Ninguém ia conseguir nunca aquilo que elas tiveram, que é montar o ateliê, ter amigos, seguidores, que frequentavam, que se conheciam e se tu colocares o trabalho delas versus isso, eu acho que isso foi maior que o trabalho delas. A Alice Soares, dentro da sala de aula, dizem que é uma coisa de outro mundo, inspirava todo mundo,

maravilhosa, nunca disse uma palavra ruim de ninguém, tudo o que tu fazia era bom e tudo o que tu fazia ia ficar melhor ainda. Ela inspirava. As alunas delas todas saíram achando que a arte era possível, não sei até que ponto elas achavam que viver como artista era possível, porque isso dependia de mercado, de economia. Elas viam que a Alice vivia como professora. Acho que pouquíssimas alunas tinham o interesse, talvez a palavra seja essa, de conviver no ateliê com elas, nunca conheci nenhuma aluna delas no ateliê, mas a principal coisa da Soares era a carreira docente, dar aula, e como professora era uma coisa de outro mundo. A maior parte do que eu ouvi falar, foi a Vera Gewehr que me falou, e ela nunca questionou isso, tanto que uma época ela desenhou muito, e disse: “até hoje eu me lembro das coisas que a Alice me disse em sala de aula”. Ela tinha técnicas, coisas que ela via, que ela aprendia, que ela fazia tu produzir, quisesse ou não quisesse, tu sentava na aula dela e tu desenhavas. Ela fazia tu desenhar e por mais porcaria que fosse, ela via uma coisa boa e mandava tu seguir aquilo. Tanto que uma coisa que ela dizia... Ela me apresentou em um catálogo, expus foto no museu uma vez e foi ela que me apresentou. Ela sabia tudo, mas ela ficava quieta. Nunca me disse “vai ser o melhor fotógrafo, grande artista”. Não. Ela disse assim: “alguém que sabe exatamente o lugar da arte”. Eu não sou fotógrafo, eu não sou artista, eu não sou colecionador, não sou marchand, não sou nada, mas sei onde tem arte. Eu sei o que é bom, o que é ruim. E tu vê, se elas tivessem casado, não tinham saído dali, não tinha saído trabalho, não tinha saído nada. Elas teriam tido filhos e pronto, acabou a história. Tanto que a Soares tinha muita apreciação pela irmã que teve filhas, que são essas de Florianópolis, que cuidaram dela. A Mariazinha é ótima, mas ela tinha a filha dela, o marido dela, a casa dela, era professora na UFRGS, tinha a vida dela e não podia cuidar das tias velhas. Então essas outras sobrinhas nunca trabalharam, cuidaram delas até o final da vida e hoje são felizes. Essas sobrinhas de Florianópolis são as carinhas das meninas que ela começou a desenhar quando elas tinham 7 anos. Elas eram uma coisa de linda, eram as crianças mais lindas que tu já viu na vida. Eram magras, altas, delicadíssimas, com os olhos supergrandes e expressivos e elas eram gêmeas, a Fernanda e a Cristiana, e tu não acreditava naquelas crianças, na beleza daquelas crianças. Foi mais ou menos ali, acho que ela já tinha desenhado crianças antes, mas foi aí que ela pegou realmente e cada desenho dela eram as tais sobrinhas. Elas eram um sonho, eram uma coisa de filme. Menino nos desenhos dela eram raros, e vendiam na hora. A cada cinquenta meninas, tinha um menino e todo mundo se atirava em cima, como se fosse alguma coisa e não era nada, era a mesma coisa. Se uma exposição tinha vinte e cinco desenhos e um menino, aquele já ia para a galeria vendido. Se tu tinhas um prestígio muito especial com a Alice, às vezes ela te deixava escolher o trabalho no ateliê e mandava para a galeria, tu pagava lá, mas ele já ia vendido para a exposição. Meninos teriam sido assim. Mas ela não sacava essas coisas de meninos, com o que eles brincam, se com carrinho ou com boneca. Se bem que as meninas da Alice sempre têm flores, assim como as mulheres da Brueggemann. Tu acreditas que eu acho que não tenho uma foto com elas? Eu tenho foto delas. Acho que tenho uma foto com elas no jardim da casa da Maria Tomaselli Cirne Lima, lá na Glória, porque alguém tirou. A gente tava passando e alguém tirou. Não existia selfie. A máquina era grande, pesada, tu não conseguia segurar elas assim, a gente segura a máquina na própria mão depois de 2000 e poucos, antes disso ninguém segurava a máquina na mão. Tu não tinha como fazer o foco, as automáticas eram uma porcaria. Eu tive um ataque em 2006, fiz alguém tirar uma foto minha com a Tomie Ohtake, a Tomie me conhece desde os 14 anos de idade, mesma coisa as Alices, e eu nunca tive uma foto com ela. A gente saía para jantar, se galinhava e nunca ninguém tirava

foto. E eu quis tirar uma foto e adivinha o quê? Ela morreu! Eu tinha uma foto e botei ela no meu perfil. A Brueggemann não teria se acertado com celular nunca, ela não acertava nem o telefone. Ligavam pra lá, ela atendia e ela não sabia nem quem era ela, nem onde ela tava e nem quem era no telefone mesmo que tu desse o nome! Ela era completamente perdidinha. O segredo dela foi continuar trabalhando ali bonitinha no ateliê. A Soares dava muita segurança pra ela. Ela perguntava pra Soares e ela sempre sabia quem era no telefone e ela o ímpeto de atender, tava sempre ali do lado. Café e chá era sempre ela que fazia, biscoitinho era só ela que comprava. Soares nem sabia pra que era a cozinha da casa, nunca fritou um ovo na vida, quem fritava era a irmã. Ela não sabia essas coisas, não sabia pregar botão, saía de casa, trabalhava e trazia o cheque pra casa. Acho que até escolhia a própria roupa, mas consigo ver a Julieta dizendo: “bota esse colar aqui”. O cabelo dela era aquela coisa armada, grisalha, meio estranha, que ela fazia [no salão], sempre fez. A Brueggemann cortava o cabelo num barbeiro na Rua 24hs, não tava nem aí, ia sempre lá, cortava de qualquer jeito e tava bom. Gostava de roupinhas, mas só usava roupa velha. Eu dava roupa nova pra ela, bonitinha, ela botava no armário. Por sorte alguns anos depois saía do armário, só andava com os mesmos trapos.

Eu tô tão perdido entre três ou quatro países que eu não sei o que tenho delas ou onde está. Ah, para! A correspondência da Brueggemann era uma coisa que tu nunca vistes na tua vida. Tenho tudo guardado, não botei uma carta dela fora.

Tatiane: E estão aqui?

Guilherme: Não. Tudo em Nova Iorque bem guardadinho no meu arquivo. Eu fotografo algumas esporadicamente. Ela não sabia escrever, ela escrevia metade errado e metade com a ortografia antiga *pae*, *egipto*, *secção* ou *seguranssa*. Mas a letra dela era linda redonda e fluída, ela não sabia usar caneta, ela só sabia usar hidrocor, então as cartas dela eram assim com 6 ou 7 cores de hidrocor, senão mais. Se tinha três pontinhos, periga os três serem de cores diferentes! Tu abria e a carta era um objeto, o que estava escrito era o que menos interessava. Ela escolhia os selos pela cara, não pelo valor, ela nunca via quanto é que custavam os selos. Ela ia no Correio, lá na Siqueira Campos, comprava selos lindos na filatelia – isso eu aprendi com ela – montava o envelope e montava todos os selos que ela achava que combinavam e a carta, ao invés de ir com 2,30, ia com 35 reais [risos]! Mas estava lindíssima a carta e tudo escrito assim com mil cores. Ela não gostava de desenhar nas cartas, mas de vez em quando ela desenhava nos cantos. Tinha o desenho do SESI e tinha o trabalho dela, as serigrafias, que saíram muito depois e essas sim ela dava de presente, cada serigrafia que ela fez na vida, eu tenho uma, eu chegava lá e ela: “oh, tem uma nova, pega uma pra ti. Quer uma para dar para alguém?”. Em geral de pedia: “tu me dá essa e mais essa. Essa aqui tu autografa para o fulano”. Todos os meus amigos tem trabalhos da Brueggemann autografados para eles. Já o trabalho de serigrafia dela incorporou um pouco o trabalho do SESI, que era só em bico de pena, linhas pretas e branco em figuras mais sintéticas e muito decorativo que ela pode ter pegado da Soares, olha aquelas linhas verticais ali, qual a função delas? Nada, só encher o fundo. A Brueggemann tinha bolinhas, linhazinhas, cruzinhas, coisinhas, diagonais, vai e vem, zig-zague que enchem o fundo e isso era mais o trabalho dela no SESI que entrou na serigrafia dela, na pintura nunca. Se ela botava isso num quadro do lado duma mulher, lá pelas tantas ela enchia o saco e passava o pincel em cima de novo. De vez em quando, já na velhice, que o trabalho de todo mundo começa a cair, ela botava um colar assim na mulher com

linha zigue-zague, bolinha e listinha na outra, são muito ruins. Mas quando tu tá velho, o importante é sair da cama e ir para algum lugar fazer alguma coisa, não é mais o teu trabalho. Agora, as naturezas mortas ela nunca estragou, até a última delas que eu vi eram impecáveis, uma coisa de bom gosto. As cartas da Soares: os três desenhos mais lindos que ela fez na vida, ela fez no hospital pra mim quando eu morava em Viena e me mandou num envelope, com hidrocor colorido e bem fininho e atrás tinha uma carta escrita. Tenho eles fotografados e vou te mandar, nunca emoldurei, nunca saíram da pasta, não quero ver luz neles, não sei o que fazer com eles, eles são um desespero de lindos, um desespero. Não são bonitinhos, esse é o problema delas – o bonitinho – a Soares tudo o que ela fazia era bonitinho, e isso é foda, e hoje em dia mais do que nunca, não pode ser bonitinho, entendesse? Tem que ser agressivo, tem que ser contundente. Ela fazia, tenho, sei lá, dez coisinhas dela desse tamanho que ela fazia pra mim, botava num envelope e mandava. Aí a carta era escrita à mão em papel de correspondência, aquele mais fininho que era mais barato para botar no correio, ela dobrava e se tu botava outro papel atrás tu não enxerga bem porque ele é transparente demais. Ela desenhava pombinhas, ela desenhava menininhas aqui no canto, ela decorava toda a carta; já a Brueggemann não, era coloridíssimo, mas não tinha desenho, porque ela não tinha desenho, a Soares tinha desenho. E a Soares, lá pelas tantas, ela ficou meio esclerosada e o assunto das cartas ficava meio louco. Ela gostava de pombinhas, alguns desenhos dela tem pombinhas. Ela gostava das pombinhas da janela ali do quarto dela na Salgado, porque depois que fechou o ateliê, acho que ela ficou cinco anos na Salgado, ela desenhava no quarto, sentadinha, tinha uma mesa ali, ela olhava pra janela, tava as pombinhas ali, desenhava as pombinhas. A vida ficou... a vida fica menor, a vida delas ficou. A Brueggemann não se mexia mais, era só enfermeira. Não falava, não abria o olho. As enfermeiras, quando eu vi ela doente mandei ela morrer, elas diziam: “ela está lhe entendendo, ela ouve”, eu digo “isso aí é interesse das enfermeiras, é o emprego delas, elas estão fingindo que ela está viva e ela tá mortinha ali”. Sentei com ela e ela reagia, elas tinham razão, ela estava entendendo o que eu dizia, tá sabendo o que eu tô falando, tá sabendo quem sou eu, mas ela não consegue responder e não consegue abrir o olho. Ela tava cega, pra quê viver daquele jeito? Pena que o ateliê fechou. Quando elas tinham que ter pegado alguém, qualquer um... artista jovem... pra ficar lá com elas... Elas não pegaram, se acostumaram muito. Reclamavam uma da outra, fofoqueavam uma da outra. A Alice Soares era mais elegante, ela dizia: “pois é, a Brueggemann ficou brava comigo”, ela não dizia “eu estou brava com ela”, mas ela tava. A Brueggemann dizia: “não sei por que ela se meteu... comprou tudo errado... deixou o fulano entrar aí... agora tá fazendo pintura de novo...”. Ela reclamava à beça, que nem um casal, mas isso é a convivência de duas pessoas durante 40 anos! Não tem, nunca houve, nunca rolou nada ali, nem rolaria. Elas viviam muito bem sem isso. O que teria sido se tivesse acontecido isso? Graças a deus que nunca aconteceu! Elas eram pessoas boas, religiosas, a Soares ia à missa, acabou a vida ainda indo à missa. A Brueggemann não ia à missa, mas respeitava muito religião, Deus e não sei mais o quê. Sem ser evangélicas na época, as duas eram católicas, tinham princípios na vida, não falavam palavrão, não mentiam. E o que que deu do ateliê? O que que sobrou do ateliê? Sei lá, não teve mais ateliê como o delas, por mais que tivesse se tentado... Era uma coisa meio gaúcha, não existem por aí afora ateliês que tu chegue, entre, sente e fique, que seja um lugar da arte, um legítimo lugar de convivência de arte. Eu já sabia o que eu queria fazer quando eu fui lá, eu já sabia que eu queria ser arquiteto, muitos arquitetos amigos, muitos, muitos. Todos já mortos! Deixa eu tentar me lembrar um ainda vivo... o Cunha! Luiz Carlos

Cunha... já tá morto! Já está todo mundo morto. Eu era mais jovem e tenho 60, a Janaína tem 50 já. E elas, assim de vez em quando, iam uns artistas novos. Ouviam falar nelas, e iam lá com os trabalhos. Era sempre muito duro, era muito duro. Eu sempre tava por lá mesmo, estava por lá três vezes por semana o dia inteiro, o que eu tinha de tempo livre eu ia lá e sentava. E aí aparecia lá um coitado com uma coisa horrorosa que não tinha o que dizer! A Soares metade das vezes nem abria a boca, ficava no cantinho dela desenhando; e a Brueggemann “quer mais um cafezinho?” [risos] “pois é, eu to vendo teu trabalho, tem muita cor”. Não tinha o que dizer, eles queriam que recomendassem galerias, mais não sei o quê, era uma coisa assim... completamente perdidos.

Tatiane: Mas nem de vez em quando se salvava um?

Guilherme: A Janaína. Ela apareceu lá, ela tinha 14 e eu tinha uns 20, era uma possuída das artes! Baixava algum santo nela e ela saía desenhando, são os desenhos de nus mais extraordinários que já vi na vida! Tudo que tu vê de nu no mundo inteiro é lixo. A Janaína era uma coisa que eu nunca vi parecido, tu olhavas e “isso aqui é perfeição, isso aqui é prodigioso, coisa de louco!”. E ela tinha 14 anos, não sabia o que era arte, não tinha material, não tinha dinheiro. Uma favelada de Viamão e ela tinha isso dentro dela. Aí ela ficava possuída, se trancava na garagem sexta de noite, não comia, não bebia, não dormia, não tomava banho e ficava até segunda. Fazia mil duzentos e trinta desenhos em todo o papel que ela achava e saía segunda de manhã com os mil duzentos e trinta desenhos, todos impecáveis, impecáveis! Extraordinário! Nem a Soares conseguia lidar com isso, ninguém conseguiu. Ela foi estudar com o Plínio Bernhardt, aquele ali dos monstros. E o Plínio não conseguiu lidar com isso, não tinha o que ensinar para a Janaína, porque o desenho dela era perfeito com 14 anos de idade. Tanto que aí, a Brueggemann conseguiu um curso gratuito para ela num lugar, onde os alunos e alunas ficavam de pé num cavalete desenhando modelo nu, aí a Janaína se irritou – essa é a lenda da Janaína – pegou uma folha de ofício e desenhou uma unha, botou uma do lado e *encompridou* o dedo, dois dedos, três dedos, e foi botando folha de ofício e fez a mão. No final da hora e meia da sessão de desenho, havia uma figura humana no chão toda de folhas de ofício entre as pessoas e os objetos que estavam naquela sala. Essa era a Janaína, era louca. Que que fizeram? A faxineira veio, recolheu tudo e botou fora. Ninguém tinha máquina fotográfica. Essa era a Janaína, não tinha o que fazer. Era um desespero. Com muita sorte, de vez em quando, alguém apresentava pra ela alguém que tinha dinheiro e ia com ela na casa do desenho e dava 500 cruzeiros de material pra ela. A Janaína destruía tudo em dois dias!

Tatiane: E o que ela fez depois?

Guilherme: A Janaína tinha problema de grana, ela era muito pobre e trabalhava numa ferragem, era auxiliar. Eu tinha uns trabalhos espetaculares da Janaína que eu não sei onde foram parar. Um eu deixei no meu divórcio em Amsterdã, acho que uns dois eu levei para Nova Iorque, eu não fiquei com muita coisa dela. A Janaína tem uma outra história da Alice Soares que é boa: volta e meia a Alice Soares desenhava alguém, no início da carreira mais do que no final, tanto que a Mariazinha tem muitos retratos da família que a Alice Soares fez. E aí, lá pelas tantas, ela resolveu desenhar a Janaína com 16 anos. Ela foi lá um dia no ateliê, sentou e a Soares pegou um papel grande assim e fez um olho, fez dois olhos, quando eu olhei aquilo eu disse: “não faz mais nada, bota essa folha de lado e não faz mais nada”. Era perfeito! Ela entendeu completamente a guria, ela entendeu tudo, os

olhares... era a Janaína, não tinha sobrancelhas, não tinha pupila, nada e tava perfeito. E o que que ela fez? Estragou o desenho! Ela continuou o desenho e o que que virou? Uma menina da Alice Soares e era a Janaína perfeita. Saíram 5 desenhos aquele dia e a Janaína ficou com um deles que seria o retrato dela e ela ainda deve ter. Acho que a Janaína não conseguiu fazer carreira, mas era muito difícil, nem eu me metia com a Janaína. O que que tu vais fazer com alguém que produz mil e quinhentos desenhos num fim de semana? A Alice conseguia fazer e vender e o trabalho dela, o preço, era rigorosamente a qualidade – o melhor desenho custava mais, sempre, sempre – e se ela numa exposição tinha 25 trabalhos, ela pegava os 20 que fossem da mesma qualidade, botava o mesmo preço e mandava para a exposição e guardava os 5 menos bons. Ela tinha uma consciência de comércio, coerência, mercado. Ela não ia mandar um trabalho muito ruim e um muito bom para a mesma exposição, podia ter um ou dois excelentes e o resto muito bom, mas ela não ia mandar um ruim para a exposição, para ser exposto e todo mundo ver. A Brueggemann não tinha isso, ela tentava ter uma tabela de preço. Tu já visse uma tabela dela? Tá na Universidade em algum caderno... Ela tinha tabelas, eu acho que eu não tenho mais, eu datilografei alguma tabela para ela, tinha os tamanhos e os preços assim. Mas depois tinha muita inflação naquela época, mudava os preços, ficava tudo desatualizado, não funcionava mais, sabe?

O que que poderia ter? Em 1400 e pouco na Europa, Holanda, Itália, já existiam ateliês comerciais de artistas, onde chegavam a trabalhar, sei lá, 60 pintores. O mestre chegava fazia uma linha, os outros completavam e no fim o mestre assinava, e era trabalho de todo mundo, mas ele tinha controle. Elas nunca foram assim, sempre trabalhavam elas próprias. Ah... A Alice Soares morreu tentando doar para alguém uma coleção de livros, dois livros, que era a história da arte funerária no Brasil do Clarival do Prado Valadares. Eram volumes grandes e grossos, o cara era louco, um crítico carioca dos anos 1950, da juventude dela. Ele saiu por aí fotografando túmulos, botou tudo junto com alguma teoria e conseguiu publicar o livro com fotos horrorosas em preto e branco, impresso em tipografia. Até o último dia a Alice ainda tava tentando dar esse livro para alguém e eu digo: “mas nem eu me interesse por isso!”. Era muito pesado, era muito feio. Não interessava, era muito estranho aquilo. Estranho. E o livro era muito feio, tenta conseguir.

As duas fizeram camisetas. Donato, anota aí, serigrafias. O Donato era lá de Alvorada, veio para cá e aprendeu serigrafia, acho que com o Danúbio ou alguém assim. Ele era muito caprichoso. Fazia serigrafias lindas e de vez em quando dava umas piradas em cima das frutas da Brueggemann que saíam vermelhas, mas ela não se importava, porque: estava ajudando o Donato (que ganhava algum dinheiro com isso), e ela vendia a serigrafia – se uma pintura custava 3 mil, a serigrafia custava 200 – vendia e popularizava o trabalho. Elas fizeram muita serigrafia com o Donato. E aí, lá pelas tantas, não sei se foi um produto do Donato ou se elas viram e gostaram, mas ele imprimia camisetas com obras delas na frente e atrás, e eu ainda tenho duas ou três. Sei que a Mariazinha tem camisetas intactas da Alice Soares guardadas que ela nunca usou. A minha já tá tão usada que só uso em casa, mas ela é boa, não rasgou, mas já tá amareladinha, aquela coisa. E eu fico assim “pra que que eu ainda tô guardando isso? Tô guardando pra quê? Vou usar”. Já a da Brueggemann é azul, tem umas três pinturas dela na frente, impressa com uma serigrafia grossa, mas que a máquina de lavar não quebrou ainda. Bem impressa. Tenta falar com o Donato. Quem é que conhece o Donato? Sabe a Anico? Pergunta para a Anico onde é que anda o Donato e pergunta o que ela acha das Alices. Manda um beijo e diz que o relógio dela tá aqui e que

não pude levar lá. Prometi um relógio pra ela que está sobrando aqui em casa e não deu tempo ainda. Se tu quiser uma artista de agora para falar sobre as Alices, fala com a Anico. Ela vai ser imparcial, ela vai falar das Alices, do trabalho das Alices. O livro! O livro dela é lindíssimo, é de chorar. O livro é muito bom, comprei o livro. Agora ela tá ensinando e isso aí vai sugar ela.

A Anico, como artista, só pensei agora, eu confiaria nela para perguntar sobre as Alices para ela te dizer alguma coisa. Olha, profissionalmente tu não vais achar, a Anico não tinha essa convivência com elas. Ela conhecia, sabe do trabalho. Ela é muito atenta e muito perspicaz, mas não conhecia elas, não conhecia o ateliê, não frequentou o ateliê, ela ia lá uma vez por ano. Conhecia elas de se verem por aí, todo mundo se via por aí, todo mundo se encontrava três vezes por semana numa galeria, num museu. Eram sempre as mesmas pessoas. Tu não precisava conhecer ninguém, tu saía de casa, ia e tu conhecia todo mundo lá, a patotinha, eram sempre as mesmas 50 pessoas. Todo mundo igual, todo mundo tava sempre lá. “Porque tu não aparece lá no ateliê? Tomar um cafezinho” [com voz de Alice Soares]. Xico Stockinger tinha um ateliê, mas ele como homem e surdo, a comunicação dele era relativa. Eu fui algumas vezes no ateliê dele, mas era muito limitado, era mais olhar a coleção de cactus dele para ter do que conversar. Ele mostrava, falava e eu não entendia o que ele dizia! Essas pessoas todas falavam de arte e as Alices não falavam de arte, elas falavam de culinária, falavam da vida, do shopping novo, do filme tal. A Brueggemann adorava ir ao cinema, ia sozinha. Eu encontrava ela sozinha no cinema, tipo assim, sentada na cadeira do corredor, sabe? Uma senhora, sozinha, senta na cadeira do corredor. A Soares ia no cinema com a irmã. Ela gostou muito quando abriu o Shopping Praia de Belas que ela pegava um táxi, ia para lá e passava o dia inteiro. Levava um casaquinho, porque era frio lá dentro. Fazia a refeição, comprava nas lojas, ia no cinema, fazia tudo junto. A Brueggemann não, cinema era cinema. Abria o Correio do Povo, dia tal, era tudo aqui no Centro e ia direto no cinema. Até às 4 da tarde se não saiu nada, a tela continua branca, ia no cinema. Ia no cinema direto, via tudo. A gente conversava sobre cinema sem parar. Ela não tinha amigos, ela não tinha com quem conversar tanto assim.

