

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

**Personalização como estratégia discursiva do jornalismo:  
o caso da Fundação Iberê Camargo**

**Luciano Alfonso**

Porto Alegre, 2010

### CIP - Catalogação na Publicação

Alfonso, Luciano  
Personalização como estratégia discursiva do  
jornalismo: o caso da Fundação Iberê Camargo /  
Luciano Alfonso. -- 2010.  
173 f.

Orientador: Marcia Benetti.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e  
Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2010.

1. jornalismo cultural. 2. discurso. 3.  
personalização. 4. museu. 5. Fundação Iberê Camargo.  
I. Benetti, Marcia, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

**Personalização como estratégia discursiva do jornalismo:  
o caso da Fundação Iberê Camargo**

**Luciano Alfonso**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora:  
Prof. Dra. Marcia Benetti

Porto Alegre

2010

Para meus pais, Fleury (*in memoriam*) e Acely, a quem devo minha vida e a confiança em todas as minhas opções.

Para os amigos que, em diferentes momentos, me estimularam nesta empreitada, principalmente Lelei e Marlene.

Em especial, ao meu companheiro Fernando, pela compreensão e apoio em um dos momentos mais importantes da minha vida.

## **AGRADECIMENTOS**

À Marcia, minha orientadora, pela amizade e pela competência na condução de meu processo de aprendizado acadêmico.

Ao Sean, colega e amigo, que muito incentivou a enfrentar as minhas inseguranças pessoais e o universo acadêmico.

A todos aqueles que de uma forma ou outra colaboraram comigo neste processo como os colegas da TVE/RS.

À Fundação Iberê Camargo, nas pessoas de Mônica Zielinsky, de Elvira Fortuna e de Neiva Mello, sempre atenciosas e receptivas nas minhas demandas.

A Cida Golin e Paula Ramos, pelas decisivas contribuições na banca de qualificação.

Aos novos amigos e colegas do PPGCOM, e em especial Jousi, com quem dividi bons momentos nestes dois anos.

Aos professores que apontaram novos horizontes e aos funcionários do PPGCOM pela disponibilidade e atenção.

## RESUMO

Este trabalho investiga o uso da personalização como estratégia discursiva do jornalismo cultural, tomando, como objeto, textos jornalísticos sobre a Fundação Iberê Camargo publicados na mídia impressa nacional e internacional. Partimos do pressuposto de que o jornalismo é um importante lugar de produção de sentidos sobre valores contemporâneos, incluindo parte significativa do conhecimento construído sobre cultura e arte. O recorte temporal de coleta do material empírico abrange os sete primeiros meses de 2008, que inclui o período anterior e posterior à inauguração da nova sede da Fundação. Identificamos a forte presença da personalização como estratégia discursiva, examinando, por meio da Análise de Discurso, como sentidos sobre a arte contemporânea e sobre o museu contemporâneo são construídos a partir da referência a Álvaro Siza, o arquiteto responsável pelo prédio da Fundação. O corpus consolidado é constituído de 11 textos, nos quais são analisadas 116 seqüências discursivas pertinentes à problemática central. Concluimos que a personalização constrói quatro sentidos predominantes sobre arte (“o artista”, “o estrangeiro”, “o profissional” e “o humano”) e dois sentidos predominantes sobre museu (“o museu como obra de arte” e “o museu orgânico”).

Palavras-chave: jornalismo cultural; discurso; personalização; museu; Álvaro Siza; Fundação Iberê Camargo

## **ABSTRACT**

This research investigates the employment of personification as a discursive strategy of cultural journalism, taking as object the texts about the Iberê Camargo Foundation published in national and international press. It departs from the perspective that journalism is an important place for the production of meaning around contemporary values, including a significant part of knowledge built on art and culture. The timely approach of collecting data on empirical material encompasses the seven initial months of 2008, which includes the period prior and subsequent to the inauguration to the new building of the Foundation. We identified a strong presence of a personalized discursive strategy, through Discourse Analysis, how meaning around contemporary art and on the contemporary museum is constructed departing from the image of Álvaro Siza, the architect which designed the Foundation building. The consolidated corpus is comprised by 11 texts, in which it is analyzed 116 discursive sequences pertaining to the central issues of the argument. The conclusion is that personalizing creates four predominant stances of meaning on art (“the artist,” “the foreigner”, “the professional” and “the human being”) and two stances of meaning predominantly on the museum (“the museum as an art work” and “the organic museum”).

Keywords: cultural journalism; discourse, personification; museum; Álvaro Siza: Iberê Camargo Foundation.

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2.</b>	<b>JORNALISMO</b> .....	14
2.1.	JORNALISMO CULTURAL .....	17
2.2.	DISCURSO JORNALÍSTICO .....	23
<b>3.</b>	<b>CULTURA E ARTE NA CONTEMPORANEIDADE</b> .....	27
3.1.	A PÓS-MODERNIDADE: ARQUITETURA E MUSEU .....	38
<b>3.1.1.</b>	<b>Museu na Contemporaneidade</b> .....	41
<b>4.</b>	<b>PERSONALIZAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA</b> .....	48
4.1.	PERCURSO METODOLÓGICO .....	48
4.2.	A PERSONALIZAÇÃO CRIA SENTIDOS SOBRE A ARTE .....	53
<b>4.2.1.</b>	<b>O Artista</b> .....	54
<b>4.2.2.</b>	<b>O Estrangeiro</b> .....	58
<b>4.2.3.</b>	<b>O Profissional</b> .....	62
<b>4.2.4.</b>	<b>O Humano</b> .....	68
4.3.	A PERSONALIZAÇÃO CRIA SENTIDOS SOBRE O MUSEU .....	70
<b>4.3.1.</b>	<b>O Museu como Obra de Arte</b> .....	73
<b>4.3.2.</b>	<b>O Museu Orgânico</b> .....	75
<b>5.</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	77
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	82
	<b>ANEXOS</b> .....	88

## 1. INTRODUÇÃO

Por todas as suas características, a consolidação de um projeto como a nova sede da Fundação Iberê Camargo (FIC)<sup>1</sup>, inaugurada em 2008, é um marco cultural em qualquer parte do mundo. Pretende, principalmente, reverenciar e salvaguardar a obra de um dos maiores nomes da arte brasileira do século XX.

Pertencente à geração de pintores que despontou nos anos 40 no Brasil, Iberê Camargo foi pintor, gravador e desenhista. Nasceu em 1914 na cidade gaúcha de Restinga Seca e morreu, em 1994, em Porto Alegre. Viveu durante décadas no Rio de Janeiro para onde foi continuar os estudos de pintura em 1942, tendo aulas com mestres como Guignard (de onde surge o grupo com o mesmo nome), Goeldi e Carlos Petrucci, sempre buscando superar o academicismo. No final da década vai estudar na Europa por dois anos com nomes como André Lothe e De Chirico. Participou ao longo da carreira de exposições nacionais e internacionais, sem nunca estar diretamente filiado a movimentos estéticos.

O trabalho de Iberê Camargo sempre buscou superar a “pintura acadêmica, medíocre e conformada”, conforme ressalta Ferreira Gullar (2003, p. 10), abrindo-se como artista a diversas influências e aprendizados como o de conhecimentos específicos de materiais e técnicas de pintura.

Das paisagens urbanas, passando por objetos como garrafas, Iberê será reconhecido por usar o carretel durante mais de duas décadas como tema que identificará boa parte do seu trabalho artístico, tanto na gravura como na pintura, tornando-se “signo e símbolo de todas as suas vivências e inquietações”, diz Gullar (ibidem, p. 16). Os passos seguintes da produção do artista serão inicialmente marcados pelas formas pastosas, gestuais, dramáticas e ricamente coloridas. A partir dos anos 80, quando retorna à capital gaúcha, e até morrer, a arte de Iberê retoma o figurativo, porém sombrio. Gullar (ibidem, p. 20) mais uma vez define com precisão: “é a obra plenamente realizada enquanto intensidade e rigor escancarada como um abismo que ameaça arrastar-nos para o seu vórtice”.

---

<sup>1</sup> <http://www.iberecamargo.org.br>

A Fundação Iberê Camargo era um sonho tanto do artista que deu nome à instituição cultural como de sua viúva, Maria Coussiart Camargo. A FIC foi criada em outubro de 1995, pouco mais de um ano após a morte de Iberê, tendo o apoio do empresário e colecionador de arte Jorge Gerdau Johannpeter. Hoje a instituição, com a nova sede inaugurada em 30 de maio de 2008, projetada pelo arquiteto português Álvaro Siza – agraciada com o Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza em 2002, além de mérito especial da Trienal de Design de Milão –, é uma referência arquitetônica internacional em termos de museu. No Brasil, raros são os exemplos<sup>2</sup> de instituições construídas com este propósito. A cidade de Porto Alegre é exemplar neste sentido, onde a maioria das instituições/museus é adaptada em prédios que foram construídos originalmente para abrigar repartições públicas ou instituições bancárias.

O projeto da sede da Fundação Iberê Camargo tornou-se viável através de uma parceria público-privado como poucas vezes se registrou na história cultural brasileira. O terreno foi doado pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul, e sete patrocinadores centrais<sup>3</sup> bancaram o investimento. O projeto foi premiado já em sua concepção e mostrou-se inovador, sob o ponto de vista da tecnologia utilizada.

Destacado mundialmente por suas edificações, o arquiteto idealizador da nova sede da FIC, Álvaro Siza, que assina mais de uma centena de obras em três continentes, projetou um prédio de arquitetura organicista, adaptado ao espaço físico da paisagem. Neste prédio hoje estão mais de 4.000 obras de Iberê Camargo, das mais 7.000 que produziu ao longo da carreira. O acervo é formado pela Coleção Maria Coussirat Camargo, constituída por pinturas, gravuras, desenhos, guaches e diversos estudos. Há ainda, um acervo documental com fotos, cartas, slides e cadernos de notas de Iberê, o que também confere à instituição o perfil de museu monográfico. No entanto, a Fundação funciona principalmente como um espaço de exposição e reflexão de arte contemporânea, aberta a atividades com outros acervos e artistas.

Seja pela soma investida no projeto ou em outros termos numéricos, a Fundação é um exemplo de aparelhagem cultural contemporânea. O projeto de Siza – selecionado

---

<sup>2</sup> Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, Museu de Arte Contemporânea de Niterói e Instituto Inhotim são exemplos recentes de espaços projetados no Brasil especificamente para servir como áreas museológicas ou abrigar obras de arte.

<sup>3</sup> Grupo Gerdau, Petrobras, RGE, Vonpar, Itaú, De Lage Landen e Instituto Camargo Correa e R\$ 40 milhões investidos no projeto: R\$ 24,3 milhões (60,8%) através de leis de incentivo federal e estadual, e R\$ 15,7 milhões (39,2%) dos patrocinadores (ARRUDA, 2008, p. D1 e D2).

pela instituição a partir de um perfil exigido de profissional experiente na construção de museus e através de uma lista internacional de dez arquitetos – foi desenvolvido por uma década (1998-2008) e edificado em cinco anos; são 9.363,59 metros quadrados de área construída entre o subsolo (70% do prédio), o térreo e outros quatro pavimentos (um denominado pavimento técnico). O prédio tem nove salas de exposições, além de um grande espaço no primeiro andar. Possui ainda o Centro de Documentação e Pesquisa, a Reserva Técnica, um auditório com 100 lugares, uma cafeteria, uma loja e um estacionamento subterrâneo para 100 carros – localizado sob a via pública, em área cedida em comodato pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Dois ateliês também atendem a demanda da instituição, sendo um deles dedicado à gravura e o outro destinado a atividades do chamado Programa Educativo. Dados da Fundação registram que 120 mil visitantes circularam por suas dependências em 2008.

Meu interesse pela Fundação Iberê Camargo surgiu na medida de meu envolvimento, nas últimas três décadas, com os assuntos ligados à cultura em geral e às artes visuais em particular. Neste último campo, atuo como jornalista, seja na iniciativa privada ou no setor público, em eventos e instituições como o Instituto de Artes Visuais do Estado, o Museu de Arte Contemporânea do RS, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o Santander Cultural e a Fundação Cultural Piratini.

Trabalhei por curto espaço de tempo no projeto de lançamento da nova sede da Fundação Iberê Camargo. Daí para frente, acompanhei pela mídia todo o processo e todas as etapas da construção. Certamente não como um leitor comum, pois sendo jornalista da área cultural já não poderia fazê-lo exclusivamente desta forma. Em ocasiões pontuais, recebi convites por pessoas envolvidas no projeto a visitar a obra e ver de perto o novo espaço cultural tomando forma, a partir do projeto escolhido pela instituição – o primeiro projeto do português Álvaro Siza em terras brasileiras e um dos mais emblemáticos de sua carreira. Ao acompanhar a construção da edificação projetada pelo arquiteto, acabei por me interessar em compreender mais profundamente o universo simbólico de tamanho processo, onde a Fundação é uma parte deste iceberg cultural. Quis, assim, entender as relações entre jornalismo, mais especificamente o jornalismo cultural, e noções como museu e arquitetura na sociedade contemporânea, tomando como objeto empírico a Fundação.

A partir da leitura do material jornalístico sobre a FIC, evidenciou-se a preponderância da utilização do fenômeno da personalização dos fatos que envolviam a

Fundação, principalmente a partir da figura do arquiteto Álvaro Siza. Evidenciou-se o funcionamento de um discurso que cria efeitos de sentido mais amplos a partir da notoriedade. A notoriedade do ator principal do acontecimento é marca no jornalismo, em especial do jornalismo cultural, mas também do esportivo, para citar dois exemplos de editorias que utilizam fortemente este recurso.

Esta pesquisa assenta-se em alguns pressupostos: 1) o jornalismo é um gênero discursivo particular; 2) o jornalismo cultural é um lugar especializado de construção de sentidos sobre a arte; 3) o museu é um ambiente físico e simbólico de importantes significados sobre a contemporaneidade; 4) o discurso é o resultado de estratégias narrativas. Com base nesses pressupostos, definimos a *problematização* da pesquisa deste modo: considerando que o jornalismo é um discurso que constrói sentidos sobre a cultura, e considerando que a personalização é uma estratégia discursiva recorrente no jornalismo cultural, que sentidos contemporâneos são construídos sobre arte e sobre museu por meio desta estratégia?

O *objetivo geral* é compreender o funcionamento da estratégia da personalização no discurso jornalístico para afirmar sentidos sobre arte e museu, por meio da observação dos textos sobre a Fundação Iberê Camargo ancorados no arquiteto Álvaro Siza. Os *objetivos específicos* são: 1) identificar os sentidos predominantes sobre a arte contemporânea construídos pela personalização de Siza; 2) mapear os sentidos predominantes sobre o museu contemporâneo construídos pela mesma estratégia. Atingindo esses objetivos, podemos chegar a sentidos mais amplos, provavelmente generalizáveis para outros objetos empíricos do mesmo campo.

No que diz respeito à análise da cobertura jornalística, a pesquisa se revela inédita, pois no campo da pesquisa em jornalismo são praticamente inexistentes os trabalhos relacionados à Fundação Iberê Camargo. Na monografia *Iberê em obra, um breve estudo sobre a comunicação no processo legitimação e institucionalização da obra de Iberê Camargo*, Flávio Antônio Cardoso Gil (2008) buscou identificar conceitos, políticas e estratégias sobre o processo de legitimação de Iberê Camargo, a partir de ações comunicacionais de que o artista plástico fez uso durante a carreira até as práticas de divulgação da obra através da Fundação. Além dessa monografia, os principais trabalhos acadêmicos com foco central na Fundação estão concentrados na área da arquitetura.

Para o trabalho, definimos os primeiros sete meses de 2008 como recorte temporal para coleta do material empírico. Trata-se de um momento significativo, pois abrange o período anterior e posterior à inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, ocorrido em 30 de maio de 2008. Coletamos os textos sobre a FIC publicados na mídia impressa, nacional e internacional, de janeiro a julho daquele ano. A fonte utilizada para coleta deste repertório de notícias, entrevistas e reportagens foi o clipping oficial da Fundação, material formatado por empresa terceirizada, contratada pela instituição e responsável também por parte da assessoria de imprensa.

A amostragem inicial tinha 275 textos jornalísticos relacionados à Fundação. Fizemos uma leitura minuciosa de todos estes textos, buscando formas de categorizá-los. Um primeiro mapeamento mostrou os três assuntos mais recorrentes nestes textos, que naquele momento chamamos de “Arquiteto”, “Museu” e “Economia”. Essa categorização, que tinha uma função meramente sistemática, permitiu a exclusão da maior parte dos textos, chegando a uma segunda etapa de seleção, com 87 textos. A leitura mais acurada dessa segunda seleção, já feita de acordo com a problematização efetiva da pesquisa, revelou que havia 11 textos significativos para análise, aqueles que permitiam observar a estratégia de personalização de Siza para construção de sentidos sobre arte e museu.

Desta forma e tendo por base que o discurso jornalístico é produtor e reproduzidor de valores sociais hegemônicos, a análise proposta aqui partiu do paradigma construtivista, mais especificamente da teoria etnoconstrucionista (TUCHMAN, 1983). Para esta teoria, a notícia é parte da construção social da realidade, e “a produção de notícias só pode ser entendida no contexto da economia política da sociedade dentro da qual ela ocorre” (TRAQUINA, 2001, p. 112). Sob o mesmo enfoque, compreender a acessibilidade aos meios de comunicação de massa é significativo para diagnosticar a dimensão do arsenal de notícias sobre determinada instituição. Faz-se necessário entender também que a instituição tem amplo acesso ao campo jornalístico em função da relevância de seus agentes sociais, sejam eles empresários, arquitetos, artistas plásticos ou educadores, assim como os valores-notícia dali provenientes.

Em resumo, a idéia central deste trabalho é trabalhar analisar os sentidos construídos pelo jornalismo impresso nacional e internacional sobre a Fundação Iberê Camargo, problematizando as noções de cultura, arte, museu e arquitetura contemporâneos. A partir disso foi possível verificar como o discurso jornalístico

constrói o museu como um lugar emblemático da cultura e, principalmente, analisar a personalização do arquiteto Álvaro Siza como estratégia discursiva de construção e afirmação de capital simbólico. Como metodologia, utilizamos a Análise de Discurso.

Estruturalmente a dissertação está dividida em quatro capítulos, além deste primeiro capítulo introdutório e da conclusão. No segundo capítulo, são abordados os principais aspectos que fazem do jornalismo um dos campos de maior importância na vida social contemporânea. São levantadas questões como: que conhecimento emerge do fazer jornalístico? Mais: como o jornalismo exerce uma importante mediação entre o fato cultural e a sociedade? E ainda de que maneira as notícias são construções ou narrativas da realidade? Também buscamos compreender o que é o jornalismo cultural, suas características, reflexões e o uso que faz de um discurso complexo e recheado de capital simbólico. São abordadas algumas características do jornalismo cultural brasileiro nas últimas décadas e a importância do fenômeno da personalização no processo de noticiabilidade, principalmente na cultura, onde há um forte tratamento das notícias sob a perspectiva de um sujeito.

No terceiro capítulo são examinados os conceitos-chaves de cultura e arte ao longo do processo histórico ocidental para se chegar às definições contemporâneas estabelecidas destes mesmos conceitos. Assim, entendemos ser possível avançar com mais clareza para o aprofundamento das discussões em torno da arquitetura e do museu na pós-modernidade, dois aspectos centrais na compreensão do discurso jornalístico praticado sobre a Fundação Iberê Camargo. Nesta etapa do trabalho foi necessária a reflexão sobre a arquitetura e a sociedade, principalmente a partir da Segunda Guerra, para entendermos uma reorganização social do Estado e o papel que a arquitetura, mais a frente, terá no universo diverso e complexo da sociedade mundial. A arquitetura e o novo espaço que o museu ocupa nesta realidade terminam por estabelecer, entre outros aspectos, valores de distinção e *status*. O museu da contemporaneidade e a nova arquitetura imposta transformaram este espaço urbano num acontecimento midiático.

É no quarto capítulo que trabalhamos a personalização como estratégia discursiva. Explicamos o percurso metodológico, que sai de uma pesquisa bibliográfica para dar sustentação à análise proposta para chegar à Análise de Discurso como método pertinente para a compreensão do funcionamento de um discurso. Apresentamos o recorte temporal, o corpus consolidado e as categorias adotadas para análise do fenômeno da personalização. Em seguida, apresentamos os resultados da análise,

organizados sob o ponto de vista das formações discursivas predominantes, citando exemplos dos sentidos que localizamos. Os exemplos são ilustrativos e não representam a totalidade do material analisado, pois consideramos que isso seria redundante. Iniciamos a análise com a personalização em Álvaro Siza criando sentidos sobre a arte. Quatro categorias se mostraram como formações discursivas hegemônicas que ancoram os sentidos sobre arte no discurso jornalístico: o artista, o estrangeiro, o profissional e o humano. Finalizando este capítulo, observamos que sentidos a estratégia discursiva de personalização ajuda a construir sobre o museu contemporâneo, encontrando duas formações predominantes: o museu como obra de arte e o museu orgânico.

## 2. JORNALISMO

Refletir, mesmo que sucintamente, sobre o conhecimento a partir do jornalismo no mundo contemporâneo é a intenção neste capítulo inicial. Mesmo tendo o registro histórico da institucionalização da profissão há mais de 150 anos, é somente a partir das últimas décadas do século XX que passam a serem sistematizados estudos e teorias que têm dado sustentação a esta que é uma das profissões de maior responsabilidade dentro da sociedade. O protagonismo cada vez maior do jornalismo ou dos meios de comunicação, compreendido como o universo onde os profissionais destes meios atuam, exige cada vez mais análises, objetivando problematizar e entender tanto a importância como a dimensão do campo<sup>4</sup> jornalístico.

O cerne desta pesquisa reside na compreensão de que o jornalismo exerce uma importante mediação entre o fato cultural e a sociedade. O que se esboça aqui é uma análise do discurso que circula nos jornais sobre a Fundação Iberê Camargo, focada no entendimento das perspectivas projetadas pelo jornalismo sobre a realidade cultural contemporânea, a estética e o sistema artístico-cultural.

O jornalismo emerge de dois princípios de legitimação: o reconhecimento pelos pares e o reconhecimento pela maioria. Além disso, assim como o campo literário ou o campo artístico, o campo jornalístico é o lugar de uma lógica específica (BOURDIEU, 1997). E é a partir da compreensão dos modos de produção jornalística, de suas lógicas temporais e de suas funções sociais (FRANCISCATO, 2005) que se pode caracterizar o jornalismo tanto como atividade profissional quanto como instituição. O jornalismo segue determinados processos e princípios, entre eles estar comprometido com a ideia de verdade; reconstruir discursivamente o mundo e marcar as noções de relevância, importância e hierarquia do que relata; estar inserido na sociedade e atuar em processos amplos e históricos.

Mas que conhecimento é este que emerge do fazer jornalístico? O jornalista e sociólogo Robert Park, já na década de 40 do século passado, abordou a questão a partir daquilo que é diferente ou específico nesta forma de conhecimento da realidade.

---

<sup>4</sup> A noção de Campo a ser utilizada neste trabalho é proveniente de Bourdieu e define-se como um espaço simbólico existente a partir de um Capital (quantidade de acúmulo de forças) no qual lutas dos agentes determinam, validam, legitimam representações. Por exemplo: no campo da arte a luta simbólica determina o que é erudito ou o que pertence à indústria cultural.

Meditsch (2004) lembra que, no processo de produção do conhecimento, o jornalismo não revela mal nem revela menos do que a ciência, ele simplesmente revela diferente. A produção jornalística é um recorte singular feito a partir de relatos e informações, uma forma de conhecimento específico da realidade, único e original.

O produto jornalístico – essencialmente a notícia – funciona como um documento público do presente social relatado, diz Park (2008). Já Franciscato (2005, p. 172), ao abordar o processo complexo de produção da notícia e sua evolução, enfatiza:

O objeto notícia alcança um grau maior de complexidade se percebemos que estão presentes na sua constituição expectativas e influências de ordem cultural, expressiva e emotiva por parte do público ao qual o jornal se destina. O vínculo do jornalismo com seu público é, dessa forma, um elemento de ordem da intersubjetividade que opera com percepções como credibilidade, confiabilidade e legitimidade [...].

Franciscato (2005, p. 15) toma por premissa que o jornalismo é “uma prática social voltada para a produção de relatos sobre eventos do tempo presente”. É uma dimensão essencial para o campo e para a prática social nas sociedades ocidentais, que desde o final do século XVII está voltada à produção de relatos sobre fatos cotidianos. O jornal surge nesta época como o meio para tratar de conteúdos relacionados ao tempo presente. Assim,

[...] o jornalismo se consolida como uma escrita sobre eventos, temas e situações do momento presente que estejam fora do alcance da experiência direta de grande parte da coletividade, contribuindo para o estabelecimento ou reforço de relações sociais e culturais ligadas a esta temporalidade (FRANCISCATO, 2005, p. 17)

Se o presente é o tempo referencial para a ocorrência da ação do homem, o tempo do jornalismo é aquele das situações em movimento ou constituição, influenciando a construção temporal da realidade. Ou seja, o jornalismo realiza intervenção no ambiente social de diversas maneiras e, aqui, interessa destacar a percepção sócio-cultural que o fator temporal proporciona às sociedades no Ocidente. Obviamente que também os aspectos econômicos e tecnológicos propiciam significativas alterações. Franciscato ressalta que, na redefinição social do tempo, um marco é a criação de uma denominada cultura do tempo presente onde categorias como novidade, originalidade e simultaneidade dão sentidos para práticas sociais e também consolidam o jornalismo. É neste contexto de uma cultura do tempo presente, por exemplo, que surge o movimento modernista na literatura e nas artes.

Culturalmente, o Ocidente sustenta-se na tese do vínculo direto entre verdade e pluralismo, e encontra lugar privilegiado na atividade jornalística:

Há, portanto, uma historicidade na forma como o jornalismo se firmou nas sociedades ocidentais. O conhecimento das relações históricas revela mais do que a simples repetição de práticas, ele explica os valores e consensos sobre a atividade jornalística. O modelo de jornalismo atual é influenciado pelas noções de liberdade de expressão, liberdade de imprensa, igualdade entre os cidadãos, direito à informação, interesse público, propriedade privada, publicidade da coisa pública, diversidade social e tantos outros avanços da democracia no Ocidente (BENEDETI, 2009, p. 26).

Todo este processo complexo de mudanças sociais desemboca na experiência da atualidade, onde o jornalismo,

[...] ao se aproximar dramaticamente da meta da instantaneidade e utilizar o “instante” como ordenador temático, gera uma tensão entre sua real capacidade de relatar o instante e a secundarização do atendimento a outras tarefas fundamentais do jornalismo, como a apuração rigorosa da informação (FRANCISCATO, 2005, p. 165).

A notícia ou a informação continua a ser o principal produto do jornalismo e resultado da mediação jornalística ativa, seja de um acontecimento ou de um personagem não-ficcional. É preciso, então, entender “as notícias como uma ‘construção’ social, o resultado de inúmeras interações entre diversos agentes sociais” (TRAQUINA, 2005, p. 28).

Este raciocínio objetiva enfatizar que esta pesquisa está inscrita no paradigma construcionista, que reconhece e contempla: a complexidade do fazer jornalístico; a relação entre os diversos atores sociais envolvidos no processo; o acesso das fontes aos veículos; os constrangimentos organizacionais que determinam grande parte do trabalho jornalístico; a importância cultural dos valores-notícia; a ideologia dos membros da comunidade profissional; o poder de influência do jornalismo em instâncias variadas de poder. Este paradigma também parte dos pressupostos de que a linguagem não é neutra e de que a mídia, com base em diversos fatores, estrutura sua representação dos acontecimentos.

O paradigma construcionista entende as notícias como construções, narrativas, “estórias”. Nele, o jornalismo é visto como produtor de um conhecimento particular sobre os fatos do mundo, mas também como lugar de reprodução dos conhecimentos gerados por outras instituições sociais. A notícia (TUCHMAN, 1999), como todos os

documentos públicos, é uma realidade construída e possuidora de validade própria interna. A notícia é resultante de uma combinação complexa de elementos e processos sociais, onde o público é o elemento social legitimador. A configuração final da notícia ocorre através da escolha e seleção sistemática de acontecimentos e tópicos de acordo com um conjunto de categorias socialmente construídas. São os chamados mapas de significado: “Este trazer de acontecimentos ao campo dos significados quer dizer, na essência, reportar acontecimentos invulgares e inesperados para os ‘mapas de significado’ que já constituem a base do nosso conhecimento cultural, no qual o mundo social já está ‘traçado’”, segundo Hall (1999, p. 226).

A notícia vista como uma construção social depende de condições de existência para tal. Segundo Traquina (2001), há seis condições: a realidade, ou os aspectos manifestos dos acontecimentos; os constrangimentos organizacionais, que podem incluir a intervenção dos proprietários dos meios e questões econômicas; as narrativas que orientam o que os jornalistas escrevem; as rotinas que determinam o trabalho; os valores-notícia dos jornalistas; as identidades das fontes de informação utilizadas.

O jornalismo conecta uma multiplicidade de vozes, sentidos e códigos diferenciados, os quais fazem, fizeram ou passarão a fazer parte do horizonte cultural em que o mesmo se constitui (GADINI, 2007). É neste espaço de construção social da realidade que o discurso jornalístico circula e desempenha suas funções. Conectado ao mundo, o produto jornalístico materializa uma variedade enorme de fenômenos, desenhando um mapa do universo social de onde são recortados os acontecimentos noticiados pela mídia.

## 2.1. JORNALISMO CULTURAL

O jornalismo cultural<sup>5</sup> insere-se num quadro mais amplo, que compreende o campo jornalístico como complexo e pleno de significados no que diz respeito à produção, à circulação e ao consumo de bens simbólicos. Ciente de que o jornalismo alicerça e constrói a memória simbólica, o jornalismo cultural é o local fértil para que

---

<sup>5</sup> Segundo Canclini (apud GOLIN, 2007) este recorte genérico de cultura que é apropriado pelo jornalismo em produtos e cadernos especializados ancora-se no uso cotidiano do vocábulo relacionado à educação, à ilustração e ao refinamento, assim como de aptidões estéticas e intelectuais.

tudo aquilo que tenha prestígio, ou capital simbólico acumulado, conquiste maior possibilidade de se tornar visível no sistema cultural.

Siqueira (2007), buscando entender o que se denomina de jornalismo cultural, lembra que é necessário considerar a forma como a noção de cultura foi cunhada na França e na Alemanha do século XVIII. Mais: que a dicotomia fundada nesta época por intelectuais alemães entre os termos *Zivilization* e *Kultur* seria uma base de discussão entre o jornalismo como um todo e jornalismo cultural.