Tinha muita atividade, tinham coisas acontecendo, sabe? O contato com São Paulo aqui era zero, ninguém se conhecia lá. Ninguém conhecia daqui pra lá nem de lá pra cá, zero, era muito pouco. Aqui a patotinha era muito fechada, mas com a economia boa, tinha muita circulação, as pessoas circulavam, a grana circulava, os trabalhos circulavam. Tinha uma marchand aqui chamada Vera, a Vera de Nonoai, ela dizia assim: “um marchand tu conhece na segunda vez que tem que vender a mesma peça”, quando te trazem de volta para vender [risos], outra grande verdade! Agora não tem mais ninguém. Tu não imaginas o que era, tu não precisa ir a Museu, tinha galerias. Tinha tanto que quando vinha turista, vinham amigos visitar, tu saía uma tarde ou noitinha, a ver galerias e tu via sete galerias, uma do lado da outra, cada uma mais maravilhosa, exposições impecáveis com iniciativa e bem montado, sabe? Tudo de portas abertas, era como se fosse um museu que tu podia comprar as coisas. Isso não existe mais hoje. Se eu fosse artista eu tava perdido, não saberia onde levar. Tu levava nas Alices e pronto, já tinhas alguma noção. Tu era pobre, ia no Plínio “vem pro meu curso”, “paga a metade”, “não precisa pagar, vem de graça” e tu fazia com ele o curso de modelo vivo lá na torre do Museu. Acho que ano sim, ano não ou semestre sim, semestre não, ele ia lá pro Museu e numa das torres dava curso de desenho de modelo vivo, ele próprio já desenhava.

No mundo inteiro tem pouquíssimos artistas que eu gosto do trabalho. Vou lá conheço, frequento, me apresento, vou no ateliê, visito sempre que eu vou na cidade, tem pouco pouco. A distância do artista ao público é tão grande, ninguém mais sabe quem é o artista, onde mora, o que faz. Ele é celebridade, dá entrevista no Jornal da Globo, na Ana Maria Braga de manhã e tu fica sabendo o que ele gosta de comer. Ele vai lá todo bonitinho, na última moda e tu não sabe como é que tu vai achar ele, como é que tu vai visitar ele. As Alices eram conhecidas de boca em boca. Não tinha cartão de visitas, não tinha website, elas estavam listadas como pintoras, mas aquilo só trazia contato errado [risos] de quem queria pintar casas. A gente simplesmente ouvia falar nelas e tu descobrias quem é que conhecia e ia lá. E eu e o Paulo Roberto, eu levei o Paulo lá, meu melhor amigo, colega desde a escola primária. Ele ficou conhecendo elas menos, ele é meio inorgânico, meio frio, então ele não ficou muito amigo delas. A Brueggemann gostava muito dele. Agora eu já te levava no apartamento da Soares ali na Salgado Filho e tu vê onde ela morou, te mando uma foto agora dela. Eu andei observando uma coisa que rola por aqui, e descobri que tem um lance de mulheres de uma certa idade sentada na casa delas, onde elas viveram, com o que elas construíram, a seleção de coisas, objetos delas... Eu tirei poucas, tirei umas três ou quatro, e uma é irmã da Alice Soares sentada na casa dela. Aquilo me impressionou, a pompa daquilo, a pompa, a elaboração, ela no ambiente que ela viveu, que ela criou. Vou achar a foto da Julietinha, é muito impressionante. Vou te mandando fotos, o que me aparecer e tu guarda, elabora, bota num pen drive ou bota na nuvem, não perde. Achei os desenhos da Alice Soares! Bem pequenininho, feito com hidrocor na bandeja do hospital. Ela fez pra mim, ela nunca usou hidrocor na vida, acho que é só isso também, esses três, bem pequenininhos e atrás tem coisas escritas. Mas não era no hospital para morrer, a Alice Soares tinha labirintite, zumbia dentro da cabeça dela e ela sempre teve fases menos suportáveis que as outras.

Ah, a distância do artista ao público era a mínima. As pessoas não tinham porteiros eletrônicos, não tinham celulares, era tudo sempre aberto. Tu batia na porta, entrava lá, tomava cafezinho com biscoito e passava o resto da vida. Era tão simples. Os trabalhos hoje são colaborativos, tu te chama assim “Estúdio 13” e tu não sabe se é homem, mulher, criança, velho, moço, gaúcho, estrangeiro, se foi pintado na China, se foi pintado aqui. Então isso que as Alices tinham, tinha uma certa exclusividade que no mundo desenvolvido é muito valorizado “meu deus, eu sei quem fez essa faca de churrasco aqui!”. Não é um produto comprado numa loja, no mercado, é uma coisa muito exclusiva. O sapato foi feito pelo fulano tal que tem ateliê na rua tal. Em termos de arte hoje em dia não tem essa validade. Hoje design vende por mais que arte. Tenho uma amiga que é artista na Holanda e ela não produz arte, ela produz cortina para banheiro, bandeja, lenços, coisas assim, marcador de livro, óculos, tudo com as coisas que ela faz e ela diz assim: “design tu dobra o preço e vende e arte ninguém compra!”. O que o Plínio disse pode ser muito libertador para tua geração: “tu pode fazer o que tu quiser, não vai vender mesmo”. Eles tinham um compromisso de fazer uma coisa comercial (não é bem essa a palavra) porque ia vender de qualquer jeito. No momento que tu não tem essa influência do comércio, tu pode fazer o que tu quiser, porque não vai vender mesmo. Elas foram o produto da época, completamente o produto da época. Essa coisa do ateliê, te falei três vezes, mas não parei para falar: o cafezinho. Sempre, sempre, sempre. Eu podia tá sentado ali com a Brueggemann lá pelas 4 da tarde, vinha aquele cheiro de pão fresquinho, pegava um pão de meio quilo e mandava só pão de tão bom que era. Se a gente aparecia num dia assim

que tinha mais gente, tu já levava docinho, tortinha, alguma coisa. Sempre tinha coisa pra comer, pra beber. Sempre. A cafeteira sempre estava ligada. Nunca teve uma pra chá e uma pra café, era agora café e chá daqui a pouco. Como eu passava a tarde inteira mesmo, eu pagava dois chás, dois cafés e ia alternando. Uma pessoa que seria muito interessante tu falar, mas tu vai ter que falar com a filha dele e perguntar, é o Fredy, um frequentador do ateliê mais velho que eu que está vivo! Viedemeyer. O Fredy mora em Garopaba, ele teve uma galeria de arte, que nunca foi assim super decolada, era pequena, era lá na Assunção, Tristeza, e todo mundo conhecia. O o Fredy era piloto da Varig e era ele que supria material para todos os artistas de Porto Alegre, e o pagamento do Fredy qual era? Obra. O Fredy tem uma coleção que só ele tem porque pintavam pra ele, se não pintassem pra ele ninguém tinha tinta. Tu fala com a filha e pergunta quando ele vem a Porto Alegre. Ele era piloto da Varig e hoje ele tem 80, ele conheceu todos os artistas daqui suprimdo material para eles. De vez em quando, quando ele fazia exposição na galeria, porque como ele era piloto não podia estar sempre aberta, embora todas as galerias em Porto Alegre estivessem sempre abertas, tinha funcionários, tinha recepcionista, tinha entregador, tinha boy... A dele só abria quando ele tava aqui, e quando tinha exposições. Ele pedia exposição para qualquer artista e o artista era obrigado a fazer. Galeria do Beco. Se o artista não fizesse a exposição, não tinha tinta para o ano que vem. Não era bem assim, mas indiretamente era.

Tatiane: Senão me engano a primeira vez que as Alices foram expostas juntas, foi na Galeria do Beco.

Guilherme: Vou te dizer, pode ter sido, mas a Galeria do Beco não era grande coisa. Não era linda, maravilhosa, loft, nada, nada disso, era uma salinha. Tinha instituto de beleza, uma imobiliária e a galeria. Era até meio escuro, não tinha nada demais, só quem sentava lá dentro era o Fredy, na época em que piloto fazia dois voos internacionais por mês e era o resto era livre. Depois ele se mudou para Los Angeles, pilotando para a Varig a linha de Tóquio, mas aí é outra história. O resto dos dias ele sentava lá na Galeria e recebia pessoas. Ele era muito amigo delas. Acho que ele gostava tanto delas e elas dele, como de mim e elas e elas de mim. Só que o Fredy era bem mais velho, ele tem filhas da minha idade, essa filha dele é minha amiga. Ele mora em Garopaba por causa da filha, porque senão ele continuaria morando aqui. Ele é uma das últimas pessoas que pode te falar sobre elas.

Tu ouvisse falar que o Danúbio morreu, né? Aí as filhas, acabo me dando com os filhos porque meus amigos todos tem 50 anos mais que eu, aí eu me dava com os filhos porque eles faziam academia comigo, a gente ia nas festas e tal. Ele morreu, foi dramático, a mulher morreu antes disso, elas tiveram uns 10 anos de inferno com eles. Aí fecharam a casa, de repente apareceu alguém morando dentro da casa sem que nada que ele tivesse deixado, tivesse saído da casa. Apareceu alguém com um papel e uma assinatura trêmula dele, registrado em um cartório de Lajeado, Taquari, onde ele nunca foi, e que ele teria vendido a casa com todos os conteúdos para ele. O espólio e a casa desapareceram, tão na mão dessa pessoa, não conseguem tirar, não conseguem tirar nada lá de dentro. É o ateliê inteiro, daqueles que tu tira tudo que tem de humano, limpa, monta salas, todo o trabalho dele tá lá e pode visitar uma vez por semana no sábado à tarde, tava pronto, e não pode mais ser porque deve estar tudo demolido. O trabalho não vale nada. Em seguida que morre não vale nada, e elas estão indignadas. Ele morreu e seria o ateliê-casa ideal. O Trevisan pode te falar muito sobre o aspecto comercial do ateliê, ele nunca se aproveitou

disso, ele dizia: “mas agora qualquer artista quer fazer uma fundação!”. Banalizou, não tem mercado para isso. Tu pode conseguir uma casa, um funcionário, mas depois disso não tem dinheiro, não tem interesse, não tem perspectiva de fazer um espaço cultural. O Museu do Trabalho tem vida, porque a Anico está lá todo o sábado de tarde dando aula, se não tiver o conteúdo humano dentro, não tem o que sobreviva. O ateliê começou com quatro e em seguida ficaram as duas, eles ficaram uns 5 anos lá, nem isso, não sei quanto foi. É difícil essa coisa.

Já viste as Monalisas de rua? Amiga minha. Eu vindo aqui, com a minha mãe esclerosada numa clínica, noites inteiras perdidas aqui nesse apartamento, eu digo assim: “essas Monalisas de rua, são boas, gostei, quem é que faz?”. E fui atrás dela, Silvia Marcon, e mandei ela fazer uma para a sacada do meu apartamento na Praça da Matriz e ela fez. Somos amigos, eu trago material para ela, sou o novo Fredy [risos] e a gente se dá, ela tem mais ou menos mesma idade. Foi a única coisa que eu vi aqui e gostei. Uma coisa que eu acho importantíssima hoje em dia, ela dá uma coisa de presente. As Monalisas estão ali, ninguém possui, ninguém compra – roubam e levam pra casa – mas ninguém possui, ninguém paga, elas estão ali, ela te deu de graça. Tu passa ali todos os dias e ver isso é fantástico, é assim que tem que ser. Eventualmente ela vende, eu comprei uma dela e já falei para os amigos, patrocinem ela. Fora isso não se mostra, não se tem onde ver, não se tem a quem perguntar.

Entrevista com Eliane e Lauro Santos Rocha

Residência do casal

10 de outubro de 2019 – duração aproximada de 90 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa]

Tatiane lung: Teu nome me foi indicado por várias pessoas! Vocês eram próximas, conviviam bastante?

Eliane Santos Rocha: Sim, ela é tia do Lauro. Tinha um ateliê perto do Shopping Moinhos, onde ela trabalhava com o Plínio Bernhardt, eu fazia aula de desenho com ele. Fazíamos seguidas excursões para Rio Pardo para desenhar a cidade, uma vez o Lauro estava desenhando lá um casario, ele é engenheiro mecânico, e ela passou por ele, a tia Alicinha, e disse assim: “credo, que perspectiva é essa!” [risos]. Morreu o artista na hora, nunca mais desenhou [risos]! Mas isso aqui das velas, foi bem no fim da história dela de vida, ela me convidou para fazer velas de natal no final do ano. Eu morava na Barão de Ubá, então a gente passou um mês fazendo velas e quem vendeu foi o Cezar Prestes e eu fotografei as velas, nem sei porquê, mas fotografei. Vendemos todas, não sobrou uma. Tem uma que está em São Paulo na casa da minha filha. Foi em 1996, um trabalho muito gostoso que eu fiz com ela. A gente passava o dia inteiro em função, o corpo da vela é um copo e a cabeça é um ovo, tinha que lavar bem para botar a cera. E, se tu observar, são todas as figuras do trabalho dela. Fizemos uma base de madeira em que ela assinou *Brueggemann* e eu assinei *Santos Rocha*. O Cezar Prestes tinha uma galeria ali onde era o Viva a Vida. Te lembra?

Lauro: Ele é casado com a Eleone Prestes que é da Zero Hora.

Tatiane: Pode me contar um pouco como era a relação com a família?

Eliane: Ela era conhecida como a tia Chica, ela fazia um doce de coco com ovos muito gostoso que era disputado pela família. Ela era muito “tiazona” assim.

Lauro: Uma tia solteirona. Tinha uns dez sobrinhos.

Tatiane: Quantos irmãos eram?

Eliane: Eram três irmãs: a minha sogra, a tia Myrian e a tia Alicinha.

Lauro: Todas tinham um segundo nome judeu: Ruth Inês, Myrian Nora e a Alice Esther.

Eliane: E tem a Myrian Nora e a Nora filha da Myrian.

Lauro: As filhas da Myrian eram a Nora, a Silvia, a Sônia e o Paulo. E a Ruth, minha mãe, tinha seis.

Tatiane: E o convívio familiar era intenso?

Eliane: A mãe da tia Alicinha, a vó Valesca, morou em Canoas com a mãe do Lauro, a Dona Ruth. E a tia Alicinha morava com a tia Myrian aqui na Santa Cecília.

Tatiane: A casa ainda é da família?

Eliane: Não, não. A casa foi vendida.

Lauro: A casa primeira dela era na Fernandes Vieira, 154.

Eliane: Quando o avô dele faleceu a vó Valesca foi morar em Canoas com a Ruth. Quando venderam a casa, teve um quadro da tia Alicinha que veio pra mim, uma balança e um relógio que está no conserto, bem antigo, de corda. Vou te mostrar o quadro depois, é um dos primeiros dela. A tia Alicinha era desenhista do SESI, ela começou trabalhando lá. E o Plínio Bernhardt era desenhista do DAER. Era o Plínio, o Porcella, a Alice e o escritor Assis Brasil, eles tinham esse ateliê que davam aula. Alugavam uma casa e davam aula na rua do Shopping Moinhos. Eu fiz uns seis anos aulas com eles, fazia com o Plínio. O Porcella dava pintura, o Plínio dava desenho e a Alicinha dava pintura. O Assis Brasil, e a esposa Valesca Assis Brasil, administravam.

Tatiane: Esse não era então o ateliê da Vera Wildner?

Eliane: Não, não, não tinha a ver um com o outro.

Tatiane: Em que época era isso? Ainda não tinha passado por esse dado de que ela havia dado aula com esses artistas.

Eliane: Deu sim, muitos anos. Pra te falar a verdade, tinha que olhar no meu currículo pra ver o ano ao certo. Deixa eu pensar, em 1980 eu fui para o Atelier Livre e fiz a primeira exposição com o Renato Rosa. Em 1990 comecei a gravura. Década de 1980, por aí. Eles tinham esse ateliê em que trabalhavam os quatro.

Tatiane: Isso enquanto ela trabalhava no Sesi ou ela já estava aposentada?

Eliane: Acho que ela já estava aposentada.

Tatiane: Ela se aposentou cedo?

Eliane: Sim, ela se aposentou e continuava trabalhando no ateliê com a Alice Soares, lá no Centro, e nesse ateliê dos meninos [risos]. Quem pode te dar mais informações é o Porcella, porque ele trabalhou com a Alicinha.

Tatiane: Tu chegaste a conhecer o ateliê lá no Centro?

Eliane: Sim, a gente quando ia ao Centro seguido e passava lá, tinha cafezinho e um bom bate-papo. Ela era superaberta para receber e sempre me deu muita força. Eu entrei na família, e já tinha uma artista [risos] vim meio metida a artista. Ela sempre me deu força, foi muito bondosa nesse ponto, porque tem muito artista que não é assim. Ela sempre foi muito legal. Abriam caminho para todo mundo, o que é muito importante. Agora é “balaio de caranguejo”. Ainda tem gente generosa, como ela, que troca experiência e dá o caminho das pedras. É importante isso, tem lugar para todo mundo. Não tem necessidade de esconder, tem gente que esconde salão, quem não mandou não manda mais! Eu tenho alunas aqui, dou aula de gravura em metal. Ganhei um prêmio na Polônia, há dois anos, de gravura. Vou te mostrar a premiada em Lodz. Trabalho com abstrata.

Lauro: A rua do ateliê do Plínio era Tobias da Silva.

Tatiane: E tinha um nome o ateliê?

Eliane: Atelier de Artes Visuais, era isso, mas vou procurar nos meus guardados.

Tatiane: Ela comentava alguma coisa sobre os estudos no Belas Artes ou sobre o trabalho no SESI?

Eliane: Não, nunca comentou. A gente se encontrava em família, nos aniversários e final de semana, porque como a mãe dela, a vó Valesca morava em Canoas com a minha sogra, aos domingos a gente ia todo mundo para Canoas tomar chá e café da tarde junto. Minha sogra morava em uma chácara, era um terreno grande, tinha galinha, peru. O natal era geralmente na casa da minha sogra, era todo mundo junto. A vó Valesca tinha um vestido branco de linho com crivo que era engomado para a noite de natal, era tudo muito chique, bem tradicional. Eu fui aluna do Clébio Sória, sou do tempo do Atelier Livre na Lobo da Costa. Lá a gente tinha aula de criatividade, a gente trabalhava com areia, madeira, gravetos, água... para criar... desenvolver a criatividade. Era outro departamento. Eram cursos regulares. Eu fiz 12 anos de Atelier Livre, não fiz o Belas Artes, mas fiz no Atelier Livre e fazia os cursos do Atelier de Artes Visuais, desenho com o Plínio, desenho de figura humana. Eu tenho dois baús de desenhos! Esses dias eu estava pensando: o que vão fazer com isso que está aí quando eu morrer? Vou fazer o quê? Agora eu recebi da Mara Caruso, esposa do Armando Almeida que foi meu professor de gravura, ele faleceu e a Mara me doou todo o ateliê dele. Eu tenho tudo do ateliê dele aqui, tinta, berceau, almofadas para trabalhar com o buril, os buris do Armando. Está ali o armário. Agora mesmo ela me ligou, porque faleceu outra artista que tinha tinta de gravura e perguntou se eu queria comprar: Quero! Mas pra quem é que eu vou deixar isso aí, porque não tem muito gravador agora por aqui. As minhas alunas são todas da minha idade. Quando for a primeira vai todo o resto atrás.

Tatiane: E o que mais se faria com o ateliê delas?

Eliane: Sim, o que que a minha família quer com o que eu tenho aqui? Olha, tem duas mapotecas cheias, tem mais lá dentro, dois baús cheios, o armário embutido do quarto, uma prateleira só de papel. Vão fazer o que com isso? Uma fogueira [risos]! E fora o que tem aqui em cima, porque eu fiz pintura também. Aqui em cima tem pintura, tem tudo. Se eu te abrir os armários pra te mostrar o que eu tenho de matriz de gravura, tu não vai acreditar. Vai dizer que eu sou doida! Vou te mostrar uma prateleira. Essas são só as que estou fazendo esse ano, tudo organizado em caixinhas para saber onde estão as histórias. Depois para lá tem as mais antigas, aqui são as atuais. Vai se fazer o que com isso?

Tatiane: Não sei se a família ficou sabendo de alguma coisa quando encerraram o ateliê que ia ser feita essa doação.

Eliane: As primas que decidiram. Ela morava com a tia Myrian e a Nora e a Sílvia que decidiram tudo. A gente não tomou conhecimento, o lado de cá da família não participou, como em toda boa família que se preze [risos] um lado participou e o outro não!

Tatiane: Me fala mais sobre essas viagens a Rio Pardo.

Eliane: Eles reuniam os alunos que tinham disponibilidade para passar o final de semana, às vezes passar o dia em Rio Pardo, desenhando o casario antigo. Às vezes levávamos carne, fazíamos churrasco, era o grupo dos alunos do Atelier de Artes Visuais, da tia Alicinha e dos meninos, do Porcella e do Plínio. Era esporádico, a gente ia para Rio Pardo e outras cidades próximas. Nesse grupo dos alunos tinha de tudo quanto era tipo, tinha dondoca, artista, candidato à artista... de tudo. Ali perto do Pólo Petroquímico a gente foi várias vezes, fazendo aventura. Era muito bom, muito gostoso, todo mundo se entrosava, era uma "tchurma" muito legal. A Alice ia sempre junto. O Frantz, da Koralle, começou a desenhar com o Nataniel Guimarães que também dava aulas de aquarela no Atelier de Artes Visuais e o Frantz era guia turístico em Rio Pardo e o Nataniel deu para ele umas aquarelas. Ele é de Rio Pardo. Ele foi lançado com aquele "X", pelo Tatata Pimentel que era muito amigo da tia Alicinha também. O Tatata era gente finíssima, teve uma época que eu desenhava umas bonecas, foi logo no início quando eu fazia aula ainda com o Plínio, em função da figura humana, era uma boneca toda quebrada. Ontem ainda andei mexendo nisso. E o Tatata gostava do meu trabalho, ele elogiava, na época eu tinha 30 e tantos anos, desenho com lápis de cor, que depois eu fui abstraíndo. A tia Alicinha dava força, ela sempre deu força. Quando ela viajava trazia de presente lápis de cor, ela ia para a Argentina e vinha com lápis de cor.

Tatiane: Elas viajavam bastante?

Eliane: Viajavam bastante. Acho que a Soares viajava mais que a Brueggemann. A Brueggemann sempre foi muito tolida pela família em função do defeito físico que ela tinha. Quando o vô Augusto era vivo, pai dela, ela era a superprotegida. O vô Augusto era parecido com o Lauro, bem calmo, tranqüilão e a vô Valesca era mais chique.

Tatiane: Eles já eram de Porto Alegre?

Eliane: O vô Augusto era uruguaio e a vô Valesca era de Porto Alegre.

Tatiane: A família tinha um cuidado maior com ela? Ela era a caçula?

Eliane: Tinham, ela era a mais protegida. Sim, era a tia Myrian a mais velha e ela era a caçula.

Lauro: Ela era a queridinha em todos os sentidos. A Myrian era o "sargentão", era o apelido dela.

Tatiane: Elas tinham muita diferença de idade?

Eliane: Agora tu me pegou. A tia Alicinha foi a primeira a ir. Quando nós fizemos as velas, ela já estava ruim. Foi naquele ano, ela teve câncer no útero, ela tava ruinzinha. Depois foi a tia Myrian? Ela foi antes da tua mãe?

Lauro: Eu não me lembro. Da tia Myrian a gente não era muito próximo. Ela era casada com o Luiz Pilla, que era diretor da Faculdade de Filosofia.

Tatiane: E ela não trabalhava?

Eliane: Não, não. Ela fazia tricô para a igreja. Ela era muito engraçada, quando meu filho nasceu, ela foi me visitar no hospital e levou calça plástica de tamanho 0 até o último

tamanho. Ela era toda prática. Resolvia na praticidade. Para o resto da vida ia ter calça plástica [risos]!

Tatiane: Então as outras irmãs se casaram, tiveram filhos e cuidavam da casa?

Lauro: Eram todas do lar.

Tatiane: A Alice Brueggemann sempre foi diferente?

Eliane: Ela era solteira, tinha o problema físico e ela sempre foi a queridinha da “tchurma”.

Lauro: Era da nossa turma de jantares.

Eliane: No tempo da Cambona, tu já ouviu falar da Cambona? A gente tinha a turma que saía para jantar, para fazer festa. Naquela época, era como eu te disse, era todo mundo entrosado, não é como hoje um lá e outro cá.

Lauro: O pessoal só se visita pelo *facebook*.

Eliane: E não tem mais aquela coisa que se tinha. Nossa turma antiga era o Ênio Lippmann, o Clébio Sória, o Britto, o Nelson Jungbluth. O Nelson fazia janta uma vez por mês na casa dele, que ia a Alicinha, ia o Xico Stockinger, sabe? Essa turma toda antiga.

Tatiane: Das festas do Nelson todo mundo fala!

Eliane: Essas festas eram fabulosas! Eram o máximo! Tia Alicinha sempre ia em tudo, sempre na dela, ela com a carteirinha – parece que estou vendo ela – carrega uma carteirinha na mão com a chave da casa e o dinheiro do táxi. Sempre de botinha, foi só depois que ela começou a usar tênis, que estava mais moderno, no início ela só usava botinha.

Lauro: Ela tinha um amigo íntimo no ateliê dela.

Eliane: Mas ele não tá morando aqui, está morando no exterior. O Guilherme vivia no ateliê dela. Tava sempre lá. Ele mora há muito no exterior. Tinha outro que era um primo de vocês que comprava as tintas, aquele que morava lá na zona sul, da aviação. Um meio parente.

Tatiane: Onde ela comprava as tintas?

Eliane: Acho que ela comprava fora daqui, aqui não tinha muita coisa. Tinha a Casa do Desenho, depois, há pouco tempo que tem o Frantz. Muita coisa de São Paulo.

Lauro: Vinha do exterior, era esse cara que trazia.

Eliane: Era esse cara que trazia, ele era aviador e morava na Vila Assunção.

Tatiane: É o Fredy?

Eliane: Isso mesmo! Viu como minha memória não está ruim?! Ele tinha uma galeria por ali. Ele se dizia parente, meio aparentado. Era parente do tio Luiz, da tia Didi da Casa Hoffmann, era tio da tia Alicinha o dono da Casa Hoffmann.

Lauro: Era na Marechal Floriano, depois que foi para a Rua da Praia. Era casa de cristais e etc, etc., etc., no natal iam todos os parentes trabalhar lá, empacotar presentes. Alicinha era muito chegada com o tio Luís e a tia Didi.

Eliane: Ele é irmão da vó Valesca. O Luís, a Paula, a tia Hilda e a tia Alice e todas casadas com estrangeiros.

Lauro: O pai dela só tinha parentes no Uruguai.

Tatiane: Achei bem curioso esse detalhe, porque a mãe da Alice Soares era uruguaia também.

Eliane: É?! Que engraçado! E uma coisa importante é que a amizade delas durou a vida toda. Elas nunca brigaram, nunca se separaram, elas tiveram o ateliê juntas a vida inteira, numa boa, numa santa paz.

Lauro: Eu não sei se nunca brigaram né [risos]!

Eliane: Mas tu nunca ouviu nenhum “zum zum zum”. Se tem uma briga se ouve falar. Nunca. Mas elas tiveram a vida inteira aquele ateliê junto, cada uma no seu canto, cada uma fazendo as suas coisas. Sem inveja, sem nada. O que é muito difícil nesse meio. Não é fácil.

Tatiane: Tinham trabalhos diferentes.

Eliane: Nunca se poluíram uma com a outra. Acho isso muito importante, elas conseguiram cada uma ter sua identidade própria, nunca se atrapalharam.

Lauro: As duas eram professoras na Escolinha de Artes lá da UFRGS.

Eliane: E a tia Alicinha foi desenhista no SESI.

Tatiane: Entrei em contato com eles, mas não consegui nenhuma informação. Nada, nenhum registro.

Eliane: Isso aqui [sobre as velas] ela aprendeu no Sesi. Ela dava cursos lá e aprendia também. Eu ainda tenho esse material ali em cima guardado, o canivete que ela usava para trabalhar as figurinhas. Tudo isso aqui é com cera de dentista.

Tatiane: Como foi o processo?

Eliane: Esse corpo é um copo de cerveja, que a gente derretia a parafina e botava pigmento, aqui, por exemplo, estava a parafina branca e só um pouquinho de pigmento amarelo na ponta; botava no copo e deixava esfriar; botava no congelador. Desentformava, passava álcool no copo para não grudar a cera, e quando estava gelado, tirava do copo e era o corpo da figurinha. O pescoço é uma vela branca normal e a cabeça é um ovo – nunca comi tanto ovo na minha vida – tu tinha que furar, tirar a clara e a gema e lavar para tirar uma pele branca, senão ficava com um buraco o rosto. Fazíamos o buraquinho com ferro quente, botava pigmento preto, um buraquinho para a boca... e o pavio passava por tudo. Furava com uma agulha de tricô para passar o pavio lá de baixo e chegava aqui em cima e tinha que encher o buraquinho do pavio com cera. Era uma mão de obra que tu não imaginas [risos]! Isso aqui que tem nas fotos foi uma parte só. Depois comprei um freezer só com o dinheiro das velas para a casa da praia, tá lá até hoje.

Tatiane: E depois que ela adoeceu ela não trabalhou mais?

Eliane: Não, aí ela parou. Ela já estava ruinzinha quando ela começou com as velas. Ela vinha com uma sacolinha na mão com a bolsinha dela, a chave e um protetor [diário], porque já estava com sangramento e não contava pra ninguém. E um dia perguntei: “tia Alicinha, o que é isso aqui? Tu não menstrua mais”. Ela desconversou e até comentei com o Lauro: “a tua tia tá com algum problema”. Essa foi uma das últimas coisas que a gente fez em conjunto.

Tatiane: E depois ainda ela teve um problema no cérebro também?

Eliane: Teve. É, quando dá uma encrenca dessas...

Lauro: Ela e o Sonny tiveram paralisia infantil. Do Sonny foi total e dela foi de um lado, ele é primo.

Eliane: Eu também tive, afetou um lado, mas não a mão. O Sonny Day e o Charles Day são filhos da tia Paula, irmã da vó Valesca, mãe da Alicinha. E tem mais o Roberto, também filho do tia Paula, eram primos.

Lauro: Já era uma família moderna com poucos filhos.

Tatiane: Chegaste a fazer o curso de pintura com ela?

Eliane: Não, fazia só com o Plínio. Pintura eu fiz com o Fernando Baril. No Atelier Livre eu fiz desenho com o Plínio e com o Clébio Sória e gravura com o Armando Almeida.

Tatiane: Me fala mais do Clébio Sória.

Eliane: O Clébio era um baita professor, maravilhoso, gente finíssima. Ele começou no Atelier quando era na Lobo da Costa, era o Anestor Tavares, o Clébio, o Wilbur Olmedo que era da cerâmica, o Porcella. O Clébio dava aula de desenho. Depois a gente veio para o Atelier novo na Ipiranga, enquanto tava lá numa salinha *desse* tamanho, era maravilhoso, ali começou, não sei o luxo das salas, sei lá o que que deu, foi desaparecendo, sumindo.

Lauro: Política também. Nomearam diretores não muito afinados.

Eliane: Isso aqui das velas é uma coisa que tu nem imaginou que ela fizesse. Quando tu me ligou, foi a primeira coisa que me veio na cabeça.

Tatiane: Sim, é um trabalho muito diferente do que ela fazia, mas tu olha e tem a identidade do trabalho dela.

Lauro: Ela era agregadora.

Eliane: Ela era bondosa, não explorava a fama. Ela era uma pessoa simples, se achava simples, agia de forma simples. Não tinha frescura. Atualmente tem muita gente que não é nada e jura que é tudo. Faz parte do jogo. Naquela época, na década de 1980, ela vendia muito, era pão quente. Todos vendiam. O Ênio comprou um apartamento só vendendo quadros. O próprio Clébio, todos eles. Era a época áurea, o mercado funcionava.

Lauro: Todos eles deixaram o emprego para ser artista.

Eliane: Eles todos se aposentaram.

Tatiane: Mas se aposentava bem mais cedo, certo?

Eliane: Isso, o Plínio tinha um ateliê lá na Villa Conceição. O trabalho do Plínio era maravilhoso, eu adorava o desenho dele. O desenho dele era sanguínea, depois te mostro e o quadro da Alicinha também. O primeiro quadro da Alicinha, quando fecharam a casa, quando o vô Augusto faleceu e ficou lá os “lixos”, me mandaram lá olhar. Ficou uma balança, o quadro da tia Alicinha e o relógio ela deu depois. Ela disse que era do Lauro. Ninguém quis e iam botar no lixo. Um dos primeiros trabalhos dela. Meu sogro dizia que era um “ovo estalado”, era uma mulher com um prato de frutas. Ela doou um quadro para o Hospital Nossa Senhora das Graças, de Canoas, onde o pai dele [do Lauro] era diretor e para botar ela no Conselho do Hospital, ele fez ela doar um trabalho e eu também, e ficamos sendo conselheiras do hospital, isso em 1912 [risos]!

Tatiane: E era difícil ela doar trabalhos?

Eliane: Mas para meu sogro ela doava, porque a mãe dela tava morando lá.

Tatiane: Tem um quadro do Pedro Weingärtner no MARGS que foi doado pela Alice Brueggemann.

Eliane: Que legal! Mas a família não deve saber dessa, senão matava [risos]!

Tatiane: A família coleciona arte?

Eliane: Não, ninguém dava a mínima.

Lauro: O único quadro que tinha era esse dela na sala de estar do avô.

Eliane: Que ninguém quis, eu fui lá e juntei o lixo. Ninguém tinha coleção, era ela que gostava de arte e ponto. A família não era muito...

Tatiane: O que o pai da Alice fazia?

Lauro: Ele era cônsul honorário do Uruguai em Porto Alegre.

Eliane: E no que que ele trabalhava aqui, o vô Augusto?

Lauro: Trabalhava no consulado ali na Andradas e tinha uma loja de arreo de cavalo [risos]!

Eliane: E vendia bem! Porque eles tinham uma casa muito boa na Fernandes Vieira.

Lauro: Uma casa de dois pisos na Fernandes Vieira, 154.

Eliane: Ainda existe a casa lá?

Lauro: Não existe mais, tem um edifício lá. A casa do vô Augusto era bem moderna. Era um sobrado.

Tatiane: E faz tempo que demoliram?

Eliane: Sim, pois foi quando a vó Valesca foi para Canoas. E quanto tempo ela morou lá? Acho que uns 15 ou 20 anos.

Lauro: Desde que o vô Augusto morreu, ela foi morar lá. E a Myrian vendeu a casa.

Eliane: A tia Myrian era um sarro. Quando o vô Augusto faleceu e a vó Valesca foi para Canoas, houve a divisão dos bens da vó. E no natal, que era sempre na casa da minha sogra, ela pediu pra tia Myrian o relógio de ouro do vô Augusto que era para dar para o Lauro que era o neto mais velho. Era um relógio de ouro de bolso, que era para o neto mais velho. Só que esse relógio a tia Myrian já tinha dado para o genro dela que morava em Cruz Alta [risos], marido da Silvia Pilla. E a vó Valesca que não falava muito, rodou a baiana e pediu a toalha de natal, o relógio de ouro, a pulseira com ouro embaixo e uma fatia de uma granada que ela deu para tua irmã Lúcia. Enquanto essas peças não apareceram, ela não sossegou e a tia Myrian teve que mandar buscar o relógio em Cruz Alta, foi um rebu daqueles, danado. E eu dizia pro Lauro: “desiste desse relógio de uma vez!”. A vó Valesca não admitiu, tinha que vir pra ele. Lembrar é muito divertido. Eu acho legal isso [a pesquisa] e acho que está faltando para o Plínio Bernhardt e para o Clébio Sória, principalmente para o Clébio Sória. Porque eu acho que o Clébio teve um trabalho maravilhoso, ele era uma pessoa muito simples. Foi enfermeiro na Brigada Militar, ele era meu professor no Atelier, era puro e nunca fizeram uma homenagem para ele.

Tatiane: Sabes que eu o conheci pelo nome em uma galeria na Câmara de Vereadores, e isso ajuda a lembrar.

Eliane: Foi a única homenagem que fizeram para ele. E tem o Trensurb lá na Estação Mercado que está apagando e ninguém restaura. É uma pessoa que merecia ser lembrada.

Tatiane: Foi feita uma pesquisa sobre o Nelson Jungbluth na História da Arte bem recente.

Eliane: O Nelson tem muita coisa porque ele era da Varig, publicitário, então ele tem “as costas quentes”. Agora o Clébio não, era um artista na dele. Que nem o Armando Almeida que não mostrava o trabalho, deixava guardado no canto dele. Acho engraçado, porque uma vez eu convidei o Armando para participar da seleção de um salão no Egito e ele dizia: “mas o que que eu vou ganhar?” e eu: “uma linha no currículo, Armando! Vamos mandar?”. Aí ele foi selecionado! Ele entrou em um salão no Egito! Uma coisa que ele não fazia, ficava na dele. Só se preocupava em produzir e depois guardava. Eu imprimi muito para ele, trabalhava em acetato, um troço transparente tu não sabia o que tu estava entintando, era uma loucura. Mas ele era um baita professor, para mim pelo menos ele foi. E a Mara Caruso tem toda a vida do Armando, ele doou muita coisa para a cidade natal dele, Dom Pedrito, a Mara tem muita coisa. Ela é outra que tem um grupo, Gralha Azul, tudo de meia idade que fazem livro de artista. Falando em livro de artista, foi prorrogada minha exposição na [Galeria] Duque, vai ficar mais uns dias. Terminava hoje e eu perguntei quando eu podia buscar, e me disseram que vão me avisar quando terminar. Tem bastante coisa lá, tem os livros de artista que eu fiz. Sabe como eu fiz meu livro? Imprimi em lona de caminhão, tá lá na Duque. Botei a capa de juta e fiz dois deles. Um tem uma página impressa em organdi e a lona do caminhão, então tem o ponto e o contraponto. O outro é só em lona de caminhão, lona usada, com todas as costuras da lona, os remendos, tudo ali dentro. E fiz um com cobre, tenho fotografia ali. Esse é do livro que eu fiz com a capa de cobre, desenhei na capa com parafuso, ele abre assim. Botei folha de rosto com as técnicas e cada página tem uma gravurinha pequena. Esse eu vendi.

Tatiane: Tu só faz uma cópia?

Eliane: Só um. Nunca faço outro. Essa da lona a Mara Caruso expôs na Pinacoteca [da Prefeitura]. Ficou um barato, porque na lona tem as costuras, os remendos, claro que tive que lavar para tirar todo o barro. Tu não imaginas o barro que sai! Aí eu imprimi em cima, eu adorei fazer aquilo, foi uma coisa lúdica para mim. Imprimi como se fosse papel, eu adoro imprimir em tecido, porque a minha gravura tem muito grão, ela se presta pra isso, fica muito preta. Está lá na Duque os dois livros. Os livros de artista são um sucesso.

Entrevista com Wrana Panizzi

Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

22 de outubro de 2019 – duração aproximada de 25 minutos

[atualizo professora Wrana Panizzi do destino dos documentos e sobre minhas dúvidas dos trânsitos do acervo dentro da Universidade]

Wrana Panizzi: Eu sei que responsabilizei alguém, acho que tem uma pessoa a qual você poderia falar, que eu me lembro e que trabalha na Proplan, com ele que eu tratava e foi assim: “nós vamos arrumar o Museu, então isso a gente vai esperar e ver onde põe”. Isto ficou com ele, de guardar em algum lugar.

Tatiane: É alguém que assina o documento de doação?

Wrana: Acho que sim, depois tu me passa os nomes e te digo.

Tatiane: Como era a situação da Universidade durante tua gestão como reitora?

Wrana: Eu fiquei na reitoria de 1996 à 2004. Uma das grandes demandas do Instituto de Artes, era para resolver o problema do prédio. Nós conseguimos arrumar um pouco o Auditório Tasso Corrêa. Eu fui várias vezes lá em exposições que o pessoal fazia, se eles precisavam de um órgão a gente conseguia comprar. Eu peguei um período de vacas bem magras, começou a melhorar quando eu já estava saindo, então o recurso era muito pouco. Nessa coisa de recuperação dos prédios era difícil também. Para isso a gente montou o Patrimônio Histórico...

Tatiane: O Setor?

Wrana: Foi criada uma Secretaria e que, agora já faz um tempo, foi rebaixada a Setor, não sei quem que rebaixou. A Secretaria de Patrimônio Histórico onde a gente conseguiu através da Lei Rouanet um conjunto de coisas, foram os prédios todos recuperados, quase todos, nesse período. Agora que teve mais, foi recuperado depois de mim um pedaço da medicina, a Rádio foi recuperada no meu tempo, foi o primeiro prédio. Tens que procurar uma publicação sobre o patrimônio histórico da Universidade, já ouviste falar nisso? Isso foi feito quase quando eu estava saindo, posso te emprestar. Lá na gráfica, perto da Faculdade de Farmácia e da Medicina, pode procurar lá esse livro, lá vai te dizer um pouco dessa preocupação que a gente tinha. Posso te emprestar um relatório das atividades nos dois períodos que estive lá, tenho uma cópia, posso te emprestar e tu dá uma olhada para ver se tem alguma coisa, não sei te dizer o que tem lá mais, não me lembro. Aí a gente apoiou a confecção de alguns livros e algumas exposições, o catálogo das exposições, essa coisa das Alices, não é de uma Alice só, são duas. Tinha um grupo muito vinculado a elas, tinha um cara que até não sei se ela está vivo, eles me procuraram porque eles achavam que eu tinha que guardar, uma estava doente, e tinha o espaço e eles queriam preservar aquilo. Esse cara era muito obstinado, certo? Vamos dizer assim, ele foi muito insistente mas em um bom sentido, preocupado nesse sentido de preservar. E por que que a gente achou que devia preservar? Primeiro porque eu acho que eu acho que é a memória da Instituição. Eu sempre tive uma preocupação com a preservação da memória da Instituição, tanto é que fomos mexer nos prédios históricos; criamos essa secretaria dos prédios históricos, do patrimônio histórico; buscamos recursos via Lei Rouanet; criamos, inclusive, o dia da colaboração da comunidade. Acho que esse relatório pode te ajudar nisso, e as Alices tinham uma vinculação, formaram muita gente. Tinham as famosas meninas da Alice Soares, ela tinha um desenho... ela me deu um desenho de uma menina linda, e eu deixei de herança. Quando fez um ano uma sobrinha, eu mandei emoldurar e dei para ela. Conte para eles o que era aquilo e está lá no quatinho dela lá em Chicago. Uma vez eu comprei numa galeria aqui de Porto Alegre, uns dois ou três desenhos, que eu tinha na minha casa como conjunto, e a cada filha da prima que nascia eu emoldurava e dava de presente. Por quê? Porque eram desenhos de uma delicadeza e de uma perfeição enormes. Ali perto da minha casa, no 5ª Avenida Center, o Décio, pode te ajudar. Qual era a repercussão, o valor... Dele eu comprei um óleo que tem duas mulheres que eu sempre achei que eram elas, assim de perfil, uma mais para a frente e outra mais de lado.

Tatiane: Queria ter um pouco essa noção da preocupação da Universidade com o patrimônio, me deste um panorama.

Wrana: Nós tínhamos e temos ainda um patrimônio cultural e artístico muito grande. Aqui

na Faculdade [de Arquitetura] por exemplo, tivemos uma das secretárias, que se aposentou faz pouco, mas ela resolveu mexer, todas as salas tem uns quadros, Corona e tudo mais. É uma coisa que deveria ser preservada.

Tatiane: E são obras que pertencem à Faculdade de Arquitetura?

Wrana: Sim, que estão por aí. Eu acho que nós temos a obrigação de preservar. Tem algumas unidades que tem, assim como alguns laboratórios lá do Campus do Vale, instrumentos e tudo mais e deveriam ser preservados para criar – não digo pequenos museus – mas espaços que caracterizam e que tenham a ver com a história. É uma das formas da gente contar essas histórias e de valorizar o trabalho daqueles que passam pela Universidade. Acho, para mim, quando o Adair assinou lá, foi uma coisa na sua insistência. Por que que eu topei e me envolvi com isso? Porque eu acho que a gente não pode deixar passar e esquecer que as instituições são feitas também de pessoas, de professores, de artistas e de cientistas. Então é preciso que a gente valorize o trabalho dessas pessoas e essa valorização se dá na preservação daquilo que fizeram. A história das Alices, por exemplo, o papel das professoras, o que elas fizeram, quanta gente formou. Tive mais contato com a Alice Soares e ela era uma pessoa muito serena, e eu sempre digo para a Maria [Soares de] Almeida, que ela também é uma pessoa assim e eu, de certa forma, invejo. Invejo as pessoas que são capazes de ter essa serenidade e os artistas têm muito isso. Eles trabalham, muitos deles, seja com o imaginário e ao mesmo tempo com uma forma de concretizar e expressar iconograficamente muito dos sentimentos deles, e visões do mundo. E a pergunta que fica é por que a Alice fazia aquelas meninas? Qual o significado daquilo? Todas com um ar muito delicado, uma delicadeza e uma beleza de criança.

Tatiane: Me fala um pouco da decisão de destinar o acervo ao Museu da UFRGS.

Wrana: Uma coisa não tem nada a ver com a outra. A história do Museu e da recuperação daquele prédio para o Museu, era uma coisa que nós da gestão, da administração queríamos fazer. Para que fosse um lugar onde nós pudéssemos – tinham várias formas de como se pensar o Museu, não seria fixo – ter um espaço de discussão, que poderia expor os diferentes acervos da Universidade. E o Adair queria um lugar! E nós não tínhamos um lugar e certamente eu deixei dito para que se procurasse a direção do Instituto [de Artes] para ver se eles queriam. Mas o Instituto estava com problemas de sala de aula, com problema de espaço e mais não sei o quê e pegar um espaço para destinar só para as Alices... O que que ele gostaria, se não me engano ele deu fotos e tudo mais, ele queria que aquele ateliê que elas tinham em um lugar aqui da cidade fosse transposto para o espaço da Universidade e eu não achei nem mal nem bem, mas qual a melhor da gente preservar o nome, o trabalho e homenagear os nossos professores? Isso não era uma decisão só minha, teria que ser uma decisão da comunidade, viria talvez do Instituto de Artes.

Tatiane: Então entre a entrada do acervo na Universidade e a chegada dele ao Museu tu não esteve diretamente envolvida?