Ainda que todo o jornal seja um conjunto de elementos simbólicos, parte dele trata de aspectos materiais, econômicos e instrumentais, algo próximo da noção de civilização. Ou seja, são elementos comuns a todos os jornais e implicam a dimensão material e técnica, objetiva. Jornalismo cultural poderia se aproximar da noção de *Kultur* ao expressar valores, idéias e modos profundos de ser de um povo, revelando aspectos internos, ocultos, profundos. Dessa maneira, os cadernos culturais poderiam trazer a marca de um grupo social, suas realizações subjetivas e que dificilmente têm a ver com o avanço tecnológico, com o grau de domínio do homem sobre a natureza ou o quanto um povo estaria mais “adiantado” do que outro (SIQUEIRA, 2007, p. 8, grifo da autora).

O tema do jornalismo cultural, segundo Rivera (1995), sempre remete a pares de conceitos opostos ou suas combinações, como elite e massa, tradição e modernidade, erudição e vulgarização, e conseqüentemente estabelece dois grupos básicos: um modelo de cultura especializada ou erudita cada vez mais rara e outro que trabalha a cultura em geral num sentido mais amplo.

Já Golin (2009), ao trabalhar o conceito contemporâneo de jornalismo cultural utilizado na mídia, percebe distorções, pois este conceito é predominantemente associado às manifestações artísticas, às variedades e ao lazer, pouco tendo relação com a dimensão antropológica que a concepção de cultura adquiriu no século XX. Destacando como amplo o espectro – sob o ponto de vista formal e de conteúdo – do jornalismo cultural, o que ocorre na mídia, segundo a autora, é a veiculação de uma ideia genérica de cultura que leva mais em conta as questões do cotidiano e da produção de obras artísticas, estéticas e culturais, ligada à perspectiva das indústrias culturais.

Também e ainda no século passado, o jornalismo cultural consolidou estilo próprio, com frequência associado ao experimentalismo e ao hibridismo de linguagens, diz Alzamora (2008), já visível lá nos folhetins ou nas revistas atuais. Esta espécie de mimetismo com o próprio campo que em que atua, ou seja, o sistema artístico-cultural, explica Golin, acaba por permitir uma linguagem que usa de recursos mais criativos.

No entanto, apesar de ser perceptível uma ligação direta com a agenda do mercado na produção textual do jornalismo cultural contemporâneo, existem outras lógicas para a circulação de notícias. Uma de suas características, de acordo com Faro<sup>6</sup>, seria abrigar o trânsito pela avaliação e análise da produção simbólica capaz de garantir aos periódicos a legitimidade interpretativa, a defesa do ideário de determinadas escolas e correntes de pensamento, tangenciando a esfera acadêmica, um universo geralmente constituído por suplementos de jornais diários ou revistas especializadas, constituindo-se naquilo que Faro chama de “plataforma interpretadora”.

As reflexões propostas pela autora seguem pelo caminho desta mediação existente entre o público e os bens simbólicos, essencial no jornalismo cultural. Reforçando ou desafiando cânones constituídos, o jornalismo cultural é na maioria das vezes o principal meio de acesso a uma experiência artística, inclusive dando perspectiva histórica aos acontecimentos culturais.

Rivera (1995) frisa que o jornalismo cultural tem a necessidade de refletir sobre questões de modismos ou tendências, especialmente em épocas de transição como se vive. Detectar tendências vigentes é uma das chaves deste segmento jornalístico, bem como uma forma de realimentar informações sobre determinados fenômenos que ocupam os meios de comunicação e que só mais tarde despertam interesse nos leitores. Assim foi com assuntos como o chamado fim das ideologias ou o pós-modernismo.

Um jornal, quando diz, é muito mais do que o conteúdo de um artigo ou uma entrevista. É, antes, um produto com ressonância social e cultural polivalente e totalmente disponível, necessitando ter constantemente no horizonte o potencial destas implicações que começam a detonar em cadeia a partir da publicação (RIVERA, 1995, p. 39, tradução nossa).<sup>7</sup>

No Brasil a história do jornalismo cultural está marcada pela influência francesa e o surgimento do folhetim, ainda na primeira metade do século XIX e, de acordo com Piza (2007), segue no século XX uma história próxima à de outros países, num contexto sempre relacionado à vida urbana e a um público consumidor. No caso brasileiro, há, neste ambiente, espaço ao crítico profissional e informativo.

---

<sup>6</sup> Faro, J.S. **Jornalismo Cultural**. Disponível em <http://www.jsfaro.pro.br>, 2009 (apud GOLIN, 2009, p. 25).

<sup>7</sup> Un periódico, se ha dicho, es mucho más que el contenido de un artículo o una entrevista. Se trata, más bien, de un producto con resonancias sociales y culturales polivalentes y enteramente disponibles, lo que obligaría a tener constantemente presente ese horizonte potencial de implicancias y resonancias que comienzan a detonar en cadena con el hecho de la publicación (RIVERA, 1995, p. 39).

[...] os modos como a cultura passa a ser “representada” nos diários impressos são simultâneos e diretamente ligados ao papel de “agente” integrado e instituinte que a imprensa vai assumindo nos processos de construção cotidiana das relações que configuram o campo cultural. Daí a pertinência de situar historicamente a formação e “evolução” da indústria cultural no Brasil associando-a aos momentos e situações mais importantes em que a cultura adquire o *status* de interesse e, na mesma proporção em que vai se tornando tema de informação pública, projeta e fortalece o próprio setor cultural no país (GADINI, 2009, p. 128)

Cronologicamente, a cultura como notícia já ocupava espaço importante, conforme lembra Gadini (2009), no *Correio da Manhã* que teve começo em 1901 até 1974. Piza destaca, como um marco do jornalismo cultural brasileiro nos anos 30 e 40, a revista *O Cruzeiro*, criada por Assis Chateaubriand, que reúne os nomes mais importantes da cultura do país e inova editorialmente. Trata-se de uma publicação com características modernas que introduziu o conceito de reportagem investigativa neste tipo de publicação, trouxe contos, artigos, ilustrações e colunas de importantes nomes da cultura nacional para o público leitor. Já nas duas décadas seguintes a crítica tem seu alto numa combinação de jornalismo e enciclopedismo, segundo Piza, e centrado em figuras como Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, entre outros. Gadini (2009, p. 42) enfatiza que este período e a especificidade de jornalismo cultural praticado encantaram “a intelectualidade pelo espaço de debate, notadamente entre os anos 1950 e 1970”. Ainda os anos 60 e 70 vêm surgir no Brasil os suplementos culturais regionais e se dá a consolidação da indústria cultural. A idéia destes suplementos, acredita Golin (2010), tinha o intuito de atender o leitor médio e revisar a postura hermética em relação à linguagem do jornalismo cultural da época.

A retração do Estado na área cultural durante os anos 80 e 90 possibilitou o surgimento de novas forças econômicas no cenário brasileiro e também uma má gestão estatal no setor. No jornalismo cultural mudanças significativas são detectadas na primeira década, algumas das quais Golin percebe como artifícios redutores do espaço analítico. O visível crescimento das indústrias culturais, como a fonográfica e a editorial, evidencia “uma estratégia mercadológica que apresentava os bens culturais com base em critérios como grandes audiências, internacionalização, serviços e hibridações entre o erudito e o popular” (GOLIN, 2010, p. 192). Toda a década de 90 registra as políticas públicas assumindo a postura econômica neoliberal e a consolidação das leis de incentivo fiscal.

Para expandir o número de empresas interessadas em “apoiar” a cultura, o governo usou de artifícios. Por exemplo, ao reformar as leis de incentivo, ampliou o teto da renúncia fiscal, de 2% para 5% do imposto devido, e, principalmente, os percentuais de isenção. Antes eles ficavam entre 65% e 75%, com exceção da área audiovisual, na qual eram 100%. Agora, esse último percentual é estendido para teatro, música instrumental, museus, bibliotecas e livros de arte. Em resumo, a utilização de dinheiro público subordinado à decisão privada se ampliou bastante. [...] Em outras palavras, as leis de incentivo ao investimento privado em cultura estavam desestimulando tal atitude, pois o dinheiro cada vez mais era público. Entretanto, estranhamente, gerido pela iniciativa privada (RUBIM, 2010, p. 62).

O contexto das empresas jornalísticas no Brasil, inseridas neste paradigma econômico neoliberal, é de crise financeira, o que acarreta, editorialmente, a elaboração de um jornalismo de serviço (lazer e entretenimento) hegemonicamente sem reflexão. É a partir desta época que, em grande parte do planeta, o conjunto de valores culturais e seus significados até então respaldados têm alterado os seus limites nas artes, recriando a cultura, a partir de determinados valores caros a segmentos sociais específicos. Um processo ainda em andamento e reflexão. A primeira década do século XXI no Brasil é marcada também por esta transformação. O governo, segundo Rubim (2010), trabalha com a ampliação do conceito de cultura, abrindo espaço para outras culturas menos elitistas, sejam elas afro-brasileiras, indígenas, de gênero ou das periferias.

A complexidade tanto do campo da cultura como do jornalístico – que trabalha predominantemente sob a dinâmica mercadológica – cada vez mais exige clareza sobre os elementos utilizados pelo jornalismo para atuar em cada situação em particular. Entre esses recursos, é de grande pertinência e importância no contexto deste trabalho o tratamento dos fatos culturais *a partir do sujeito*, a *personalização*, aspecto que ganhou força ainda maior na pós-modernidade por meio da abordagem de assuntos sob o viés da autoria. A personalização se soma a outros elementos, como a predominância nos últimos anos do uso de imagens, pois, como afirma Golin (2010, p. 199), “uma boa visualidade passa a ser critério de seleção estratégico na editoria de cultura”.

O fenômeno de personalização<sup>8</sup>, segundo Tuchman<sup>9</sup>, é essencial ao processo de noticiabilidade. É através da personalização que a mídia busca atrair o público, pois de

---

<sup>8</sup> Por vezes são encontrados textos que fazem uso da palavra *personificação* para abordar questões semelhantes às discutidas aqui. Utilizo *personalização*, pois acredito mais adequada ao sentido do que é investigado, ou seja, a questão de personalizar o discurso jornalístico, representar por meio de uma pessoa, pessoalizar. Personificação poderia remeter a sentidos mais abstratos ou psicológicos.

acordo com a socióloga norte-americana, os editores acreditam que os leitores se interessam por *peças específicas em lugares específicos, com papéis específicos* ou associados a tópicos específicos. Isso significa que a mídia acaba estabelecendo uma espécie de enquadramento onde existem limites de um consenso e de uma coerência no mundo social.

Na verdade o fenômeno de personalização dos fatos jornalísticos é a criação um discurso apoiado em torno de personagens, onde se produz um efeito de sentido no qual a confiabilidade do conhecimento se desloca para a credibilidade individual do sujeito. Galtung e Ruge (1999) lembram que a existência de fatores culturais influencia a transição dos acontecimentos para notícias, e, quanto mais o acontecimento disser respeito às pessoas de elite e quanto mais puder ser visto em termos pessoais, mais provável será sua transformação em notícia.

No caso da centralização na elite, não é de despertar estranheza ou controvérsia, pois este grupo é comumente utilizado como objeto da identificação geral, assim como abordar a vida de governantes, por exemplo, ou outras pessoas de elite, têm uma importância intrínseca. Já sobre a personalização, Galtung e Ruge (1999, p. 68) observam que “As notícias têm uma tendência para apresentar os acontecimentos como frases onde existe um sujeito, uma denominada pessoa ou coletividade composta por algumas pessoas, e o acontecimento é então visto como consequência das ações desta pessoa ou destas pessoas”.

O porquê desse processo é explicado a partir de cinco pontos. Primeiro, a personalização é um resultado do idealismo cultural, em que os acontecimentos podem ser vistos como resultado de um ato de livre vontade do sujeito. Segundo, a personalização é uma consequência da necessidade de significado e conseqüentemente de identificação, ou seja, pessoas servem como objeto para isto, mesclando algo de projeção e empatia. São apontadas ainda como explicações para a personalização – em detrimento dos acontecimentos como o resultado das forças sociais – a notícia como consequência da *concentração elitista*; o chamado fator-frequência, onde o sujeito seria mais *identificável* como acontecimento do que algo da estrutura social; e, por último, as modernas técnicas de obtenção e apresentação das notícias, pois, ao personalizar o discurso, se está facilitando o processo como um todo.

---

<sup>9</sup> TUCHMAN, Gaye. **Making News**. New York: The Free Press, 1978 (apud PONTE, 2005).

Nem a natureza dos públicos, nem os objetivos ideológicos ou estéticos que defenda ou promova, ou ainda o grau de profissionalismo podem ser fatores determinantes para definir o jornalismo cultural, diz Rivera (1995). Contudo, enfatiza o autor, este jornalismo exerce real influência na configuração das ideias e do gosto público de uma época.

A breve exposição sobre o jornalismo cultural, principalmente no Brasil, suas especificidades e características, reafirma o papel deste jornalismo:

[...] como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe (PIZA, 2007, p. 45).

Agora, neste período conhecido como da pós-modernidade, nas décadas finais do século XX e início do século XXI, com a disseminação de novas tecnologias e o rompimento de barreiras políticas, o jornalismo cultural surge sob novas perspectivas de atuação e reflexão, num espaço social onde a cultura tem de ser compreendida como uma parte fundamental e estruturante das sociedades.

## 2.2. DISCURSO JORNALÍSTICO

O jornalismo constitui um discurso singular. É um lugar de produção de sentidos relevantes, ajudando a traçar parâmetros de normalidade social e a estruturar a percepção sobre a realidade. O universo de informação a que pertence o jornalismo não é um espelho do espaço público, mas uma seleção de fatos. Esta informação *selecionada* é essencialmente uma questão de linguagem, e “a linguagem não se refere somente aos sistemas de signos internos a uma língua, mas a sistemas de valores que comandam o uso desses signos em circunstâncias de comunicação particulares” (CHARAUDEAU, 2006, p. 33). Desta maneira se edifica uma visão particular do mundo.

Orlandi (2007, p. 10), ao abordar as diferentes manifestações da linguagem, ressalta que estamos comprometidos com os sentidos e com o político: “Saber como os discursos funcionam é colocar-se na encruzilhada de um duplo jogo da memória: o da

memória institucional que estabiliza, cristaliza, e, ao mesmo tempo, o da memória constituída pelo esquecimento que é o que torna possível o diferente, a ruptura, o outro”. Na garantia de que os sentidos estão sempre “administrados”, portanto não estão soltos, o discurso é o lugar onde é possível compreender como a língua produz sentidos por e para os sujeitos.

O discurso jornalístico contribui para organizar a vida coletiva. No ato de *discurso*<sup>10</sup> o jornalismo ocupa um lugar privilegiado de produção e circulação de valores e sentidos, por ancorar-se na noção de credibilidade – *em princípio*, e na moldura dos diversos discursos midiáticos possíveis. O relato jornalístico é aquele que busca mais se aproximar da verdade dos fatos, ou, pelo menos, o que tem esta aproximação como ideal normativo. O jornalismo transforma-se, assim, em um poderoso ambiente de análise sobre a cultura.

A atividade de construção consiste em tornar o mundo inteligível, categorizando-o segundo um certo número de parâmetros cuja combinação é bastante complexa. A estruturação do saber depende da maneira como se orienta o olhar do homem: voltado para o mundo, o olhar tende a descrever esse mundo em categorias de *conhecimento*; mas, voltado para si mesmo, o olhar tende a construir categorias de *crença* (CHARAUDEAU, 2006, p. 43, grifos do autor).

As categorias de conhecimento a que o autor se refere provêm das práticas da experiência e pela aprendizagem dos dados científicos e técnicos; já as categorias de crenças advêm do olhar subjetivo que o sujeito lança sobre o mundo. Ambos os saberes, de conhecimento e de crença, estabelecem a questão conceitual de representações do real. Estas acabam por produzir normas e revelar sistemas de valores: “[...] a verdade não está no discurso, mas somente no efeito que produz” (CHARAUDEAU, 2006, p. 63).

Benetti (2008) enfatiza que os discursos e seus modos de produção podem ser uma maneira de perceber uma sociedade. No entanto, lembra que estes registros devem ser ponderados de acordo com as formas sociais e históricas que em determinada época ou situação os tornaram possíveis. Este parâmetro de análise inclui o jornalismo e o debate sobre o contexto em que é produzido.

---

<sup>10</sup> Resultado da combinação das circunstâncias em que se fala ou escreve com a maneira pela qual se fala, numa imbricação de condições extradiscursivas e de realizações intradiscursivas que produz sentido (CHARAUDEAU, 2006).

Para se pensar o jornalismo como um gênero discursivo, a autora aposta no conceito de contrato de comunicação, sistematizado por Charaudeau, a partir de cinco elementos essenciais que devem ser associados às regras do campo jornalístico. “O contrato de comunicação assenta-se sobre a compreensão dos elementos que constituem um quadro de referência, a moldura onde o discurso acontecerá”, explica Benetti (2008, p. 39). Sobre os elementos fundamentais são eles:

[...] “quem diz e para quem”, “para quem se diz”, “o que se diz”, “em que condições se diz” e “como se diz”. Todos estes elementos se misturam em um conjunto que só é possível dividir sob o aspecto metódico, mas jamais processual. Para pensar o gênero jornalístico, é preciso considerar a totalidade desses elementos (BENETTI, 2008, p. 10)

A autora ainda destaca que o “para quem se diz”, ou seja, a condição de finalidade, é que tem primazia sobre as demais e acaba por subordiná-las. Assim, o discurso jornalístico, como um gênero dentro do tipo midiático, se estabelece a partir de um contrato de leitura. Benetti (2006) diz que determinadas crenças, amplamente divulgadas, ainda que meramente ilusórias, sustentam este contrato: o jornalista não mente; os interesses do leitor estão acima daqueles da empresa ou do jornalista; o jornalista só recorre a fontes credíveis; e o jornalista só trabalha com informações confirmadas.

O fato de o discurso ser construído de forma intersubjetiva – ele só existe em um espaço *entre* sujeitos – exige compreendê-lo como histórico e subordinado aos enquadramentos sociais e culturais. Este dizer e este interpretar são movimentos de construção de sentidos. Assim, na análise do discurso jornalístico é necessário perceber o texto como decorrente de um movimento de força exterior e anterior. Se, então, a notícia é entendida como um processo de construção de um acontecimento por meio da linguagem:

Cabe ao jornalista/enunciador ir ao já acontecido para produzir a notícia, mediando, assim, os interesses sociais e construindo, pela enunciação, sentidos. Sentidos de vida, de trabalho, de conflito, de política; fazendo ideologia e mesclando temporalidades (BERGER, 1996, p.189).

Berger faz uso das noções bourdianas de campo, capital e capital simbólico para demonstrar o poder do jornalismo enquanto discurso. É preciso reconhecer o capital simbólico deste campo, que tem “poder de fazer coisas com palavras”, segundo o próprio Bourdieu. Com a credibilidade como seu mais importante capital, o jornalismo

detém privilegiadamente o capital simbólico na medida em que é da natureza deste campo fazer crer (BERGER, 1996). Esta credibilidade provém da compreensão social de que o jornalismo é uma prática autorizada a narrar a realidade.

Compreendido isto, se pode afirmar que a realidade é constituída por aquilo que se torna visível através da mídia. Esta função simbólica, com efeitos normativos, é praticada pela mídia como um todo e pelo discurso jornalístico em particular.

### 3. CULTURA E ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

O conceito de cultura toma forma a partir do século XVIII, quando a palavra, em sua acepção figurada, ganha espaço. Se no começo significava um processo completamente material derivado de trabalho e agricultura, colheita e cultivo (EAGLETON, 2005), ao ser usado no singular e sozinho o termo passa a designar a educação do espírito, um caráter distintivo da espécie humana. Inserida no contexto histórico de influência do pensamento iluminista<sup>11</sup>, a palavra carrega a confiança da época num futuro perfeito do ser humano, associada às ideias de progresso e de evolução. Neste processo, surge o uso de cultura como sinônimo de civilização:

Ser civilizado ou culto – como entendiam os franceses e ingleses – significava ser requintado nos sentimentos, temperado nas paixões, agradável nas maneiras, aberto na mentalidade, razoável e moderado no comportamento, sensível para os interesses dos outros, autodisciplinado e preparado para colocar o bem do todo antes dos interesses individuais (CARDOSO, 2009, p. 21).

Uma mudança significativa na noção de cultura se estabelece na Alemanha com o romantismo<sup>12</sup> como movimento tanto artístico como político. A *Kultur* alemã centrada em valores imateriais rejeita a noção de *civilisation* francesa de características universalistas. Neste caminho cultura acaba por definir, como salienta Cardoso (2009, p. 24), “o acúmulo de saberes como objetivo e o processo capaz de levar até ele”.

O uso da palavra cultura no sentido moderno é visto por Williams (2007) em categorias amplas e ativas. A primeira delas, como um modo particular de vida, seja de um povo, grupo ou da humanidade em geral, algo como “civilidade” associada a costumes e moral; a segunda, ligada a um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, um modo de vida; e a terceira seria a categoria de cultura como um substantivo independente e abstrato que serviria para descrever as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artísticas.

---

<sup>11</sup> Entendido como o esforço de intelectuais do século XVIII em usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas de maneira livre e criativa em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária (HARVEY, 2008, p. 23).

<sup>12</sup> Uma concepção de mundo idealista e metafísica, cujo afã de totalidade e unidade estava calcado em sentimentos extremos, no senso de tempo e no poder mitogênico (CARDOSO, 2009, p. 22)

Novos sentidos ao termo cultura também são detectados no século XX, principalmente como um produto comercializável e agregador de valores. É na segunda metade daquele século que vemos surgir a hegemonia da chamada condição pós-moderna, com sua multiplicação e a dispersão dos centros de poder e atividade. Uma cultura que tem sua origem, de um lado, através da alta cultura ou da cultura como algo de simbólico, mais puramente estético, e, de outro, da cultura ligada mais ao coletivo, à identidade e ao político.

Para melhor compreensão deste momento histórico, significativo à proposta deste trabalho, importantes são as observações de Harvey quando destaca que, para entender o pós-modernismo, é necessário abandonar por inteiro o projeto do Iluminismo, já que

[...] os pensadores iluministas acolheram o turbilhão de mudanças e viram a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado. Abundavam doutrinas de igualdade, liberdade, fé na inteligência humana (uma vez permitidos os benefícios da educação) e razão universal (HARVEY, 2008, p. 23).

Ou seja, pós-modernidade<sup>13</sup> tem entre suas características a aceitação do descontínuo, do fragmentário e do efêmero. Essas características estas já presentes na modernidade, mas que agora se apresentam de maneira tácita. No entanto, o pós-modernismo vai além, não se legitimando pela referência ao passado, não acreditando em metanarrativas representativas de todas as coisas. Trata-se de uma época dominada pela pluralidade de formações discursivas.

Assim, o raciocínio de Kellner (2001, p. 328) também é útil no entendimento da cultura desta época. Segundo ele, não se deve tomar a pós-modernidade como uma totalidade cultural nova e sim como uma tendência cultural “que se contrapõe aos valores e às práticas tradicionais remanescentes e ainda atuantes e como uma modernidade capitalista dominante”, onde está presente a hegemonia do capital.

Extremamente ambivalentes e contendo características progressistas e reacionárias ao mesmo tempo, fenômenos são associados à pós-modernidade, como os midiáticos:

---

<sup>13</sup> Pós-modernidade indica um período histórico particular que, em linhas gerais, coloca em dúvida as tradicionais noções de objetividade, razão, verdade, progresso e crença em fundamentos únicos e definitivos (GRUSZYNSKI, 2007, p. 55).

[...] ao invés de serem planas, unidimensionais e desprovidas de codificações ideológicas, a propaganda e outras imagens da cultura da mídia são multidimensionais, polissêmicas e ideologicamente codificadas, abertas a várias leituras, capazes de expressar a mercadorização da cultura e as tentativas do capital de colonizar a totalidade da vida, desde o desejo até a sua satisfação (KELLNER, 2001, p. 330).

É provável que não se tenha um conceito que sintetize o pós-modernismo. Certo é que se pode vê-lo sob várias óticas, seja como uma continuação do modernismo, um esmaecimento da fronteira entre alta cultura e cultura de massa, ou ainda um período de transição.

Jameson (2007) lembra que este momento histórico global denominado pós-modernidade já foi referenciado por outro autor, Ernest Mandel, como o terceiro estágio do capitalismo<sup>14</sup>, um tempo no qual uma das características principais é uma lógica cultural do sistema e, conseqüentemente, uma enorme ampliação de sua esfera de atuação. Neste contexto ocorre um apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa. “O que temos chamado de pós-modernismo é inseparável da, e impensável sem, hipótese de uma mutação fundamental na esfera da cultura no mundo do capitalismo tardio, que inclui uma modificação significativa de sua função social” (JAMESON, 2007, p. 74). Uma época em que os elementos constitutivos são uma nova falta de profundidade centrada na cultura da imagem e do simulacro; um enfraquecimento da historicidade; um novo tipo de matiz emocional básico; e uma nova tecnologia que dá suporte a estes outros elementos.

Outros parâmetros sustentam o pós, afirma o autor. Para ele, o pós-modernismo é a um só tempo um problema estético e político, não devendo ser compreendido como um estilo, mas como uma dominante cultural, onde estão presentes e coexistem uma série de características diferentes ou, dito de outra maneira, é “o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural têm de encontrar seu caminho” (JAMESON, 2007, p. 31).

O momento histórico presente trouxe a necessidade de atenção especial às mediações entre economia e a cultura. Isto porque a cultura foi recentralizada no mundo contemporâneo, através de grupos de especialistas que a produzem e disseminam, e de

---

<sup>14</sup> Economicamente caracterizado pelas empresas transnacionais, nova divisão internacional do trabalho, nova dinâmica vertiginosa de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores, novas formas de inter-relacionamento das mídias, computadores e automação, fuga da produção para áreas desenvolvidas do Terceiro Mundo, crise do trabalho tradicional e a aristocratização em escala global (JAMESON, 2007)

um público cada vez mais sedento por consumir novos bens culturais. São a produção e o consumo cultural em massa, unidos pela globalização e a nova tecnologia da informação. Um mundo vivendo em competições de prestígio cultural. Mais que isso:

Um mundo de culturas nacionais em competição, que busca melhorar a qualidade dos seus estados, oferece a perspectiva de “batalhas culturais” globais com pouco fundamento para projetos globais de integração, de língua franca e de noções de “unidade na diversidade” ecumênica ou cosmopolita, apesar da existência das infraestruturas necessárias de comunicações técnicas (FEATHERSTONE, 1999, p. 16).

Ou seja, já não cabe à cultura apenas um papel de significação na vida social; ela agora está além do social, num mapa de interdependências e equilíbrios de poder no campo social, como especificamente entre os especialistas de bens simbólicos que atuam próximos a especialistas econômicos e políticos.

As reflexões feitas até aqui vêm somar-se ao pensamento de Yúdice (2006), frente a uma sociedade midiática e transnacional. Para ele a cultura como recurso conquistou legitimidade, assim como deslocou ou absorveu outros conceitos a ela conferidos. Melhorias sociopolíticas e econômicas na sociedade globalizada são instrumentalizadas através da arte e da cultura.

Numa entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda (2007)<sup>15</sup>, Yúdice definiu o conceito-chave que utiliza de cultura como recurso. Se a cultura definitivamente já não é mais arte, “a arte é só a ponta do iceberg da cultura. A verdadeira cultura é a criatividade humana. Esse é um discurso que já vem desde a década de 90 e é quase hegemônico”.

Embora também reconheça que a relação entre as esferas cultural e política e mesmo econômica já remonte ao século XVIII, ele percebe atualmente o crescimento da cultura em todos os âmbitos criando um capitalismo cultural, onde arte e cultura são instrumentalizadas para diversos fins, sejam melhores condições sociais, estímulo ao crescimento econômico via turismo cultural ou criação de novos museus. Entre os principais fatores deste novo papel da cultura no mundo contemporâneo estaria a redução do papel social do Estado em várias instâncias. No entanto, o autor acredita que essa legitimidade da cultura baseada na utilidade tem dois fatores principais para

---

<sup>15</sup> Publicada na Revista Z Cultural, Ano III, Número 3, Agosto/Novembro 2007, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ocorrer. Um deles seria que, em tempos de globalização e tudo que ela possibilita em termos de fluxos, acabou enfraquecendo o uso da cultura como unificador do Estado-Nação; o outro seria uma expansão do conceito de cultura com o fim da Guerra Fria; ou o fundamento que legitimava uma crença na liberdade artística. Um conceito expandido de cultura que se evidencia como solucionador de problemas diversos.

O Estado ausente e a conseqüente redução de verbas, a partir de realidades como dos Estados Unidos, exigem uma nova estratégia de legitimação do poder. A arte e a cultura em geral emergem neste contexto como uma espécie de gerenciador do social, a ser compreendida como esfera para investimentos. A ação cultural, como intervenção social, aparece também para complementar níveis insuficientes de escolarização e nas propostas de democratização de oportunidades e redução de desigualdades. Novos modelos apostam nas parcerias com o setor público e com instituições financeiras. Este momento é claramente explicado por Yúdice (2006, p. 31):

O recurso do capital cultural é parte da história do reconhecimento da insuficiência do investimento no capital físico durante os anos 1960, no capital humano dos anos 1980, e no capital social dos anos 1990. Cada nova noção de capital foi projetada como um meio de melhorar algumas falhas de desenvolvimento na estrutura precedente. O conceito de capital social foi operacionalizado nos BDMs<sup>16</sup> levando em consideração o cunho social de seus projetos desenvolvimentistas. Esse conceito também resultou do reconhecimento de que, enquanto os retornos econômicos foram substanciais nos anos 1990, a desigualdade cresceu exponencialmente. A fraca premissa da teoria econômica neoliberal não foi confirmada. Consequentemente recorreu-se aos investimentos na sociedade civil, e a cultura é a sua maior atração.

A lógica do capital que fluiu para todos os campos sociais foi alavancada com a denominada era da privatização. Wu (2006) aborda esta transformação fundamental, sob o ponto de vista político, com a ascensão de Margaret Thatcher e Ronald Reagan ao poder, respectivamente, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Eles passam a defender a doutrina da livre empresa em seus mandatos sucessivos. Vem desta época palavras-chave como *cultura empresarial* e *privatização*, entre muitas outras, e que influenciam os discursos midiáticos e da cultura. Neste panorama a arte contemporânea entra, significativamente, na economia como moeda de valor simbólico e material. Novos museus surgem em várias partes do mundo, a maior parte deles fruto de ações políticas que visam o fortalecimento do turismo e a promoção das cidades em que são instalados.

---

<sup>16</sup> Bancos de Desenvolvimento Multilateral.

A economia cultural ou também chamada economia criativa se mostra extremamente complexa, inclusive com a defesa por parte de alguns de que a cultura se transformou na própria lógica de capitalismo contemporâneo e de que seria também a sua economia política. Para Yúdice (2006, p. 46) “a cultura está sendo invocada para resolver problemas que antes eram do domínio da economia e da política”. Trata-se de um discurso que mobiliza a ideia de conveniência da cultura. Mas como entender a conveniência da cultura? O autor enfatiza que são muitos os sentidos possíveis, mas o que deve interessar não é a censura ao uso ou a corrupção da cultura, mas sim como ela, a cultura, foi transformada na contemporaneidade em recurso.

A cultura, seja como promotora da coesão social, da redução do desemprego ou do desenvolvimento do turismo, é percebida por governos e instituições das mais diversas áreas como instrumento crucial para melhorar as condições sociais. Os retornos se dão também de diferentes maneiras, sejam em incentivos fiscais ou em imagem perante a sociedade. É a medida da utilidade que prevalece. A culturalização da economia, que parece estar em seu apogeu, vem numa esteira histórica que autores como Yúdice enfatizam já existir ou ser detectada nas primeiras décadas do século XX, através da indústria cinematográfica. Com a globalização e a nova divisão internacional de trabalho o fenômeno está agora em todo lugar. Assim, ressalta Yúdice (2006, p. 36), “um festival ou uma bienal de cinema ou de artes são tão internacionais quanto as roupas que vestimos ou os carros que dirigimos”. Podemos com isso afirmar que o papel da cultura no acúmulo de capital é essencial aos processos de globalização e que ela “enquanto recurso é o componente principal do que poderia definir-se comum uma episteme pós-moderna” (YÚDICE, 2006, p. 52).

Na complexidade das relações estabelecidas no mundo atual, até mesmo as identidades se tornam parcialmente desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicos. No entanto, existe uma espécie de nova articulação entre o que é global e o local que atua no interior da lógica da globalização. E é a partir deste apanhado de reflexões que se compreende o momento histórico e cultural em que surge, em Porto Alegre, a Fundação Iberê Camargo. É um contexto com feições globalizantes, onde modos de produção e circulação da arte também passam por profundas transformações, entre as quais a construção de grandes equipamentos culturais.

Antes de situar o campo da arte hoje, é necessário verificar como se constrói a identidade cultural na pós-modernidade. Hall (2000) parte de uma espécie de crise de

identidade do indivíduo contemporâneo, um deslocamento daquilo que entendemos a respeito de nós mesmos como sujeitos. Objetivando esclarecer o que ocorre, o autor resgata três concepções de identidade. A do sujeito do Iluminismo, totalmente centrado num núcleo interior; a do sujeito sociológico, concebida na interação entre o eu e a sociedade unindo o sujeito à estrutura; e, por último, o sujeito pós-moderno, que é a identidade formada e transformada continuamente junto aos sistemas culturais que nos rodeiam. Para ele,

[...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2000, p. 13).

Kellner (2001) enfatiza que, nas sociedades pré-modernas, a identidade não era uma questão problemática e não estava sujeita à reflexão ou discussão. Já na modernidade, a identidade vai tornar-se mais móvel, múltipla, possível adequar-se a mudanças e inovações. Esta espécie de expansão das identidades, no entanto, ainda as faz relativamente fixas e limitadas, pois necessitam do reconhecimento mútuo. A identidade pessoal está condicionada ao reconhecimento das outras; o outro é um constituinte da nossa identidade. Este complexo processo vai possibilitar o estabelecimento de uma identidade pessoal, da criação de uma individualidade particular que ainda persiste. No entanto, hoje, a identidade tem sido cada vez mais problematizada na sua instabilidade e fragilidade, por estar vinculada ao modo de ser, à produção de uma imagem e a uma aparência pessoal. De fato, sujeita a novas determinações e a novas forças que possibilitam novos estilos, modelos e formas, a identidade de feitiço individual é rechaçada na contemporaneidade e a ênfase recai sobre identidades tribais, grupais ou nacionais para citar algumas. A cultura contemporânea em sua amplitude aceita identidades múltiplas, mas também

Contra a globalização da cultura travam-se intensas lutas no sentido de preservar e fortalecer a identidade nacional; contra as identidades obrigatórias da moderna nacionalidade (freqüentemente produto de imperialismo), alguns indivíduos e alguns grupos estão construindo identidades em termos de religião, etnia e região; contra todas as identidades coletivas, outros indivíduos estão tentando construir sua própria identidade pessoal, que, no entanto, muitas vezes é mediada por forças coletivas (KELLNER, 2001, p. 332).

Também Harvey (2008) contribui para esta reflexão, quando salienta que as práticas temporais e espaciais nunca são neutras; elas sempre exprimem algum tipo de

conteúdo de classe ou outro conteúdo social, sendo muitas vezes o foco de uma intensa luta social. Se a interdependência hoje existente possibilita o que é chamado de identidades partilhadas, públicos distintos que usufruem de uma gama de serviços em espaços muito distantes, a identidade daquele que chamo de *sujeito-artista* também se altera. A soberania do artista como ser *diferente*, respaldada de maneira veemente pela postura de nomes como Marcel Duchamp<sup>17</sup>, persiste muitas vezes.

A construção da obra a partir de um mundo do próprio artista, dominado por símbolos que ele mesmo define, sofre fortes transformações na contemporaneidade. O sujeito-artista já não se mostra como um ser excepcional – imagem romântica do século XIX – com o qual não nos poderíamos comparar, mas é alguém semelhante a nós e que substitui uma estética muito individualizada por outra impessoal, de certa forma coletiva, reflexo em grande parte da mudança de paradigma social, envolvendo principalmente a tecnologia e as noções de progresso e identidade dela decorrentes. Algo a que Cauquelin (2005) se refere como a transformação do domínio artístico, onde não há mais a separação da estética de outras leis do sistema social como um todo. O pós-modernismo traz, explica Jameson (2007, p. 43), o fim do ego burguês e, conseqüentemente, “o fim, por exemplo, do estilo, no sentido único e do pessoal, o fim da pincelada individual distinta [...], os sentimentos são agora auto-sustentados e impessoais”.

Cauquelin (2005), ao abordar a atualidade, lembra que alguns artistas recusam o autor como sujeito, exigindo seu apagamento e recusando-se a “se inscrever em uma ‘linha’ ideológica”. As instâncias de consagração em que o sujeito-artista convive são disseminadas:

Há mais espaços de exposição, coleções privadas, livros e revistas consagrados à arte contemporânea, do que alguma vez houve. Por outro lado, conservadores, compradores e críticos, e todos os profissionais que ocupam as inúmeras funções intermediárias criadas pela indústria cultural, dispõem de tanta amplitude para escolher artistas, como um artista para escolher os seus materiais. Todo este mundo se organiza em redes. Estas redes observam-se, situam-se e situam as outras numa escala, que vai da mais tradicionalista à mais vanguardista, mas já não são senão a onde de choque muito longínquo das lutas e das rupturas que marcaram os primórdios da modernidade (MILLET, 1997, p. 71).

---

<sup>17</sup> Duchamp (1887-1968) foi o artista plástico franco-americano responsável pelo conceito de *ready made*, que é o transporte de um elemento da vida cotidiana, a priori não reconhecido como artístico, para o campo das artes. Desta forma, Duchamp buscou protestar contra o conceito sacro da obra de arte, mas também com a vontade de aceitar na esfera da arte qualquer objeto, desde que seja designado como tal pelo artista.

Percorridas algumas noções abrangentes, mas essenciais para esta pesquisa, envolvendo o contexto histórico atual em que a cultura e o sujeito estão inseridos, é necessário compreender como a arte contemporânea está estabelecida neste universo. Diversos autores têm se voltado para a arte na contemporaneidade e mesmo antes deste período. Certo é que “a sociedade, por motivos os mais diversos, é dependente de uma cultura de prestígio e está fortemente decidida, por isso, a dar crédito à arte, sem considerar o que ela hoje efetivamente realiza” (BELTING, 2006, p. 138).

Na segunda metade do século passado, a abordagem da chamada teoria dos campos de Pierre Bourdieu trouxe uma grande contribuição aos estudos da arte. A construção da concepção de arte bourdiana é pensada por meio de dois termos fundamentais, campo e *habitus*<sup>18</sup>. A sociedade é repartida em diversos “campos”, surgidos do processo histórico de especialização e autonomia, os quais possuem, cada um, suas leis específicas e, ao mesmo tempo, leis gerais que perpassam a todos. Um conjunto de disputas e interesses específicos ocorre em cada campo, onde os indivíduos necessitam de *habitus*, o que implica conhecimento e reconhecimento das regras do jogo. O *habitus* seria o princípio gerador das ações do indivíduo. Práticas individuais ou coletivas. Desta forma, frisa Viana (2007, p. 44), “a prática de um indivíduo é o resultado da mediação entre *habitus* (herdado de sua formação familiar, educacional, etc.) e o campo (no qual está inserido)”.

Para Bourdieu, a formação do campo artístico se dá a partir de Baudelaire<sup>19</sup> e Flaubert<sup>20</sup>, que desenvolveram em muito a ideia da autonomização da arte, embora o campo tenha subordinações e esteja ligado ao desenvolvimento de outros campos, como o do jornalismo e o do mercado de bens simbólicos.

---

<sup>18</sup> Noção filosófica antiga, originária no pensamento de Aristóteles e desenvolvida Escolástica medieval, que foi recuperada e retrabalhada nos anos 1960 por Bourdieu. Segundo ele, o *habitus* é um sistema de esquemas adquiridos e que funciona no nível prático como categorias de percepção e apreciação, ou como princípios de classificação e simultaneamente como princípios organizadores da ação (BOURDIEU, 2004).

<sup>19</sup> Um dos maiores nomes da cultura francesa de todos os tempos, o pensador francês Baudelaire (1821-1867) tem uma obra complexa com gêneros variados de textos. A obra poética e crítica dele “representa no desenvolvimento da história das artes e da literatura uma espécie de ponto de convergência, caracterizado por uma forma de sincretismo recuperador da tradição cultural européia, transformador dos enfoques cristalizados dessa mesma tradição e propositos das novas vertentes que passariam a ser denominadas de modernidade” (GONÇALVES, 1991, p. 13).

<sup>20</sup> Um dos mestres do Realismo, movimento estético de reação ao Romantismo europeu no século XIX, influenciado pelas teorias científicas, a Revolução Industrial e a linha filosófica de Auguste Comte, Flaubert (1821-1880) levou à perfeição o ideal do romance realista de harmonizar a arte e a realidade.

No campo artístico a disputa hegemônica se dá, de acordo com Bourdieu, através de três concepções de arte: a “arte burguesa<sup>21</sup>”, a “arte social<sup>22</sup>” e a “arte pela arte<sup>23</sup>”. Os seguidores desta última corrente vão avançar no desprendimento esteta que constituiria o verdadeiro princípio da revolução simbólica no campo artístico. Os adeptos da “arte pela arte”

[...] precisam inventar, contra as posições estabelecidas e seus ocupantes, tudo que a define propriamente, e em primeiro lugar essa personagem social sem precedente que é o escritor ou o artista moderno, profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte (BOURDIEU, 1996, p 95).

O percurso contra a “arte útil”, vista como uma variante oficial e conservadora da “arte social”, estabelece ou inventa a “estética pura” e o “olhar puro” que buscam a distância com relação a todas as instituições. Já o processo de autonomização constitui o campo artístico como um conjunto complexo de agentes e instituições, assim como o desenvolvimento de modos de produção distintos que têm consumidores distintos, como os campos da produção erudita e da indústria cultural. Nesse processo, o campo da produção vai estabelecer o fetiche da obra de arte, a partir da crença no poder de criação do artista, na sua competência artística.

O pensamento de Millet (1997) complementa o de Bourdieu na concepção do fetichismo da arte. A autora lembra que as obras podem conquistar o espaço real ou suscitar um comportamento novo por parte daquele que observa. Mas, para que isso ocorra, estes objetos só se tornam obras sob o nosso olhar, sob a condição, evidentemente, de que este olhar as aceite. Já Bourdieu (1996, p. 259) enfatiza que

[...] a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal.

---

<sup>21</sup> Uma arte mais comercial, ligada aos prazeres e os divertimentos, como o teatro, e sujeita às expectativas do público, segundo o próprio Bourdieu.

<sup>22</sup> Arte de cunho realista e que cumpra uma função social e política.

<sup>23</sup> Recusa das duas outras posições, opondo-se violentamente à burguesia e à arte burguesa.

Compreendidos alguns dos elementos básicos do universo artístico é possível avançar para o entendimento da contemporaneidade na arte. Entender a arte como um sistema<sup>24</sup>, um sistema de arte em seu *estado contemporâneo*, como enfatiza Cauquelin. Isto significa partir de uma perspectiva datada de pouco mais de duas décadas, “produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema” (CAUQUELIN, 2005, p. 15).

Como a arte se coloca neste cenário contemporâneo globalizado? Uma possibilidade de reflexão é repensá-la juntamente com as mudanças ocorridas nas últimas décadas na relação do Estado com a sociedade civil. É por este caminho, e em busca de uma nova legitimidade, que instituições públicas e privadas tomam a arte como modo de expressar a diferença cultural. Seja ela usada como instrumento de melhoria da imagem corporativa, sociopolítica e econômica, ou como ferramenta simbólica de diferenças entre grupos sociais, o chamado capitalismo cultural.

O lugar da arte contemporânea (MILLET, 1997) é um espaço elástico, onde os microcosmos se tornam macrocosmos e inversamente. Ou seja, na maioria das vezes se passa de universos extremamente pessoais ao que ela chama de conglomerados de todos estes universos em exposições, onde estão presentes artistas de todas as civilizações. Se na Renascença a arte passou a afirmar sua especificidade simbólica com o abandono dos gabinetes de curiosidades, no século XX encaminhou-se para a dissolução desta especificidade para melhor se unir ao mundo real. “O real já não fornece modelos à representação, são as representações, as obras do imaginário, que se imprimem no real” (MILLET, 1997, p. 101).

Cauquelin (2005) ressalta que, se na arte a progressão na direção de uma expressão ideal não tem mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderna, o que encontramos é uma mistura, não conflitante, de diversos elementos, valores da arte moderna e da arte contemporânea, constituindo dispositivos complexos e maleáveis, sempre em transformação.

As autoras francesas destacam a importância do discurso na arte de nosso tempo. De caráter moralizador, o discurso moderno denunciava o fato da obra de arte tradicional ser uma mentira. O passo seguinte se deu com os vanguardistas, que, em

---

<sup>24</sup> Entendido como um conjunto complexo de elementos e concepções que envolvem desde o que é a arte, o artista, o mercado e muitos outros.

busca da verdade da obra, chamaram a atenção para os materiais, as questões do contexto, chegando até o museu ou o espectador. Assim, a obra acaba disseminada na realidade do mundo (MILLET, 1997), o que dificulta sua identificação, necessitando do discurso. É ele que racionaliza interpretações, intenções, conduzindo ao campo das significações e classificações. Assim “é a letra que é o meio pelo qual a arte adere ao real, com o risco de aí se perder” (MILLET, 1997, p. 123).

O apagamento de uma realidade dada pelos sentidos em favor da construção de uma realidade de segundo grau<sup>25</sup> ou de realidades no plural é a visão apontada por Cauquelin (2005), já que é por intermédio da linguagem que se estruturam não somente os grupos humanos, mas ainda a apreensão das realidades exteriores, a visão do mundo, sua percepção e sua ordenação. Não podemos escapar ao universo da linguagem, pois se existe alguma realidade objetiva no mundo que nos cerca ela é construída pela linguagem que utilizamos.

A partir desta abordagem macroscópica do universo da arte na contemporaneidade é possível avançar agora no aprofundamento das discussões em torno da arquitetura e do museu na pós-modernidade, dois aspectos extremamente significativos inseridos na cultura de hoje.

### 3.1. A PÓS-MODERNIDADE: ARQUITETURA E MUSEU

Harvey (2008), utilizando Roland Barthes<sup>26</sup> numa reflexão sobre arquitetura e comunicação, aponta que a cidade deve ser encarada como uma forma discursiva e, conseqüentemente, como uma linguagem, que nos cobra uma atenção ao que nos está sendo dito. Isto porque “absorvemos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana” (HARVEY, 2008, p. 70). Este raciocínio serve de ponto de partida para delimitar como se configura o campo da arquitetura e do projeto urbano, a partir do pós-modernismo, onde o museu é um dos espaços mais emblemáticos desta cultura contemporânea.

---

<sup>25</sup> Entendida como simulação, resultado de redundância ou saturação.

<sup>26</sup> Escritor, crítico literário, sociólogo e filósofo francês (1915-1980), Barthes foi um crítico dos conceitos teóricos complexos que circularam dentro dos centros educativos franceses na década de 50.

A compreensão desta realidade pode ser observada a partir da Segunda Guerra e os problemas de toda ordem que o conflito acarretou, principalmente na Europa, o que exigiu um enorme programa de reorganização social do Estado. Uma empreitada que é lembrada por Harvey como uma versão nova e rejuvenescida do projeto do Iluminismo, onde “reformulação e renovação do tecido urbano se tornaram um ingrediente essencial desse projeto” (HARVEY, 2008, p. 71), parte de uma realidade macro idealizada no sentido do bem-estar social e crescimento econômico, envolvendo um planejamento racional e de sistemas de construção industrializada nos moldes de modernistas como Le Corbusier<sup>27</sup> e Frank Lloyd Wright<sup>28</sup>.

Já o processo norte-americano foi diferente no sentido do envolvimento de iniciativas particulares subsidiadas por recursos do governo, mas em essência também se apoiava na produção em massa e no intuito de fazer emergir um espaço urbano racionalizado. Jameson ressalta que estas iniciativas tiveram êxito em boa parte do mundo, facilitando uma ordem social capitalista ameaçada em 1945. As ideias expostas pelo autor somam-se às Arantes (2008, p. 177, grifos do autor):

[...] a associação histórica da arquitetura sempre foi com os donos do poder e do dinheiro, sobretudo com a propriedade privada, da terra e do capital.... Na arquitetura moderna, havia uma contratendência que procurava minimizar o poder da renda e das finanças, associando-se aos setores produtivos e governos nacionais modernizadores, mas na era da mundialização financeira não há mais nenhuma força que contrarie esse poder. [...] a arquitetura rentista abdica de certos conteúdos em benefício de usos *improdutivos*, próprios à esfera da circulação e do consumo (terminais de transporte, *shoppings centers*, hotéis, estádios, museus, salas de concerto, parques temáticos etc.). Seu desejo não é mais de seriação e massificação, mas de diferenciação e exclusividade. Produz objetos únicos e marcantes que *pousam* nas cidades potencializando a renda diferencial e o capital simbólico.

Se a diversidade, a complexidade e o inesperado na maioria das vezes não foram levados em conta no projeto moderno, o pós-modernismo busca fazê-lo através da arquitetura. As comunicações contemporâneas derrubaram fronteiras temporais e espaciais, possibilitando ao projetista urbano contatar com grupos distintos e satisfazer

---

<sup>27</sup> Le Corbusier ou Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965) constituiu um marco importante no desenvolvimento da arquitetura moderna, criando uma nova e radical forma de expressão arquitetônica. Juntamente com Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe e Oscar Niemeyer, é um dos mais importantes arquitetos do século XX.

<sup>28</sup> Wright (1867-1959) influenciou os rumos da arquitetura moderna com suas idéias e obras. Entre os principais conceitos de sua obra está o de que o projeto deve ser individual, levando em conta a localização e a finalidade. Produziu obras originais e inovadoras, incluindo museus como o Guggenheim em Nova Iorque.

seus desejos de consumo. O essencial aqui é a diferenciação de produtos no projeto urbano, reenfatizando o conceito bourdiano de capital simbólico<sup>29</sup>. Harvey (2008, p. 81) explica que “a procura de meios de comunicar distinções sociais através da aquisição de todo tipo de símbolos de *status* há muito é uma faceta central da vida urbana”. Outro aspecto é o cuidado hoje das cidades e lugares – iniciado no começo dos anos 70 – em criar uma imagem positiva e de alta qualidade de si mesmos, procurando, através da arquitetura, projetos que atendam estes anseios e atraiam capital e pessoas.

Abdica-se de uma arquitetura popularizada pós-moderna, presentes em shoppings, praças públicas e outros espaços urbanos, com sua abrangência de propostas e de públicos, e se estabelece uma espécie de reação que leva à denominação de desconstrutivismo<sup>30</sup>, um movimento surgido no final dos anos 80 e que busca “recuperar os altos padrões de elite e de prática arquitetônica vanguardista através da desconstrução do modernismo dos construtivistas russos dos anos 30” (HARVEY, 2008, p. 95).

O campo das práticas culturais historicamente constituídas é um dos melhores terrenos para a conquista de capital simbólico e marcos de distinção (HARVEY, 2006), sob alegações de singularidade, autenticidade, particularidade e especialidade. Isso não se dá apenas na arquitetura atual, mas pode ser percebido ainda em áreas como do turismo contemporâneo.

Se noções de acumulação de referências e estilos também se mostram como uma forte marca inicial da cultura pós-moderna que atendem a diversos gostos, elas acabam por afastar a arquitetura de uma possível metalinguagem e criam discursos altamente diferenciados, sujeitos também às mais diversas críticas. Arantes (2008, p. 189) lembra que estes conjuntos ou edifícios

[...] se apresentam como totalidades em si, desgarrando-se da cidade, de qualquer contexto ou território. Eles cumprem funções para além do lugar e do local, são edifícios e infraestruturas transnacionais de circulação do capital. Essa arquitetura torna-se, por isso, auto-referente, tal como as finanças. Daí a irrelevância do contexto - não há mais que se preocupar em formar a cidade, um mundo coeso, eventualmente homogêneo. Assim, pode-se chegar a um

---

<sup>29</sup> Pode ser definido pelo acúmulo de bens de consumo suntuosos que atestam o gosto e a distinção de quem os possui (HARVEY, 2008, p. 80)

<sup>30</sup> Na arquitetura as características principais são um caos controlado e a imprevisibilidade, através do uso da fragmentação, do processo de desenho não linear de formas que funcionam para distorção e deslocamento de paredes, piso, cobertura e aberturas de edifícios.

verdadeiro *espaço delirante*, sem restrições de estrutura, de materiais, recursos e mesmo de qualquer uso.

A crítica de arte Catherine Millet questiona sobre a arquitetura dos museus de arte moderna e contemporânea construídos por renomados arquitetos: “a arquitetura foi capaz de valorizar as obras? Ou terá o arquiteto privilegiado a sua expressão pessoal em detrimento de uma visibilidade correta, de um percurso lógico?” (MILLET, 1997, p. 79).

A disputa em torno da história da arte tem o seu lugar atual e também futuro no museu de arte contemporânea, entende Belting (2006). Para ele, a arquitetura atual do museu é um *palco* que se aproxima de uma bem-sucedida casa de espetáculo.

[...] o museu representa o estado cultural ou a cidade cultural que não consegue mais se expressar convincentemente de outra maneira, menos ainda que a ópera e a sala de concertos com os seus preços altos e livre da contradição que reside no fato de que veneramos uma cultura burguesa e já não somos mais uma sociedade burguesa (BELTING, 2006, p. 139).

### **3.1.1. Museu na Contemporaneidade**

O exemplo de atuação da arquitetura contemporânea nos possibilita constatar, numa escala mais ampla, que as cidades da atualidade são cenários extremamente complexos, espaços de negociações econômicas, sociais e culturais. Neste contexto a arquitetura ocupa um lugar de destaque, e o museu é um de seus modelos mais bem-sucedidos. A arquitetura dos museus transforma-se em acontecimento urbano e midiático, objeto privilegiado para a reflexão das transformações em curso.

Num caminho de estetização dos novos museus, a arquitetura pós-moderna transforma estes locais – que, até bem pouco tempo, eram projetados e pensados levando em conta principalmente questões educacionais ou didáticas – em locais onde a atitude é hedonista. As exposições ocupam hoje o lugar de outras informações sobre a situação da arte e do andamento da história da arte.

As origens do que conhecemos como museu podem ser encontradas em dois momentos da história. Na adaptação de um grande corredor na residência da família Medici, conhecido ainda hoje como Galleria degli Uffizi, em Florença, que a partir de 1574 passou a reunir num mesmo espaço obras de arte dos Medici antes espalhadas por

diversos palácios; e nos *gabinets de curiosidades* renascentistas, locais de acesso restrito. O gabinete de curiosidades dá lugar ao museu iluminista com noções de progresso, desenvolvimento científico e a busca do bem-estar para todos<sup>31</sup>. Isso o transforma num laboratório de ideias. Num primeiro momento, os objetos e as obras de arte são redistribuídos e reagrupados segundo uma nova história que se pretendia contar, inaugurando o que hoje conhecemos como curadoria.

O museu sempre teve função legitimadora, organizando o que se apresenta na mais completa desordem e fixando o que é instável. Em nossos dias esta legitimação opera em dois sentidos (MILLET, 1997): na busca de fontes esclarecedoras no passado para uma enorme diversidade criativa; e na aceleração de contextualização para a criação contemporânea.

Harvey (2008), ao abordar as transformações do final do século XIX, frisa que o trabalho ideológico de inventar a tradição assume grande importância neste período histórico. Isto porque, socialmente, foi uma época em que as transformações das práticas espaciais e temporais acarretavam uma perda de identidade e sentido de continuidade histórica.

Lara Filho (2006, p. 47) aponta, entre as várias influências que remetem à atual configuração dos museus, as exposições universais iniciadas na segunda metade do século XIX e que tiveram o auge no fim do mesmo século, o conceito de Documentação de Paul Otlet<sup>32</sup>, o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque, a criação do *International Council Of Museums – ICOM*<sup>33</sup>, o Museu Imaginário de André Malraux<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> A Revolução Francesa é o maior símbolo dessa nova instituição chamada museu. Em 1793, o palácio real, localizado em pleno centro de Paris, é transformado em Museu do Louvre (KIEFER, 2008).

<sup>32</sup> Considerado um dos pais da Ciência da Informação, Otlet (1868-1944) escreveu diversos ensaios sobre a forma de recolher e organizar o mundo do conhecimento. Publicou dois livros: *Traité de documentation* (1934) e *Monde: Essai d'universalisme* (1935).

<sup>33</sup> O Conselho Internacional dos Museus (ICOM), associado à UNESCO, surge em 1946, sediado em Paris, uma espécie de organizador da cooperação no âmbito das atividades relacionadas com os museus.

<sup>34</sup> Romancista, arqueólogo, teórico da arte e ministro francês da Cultura de 1959 a 1969, Malraux (1901-1976), entre os textos escritos sobre estética e arte, publicou em 1947 “O Museu Imaginário”, que aborda a possibilidade de o museu se estender na sua comunicação, a partir das fotografias dos seus objetos em catálogos. A ideia é conhecer o museu à distância (OLIVEIRA, 2007).

e a Nova Museologia<sup>35</sup>. Por tudo isso, o espaço do museu atual tem bases fundamentalmente modernas.

O museu é um efeito direto da modernização, pois “não é o sentido seguro das tradições que delinea a origem dos museus, mas a perda combinada com um desejo profundo pela (re) construção” (HUYSSSEN, 1997, p. 224). Desta forma, os museus são criados para serem instituições pragmáticas que “colecionam, salvam e preservam aquilo que foi lançado aos estragos da modernização” (HUYSSSEN, 1997, p. 224). O passado passa a ser construído à luz do discurso presente e a partir de interesses presentes. O espaço do museu é visto como um local institucional privilegiado e que, na passagem da modernidade para a pós-modernidade, sofre uma transformação surpreendente:

[...] pela primeira vez na história das vanguardas, o museu, no sentido mais abrangente, passa de bode expiatório a menina dos olhos das instituições culturais. Essa transformação se torna mais visível na feliz simbiose entre a arquitetura pós-moderna e os edifícios dos museus. O sucesso do museu pode ser considerado um dos sintomas evidentes da cultura ocidental dos anos oitenta: muitos foram planejados e construídos a partir do discurso sobre “o fim de tudo” (HUYSSSEN, 1997, p. 223)

O museu como templo da arte é um conceito burguês sacralizado com o modernismo. O museu sempre foi um acontecimento político, por mais neutra e apoliticamente que se comporte (BELTING, 2006). Vistos como paradigma das atividades culturais contemporâneas, os tipos de museus são hoje quase ilimitados, o que justificaria que o termo seja usado “indistintamente para elementos de um conjunto heterogêneo formado por milhares de instituições espalhadas pelo mundo todo, que possuem ou não acervos próprios” (LARA FILHO, 2006, p. 10). Outro aspecto levantado por Belting é a politização do museu que parte, hoje, de grupos de interesses que atuam internacionalmente sob o conceito de “intercâmbio cultural”, uma espécie de disputa pelo reconhecimento com base em conceitos curatoriais, na maioria das vezes estabelecidos pelos próprios grupos de interesses.

O museu da pós-modernidade, através de toda sorte de materiais da história e da experiência passada, busca a legitimidade. Harvey (2008) lembra o início dos anos 70

---

<sup>35</sup>Uma linha francesa, surgida na década de 70, que reafirma que a coleção não pertence a uma determinada instituição, mas à humanidade, onde se estabeleçam a pesquisa e a reflexão crítica; outra, inglesa, dos anos 80, que também quer a reflexão, o estudo e o questionamento das exposições e museus, priorizando a discussão sobre seus propósitos, os quais não devem estar subordinados às funções e aos métodos de trabalho (FALCÃO, 2003, p. 85).

na Inglaterra, quando museus, casas de campo e paisagens reconstruídas se tornaram parte de uma vasta transformação da paisagem britânica. É a chamada “indústria da herança”<sup>36</sup>, ligada a um impulso de preservação do passado e que diz respeito à preservação do próprio eu, fundamento da identidade individual e coletiva. A ideia central aqui é uma recriação contemporânea acrítica de um passado que não conhecemos em profundidade. Nessa dinâmica que oferece rápidas mudanças ao universo urbano, museus e edificações possibilitam referências, sentidos às sociedades.

Seguindo mais uma vez o raciocínio de Huyssen é possível obter uma série de informações para a compreensão do espaço do museu e da ligação arquitetura-museu – algo que é mais claramente percebido no final da década de 20 do século passado com a construção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, uma das mais significativas experiências de ruptura com os padrões herdados do século XIX. A arquitetura do chamado “Cubo Branco”<sup>37</sup> e as transformações sociais ocorridas com o final da Segunda Guerra afetam e ampliam o conceito de museu.

Da morte anunciada nos anos 60 à explosão duas décadas depois, os museus, dentro da reorganização do capital cultural, são percebidos como unidos ao conceito de vanguarda. Museu e vanguarda são temas centrais da pós-modernidade, pois “onde nenhuma arte é mais capaz de formar consenso a seu respeito, qualquer arte pode reivindicar a sua entrada no museu” (BELTING, 2006, p. 136). O raciocínio pode ser entendido a partir da luta estabelecida contra os museus após todo o movimento das vanguardas históricas do começo do século XX que, rejeitando a tradição, viam no museu o reflexo da hegemonia e das aspirações burguesas.