Wrana: A vinda dele para a Universidade foi combinada, mas isso não sei, eles disseram que vinham e vieram. Onde ficaria seria discutido mais tarde, porque nós tínhamos a ideia do Museu, a organização desse espaço do Museu. Então onde ficaria? Poderia ser lá inicialmente, não tenho bem presente isso, acho que inicialmente se queria que fosse para

o Instituto de Artes, mas a gente vê tantos artistas, tantos professores que nós tivemos, tanto é que tem o livro dos professores-artistas. Como tu vai decidir por uns? Teria que ter um espaço, aquilo lá foi a exposição dos professores-artistas e gerou um catálogo não lembro bem a data, sei que eu fui. Isso aí é uma coisa que é interessante, mas você não pode dizer: “esse é mais e esse é menos!”. Para mim foi uma coisa bastante difícil pegar e trazer esse acervo só para cá. Tinha que ter sido tomada uma decisão, mas que não dependia da reitoria, era uma decisão a ser tomada tanto pelo Instituto de Artes quanto pela comunidade acadêmica e artística, certo? O que que se fez? Bom, quer deixar o acervo aqui, deixa. Não que não se visse o valor delas, isso é evidente, mas entre tantos você não pode optar só por uma sem ter uma razão forte, uma razão a qual fosse fundamentada, tanto pela casa onde elas trabalharam, pela comunidade que elas frequentavam e pelo conjunto dos colegas professores. Todo mundo tem um professor que você gosta, mas nem todo mundo pode pegar e dizer que: “eu quero que este professor seja lembrado”. É uma coisa que eu posso, via caminhos institucionais, fazer. E isso a gente precisa ver no documento: quais foram os caminhos institucionais da vinda do acervo? Talvez esse cara da Proplan possa ajudar.

Tatiane: Depois que eu comecei a mexer no acervo, comecei a observar essas falhas e me perguntar o que aconteceu com esse acervo depois que ele chegou na Universidade, que caminho esse material percorreu aqui.

Wrana: Fazemos o seguinte, olhamos esses documentos, só preciso me lembrar. Já sou quase uma vaga [risos]! Vou olhar isso e procura descobrir quem é o Roberto lá na Proplan. Pode dizer que eu pedi para ele falar sobre isso, e vendo isso e esse documento pode ser que eu me lembre de mais coisas e a gente marca uma outra conversa.

Entrevista com Berenice Rolim

Apartamento da Servidora aposentada da UFRGS

22 de outubro de 2019 – duração aproximada de 25 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa]

Tatiane lung: Me fala um pouco do teu trabalho no Museu da UFRGS e teu contato com o acervo.

Berenice Rolim: Eu entrei no Museu em 2004, devido a minha formação em história e na área de museologia, já trabalhava no Centro de Memória do Esporte da ESEF. Meu ingresso na Universidade é em 1980 como bolsista, depois em 1981 passei a ser funcionária e fiquei lá até me aposentar. Entrei no Museu em 2004 e me aposentei no ano passado, março de 2018. Quando eu cheguei o acervo já tinha sido doado para o Museu, mas esse acervo estava em restauro, com uma empresa particular. Me foi solicitado que acompanhasse esse restauro junto às restauradoras. Tu deves ter visto na documentação o nome da empresa, mas uma delas é restauradora do MARGS junto com uma outra pessoa, que fizeram essa empresa particular. O acervo, em termos de obras de arte, foi restaurado, tanto as delas quanto as de outros artistas que compunham a coleção. Eu fiz algumas visitas no local, o trabalho delas foi maravilhoso, impecável e levou um tempo até

a entrega. Esse acervo foi guardado na reserva técnica, onde se tem cuidados de temperatura, higiene, até a questão das embalagens, procuramos preservar a forma com que as restauradoras embalaram para proteger da poeira. Esse acervo foi mexido depois quando se fez a exposição dos alunos, que eu não me lembro mais qual foi o ano. Aí que foi mexido. Quando foi mexido nesse acervo, o que aconteceu... Trabalhar no museu foi bem complicado, porque as coisas nunca eram integrais tuas. Tu nunca te responsabilizavas pelo início, meio e fim das coisas, as coisas vinham por demanda. Era: “agora tu fazes isso, agora tu largas isso e fazes aquilo”. As tarefas não tinham uma continuidade, era meio que apagar incêndio, conforme a demanda. Quando foi a exposição, a Jeniffer [Cuty] foi para lá e fomos atrás do restante do mobiliário e documentação, objetos do ateliê, afora as obras que estavam todas no Museu. Por que essas coisas foram separadas e acabaram não indo para o Museu? Porque elas estavam contaminadas com cupim. A parte de madeira estava completamente tomado de cupim, porque já veio do ateliê assim. Não podia ir para o Museu porque podia comprometer todo o acervo. Então elas foram colocadas no Setor de Patrimônio, só que, junto com toda a exposição... Quando aconteceu isso, o Patrimônio estava louco pra se ver livre daquilo, para eles era um entulho, uma coisa que eles não podiam mexer, tudo meio nebuloso. Fizemos uma visita técnica lá, eu a Jeniffer e acho que alguns alunos, não lembro bem, nós duas tenho certeza. Olhamos tudo bem, tinha escrivania, cavaletes, livros, um pouco de documentação e ficou essa questão da documentação. Aí a Jeniffer recolheu essa documentação e ficou lá na Fabico, porque eles iam melhorar a situação daquilo, dar um tratamento naquele material em papel. Na época da exposição, eu tava quase saindo para mestrado e teve uma negociação com o IA para esse acervo ser doado para lá, com o Paulo [Gomes]. Acho que a Pinacoteca também não teve espaço e acabou não aceitando, mas alguma coisa foi para lá, não sei te dizer exatamente o que que foi, nesse meio tempo eu saí para mestrado e não sei te dizer o que aconteceu. Se é que se chegou nisso, o acervo ficou ali cuidado, patrimoniado, tudo tem número. Está bem cuidado, não sofreu nenhum dano enquanto esteve com o Museu.

Tatiane: Foi tudo para o Arquivo Histórico do Instituto de Artes, ali no ICBS. A Jeniffer concluiu o projeto de higienização e acondicionamento e foi todo o material para lá, esse de documentação e os livros.

Berenice: Super bem cuidado ali. Quem organizou tudo no Arquivo foi uma amiga minha, a Medianeira, ela é Diretora-Geral do Arquivo, de todo o Setor de Documentação da UFRGS, não só do Arquivo. Agora ela está lá no [Campus do] Vale, e ela é supercompetente.

Tatiane: Eu entrei em contato com o Depatri e eles me passaram o mesmo documento de inventário que tem no Museu, foi o que eles usaram para o tombamento do acervo. E também não se tem muita informação nova.

Berenice: Eu tive uma bolsista, a Dani [Daniela Reis], que fez um fichamento das obras. Foi o trabalho dela de estágio da Museologia, eu supervisionei o estágio dela, e ela fez esse levantamento.

Tatiane: Está lá Museu o material produzido. Consultei e verifiquei que ele não tem todas as obras tombadas. Te lembrás quais critérios vocês usaram?

Berenice: No mínimo não deu tempo. Senão me engano a Bárbara fez as fotos, mas teve

uma outra coisa, na época da Cláudia Boettcher, a gente pagou um fotógrafo, Romulo que era profissional, que fotografou as obras também. Essas fotos têm no Museu, estão todas em um CD, foram umas fotos muito bem-feitas, ele levou iluminação profissional e tudo. Fez um trabalho superbem-feito.

Tatiane: No acervo tem um CD com fotografias, mas com um arquivo que não consegui abrir.

Berenice: Tem um laboratório na Fabico que é só de imagens e eles conseguem abrir qualquer arquivo. Porque essa mudança de tecnologia foi muito rápida e tem coisas que ficaram no limbo, e eles são superacessíveis.

Tatiane: E essas fotografias foram feitas no período da exposição?

Berenice: Não, foi antes. Na época da Claudia Boettcher, a Claudia Aristimunha entrou em 2008, então foi antes ainda. A Claudia Boettcher queria fazer uma exposição virtual das Alices, só que tecnologicamente não evoluiu.

Tatiane: Se começou com as fotografias?

Berenice: Foi mais um projeto que se perdeu. A ideia era fazer aquelas visitas virtuais, como se tu tivesse andando dentro do museu.

Tatiane: E sobre o restauro, ele foi feito nas obras finalizadas, nos rascunhos...

Berenice: Tudo. Todas as obras de arte, até os rascunhos em grafite, tudo passou pela higienização e restauro pela mesma empresa.

Tatiane: Esse trabalho foi feito todo fora da UFRGS?

Berenice: Fora. Na época a gente ainda tinha uma restauradora em toda a UFRGS, que era a Lorete, mas ela trabalhava nas obras raras da Biblioteca Central da UFRGS e não tinha condições de fazer. Agora nem ela se tem, ela se aposentou e acho que não entrou mais ninguém. Acho que seria legal tu entrevistar a Ligia [Ketzner Fagundes], porque ela tava lá no Museu nesse momento de toda essa transação, acho que nem a Claudia Aristimunha estava lá. Quem pegou todo esse testemunho foi a Lígia.

Tatiane: Tem um período que não se sabe nada. O ateliê foi doado em 1998 para a Universidade e ele só tem registro e a entrada no Museu em 2002.

Berenice: Provavelmente, pela minha experiência de UFRGS, aquilo foi doado, ficou lá até chegar o final da gestão e ter que dar um encaminhamento para aquilo que estava parado, e aí então foi que a coisa começou a andar. Provavelmente tenha sido isso.

Tatiane: Vejo muito esse problema que tu comentou da falta de continuidade nas atividades realizadas.

Berenice: É tipo uma coisa que vai reinventando a roda o tempo inteiro, entende? Esse é um problema sério que se tem na Universidade, principalmente no Museu, onde não se trabalha com um planejamento. Nesses últimos anos que eu trabalhei lá, tu estavas sempre apagando um incêndio. Bem complicado, tu nunca tem uma coisa de início ao fim e as

coisas vão ficando fragmentadas. Sabe que antes de me aposentar, eu fiquei seis meses elaborando um dossiê com todas as tarefas de rotina de acervo, deu um calhamaço de coisas. Tudo detalhado com link para tu pesquisar – seis meses escrevendo – foi quase uma dissertação [risos]! Pode ser até que a pessoa que entrar não vá fazer como eu fazia, mas ela vai ter uma referência de como era feito e o que ela quiser pode mudar. Não que o que eu fazia estava certo, não nesse sentido, mas no sentido de que a pessoa tem que entender esse processo para saber o que quer melhorar. Esse foi o meu legado, deixar esse dossiê com todas essas atividades descritas [risos], só não se sabe se isso não foi engavetado [risos]!

Tatiane: Não está mais na tua alçada! Mas essas fotografias seriam ótimas para dar uma dimensão geral do acervo.

Berenice: Caso não estiver, acho difícil não estar junto com as coisas das Alices, claro, não sei o que fizeram nesse meio tempo. Mas tem uma outra caixa que é só de imagens dentro do acervo, tem duas caixas só de imagens e do lado de fora tem um índice que fiz de tudo que tem dentro da caixa na Reserva Técnica. Quem está no setor é o Diego.

Tatiane: Uma coisa que eu não encontrei no acervo e que está descrito como integrante do material, é o Alvará de Funcionamento do Ateliê. Sabes de algo?

Berenice: Eu nunca vi esse alvará, não tenho uma grande memória, mas não lembro mesmo. Uma coisa que eu notei que falavam e que eu nunca encontrei, foi a placa que tinha do lado de fora do ateliê, dessas de rua antiga que dizia Ateliê, uma coisa assim, essa placa eu nunca vi. E foi uma coisa que eu sempre me perguntei, nunca vi. Era uma placa de identificação bastante simbólica. Sei que tem uma das irmãs da Alice Soares, não sei se ela está viva ainda, ela tem grande parte do acervo da irmã, ela vem há anos comprando as obras da Alice Soares. Resgatando esse acervo da irmã. Tomara que não esteja pegando sol ou umidade! Eu que trabalhei boa parte da minha vida na Universidade com a questão da preservação, fico pensando em como conservar e o risco que corre uma obra exposta ao tempo.

Tatiane: Berenice, te agradeço muito!

Berenice: Eu fico à disposição para o que tu precisares.

Entrevista com Luís Roberto da Silva Macedo

Vice-Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Pró-Reitoria de Planejamento e Administração – Reitoria da UFRGS

30 de outubro de 2019 – duração aproximada de 7 minutos

[Início agradecendo a colaboração e apresentando a pesquisa]

Tatiane lung: Tu assinas o documento de doação junto com a professora Wrana e com os demais doadores. Conforme a própria Wrana me indicou, tu ficaste encarregado de dar um destino ao acervo. O que aconteceu?

Luís Roberto Macedo: O que que aconteceu, então, todo o acervo que veio foi colocado no Departamento de Patrimônio. A gente separou um espaço lá e colocou todo o material que tinha. Com o passar do tempo foi dividido, então tem material no [Arquivo Histórico do] Instituto de Artes, tem no Museu da UFRGS e o resto do material está lá no Departamento de Patrimônio. Então, está separado nesses três locais. O Departamento de Patrimônio vai ter condições de te dizer o que foi pra cá, o que foi para lá. Tem coisas aqui no Museu, segundo o Jacir que é o diretor do Patrimônio, o resto do material ficou lá no nosso depósito. Esse é o destino que tem do material todo que foi doado.

Tatiane: Saberias me dizer se o material deu entrada no Depatri assim que chegou em 1998?

Luís Roberto: Não sei, tu vais ter que falar com o diretor do Depatri. Acho que sim, acredito que sim, mas não tenho como te garantir, afirmar isso.

Tatiane: Eu só encontrei registros a partir de 2004, não sei bem se levou todo esse tempo para chegar na UFRGS.

Luís Roberto: Não, não, ele veio todo junto, a gente pegou um caminhão e buscou onde era o ateliê delas e levou para lá. Inclusive tintas, cavaletes, pincel, todo o material que tinha lá dentro. Agora como foi feito o registro do recebimento era bom tu buscar com o Jacir. O destino do material é esse, foi todo dividido. Porque com tempo, ficar lá não tinha sentido para esse material, a gente não sabia qual destino dar para isso. Foi assim.

Tatiane: Tu também não participou dessa decisão de ir para o Museu o acervo?

Luís Roberto: Não, isso não tive participação nenhuma. Minha participação nisso foi receber esse material e guardar lá. A gente separou uma área, fechou, e ficou muito tempo o material lá. E aí já não sabíamos, ninguém sabia que destino dar a esse material, ficamos na dúvida. Depois com o tempo, não saberia te dizer como foi parar no Instituto de Artes. Tem coisas lá ainda no Campus, não sei que tipo de material está lá.

Tatiane: Pelo que já verifiquei as obras vieram para o Museu da UFRGS, os documentos para o Arquivo Histórico do Instituto de Artes e o mobiliário no Depatri.

Luís Roberto: Deve ter ficado... e com o tempo a madeira ainda... Não temos destino, a gente segurou o que deu. Tinham coisas de tintas, isso não adianta guardar, muito material. Pegamos tudo o que tinha lá, limpamos tudo e a gente trouxe. Por exemplo uma lata de tinta aberta, pincel, tem coisas que o tempo mesmo estraga, mas estão lá.

Tatiane: Então tu não te lembras de haver essa discussão sobre o que fazer com o acervo?

Luís Roberto: Não, não participei, se teve alguma discussão eu não participei. O que fiz, por determinação da Reitora à época, foi buscar esse material todo, foi o caminhão da Universidade, a gente recolheu tudo e trouxe para o Patrimônio. E aí, me lembro, a gente fez uma peça, separamos um espaço, ficou isolado, não sei se ainda está, mas estava tudo isolado. Ficou todo esse material em um canto até que se decidisse que destino se daria a esse material.

Tatiane: Tu desempenhava a mesma função na Universidade naquela época?

Luís Roberto: Hoje eu sou Vice-Pró-Reitor, na época eu era Superintendente Administrativo, era similar. Na verdade, na primeira gestão da professora Wrana estava separada a Proplan em Pró-reitoria de Planejamento e Superintendência Administrativa, na segunda gestão ela juntou e até hoje ficou uma Pró-Reitoria só de planejamento e administração e eu fiquei como Vice-Pró Reitor.

Tatiane: Agradeço muito tua colaboração.

Luís Roberto: Que nada, não tens que agradecer.

Entrevista com Paulo César Ribeiro Gomes

Instituto de Artes da UFRGS

11 de novembro de 2019 – duração aproximada de 35 minutos

Tatiane lung: Tu pode comentar um pouco como tu conheceu as Alices? Se as conheceu pessoalmente ou somente o trabalho?

Paulo Gomes: Eu conheci o trabalho antes de conhecê-las, até em função da minha atividade. Eu comecei lá no MARGS e aquela coisa toda, e também de circular no meio artístico. Depois conheci muito rapidamente a Alice Soares e muito rapidamente Alice Brueggemann que era mais simpática, mais atenciosa, mas nunca tive um contato maior com elas, não. Os contatos sempre foram muito esporádicos, muito de cumprimentar à distância, muito reverentes.

Tatiane: Como tu acha que se constrói essa ideia de pioneiras no Estado, se isso tem mais a ver com uma postura de mulher como artista ou mais pelo viés da profissionalização?

Paulo: Acho que as duas coisas, mas a questão da profissionalização é a mais importante. É interessante isso, porque até onde sei e desde onde eu sei, elas sempre foram consideradas profissionais. Lógico, quando eu comecei a conviver nesse meio no início dos anos 1990, elas já eram artistas: Alice Soares e Alice Brueggemann – a desenhista e a pintora. Já tinham uma reputação plenamente consolidada, um nome dentro do sistema de artes, um reconhecimento formal e uma reverência por parte dos outros artistas. Sempre foi uma coisa meio que um ponto pacífico, um reconhecimento e uma legitimação delas. Depois com o tempo, na medida em que eu fui me aprofundando mais em algumas questões, é que eu fui ver como é que isso tinha sido. Então, o primeiro contato é com a história do Instituto, de ver onde elas entram, o fato de elas serem alunas e participarem dos salões. Tem uma coisa muito interessante, que foi a primeira coisa que chamou a minha atenção exatamente para isso, que foi quando eu fiz uma exposição. Estava trabalhando no MARGS, em 1991 e 1992, que chamava Núcleo Básico do Acervo porque eu queria entender exatamente qual era a coleção que o Malagoli havia posto quando ele o criou o Museu. Então eu fiz um levantamento de todas as obras que ele tinha adquirido por compra, transferência, doação... Desde o início, até o momento que ele inaugurou o Museu, até o momento que ele terminou a gestão dele que é, acho, 1958. Olhando ali aparecem muitas artistas mulheres, talvez não muitas considerando o número total, mas considerando a realidade, eram numerosas. Tinha a Luiza Prado, tinham outras duas ceramistas que

tinham obras no Museu que eu não me recordo, tinha Alice Soares e Alice Brueggemann. Olhando, realmente, a questão toda, foram artistas que tiveram obras compradas para formar o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Isso é uma coisa importante. E outra coisa que me chamava muito a atenção, é que eram todos muito jovens. Eram artistas muito jovens, se elas tinham nascido em 1917, elas tinham trinta e poucos anos, o que é muito jovem. Outro que me chamava muito a atenção era o Bianchetti que tinha vinte e poucos anos. É um processo de legitimação, acho que é uma coisa que ajudou, inclusive, a consolidar a carreira delas, o fato de terem obras colocadas na coleção de um museu. Porque, até onde eu sei, é o primeiro Museu que vai ter obras delas. Não sei exatamente quando entraram obras da Alice aqui no Instituto, teria que verificar no inventário de 1954, acredito que naquela época ela já tinha obra, mas estava vinculada ao Instituto de Artes, era uma realidade diferente. Com o tempo, depois vendo a história do Instituto, se vê o papel que elas têm. A Alice Soares, a Christina Balbão e outras professoras que vão surgindo e vão se consolidando e vendo como isso vai se construindo ao longo do tempo. Lógico, que nos últimos anos, o olhar ficou muito mais voltado para a questão das artistas mulheres, é um outro discurso que vem se colocar com uma espécie de urgência dentro do campo das artes, que vai construir essa colocação como pioneiras. Por exemplo, se olha a crônica do Fernando Corona, que é de 1949, ele já fala delas como artistas e não como amadoras. Tinha essa coisa de legitimação, de receber um reconhecimento, não é uma coisa que tenha recebido, em épocas anteriores, o destaque que tem hoje, talvez até por certos modismos dos discursos das artistas mulheres, do feminismo e etc. É uma coisa mais de época, talvez. Sempre foram artistas plenamente reconhecidas.

Tatiane: Tiveste contato com a doação do acervo em 1998? Como tu ficou sabendo do ocorrido?

Paulo: Não, eu ainda não estava na Universidade. Esse acervo é uma coisa bem complicada, eu sabia muito rapidamente sobre e não tinha maiores notícias. Eu sabia que tinha um acervo das Alices e que estava na Universidade. Entrei em 2010 no Instituto, tomei conhecimento disso quando estava na chefia do Departamento [de Artes Visuais] e recebi o convite dos alunos da Zita Possamai para fazer uma fala na Fabico sobre a Pinacoteca. Isso deve ter sido em 2011 ou 2012. Eu fui lá e falei da Pinacoteca, depois ela me disse, a gente se encontrou na rua: “olha, os alunos estão procurando um tema para desenvolver o projeto de graduação para o final do ano... é um trabalho coletivo... se tu puder ir lá conversar sobre a Pinacoteca, para nós seria interessante”. Fui lá e falei do acervo, falei das Alices e eles demonstraram interesse de trabalhar com elas. Depois dei uma espécie de assessoria, não foi um trabalho mais sistemático, foi uma assessoria. Aí sim, eu fiquei mais inteirado. Quando fui para a Direção do Instituto de Artes foi que eu vi o processo, em função desse projeto todo houve toda uma movimentação da Fabico em torno do acervo e que tu conhece a história. Eles foram lá, verificaram o que tinha e o que não tinha com a Jeniffer, fizeram a seleção do material documental, acharam mais obras, passaram para o Museu Universitário e tem esse processo. Esse processo ficou muitos anos na Direção do Instituto de Artes porque eles queriam que... É interessante porque a documentação já estava colocada, tinha três instâncias que eram: o Arquivo do Instituto, o Museu Universitário e uma instância que é o Departamento de Patrimônio. Mas eles queriam que tudo isso ficasse em um lugar só. Esse processo até hoje não terminou, ele está em aberto, porque não tem uma solução. Todo o processo de entrada disso foi irregular e extremamente complicado. Eu sabia do projeto todo, nunca fui lá no Depatri para saber o

estado das coisas, sei mais por documento, e o material que está no Museu Universitário eu conheço até em função de já estar trabalhando com ele. A ideia é assim, inclusive já conversei isso várias vezes com a Claudia Boettcher, que era a pessoa que fez o recolhimento do acervo, mandou fazer o restauro, falei ainda com a Claudia Aristimunha, e a ideia é ainda, no dia que a Pinacoteca tiver condições, a Pinacoteca absorve as obras de arte. Porque é importante que fique registrado e que fique em um lugar só. Mas assim, a Pinacoteca não tem condições de absorver nenhuma doação volumosa, a gente tem um problema atrás do outro porque as ofertas são muitas e as recusas são do mesmo tamanho.

Tatiane: Tu não teve conhecimento sobre o porquê das obras terem sido destinadas ao Museu da UFRGS?

Paulo: Não. Na verdade eu acho que houve um problema de conservação, em algum momento a coisa ficou meio periclitante e a pessoa mais certa para falares é a Claudia Boettcher.

Tatiane: Conversei com ela, mas ela também não tem maiores informações. A doação foi feita em 1998 e as obras só entram no Museu em 2002 que é quando se tem a sede nova, já restauradas, tem todo esse tempo que não se sabe o que aconteceu.

Paulo: E quem restaurou?

Tatiane: Uma empresa chamada Restauratus, tem no Museu todo o contrato.

Paulo: Restauratus da Naida Corrêa.

Tatiane: Isso, que trabalhava no MARGS, foi feito esse restauro de mais de 500 itens que não tinham sido tombados ainda, o que ocorreu depois, tendo o registro mais tardio. Ainda estou tentando montar esse quebra-cabeça.