De referência da alta cultura, o museu vai aos poucos se transformando em aspecto destacado da indústria cultural. Mas qual é a função deste espaço na cultura contemporânea? Difícil obter uma resposta simples. Se pensarmos desde a década de

---

<sup>36</sup> Termo usado por Robert Hewison, em 1987 no livro *The heritage industry*. Hewison, juntamente com outros autores, debateu as questões inerentes a um *boom* da memória e do patrimônio. Estes autores identificaram um conjunto de circunstâncias associadas ao contexto social, político e econômico que caracterizou a década de 80 e o início dos anos 90 do século XX, que teriam confluído para uma representação do passado como um tempo perdido ou uma época de ouro (ANICO, 2005)

<sup>37</sup> “*White Cube*” é a expressão cunhada por Brian O’Doherty e usada para definir o museu moderno. Aparece no livro “No Interior do Cubo Branco” (Martins Fontes, 2002) e faz uma crítica ao espaço do museu modernista, vista como uma espécie de ideologia que, sob um manto de neutralidade, se esconde no espaço expositivo de museus e galerias.

50, quando as vanguardas acabaram por fazer parte de acervos, o museu vem sofrendo profundas transformações, agregando funções e buscando democratizar o acesso.

Huyssen investiga esta mania pelos museus surgida nos anos 80, que acabou por recolocar este espaço institucional como de uma verdade canônica e de uma cultura de autoridade. Suas conclusões apontam para três modelos explicativos. O primeiro, centrado na cultura como compensação, num historicismo expansivo da cultura contemporânea, uma espécie de obsessão pelo passado, que tem no pensamento de Hermann Lübbe<sup>38</sup> sua matriz explicativa. Segundo o autor, “a modernização é acompanhada pela atrofia de tradições válidas, pela perda da racionalidade e pela entropia das últimas experiências estáveis e reais” (HUYSSSEN, 1997, p. 239). Neste sentido, o museu compensaria a perda de estabilidade. O segundo modelo, defendido pelos franceses Jean Baudrillard e Henri Pierre Jeudy<sup>39</sup>, fundamenta que a explosão de museus é uma “tentativa da cultura contemporânea de preservar, controlar e dominar o real com o intuito de esconder o fato de que o real está em agonia devido à expansão da simulação” (HUYSSSEN, 1997, p. 245). Já o terceiro modelo é mais sociológico e crítico, que defende o surgimento de um novo estágio do capitalismo consumista. Segundo esse modelo, a televisão teria despertado na sociedade um desejo irrealizável de experiência e de acontecimentos que a musealização parece suprir – uma materialidade do artefato exibido que se opõe à imagem sempre fugaz na tela.

Estes modelos colaboram no entendimento do processo de popularidade do museu. Mesmo assim, para avaliarmos as funções do museu,

[...] precisaríamos determinar até que ponto ele ajuda a superar a ideologia insidiosa da superioridade de uma cultura sobre todas as outras, no espaço e no tempo. Até que ponto e de que maneira ele se abre para outras representações e como ele será capaz de lidar com os problemas de representação, narrativa e memória nas suas exposições e no seu projeto (HUYSSSEN, 1997, p. 251).

---

<sup>38</sup> Lübbe, junto com Reinhart Koselleck e Odo Marquard, fazem parte da chamada “geração cética” de intelectuais cujo pensamento se aproxima do conservadorismo cultural e da herança clássica provenientes de Grécia e Roma, resistindo à “americanização” da Alemanha Ocidental nos anos 1950 e 60. Como características esta geração tem a desilusão, a despolitização e um tipo de realismo que servia de oposição à abstração excessiva (WIKLUND, 2008).

<sup>39</sup> Os teóricos franceses desenvolveram, no início dos anos 80, uma teoria da simulação e catástrofe da musealização em vários trabalhos publicados, em que o museu é visto como uma máquina de simulação, dentro da cultura de massa, semelhante à televisão.

O museu, no entanto, ainda é pensado como símbolo de um lugar inalterável e do tempo suspenso, mesmo que no sentido contrário a todos os desejos articulados na prática contemporânea de exposição com seu caráter efêmero. Para Belting (2006, p. 141), “numa sociedade que, em vez de um tesouro de objetos, reverencia um banco de dados com informações, é exigida uma nova direção do museu, a fim de desespacializar e temporalizar também o museu. O evento ocupa o lugar da obra”.

Os desenvolvimentos que ocorrem na arquitetura e na organização do espaço com o pós-modernismo estão inseridos com ênfase num contexto de retorno às culturas locais, revestidas por formas de representação que utilizam o pastiche e a colagem lúdica de estilos e tradições (FEATHERSTONE, 1997). O autor cita os casos de reconstruções de áreas centrais de cidades, de regiões de docas, de bairros ocupados por armazéns e onde, também, estão inseridos os museus novos ou que passam por processos de adaptação à nova realidade cultural. Através disso é possível vislumbrar um tipo de arquitetura que define como lúdica na medida em que produz uma sensação de desorientação, espanto e assombro, mas que reforça ou ajuda as pessoas a recuperar o sentido de lugar perdido.

É a nova classe média, sobretudo aqueles que tiveram acesso a uma educação superior, que trabalham nas indústrias ou profissões culturais, que se mostra mais bem disposta a participar de experiências que visam reconstituir a localidade, o descontrole controlado das emoções e a construção de comunidades estéticas temporárias (FEATHERSTONE, 1997, p. 36).

Essa valorização das áreas urbanas carrega consigo também uma valoração da produção cultural destes lugares-cidades. A arte, neste novo espaço do museu, se destaca como ferramenta importante de afirmação neste ambiente. O museu mantém-se como espaço privilegiado de validação de qualquer objeto como arte e de intermediação dela com o público e o sistema de arte.

A forma comunicante é o marco urbano. Seu assunto tem sido a tecnologia, os processos de projeto e construção, os materiais e os efeitos cenográficos são tematizados como soluções de vanguarda, possibilitados unicamente pelo seu próprio desenvolvimento. A tecnologia torna-se duplamente meio, de construção e de comunicação, de si mesma (SPERLING, 2005, p. 06).

Sperling, ao abordar a cultura contemporânea, ressalta que a arquitetura de *performance* – como denomina a arquitetura dos museus contemporâneos – é uma espécie de “resolução apaziguadora das tensões existentes entre as premissas da

arquitetura moderna e as proposições formuladas pela arquitetura pós-moderna” (2005, p. 06). Uma arquitetura eficaz para a produção de pequenas narrativas para a reprodução do capital.

A forma comunicante é o marco urbano. Seu assunto tem sido a tecnologia, os processos de projeto e construção, os materiais e os efeitos cenográficos são tematizados como soluções de vanguarda, possibilitados unicamente pelo seu próprio desenvolvimento. A tecnologia torna-se duplamente meio, de construção e de comunicação, de si mesma (SPERLING, 2005, p. 06).

O autor avança no entendimento do funcionamento do museu explicando que, se antes a chamada caixa expositiva<sup>40</sup> era somente o elemento único de mediação e normatização de comportamentos do público, hoje a tecnologia cria um não-lugar<sup>41</sup>. O museu de nossos dias não é mais aquele inserido nas democracias modernas que gerenciava a história, a cultura histórica e a arte transformada em história em nome do Estado, mas um espaço que discute a sua tarefa e aparência. De fato procura um rosto próprio e, por enquanto, segue no encaixe do antigo museu, com o qual, porém, já não tem mais semelhança.

---

<sup>40</sup> A sala de exposição no sentido físico.

<sup>41</sup> Expressão usada por Marc Augé para o que denominada como lugares constituídos com fins específicos, normalmente vinculados ao trânsito de massa, em que as relações que os indivíduos mantêm com esses espaços são previstas e programadas (SPERLING, 2005).

## 4. PERSONALIZAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA

### 4.1. PERCURSO METODOLÓGICO

O trabalho de investigação científica se dá sobre uma problematização – que podemos chamar de *construção do objeto teórico*. Construir o objeto teórico significa examinar um ambiente empírico a partir de um olhar problematizado por conceitos que se inserem em perspectivas e em um quadro mais amplo de pensamento.

Desde o momento que optamos por debater as relações entre jornalismo e cultura – escolhendo como recorte o modo como o jornalismo representa a arte e o museu –, sabíamos que escolhas teóricas seriam necessárias e que só poderíamos nos mover a partir dessas escolhas. É essa articulação de conceitos, buscados em campos do conhecimento distintos como a filosofia, a sociologia, a arte, a comunicação e os estudos de linguagem, que permite enfrentar a complexidade do tema e a riqueza do objeto empírico. Temos aqui um problema a ser solucionado por qualquer pesquisador: a riqueza do objeto, em si mesma fascinante porque apresenta inúmeras possibilidades de abordagem, pode levar a um trabalho abrangente e de análise distendida, porém com resultados que às vezes pouco contribuem para além da visão específica daquele objeto, naquele momento de apreensão investigativa.

O percurso metodológico desta pesquisa, portanto, é bastante longo e começa muito antes da definição do recorte temporal do corpus e do método de análise deste corpus. O primeiro passo foi dado com o apoio da **Pesquisa Bibliográfica**, que permitiu reunir autores pertinentes ao referencial teórico de que necessitávamos. As leituras foram paulatinamente construindo um quadro conceitual que resultou nos primeiros capítulos desta dissertação, aqueles que articulam os campos do jornalismo e da arte, e dentro deste último as concepções sobre o museu como um lugar de produção e circulação de significados. Não seria possível tratar do tema sem este percurso teórico, e sempre o fizemos com a clareza de estar escolhendo um caminho que, mais tarde, iria se conectar com um método de análise a partir de uma mesma perspectiva.

Nesse sentido, o referencial teórico permitiu que trabalhássemos com alguns pressupostos. É assim que, para chegar ao método, trabalhamos sobre um eixo conceitual que compreende: 1) o jornalismo como um gênero discursivo particular; 2) o jornalismo cultural como um lugar especializado de construção de sentidos sobre a arte;

3) o museu como um ambiente físico e simbólico de importantes significados sobre a contemporaneidade; 4) o discurso como resultado de estratégias narrativas.

Esse eixo conceitual leva-nos necessariamente a trabalhar com o jornalismo como linguagem, e neste percurso a escolha metodológica mais profícua foi a **Análise de Discurso (AD)**. Não apenas porque é um método que permite trabalhar com os significados, mas especialmente porque ele se inscreve na mesma raiz paradigmática do interacionismo que norteia nossa compreensão sobre o jornalismo. Essa relação fica explícita em Mariani (1999, p. 106):

Se as notícias publicadas trazem na sua constituição textual traços histórico-sociais, e isso faz parte dos processos de significação, é porque linguagem e história se constituem mutuamente e os sentidos precisam ser pensados na sua historicidade. Os sentidos não estão presos ao texto nem emanam do sujeito que lê, ao contrário eles resultam de um processo de inter-ação texto/leitor.

Sabemos, como dito no referencial teórico, que o jornalismo é um discurso complexo que deve ser observado em sua complexidade. Não é possível, porém, dar conta de todos os seus aspectos no âmbito desta pesquisa, e por isso a necessidade de uma problematização que permita manter o foco de análise. Tendo escolhido a cobertura jornalística sobre a Fundação Iberê Camargo como objeto empírico, passamos à construção do objeto teórico. O que, neste quadro, poderia guiar uma análise proveitosa sobre o jornalismo e seus modos de construir sentidos? Foi assim que chegamos à escolha da *personalização como estratégia discursiva*. Pareceu-nos que a análise desta estratégia, por meio de um objeto empírico particular, poderia contribuir com o campo da pesquisa em jornalismo de modo mais amplo, já que a personalização é um recurso frequentemente utilizado no jornalismo cultural.

Em nosso objeto, havia diversas possibilidades de estudo da personalização como recurso discursivo. No entanto, foi a figura de Álvaro Siza que possibilitou ir ao cerne do que queríamos debater: as relações entre jornalismo, cultura, arte e museu. A proeminência adquirida pela arquitetura – ela mesma tomada *como arte* – no mundo contemporâneo é incorporada ao jornalismo cultural de tal modo, que articula noções também contemporâneas sobre o que seja a arte e o que seja o museu.

A Análise de Discurso é, sempre, um gesto de interpretação, sendo inteiramente assumida pelo pesquisador. No entanto, isso não significa que o analista esteja absolutamente livre para interpretar. Ele o faz submetido a certos rigores: o rigor

teórico, o rigor da construção do corpus, o rigor da explicitação minuciosa dos modos de trabalho. O que interessa, à Análise de Discurso, é compreender *o funcionamento* de um discurso, ou *como este discurso significa*. É exatamente o que buscamos fazer aqui: mais do que simplesmente localizar os sentidos, desvendar uma estratégia discursiva. A estratégia discursiva, porém, não é evidente. Ela está recoberta pelos sentidos, e é preciso vasculhar o discurso para trazê-la à luz. Podemos ver uma estratégia por sua recorrência, pelo procedimento analítico que, em AD, denominamos *paráfrase*. A paráfrase é a reiteração do mesmo. Um sentido pode ser expresso por diferentes palavras em diferentes textos, pode ser enunciado por diferentes sujeitos e inscrito em diferentes temporalidades. Ainda assim, ele pode ser repetido, reiterado, reafirmado de forma incessante. É essa dispersão, ao longo de textos, termos e temporalidades, que constitui a densidade e a força de permanência deste sentido.

A construção de nosso objeto teórico passa pelo risco de posicionamento do pesquisador, um risco conscientemente assumido a partir da inscrição teórica. Orlandi (1998, p. 64) lembra que a interpretação é uma injunção: “Face a qualquer objeto simbólico, o sujeito se encontra na necessidade de ‘dar’ sentido”. Se o analista de discurso está exercendo um gesto de interpretação, “dar sentido” ao que investiga exige clareza sobre a problematização – sem esta clareza, *qualquer* leitura ou interpretação seria válida, o que não condiz com uma investigação científica. Orlandi diz que o gesto de interpretação do analista se apóia em um *dispositivo teórico*, que se distingue do dispositivo ideológico mobilizado pelo sujeito comum ao interpretar.

Isso não significa que o pesquisador não esteja sujeito a uma visão ideológica. Significa que ele se desloca para fora do discurso que investiga, recorrendo sempre ao dispositivo teórico que sustenta seu trabalho de pesquisa, para então compreender o que observa. É um trabalho de permanente vigilância sobre o que o pesquisador “vê imediatamente”, “quer ver”, “pensa ver” ou, em direção oposta, ao que ele “não vê imediatamente”, “não quer ver”, “prefere desconsiderar”.

Para este trabalho, mobilizamos dois conceitos importantes da AD: formações discursivas e paráfrase. A paráfrase, como já dissemos, é o procedimento analítico que permite localizar aquilo que se repete. Nós a utilizamos como fundamento da análise porque estamos interessados na construção de sentidos ao longo de textos diversos. A paráfrase define a estabilização dos sentidos, e por isso se mostra como um procedimento analítico essencial para chegar a resultados confiáveis. Formação

discursiva (FD), por sua vez, pode ser considerada como uma região nuclear de sentidos. Não existe formação discursiva “a priori”, ela é sempre contextualizada, histórica, regida por um sistema de regras de formação (FOUCAULT, 1995). O discurso existe na articulação destas formações discursivas, que materializam sentidos advindos de campos diversos. O discurso é, assim, complexo, móvel, construído como redes cujos pontos nodais seriam estes núcleos de sentidos. Na investigação, o caminho metodológico é *localizar as formações discursivas que interessam ao problema de pesquisa* – em suma, o mapeamento de formações discursivas depende sempre do objeto teórico, do dispositivo teórico que o analista utiliza para compreender o discurso.

No caso desta pesquisa, percebemos que só poderíamos compreender a personalização como estratégia a partir do mapeamento das principais formações discursivas que criavam sentidos com base na figura de Álvaro Siza. Como mostraremos adiante, a leitura dos textos apontou que o personagem Siza ancora sentidos mais amplos sobre arte e sobre museu. Acreditamos que estas FDs podem ser encontradas em outros objetos empíricos que tratem do mesmo tema, por meio da personalização mobilizada por outro personagem.

Definimos um **recorte temporal** arbitrário para coleta do material empírico: os primeiros sete meses de 2008. Trata-se de um momento significativo, pois abrange o período anterior e posterior à inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, ocorrido em 30 de maio de 2008. Coletamos os textos sobre a Fundação publicados na mídia impressa, nacional e internacional, de janeiro a julho daquele ano. A fonte utilizada para coleta deste repertório de notícias, entrevistas e reportagens foi o clipping oficial da FIC, material formatado por empresa terceirizada, contratada pela instituição e responsável também por parte da assessoria de imprensa.

A amostragem inicial tinha 275 textos jornalísticos relacionados à Fundação tratando da instituição em geral, desde questões estruturais da região da cidade de Porto Alegre que sedia o edifício da FIC e notas de atividades que a instituição iria promover em seu novo espaço até diferentes materiais usados na edificação projetada por Siza. Fizemos uma leitura minuciosa de todos estes textos, buscando formas de categorizá-los. Um primeiro mapeamento mostrou os três assuntos mais recorrentes nestes textos, que naquele momento chamamos de “Arquiteto”, “Museu” e “Economia”. Essa categorização, que tinha uma função meramente sistemática, permitiu a exclusão da maior parte dos textos, chegando a uma segunda etapa de seleção, com 87 textos.

Através deste processo eliminamos textos relacionados a temas gerais ligados à FIC e não característicos da personalização.

A leitura mais acurada dessa segunda seleção, já feita de acordo com a problematização efetiva da pesquisa, revelou que havia 11 textos significativos para análise e que podiam refletir a problemática da pesquisa, envolvendo a personalização como foco. Foi esta terceira seleção de textos que constituiu nosso **corpus consolidado**, que numeramos – para fins de sistematização do método – como Texto 1 a Texto 11. A tabela a seguir mostra a relação do corpus, indicando a data de publicação, o veículo, o título do texto e sua inserção no campo especializado ou genérico do jornalismo.

**Tabela 1:** Corpus consolidado de pesquisa

Número da matéria	Data da publicação em 2008	Veículo	Título matéria	Revistas Especializadas	Jornais e Revistas Semanais
01	02/01	Jornal Clarín - Argentina	En tributo de Siza al ícono expresionista (Cristian Scarpetta)		x
02	01/04	Revista Aplauso	A geometria do silêncio (Flávio Ilha)		x
03	25/05	O Estado de São Paulo	Novo Lar para Iberê (Camila Molina)		x
04	29/05	Folha de São Paulo	Iberê em casa (Fabio Cypriano)		x
05	30/05	Jornal Público - Portugal	"Não me dá muita vontade..." (Nuno Amaral)		x
06	01/06	Rev Arquitetura & Urbanismo	Paredes retas e superfícies onduladas (Silvana Maria Basso)	x	
07	01/06	Jornal El Mercurio - Chile	Porto Alegre inauguro... (Maureen Lennon Zaninovic)		x
08	01/07	Revista Casa Vogue	Escultura Gigante (Camila Belchior)	x	
09	01/07	Revista Projeto Design - SP	Especial Rio Grande do Sul (Fernando Serapião)	x	
10	01/07	Revista Lapis - Esp.	La construcción del espacio (Adolfo Montejo Navas)	x	
11	13/07	Folha de São Paulo	Museu branco (Jorge Coli)		x
<b>TOTAIS</b>				<b>4</b>	<b>7</b>

Trazemos, a seguir, os resultados da análise. Optamos por apresentá-los *organizados segundo as formações discursivas predominantes*, citando exemplos dos sentidos que localizamos. Os exemplos são ilustrativos e não representam a totalidade do material analisado, pois consideramos que isso seria redundante. Observamos 11 textos e, neles, localizamos 116 seqüências discursivas que traziam sentidos pertinentes à problematização. Seqüência discursiva (SD) é “o trecho que arbitrariamente recortamos para análise e depois utilizamos no relato de pesquisa” (BENETTI, 2007, p. 113). Assim, os trechos que ilustram o relato estão sempre indicados com o número do texto [T1, T2 etc.] que lhe corresponde e com o número da seqüência discursiva [SD1, SD2 etc.] que lhe conferimos no processo da análise. Por fim, salientamos com **negrito** as marcas discursivas que permitiam, em nossa leitura, a filiação daquela seqüência discursiva à formação discursiva em análise.

#### 4.2. A PERSONALIZAÇÃO CRIA SENTIDOS SOBRE A ARTE

“Fazer época é impor sua marca”, diz Pierre Bourdieu, em certa altura do ensaio *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*<sup>42</sup>. Lá, também, ele enfatiza que

[...] as palavras, nomes de escolas ou de grupos, nomes próprios, só têm tanta importância porque eles fazem as coisas: como sinais distintivos, eles produzem a existência em um universo em que existir é diferir, “fazer-se um nome”, um nome próprio ou nome comum (a um grupo) (BOURDIEU, 2006, p. 88).

Este discurso desmistificado do pensador francês com relação aos campos sociais se mostra mais claro se compreendermos o processo histórico de constituição desta crença, como veremos a seguir. O entendimento deste universo é essencial para que as categorias elencadas do *artista*, do *estrangeiro*, do *profissional* e do *humano*, através da personalização em Siza, possam ser mais bem visualizadas. Essas quatro categorias são as formações discursivas hegemônicas, as formações que ancoram os sentidos mais gerais sobre arte no discurso jornalístico que estamos analisando.

---

<sup>42</sup> O ensaio é parte de um livro de mesmo título traduzido no Brasil, em 2006, pela Editora Zouk.

#### 4.2.1. O Artista

Não são poucos aqueles que acreditam que a arte é a expressão de um universo que apenas os artistas possuem. No entanto, explica Osborne (1970), não existe nada que evidencie que os artistas sejam melhores, mais equilibrados ou profundos como seres humanos. São a estrutura e a forma, os elementos da criatividade, que constituem a diferença. Mesmo assim, a importância da auto-expressão do artista persiste ainda hoje e, às vezes, de forma imperativa. Esta herança centrada na liberdade, paixão e emoção é a base do chamado romantismo.

Fazendo uso desta espécie de simplificação do movimento artístico romântico – pensado sob a ótica do Ocidente onde se deu, inicialmente, a partir de um ponto de vista monárquico-conservador para o liberalismo entre o final do século XVIII e meados do século XIX –, é possível que se percebam aproximações entre a visão ou a caracterização do artista como era entendido naquele momento histórico e as formações discursivas localizadas nos textos jornalísticos deste trabalho.

Entretanto, outro autor, Citelli (2007), destaca nuances tão diferenciadas do romantismo que nos impossibilitam de caracterizá-lo como um estilo de época coeso. Para Citelli (2007, p. 9) há isto sim, “um vasto movimento onde se abrigaram o conservadorismo e o desejo libertário, a inovação formal e a repetição de fórmulas consagradas, o namoro com o poder e a revolta radical”.

Carregado até hoje de múltiplos sentidos, o termo romântico deve ser entendido como plural. São vários os romantismos, mas um marco definitivo é o movimento *Tempestade e Ímpeto*, de Goethe, que deu respaldo a praticamente toda a criação romântica. Temas como o culto do gênio, o individualismo, a crença na intuição, os gestos espontâneos e a revolta contra todas as regras são parte da aposta num mundo melhor e também numa arte nova. São esses aspectos, recorrentes deste estilo e que ainda se fazem presentes no campo cultural, que interessam a nós: uma visão individualista, com base num indivíduo em desarmonia com seu tempo; um anticlassicismo, ao gosto burguês de uma arte mais disciplinada e sem grandes complicações; e um desejo de libertar-se da normatividade e do racionalismo.

Featherstone (1997) ainda chama a atenção para a importância do ambiente urbano durante o denominado período romântico, principalmente na Inglaterra, para o

estreitamento das distâncias sociais e a abertura para relações informais entre as classes, com o surgimento da esfera pública, intimamente ligada ao desenvolvimento da esfera cultural.

O desenvolvimento da esfera cultural deve ser visto como parte de um processo em longo prazo que envolveu o crescimento do poder potencial dos especialistas, em se tratando da produção simbólica, e que apresentou duas conseqüências contraditórias. Houve maior autonomia na natureza do conhecimento produzido, bem como a monopolização da produção e do consumo em enclaves de especialistas, com o desenvolvimento de vigorosas classificações rituais tendo por objetivo excluir os de fora. Houve também maior expansão do conhecimento dos bens culturais produzidos para novas platéias e mercados, nos quais as classificações hierárquicas existentes foram desmanteladas e os bens culturais especializados, vendidos de maneira semelhante a outras mercadorias “simbólicas”. (FEATHERSTONE, 1997, p. 50)

Todos estes processos persistem de maneiras mais ou menos distintas. No entanto, no caso dos chamados especialistas em produção simbólica (artistas, intelectuais, acadêmicos), a eles não era proporcionado poder até então. Surge assim um interesse pelo aumento do prestígio e relevância dos bens culturais, ou seja, do capital cultural sobre o econômico. Dito de outra forma:

A dinâmica do campo no qual os bens culturais se produzem, se reproduzem e circulam, proporcionando ganhos de distinção encontra seu princípio nas estratégias em que se engendram sua raridade e a crença em seu valor, além de contribuírem para a realização desses efeitos objetivos pela própria concorrência que os opõe entre si: a “distinção” ou, melhor ainda, a “classe” – manifestação legítima, ou seja, transfigurada e irreconhecível, da classe social – existe apenas através das lutas pela apropriação exclusiva dos sinais distintivos que fazem a “distinção natural”. (BOURDIEU, 2008, p. 233-234)

Ainda Bourdieu (2006) nos auxilia, agora num ensaio da segunda metade dos anos 70, na desmistificação do caráter sagrado da cultura, através das estratégias de produção de sentidos, utilizadas neste campo por seus agentes, artistas, pensadores, jornalistas entre muitos outros. Ele busca esclarecer o que seria a denegação sobre os bens culturais, um processo social complexo que não é orientado de forma prática pelas leis de funcionamento do campo da produção e circulação dos bens culturais, onde o que importa neste contexto é o capital simbólico que acabará em algum momento tornando-se um ganho econômico. Este capital pode ser chamado de autoridade ou prestígio e é a única acumulação legítima no campo da cultura. Esta autoridade, explica Bourdieu (2006, p. 24), “não é outra coisa senão um crédito junto a um conjunto de

agentes que constituem relações tanto mais preciosas quanto maior for o crédito de que eles próprios se beneficiam”. E diz mais sobre este sistema de relações:

O princípio da eficácia de todos os atos de consagração não é outro senão o próprio campo, lugar da energia social acumulada, reproduzido com a ajuda dos agentes e instituições através das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela, empenhando o que haviam adquirido de tal energia nas lutas anteriores (BOURDIEU, 2006, p. 25).

Posto em linhas gerais como se dá o processo de legitimação no campo cultural, agora podemos demonstrar como se estrutura a formação discursiva do *artista*. Nos textos jornalísticos que analisamos, os sentidos que consolidam esta formação mostram Siza como *criador, genial, canônico, autoral e detentor de um estilo próprio*. É possível observar como esses sentidos nos remetem a aspectos anteriormente abordados com relação a um ideal romântico. A personalização, estratégia jornalística para criar sentidos sobre arte, mostra o artista como um eu criador absoluto, intuitivo, responsável por obras que são o resultado de gestos individuais e solitários:

Por outro lado, cada projeto do **arquiteto-artista** que é o Siza traz uma coisa **particular, individual e escultórica** que não se repete e nem se reinventa. [T3, SD39]

O edifício-sede da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, é um marco para a arquitetura brasileira. Ainda em projeto, ganhou em 2002 o Leão de Ouro, prêmio máximo da Bienal de Arquitetura de Veneza, e foi pauta de inúmeras publicações especializadas antes mesmo de ficar pronto. Lançando mão de inovações técnicas, como o uso do concreto branco, ele soma a impecável execução ao uso nobre: abriga uma coleção de obras-primas do artista plástico Iberê Camargo. Se isso não bastasse, é a **obra-prima de um dos mais aclamados arquitetos de nosso tempo**. Nesta reportagem especial, fomos buscar todos os aspectos e matizes que envolvem a criação do edifício, desde a fundação até os pormenores. E entregamos aos leitores o Siza brasileiro. [T6, SD46]

Foi com essa concepção aparentemente simples – uma questão que já ocupou arquitetos do quilate de Le Corbusier e Niemeyer – que **Siza chegou à forma definitiva** da nova sede da Fundação Iberê Camargo (FIC), **obra definitiva** na paisagem de Porto Alegre que será inaugurada no final de maio. [T7, SD65]

A primeira obra de Siza no Brasil é um salto na internacionalização. A **obra-prima**, inesperada e jovem, é um museu em Porto Alegre. [T10, SD 96]

Por entre os 1200 convidados para a inauguração da obra que arrancou em 2003, está Rômulo Afonso. O estudante de Arquitetura em São Paulo quis

ver a obra “de um **gênio**”. “É **único**, é histórico. Siza Vieira está ao nível de Niemeyer, é um **mito**”, contou. [T10, SD102]

Observamos também a construção do sentido do cânone, do produtor de um modelo de beleza arquitetônica ou valor artístico, aquele que detém uma autoridade, uma assinatura, como diz Bourdieu (2006, p. 28), que “não é outra coisa senão o poder, reconhecido a alguns, de mobilizar a energia simbólica produzida pelo funcionamento de todo o campo”.