Paulo: Isso é um problema.

Tatiane: E todas as informações de tombo vêm do inventário que foi entregue.

Paulo: E a história se repete. Agora nós estamos com um problema igual desde dois anos para cá, aconteceu a mesma coisa com o acervo da Nilza Haertel. Está em situação de litígio, estamos tentando resolver.

Tatiane: E vai vir para cá?

Paulo: Já veio. Acho que é a mesma situação, posso até te relatar porque deve ser muito parecida. Foi feito um contato da família diretamente com o Instituto de Artes, neste caso não com a Reitoria, as pessoas são super prestimosas e viram a importância da coisa, entraram em contato com a família e disseram: “sim, queremos”. A família simplesmente transferiu tudo para a Universidade, equipamentos, desenhos, obras, nessa quantidade. Aí foi dada a entrada no Instituto de Artes com um termo de doação, que na verdade é um termo de doação absolutamente genérico, que está discriminado: uma mapoteca, um armário, uma prensa, 200 livros e obras de arte. O que a gente faz com isso? Tem três itens que estão tombados e os outros dois itens estão em aberto. Os livros nós conseguimos mandar para a biblioteca, foi feita uma entrada formal na biblioteca com o devido registro de origem, quem é a artista, que fique registrado. As obras de arte são mais de 400, a

Pinacoteca não tem como absorver, e não faria nenhum sentido ter todo o espólio de um artista. Foi feita uma seleção de 70 trabalhos, aproximadamente, que vou colocar na Pinacoteca, os outros nós chegamos a um acordo de que o ideal seria distribuir entre as instituições públicas do Rio Grande do Sul. O problema é assim, a Universidade não pode doar patrimônio próprio, mas como não está tombado também não pertence à Universidade [risos]! É a mesma confusão. Já tivemos várias reuniões para tentar resolver a coisa, mas criaram um nó, um nó jurídico que não sabemos como resolver.

Tatiane: Ao todo são cerca de 650 itens descritos como obras de arte no Acervo das Alices.

Paulo: 600 obras? Isso é o que está no Museu?

Tatiane: Inclui tudo, rascunhos, anotações...

Paulo: É um pesadelo burocrático!

Tatiane: Evidencia uma série de falhas em várias etapas de tratamento do material.

Paulo: Sim, as intenções são ótimas, mas os resultados são os mais desastrosos possíveis.

Tatiane: Muito interessante essa ideia de distribuir o acervo, porque, a partir de um levantamento das obras das Alices em instituições públicas em todo o Estado, essa coleção é a mais representativa da produção delas.

Paulo: Acho que no processo não estão discriminadas as obras. Não sei o que está discriminado neste processo. Vou te mandar um arquivo de imagens que tenho.

Tatiane: A Berenice Rolim me comentou que houve a intenção de se fazer uma galeria virtual do Acervo e todos os itens haviam sido fotografados profissionalmente. Porém, no Museu, não conseguimos localizar todas as fotografias, apenas 40.

Paulo: Não sei quanto de material tenho, mas tenho um volume grande.

Tatiane: É interesse do Instituto de Artes manter o acervo?

Paulo: É aquelas coisas assim, a Universidade deve, por princípio, preservar o máximo possível da produção artística, principalmente, daqueles que foram professores e vinculados à Instituição. Esse seria o princípio da ideia de uma coleção Universitária. Evidentemente que a Pinacoteca, nas condições atuais, não tem como absorver tudo. A Pinacoteca, quando eu assumi lá em 2012/2013, se achava que ela tinha 800 itens e na verdade ela tinha 1400. Essa foi a época do catálogo e agora já estamos chegando em 2000; nisso não se inclui o espólio da Nilza e não inclui a doação que a fundação da Fayga Ostrower está fazendo para nós de 70 itens, desde trabalhos da década de 1940 até trabalhos mais recentes. O ideal seria que nós tivéssemos condições de absorver todo esse material, por exemplo, lá na PUC tem todo o material dos escritores. As instâncias formais existem, o que não existe são condições materiais e de pessoal para gerir tudo isso. Tu conheces a realidade, eu trabalho com bolsistas, mal dou conta das demandas do dia a dia e não tem espaço físico, esse é o grande problema. E tendo o espaço, mas não tendo o pessoal para conservar também não resolve. É complicado, na verdade é mais que complicado, é aflitivo na medida em que tu assume um compromisso de fazer as coisas.

Tatiane: Tu vê, a longo prazo, alguma movimentação da gestão, tanto do Instituto quando da Universidade em geral nesse sentido?

Paulo: Não, não. Porque assim, as conversas existem há horas, já foram colocadas as necessidades, eu participei das Conferências UFRGS, eu, a Paula, falamos da necessidade de incrementar isso. A Universidade não tem recurso para fazer isso, apesar de toda a boa vontade que sempre tive por parte da Reitoria. Não foi apontada nenhuma possibilidade de se ter um espaço físico adequado, de se ter técnicos, ao menos de nível médio, para poder atender às rotinas do dia a dia para não depender só de bolsistas, porque o bolsista é estudante, ele não pode fazer trabalho burocrático. Não tem restauro, é muito complicado, tudo que foi colocado como uma necessidade é reconhecido como necessidade e importância, só que não tem solução à vista. É tentar manter o que tem, restringir o atendimento mínimo necessário, atender vocês que são pesquisadores, manter um espaço de visibilidade, que é na reitoria e a muito custo, porque é uma briga ferrenha por espaço físico, o espaço está sempre sendo demandado. Nessa gestão, até o final do ano que vem e com a Claudia Boettcher trabalhando, sei que vai ficar lá. Quando chegar o final do ano que vem, se muda a Reitoria e a Claudia saindo, ela está se aposentando, não sei o que vai acontecer. Estou tentando deixar consolidado tudo o que eu posso. Nós vamos lançar o novo site da Pinacoteca com toda a coleção online, isso estamos trabalhando desde meados de março, abril. Vamos utilizar o Tainacan, o acervo já está todo inventariado e colocado lá, só vamos aumentar o número de informações para deixar o acervo disponível online. Isso é uma coisa. E vamos poder atualizar, porque o site antigo, por exemplo, não podia atualizar. Podia atualizar os artistas que já estavam inscritos, se entravam mais obras de uma das Alices eu podia colocar, mas se eu tinha um artista novo, eu não podia colocar porque o site não comportava ingresso de nomes. Agora com o Tainacan nós podemos colocar. O grande problema agora é que a Universidade precisa abrir um espaço no seu provedor para acomodar o Tainacan que é gigantesco, mas isso é outra negociação.

Tatiane: Isso vem sendo trabalhado junto à Museologia?

Paulo: Sim, estou trabalhando com a Museologia, eles que propuseram fazer esse trabalho. É um trabalho fundamental com a Museologia e em vários aspectos. Estamos trabalhando sem consolidar o espaço virtual para acomodar o site. O que nós tínhamos de espaço cedido, mal deu para o primeiro lote de obras. Estou com todo o material de catálogos e documentação todo digitalizado para colocar no site, mas não pode, queria disponibilizar também, fazer uma coleção virtual de documentos para vocês poderem consultar. Está tudo digitalizado, só não tem onde colocar. É bem complicado de trabalhar, ao mesmo tempo em que a gente está na Universidade, onde tudo isso deveria ser naturalmente resolvido, depende de uma série imensa de outras coisas que não faz nem sentido. Há uma dificuldade enorme de administrar essas coisas. Mas assim, até o ano que vem eu garanto que as coisas vão andar, depois eu passo a bola e vai ter um novo ou nova coordenadora da Pinacoteca e quem assumir é que vai levar a coisa adiante. Minha preocupação é deixar a coisa mais organizada possível.

Tatiane: Tem uma história sobre umas gravuras do Pedro Weingärtner também, certo?

Paulo: Ah, pois é, essa história é muito legal [risos]! Tem um registro em uma das atas da congregação da década de 1920, em 1922 ou 1923, que se registra a entrada das duas pinturas compradas do Weingärtner, que são *As Garças* e *Maricás*, e também está

registrado no mesmo documento, que o Weingärtner doou gentilmente sua coleção de águas fortes para o Instituto de Artes. Esse é o documento que nós temos, depois disso a gente sabe que as obras estão aqui, foram inventariadas na década de 1950, fazem parte da coleção. Das gravuras ninguém sabe nada, ninguém nunca viu, ninguém nunca ouviu falar. Aí assim, sempre tenho esperança de que um dia as coisas apareçam. É também uma coisa complicadíssima, quando eu era estudante no curso, eu saí daqui em 1995 formado, eu me lembro de ter visto todo o arquivo jornalístico, de matérias de jornais em pastas do Ângelo Guido. Isso foi doado pela viúva e depois disso ninguém nunca mais achou. Essas coisas complicadas da Universidade. Teve o problema todo do acervo do Herbert Caro que tu conheces direitinho, que foi o trabalho que a Carla Severo fez, conseguimos reverter a situação para um ponto razoável. São coisas que até hoje não são ponto pacífico. Agora o espólio da Nilza Haertel fiz questão de encaminhar e dizer para incorporar à biblioteca, não é depositar, incorporar; ter o registro que é doação da família e do espólio da artista Nilza Haertel e quando alguém for pesquisar a Nilza Haertel tem que ter conhecimento da sua biblioteca. É um acordo a que chegamos é assim, os livros que eram interessantes para a biblioteca vão entrar, já entraram, alguns outros livros que não são de temática afim vão ser distribuídos para as outras bibliotecas da UFRGS. Pedi que tudo fique sempre registrado e que fique uma lista completa disso com a localização e isso será entrega para a direção e uma cópia será depositado na pasta da Nilza Haertel no Arquivo Histórico, que é onde a gente tem que ter acesso a esse tipo de coisa. É inviável tu continuar trabalhando com pesquisa e tu não tem histórico dos artistas, tu não tem documentação, tu não sabe nada das coisas. É muito precário o trato da documentação, e é uma questão de mentalidade também, não é nem um problema de biblioteconomia, é um problema de mentalidade da Universidade. Uma Universidade não descarta, em hipótese alguma, nenhum documento. Não pode descartar. “Ah, porque tá assim, tá fora de circulação...”. Não pode. Um exemplo, nós não temos a biblioteca original do Instituto. Os livros que os alunos estudavam nas décadas de 1910, 1920, 1930, nós não temos mais. Então, se tu vai no Museu Dom João VI no Rio de Janeiro, eles têm a biblioteca desde a fundação da Academia em 1816. Aqui nós não temos a biblioteca original, não tem nem o inventário da biblioteca original, eu, pelo menos, nunca achei, não posso dizer que não tem. As bibliotecas onde foram parar? Que livros os artistas usavam? Outro dia comprei de uma colecionadora três livros, que paguei bem caro inclusive são livros franceses importados, que eram da coleção do Boeira, eram os livros do Boeira. Eu não devia comprar os livros, a Universidade deveria comprar os livros, mas eu comprei e vou doar para a Universidade. Porque é importante ter isso, são tratados de anatomia, ele dava aula e aquilo é importante. É uma questão de mentalidade, a gente tem uma mentalidade que é muito mais avançada que a estrutura na qual nós estamos inseridos. Estamos mais alinhados com o que existe de pensamento correto na área, só que a nossa estrutura é precária, apesar de todas as qualidades, não é um problema pessoal, nem de gestões, diretores e reitores, é um problema de mentalidade introjetado na Universidade, que tem que ser mudado. Pelas perspectivas que a gente tem, não sei se vai ficar melhor ou pior, não sei. Essa é a história das gravuras do Weingärtner, pode ser que elas apareçam. Tem registros de desenhos que não foram localizados, como eles não foram inventariados não é um problema, mas tem o registro da entrada, pode ser que estejam perdidos. Faz um certo tempo, eu fui falar com a Carmen Valenti no arquivo, e pedi a pasta do Pelichek, e a gente estava encerrando a edição do catálogo. Aí eu abro a pasta do Pelichek e uma imensa quantidade de desenhos, e disse: “puxa, Carmen, isso tudo já poderia ter sido colocado na coleção”. Mas como o

catálogo já estava andando, falei com as meninas: “vamos buscar a pasta, ver a documentação, retirar o material da pasta e vamos fazer um documento para a Carmen dizendo que foi transferido para a Pinacoteca e vamos tomar”. E sabe lá Deus o que está guardado nas pastas e minha grande preocupação, meu grande medo, é que descartem, a mania do descarte. Quando eu era aluno do IA foi feita uma reforma no currículo e acabaram com a disciplina de modelagem e reestruturaram as disciplinas de escultura. A modelagem funcionava ali na sala do Alberto Semeler, que era a sala que Carlos Tenius dava aula, que o Cláudio Martins Costa dava aula. Então a sala era coberta por relevos de cerâmica e de gesso. E tinha o ateliê de escultura lá embaixo, cheio de esculturas. E o que fizeram quando dessa reforma? Puseram dois contêineres aqui na frente e jogaram tudo fora. Todo o material, porque era material que não tinha importância. Lembro do pessoal passando na rua e levando as esculturas, eu levei uma para casa, mas toda a quantidade de gente que passou, carregou as esculturas. E por quê? Porque mudou o currículo o material foi simplesmente descartado.

Tatiane: Não se tem um pensamento sobre o histórico da instituição.

Paulo: E isso é com tudo. Na época em que eu estava na Direção, o Alfredo Nicolaiewsky fez uma campanha para recuperar o máximo possível do mobiliário original do prédio da década de 1950. Tinham várias classes dessas que foram salvas, porque iriam ser descartadas, dessas de madeira feitas pela Gerdau e por aquelas fábricas fantásticas. A gente tem que estar correndo atrás para salvar as coisas, tem a questão da história das coisas. A instituição não tem que ser museal, mas ela tem que ser o seu museu.

ANEXO I – Inventário de doação



INVENTÁRIO

Porto Alegre, 21 de dezembro de 1998.

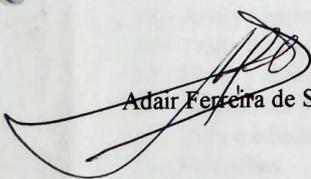
Ilma. Sra.
Wrana Panizzi
DD. Reitora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre/RS

Prezada Senhora:

Estamos encaminhando, nesta data, inventário dos móveis e utensílios do Atelier de Alice Soares e Alice Brueggemann para que seja feita a montagem e reconstituição desse espaço nas dependências dessa Universidade, pelo muito que estas duas artistas representam no cenário das Artes Plásticas do Rio Grande do Sul. Esclarecemos que este Atelier foi ocupado por ambas, durante quarenta e dois anos e que elas foram as primeiras mulheres a se profissionalizarem nas Artes Plásticas no nosso Estado.

Agradecemos pela sua atenção e consideração, colocando-nos a sua inteira disposição.

Atenciosamente


Adair Ferreira de Souza

INVENTÁRIO

Levantamento de móveis e utensílios do Atelier das artistas plásticas Alice Soares e Alice Brueggemann, localizado na rua Riachuelo nº 1450, sala 64, Porto Alegre e que, nesta data, estamos entregando à Universidade Federal do Rio Grande do Sul para guarda e montagem de um espaço de reconstituição de memória, nas dependências dessa Universidade.

BIBLIOTECA:

- 01 - Os grandes ciclos da arte ocidental
- 02 - Revista brasileira de cultura
- 03 - Mensagem
- 04 - L'enfance de L'Art
- 05 - Gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980
- 06 - Profetas ou Conjurados ?
- 07 - Obra poética de Saul Dias
- 08 - Petite histoire de L'Art et des artistes
- 09 - Mozart
- 10 - Del Prete
- 11 - Goya
- 12 - Percepção
- 13 - Artes Plásticas na escola
- 14 - Boletim
- 15 - Renoir
- 16 - Peça do mês - Museu Nacional de Belas Artes
- 17 - Au Louvre la nuit
- 18 - Arte y técnica
- 19 - Traite du paysage
- 20 - El ser y la forma
- 21 - Os grandes pintores
- 22 - Vida e educação
- 23 - Fantoques
- 24 - Guarany
- 25 - Reunião de família
- 26 - Fernando Pessoa
- 27 - Pequena história da pintura
- 28 - Aspectos filosóficos do romantismo
- 29 - Les très riches heures

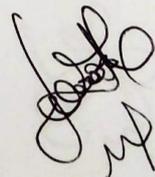


- 30 - Como apreciar a arte
- 31 - Das schönste in Wien
- 32 - Boletim do Conselho Federal de Cultura
- 33 - Vida e obra de Araujo Viana
- 34 - Goya
- 35 - De - Como - Ser
- 36 - Madeire / arte e design
- 37 - Modigliani
- 38 - Tempos de guerra
- 39 - Le style Louis XVI
- 40 - A análise e a síntese nas artes plásticas
- 41 - Expressionismus - Modernismo
- 42 - Grupo de Bagé
- 43 - Gauguin
- 44 - Acervo do Grupo Sulamérica de seguros
- 45 - A revolução da arte moderna
- 46 - LXIV Salão Nacional de Belas Artes
- 47 - Mitologia
- 48 - Architettura e scultura
- 49 - Helenos - 25 anos de pintura
- 50 - Cartas de Vincent Van Gogh
- 51 - Bianco
- 52 - Tomie Ohtake
- 53 - Arte híbrida
- 54 - Holbein
- 55 - Botticelli
- 56 - Picasso
- 57 - Ingres
- 58 - Matisse
- 59 - Braque
- 60 - Documentário arquitetônico
- 61 - 18ª Bienal de São Paulo
- 62 - Vasco Prado
- 63 - Chartres
- 64 - Chagall
- 65 - Do conteúdo a pós- vanguarda
- 66 - Rafael - su vida, su obra y su tiempo
- 67 - Impressionism e Modern Arte 1973/74
- 68 - Picasso
- 69 - Escultores contemporâneos do Rio Grande do Sul
- 70 - História da arte brasileira
- 71 - Versus
- 72 - Carrancas do São Francisco
- 73 - Willy Boller
- 74 - Obra em negro

- 75 - Museu Nacional / UFRJ
- 76 - Os Orixás no Brasil
- 77 - Arte brasileira século XX
- 78 - Técnicas de los grandes pintores
- 79 - 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes
- 80 - Iberê Camargo
- 81 - Museu da Caixa Econômica Federal
- 82 - Brennand
- 83 - Expressionismo no Brasil
- 84 - Koogan Larousse
- 85 - Madeleine Colaço
- 86 - Pintura no Rio Grande do Sul
- 87 - Artesanato brasileiro
- 88 - Cultura
- 89 - Portinari em Montevideo
- 90 - O mundo privado de Pablo Picasso
- 91 - Blanes
- 92 - Arte hoje
- 93 - La cappella Sistina
- 94 - Maestros de la pintura
- 95 - Merian - Libanon
- 96 - XXe Siècle - Pour un Bilan du Siècle
- 97 - Djanira
- 98 - Le Mont Saint- Michel
- 99 - Degas
- 100 - O mundo dos museus
- 101 - Gauguin
- 102 - Primitifs Français
- 103 - Modigliani
- 104 - Van Gogh (calendário)
- 105 - Forme et couleur
- 106 - A gravura no Rio Grande do Sul
- 107 - Celebrating Impressionism (calendário)
- 108 - Natureza humana
- 109 - Sante Scaldaferrì
- 110 - Arte Sacra de São Paulo
- 111 - Arte para criança por Volpi

OBJETOS DE DECORAÇÃO: (Lote nº 1 - Armário nº 1)

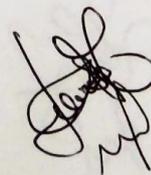
- 01 - Vaso de ferro
- 02 - Vaso de cerâmica
- 03 - Cavalinho de papel mache
- 04 - Vaso de cerâmica



- 05 - Vaso de cerâmica
- 06 - Bule de louça agta
- 07 - Duas garrafinhas de vidro
- 08 - Pombinha de cerâmica
- 09 - Vaso de cerâmica
- 10 - Porquinha de acrílico
- 11 - Potinho de alabastro
- 12 - Pote de cerâmica
- 13 - Potinho de cerâmica
- 14 - Santo Antonio de madeira
- 15 - Nossa Senhora em pedra sabão
- 16 - Fogareiro elétrico
- 17 - Pombinha de cerâmica
- 18 - Pote de madeira
- 19 - Figa de madeira
- 20 - Caneca de louça com pincéis atômico
- 21 - Caneca de cerâmica com canetas hidrocor
- 22 - Prato de cerâmica com pincéis hidrocor
- 23 - Bruxinha de cerâmica vestida
- 24 - Chaleira de alumínio

ARMÁRIO Nº 2:

- 25 - Vaso de cerâmica
- 26 - Boi em cerâmica (moringa)
- 27 - Caneca de louça
- 28 - Vaso de vidro
- 29 - Vaso de louça
- 30 - Caneca de louça com canetas hidrocor
- 31 - Troféu de bronze
- 32 - Pantera de cerâmica
- 33 - Estatueta em cerâmica
- 34 - Vaso de cerâmica
- 35 - Vasilho de cerâmica
- 36 - Vaso de cerâmica
- 37 - Copinho de vidro
- 38 - Vidro com pincéis
- 39 - Vasilho de cerâmica
- 40 - Duas latas de tinta transparente
- 41 - São Sebastião em gesso
- 42 - Vaso de cerâmica
- 43 - Colher de pau
- 44 - Duas vassourinhas de corda
- 45 - Pote de cerâmica
- 46 - Pote de madeira com lapis
- 47 - Pote com pasteis seco



OBJETOS DE DECORAÇÃO: (Lote nº 2 - Armário nº 3 - Caixa nº 4)

- 01 - Caneca de louça com lapis e hidrocores
- 02 - Spray hair
- 03 - Vidro com pincéis
- 04 - Pote de louça com 2 pincéis
- 05 - Dois potes plásticos
- 06 - Latinha de talco
- 07 - Rolo para tinta-litografia
- 08 - Espátula para tinta-litografia
- 09 - Três pratinhos plásticos
- 10 - Caixinha com vários objetos

OBJETOS DE DECORAÇÃO: (Lote nº 3)

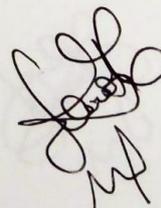
- 01 - Centopéia articulada em madeira
- 02 - Bonecas de cerâmica pintada a mão (5)
- 03 - Garrafa de vidro colorido-decorativa
- 04 - Garrafa de vidro colorido-decorativa
- 05 - Garrafa de vidro colorido-decorativa
- 06 - Instrumento musical em bambú (pacote separado)

OBJETOS DE DECORAÇÃO: (Lote nº 4 - Armário de gavetas)

- 01 - Mini armário de madeira
- 02 - Três mini- vasilhas em porcelana
- 03 - Prato base e carneirinho em cerâmica
- 04 - Duas tartaruginhas em bronze
- 05 - Peça em porcelana
- 06 - Cinco pedras em cristal de rocha
- 07 - Caçarolinha em cerâmica
- 08 - Tulipa em madeira
- 09 - Potinho com flores
- 10 - Xicrinha de cafezinho antiga
- 11 - Dois pratos de cerâmica e um patinho de cerâmica

OBRAS DE ARTE DE OUTROS ARTISTAS:

- 01 - Cabeça em basalto - Bez Batti
- 02 - Xicrinha de porcelana pintada à mão
- 03 - Estatueta em cerâmica - Marília Fayh



- 04 - Estatueta em cerâmica - autor desconhecido
- 05 - Estatueta em cerâmica - Mariali Fayh
- 06 - Pomba em bronze - autor desconhecido
- 07 - Estatueta em cerâmica - Nilton Maia
- 08 - Retrato a óleo da Alice Brueggemann de autoria de Velcy Soutier

MATERIAL DA MESA DA ALICE BRUEGGEMANN: (Caixa nº 2)