De fato, **o edifício concebido por Álvaro Siza** para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, **apresenta qualidades muito altas**. Sutileza, sentido plástico dos interiores, silêncio que se associa à calma das formas, acabamento admirável, iluminação neutra, desenho cuidado de cada detalhe. [T4, SD41]

Mas na gênese de um projeto como o da fundação há muitas outras coisas além da antropofagia. Fazendo novas aproximações entre Iberê e Siza, o processo criativo que o português adota é semelhante àquilo que o artista brasileiro chamava de “gaveta dos guardados”. “É difícil, se não impossível, precisar quando as coisas começam dentro de nós” - a frase do gaúcho bem poderia ter saído da boca do lusitano. **O trabalho de criação de Siza é complexo**, por vezes exato, em outras inexato. Os pesos e as ponderações são dados pela perspicácia do autor. Há no projeto gaúcho a clara influência do Guggenheim de Wright, que já havia inspirado outro projeto de Siza, o edifício de escritórios DOM, na Alemanha (não realizado). Mas há, antes de todas as referências, uma resposta pragmática ao sítio e ao programa. [T6, SD48]

La nueva sede de La Fundación Iberé Camargo pretende ser, según Siza, “**casi una escultura** del expresionismo, con luz, textura, mucho movimiento y con el espacio cuidadosamente explotado para enriquecer más el contacto con el trabajo del maestro”. <sup>43</sup> [T9 SD85]

A nova obra de Siza Vieira é um museu dedicado ao artista plástico Iberê Camargo e tem a sua inauguração marcada para hoje em Porto Alegre, Brasil. Trata-se de uma “**quase escultura**” em betão branco que recebeu a aclamação da crítica e dos habitantes da cidade. Bem visto lá fora, Siza diz que “quase não lhe apetece trabalhar em Portugal”. [T10 SD95] [Chamada de capa do jornal para a matéria]

Primeiro Siza viu um buraco. Foi há oito anos, Depois apercebeu-se de que, afinal, o buraco era “estimulante”. “Não resisti”, reconheceu ontem em conferência de imprensa. Agora, fala da “grande satisfação” de uma “**quase**

---

<sup>43</sup> A nova sede da Fundação Iberê Camargo pretende ser, segundo Siza, “quase uma escultura do expressionismo, com luz, textura, muito movimento e com o espaço cuidadosamente explorado para enriquecer mais o contato com o trabalho do mestre”. [tradução nossa]

**escultura**". Não há tijolos, não há vigas. Há contornos arredondados, rampas, varandas. Um enorme bloco de betão branco, a **"quase escultura"** às margens do imenso rio Guaíba, na região sul de Porto Alegre. Siza desenhou, enviou faxes, trocou telefonemas. O branco foi preenchendo a cova. Em 2002, a maquete que construiu conquistou o troféu Leão de Ouro na 8ª Bienal de Arquitectura de Veneza. Em 2008, o arquitecto português colocou um ponto final numa ausência. E abriu um parágrafo: o edifício da Fundação Iberê Camargo, a primeira obra por ele projectada para o Brasil. "É um dia especial", reconheceu ontem. "É uma honra", tinha exposto pouco antes o presidente da fundação, Jorge Gerdau. [T10, SD100]

Desde São Paulo, o arquitecto Paulo Mendes da Rocha diz que não vai poder assistir à inauguração. Pede para agradecer a Siza Vieira "a imensa beleza que ofereceu ao Brasil". Arquitecto, já se sabe, não comenta detalhes técnicos de trabalhos dos colegas. "É uma alegria tê-lo cá", soltou apenas. Desde o Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer, com quem Siza se encontrou esta semana, falou do **"arquitecto do branco"**. "O Siza Vieira faz obras muito bonitas, provoca prazer", comentou, recentemente, ao Público. [T10, SD101]

**"Una obra de arte"**. Así describen los principales medios brasileños la inauguración de la nueva sede de La Fundación Iberê Camargo (FIC), en Porto Alegre. La razón? Fue construido por el profesional portugués Álvaro Siza, quien en 1992 recibió el Premio Pritzker (el Nobel de la arquitectura) y, en 2002, el León de Oro en la 8ª Bienal de arquitectura de Venecia (ver tema relacionado).<sup>44</sup> [T11 SD111]

#### 4.2.2. O Estrangeiro

A segunda formação discursiva que sobressai nos textos jornalísticos analisados é aquela que traz Siza *a partir da identidade portuguesa* ou como um arquitecto *internacional*.

Mesmo vivendo hoje num mundo globalizado que, como tal, nos permite o acesso a praticamente qualquer coisa ou lugar em questões de segundos ou, no máximo, horas em termos geográficos, o fascínio ou sedução pela maioria daquilo ou daqueles sujeitos que procedem de outra região ou país continua a existir. Hoje tanto quanto o era em tempos remotos. A imagem do estrangeiro ou do sujeito que transita entre várias

---

<sup>44</sup> "Uma obra de arte". Assim, a grande mídia brasileira descreve a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo (FIC), em Porto Alegre. O motivo? Foi construído pela profissional portuguesa Álvaro Siza, que em 1992 recebeu o Prêmio Pritzker (o Nobel da arquitetura), e em 2002, o Leão de Ouro na 8ª Bienal de Arquitectura de Veneza (veja tópico relacionado). [tradução nossa]

nações, o internacional, já nos foi traçada principalmente pela literatura e, na contemporaneidade, em grande parte nos é formatada pelo jornalismo ou pelos meios de comunicação. A soma histórica desta identidade agregada a novas impressões oferecidas no dia-a-dia em cada cultura nos permite a reprodução de estereótipos sobre como é ser brasileiro, português, francês e assim por diante. Obviamente que a dimensão e importância da imagem do estrangeiro residirão muito na relevância dele para nós, ou na compreensão que venhamos a ter sobre a significação deste estrangeiro ou internacional. Já o senso comum acaba por reforçar conceitos e ideias do ser estrangeiro ou do significado de algo internacional, que no discurso jornalístico acabam sendo amalgamados, enfatizando sentidos ou omitindo outros.

Na maioria das sociedades colonizadas, como no caso da América Latina, ainda hoje expressar-se ou referir-se a alguém como estrangeiro – principalmente como um sujeito de ascendência européia ou norte-americana –, ou até mesmo fazer uso do adjetivo “internacional”, agrega ao indivíduo e situações valores positivos como uma boa origem, supremacia cultural e, talvez, racial. Prevalece uma visão eurocêntrica, onde aquilo ou aquele que vem de fora ainda causa sedução, veneração e respeito. Há aí, também, uma espécie de legitimação, através deste discurso pré-existente, uma identidade do estrangeiro ou do internacional como uma espécie de cidadania global.

Antes de destacar os sentidos relacionados ao estrangeiro, aqui em parte associados ao termo “internacional”, entendemos que uma abordagem, mesmo que rápida, da questão da identidade, expressão intimamente relacionada ao conceito de cultura, é necessária. Cucho (2002) lembra que a construção da identidade se realiza no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e com a produção de reais efeitos sociais. Assim, a partir desta construção, a identidade é parte da complexidade do social, onde “o caráter flutuante que se presta a diversas interpretações ou manipulações é característico da identidade” (p. 192). Desta forma, a formação discursiva do estrangeiro pode ser encarada a partir do ponto de vista de uma identidade instrumentalizada.

Outro autor, Silva (2000), busca identificar o que está em jogo na questão das identidades, sejam elas nacionais, raciais, étnicas, sexuais ou outras. Para ele é necessário compreender que identidade e diferença existem numa relação de estreita dependência, onde o caráter afirmativo de identidade acaba por mascarar essa relação.

Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença. Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos. [...] Numa visão mais radical, entretanto, seria possível dizer que, contrariamente à primeira perspectiva, é a diferença que vem em primeiro lugar (SILVA, 2000, p. 73).

O mesmo autor ressalta que a identidade e a diferença são ativamente produzidas, frutos do mundo cultural e social, ou seja, elas só têm sentido dentro dos sistemas de significação nos quais estão inseridas. Para isso cita o exemplo da identidade “ser brasileiro”, que somente é compreendida dentro de um processo de produção simbólica e discursiva, pois está ligada a uma cadeia de significação formada por outras identidades nacionais.

No jornalismo, é comum que a origem de um personagem ajude a identificá-lo. No caso dos textos sobre a Fundação Iberê Camargo, porém, vemos a presença constante desta adjetivação, nem sempre necessária. É dentro desta perspectiva identitária que observamos os sentidos sobre o estrangeiro, como nos exemplos a seguir:

Fundação dedicada a divulgar e preservar a obra do pintor brasileiro ganha sede em Porto Alegre, projetada pelo premiado arquiteto **português** Álvaro Siza. [T1, SD1]

Percebemos, então, que era preciso buscar um arquiteto com experiência **internacional** na elaboração de um museu, com conhecimento da melhor tecnologia de preservação e exposição. [T2, SD15]

Também é possível pensar a identidade como uma relação social que, como diz Silva (2000), está sujeita a relações de poder e força:

Vencedor do Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza em 2002, é tido, já há algum tempo, como um grande projeto do **português** Álvaro Siza. [T2, SD19]

A presença de um arquiteto **internacional** de prestígio como Álvaro Siza no meio brasileiro, muito fechado sobre si, é ruptura importante, estimulante e positiva. [T4, SD40]

Apresentadas uma após a outra, estas seqüências discursivas corroboram o pensamento de Silva, quando aborda o sentido da definição da identidade e da diferença entre os grupos sociais e o poder.

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2000, p. 80).

Identificar Siza como português e por vezes como um sujeito internacional funciona dentro de uma lógica de operações que o autor explica como de inclusão e exclusão, onde se demarcam fronteiras, se estabelecem distinções, afirmando e reafirmando relações de poder:

Foi feita inicialmente uma lista de 10 possíveis arquitetos para tal tarefa (**todos internacionais**). Dela, **restaram três nomes**, dentre os quais **foi escolhido o português** Álvaro Siza, que esteve pela primeira vez no terreno cedido pela prefeitura de Porto Alegre para a criação do prédio em maio de 2000. [T1, SD4]

Pouca coisa mudou a partir de 1999, quando o arquiteto **português** foi incorporado ao desafio depois de seu projeto ser **selecionado, entre outros três**, por uma comissão encarregada pelo FIC para esse fim. A proposta de Siza recebeu o Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza, uma das mais importantes do mundo, em 2002. [T7, SD67]

Después de tres décadas de trabajos realizados em Portugal, comenzando en su tierra natal – hay numerosos ejemplos en Matosinhos, y después en Oporto -, su **internalización** comienza en Alemania, en Berlín, ya en el tránsito de los años setenta a los ochenta. Su trabajo puede apreciarse hoy en **diversos lugares de Europa, así como de América del Norte y del Sur**. Su itinerario dibuja una versatilidad sincrética y una curiosa atención al entorno local en el que se inscriben sus edificios y construcciones, hasta tal punto que presentan una rara integración arquitectura/vida/paisaje. Esta “sensibilidad relacional” permite que los elementos arquitectónicos en juego se relacionen de forma diferente, por adyacencia, paralelismo y complementarid: como apunta Peter testa, se trata de la “fragmentación para alcanzar un todo no unitario” (Peter Testa, *Álvaro Siza*, Martins Fontes, São Paulo, 1998). Sin embargo, esa perspectiva atenta a la vinculación de la arquitectura con el entorno donde se inscribe no se somete a la servidumbre del contexto.<sup>45</sup> [T8, SD78]

---

<sup>45</sup> Depois de três décadas de trabalho realizado em Portugal, começando em sua cidade natal - há numerosos exemplos em Matosinhos, e depois no Porto -, sua internacionalização começa na Alemanha, em Berlim, já na transição da década de setenta a oitenta. Seu trabalho pode ser visto hoje em várias partes da Europa e América do Norte e América do Sul. Sua trajetória desenha uma versatilidade sincrética e uma atenção incomum para o local registrado em seus edifícios e estruturas, a tal ponto que apresentam uma rara integração da arquitetura / vida / paisagem. Esta "sensibilidade relacional" permite que os elementos arquitetônicos em jogo se relacionem de forma diferente, por adjacência, paralelismo e complementaridade: como observou Peter Testa, se trata da “fragmentação para alcançar um todo não-

Outro aspecto, dentro da produção da identidade, é a tendência para a fixação, embora exista aí uma impossibilidade, uma desestabilização constante. Diante disso, ocorre a necessidade de estabelecer recursos para esta fixação. Um exemplo, pertinente aqui, é o uso de mitos fundadores no caso das identidades nacionais, onde se criam laços imaginários de união entre as pessoas. Podemos pensar assim com relação a duas nações, Brasil e Portugal, ou entre o povo brasileiro e português. Um exemplo nas seqüências discursivas elencadas:

Siza, no fundo, parece inverter o gesto “niemeyeriano”, reconduzindo-o à cova **lusitana**. Não de modo regressivo, mas como uma controlada ironia, e um amargo senso de realidade próprio a quem nunca deixou de pisar a “**terra firme**”. [T2, SD23]

Outro sentido presente pode ser observado e pensado a partir da cultura contemporânea que vivencia movimentos que localizam uma identidade móvel, o hibridismo, o nomadismo, o cruzamento de fronteiras que carregam aspectos das identidades originais:

Com esta obra, Siza **inicia uma nova fase nas relações culturais entre os dois países**, através de um meio que não é o habitual – como a língua. Fáz-lo ultrapassando as habituais dificuldades, a falta de dinheiro e a ausência de estratégia política. É por isso que a Fundação Iberê Camargo é mais que um edifício, é **uma conquista nacional**. Para já, é certo que o interesse em Siza, por parte dos brasileiros, vai redobrar. [T10, SD 109]

#### 4.2.3. O Profissional

Como parte da estratégia de personalização, uma formação discursiva hegemônica é a que constrói sentidos em torno da competência do *profissional*. Nessa formação, destaca-se a noção do arquiteto fartamente premiado.

Arquiteto com as mais destacadas qualidades exigidas pelo campo, Siza é apresentado como o profissional que, aos 74 anos, ainda é submetido à aprovação por

---

unitário" (Peter Testa, *Álvaro Siza*, Martins Fontes, São Paulo, 1998). No entanto, essa perspectiva atenta a veiculação da arquitetura com o entorno de onde não se submete à servidão do contexto. [tradução nossa]

outros campos do conhecimento, através de seleções, bienais e concursos – como no caso específico do envolvimento inicial com a Fundação Iberê Camargo. Siza é um exemplo do elevado *status* a que o profissional da arquitetura ascendeu em nosso tempo e que está intimamente ligado a dois aspectos da pós-modernidade: o capital financeiro e a globalização. Neste mundo, essencialmente urbano, a arquitetura ganha um significado emblemático.

Jameson (2006), analisando o contexto contemporâneo em relação à arquitetura, reivindica a necessidade de levarmos em conta uma série de mediações entre o econômico e o estético, que passa, por exemplo, pela questão das novas tecnologias. Desta forma, diz o autor, “a arquitetura mais recente posiciona-se quase como um imperativo para o desenvolvimento de novos órgãos, para a expansão de nosso equipamento sensorial e de nossos corpos até novas, inimagináveis e, talvez, impossíveis dimensões” (JAMESON, 2007, p. 65). Diante de irrefutável constatação, o arquiteto como profissional é hoje um referencial indispensável para a análise do contexto cultural.

Vejamos, a seguir, como é perceptível, em algumas seqüências discursivas, o sentido dado ao papel de Siza como arquiteto singular, distinto, muito acima da média dos profissionais do campo e capaz de idealizar projetos singulares:

Avesso a exibicionismos tecnológicos e preocupado em dialogar com os diversos contextos nos quais as suas obras se implantam (as peculiaridades do terreno, a tradição construtiva local, a história), Siza é considerado o **exponente destacado** de uma corrente que se chamou de “regionalismo crítico”. Corrente de arquitetos empenhados em recuperar tradições culturais locais e idiossincráticas – normalmente artesanais –, ameaçadas de desaparecimento pelo impacto de uma globalização niveladora. Suas intervenções, portanto, são discretas e respeitadas. [T2, SD20]

O que chama a atenção no Siza como **profissional é o controle absoluto que ele tem do projeto em todas as escalas**. O que vemos, em geral, são arquitetos que ou controlam bem o projeto nos detalhes, ou têm o domínio nas escalas mais urbanas. **Siza é diferente**. Ele também costuma refinar e desenvolver os detalhes desenhando a lápis no meio da obra, às vezes avaliando duas ou três alternativas simultaneamente. Sempre encontra espaço para refinar o projeto. [T3, SD38]

Nascido em Matosinhos, Portugal, em 1933, Álvaro Siza Vieira recebeu o Prêmio Pritzker, o Nobel da Arquitetura, em 1992. Apaixonado pelo desenho, seus **projetos inovadores** saltam do papel ao plano tridimensional com uma consonância de **tirar o fôlego**. Destaque da Escola do Porto, ele foi responsável pelo MAC e as Piscinas de Marés, no Porto; a casa de Chá idealizada num morro em Leça da Palmeira; o Centro Galego de Arte

Contemporânea, em Santiago de Compostela; o conjunto habitacional em Berlim, Bonjour Tristesse, e a Igreja Marco de Canavezes, entre muitos outros. Enfim, um **arquitecto pluralista**, além de curioso. [T5, SD45]

Desde o projeto, a obra se apresentava com um grau de dificuldade extremo. Doado à fundação pelo governo do Estado, em 1996, o terreno se resumia a uma escarpa de pedra fincada entre dois edifícios – mas com uma vista exuberante da cidade e do Guafba. Coisa que **desafiou Siza imediatamente**. [T7, SD66]

Siza, 74, é **um dos mais prestigiados arquitetos da atualidade**. Nasceu na portuguesa cidade de Matosinhos, mas foi no Porto que desenvolveu alguns de seus principais projetos – como a sede da Fundação Serralves, um imponente museu de longas perspectivas que se integra com perfeição a um ambiente particular, exatamente como a escarpa que abriga a sede da FIC. Foi ele também que projetou os pavilhões da Expo'98 e da exposição de Hannover em 2000, além de coordenar a reconstrução do bairro do Chiado, na capital portuguesa, destruído por um incêndio em 1988. É um arquiteto de linhas retas e de silêncios prolongados entre um Marlboro e outro, o que não o impediu de exercitar um modelo pouco usual no projeto – o primeiro realizado em terras brasileiras. [T7, SD68]

Álvaro Siza (Matosinhos, Oporto, 1933) Es tal vez **uno de los arquitectos contemporáneos más sólidos**, uno de los artistas portugueses de más renombre y reconocimiento internacional, cuya obra, prolífica y diversa como pocas – ya supera con creces los ciento cincuenta proyectos -, encarna una poética ascética y al mismo tiempo llena de sutilezas y formas seductoras, densa y leve.<sup>46</sup> [T8, SD76]

Una **estrella mundial** de la arquitectura.<sup>47</sup> [T11 SD113].

Diplomado de arquitectura de la Universidad de Oporto, el nombre de Álvaro Siza (1933) **es un referente mundial** en esta disciplina. No solo en su Lisboa natal; también hay reconocidas obras suya en la Península Ibérica, Asia y toda Europa. Uno de sus proyectos más aplaudidos fue la ampliación y restauración del Museo Stedelijk de Amsterdam (Holanda).<sup>48</sup> [T11 SD114]

El arquitecto portugués Álvaro Siza **es todo un referente**.<sup>49</sup> [T11, SD116]

---

<sup>46</sup> Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, Porto, 1933) é talvez um dos maiores arquitetos contemporâneos, um dos artistas portugueses mais renomados e de reconhecimento internacional, cuja obra prolífica e diversificada como poucas – que supera cerca de cento e cinquenta projetos -- encarna um ascetismo poético e ao mesmo tempo cheia de sutilezas e formas sedutoras, densa e leve. [tradução nossa]

<sup>47</sup> Uma estrela mundial da arquitetura. [tradução nossa]

<sup>48</sup> Diplomado em Arquitetura pela Universidade do Porto, o nome de Álvaro Siza (1933) é referência mundial nesta disciplina. Não só em Lisboa; seus trabalhos também são reconhecidos na Península Ibérica, Ásia e toda Europa. Um de seus projetos mais aplaudidos foi a sua ampliação e restauração do Museu Stedelijk em Amsterdã (Holanda). [tradução nossa]

<sup>49</sup> O arquiteto português Álvaro Siza é uma referência completa. [tradução nossa]

A seguir, trazemos exemplos de seqüências discursivas que enaltecem as qualidades do profissional Álvaro Siza, algumas com sentidos específicos, como as que se referem à experiência como *arquitecto de museus*:

Antes da primeira lista de arquitetos, uma pessoa do conselho da fundação sugeriu o nome do brasileiro Oscar Niemeyer, mas como diz Justo Werlang, mais de uma década atrás a idéia era chamar um profissional que tivesse **experiência ampla** com construções de museus, o que não ocorria na cena brasileira. [T1, SD5]

Essas distintas fases na vida do artista, contudo, estão em diálogo, pois a **arquitectura de Siza faz com que seja possível** observar obras dispostas em distintas salas. [T2, SD17]

O arquiteto português venceu a competição e recebeu total apoio da viúva do artista, a presidente de honra da Fundação Iberê Camargo, Maria Coussirat Camargo. Os **projetos** do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, na Espanha, e o Museu de Serralves no Porto, em Portugal, **credenciaram-no para tal missão**, mas ele releva jamais ter conhecido os trabalhos dos outros concorrentes da competição. [T3, SD31]

O desempenho profissional de Siza dá sentido ao reconhecimento de seus pares, assim como lhe confere um estilo peculiar, enaltificado e caracterizado nos textos jornalísticos, como nos exemplos:

[repórter] - O senhor faz parte da chamada escola do Porto. Parece que os arquitetos jovens de Portugal estão mais envolvidos com a reprodução de detalhes do que com a gênese dessa escola. O senhor se incomoda com a **“arquitectura à la Siza”**?

[Siza] - Não creio que seja exatamente assim. Há um curso de arquitetura no Porto, que, em determinado momento, por razões circunstanciais e inserido naquela pequena comunidade que procurava a modernidade, traduziu-se na formação conjunta, coletiva. Mas esta, quando analisada, não é unitária. Posteriormente, a escola cresceu: tinha 150 alunos, hoje tem 700. Formaram-se mais umas 30 escolas em Portugal, o que é um exagero, é quase o que há na Espanha. Por outro lado, o ambiente cultural mudou bastante, abriu-se a muitas tendências. Mas normalmente o “à la isso” ou o “à la aquilo” não dão qualidade para a arquitetura - as experiências tornam-se amalgamadas, perdem o caráter individual quando assimiladas. Então não se pode falar em escola do Porto, há mais uma presença pontual de trabalhos conjuntos. [T6,SD 62]

En la ya extensa obra de Siza, tras cinco décadas de trabajo, se puede reconocer **la identidad eclética de su poética arquitectónica** en iglesias, bancos, universidades, restaurantes, factorías, industriales, viviendas, centros de arte, conjuntos habitacionales, escuelas, facultades, bibliotecas, pabellones de exposición, cafés, centros municipales, hoteles, almacenes,

institutos, etc. **La versatilidad es su característica medular.** La aleación de **su vocabulario de inspiración modernista** (líneas y superficies bien definidas) con algunas características de relectura y contextualización casi postmodernistas (entre ellas, el valor concedido a los aspectos de la topografía y tipología del paisaje o el grado de elaborada fragmentación y referencias arquitectónicas y urbanísticas) alimenta **un estilo donde todo parece sintetizado al máximo**, siguiendo lecciones pero esenciales de la Bauhaus, de severas líneas funcionales, incluso minimalistas. Empero, a la vez, el repertorio de Álvaro Siza incluye innumerables variaciones imaginativas e infinitud de detalles que responden a una arquitectura que celebra lo aparentemente sencillo, de volúmenes algo austeros pero plenos de un sentido escultórico del espacio.<sup>50</sup> [T8, SD79]

Pero el concepto y la estética de la obra no solo respetan las bases del movimiento, también refleja **la marca de Siza**. Por ejemplo, la textura y la imagen dinámica se parecen a las del Museo Serralves em Oporto, y al Centro Gallego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela.<sup>51</sup> [T9, SD86]

El edificio tiene pocas aberturas pero en lugares estratégicos, lo que le da **la marca de Siza**.<sup>52</sup> [T9, SD91]

[repórter] - É reconhecido por respeitar sempre o espírito do lugar – o resultado foi um edifício de **linguagem Siza** com sotaque brasileiro?

[Siza] - Os sotaques não vêm só do autor, surgem das próprias condições e circunstâncias em que um edifício é produzido. Por exemplo, na Holanda, onde trabalhei há anos, em habitação, tudo quando se faz é pré-fabricado, necessariamente [...] [T10, SD99]

Além dos sentidos produzidos a partir do profissional Álvaro Siza, há outras características e fases da rotina de trabalho do arquiteto que estão presentes em praticamente todos os textos examinados, retratando-o positivamente. São

---

<sup>50</sup> Na já extensa obra de Siza, depois de cinco décadas de trabalho, é possível reconhecer a identidade eclética de sua poética arquitetônica em igrejas, bancos, universidades, restaurantes, fábricas, indústrias, residências, centros de arte, conjuntos habitacionais, escolas, faculdades, bibliotecas, salas de exposições, cafés, centros municipais, hotéis, lojas, escolas, etc. A característica principal é sua versatilidade. A ligação de seu vocabulário de inspiração modernista (bem definidas linhas e superfícies), com algumas características de releitura e contextualização quase pós-modernista (entre elas, o valor concedido sobre os aspectos da topografia e tipologia da paisagem ou grau de elaborada fragmentação e referências arquitetônicas e urbanas) alimenta um estilo onde tudo parece sintetizado ao máximo, seguindo lições essenciais da Bauhaus, de severas linhas funcionais, até mesmo minimalistas. No entanto, embora o repertório de Álvaro Siza inclua inúmeras variações imaginativas e infinidade de detalhes que correspondem a uma arquitetura que celebra o volume aparentemente simples, um pouco austero, mas cheia de um sentido escultórico do espaço. [tradução nossa]

<sup>51</sup> Mas o conceito e estética da obra só respeitam as bases do movimento, também reflete a marca Siza. Por exemplo, textura e imagem dinâmica semelhante ao Museu de Serralves em Porto, e o Centro Galego de Arte Contemporánea em Santiago de Compostela. [tradução nossa]

<sup>52</sup> O edifício tem poucas aberturas, mas em locais estratégicos, o que dá a marca Siza. [tradução nossa]

peculiaridades que vão além da figura do arquiteto, chegando a algo mais essencial como indivíduo *obsessivo, detalhista, minucioso e centralizador*:

Álvaro Siza **cuidou de todos os detalhes** do projeto, até mesmo desenhou o mobiliário da sede da Fundação Iberê Camargo. [T1, SD6]

Não me deterei muito sobre a distribuição funcional a não ser para atestar algo que é **característico da obra de Siza**: por meio da forma ele sintetiza programa e lugar de um modo que dá aos seus projetos um caráter de inevitabilidade, ou seja, de que a **sua organização é inquestionável, a melhor possível** em uma dada situação. [T3, SD37]

O que chama a atenção no Siza como profissional é o controle absoluto que ele tem do projeto em todas as escalas. O que vemos, em geral, são arquitetos que ou controlam bem o projeto nos detalhes, ou têm o domínio nas escalas mais urbanas. Siza é diferente. **Ele também costuma refinar e desenvolver os detalhes** desenhando a lápis no meio da obra, às vezes avaliando duas ou três alternativas simultaneamente. **Sempre encontra espaço para refinar o projeto.** [T3, SD38]

Atendendo ao pedido da assessora de imprensa da fundação, Siza subiu ao primeiro piso para responder mais algumas perguntas, desta vez para redes de televisão. O cenário era a sala quadrada. Siza apoiou-se na quina do guarda-corpo que divide as três salas e o vazio. No mármore branco grego que dá acabamento ao topo do guarda-corpo, uma única peça em cruz revela o **exaustivo detalhamento** a que foi submetido o edifício. **Em cada canto, rodapé ou soleira, há um detalhe à espera do olhar atento.** A mesma intenção de **lapidar o todo é percebida na parte.** Parece **quase uma obsessão do projetista**, que pode até irritar arquitetos que não têm a mesma preocupação. Nesse ponto, pode-se dizer que Siza é herdeiro de uma tradição arquitetônica iniciada pelo movimento inglês *arts & crafts*. William Morris e seus discípulos trabalhavam em reação ao movimento industrial, valorizando o artesanato e a manufatura. Nos projetos deles - e de seguidores de movimentos posteriores, como os orgânicos que tanto influenciaram Siza (Aalto e Wright) - há o mesmo **detalhamento minucioso do pormenor e até do mobiliário**. Na Fundação Iberê Camargo, a maior parte dos acessórios e do mobiliário foi desenhada por Siza. São peças de série – fechaduras, luminárias, bancos, cadeiras etc. – fabricadas na Europa. [T6, SD50]

[repórter] - Na fundação, o **detalhe salta aos olhos**. Parece não haver um canto sequer que não tenha sido pensado, uma busca de **domínio completo do espaço e dos seus elementos**. Como o senhor sente isso?

[Siza] - Você está falando como um arquiteto. Estou convencido de que só os arquitetos percebem essas coisas. O detalhe não pode dominar o espaço, esse é o esforço no prédio da fundação. Quando entro num edifício em que noto tudo, é sinal de que não está muito bem, a não ser que seja algo relacionado ao contato inicial com ele. Alvar Aalto quase sempre fazia puxadores especiais para as portas de entrada. Li certa vez um livro em que ele falava sobre o primeiro contato físico com uma obra de arquitetura. Há também as exceções, como os edifícios emergentes das cidades, mas no

geral o detalhe não deve dominar a sensação global do espaço. **É muito difícil encontrar esse equilíbrio, essa idéia da contenção.** [T6, SD61]

Outro motivo de “pânico” era a **presença constante de Siza** na construção, materializada no desenho de cada detalhe. **“Ele traçou até os encaixes das pedras”**, diz o engenheiro. Mas, como salienta Canal, a harmonia entre projeto e obra, entre equipe e projetista, entre cliente e executor acabou acontecendo. [T7, SD70]

Aunque es un museo con una cavidad vertical y circulación por rampas que traen a la memoria el Guggenheim de Bilbao y de Nueva York, **Siza ha sido muy cuidadoso** al separar la circulación de las rampas del área de exhibición.<sup>53</sup> [T9, SD92]

Os textos também conferem exclusivamente a Siza todas as atividades de criação do novo prédio da FIC, construindo um discurso que relata praticamente todos os processos do projeto da Fundação unicamente a partir do arquiteto. Embora seja sabido que arquitetos de projeção trabalham a partir de um escritório com dezenas de funcionários, por vezes espalhados em diversas cidades, o discurso é sempre personalizado, como se pode observar nestas seqüências discursivas:

Como a obra de Iberê Camargo é extensa e variada, Siza Vieira **pensou** em um espaço que possibilitasse mostras de diferentes abordagens. O arquiteto **optou** por flexibilidade de uso, sem diferenciar os ambientes destinados a exposições temporárias e permanentes. [T3, SD33]

Seguindo o modelo do Guggenheim de Wright, Siza Vieira **lançou mão** de um sistema de rampas contínuas que percorre o volume de cima a baixo. [T3, SD35]

#### 4.2.4. O Humano

A última formação discursiva hegemônica que localizamos no objeto de pesquisa, ainda neste quadro em que a personalização serve de veículo de construção de sentidos para a arte, é a centralização na *figura humana*. O arquiteto é retratado como *um sujeito de sua época*, preocupado com questões que dizem respeito ao *multiculturalismo*, ao *meio ambiente* e, também, *avesso à notoriedade*, *simples* no jeito

---

<sup>53</sup> Apesar de ser um museu com uma cavidade vertical e circulação em rampas que trazem à mente o Guggenheim, de Bilbao e de Nova York, Siza teve o cuidado de separar a circulação das rampas da área de exposição. [tradução nossa]

de ser e agir. Em poucas vezes, Siza consegue despersonalizar o discurso que está sendo construído sobre si mesmo, quando, por exemplo, atribui méritos de sua carreira ao aprendizado com outros nomes do campo arquitetônico.

O aspecto humano pode ser observado nas seqüências discursivas que seguem:

**Aveso a exibicionismos** tecnológicos e **preocupado em dialogar com os diversos contextos nos quais as suas obras se implantam** (as peculiaridades do terreno, a tradição construtiva local, a história), Siza é considerado o expoente destacado de uma corrente que se chamou de “regionalismo crítico”. Corrente de arquitetos empenhados em recuperar tradições culturais locais e idiossincráticas – normalmente artesanais –, ameaçadas de desaparecimento pelo impacto de uma globalização niveladora. **Suas intervenções, portanto, são discretas e respeitosas.** [T2, SD20]

A proposta de Siza **respeitou** a paisagem, conquistando gaúchos e agregados. [T3, SD34]

Quinta-feira, dia 29, novamente chuvoso. Às 9h30, no Clos du Moulin, no quinto andar do Sheraton, um correspondente do Público – o maior jornal português –, acompanhado de um fotógrafo da agência estatal de notícias Lusa, entrevistou Siza durante o café-da-manhã. Sentaram no canto direito do restaurante, próximos da janela, **Siza trajando terno e sapato pretos e camisa branca.** Na entrevista, que saiu com destaque no dia seguinte, ele foi duro com seu país: “Não me dá muita vontade de trabalhar em Portugal”, declarou. Poucas horas mais tarde, desceu os degraus do café da fundação, que fica fora do prédio e estava tomado por jornalistas. No meio do tumulto, cumprimentou rapidamente Gerda e outros membros da entidade. Em seguida, **protegendo-se da garoa**, abriu o cortejo rumo ao átrio do museu, que estava preparado para uma entrevista coletiva. [T6, SD49]

Sexta-feira, dia 30. O sol, finalmente, apareceu nos céus de Porto Alegre. Às 9h30, Siza tomava café-da-manhã no hotel, onde, de quebra, falou a PROJETO DESIGN. Durante a entrevista, encontrou editores de revistas especializadas, que o cumprimentaram rapidamente. Atendeu na seqüência uma jornalista do Chile e outra da Argentina. **Dentro de sua aparente tristeza, parecia feliz.** [T6 SD53]

Às 17 h, o átrio da fundação já estava repleto, com cerca de 200 pessoas. O grupo reunia os envolvidos diretos na obra e na fundação (todos com um broche na lapela, uma bicicleta traçada por Iberê que é o símbolo da instituição), seus convidados, políticos e autoridades. “O espaço é lindo”, impressionou-se a radiante deputada federal Manuela d’Ávila (PC do B/RS). Siza **trazia na mão, como sempre, um bloco de desenho**, do qual destacou algumas folhas e **presenteou** uns poucos escolhidos. [T6 SD54]

Assim, a Fundação Iberê Camargo foi aberta a todos. O espaço se revela perfeito para abrigar artes plásticas. Para quem o viu ocupado, as fotos do local vazio não de parecer bocas banguelas. Nas salas, os quadros impressionantes de Iberê, generosamente dispostos, roubavam a cena; já nas

rampas, o enquadramento de Siza para Porto Alegre e o Guaíba era disputadíssimo pelos convidados. O preto predominante das roupas formais contrastava com o branco do prédio e com as cores de Iberê. Às 21h32, Siza e Canal atravessaram lentamente os 150 metros do estacionamento, já quase vazio. No momento em que passavam, os poucos convidados sentados nos sofás laterais notavam sua aproximação. Ao reconhecer o projetista do prédio que ajudou a colocar as luzes do mundo sobre a obra de Iberê Camargo e sobre Porto Alegre, apontavam para os amigos e cochichavam: “Olha lá: é ele!”. **Quase incógnito**, o arquiteto subiu a rampa de entrada do estacionamento e **foi embora**. [T6, SD57]

Quando cheguei para a entrevista com Álvaro Siza, no salão do quinto andar do hotel Sheraton, em Porto Alegre, ele estava de costas para a entrada, servindo-se no buffet. A ocupação do espaço era rarefeita, com pessoas em pouco mais de dez mesas, aqui e ali. Esperei alguns segundos, incógnito, até que ele escolhesse tudo o que queria. No momento em que Siza estava se dirigindo à mesa, eu me aproximei. **Ele vestia calça e paletó pretos e camisa verde-água. Em seu prato havia duas fatias de peito de peru light, uma fatia de salame, ovos mexidos, bacon e um quarto de um caqui**. Ele me conduziu a uma das muitas mesas encostadas à janela, onde já estava acomodado Jorge Nunes da Silva, o engenheiro calculista do prédio da fundação, que acompanha o arquiteto há quase 20 anos. Siza sentou-se junto à vidraça. Quando percebeu que eu me sentaria ao lado de Nunes da Silva, **ele se levantou** e ocupou a cadeira à minha frente, certamente para facilitar a conversa. Concluído o tradicional preâmbulo de conversa fiada, liguei o gravador e coloquei-o junto ao seu prato. [T6, SD58]

Desde 1975 hasta hoy, sus proyectos se han mostrado en instituciones de arte del mundo entero y su trayectoria ha sido reconocida y premiada en numerosas ocasiones. En Porto Alegre, ciudad que acoge uno de sus últimos proyectos – la Fundação Iberê Camargo –, nos encontramos con el arquitecto portugués. **Amable, conversador, con un discurso pausado y nada teorizante**, mezcla crítica y amenidad, e inspira **complicidad con sus palabras**.<sup>54</sup> [T8, SD 80]

#### 4.3. A PERSONALIZAÇÃO CRIA SENTIDOS SOBRE O MUSEU

Se a metáfora está na base da significação, a personalização pode e deve ser entendida como um tipo de relação significante. A metáfora está presente na vida cotidiana, seja em nosso pensamento, seja em nossa ação, e permite a construção de sentidos. Nesta parte do trabalho, refletimos sobre a estratégia discursiva de

<sup>54</sup> Desde 1975 até hoje, seus projetos têm sido mostrados em instituições de arte em todo o mundo e sua carreira tem sido reconhecida e premiada diversas vezes. Em Porto Alegre, uma cidade que hospeda um dos seus mais recentes projetos - a Fundação Iberê Camargo - encontramos com o arquiteto português. Amável, conversador, com um discurso pausado e nada teorizante, mistura crítica e amenidade, e inspira complicidade com suas palavras. [tradução nossa]

personalização – novamente a partir da ancoragem em Siza – para criar sentidos não sobre o personagem, e sim sobre o museu. Percebe-se que a maioria das seqüências discursivas surge numa projeção do autor pela obra e vice-versa.

O final do século XX marca o retorno do museu como instituição de uma verdade canônica e de uma cultura da autoridade. Foi na passagem da modernidade para a pós-modernidade que o museu, como local institucional privilegiado, sofreu uma surpreendente transformação. Este novo museu tornou-se paradigma da cultura contemporânea, em que o sujeito busca megaeventos e experiências singulares sem deixar de ocupar, como no passado, funções legitimadoras. O museu “se mantém como um espaço e um campo para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade” (HUYSSSEN, 1997, p. 226).

O papel deste novo museu que surge é parte de uma convicção social crescente, sedimentada nas últimas décadas do século passado, quanto à universalidade e à valorização da cultura para todos os segmentos da sociedade e como condição para a melhoria da qualidade de vida. Kiefer (2008, p. 24) explica que neste momento “o passado passa a ser entendido como parte importante do futuro. A valorização do patrimônio construído, a cidade inclusive, passa a ser o novo parâmetro museológico do final do século XX”. A partir deste olhar sobre a vida social houve um deslocamento no capital simbólico, onde agora a arte e a cultura são empregadas como forma estratégica de propaganda por parte de quem as detém.

Wu (2006) lembra que já na década de 70 este fenômeno era percebido de maneira ativa em muitas corporações, formulando o discurso da cultura contemporânea, numa espécie de intervenção iniciada nos Estados Unidos e Inglaterra e hoje presente em todo o mundo. A autora explica este posicionamento:

Atentas à sua posição simbólica na mente das pessoas (consumidores), as empresas usam as artes, carregadas de implicações sociais, como mais uma forma de estratégia de propaganda ou de relações públicas, ou ainda, para usar o jargão da cultura corporativa, encontrar um “nicho de marketing”: uma forma de ganhar *entrées* num grupo social mais sofisticado pela identificação com seus gostos específicos (WU, 2006, p. 33).

Nesta sociedade o museu de arte passa a ocupar uma posição extremamente privilegiada, oferecendo prestígio e poder social a todo aquele que tem sua imagem associada a ele. E esta aura que a arte traz consigo também tem sido levada em conta no

planejamento de novos museus, principalmente daqueles edifícios assinados por grandes arquitetos. A chamada *arquitetura de marca* agrega autenticidade, singularidade e outras distinções. Trata-se de um capital simbólico vinculado a nomes, no caso da arquitetura, mas também pode ser a determinados produtos ou cidades, que se mostra extremamente importante numa sociedade altamente competitiva. Kiefer (2008, p. 25) nos auxilia novamente na compreensão deste momento:

A inclusão do próprio edifício como foco das preocupações das instituições é outra novidade. Alguns museus são construídos sem acervo significativo para funcionarem como meros espaços expositivos. A máxima do museu como instituição que coleta, restaura, conserva e expõe testemunhos materiais de uma cultura cai por terra. Seu objetivo também pode ser a própria arquitetura ou a recuperação urbana de setores degradados. Isto pode ter força suficiente para revolucionar a vida de uma cidade, como o que ocorreu em Bilbao em 1997, data da inauguração do projeto de Frank Gehry para o Guggenheim dessa cidade.

Assim, uma instituição cultural como a Fundação Iberê Camargo, idealizada por um arquiteto com a marca da distinção como Álvaro Siza, eleva o capital simbólico da sociedade porto-alegrense, do Estado e mesmo do país, além de aumentar marcos de distinção já existentes.

Nas últimas décadas, a facilidade de movimentação internacional de uma crescente população com recursos econômicos; a dinâmica cultural criada pelo incremento da disponibilidade do tempo de lazer; o bombardeio de imagens na sociedade do espetáculo, forjada no *zapping* televisivo, geradora das cenografias urbanas midiáticas, colocaram o museu de arte no centro do novo sistema icônico que toda cidade “globalizada” deseja possuir. Assim teve início uma concorrência entre os arquitetos renomados, que além de resolver os problemas técnicos e funcionais dos museus projetados, identificaram-nos com sua linguagem pessoal (KIEFER, 2008, p. 109).

É pensando a partir deste contexto que entendemos a personalização criando sentidos sobre o novo museu e a Fundação Iberê Camargo como um todo. Nossa análise localizou 15 seqüências discursivas sobre o museu. Duas formações podem ser percebidas mais claramente: a que cria sentidos sobre o museu-edifício como uma verdadeira obra de arte e a que vê ligações entre a edificação e o contexto social, numa dinâmica de organicidade. As seções a seguir apresentam estas formações.

### 4.3.1. O Museu como Obra de Arte

O espaço da arquitetura com frequência acaba tendo uma inter-relação com o da arte. Isto, provavelmente, numa ligação histórica direta da arquitetura com a idealização de edificações públicas e religiosas de caráter monumental, onde se pode observar a presença do espaço-museu.

Na contemporaneidade o museu, fruto da vida urbana, passa a enfrentar uma nova concepção dentro do processo reflexivo que exerce nesta mesma sociedade e vê seu espaço físico acrescido de funções e usos extra-expositivos. Dantas (2005) lembra que, num processo de uso intensos deste lugar emblemático, a arte passa a ter um papel secundário, perdendo espaço para estas múltiplas atrações e usos, inclusive para o “espetáculo da arquitetura”. Köhler e Durand (2007, p. 190) observam:

A partir da valorização do espetacular, das características dos objetos e apresentações, em detrimento dos outros sentidos, da reprodução em série de imagens e da integração do público com as apresentações culturais, a pós-modernidade reduz a distância entre objeto cultural e espectador, quebra fronteiras entre diversas instâncias culturais que estavam separadas durante a modernidade e privilegia regimes de prazer e recreação em relação à contemplação de bens culturais a partir de critérios como originalidade ou valor intrínseco.

É a partir deste universo que podemos entender como a arquitetura exerce um impacto ainda maior na sociedade de nossos dias. A intenção de desfrutar da experiência estética, a partir da arquitetura do museu, tão presente nas últimas décadas, pode ser percebida em seqüências discursivas a seguir:

Na Avenida Padre Cacique, em Porto Alegre, às margens do Rio Guaíba, a sede é o primeiro projeto de Siza no Brasil. **A geometria irregular marcante** é desafiadora e ao mesmo tempo fluida, sua **organização de planos e linhas curvas e angulares**, exalam pitadas de **diferentes influências**: Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe e Le Corbusier [T5, SD44].

Mas isso não quer dizer que Siza tenha se afastado e seu **estilo contundente**, saudado pelo professor Carlos Comas. “Siza bebe nas mesmas fontes que Oscar Niemeyer e Richard Meier. Mas os vínculos com a arquitetura moderna, que foi a glória brasileira, se reiteram sutilmente”, diz o arquiteto, professor da UFRGS e doutor pela Universidade de Paris VIII (Sorbonne). Ele destaca também, no projeto, a **“conversa” proposta por Siza entre duas geometrias – da curva e da linha reta** – e o impacto que causa a visão do edifício para quem transita pela região em que foi construído. “Na avenida, de repente, com o centro urbano pelas costas, o

museu surge abrupto, atarracado”, destaca Comas. E se derrama em elogios: **“É uma máquina de contemplação e transformação, um dispositivo de meditação e mediação”**, observa [T7, SD69].

**Luz e Sombra. Pequenas aberturas internas revelam a riqueza de detalhes** do projeto de Álvaro Siza [T7, SD71].

**Marco, fortaleza, passadiço, recipiente, mirante, máquina de contemplação e transformação, dispositivo de meditação e mediação**, o museu de Siza vivifica a **interação de cidade e geografia** – enquanto reafirma o valor da tradição arquitetônica culta, com nada de saudade e carradas de caráter. Penhorada, a cidade já sorri [T7, SD74].

A primeira obra de Siza no Brasil é um salto na internacionalização. A **obra-prima, inesperada e jovem**, é um museu em Porto Alegre [T10, SD96].

Primeiro Siza viu um buraco. Foi há oito anos. Depois apercebeu-se de que, afinal, o buraco era “estimulante”. “Não resisti”, reconheceu ontem em conferência de imprensa. Agora, fala da “grande satisfação” de **uma “quase escultura”**. **Não há tijolos, não há vigas. Há contornos arredondados, rampas, varandas. Um enorme bloco de betão branco, a “quase escultura”** às margens do imenso rio Guaíba, na região sul de Porto Alegre. Siza desenhou, enviou faxes, trocou telefonemas. O branco foi preenchendo a cova. Em 2002, a maquete que construiu conquistou o troféu Leão de Ouro na 8ª Bienal de Arquitectura de Veneza. Em 2008, o arquitecto português colocou um ponto final numa ausência. E abriu um parágrafo: o edifício da Fundação Iberê Camargo, a primeira obra por ele projectada para o Brasil. “É um dia especial”, reconheceu ontem. “É uma honra”, tinha exposto pouco antes o presidente da fundação, Jorge Gerdau [T10, SD100].

Além de ser a primeira obra de Siza no Brasil – na América Latina projectou apenas um edifício camarário em Rosário, na Argentina –, o prédio da Fundação Iberê Camargo é também **singular pela inovação**. “É o único edifício no Brasil que foi construído totalmente em **betão branco, dispensa pintura e acabamentos**. Tem **leveza, harmonia visual e beleza escultural**”, definiu José Luiz Canal, o engenheiro civil que coordenou o projecto [T10, SD103].

Su reciente trabajo para la sede de la Fundación Iberê Camargo, además, marca un hito: **es la primera construcción de concreto blanco que se levanta en Brasil**<sup>55</sup> [T11, SD115].

---

<sup>55</sup> Seu recente trabalho para a sede da Fundação Iberê Camargo, ao mesmo tempo, é um marco: é a primeira construção de concreto branco que se ergue no Brasil. [tradução nossa]

### 4.3.2. O Museu Orgânico

Outra característica observada em boa parte dos projetos de novos museus, mundo afora, é pensá-los a partir de um todo social ou da natureza em especial. Este movimento tem sua origem na *arquitetura orgânica ou organicista*, escola da arquitetura moderna influenciada pelas idéias do norte-americano Frank Lloyd Wright e que tem no finlandês Alvar Aalto um de seus expoentes. A relação dialética com a natureza parte da ideia de que os edifícios influenciam profundamente as pessoas que neles residem ou trabalham, sendo o arquiteto um agente social que modela os indivíduos.

Álvaro Siza é parte dos arquitetos renomados que têm a arquitetura orgânica na sua formação, mas que vai além, mesmo num tempo de pós-modernidade, tendo características próprias que reiteram permanentemente um universo muito particular. Isso significa não só absorver os ensinamentos e estilos de outros arquitetos, levando em conta aspectos culturais, mas projetar museus em que questões como sustentabilidade, relações com o meio ambiente e novas tecnologias sejam levadas em conta em relação ao contexto em que a edificação está sendo projetada.

Esta linha de pensamento ou atuação de Siza é perceptível em diversas seqüências discursivas analisadas, como as que listamos a seguir:

Fala-se muito que o sr. encontrou uma **solução interessante** para a **questão ecológica** no prédio da Fundação Iberê Camargo. [T1, SD10].

O prédio se insere numa encosta exuberante, que não devia ser tocada pela construção. Há um **diálogo entre a natureza e a construção**, que se relacionam mas não se tocam [T1, SD11].

Assim, **a mostra começa no último piso, de acordo com o percurso sugerido pelo arquiteto Álvaro Siza**: sobe-se de elevador e depois caminha-se até o térreo [T2, SD16].

Concebida pelo português Álvaro Siza Vieira, a nova sede da Fundação Iberê Camargo incorpora o **espírito vanguardista** do artista plástico gaúcho e nasce despreziosa entre a encosta e o rio Guaíba. Suas passarelas recebem quem chega e tocam o ocaso. **Inteligente e sustentável**, o prédio guarda, **preserva e exhibe** o acervo de 4 mil obras de arte, e funciona ainda como **produtor e difusor de arte moderna** [T3, SD27].

Siza, 74, é um dos mais prestigiados arquitetos da atualidade. Nasceu na portuguesa cidade de Matosinhos, mas foi no Porto que desenvolveu alguns de seus principais projetos – como a sede da Fundação Serralves, um

**imponente museu de longas perspectivas que se integra com perfeição a um ambiente particular**, exatamente como a escarpa que abriga a sede da FIC. Foi ele também que projetou os pavilhões da Expo'98 e da exposição de Hannover em 2000, além de coordenar a reconstrução do bairro do Chiado, na capital portuguesa, destruído por um incêndio em 1988. É um arquiteto de linhas retas e de silêncios prolongados entre um Marlboro e outro, o que não o impediu de exercitar um modelo pouco usual no projeto – o primeiro realizado em terras brasileiras [T7, SD68].

El museo para la Fundacion Iberé Camargo en Porto Alegre es la primera obra del maestro portugués en Brasil. Sus **formas intentan aproximar al visitante a la obra del famoso artista brasileño**<sup>56</sup> [T9, SD83].

En su primera obra en Brasil, Siza construyó sobre una colina pero, en lugar de sacar más volúmenes sobre la montaña, **ubicó parte del edificio bajo tierra**<sup>57</sup> [T9, SD90].

---

<sup>56</sup> O museu para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, é a primeira obra do mestre português no Brasil. Suas formas intencionam aproximar o visitante a obra do famoso artista brasileiro. [tradução nossa]

<sup>57</sup> Em sua primeira obra no Brasil, Siza construiu sobre uma colina, mas em lugar de tirar mais volumes sobre a montanha, pôs parte do edifício embaixo da terra. [tradução nossa]

## 5. CONCLUSÃO

Buscamos aqui realizar um trabalho de investigação sobre o uso da personalização como estratégia discursiva do jornalismo cultural, cientes de que o campo do jornalismo é um importante lugar de produção de sentidos sobre valores contemporâneos, com destaque para o conhecimento construído sobre cultura e arte. Assim, inicialmente, diante da complexidade deste universo, fizemos uso do pensamento de autores que, junto com a pesquisa empreendida, deram sustentação para compreendermos como o jornalismo e o jornalismo cultural, em especial, exercem uma importante mediação entre o fato cultural e a sociedade, produzindo um conhecimento particular sobre os fatos do mundo e também reproduzindo conhecimentos oriundos de outras instituições da sociedade. O jornalismo opera como poder simbólico na vida social, onde as palavras, conforme Bourdieu, são utilizadas como instrumento de poder nas relações.

Na finalização deste processo de investigação é conveniente salientar, embora não tenhamos em nenhum momento a intenção de tratar aqui diretamente da obra ou da trajetória do artista plástico Iberê Camargo, um trecho do texto “Ciclistas metafísicos”, de 1990, do professor de História da Arte e Arquitetura no Brasil e de História Social da Cultura da PUC-RJ, Ronaldo Brito (2005, p. 226). Ao referir-se a Iberê, o autor diz que “para o pintor da verdade do eu, o adepto da lírica da angústia pessoal e da independência solitária, tipicamente moderna, a afirmação de sua condição irreduzível de artista passava pela árdua conquista da universalidade por parte de um sul-americano”.

Independentemente de qualquer julgamento já feito ou que venha a ocorrer sobre as qualidades da produção artística de Iberê, a universalidade almejada pelo artista vem se consolidando, principalmente através do jornalismo. Não apenas a partir de suas obras, mas muito através da emblemática edificação da nova sede da Fundação Iberê Camargo, projetada pelo arquiteto português Álvaro Siza, e do discurso jornalístico em torno dela. Não se trata apenas da concretização de um sonho do artista em preservar sua produção ou de mais um exemplo bem-sucedido de construção. Por diversos aspectos que levantamos neste trabalho, como valor simbólico, ineditismo e viabilidade econômica do projeto – e outros aqui não estudados – a viabilização de um edifício-museu dentro dos moldes idealizados por nosso mundo globalizado é vista como um acontecimento cultural ao sul do Equador. A partir desses pressupostos, a nossa

proposta de análise se inseriu dentro do processo complexo de que é feita a vida urbana na sociedade da pós-modernidade e que a cada dia necessita de mais estudos na busca de interpretá-la melhor.

Foi através do método da Análise de Discurso que chegamos ao caminho mais adequado para esclarecer como se dá o fenômeno da personalização como uma estratégia discursiva no jornalismo e, especificamente, no caso da Fundação Iberê Camargo. A partir do levantamento de notícias veiculadas na imprensa do Brasil e do exterior, foi possível verificar como o discurso jornalístico constrói o museu como um lugar emblemático da cultura e, principalmente, analisar esta personalização na figura do arquiteto Álvaro Siza como estratégia discursiva de construção e afirmação de capital simbólico. Mais claramente, buscamos realizar uma análise de sentidos construídos pelo jornalismo impresso nacional e internacional sobre a FIC, onde problematizamos as noções de cultura, arte, museu e arquitetura contemporâneos.

O fenômeno de personalização, ou seja, representar por meio de uma pessoa, pessoalizar o discurso jornalístico, é entendido como essencial ao processo de noticiabilidade e verificamos ser a forma essencial em que foram trabalhadas as principais reportagens relacionadas ao projeto da nova sede da Fundação. A personalização dos fatos jornalísticos é a criação um discurso apoiado em torno de personagens, onde se produz um efeito de sentido no qual a confiabilidade do conhecimento se desloca para a credibilidade individual do sujeito. É através de um recurso como este que a mídia busca atrair o público, estabelecendo uma espécie de enquadramento onde existem limites de um consenso e de uma coerência no mundo social. Personalizando, o discurso o jornalismo facilita este processo.

No caso do projeto e edificação da nova sede da Fundação Iberê Camargo e no período que examinamos esta personalização no jornalismo impresso, ela se dá, majoritariamente, sob a imagem de Siza. Um processo que nos fez refletir também sobre outros personagens envolvidos que foram deixados à margem ou esquecidos, como, por exemplo, outros arquitetos capazes de idealizar obra semelhante à de Siza, patrocinadores e seus interesses na FIC, assim como dar voz a outros representantes ligados a aspectos determinantes do novo equipamento cultural tanto da cidade de Porto Alegre, como do Brasil ou mesmo do sistema de arte como um todo. Personalizando o discurso jornalístico acabamos por ter uma opinião focada, uma espécie de porta-voz da fala sobre determinado tema.

No entanto, o jornalismo cultural, muito especificamente, aposta nesta leitura do mundo a partir do sujeito, apresentando temas ou assuntos como a Fundação Iberê Camargo a partir de criadores como Siza. Isto porque, trabalhando por meio da autoria, o jornalismo cultural une obra e artista como algo inseparável. Este discurso é seletivo nos fatos e organizador do pensamento social, por isto a tentativa foi de compreendê-lo no contexto histórico e a partir de enquadramentos sociais e culturais por que passa em nossos dias. Assim, entendemos que tornamos mais evidente que a realidade na maioria das situações é constituída por aquilo que se torna visível através da mídia ou destacado por ela. Ou seja, dando grande visibilidade a determinados fatos ou pessoas, o jornalismo se mostra como um elemento criador importante do campo cultural na contemporaneidade, embora se saiba que este perpassa outros campos da vida social.

Na investigação do uso da personalização o recorte temporal de coleta do material empírico abrangeu os sete primeiros meses de 2008, que inclui o período anterior e posterior à inauguração da nova sede da Fundação. A amostragem inicial começou com 275 textos jornalísticos relacionados à Fundação, o que correspondeu a todos os textos jornalísticos publicados neste período na mídia impressa nacional e internacional, tendo como fonte a *clipagem* de empresa contratada pela própria Fundação Iberê Camargo e responsável também por parte da assessoria de imprensa. Após uma leitura detalhada de todos estes textos fizemos uma categorização para sistematizá-los, permitindo a chegada de uma segunda etapa de seleção com 87 textos, eliminando principalmente aqueles que se distanciavam do nosso foco investigativo, que era a comprovação o processo de personalização. Destes chegamos a um *corpus* consolidado constituído de 11 textos representativos, nos quais foram analisadas 116 seqüências discursivas pertinentes à problemática central da personalização.

Através das análises realizadas concluímos que a personalização constrói formações discursivas predominantes sobre arte e museu. Sobre arte, quatro sentidos são destacados e podemos resumidamente entendê-los da seguinte maneira. O sentido do “artista” que consolida Siza como *criador, genial, canônico, autoral e detentor de um estilo próprio*, resultado de gestos individuais e solitários; “o estrangeiro”, uma identidade que permite a reprodução de estereótipos sobre como é ser português no caso do arquiteto, agregando valores positivos que passam pela supremacia cultural, numa visão eurocêntrica que provoca sedução, veneração e respeito; “o profissional”, sentido dado ao papel de Siza como de arquiteto distinto, muito acima da média dos

profissionais do campo e capaz de idealizar projetos singulares; e “o humano”, onde Siza é retratado de maneira quase que inversa a todo o restante do discurso proposto, uma visão de *um sujeito avesso à notoriedade*, próximo a qualquer indivíduo.

Chegamos também às formações discursivas hegemônicas a outros dois sentidos predominantes relacionados à imagem de museu: o museu como espaço, visto sob a ótica da arquitetura como uma “obra de arte” e onde o discurso predominante é o da experiência estética; e o museu “orgânico”, que estabelece sentidos de integração entre o ambiente e a arquitetura, numa visão mais humanizada e que leva em conta, por exemplo, conquistas tecnológicas.

Constatadas estas formações discursivas hegemônicas é possível reafirmar que o jornalismo prefere cada vez mais, ao invés de abordar os acontecimentos como o resultado de determinadas forças sociais, utilizar-se da idéia da personalização. Se por um lado facilita o trabalho jornalístico no sentido prático de coleta e apresentação de uma notícia, por outro lado os argumentos referentes ao todo quase sempre se perdem. Na maioria dos casos uma interpretação mais estrutural da sociedade ou do tema acaba por não ocorrer.

A personalização que mostra, ilusoriamente, o homem dono de sua vontade e de seus atos, acaba também por respaldar determinados tipos de identificações e valores sociais questionáveis sob diversos pontos de vista. Especificamente no jornalismo cultural a personalização e o constante uso dela solidificam sujeitos e situações, seja no campo das artes visuais, da música ou do teatro. Neste processo estes mesmos indivíduos são *usados* em processos de identificação e outros significados positivos ou não.

O caso da nova sede da Fundação Iberê Camargo é um exemplo forte de equipamento cultural contemporâneo com toda uma série de interpretações e análise ainda a serem feitas. Muitas vezes a própria instituição não consegue dimensionar a potencialidade de um discurso centrado em um sujeito. A personalização verificada no material jornalístico sobre a FIC na maioria das vezes é um artifício que agrega valores simbólicos importantes. Por outro lado, pode levar ao obscurecimento ou dificultar a veiculação de outras imagens ou processos. É só pensarmos na representatividade da obra e da vida de Iberê Camargo no contexto das reportagens publicadas. Mesmo que levemos em conta que o acontecimento jornalístico do período da verificação tenha sido

a inauguração da nova sede da Fundação, a estratégia de centralização na imagem de Siza persiste e provoca discursos ruidosos.