- 01 - Caixa de papelão com 39 tubos de tinta a óleo
- 02 - Vidro grande com caramujos
- 03 - Vidro grande com óleo de linhaça

MATERIAL DE TRABALHO DA ALICE BRUEGGEMANN: (Lote nº 1 - Caixa nº 1)

- 01 - Pote de louça com 33 pincéis
- 02 - Vidro com 12 pincéis
- 03 - Caixinha de madeira com 5 pincéis
- 04 - Tubo de papelão com 10 pincéis
- 05 - Tubo de papelão com 3 pincéis e 3 espátulas
- 06 - Vidro com 5 pincéis e 3 espátulas

MATERIAL DE TRABALHO DA ALICE BRUEGGEMANN: (Lote nº 2)

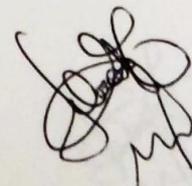
- 01 - Pacote com quatro paletas

MATERIAL DE TRABALHO DA ALICE BRUEGGEMANN: (Lote nº 3 - Caixa nº 5)

- 1- Pacote com 23 pincéis
- 2- Pacote com 15 pincéis
- 3- Pacote com 6 pincéis
- 4- Vidro com lapis e canetas
- 5- Jarra de vidro
- 6- Caixinha com ferramentas
- 7- Três aventais de trabalho

MÓBILES: (Caixa nº 8)

- 01 - Passarinhos
- 02 - Passarinhos



- 03 - Passarinhos
- 04 - Passarinhos
- 05 - Peixinhos

OBEJETOS DE COZINHA:

- 01 - Cafeteira elétrica
- 02 - Porta- copos
- 03 - Três copos
- 04 - Chaleira inoxidável
- 05 - Seis xicrinhas de cafezinho
- 06 - Duas xicrinhas de cafezinho
- 07 - Oito colherinhas
- 08 - Seis copinhos para cafezinho
- 09 - Caneca em cerâmica pintada
- 10 - Dois copinhos
- 11 - Coador de chá
- 12 - Canequinha com pratinho em cerâmica
- 13 - Latinha de chá
- 14 - Lata decorativa
- 15 - Vidro com remédios
- 16 - Caixinha de madeira
- 17 - Uma faca
- 18 - Abridor de garrafas

OBJETOS PARA SEREM TRABALHADOS:

- 01 - Seis pratos de madeira para serem pintados

MATERIAL DE TRABALHO DA ALICE SOARES:

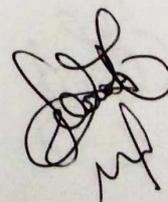
- 01 - Pacote com cinco pincéis

DESENHOS DE ALICE SOARES E OUTROS ARTISTAS:

- 01 - Menina com flores na mão
- 02 - Duas meninas olhando em grupo de meninos
- 03 - Folhas - ano 1961 - cor verde
- 04 - Uma paisagem
- 05 - Dois rostos de meninas
- 06 - Figura de mulher - ano 1974



- 07 - figura de duas mulheres - ano 1974
- 08 - Menina em cores (3)
- 09 - Menina com linhas rosa
- 10 - Menina com franja
- 11 - Perfil de menina
- 12 - Figura de mulher de frente
- 13 - Duas meninas com mão no queixo
- 14 - Duas meninas - 2 litografias
- 15 - Vários rostos de meninas a cores
- 16 - Duas meninas pensativas
- 17 - Duas meninas e uma cabeça
- 18 - Rosto de mulher
- 19 - Figura masculina de bigode
- 20 - Meninas em preto
- 21 - Litografia em vermelho
- 22 - Rosto de menina pintado sobre papel
- 23 - Abstrato (estudo)
- 24 - Menina a cores
- 25 - Um desenho (?)
- 26 - Figura feminina - ano 1959
- 27 - Menina em metade
- 28 - Menina em metade
- 29 - Menina em uma paisagem
- 30 - Bananas
- 31 - Litografia de Danúbio Gonçalves
- 32 - Rostos de meninas (3)
- 33 - Desenho de Joaquim da Fonseca - ano 1956
- 34 - Desenho de Jeaf - ano 1950
- 35 - Dois desenhos de meninos coloridos
- 36 - Desenho 1965 de Lipi e Leon
- 37 - Bico de pena de Saulo Gomes
- 38 - Xilogravura de Anestor Tavares
- 39 - Estudo em bico de pena de Saulo Gomes (mulhres)
- 40 - Estudo em bico de pena de Saulo Gomes (Laranjas)
- 41 - Pintura sobre papel de Alice Soares
- 42 - Desenhos a cores 1986/1980
- 43 - Menina - ano 1993
- 44 - Pintura em papel de Alice Soares
- 45 - Estudos de Alice Soares (pêssegos-1970)
- 46 - Cabeça de menina a cores
- 47 - Rosto feminino
- 48 - Cabeça de menina
- 49 - Menina com vestido de flores
- 50 - Menino feito a caneta
- 51 - Menina



- 52 - Menina pintada em papel
- 53 - Abstrato de Alice Soares-1967
- 54 - Bloco com cinco estudos
- 55 - Pintura em papel de Alice Soares
- 56 - Menina com blusa estampada
- 57 - Menina na sacada
- 58 - Desenho de Saulo Gomes-1959
- 59 - Menina
- 60 - Desenho de Joaquim da Fonseca
- 61 - Desenho de Enilda-1948
- 62 - Desenho a cores
- 63 - Litografia de Mancuso-1956
- 64 - Desenho de Alice Soares-1951
- 65 - Litografia de Mario (?)-1950
- 66 - Litografia de Paulo Perez-1962
- 67 - Litografia de Leaf-1960
- 68 - Litografia de Leaf-1959
- 69 - Desenho a cores (?)
- 70 - Prova de Litografia de Alice Soares
- 71 - Desenho de menina de roupa quadriculada
- 72 - Estudo de menina
- 73 - Menina em cor azul
- 74 - Menina em cor marron claro
- 75 - Menina em cor marron escuro
- 76 - Mapa da França (?)
- 77 - Litografia de Alice Soares
- 78 - Pintura em papel de Alice Soares
- 79 - Desenho de Fabrício
- 80 - Desenho masculino em cor marron
- 81 - Litografia de 3 meninas
- 82 - Figura feminina-1955
- 83 - Menino pensando
- 84 - Menino rezando
- 85 - Litografia de Gamões
- 86 - Estudo de Alice Soares
- 87 - Figura feminina
- 88 - Grupo de meninas
- 89 - Menina pensando
- 90 - Figura feminina de uma velha
- 91 - Menino sentado ao contrário
- 92 - Figura feminina
- 93 - Meninas sentadas com flores-1979
- 94 - Meninas escuras
- 95 - Estudos de natureza morta
- 96 - Figura de menino

- 97 - Figura de mulher-1956
- 98 - Menina pensando
- 99 - Menina colorida
- 100 - Estudo de um grupo de meninos
- 101 - Litogravura de menina
- 102 - Desenho a cores
- 103 - Desenho a cores
- 104 - Flores coloridas
- 105 - Flores de Alice Soares
- 106 - Flores
- 107 - Trabalho em técnica mista-1969
- 108 - Trabalho em técnica mista-1968
- 109 - Trabalho em técnica mista-1969
- 110 - Pintura sobre papel de Alice Soares

OBRAS DE DIVERSOS ARTISTAS QUE ESTAVAM EXPOSTAS NA PAREDE DE FUNDO DO LOCAL DE TRABALHO DE ALICE SOARES - TODOS PERTENCENTES A ARTISTA E DOADOS PELA MESMA:

- 01 - Um quadro de Yeddo Titze
- 02 - Um quadro de Luiz A Solari
- 03 - Um quadro de Dorothea
- 04 - Um quadro de W. Elias
- 05 - Um quadro de Yeddo Titze
- 06 - Um quadro de Paulo Perez
- 07 - Um quadro de Wanita Menezes
- 08 - Um quadro de Yeddo Titze
- 09 - Um quadro de Alice Soares
- 10 - Um quadro de F. Corona
- 11 - Um quadro de Geraldo

QUADROS DE ALICE BRUEGGEMANN INACABADOS:

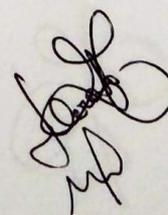
- 01 - Natureza morta nº 1
- 02 - Natureza morta nº 2
- 03 - Natureza morta nº 3
- 04 - Garrafa
- 05 - Natureza morta nº 4
- 06 - Natureza morta nº 5
- 07 - Natureza morta nº 6
- 08 - Casario com lua
- 09 - Natureza morta nº 7
- 10 - Um rosto nº 1



- 11 - Um rosto nº 2
- 12 - Natureza morta nº 8
- 13 - Dois rostos
- 14 - Um rosto nº 3
- 15 - Um rosto nº 4
- 16 - Um rosto nº 5
- 17 - Natureza morta nº 9
- 18 - Um rosto nº 6
- 19 - Um rosto nº 7
- 20 - Um rosto nº 8
- 21 - Casario
- 22 - Figura feminina antiga
- 23 - Natureza morta nº 10
- 24 - Bailarina antiga
- 25 - Duas figuras femininas antiga

OBRAS DE ALICE SOARES E OUTROS ARTISTAS EM VÁRIAS TÉCNICAS E OUTROS OBJETOS PESSOAIS DA ARTISTA:

- 01 - Menina
- 02 - Menina/casario
- 03 - Menina/janela
- 04 - Flores-desenho/1959
- 05 - Menina-1962
- 06 - Mulher amamentando
- 07 - Renica-litografia
- 08 - Presente dos colegas à Alice Soares
- 09 - Menina com pomba
- 10 - Pomba
- 11 - Anico-xilogravura
- 12 - Luiz Solari-1963
- 13 - Stocking-litogravura
- 14 - Orlikswlki-1976
- 15 - Pasta com divulgações de jornais
- 16 - Biancheti
- 17 - Alice Soares-1962
- 18 - Rangel presente para Alice Soares
- 19 - Alice Soares
- 20 - Scheffel
- 21 - Estudo em colagem de figuras humanas
- 22 - Menina com pomba
- 23 - Duas meninas com menino no colo
- 24 - Paisagem com natureza morta
- 25 - Atelier Alice Soares



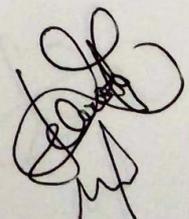
- 26 - 37 - Rolo de desenho (estudo) de 1948
- 38 - Alice Soares-serigrafia
- 39 - Estudo de Alice Soares
- 40 - Caixa de madeira pintada por Alice Soares
- 41 - Caixa de descanso de pés de Alice Soares

SERIGRAFIAS DE ALICE BRUEGGEMANN E DE OUTROS ARTISTAS:

- 01 - Cabeça com casario-prova do artista
- 02 - Natureza morta
- 03 - Cabeças
- 04 - Três cabeças-prova do artista
- 05 - Cabeças com lenço quadriculados
- 06 - Cabeças com lenço quadriculados
- 07 - Cabeças com casario
- 08 - Cabeças com casario
- 09 - Cabeças com casario
- 10 - Cabeça dedicada ao Walter-1995
- 11 - Cabeça dedicada à escolinha Caracol-1996
- 12 - Garrafas com casario
- 13 - Cabeça com casario
- 14 - Quatro cabeças
- 15 - Quatro cabeças
- 16 - Quatro cabeças
- 17 - Prato com frutas
- 18 - Garrafa com frutas
- 19 - Garrafa com frutas
- 20 - Duas cabeças
- 21 - Natureza morta
- 22 - Figura feminina de autoria de Carmen Medeiros presente à Alice
- 23 - Frutas e tecidos de autoria de Rosana Almendares presente à Alice
- 24 - Uma cabeça
- 25 - Cabeça em verde
- 26 - Natureza morta com prato
- 27 - Natureza morta com prato (2)
- 28 - Estudos e várias serigrafias da Alice Brueggemann

TELAS DE ALICE SOARES:

- 01 - Uma menina nº 1
- 02 - Uma menina nº 2



TINTAS DE ALICE BRUEGGEMANN

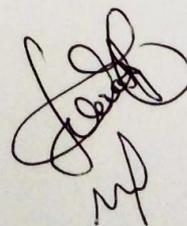
- 01 - Pacote contendo:
 - 21 caixas com 75 tubos médios de tinta
 - 01 caixa com pastel oleoso
 - 02 caixas de lapis tinta
 - 01 estojo de tinta fechado com 12 tubos pequenos
 - 03 caixas com diversos materiais de pintura

MOVEIS DO ATELIER:

- 01 - Armário estante de livros
- 02 - Estante branca da Alice Soares
- 03 - Estante branca da Alice Soares
- 04 - Mesa de apoio da Alice Soares
- 05 - Cadeira Tipo gramado redonda com almofadas
- 06 - Cadeira de balanço
- 07 - Banco de gramado
- 08 - Banco de gramado
- 09 - Banco quadrado branco com almofada
- 10 - Banco quadrado branco com almofada
- 11 - Banco redondo com almofada
- 12 - Cadeira branca com travessas e assento furadinho
- 13 - Cadeira branca com travessas e assento furadinho
- 14 - Cadeira baixa feita de embuia
- 15 - Cadeira de bambú da índia com almofadas
- 16 - Cadeira quadrada branca
- 17 - Estante para guardar telas da Alice Brueggemann
- 18 - Mesa de apoio da Alice Brueggemann
- 19 - Armário do cafezinho, copos e tintas da Alice Brueggemann
- 20 - Mesa de fôrmica para apoio da Alice Soares
- 21 - Banco alto da Alice Soares
- 22 - Cavalete presente de Gastão Tesche
- 23 - Mesa de uso da Alice Brueggemann
- 24 - Cavalete da Alice Brueggemann
- 25 - Armário com gavetas para guardar desenhos da Alice Soares
- 26 - Mesa de desenho da Alice Soares

DOCUMENTOS DAS DUAS ALICES:

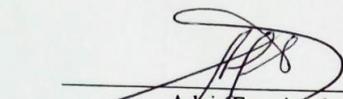
- 01 - Pacote com vários documentos
- 02 - Pacote com vários documentos
- 03 - Pacote com vários documentos



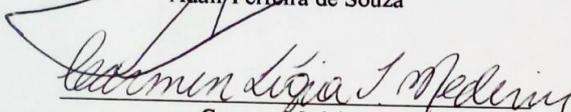
04 - Pacote com vários documentos

GRUPO DE TRABALHO:

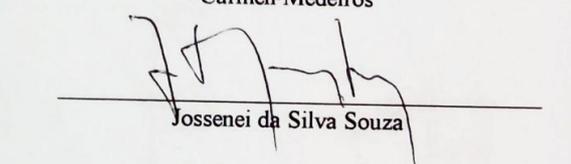
- O grupo de trabalho encarregado de desmontar e acondicionar moveis e utensílios, obras de arte e documentos do Ateleir de Alice Soares e Alice Brueggemann foi composto pelos nomes abaixo assinados:



Adair Ferreira de Souza



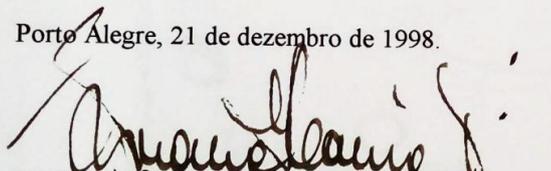
Carmen Medeiros



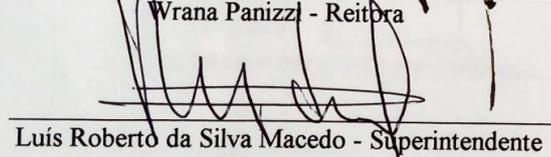
Jossenei da Silva Souza

Em nome das artistas plásticas Alice Soares e Alice Brueggemann que, nesta data, fazem a doação e entrega à Universidade Federal do Rio Grande do Sul de todo o material acima discriminado para que o mesmo faça parte do museu dessa Universidade.

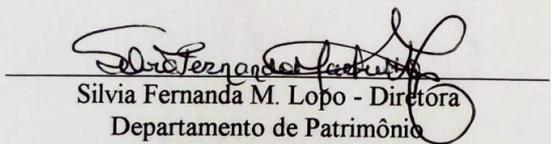
Porto Alegre, 21 de dezembro de 1998.



Wrana Panizzi - Reitora



Luís Roberto da Silva Macedo - Superintendente



Silvia Fernanda M. Lopo - Diretora
Departamento de Patrimônio

ANEXO II – Termo de recolhimento de documentos e objetos recebidos pelo AHIA



**Instituto de Artes – UFRGS
Arquivo Histórico**

Termo de Recolhimento de Documentos e Objetos

Documentos e objetos oriundos do ateliê de Alice Soares e Alice Brueggemann

Quantidade	Tipo documental/assunto/objeto	Observação
01 pasta	Pasta de exposição contendo fotos, desenhos, esboços, recortes de jornal, convites de exposição	Anexos em papel colorplus tipo cartolina
01 cx	Materiais de trabalho	Conteúdo: 1 invólucro em plástico bolha contendo inúmeras canetas de hidrocor; 1 porta lápis em madeira contendo 17 peças entre canetas e lápis com numeração 46; 1 vaso de cerâmica sem pintura, com numeração 35; 1 caixa de giz de trabalho com numeração 47; 1 Suporte para lápis de escultura em metal com numeração 42; 1 Escultura em gesso com numeração 41; 1 suporte de madeira supostamente para mistura de tinta em formato de colher; 01 copo de vidro verde decorado com numeração 37 e 2 “espanadores” em formato de vassouras de madeira.
01 cx	Materiais de trabalho e outros	Conteúdo: 21 lápis; 26 canetas; 8 barras de carvão; 17 canetas hidrocor; 5 borrachas; 2 apontadores; 1 imã de geladeira; 1 “kit de drink” e 16 materiais diversos.
01 cx	Tintas e esculturas	Conteúdo: 3 caixas de tinta (branco 102 titaneo corfix); 1 tubo de tinta óleo (terra siena 63); 1 caixa de tinta óleo (com 2 tintas grumbacher veridian e cobalto blue); 1 tubo de tinta óleo (carmin); 1 caixa oil gel médium com 3 tubos; 1 tubo de tinta (branco prata 101); 1 caixa de giz (preto natüreiche zeichenkohle); 1 caixa de fusains supérieurs com numeração 45; 1 caixa com 6 tintas diversas; 1 caixa com 2 canetas (rotring e staedtler e marsmatic 700-03); 1 caixa com tinta china rotring; 2 vidros de tupertine; 2 latas de “cado” fountnbrush verde e vermelho com numeração 40; 1 tubo de poligraph; 1 lata de linseed oil álcool Hering; 1 frasco de verniz a álcool Hering; 2 frascos de glossy Rembrandt; 1 Escultura de animal com perna direita e rabo quebrados com numeração 32; 1 vaso de cerâmica na cor branca com numeração 29 e 1 vidro com materiais de trabalho (pincéis, lápis, espátulas, etc).
01 env.	Contrato profissional e Pasta com clipping de exposições na Galeria Tina Presser	Envelope de papel filiperson neutro
01 cx	Livros e revistas	Conteúdo: Portinari em Montevideo – C. S. Vitreira; Obra Poética – Saúl Dias; L’ Enfance de L’ Art – Labergerie; Os Grandes Pintores H. e J. Van Eyck – Casa editorial Latino Americana; Les Maitres de L’Histoire Mozart – Adolphe Boschot; Au Louvre la Nuit – Arthaud; Traité Paysage – André lhote; Revista Brasileira de Cultura – Ministério da Educação e Cultura; Del Prete – Joan Merli; Don Francisco de Goya y Lucientes - Ramón Gómez de la Serna; Carrancas do São Francisco – Paulo Pardal e Expressionismo no Brasil Heranças e Afinidades – Bienal SP; O Mundo Privado de Pablo Picasso – David Douglas Duncan e La Capella Sistina –Angelo Berladetti.
01 cx	Livros, livretos e revistas	Conteúdo: A Obra em Negro – Marguerite Yourcenar; A Gravura no rio Grande do Sul 1900 – 1980 – Carlos Scarinci; Profetas ou Conjurados – Isolde Maria Brans



		Venturelli; El ser y la Forma – Jeanne Hersch; Peça do Mês – Museu Nacional de Belas Artes; Percepção – Julian E. Hochberg; Vida e Educação – John Dewey; Ado Malagoli – 60 Anos de Pintura – Galeria Tina Presser; Blanes El Hombre, su Obra y la Epoca – Eduardo de Salterain y Herrera; Arte e Técnica – Lewis Mumford; Djanira – Ministério da Educação e Cultura; Maestros de la pintura – Gainsboroug; Tortü Duü'ügü noosso povo – Museu Nacional UFRJ; Hokusai – Willy Boller; Arte Hoje nº 17; Le Mont – Saint – Michel; O Mundo dos Museus – Galeria Nacional de Londres; Revista Cultural número 34; XX e Siécle – G.di San Lazzaro e A Igreja em Oração – introdução a Liturgia – A. G. Martimort.
01 cx	Livros, livretos e revistas	Conteúdo: Brennand – Caixa Econômica Federal; Tomie Ohtake – Casimiro Xavier de Mendonça; Revista Ilustrada Polonia nº 6; Revista Ilustrada Polonia nº 10; Degas – Camille Maclair; Iberê Camargo – Fundação Iberê Camargo; Atlas delta universal – Rand McNally; I Salão de Artes Visuais – UFRGS; II Salão de Artes Visuais – UFRGS; Frank Sheffer – A Mini Gallery; Margs Boletim Informativo nº 10; Merian Libanon nº12; Universo de Chagall – Margs; Arte Brasileira Século XX – Galeria Eliseu Visconti; Revista Chartres; revista Galeria ano 1 – nº 2 (jul/1981) e 3 Revistas de Arte e Cultura A.B.D. (01 maio/ago/1952 e 02 set/out/1952).
01 cx	Livros, livretos e revistas	Conteúdo: Estampillas de Cores Transparentes a la Acuarela - Kodac; Tela 3/10 – Donato 72; Talco Photo lints – casa Bergman; Catálogo Exposição Coeltilva; Catálogo A Arte Gaúcha; 2 Cartões fotográficos; 1º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal – catálogo; Litogravuras Norte Americanas – Catálogo Atelier Tamarindo; Do Passado ao Presente – As Artes plásticas no Rio Grande do Sul – Cambona Centro de Arte; Ado Malagoli Técnica e Arte; Catálogo Geral de Obras - Museu de Artes do Rio Grande do Sul; Do Conteúdo a pós Vanguarda – Danúbio Gonçalves; Chorei em Bugres – Frederico Morais; Guia de Artistas Plásticos e Museus no Rio Grande do Sul – Margs; A Modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul – Marilene Burtet Pieta; Documentário Arquitetônico – José Wash Rodrigues; Rafael Su Vida, su Obra y Su Tiempo – Eugenio Müntz e Pequeno Dicionário Enciclopédico – Koogan Larousse.
01 cx	Documentação	Conteúdo: 47 Fotos profissionais da exposição A Arte vê a Moda; 55 Fotos pessoais e 140 Correspondências pessoais.
01 cx	Documentação	Conteúdo: 21 Correspondências profissionais; 88 Postais autorais; 89 Postais diversos; 9 Recibos de contas e 73 Envelopes e cartões em branco.
01 cx	Documentação	Conteúdo: 35 contatos e contratos profissionais; 89 clippings e 1 diploma.
01 cx	Documentação	Conteúdo: 50 convites; 1 envelope com 14 imagens (esboços); 1 envelope com 5 imagens (esboços); blocos (com 6 páginas com informações e em branco).