Da mesma forma que fizemos um trabalho de verificação como se deu a personalização como estratégia discursiva da FIC, pode-se buscar entender este discurso a partir de questões sociais mais amplas nas quais a Fundação está inserida. Pensemos neste caso nos sistemas artísticos gaúcho e brasileiro, frágeis e sempre dependentes de relações e instâncias que passam por discussões do que é público e do que é privado; a globalização da cultura que não pergunta, mas cobra altos preços das culturas locais para inserção numa geopolítica questionável; as questionáveis políticas culturais neoliberais de governos e empresas no final do século XX e outras questões ainda a serem investigadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALZAMORA, Geane. **Do texto diferenciado ao hipertexto multimidiático: perspectivas para o jornalismo cultural**. São Paulo: Itáu Cultural, 2008.
- ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. **Rev. Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 23, jan/jun 2005.
- ARANTES, Pedro Fiori. O Grau Zero da Arquitetura na Era Financeira. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 80, mar 2008.
- ARAUJO, Maria Celina Soares D'. **Capital Social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARRUDA, Guilherme. Um mestre às margens do Guaíba. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 30 maio 2008. D1 e D2.
- AUGUSTI, Alexandre Rossato. **Jornalismo e comportamento: os valores presentes no discurso da revista Veja**. UFRGS. Porto Alegre. 2005. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação.
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENEDETI, Carina Andrade. **A Qualidade da Informação Jornalística: Do conceito à prática**. Florianópolis: Insular, 2009.
- BENETTI, Marcia. Jornalismo e Perspectivas de Enunciação - Uma abordagem metodológica. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 14, jan/jun 2006.
- BENETTI, Marcia. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: BENETTI, Marcia; LAGO, Cláudia (org.). **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BENETTI, Marcia. Blogs Jornalísticos e Formações Imaginárias. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 11, ago/dez 2008.
- BENETTI, Marcia. O jornalismo como gênero discursivo. **Revista Galáxia**, São Paulo, v. 8, n. 15, 2008.
- BERGER, Christa. Em Torno do Discurso Jornalístico. In: FAUSTO, Antonio; PINTO, Milton José. (Org.) **O Indivíduo e as Mídias - Ensaios sobre Comunicação, Política, Arte e Sociedade no Mundo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. p. 188-193.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável - Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. UFRGS. Porto Alegre. 2005. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Schwarcz, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

- BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. 1ª reimpressão.
- BOURDIEU, Pierre. **A Produção da Crença: Contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. 3ª. ed. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre e São Paulo: EDUSP e Editora Zouk, 2008. 1ª reimpressão.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. 9ª. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRUNO, Joana Sarment Cunha. O Museu de Arte Contemporânea de Niterói. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 6/7, mai/nov 2002.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. 4ª. ed. Campinas: EDUSP, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- CARDOSO, Everton Terres. **Enciclopédia para formar leitores: A cultura na gênese do Caderno de Sábado do Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1969)**. UFRGS. Porto Alegre. 2009. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da Arquitetura da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CITELLI, Adilson. **Romantismo**. 4ª. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2ª. ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. **Museus contemporâneos: a construção do lugar no espaço da cidade**. Brasília: [s.n.]. 2005.
- DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. **A "transformação do lugar" na arquitetura contemporânea**. UnB. Brasília. 2007. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- EAGLETON, Terry. **A idéia de Cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.
- EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria Cultural de A a Z**. São Paulo: Contexto, 2003.
- FABIANO JUNIOR, Antonio Aparecido. Museu contemporâneos - Bilbao e Porto Alegre. **Mouseion**, Canoas, v. 1, n. 2, jul/dez 2007.
- FALCÃO, Fernando Antônio Ribeiro. **Uma reflexão sobre a utilização de museus como vetores de operações urbanas: os casos dos museus Iberê Camargo e Guggenheim Bilbao**.

UFRGS. Porto Alegre. 2003. Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura.

FEATHERSTONE, Mike. **O Desmanche da Cultura: Globalização, Pós-Modernismo e Identidade**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultural Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade**. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência nas sociedades ocidentais**. São Cristóvão: UFS, 2005.

GADINI, Sérgio Luiz. Em busca de uma teoria construcionista do jornalismo contemporâneo: a notícia entre uma forma singular de conhecimento e um mecanismo de construção social da realidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 33, ago 2007.

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados: a produção da cultura no jornalismo**. São Paulo: Paulus, 2009.

GALTUNG, Johan; RUGE, Mari Holmboe. A estrutura do noticiário estrangeiro. A apresentação das crises do Congo, Cuba e Chipre em quatro jornais estrangeiros. In: TRAQUINA, Nelson (org.) **Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"**. 2ª. ed. Lisboa: Vega, 1999.

GIL, Flávio Antônio Cardoso. **Iberê em obra, um breve estudo sobre a comunicação no processo de legitimação e institucionalização da obra de Iberê Camargo**. UFRGS. Porto Alegre. 2008. Monografia de conclusão do curso de graduação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação.

GOLIN, Cida. Jornalismo cultural: reflexão e prática. In: AZZOLINO, Adriana Pessate, et al. **7 Propostas para o Jornalismo Cultural: reflexões e experiências**. São Paulo: Miró Editorial, 2009.

GOLIN, Cida et al. O que é jornalismo cultural. In: CULTURAL, Itaú **Mapeamento - o ensino de jornalismo cultural no Brasil em 2008 - carteira professor de graduação**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

GOLIN, Everton Cardoso e Cida. Jornalismo e a representação do sistema de produção cultural: mediação e visibilidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (org.). **Economia da Arte e da Cultura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O Olhar Refratário de Charles Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles **Escritos sobre arte**. São Paulo: EDUSP, 1991. Prefácio de Aguinaldo José Gonçalves.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **A Imagem da Palavra: Retórica Tipográfica na Pós-Modernidade**. Teresópolis: Novas idéias, 2007.

GULLAR, Ferreira. Do fundo da matéria. In: SALZSTEIN, Sônia (org.) **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 09-20.

- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.
- HALL, Stuart et al. A produção social das notícias: O mugging nos media. In: TRAQUINA, Nelson (org.) **Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"**. 2ª. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 224-262.
- HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço**. 2ª. ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 17ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JAMESON, Fredric. **A Virada Cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 2007.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.
- KELLNER, Douglas. Cultura da mídia e triunfo do espetáculo. In: MORAES, Denis de (org.). **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- KIEFER, Flávio (org.). **Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- KÖHLER, André Fontan; DURAND, José Carlos Garcia. Turismo cultural: conceituação, fontes de crescimento e tendências. **Turismo - Visão e Ação**, Itajaí, v. 9, mai/ago 2007.
- LARA FILHO, Durval de. **Museu: de espelho do mundo a espaço relacional**. USP. São Paulo. 2006. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação.
- MARIANI, Bethania. Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico: a Revolução de 30. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org.). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1999.
- MEDITSCH, Eduardo. O jornalismo é uma forma de conhecimento? In: HOHLFELDT, Antonio; GOBBI, Maria Cristina (org.). **Teoria da Comunicação - Antologia de Pesquisadores Brasileiros**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- MILLET, Catherine. **A Arte Contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- OLIVEIRA, José Cláudio. O museu digital: uma metáfora do concreto ao digital. **Comunicação e Sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 12, 2007.
- ORLANDI, Eni. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 7ª. ed. Campinas: Pontes, 2007a.

- OSBORNE, Harold. **A Apreciação da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (org.). **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PONTE, Cristina. **Para entender as notícias: Linhas de análise do discurso jornalístico**. Florianópolis: Insular, 2005.
- PRADO, José Luiz Aidar; CAZELOTO, Edilson. **Valor e Comunicação no capitalismo globalizado**. XV Encontro da Compós. Bauru: [s.n.], junho 2006.
- RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1995.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. Delimitação, natureza e funções do discurso midiático. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). **O Jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Paralelo 15, 2002.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (org.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- SÁ MARTINO, Luís Mauro. **Mídia e poder simbólico**. São Paulo: Paulus, 2005.
- SILVA, Paula Zasnicoff Duarte Cardoso da. **A dimensão pública da arquitetura em museus: uma análise de projetos contemporâneos**. UFMG. Belo Horizonte. 2007. Dissertação apresentada ao Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira Siqueira e Euler David. A cultura no jornalismo cultural. **Revista do Programa de Pós-Graduação**, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, jun 2007.
- SPERLING, David. **Museu Contemporâneo - o espaço do evento como não-lugar**. Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus. Rio de Janeiro: UFRJ. 2005.
- TAVARES, Flávio. Iberê. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, p. 17, 01 jun. 2008.
- TRAQUINA, Nelson. **O estudo do jornalismo no século XX**. São Leopoldo: Unisinos, 2001.
- TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo, porque as notícias são como são - Volume 1**. 2ª. ed. Florianópolis: Insular, 2005.
- TUCHMAN, Gaye. **La producción de la noticia: Estudio sobre la contrucción de la realidad**. México: Gustavo Gili, 1983.
- TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"**. 2ª. ed. Lisboa: Vega, 1999.

VIANA, Nildo. **A Esfera Artística**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

WIKLUND, Martin. Além da racionalidade instrumental: sentido histórico e racionalidade na teoria da história de Jörn Rüsen. **Rev. História da historiografia**, Mariana, v. 1, Agosto 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade 1780-1950**. São Paulo: Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

WU, Chin-tao. **Privatização da Cultura: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo, 2006.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura - Usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 1ª reimpressão.

**ANEXOS**

12 | arq | 02.01.08

ARQUITECTURA | FUNDACION IBERE CAMARGO | ALVARO SIZA

# El tributo de Siza al ícono expresionista

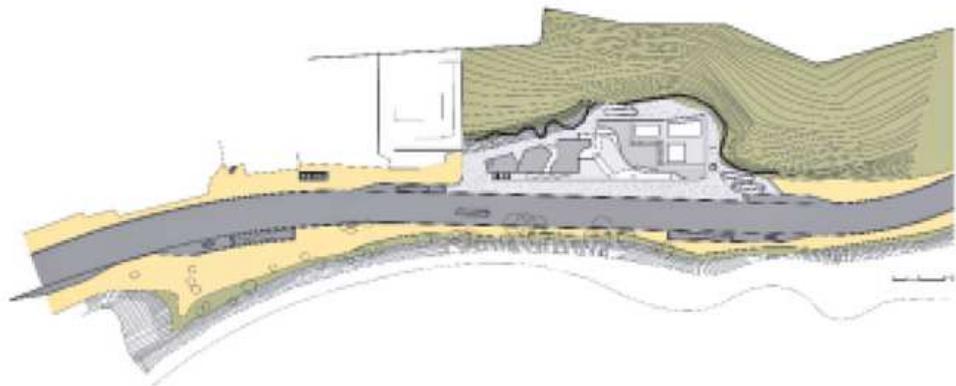
## El arquitecto portugués diseñó en Porto Alegre la Fundación Iberé Camargo, respetando los conceptos del artista y el movimiento

por | CRISTIAN SCARPETTA | cscarpetta@clarin.com

Uno de los fundamentos del movimiento expresionista es pretender que el espectador experimente un impacto emotivo ante las obras. Distorsionan las formas y combinan los elementos de manera poco convencional. Por eso, cuando Alvaro Siza llegó a Porto Alegre para construir el edificio dedicado a Iberé Camargo, aplicó las leyes del expresionista brasileño más famoso.

La nueva sede de la Fundación Iberé Camargo pretende ser, según Siza, "casi una escultura del expresionismo, con luz, textu-

**La nueva sede se construye desde 2003 y va a inaugurarse en marzo de 2008**



IMPLANTACION | EL EDIFICIO DE LA FUNDACIÓN SE LEVANTA SOBRE UNA COLINA A ORILLAS DEL LAGO GUIBA DE PORTO ALEGRE.

ra, mucho movimiento y con el espacio cuidadosamente explotado para enriquecer más el contacto con el trabajo del maestro".

Pero el concepto y la estética de la obra no sólo respeta las bases del movimiento, también refleja la marca de Siza. Por ejemplo, la textura y la imagen dinámica se parecen a las del Museo Serralves en Oporto, y al Centro Gallego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela.

Este museo moderno de cinco pisos nació con éxito: fue premiado con el Trofeo León de Oro en

la Bienal de Arquitectura de Venecia, antes de abrir sus puertas en marzo de 2008.

A orillas del Lago Guaíba, en la zona sur de Porto Alegre, el portugués ganador del Pritzker 1992 construyó un edificio todo blanco, semienterrado, en el que prevalecen las curvas. Tiene nueve salas de exposiciones distribuidas en los tres pisos superiores, dedicadas a la exhibición de más de cuatro mil obras de Iberé.

Siza mezcla elementos de la arquitectura brasileña con la actual estética arquitectónica europea.

Las rampas y las ventanas de la fachada son semejantes a los puentes y a las pequeñas e irregulares ventanas del centro cultural Sesc Pompeia de San Pablo de la arquitecta Lina Bo Bardi. Los bordes precisos y pulidos, el diseño irregular de las ventanas y las complejas rampas que flotan y se entrelazan con las paredes del pórtico, son elementos típicos de la geometría europea.

En su primera obra en Brasil, Siza construyó sobre una colina pero, en lugar de sacar más volúmenes sobre la montaña,

ubicó parte del edificio bajo tierra. Entonces, como parte de la estructura quedó bajo el nivel del río, un canal de muros reforzados la rodea para protegerla en caso de inundaciones.

Una de las innovaciones del proyecto es la construcción de hormigón armado en toda su extensión, sin utilizar ladrillos o elementos de cierre. Con este único material forma contornos redondeados para destacar el movimiento de las rampas construidas en todos los accesos. Es totalmente de hormigón blanco sin

pintura ni acabado, lo que aporta al mantenimiento y al "buen envejecimiento". Por dentro de las paredes, aisladas con lana de roca, pasan tuberías especiales para energía y aire acondicionado.

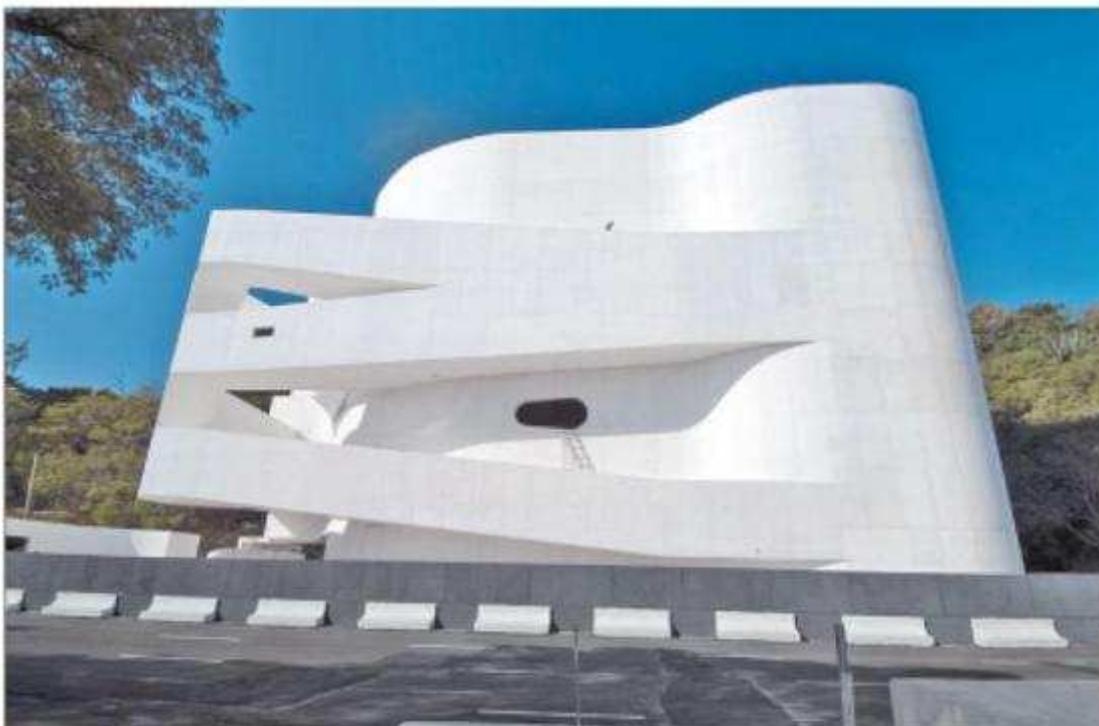
El edificio tiene pocas aberturas pero en lugares estratégicos, lo que le da la marca de Siza. Las ventanas son deliberadamente pequeñas en la muy calurosa fachada oeste, pero el edificio es más vidriado en la parte trasera que da a la colina, donde hay galerías, cafés y estudios. Aunque el área que

| SIGUE EN PÁG 14

Matéria 1 – Jornal Clárin - Argentina

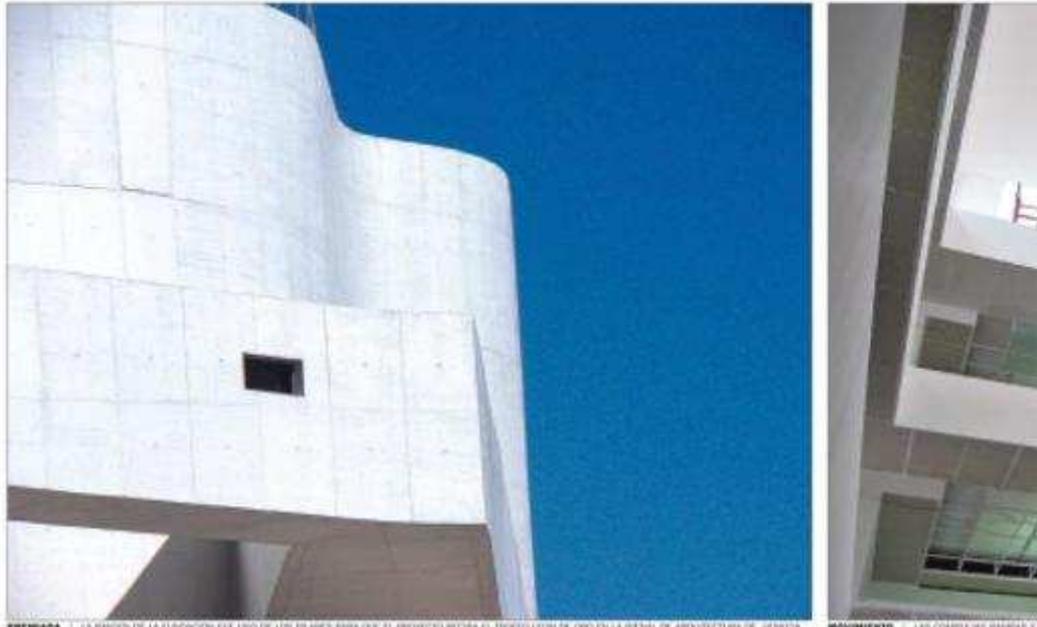


**SIMILITUDES** | LA CAVERNA VERTICAL Y LA ORGANIZACIÓN POR RAMPA TIENE SIMILITUD CON EL GUGGENHEIM DE BILBAO Y DE NUEVA YORK, REFORZANDO SU IMPRESIÓN DE MUNDO MODERNO.



**BLANCO** | EL EDIFICIO ES DE HORRAGON BLANCO SIN SARDILLOS NI ELEMENTOS DE COLORE, CON CORRUPHOS REDONDEADOS QUE DESTACAN EL AVANCE DE LAS RAMPA.

Matéria 1 – Jornal Clárin - Argentina



**PREMADA** | LA RAMPA DE LA FUNDACIÓN POR UNO DE LOS PLANES PARA QUE EL PRECIBO RECIBA EL TRÉFICO LOCAL DE ORO EN LA BIENAL DE ARQUITECTURA DE VENECIA. **MÓVIMENTO** | LAS CORRIENTES RAMPA Y

**VENE DE PAG. 14** | Si al río es amplia, la Fundación, decidió res-tringirlo para no cometer el mismo error que en el Museo Nite-ma de Niemeyer que se convirtió en un inmenso mizard y no en un espacio para albergar arte (como había sido pensado). Aunque es un museo con una cavidad vertical y circulación por rampas que tratan a la memoria el Guggenbeim de Bilbao y de Nueva York, Siza ha sido muy cuidadoso al separar la circulación de las rampas del área de exhibición. Con este recurso, evita que la circulación arquitectónica sea un elemento de distracción para el público que recorre las muestras de arte.

En el piso de acceso principal, se instalará la recepción, la cafetería, el guardarropas, la tienda cultural y un atrio monumental que da visibilidad a las zonas superiores. En el primer piso funcionará un centro de referencia, investigación e información sobre la obra del artista, con una biblioteca especializada, banco de datos, videoteca y hemeroteca.

El subsuelo contiene los grabados de Ibere, un auditorio para 95 personas y el estacionamiento para 100 autos.

**Detalles.** Las galerías tienen forma de L en la parte posterior del edificio y están unidas por rampas en los extremos. Las circulaciones son sencillas: entre los pi-

ses y las diferentes exhibiciones. Al entrar al edificio, se atraviesa el pórtico central y se camina hacia las rampas externas hacia el ascensor que lleva a las galerías (que se encuentran en la parte más alta del edificio). Luego de ver el primer espacio de exhibición, se desciende por una ancha rampa estratégicamente iluminada desde el techo y pe-

queñar veredas con vista al lago y a la ciudad. Finalmente se accede a la próxima sala de exhibición. Este tipo de acceso se repite en los cuatro niveles.

En el acceso al estacionamiento se incluyó una pasarela construida bajo la Avenida Padre Cacique, uniendo los dos lados de la vía, para aumentar la seguridad en la llegada de los visitantes.

Los pasos del proyecto zoom

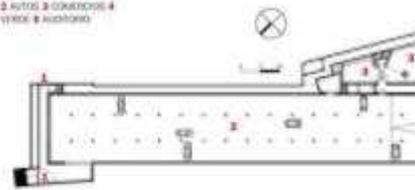
El edificio, presupuestado en 20 millones de dólares, empezó a construirse en julio de 2003 en un área de 8.260 metros cuadrados sobre la Avenida Padre Cacique de Porto Alegre.

Es un homenaje a Ibere Camargo, uno de los grandes nombres del arte del siglo XX. Autor de una obra extensa, que incluye más de siete mil pinturas, dibujos, y grabados, Ibere nació en Restinga Seca, en el interior de Rio Grande do Sul, en noviembre de 1914, pero pasó gran parte de su vida en Rio de Janeiro. A lo largo

de su trayectoria, ejerció un fuerte liderazgo en el medio artístico e intelectual. Murió a los 79 años en Porto Alegre y, un año después, su hijo creó la Fundación.

En 1996, el gobierno de Rio Grande do Sul llamó el terreno frente al Lago Guaíba para levantar la sede. En 1999, la Fundación eligió a Alvaro Siza y abrieron la polémica porque no seleccionaron a un arquitecto brasileño para una obra tan emblemática. El peso de Oscar Niemeyer y de Paulo Mendes da Rocha determinaron la elección pero igual se quedaron con el portugués. Un respecto a la decisión llegó en el 2002 cuando el proyecto recibió el Premio León de Oro, en la Bienal de Venecia.

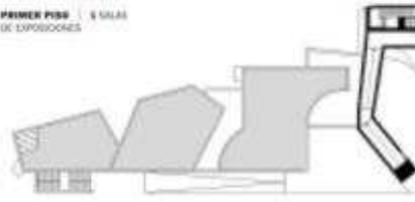
**PLANTA BAJA** | 1 ACCESOS 2 AUTOS 3 ESCALEROS 4 VERDE 5 AUDITORIO



**PRIMER PISO** | 2 ESCALEROS 3 SALA 4 MUSEO 5 OBRA



**PRIMER PISO** | 5 SALAS DE EXPOSICIONES



Matéria 1 – Jornal Clárin - Argentina



EL RAMPEO Y EL DISEÑO IRREGULAR DE LAS ABERTURAS SON ELEMENTOS TÍPICOS EN LA GEOMETRÍA. EUROPEA.



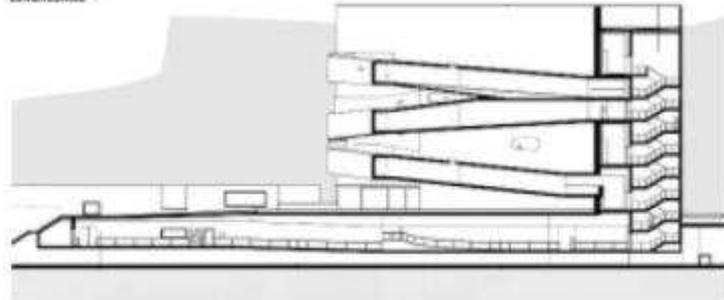
VENTANITAS | LAS ABERTURAS SON OCURRENCIAS PEQUEÑAS EN LA CALUMISA YACHAM URETE.



GALERIAS | TIENEN FORMA DE L Y ESTÁN UNIDAS POR RAMPEOS EN LOS EXTREMOS.



CORTE LONGITUDINAL

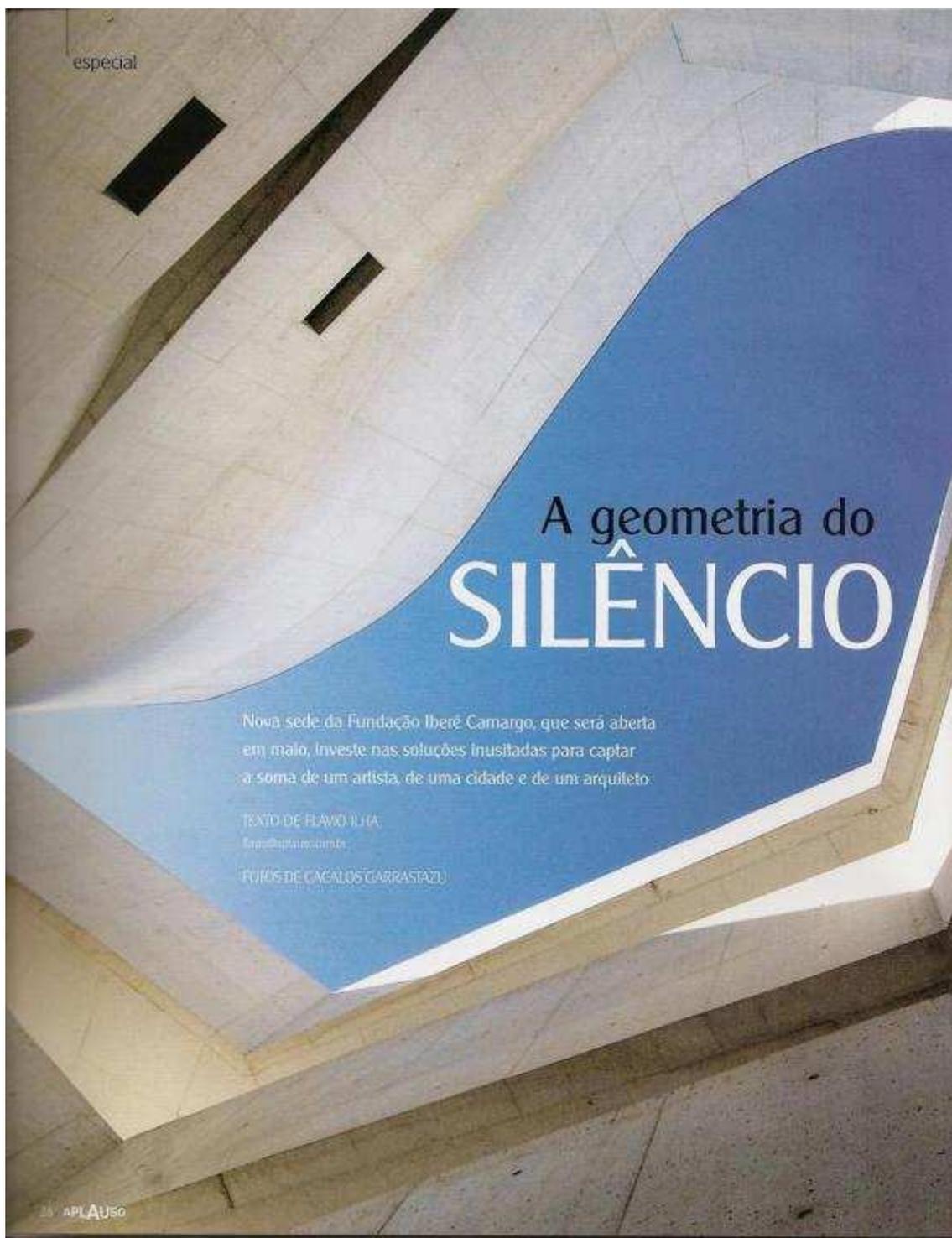


CORTE TRANSVERSAL



El proyecto dedica atención especial al medio ambiente. Previene la reutilización del agua de la lluvia en los servicios y en el riego del área verde del entorno. A través de una alianza con la Fundación Gata, la granja nativa de 16.000 metros cuadrados, localizada detrás del predio, está recibiendo cuidados especiales.

La temperatura y la humedad interior serán administradas por un control inteligente de mínimo. El sistema de aire acondicionado producirá hielo por la noche, cuando el costo de la energía eléctrica es más barato, para refrigerar el ambiente durante el día, reduciendo los costos de la operación y aumentando la utilización de la energía.



## Matéria 2 – Revista Aplauso

O arquiteto português Álvaro Siza gosta de um bom desafio. E ele mesmo quem diz.

– Os condicionamentos do ambiente é que nos dão as pistas para as soluções que o arquiteto tem de pensar, como construir no deserto, sobre as dunas. Na arquitetura, tudo tem de estar relacionado a tudo. Se não estiver, seu espaço se dissolve.

Foi com essa concepção aparentemente simples – uma questão que já ocupou arquitetos do quilate de Le Corbusier e Niemeyer – que Siza chegou à forma definitiva da nova sede da Fundação Iberê Camargo (FIC), obra definitiva na paisagem de Porto Alegre que será inaugurada no final de maio. De execução difícil, e de intenções mais do que nobres, o projeto chega à reta final rodeado de expectativas: será, de fato, o primeiro museu da cidade – entenda-se dessa forma: um prédio com todas as características de um espaço expositivo especializado e construído especificamente para esse fim. Mas será, mais do que isso, um espaço de reflexão e difusão de conhecimento: ao abrigar o acervo de um dos maiores artistas contemporâneos brasileiros, a fundação também amplia o espaço para suas atividades de pesquisa, como as oficinas de gravura, as bolsas de estudo em convênio com instituições internacionais e o prêmio editorial sobre estudos acadêmicos referentes à obra pictórica de Iberê Camargo. E, claro, as atividades educacionais.

Desde o projeto, a obra se apresentava com um grau de dificuldade extremo. Doado à fundação pelo governo do Estado, em 1996, o terreno se resumia a uma escarpa de

pedra fincada entre dois edifícios – mas com uma vista exuberante da cidade e do Gusibá. Coisa que desafiou Siza imediatamente.

– São raras as oportunidades que temos de construir algo tão bonito e com tanto condicionamento. O espaço era muito difícil, tem o morro atrás, as voltas do terreno e, sobretudo, não é de fato muito largo. Mas essas mesmas dificuldades deram forma ao edifício.

Pouca coisa mudou a partir de 1999, quando o arquiteto português foi incorporado ao desafio depois de seu projeto ser selecionado, entre outros três, por uma comissão encarregada pela FIC para esse fim. A proposta de Siza recebeu o Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza, uma das mais importantes do mundo, em 2002. O arquiteto relata apenas amadurecimentos de caráter técnico, mas também deixa escapar que a convivência com a paisagem – e com a cidade – contribuiu para dar a forma final ao museu.