Responsável pelo envio:

Data:

Responsável pelo recebimento no Arquivo Histórico:

Data:

ANEXO III – Obras de arte no Acervo Alices/Museu da UFRGS

Esta tabela tem por base o documento gerado eletronicamente pelo sistema de bens patrimoniados da UFRGS, extraída em 27 de setembro de 2019, por Cláudia Aristimunha, responsável pelo acervo do Museu da UFRGS enquanto diretora do órgão. Foram corrigidos erros grotescos de grafia nos nomes dos artistas, erros de português, possíveis lapsos de digitação e a sugestão de correção de autoria estão destacadas entre colchetes. Foram agrupadas as obras de cada Alice, seguidas pelas de outros autores e as não identificadas ordenadas de acordo com a numeração de tomo.

Nº	Tomo	Autor	Descrição
1	350391	Alice Brueggemann	pintura sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 7; dim. 50 x 60,5 cm
2	350392	Alice Brueggemann	pintura sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 10; dim. 50 x 70 cm
3	350394	Alice Brueggemann	pintura sobre tela colada em eucatex (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 3; dim. 28 x 40 cm
4	350395	Alice Brueggemann	pintura sobre eucatex (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 9; dim. 25 x 38 cm
5	350396	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); data: 1964; título: Um rosto nº 4; dim. 40 x 70,2 cm
6	350399	Alice Brueggemann	óleo sobre tela; data: 1960; título: Um rosto nº 1; dim. 50 x 81 cm
7	350400	Alice Brueggemann	óleo sobre tela; sem data; título: Um rosto nº 2; dim. 45,5 x 80,5 cm
8	350403	Alice Brueggemann	óleo sobre tela; sem data; título: Natureza morta nº 8; dim. 50 x 100 cm
9	350404	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (c/ moldura - obra inacabada); data: 1965; título: Um rosto nº 5; dim. 47 x 82 cm
10	350405	Alice Brueggemann	óleo sobre eucatex (obra inacabada); data: 28/06/84; título: Um rosto nº 3; dim. 15 x 15 cm
11	350406	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 5; dim. 20 x 25 cm
12	350407	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); data: 1996; título: Casario; dim. 40,5 x 90,5 cm
13	350408	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); data: 1996; título: Um rosto

			nº 7; dim. 50 x 110,5 cm
14	350409	Alice Brueggemann	óleo sobre tela c/ moldura (obra inacabada); sem data; título: Figura feminina antiga; dim. 44,5 x 99,5 cm
15	350410	Alice Brueggemann	óleo sobre tela c/ moldura (obra inacabada); sem data; título: Um rosto nº 6; dim. 60 x 100 cm
16	350413	Alice Brueggemann	óleo sobre tela colada em aglomerado (obra inacabada); sem data; título: Duas figuras femininas antigas; dim. 62,5 x 98,5 cm
17	350414	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Um rosto nº 8; dim. 120 x 60 cm
18	350420	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Casario com lua; dim. 35 x 50 cm
19	350425	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Garrafa; dim. 45 x 50,5 cm
20	350426	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 4; dim. 38 x 47 cm
21	350428	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 1; dim. 30 x 60 cm
22	350429	Alice Brueggemann	óleo sobre eucatex (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 2; dim. 26 x 59 cm
23	350430	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Natureza morta nº 2; dim. 80 x 35 cm
24	350431	Alice Brueggemann	óleo sobre tela (obra inacabada); sem data; título: Dois rostos; dim. 24,5 x 79,6 cm
25	350448	Alice Brueggemann	serigrafia; data:1982; título: Cabeça/casario; dim. 21,7 x 31,5 cm
26	350449	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Natureza morta 4; dim. 33,4 x 47 cm
27	350450	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1985; título: Natureza morta 2; dim. 31,5 x 44,8 cm; cópia 38/70
28	350451	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Cabeças a; dim. 41,8 x 60,5 cm
29	350452	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Cabeças b; dim. 41,8 x 60,5 cm
30	350453	Alice Brueggemann	serigrafia; data 1990; título: 3 cabeças; dim. 50 x 35 cm; cópia p/a
31	350454	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Cabeças c/ lenços quadriculados; dim. 60 x 40 cm
32	350455	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Cabeças c/ lenços quadriculados; dim. 66,4 x 50,1 cm
33	350456	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Cabeças c/ casario; dim. 66,3 x 48

			cm
34	350457	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Cabeças c/ casario; dim. 43,4 x 31,5 cm
35	350458	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Cabeças c/ casario; dim. 39,8 x 22,8 cm; cópia 36/100
36	350459	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1995; título: Cabeça dedicada a Walter; dim. 36,9 x 32,5 cm; cópia 65/100
37	350460	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1996; título: Cabeça dedicada à Escolinha Caracol; dim. 40,5 x 29 cm; cópia 72/100
38	350461	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Garrafas com casario; dim. 30,2 x 46,4 cm; cópia 86/100 p/a
39	350462	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Cabeça com casario; dim. 21 x 32 cm
40	350463	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1988; título: Quatro cabeças; dim. 33 x 48 cm; cópia 30/100
41	350464	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Quatro cabeças; dim. 33 x 48 cm; cópia p/a
42	350465	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Quatro cabeças; dim. 33 x 48 cm; cópia 59/100
43	350466	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1998; título: Prato com frutas; dim. 33,5 x 31,5 cm; cópia p/a
44	350467	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1998; título: Garrafas com frutas; dim. 32 x 46,3 cm; cópia p/a
45	350468	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Garrafas com frutas; dim. 35 x 56,5 cm
46	350469	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 16/30
47	350470	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1998; título: Natureza morta; dim. 45,3 x 35,2 cm; cópia p/a
48	350473	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Uma cabeça; dim. 40,6 x 29 cm
49	350474	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1985; título: Cabeça em verde; dim. 38 x 24,2 cm; cópia 38/100
50	350475	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Natureza morta com prato; dim. 40 x 40 cm
51	350476	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Natureza morta com prato; dim. 33,5 x 32 cm; cópia p/a
52	350477	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Natureza morta com prato; dim. 33,5 x 32 cm; cópia 3/50
53	350478	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5

			cm; cópia 17/30
54	350479	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 18/30
55	350480	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 19/30
56	350481	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 20/30
57	350482	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 21/30
58	350483	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 22/30
59	350484	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 23/30
60	350485	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 24/30
61	350486	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 25/30
62	350487	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 26/30
63	350488	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 27/30
64	350489	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 28/30
65	350490	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 29/30
66	350491	Alice Brueggemann	serigrafia; data: 1989; título: Duas cabeças; dim. 28 x 23,5 cm; cópia 30/30
67	369804	Alice Brueggemann	desenho em papel; ano: 1948; título: Estudo; dim. 5,45 x 33 cm
68	369805	Alice Brueggemann	óleo sobre tela colado em eucatex; sem data; sem título; dim. 28,7 x 21,4 cm
69	369807	Alice Brueggemann	pintura sobre cartolina (verde); sem data; título: Estudo; dim. 28 x 22,4 cm
70	369808	Alice Brueggemann	pintura sobre cartolina (verde); sem data; título: Estudo; dim. 28 x 22,4 cm
71	369809	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 25 x 16 cm
72	369810	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 15,8 x 25 cm

73	369811	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 15,8 x 25 cm
74	369812	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 15,7 x 25 cm
75	369813	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 16,9 x 25 cm
76	369814	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
77	369815	Alice Brueggemann	desenho sobre papel vegetal; sem data; título: Estudo; dim. 19,7 x 28 cm
78	369816	Alice Brueggemann	desenho sobre cartolina (azul noite); sem data; título: Estudo; dim. 45 x 13,2 cm
79	369817	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22,7 x 15,3 cm
80	369818	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (colado em cartolina); sem data; título: Estudo; dim. 4,5 x 22,6 cm
81	369819	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
82	369820	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 22,8 x 15,8 cm; duas figuras (frente)
83	369821	Alice Brueggemann	serigrafia sobre cartolina; sem data; título: Estudo; dim. 25,1 x 35 cm
84	369822	Alice Brueggemann	pintura sobre papelão; sem data; título: Estudo; dim. 29,9 x 49,8 cm
85	369824	Alice Brueggemann	técnica mista (desenho e aquarela sobre papel quadriculado); sem data; título: Estudo; dim. 21,4 x 31,5 cm
86	369825	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 21,3 x 31,4 cm
87	369826	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado; sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 21,3 cm
88	369827	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado; sem data; título: Estudo; dim. 31 x 21,3 cm
89	369828	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado; sem data; título: Estudo; dim. 31,3 x 21,3 cm
90	369829	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 21,4 cm
91	369830	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 21,4 cm
92	369831	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 21,4 cm

93	369832	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 21,4 cm
94	369853	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 49,7 x 45,7 cm
95	369854	Alice Brueggemann	técnica mista (colagem e pintura); sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46 cm
96	369855	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,5 x 31,5 cm
97	369856	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33,1 x 22 cm
98	369857	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,9 x 22,2 cm
99	369858	Alice Brueggemann	desenho bico de pena; sem data; título: Estudo; dim. 11,7 x 12,2 cm; formato irregular
100	369859	Alice Brueggemann	desenho bico de pena; sem data; título: Estudo; dim. 21,7 x 31,2 cm
101	369860	Alice Brueggemann	desenho bico de pena; sem data; título: Estudo; dim. 21,7 x 31,2 cm
102	369861	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 31,5 x 21,6 cm
103	369862	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 19 x 22 cm
104	369863	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 10,9 x 14,5 cm
105	369864	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,9 x 32,8 cm
106	369865	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,8 x 32,7 cm
107	369866	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; sem título; dim. 23,9 x 32,8 cm; cópia 69/100
108	369867	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; sem título; dim. 23,7 x 32,8 cm; cópia 81/100
109	369868	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,8 cm
110	369869	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,8 cm
111	369870	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,8 cm
112	369871	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,8 cm
113	369872	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,9 cm
114	369873	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,9 cm

115	369874	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,9 cm
116	369875	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,9 cm
117	369876	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 23,7 x 32,9 cm
118	369877	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 18,9 x 30 cm
119	369878	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,9 x 31,8 cm
120	369879	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,9 x 31,8 cm
121	369880	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,9 x 31,8 cm
122	369881	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,9 x 31,8 cm
123	369882	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,9 x 31,8 cm
124	369883	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,7 x 31,7 cm
125	369884	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 32 cm
126	369885	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 33 cm
127	369886	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 32 cm
128	369887	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 32 cm
129	369888	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 31,7 cm
130	369889	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,5 x 32 cm
131	369890	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 32,8 cm
132	369891	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 32,8 cm
133	369892	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 32,8 cm
134	369893	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
135	369894	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
136	369895	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 25 cm
137	369896	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 8,2 x 22 cm
138	369897	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 12,4 x 18,4 cm
139	369898	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 13 x 7 cm
140	369899	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 15 x 10

			cm
141	369900	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 13 x 6,7 cm
142	369901	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 12,2 x 7 cm
143	369902	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 13 x 7,2 cm
144	369903	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 12,2 x 7 cm
145	369904	Alice Brueggemann	técnica mista aquarela colado em eucatex; sem data; título: Pintura; dim. 20,3 x 10,5 cm
146	369905	Alice Brueggemann	bico de pena sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
147	369906	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
148	369907	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
149	369908	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 18,5 x 15,3 cm
150	369909	Alice Brueggemann	desenho bico de pena sobre papel vegetal; sem data; título: Estudo; dim. 27,7 x 23 cm
151	369910	Alice Brueggemann	desenho bico de pena sobre papel vegetal; sem data; título: Estudo; dim. 27,7 x 23 cm
152	369911	Alice Brueggemann	desenho bico de pena sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
153	369912	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 33 cm
154	369913	Alice Brueggemann	desenho bico de pena sobre papel vegetal; sem data; título: Estudo; dim. 23,3 x 28 cm
155	369914	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 33 cm
156	369915	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 33 cm
157	369916	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
158	369917	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 33 cm
159	369918	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 33 cm

160	369919	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 33 cm
161	369920	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 33 cm
162	369921	Alice Brueggemann	desenho com técnica mista (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
163	369922	Alice Brueggemann	desenho bico de pena sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 10,9 x 9,1 cm
164	369923	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,5 x 22 cm
165	369924	Alice Brueggemann	desenho bico de pena (frente) sobre papel (verso) a lápis; sem data; título: Estudo; dim. 31,5 x 21,6 cm
166	369925	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,9 x 22,1 cm
167	369926	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,9 x 22 cm
168	369927	Alice Brueggemann	desenho sobre papel a lápis; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
169	369928	Alice Brueggemann	desenho sobre papel a lápis; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
170	369929	Alice Brueggemann	desenho sobre papel a lápis; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
171	369930	Alice Brueggemann	desenho sobre papel a lápis; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
172	369931	Alice Brueggemann	desenho sobre papel a lápis; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
173	369932	Alice Brueggemann	desenho sobre papel a lápis; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
174	369933	Alice Brueggemann	desenho sobre papel a caneta; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
175	369934	Alice Brueggemann	desenho sobre papel a caneta; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
176	369935	Alice Brueggemann	desenho bico de pena; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
177	369936	Alice Brueggemann	desenho bico de pena; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
178	369937	Alice Brueggemann	desenho bico de pena; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 16 cm
179	369938	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga (técnica mista); sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm

180	369939	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga (técnica mista); sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
181	369940	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga (técnica mista); sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
182	369941	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
183	369942	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
184	369943	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
185	369944	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
186	369945	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
187	369946	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
188	369947	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
189	369948	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
190	369949	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
191	369950	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
192	369951	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
193	369952	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
194	369953	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
195	369954	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
196	369955	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
197	369956	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
198	369957	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 17,5 x 25 cm
199	369958	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 25,5 x 21 cm

200	369959	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 25,5 x 21 cm
201	369960	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 25,5 x 21 cm
202	369961	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 25,5 x 21 cm
203	369962	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 25,5 x 21 cm
204	369963	Alice Brueggemann	aquarela sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 25,5 x 21 cm
205	369965	Alice Brueggemann	desenho sobre; sem data; título: Estudo; dim. 31,6 x 46,2 cm
206	369966	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 31,6 x 46,2 cm
207	369967	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 31,6 x 46,2 cm
208	369968	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 31,6 x 46,2 cm
209	369969	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 31,6 x 46,2 cm
210	369970	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 46,2 x 31,6 cm
211	369992	Alice Brueggemann	desenho bico de pena; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
212	369993	Alice Brueggemann	desenho bico de pena; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
213	369996	Alice Brueggemann	colagem sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 31,8 x 46,9 cm
214	369997	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 20 x 26 cm
215	369998	Alice Brueggemann	colagem sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 31,8 x 46,5 cm
216	369999	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 30,9 x 46 cm
217	370000	Alice Brueggemann	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Estudo; dim. 30,5 x 49,2 cm
218	370018	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
219	370019	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm

220	370020	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
221	370021	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
222	370022	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
223	370023	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
224	370024	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
225	370025	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
226	370026	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
227	370027	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
228	370028	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
229	370029	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
230	370030	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
231	370031	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
232	370032	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
233	370033	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
234	370034	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
235	370035	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
236	370036	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
237	370037	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
238	370038	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo – nus no tempo de escola; dim. 29 x 22 cm
239	370039	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo (nus no tempo de escola); dim. 24 x 33 cm

240	370040	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo (nus no tempo de escola); dim. 24 x 33 cm
241	370041	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo (nus no tempo de escola); dim. 24 x 33 cm
242	370042	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo (nus no tempo de escola); dim. 24 x 33 cm
243	370043	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo (nus no tempo de escola); dim. 24 x 33 cm
244	370044	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo (nus no tempo de escola); dim. 24 x 33 cm
245	370045	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,7 x 22 cm
246	370046	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado; sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 22,4 cm
247	370047	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado; sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 22,4 cm
248	370048	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado; sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 22,4 cm
249	370049	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado; sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 22,4 cm
250	370050	Alice Brueggemann	desenho sobre papel quadriculado; sem data; título: Estudo; dim. 31,2 x 22,4 cm
251	370051	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33,4 x 48 cm
252	370061	Alice Brueggemann	gravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
253	370063	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso) técnica mista; sem data; sem título; dim. 43,2 x 30,5 cm
254	370064	Alice Brueggemann	desenho técnica mista; sem data; título: Estudo; dim. 46,4 x 33 cm
255	370065	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 50,4 x 34,3 cm
256	370066	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 50,4 x 34,3 cm
257	370067	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 50,4 x 34,3 cm
258	370068	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 50,4 x 34,3 cm
259	370069	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 50,4 x 34,3 cm
260	370070	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 50,4 x

			34,3 cm
261	370071	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 50,4 x 34,3 cm
262	370073	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,5 x 31,5 cm
263	370074	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,5 x 31,5 cm
264	370075	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,5 x 31,5 cm
265	370076	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 15 x 10,1 cm
266	370077	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,1 x 24 cm
267	370078	Alice Brueggemann	desenho bico de pena sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 40 x 23 cm
268	370080	Alice Brueggemann	desenho sobre papel vegetal; sem data; título: Estudo; dim. 43,6 x 32 cm;
269	370092	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
270	370093	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
271	370094	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
272	370095	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
273	370096	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
274	370097	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
275	370098	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
276	370099	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
277	370100	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
278	370101	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
279	370102	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
280	370103	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4

			cm
281	370104	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
282	370105	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
283	370106	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
284	370107	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32 x 46,4 cm
285	370108	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: estudo; dim. 32 x 46,4 cm
286	370109	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 14,2 x 44,5 cm
287	370110	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 17,8 x 44,9 cm
288	370111	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 17,8 x 45,5 cm
289	370112	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22 x 45,7 cm
290	370130	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22,3 cm
291	370131	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22,3 cm
292	370132	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22,3 cm
293	370133	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22,3 cm
294	370134	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22,3 cm
295	370135	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22,3 cm
296	370136	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
297	370137	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
298	370138	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
299	370139	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
300	370140	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
301	370141	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: estudo; dim. 21,6 x 33 cm

302	370142	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
303	370143	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
304	370144	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
305	370145	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
306	370146	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
307	370147	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
308	370148	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
309	370149	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
310	370150	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
311	370151	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
312	370152	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
313	370153	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
314	370154	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 33 cm
315	370155	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
316	370156	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
317	370157	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
318	370158	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
319	370159	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
320	370160	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
321	370161	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
322	370162	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; sem título; dim. 22,8 x 31,8 cm
323	370163	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 13,2 x 22 cm
324	370164	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 10,1 x 22 cm
325	370165	Alice Brueggemann	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 10,5 x 11,2 cm
326	370166	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
327	370167	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
328	370168	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm

329	370169	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
330	370170	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
331	370171	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
332	370172	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
333	370173	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
334	370174	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
335	370175	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 32,8 x 22 cm
336	370176	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 27,8 x 21,8 cm
337	370177	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 21,5 x 33,1 cm
338	370178	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 27,6 x 21,7 cm
339	370179	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 22 cm
340	370180	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 25,5 x 17,5 cm
341	370181	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 16 x 22 cm
342	370182	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 10,2 cm
343	370183	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,5 x 10,9 cm
344	370184	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 10,7 x 22,2 cm
345	370185	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 12,3 x 14,2 cm
346	370186	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 8,6 x 11,2 cm
347	370187	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 8,1 x 13,9 cm
348	370188	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 11,6 x 14,6 cm

349	370189	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 8,4 x 10,5 cm
350	370190	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 6,5 x 10,4 cm
351	370191	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
352	370192	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
353	370193	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 22 cm
354	370194	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,2 x 10 cm
355	370195	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 20,5 x 9,4 cm
356	370196	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 15,4 x 12,2 cm
357	370197	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 16,3 x 9,9 cm
358	370198	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 31,2 cm
359	370199	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 21,7 x 31,5 cm
360	370200	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 21,6 x 31,4 cm
361	370201	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 22,1 x 33 cm
362	370202	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 12,3 x 21,6 cm
363	370203	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 16,7 x 21,9 cm
364	370204	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 12,8 x 17 cm
365	370205	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 11 x 32,4 cm
366	370206	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 12,5 x 22 cm
367	370207	Alice Brueggemann	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo; dim. 11 x 19,5 cm
368	370208	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 9 x 15,5 cm

369	370209	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 10,2 x 13,4 cm
370	370210	Alice Brueggemann	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 7,8 x 13,2 cm
371	350419	Alice Soares	óleo sobre tela; sem data; título: Duas meninas c/ menino no colo; dim. 45 x 55,5 cm
372	350423	Alice Soares	serigrafia; data: 1989; sem título; dim. 48 x 32,5 cm; cópia 90/100
373	350424	Alice Soares	serigrafia; data: 1989; sem título; dim. 33 x 47,5 cm; cópia 90/100
374	350434	Alice Soares	desenho a lápis crayon sobre papel (c/ moldura em paspatur); data: 1962; título: Menina; dim. 33 x 55 cm;
375	350435	Alice Soares	técnica mista com moldura e vidro; data: 78; título: A pomba; dim. 42,8 x 69 cm
376	350436	Alice Soares	litogravura (c/ moldura e paspatur); sem data; título: Mulher amamentando; dim. 31 x 46 cm; cópia 3/4
377	350437	Alice Soares	desenho sobre papel com moldura e vidro; data: 1959; título: Flores; dim. 33 x 47,5 cm
378	350438	Alice Soares	desenho a lápis crayon sobre papel (c/ moldura em paspatur); data: 1962; título: Menina c/ a pomba; dim. 42,5 x 63,5 cm
379	350442	Alice Soares	óleo sobre tela c/ moldura; sem data; título: Natureza morta; dim. 33 x 60,3 cm
380	350445	Alice Soares	óleo sobre eucatex; sem data; título: Menina c/ pomba; dim. 45 x 40 cm
381	350446	Alice Soares	acrílico sobre tela (obra inacabada); data: 1996; título: Menina e casinhas; dim. 37,5 x 68 cm
382	350447	Alice Soares	acrílico sobre tela (obra inacabada); data: 1996; título: Menina; dim. 37,5 x 68 cm
383	369803	Alice Soares	óleo sobre tela (colado em eucatex); sem data; título: Estudo de Alice Soares; dim. 65,3 x 47,3 cm
384	370058	Alice Soares	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 48,2 cm
385	370059	Alice Soares	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 33 x 48,2 cm
386	370088	Alice Soares	pintura sobre tela; data: 60; sem título; dim. 50 x 79,3 cm
387	370089	Alice Soares	serigrafia; sem data; título: Estudo; dim. 42 x 64,5 cm
388	370211	Alice Soares	pintura sobre papel; data: 80; sem título; dim. 10 x 17 cm
389	370212	Alice Soares	desenho técnica mista; data: 69; sem título; dim. 42,1 x 63,3 cm

390	370213	Alice Soares	desenho técnica mista; data: 69; sem título; dim. 42,1 x 63,3 cm
391	370214	Alice Soares	colagem técnica mista; sem data; título: Estudo em colagem de figuras humanas; dim. 30 x 40 cm
392	370216	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Meninas escuras; dim. 50 x 70,5 cm
393	370217	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo sobre natureza morta; dim. 40,5 x 58,2 cm
394	370218	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Menina colorida; dim. 35,6 x 50 cm
395	370219	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Menina pensando; dim. 33 x 48,2 cm
396	370220	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 48 x 66,2 cm
397	370221	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 48 x 66,2 cm
398	370222	Alice Soares	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Estudo de um grupo de meninos; dim. 30,7 x 23,7 cm
399	370224	Alice Soares	litogravura (frente e verso); sem data; título: Menina; dim. 16 x 23,2 cm
400	370226	Alice Soares	desenho sobre papel (frente e verso); sem data; título: Figura de menino; dim. 30 x 40,2 cm
401	370227	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 56; título: Figura de mulher; dim. 30 x 40,2 cm
402	370228	Alice Soares	pintura sobre papel; sem data; título: Flores; dim. 35 x 50 cm
403	370229	Alice Soares	desenho sobre papel; técnica mista; data: 68; sem título; dim. 35,5 x 51 cm
404	370230	Alice Soares	litogravura; tecnica mista; data: 79; título: 3 meninas; dim. 47,8 x 75,3 cm
405	370231	Alice Soares	desenho sobre papel (frente e verso); técnica mista; sem data; título: Figura feminina; dim. 37 x 60,5 cm
406	370232	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 22/01/1950; título: Estudo; dim. 66,2 x 96 cm
407	370233	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 79 ; título: Meninas sentadas com flores; dim. 42 x 58,2 cm
408	370234	Alice Soares	desenho sobre papel; técnica mista; data: 53; título: Figura feminina; dim. 46 x 23,7 cm
409	370235	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 55; título: Menino sentado ao contrário; dim. 42,5 x 55,5 cm

410	370236	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Figura feminina de uma velha; dim. 45,2 x 64,2 cm
411	370237	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Menina pensando; dim. 47 x 65,7 cm
412	370238	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Grupo de meninas; dim. 47 x 66,5 cm
413	370240	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 48,2 x 64 cm
414	370241	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Menino pensando; dim. 48,3 x 64 cm
415	370242	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 55; título: Figura feminina; dim. 48,5 x 66,3 cm
416	370243	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Desenho masculino em cor marrom; dim. 47,7 x 66 cm
417	370245	Alice Soares	pintura sobre papel c/ paspatur; sem data; sem título; dim. 30 x 39 cm
418	370246	Alice Soares	litogravura; sem data; sem título; dim. 45 x 61,8 cm
419	370248	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Menina em cor marrom escuro; dim. 47,6 x 66,7 cm
420	370249	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Menina em cor marrom claro; dim. 48,3 x 66,3 cm
421	370250	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Menina em cor azul; dim. 48 x 66,3 cm
422	370251	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 46,5 x 66,2 cm
423	370252	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Menina de roupa quadriculada; dim. 48,3 x 66,3 cm
424	370253	Alice Soares	litogravura; sem data; sem título; dim. 48,3 x 66,7 cm
425	370254	Alice Soares	desenho a cores; data: 69; sem título; dim. 45 x 65 cm
426	370256	Alice Soares	desenho a cores c/ paspatur; data: 52; sem título; dim. 15,6 x 24,3 cm
427	370262	Alice Soares	desenho sobre papel; bico de pena; sem data; título: Menina na sacada; dim. 33 x 48,5 cm
428	370263	Alice Soares	desenho sobre papel; técnica mista; data: 51; sem título; dim. 30,7 x 48 cm
429	370265	Alice Soares	desenho sobre papel; bico de pena; sem data; título: Menina; dim. 33 x 48 cm
430	370267	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 45,2 x 33,1 cm

431	370268	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 45,2 x 33,1 cm
432	370269	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 45,2 x 33,1 cm
433	370270	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 45,2 x 33,1 cm
434	370271	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Estudo; dim. 45,2 x 33,1 cm
435	370272	Alice Soares	desenho sobre cartolina; sem data; título: Menina com blusa estampada; dim. 53 x 70 cm
436	370273	Alice Soares	pintura sobre papel canson; técnica mista; sem data; sem título; dim. 43 x 75 cm
437	370274	Alice Soares	pintura sobre papel; técnica mista; abstrato; data: 67; sem título; dim. 48,7 x 66,6 cm
438	370275	Alice Soares	pintura sobre papel; técnica mista; sem data; sem título; dim. 27 x 56 cm
439	370276	Alice Soares	desenho sobre papel; frente e verso; sem data; título: Menina; dim. 55 x 70 cm
440	370277	Alice Soares	desenho sobre papel; a caneta; sem data; título: Menino; dim. 29,6 x 32 cm
441	370278	Alice Soares	desenho a caneta sobre papel; sem data; título: Menina com vestido de flores; dim. 24 x 33,4 cm
442	370279	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Cabeça de menina; dim. 33 x 45 cm
443	370280	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Rosto feminino; dim. 34 x 38,5 cm
444	370281	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Cabeça de menina; dim. 35,7 x 49 cm
445	370282	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1970; título: Estudos (pêssegos); dim. 33,5 x 48,5 cm
446	370283	Alice Soares	pintura em papel; sem data; sem título; dim. 38,6 x 56,5 cm
447	370284	Alice Soares	desenho sobre papel vegetal; data: 93; título: Menina; dim. 12 x 15 cm
448	370285	Alice Soares	desenho sobre papel; técnica mista; data: 86; sem título; dim. 23 x 32,5 cm
449	370286	Alice Soares	desenho sobre papel; técnica mista; data: 80; sem título; dim. 16,6 x 27,7 cm
450	370287	Alice Soares	pintura sobre papel; data: 60; sem título; dim. 33 x 45 cm
451	370296	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 15,1 x 24 cm

452	370297	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 15,1 x 24 cm
453	370298	Alice Soares	desenho sobre papel; frente e verso; sem data; sem título; dim. 15,1 x 24 cm
454	370300	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 19/01/50; sem título; dim. 48 x 33 cm
455	370301	Alice Soares	pintura sobre tela (inacabada); sem data; sem título; dim. 26 x 24 cm
456	370302	Alice Soares	desenho sobre papel; técnica mista; sem data; sem título; dim. 23 x 49,5 cm
457	370303	Alice Soares	desenho sobre papel; técnica mista; sem data; sem título; dim. 23 x 50 cm
458	370304	Alice Soares	desenho bico de pena; data: 59; título: figura feminina; dim. 23 x 28 cm
459	370306	Alice Soares	desenho sobre papel vegetal; sem data; sem título; dim. 27 x 41,2 cm
460	370307	Alice Soares	desenho abstrato sobre papel; técnica mista; data: 60; título: estudo; dim. 30 x 40,3 cm
461	370308	Alice Soares	pintura sobre papel; técnica guache; data: 63; sem título; dim. 25 x 17,8 cm
462	370309	Alice Soares	litografia (nanquim e água sanitária); data: 59; sem título; dim. 33 x 45 cm
463	370310	Alice Soares	desenho sobre papel manteiga; sem data; título: Meninas em preto; dim. 50,5 x 70,7 cm
464	370311	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; título: Figura masculina de bigode; dim. 38,8 x 59,6 cm
465	370312	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 33 x 48 cm
466	370313	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 32,7 x 23,7 cm
467	370314	Alice Soares	desenho sobre papel; frente e verso; sem data; sem título; dim. 45 x 32,7 cm
468	370315	Alice Soares	desenho sobre papel manteiga (caneta); sem data; sem título; dim. 48 x 33 cm
469	370316	Alice Soares	litografia; sem data; título: Duas meninas; dim. 48,1 x 75,6 cm
470	370317	Alice Soares	litografia; sem data; título: 2 meninas; dim. 48,1 x 75,6 cm
471	370318	Alice Soares	desenho sobre papel (técnica mista); data: 70; título: 2 meninas com a mão no queixo; dim. 34,8 x 48,3 cm
472	370319	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 77; título: Figura de mulher de frente; dim. 42,5 x 61 cm

473	370320	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 46,5 x 66,2 cm
474	370321	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 46 x 66 cm
475	370322	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 48,4 x 66 cm
476	370323	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 66,3 x 53 cm
477	370324	Alice Soares	litografia; sem data; título: Menina com flores na mão; dim. 48,5 x 66,5 cm
478	370325	Alice Soares	litografia; data: 61; título: Folhas cor verde; dim. 40 x 63 cm
479	370327	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 46,7 x 32,3 cm
480	370328	Alice Soares	litografia; data: 74; título: Figura de mulher; dim. 51,7 x 69 cm
481	370329	Alice Soares	litografia; data: 74; título: Figura de duas mulheres; dim. 69,8 x 49,5 cm
482	370330	Alice Soares	desenho sobre cartolina; sem data; título: Menina em cores; dim. 50 x 70 cm
483	370331	Alice Soares	desenho sobre papel (técnica mista); sem data; sem título; dim. 50 x 70 cm
484	370332	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 50 x 70 cm
485	370336	Alice Soares	pintura sobre papel (técnica mista); sem data; sem título; dim. 35 x 35 cm
486	370337	Alice Soares	desenho sobre papel (técnica mista); data: 1948; sem título; dim. 33 x 48,5 cm
487	370338	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 26 x 33 cm
488	370339	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 26 x 31 cm
489	370340	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 48; sem título; dim. 32,9 x 48 cm
490	370341	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 41 x 51,5 cm
491	370342	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 26 x 33 cm
492	370343	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 33,2 x 24 cm
493	370344	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 33,1 x 33,7 cm
494	370345	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 33,4 x 49 cm
495	370346	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 39,7 x 55 cm

496	370347	Alice Soares	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 41 x 65,5 cm
497	370348	Alice Soares	pintura sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 48,2 x 66 cm
498	370349	Alice Soares	pintura sobre tela; data: 1948; sem título; dim. 88 x 90 cm
499	370350	Alice Soares	desenho sobre papel (frente e verso); data: 1948; sem título; dim. 118 x 34 cm
500	370352	Alice Soares	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 99,7 x 51,5 cm
501	350393	Anico Herskovits	xilogravura; data: 1979; título: Ouro preto...; dim. 25 x 24,5 cm
502	350397	"Acervo Alice Soares"	litogravura com moldura e vidro; data: 1962; sem título; dim. 20 x 28 cm; cópia 2/4
503	350398	Dorothea Vergara	técnica mista (obra inacabada) c/ moldura em paspatur; data: 01/01/1954; sem título; dim. 34 x 49 cm
504	350401	Anastácio Orlikowski	xilogravura revestido por eucatex; data: 1976; título: Janela 1; dim. 22,5 x 33 cm
505	350402	Yeddo Titze	óleo sobre tela com moldura em madeira branca; data: 1960; sem título; dim. 73 x 94,5 cm
506	350411	Fernando Corona	desenho sobre papel c/ moldura e vidro; data: 1967; sem título; dim. 31 x 43 cm
507	350412	Yeddo Titze	óleo sobre tela c/ moldura; sem data; sem título; dim. 72 x 100,5 cm
508	350415	Rangel	óleo sobre tela; data: 1958; sem título; dim. 49,5 x 60,5 cm
509	350416	Maria Wanita Gomes de Menezes	desenho com moldura paspatur e vidro; sem data; título: Minha sala nº 1; dim. 33 x 42 cm
510	350417	Luiz Carlos Maciel	serigrafia; sem data; sem título; dim. 29,5 x 40 cm; cópia 0/1
511	350418	[Ernesto ?] Scheffel	pintura sobre papel; data: 1991; sem título; dim. 25 x 35 cm
512	350421	Paulo Peres	litogravura com moldura; data: 1962; sem título; dim. 19,5 x 27 cm
513	350427	Geraldo	técnica mista com moldura e vidro; data: 1990; título: Estudo em três; dim. 50 x 69 cm
514	350432	Luiz Solari	serigrafia com moldura paspatur e vidro; sem data; sem título; dim. 55 x 36 cm
515	350433	Yeddo Titze	óleo sobre eucatex com moldura e paspatur; sem data; sem título; dim. 29,5 x 21,4 cm
516	350439	Renica	litogravura com moldura e vidro; sem data; sem título; dim. 70,5 x 100,7 cm; cópia 7/25

517	350440	Waldeny Elias	óleo sobre tela c/ moldura; data: 1981; sem título; dim. 23 x 17 cm
518	350441	Janaína [Veiga Vieira ?]	desenho com moldura e vidro; data: 1992; título: Bailarina antiga; dim. 22 x 32,5 cm
519	350443	Xico Stockinger	litogravura c/ moldura; sem data; sem título; dim. 17 x 43 cm
520	350444	Luiz Solari	óleo sobre tela; data: 15/08/1963; título: porto; dim. 43 x 48 cm
521	350471	Carmen Medeiros	serigrafia; data: 1992; título: Figura feminina; dim. 33,2 x 48,3 cm; cópia p/i, I/V
522	350472	Rosana Almendares	serigrafia; data: 1992; título: Frutas e tecidos ; dim. 48,3 x 32,8 cm; cópia p/i, I/IV
523	369800	Ilza	óleo sobre tela c/ moldura de madeira pintada em branco; sem data; título: Paisagem com natureza morta; dim. 41 x 33 cm
524	369801	Velcy Soutier	óleo sobre tela; ano: 1997; título: "Retrato de Alice Soares"; dim. 59,7 x 60 cm
525	369802	Velcy Soutier	óleo sobre tela; ano: 1997; título: "Retrato de Alice Brueggemann"; dim. 59,7 x 60 cm;
526	369823	Donato Silveira	serigrafia sobre papel; ano: 1992; título: Sonho rosa ; dim. 45,2 x 21,4 cm; cópia 4/5
527	369833	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro c/ machado; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
528	369834	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro ferido; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
529	369835	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro empurrando carrinho; dim. 27.6 x 36.5 cm; cópia 7/100
530	369836	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro caído sobre trilhos; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
531	369837	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro saindo da mina; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
532	369838	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Entrada da mina; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
533	369839	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Grade de ferro com mineiros; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
534	369840	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Carrinho com mineiros; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
535	369841	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro perfurando; dim. 27.6 x 36.5 cm; cópia 7/100
536	369842	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Dois mineiros; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100

537	369843	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiros escavando; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
538	369844	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro no túnel; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
539	369845	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineira com criança no colo; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
540	369846	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mina em chama; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
541	369847	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiros comendo; dim. 27.6 x 36.5 cm; cópia 7/100
542	369848	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro carregando escora; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
543	369849	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Três mineiros; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
544	369850	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro empurrando carrinho; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
545	369851	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro escavando; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
546	369852	Luy Bil	xilogravura; ano: 1971; série mineiros; título: Mineiro perfurando; dim. 27,6 x 36,5 cm; cópia 7/100
547	369971	Fayga Ostrower	gravura; data: 1954 nº 1; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
548	369972	Fayga Ostrower	gravura; data: 1955 nº 2; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
549	369973	Fayga Ostrower	gravura; data: 1957 nº3; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
550	369974	Fayga Ostrower	gravura; data: 1957 nº 4; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
551	369975	Fayga Ostrower	gravura; data: 1958 nº 5; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
552	369976	Fayga Ostrower	gravura; data: 1958 nº 6; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
553	369977	Fayga Ostrower	gravura; data: 1958 nº 7; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
554	369978	Fayga Ostrower	gravura; data: 1958 nº 8; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
555	369979	Fayga Ostrower	gravura; data: 1959 nº 9; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
556	369980	Fayga Ostrower	gravura; data: 1959 nº 10; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
557	369981	Fayga Ostrower	gravura; data: 1959 nº 11; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
558	369982	Fayga Ostrower	gravura; data: 1959 nº 12; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
559	369983	Fayga Ostrower	gravura; data: 1959 nº 13; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
560	369984	Fayga Ostrower	gravura; data: 1965 nº 14; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm

561	369985	Fayga Ostrower	gravura; data: 1965 nº 15; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
562	369986	Fayga Ostrower	gravura; data: 1965 nº 16; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
563	369987	Fayga Ostrower	gravura; data: 1966 nº 17; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
564	369988	Fayga Ostrower	gravura; data: 1966 nº 18; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
565	369989	Fayga Ostrower	gravura; data: 1966 nº 19; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
566	369990	Fayga Ostrower	gravura; data: 1966 nº 20; sem título; dim. 36,7 x 50,9 cm
567	369991	Delikowski [Anastácio Orlikowski ?]	xilogravura colada sobre madeira; data: 1976; título: O acendedor de lampião; dim. 10,9 x 19,4 cm; cópia 1/1
568	369994	Waldeny Elias	desenho sobre cartolina; ano: 1989; sem título; dim. 36,5 x 55 cm
569	370001	Ana Luiza (7 anos)	gravura em linóleo; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
570	370002	Manoel	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
571	370003	Ana Maria (10 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
572	370004	Cleide (11 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
573	370005	Maria Cecília (11 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
574	370006	Ana Luiza (12 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
575	370007	Regina Helena (12 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
576	370008	Jorge (13 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
577	370009	Alfredo (13 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
578	370010	Angela (13 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
579	370011	Juliana (13 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
580	370012	Sílvio (16 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
581	370013	Sérgio (17 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
582	370014	Goldani (18 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
583	370015	Elton (18 anos)	xilogravura; sem data; sem título; dim. 32,5 x 48 cm
584	370016	Augusto Rodrigues	gravura sobre papel; data: 1997; título: 27 poemas; dim. 34,8 x 50 cm
585	370017	Augusto Rodrigues	gravura sobre papel; data: 1997; título: 27 poemas; dim. 34,8

			x 50 cm
586	370052	Dorothea Vergara	gravura sobre papel; data: 1980; título: Rosto de mulher; dim. 31,3 x 40 cm
587	370056	Hilda [Mattos ?]	bico de pena sobre papel; data: 30/04/1994; título: Recuerdos de Montevideo; dim. 42 x 30 cm
588	370057	Hilda [Mattos ?]	técnica mista; data: 1996; sem título; dim. 47,7 x 33 cm; cópia pi 3/4
589	370062	Nilo	gravura; data: 1993; título: Vista da Bela Vista; dim. 50,4 x 35,2; cópia H.C.XV/XXII
590	370072	Donato Silveira	serigrafia; data: 1993; sem título; dim. 33,3 x 48 cm; cópia 17/30
591	370079	Helena Salle	gravura c/ folha de informações artista; data: 84; sem título; dim. 30 x 25,7 cm; cópia 8/20
592	370081	Nelson Jungbluth	gravura; data: 93; título: Solito; dim. 35 x 25,3 cm; cópia hc
593	370082	Clara Pechansky	gravura; data: 92; título: Serenata; dim. 50,4 x 35 cm; cópia hc
594	370083	Donato Silveira	serigrafia; data: 96; sem título; dim. 54,6 x 42,7 cm; cópia XIII/XV
595	370084	Donato Silveira	serigrafia; data: 94; sem título; dim. 66,2 x 41,6 cm; cópia: p/i
596	370085	Rubens Galant Costa Cabral	serigrafia; data: 1971; sem título; dim. 48,5 x 66,7 cm; cópia: p/a
597	370086	L. Battl [Luiz Barth ?]	serigrafia; data: 1971; sem título; dim. 48,3 x 66,5 cm; cópia: p/a
598	370113	José Carlos Moura	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
599	370114	José Carlos Moura	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
600	370116	Marta Loguércio	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
601	370117	Clara Pechansky	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
602	370118	Clara Pechansky	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
603	370121	Vera Grinberg	gravura; data: maio 1987; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
604	370122	Vera Grinberg	gravura; data: maio 1987; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
605	370123	Marta Loguércio	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm

606	370125	Leonardo Canto	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
607	370126	Leonardo Canto	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
608	370215	José Carlos Moura	gravura sobre papel; data: 79; sem título; dim. 16 x 19,5 cm
609	370239	De Gamões	litogravura; sem data; sem título; dim. 62,8 x 43,7 cm; cópia: p/e
610	370244	Carlos Fabrício	desenho sobre papel; sem data; sem título; dim. 48,3 x 66 cm
611	370255	Carlos Mancuso	litogravura; data: 56; sem título; dim. 22,4 x 31,5 cm
612	370257	Paulo Peres	litogravura; data: 1962; sem título; dim. 32,5 x 33,2 cm
613	370258	[Ruth ?] Leaf	litografia c/ paspatur; data: 1960; sem título; dim. 17,5 x 25,2 cm
614	370259	[Ruth ?] Leaf	litografia c/ paspatur e c/ dedicatória; data: 1959; sem título; dim. 16,3 x 24,5 cm
615	370260	Mário	litografia c/ dedicatória; data: 1950; sem título; dim. 27,5 x 36,2 cm
616	370261	Enilda	desenho sobre papel c/ paspatur; data: 2-48; título: São João del-Rey; dim. 23,5 x 30 cm
617	370264	Joaquim Fonseca	desenho sobre papel; data: 57; sem título; dim. 30,2 x 40 cm
618	370266	Saulo Gomes	desenho sobre papel c/ paspatur; data: 59; sem título; dim. 15 x 17,1 cm
619	370288	Saulo Gomes	desenho bico de pena; data: 59; título: Laranjas; dim. 20 x 28 cm
620	370289	Anestor Tavares	xilogravura; data: 67; sem título; dim. 17,4 x 40 cm; cópia 1/20
621	370290	Saulo Gomes	bico de pena e aguada; data: nov/58; título: Pateo; dim. 16,5 x 24 cm
622	370291	Lipi e Leoni	desenho sobre papel (frente e verso); data: 28/05/65; sem título; dim. 24 x 33 cm
623	370292	[Ruth Leaf ?] Jeaf	desenho sobre papel; data: 1950; sem título; dim. 21,5 x 31,5 cm
624	370293	Joaquim Fonseca	desenho sobre papel (técnica mista); data: 56; sem título; dim. 30 x 40 cm
625	370299	Danúbio Gonçalves	litografia; data: 1948; sem título; dim. 36 x 23,5 cm
626	370305	Maria Lídia Magliani	desenho sobre papel; data: 79; sem título; dim. 48,3 x 32,8 cm
627	370326	Glauco Rodrigues	desenho sobre papel; data: 1948; sem título; dim. 51 x 39,6 cm

628	370333	Saulo Gomes	desenho sobre papel bico de pena; data: 59; título: Estudo mulheres; dim. 12 x 16,2 cm
629	370334	Saulo Gomes	desenho sobre papel bico de pena; data: 59; título: Estudo mulheres; dim. 12 x 16,2 cm
630	370335	Saulo Gomes	desenho sobre papel bico de pena; data: 59; título: Estudo natureza morta; dim. 12 x 16,2 cm
631	370351	Glênio Bianchetti	pintura sobre papel; data: 48; sem título; dim. 50 x 50,5 cm
632	369806	Desconhecido	tapeçaria em saco de linhagem; sem data; sem título; dim. 27 x 28 cm
633	369964	Desconhecido	serigrafia; data: 1992; título: Riachuelo 1305 ap. 2402; dim. 35 x 25 cm; cópia 4/7
634	369995	Desconhecido	gravura c/ paspatur sobre linóleo; data :1941; título: Mar e o ...; dim. 17,8 x 29 cm
635	370053	Desconhecido	serigrafia; data: 1993; título: Mata Atlântica – Ingleses – Florianópolis SC/BR; dim. 32 x 48 cm; cópia 38/60
636	370054	Desconhecido	aquarela; data: 1996; título: Praia do Pecado; dim. 35,2 x 25 cm
637	370055	Desconhecido	gravura; data: 1992; sem título; dim. 50,4 x 35 cm
638	370060	Desconhecido	gravura; data: 1993; sem título; dim. 35 x 50,5 cm
639	370087	Desconhecido	serigrafia; data: 1971; sem título; dim. 48,4 x 66,7 cm; cópia p/a
640	370091	Desconhecido [Maria Tomaselli ?]	serigrafia (presente de amiga); data: 89; título: Oca-maloca; dim. 70 x 50,4 cm; cópia 22/60
641	370115	Desconhecido	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
642	370119	Desconhecido	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
643	370120	Desconhecido	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
644	370124	Desconhecido	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 30,1 x 43,5 cm
645	370127	Desconhecido	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
646	370128	Desconhecido	gravura; sem data; título: Delírio na casa dos sonhos; dim. 43,5 x 30,1 cm
647	370129	Desconhecido	gravura em papel; sem data; sem título; dim. 15 x 10,8 cm
648	370223	Desconhecido	desenho sobre papel (técnica mista); sem data; título: Flores coloridas; dim. 23,2 x 31,5 cm

649	370225	Desconhecido	pintura sobre papel; sem data; título: Flores; dim. 23,6 x 25 cm
650	370294	Desconhecido	desenho sobre papel (técnica mista); sem data; título: Meninas; dim. 32 x 22,5
651	370295	Desconhecido	desenho sobre papel (técnica mista); sem data; sem título; dim. 32,5 x 16,5 cm