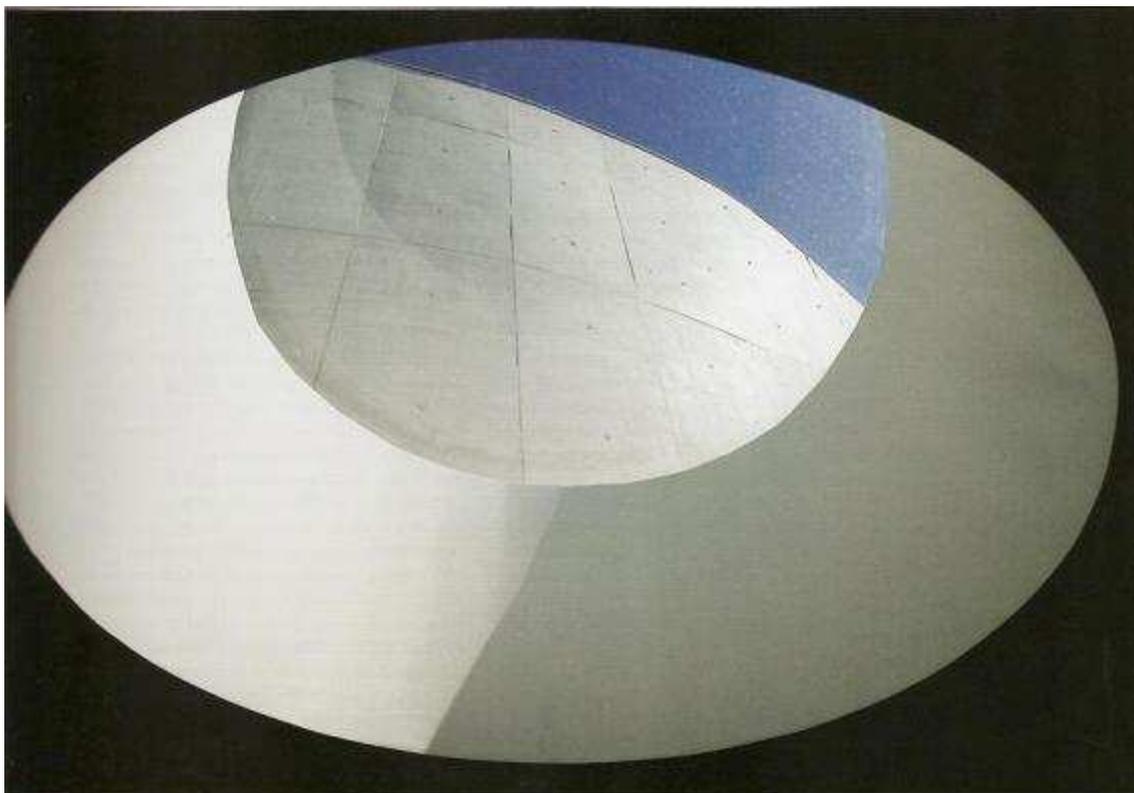
– O fato de eu vir aqui e poder ver esses poentes maravilhosos, de andar na rua, de conviver com as pessoas, determina algumas influências. É preciso compreender que no trabalho de um arquiteto também conta a atmosfera de uma cidade, a arquitetura que a gente vê diretamente na paisagem. Para mim, o mais importante é o epicentro, é essa atmosfera que tem muito a ver com as pessoas, com as ruas cheias de jacarandás, tudo isso vai contando para a elaboração. Até onde é que eu não sei, porque a nossa mente trabalha num amálgama de muitas coisas que nos sensibilizam.

Siza, 74, é um dos mais prestigiados arquitetos da atualidade. Nasceu na portuguesa cidade de Matosinhos, mas



O MESTRE E SEU TRACO  
Álvaro Siza (acima), na última visita antes da inauguração, e um dos primeiros esboços da sede da FIC: oportunidade rara

## Matéria 2 – Revista Aplauso



Foi no Porto que desenvolveu alguns de seus principais projetos – como a sede da Fundação Serralves, um imponente museu de longas perspectivas que se integra com perfeição a um ambiente particular, exatamente como a escarpa que abriga a sede da FC. Foi ele também quem projetou os pavilhões da Expo 98 e da exposição de Hannover em 2000, além de coordenar a reconstrução do bairro do Chiado, na capital portuguesa, destruído por um incêndio em 1998. É um arquiteto de linhas retas e de silêncios prolongados entre um Marlboro e outro, o que não o impediu de exercitar um modelo pouco usual no projeto – o primeiro realizado em terras brasileiras.

– No Brasil, a gente não pode fugir das curvas, não é mesmo?

Siza tem razão. A nova sede da fundação é uma compacta massa de concreto branco que soma cerca de 1,5 mil toneladas de cimento e brita calcária, erguida a partir de uma programação minuciosa. O engenheiro-chefe da obra, José Luiz Canal, diz que foram necessárias 150 etapas de concretagem para dar forma ao edifício. “É como um voo de avião, que precisa de um planejamento rígido”, compara o engenheiro, também doutor em Arquitetura pela Universidade da Catalunha (Espanha). No projeto se destacam as curvas sinuosas da fachada, que se integram com harmonia

às passarelas que fazem a comunicação entre os três andares do prédio. Siza avança na sua interpretação:

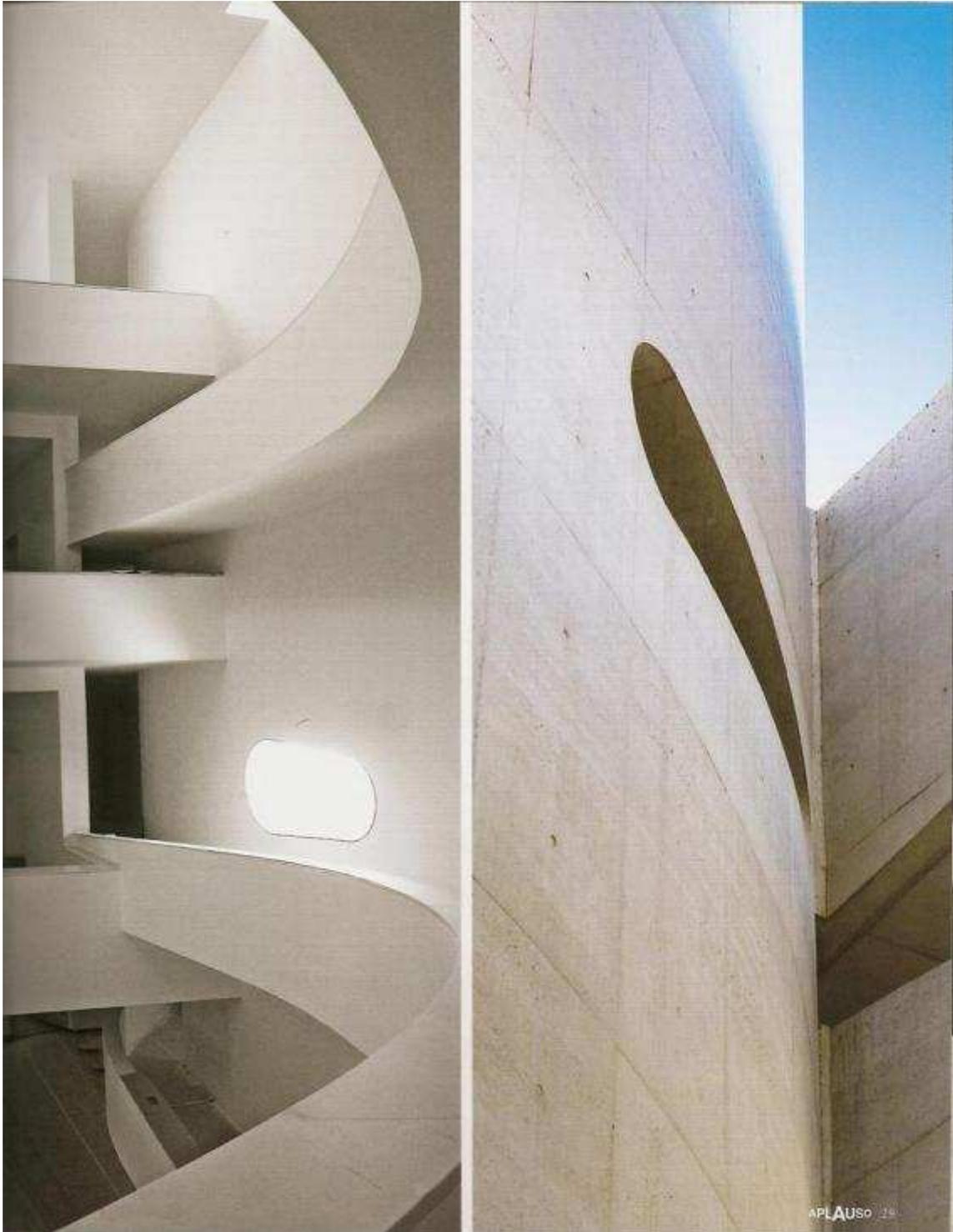
– O espaço pede esse desenho. É claro que sempre trabalhamos com uma carga de informações de onde atuamos e, no Brasil, uma das características da arquitetura é se relacionar com a paisagem, de alguma forma absorvê-la. São as curvas que vemos na obra de Niemeyer, por exemplo, de uma importância muito grande.

Mas isso não quer dizer que Siza tenha se afastado de seu estilo contundente, saudado pelo professor Carlos Conrath. “Siza bebe nas mesmas fontes que Oscar Niemeyer e Richard Meier. Mas os vínculos com a arquitetura moderna, que foi a glória brasileira, se reiteram sutilmente”, diz o arquiteto, professor na UFRGS e doutor pela Universidade de Paris VIII (Sorbonne). Ele destaca também, no projeto, a “conversa” proposta por Siza entre duas geometrias – da curva e da linha reta – e o impacto que causa a visão do edifício para quem transita pela região em que foi construído. “Na avenida, de repente, com o centro urbano pelas costas, o museu surge abrupto, atarracado”, destaca Conrath. E se derrama em elogios: “É uma máquina de contemplação e transformação, um dispositivo de meditação e mediação”, observa.

A construção do espaço consumiu exatos cinco anos entre testes, estruturas e acabamentos. Mas, antes disso,

**SENSUALIDADE**  
Clarabóia interna (acima)  
e detalhes interno e  
externo (na página ao  
lado) da construção:  
harmonia e beleza

Matéria 2 – Revista Aplauso



## Matéria 2 – Revista Aplauso

especial

## UM MUSEU EM PORTO ALEGRE

CARLOS EDUARDO COMAS

arquiteto professor da UFRGS

O projeto para a fundação que leva o nome do maior pintor expressionista do país é o primeiro que Álvaro Siza constrói no Brasil. Desenvolvido entre 1999 e 2001, ganhou o Prêmio de Ouro na Bienal de Veneza de 2002. O terreno plano se encontra no flanco arborizado de um promontório lido por avenida expressa, conexão entre o centro da cidade e a zona sul residencial. A largura não passa de 25 metros. A testada de 90 metros reflete o Guaíba a oeste, separada da margem pelo tramo da avenida.

Dois elementos partilham o programa e o terreno. O corpo principal tem armazém e auditório em subsolo, recepção e livreria térreas, salas de exposição nos três andares superiores. Alinha-se com a testada na metade sul, sobre retângulo com a porta noroeste corlada em curva. A ala de apoio inclui ateliês altos de 7 metros saindo do subsolo e separados, por pátio de luz estreito, do café térreo sobre a administração. Alinha-se com a testada na metade norte, sobre triângulo cortado, no café, por arco de concavidade fronteira à convexidade do corpo principal.

De longe ou meia distância, a extensão dá ao conjunto densidade de quarteirão urbano, sem prejuízo do ar de bloco no parque. A fragmentação da ala reforça o peso do corpo dominante, o doméstico tempera o monumental. Ambivalência é coisa luso-brasileira, como sabem Gilberto Freyre e Lucio Costa. Ao mesmo tempo, o museu promete custurar uma orla até agora desbeicada, o parque linear embaixado na margem do rio a norte se associando ao parque em execução, fundido com o flanco arborizado, para além do edifício a sul, na beira da avenida.

A implantação é lógica; a distribuição, impecável. O esquema de base do corpo principal é chão e claro; a cantoneira para circulação agarda um pésmo dividido em

quatro quartos. Três acolhem as salas superpostas. Vazio, o quarto interno e um átrio coberto. O esquema se adapta ao terreno e ao meio. As salas de exposição ocupam quadriláteros, o átrio toma um quadrante esticado para o centro da cidade. A museografia recomenda opacidade, como o sol que ofusca e o ruído, feroz, da avenida. E a opacidade, mais o porte do programa, avalizam a dispensa da estrutura em esqueleto. A placa moldada em concreto branco impera, chapada de giz contra o quadro verde.

Na manipulação do fragmento memorável, a configuração da circulação como sistema de rampas duplas e o achado. Ligadas nas pontas a dois núcleos de elevadores, umas se colam à parede curva interior do átrio. Outras, exteriores, descolam-se progressivamente, como imposta (finta espessa aplicada sobre uma superfície de maneira tosca, com a aparência e consistência de uma pasta amantecada, típica do expressionismo praticado por Iberê), ganhando autonomia de peça cerâmica. Alças ocultas quebradas em chanfro reto geram outro átrio, descoberto. As salas de exposição se rasgam para o átrio coberto com algo da compostura antes convencional. Ai e nas rampas que canalizam a coreografia da descida, as aberturas laterais e zenitais se ampliam telescopicamente quel no SESC Pompéia paulistano de Lina Bo Bardi, enquadrando o rio, o céu, o zero, a península onde Porto Alegre se fundou. Marco, fortaleza, passadiço, recipiente, mirante, máquina de contemplação e transformação, dispositivo de meditação e mediação, o museu de Siza vivifica a interação de cidade e geografia – enquanto reafirma o valor da tradição arquitetônica culta, com nada de saudade e cantadas de caráter. Penhorada, a cidade já sorri. ■



SIZA EM DOIS TEMPOS  
Projeto da Fundação Semalves  
(ao lado) e a Adega Mayor,  
ambos em Portugal; geometria  
e integração ao ambiente  
natural como características

## Matéria 2 – Revista Aplauso

já consumia as noites do engenheiro José Luiz Canal pelo desafio que viria a representar. Instalado numa sala de trabalho a poucos metros da obra, Canal mantém um diário fotográfico de todos os passos da construção desde 2003 – o álbum exposto na parede, de frente para uma imensa mesa de reuniões, já soma 90 imagens. Dois celulares e mais um rádio transmissor ajudam a coordenar uma equipe que, no momento mais intenso da construção, reuniu 170 operários, das mais variadas especialidades. “Todo mundo aqui trabalhou muito acima do que já havia produzido. É, de fato, uma construção altamente sofisticada”, reitera o engenheiro.

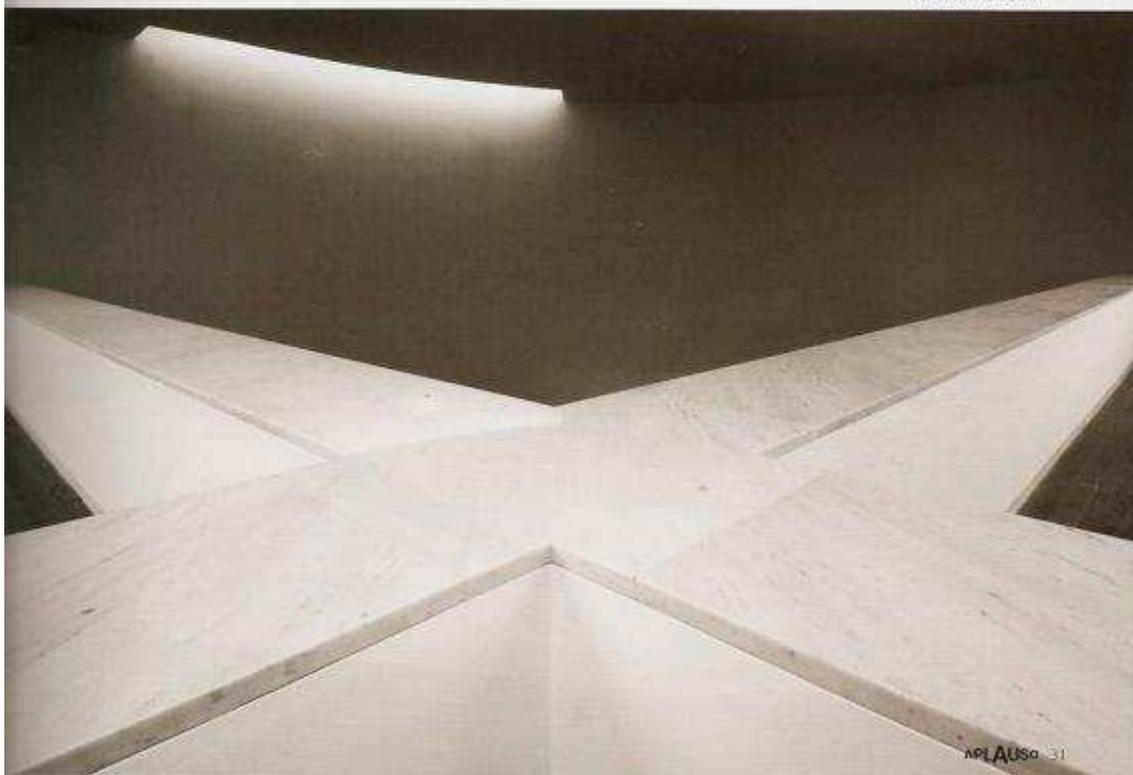
Apoiado pela tecnologia, Canal diz que foi necessário dominar a técnica para fazer arte. “Mas confesso que entrei em pânico quando vi a maquete eletrônica pela primeira vez”, diverte-se o engenheiro. Isso por duas razões: a primeira delas, pelo desafio de manter o projeto original. “Esculhambarr [um projeto] é muito fácil. Difícil é manter o projeto”, destaca Canal. Outro motivo de “pânico” era a presença constante de Siza na construção, materializada no desenho de cada detalhe. “Ele traçou até os encaixes das pedras”, diz o engenheiro. Mas, como salienta Canal, a

harmonia entre projeto e obra, entre equipe e projetista, entre cliente e executor acabou acontecendo. Ainda que algumas soluções tivessem levado mais de um mês para aparecer, quando numa obra comum poderiam ser resolvidas em dois, três dias.

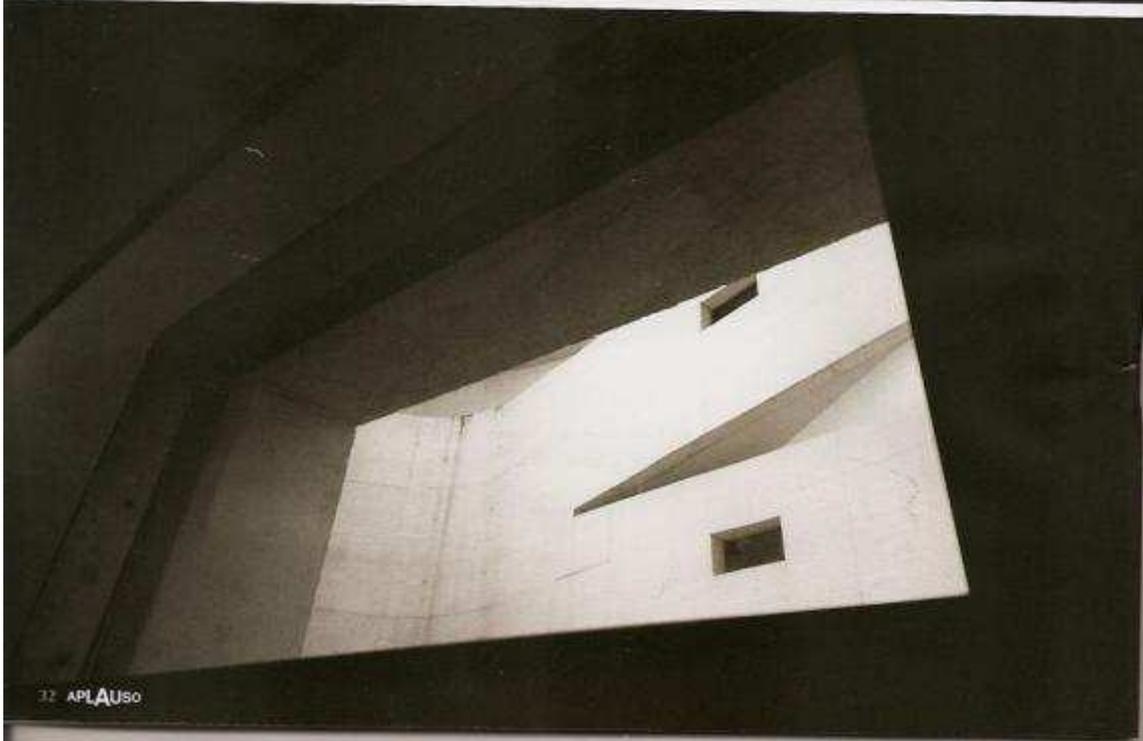
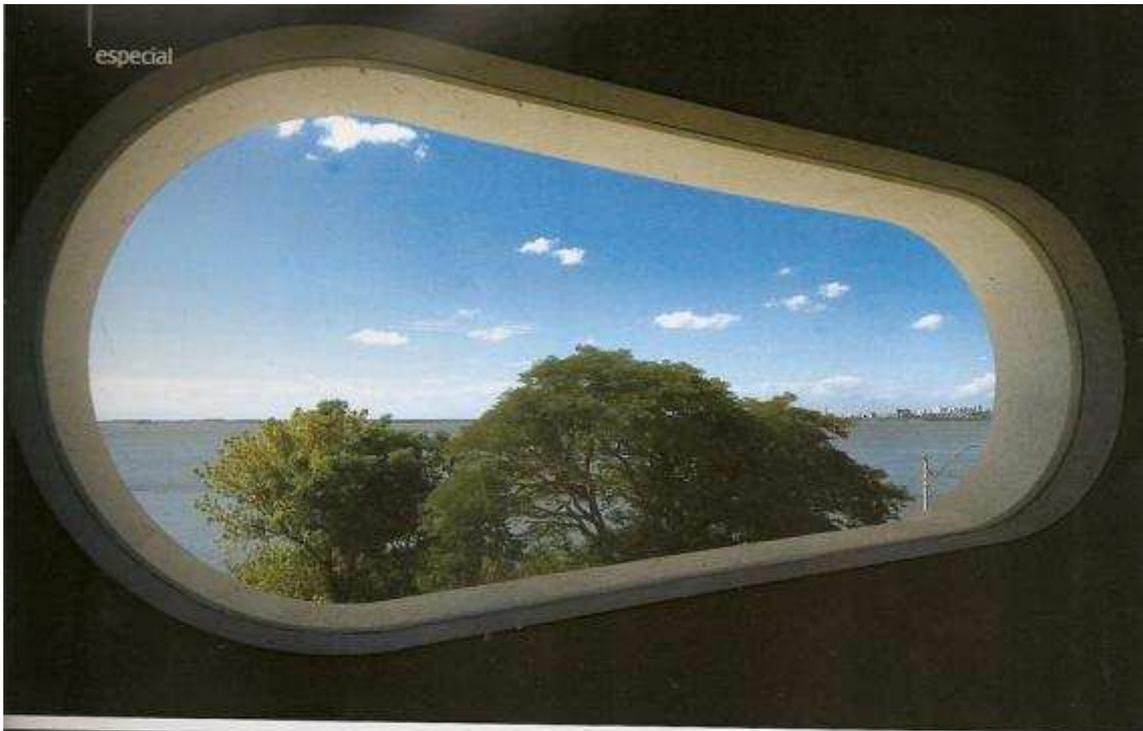
A nova sede da Fundação Iberê Camargo custou R\$ 40 milhões, o que significa algo como R\$ 4 mil por metro quadrado. Um valor muitos andares acima do padrão mais alto de construção no Estado – o CUB (Custo Unitário Básico, medida de valor do metro quadrado da construção civil) em março para residências com alto padrão de acabamento no Rio Grande do Sul foi de R\$ 1,1 mil por metro quadrado. O vice-presidente da Fundação, Justo Werlang, justifica o investimento. “Não se trata de um museu, mas de um espaço museológico de terceira geração que é único no Brasil”, diz.

De fato, há muitas diferenças entre as duas concepções. Museus, Porto Alegre pode contar pouco mais de uma dezena. Mas estão todos, sem exceção, instalados em antigos edifícios construídos para outros fins – um escritório alfândegário, no caso do Margi, um armazém portuário, no caso do MAC. Já a nova sede da Fundação Iberê Camargo

LUZ E SOMBRA  
Pequenas aberturas  
internas revelam a  
riqueza de detalhes do  
projeto de Álvaro Siza



Matéria 2 – Revista Aplauso



## Matéria 2 – Revista Aplauso

reúne espaços expositivos (são nove, no total), salas para cursos e oficinas, auditório e cinema, área de acervo, café, biblioteca. Em quase 10 mil metros quadrados, comporta uma infra-estrutura que inclui também conceitos de sustentabilidade e segurança que a transformam num caso único no Brasil. "Estamos falando de um marco para o ambiente cultural brasileiro", realinha Werlang.

Ele dá um exemplo prático dessa preocupação, expressa desde as primeiras reuniões de criação da FIC, em 1994, logo depois da morte de Iberê Camargo. Em 1999, depois de aprovado o projeto de Siza para a nova sede da fundação, a equipe se debruçou sobre detalhes considerados secundários num obra dessa magnitude, como o paisagismo e a jardinagem. Werlang chegou à conclusão de que não bastaria apenas construir um "jardim bonitinho" nos fundos do prédio, mas que era necessário – para manter a coerência do projeto – apostar num conceito de preservação que evidenciasse também a área em que foi construído o museu, uma natureza que vem sendo constantemente atacada por empreendimentos imobiliários ao longo da orla do Guaíba. O resultado foi a elaboração de um projeto socioambiental anexo à construção, que inclui educação e lazer, coordenado pela Fundação Gaia.

Werlang adverte, entretanto, que a sede da FIC não deve ser vista como a salvação das artes plásticas gaúchas. "O fato de a fundação estar inserida em Porto Alegre é só um detalhe. Não somos uma instituição monográfica", avisa. O raciocínio é simples: com a falta de espaços expositivos no Estado, é natural que a pressão sobre a nova sede se intensifique. E que o clamor para que ela abrigue preferencialmente exposições locais seja intensificado. "Não vamos resolver os problemas que outras instituições do Rio Grande do Sul não resolveram", salienta Werlang. Segundo ele, a FIC tem compromisso com o mercado da arte no Estado, mas esse compromisso não é um fim em si mesmo para a Fundação Iberê Camargo. "Nosso primeiro objetivo é assegurar a diversidade de públicos e de prioridades. Entre elas, uma reflexão constante e profunda sobre a arte moderna e a arte contemporânea", diz.

O presidente da Fundação, Jorge Gerdau Johannpeter, vai além. Segundo ele, a intenção da FIC é valorizar a realização de programas interdisciplinares sobre arte, cultura e educação – disponíveis para públicos especializados, mas também para a comunidade porto-alegrense. "É importante mencionar que o trabalho da Fundação já beneficiou mais de 400 mil jovens e crianças", reitera Gerdau.

A abertura da nova sede da FIC será naturalmente com uma retrospectiva sobre a obra do artista que dá nome à instituição, Iberê Camargo – *Moderno no Limite* vai expor 89 obras do artista, entre pinturas (57), gravuras (21) e desenhos (11). A maior parte das telas faz parte do acervo da fundação, mas pelo menos 27 obras serão cedidas por instituições ou colecionadores particulares de Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. A exibição



**ABRANGÊNCIA**  
Na página ao lado, os fotogramas resultados do projeto de Siza. Acima, detalhes de cabide e banqueta do mobiliário da FIC, desenhados pelo arquiteto

não obedecerá a uma ordem cronológica, ou seja, os visitantes podem acompanhar a diversidade da evolução estética de Iberê em suas várias fases ou simplesmente usufruir uma única tela, isoladamente. "Em qualquer das hipóteses, quem visitar a exposição terá uma experiência estética única constituída pelos melhores valores de nossa época", diz um dos curadores da exposição, Paulo Sérgio Duarte.

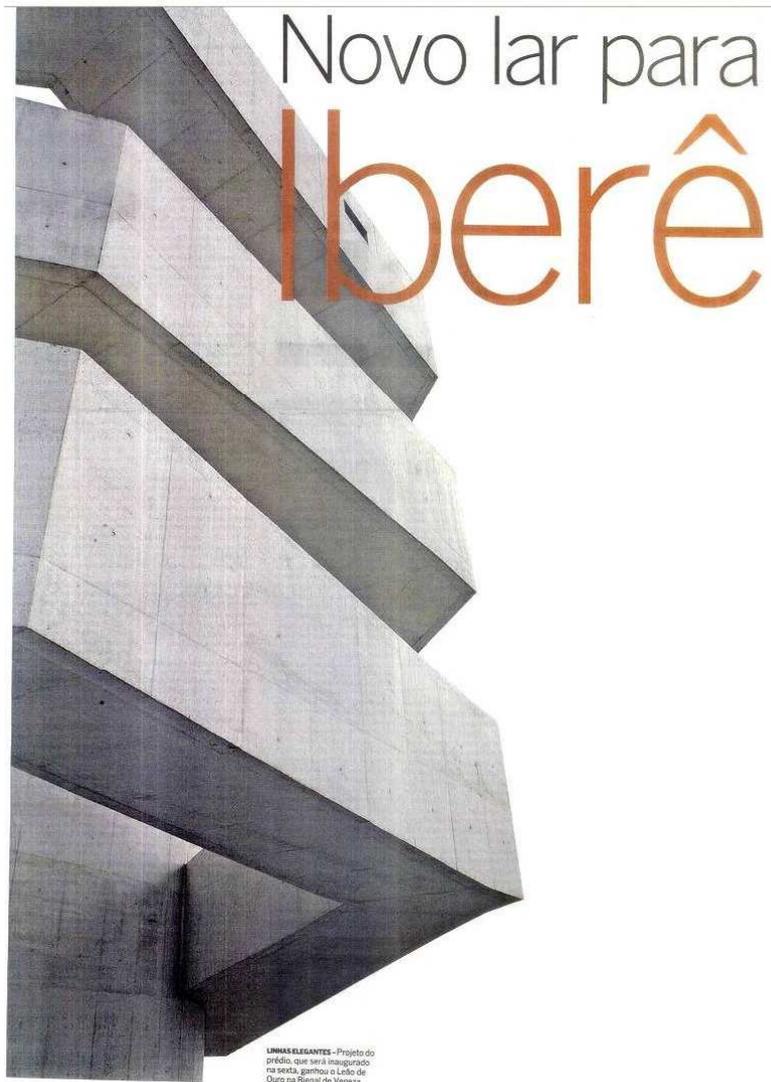
Entre as pinturas expostas, algumas preciosidades como as telas da fase conhecida como *carretéis* elaborada entre 1969 e 1973. "Algumas dessas pinturas nunca foram mostradas no Rio Grande do Sul", exalta Mônica Zelinovsky, outra das curadoras da FIC. Entre as obras que debutaram no Estado estão *Lanterna Verde* (1970), *Ciclistas* (1988), *Núcleo em Exposição* (1965) e *Maria* (1990) – este último um pungente retrato da esposa de Iberê, Maria Camargo.

Segundo a curadora, a última grande retrospectiva de Iberê no Estado ocorreu em 1994, pouco antes de o artista morrer vítima de um câncer no pulmão. "A exposição vai realinhar a qualidade e a audácia expressiva do artista", define. Para Mônica, as 89 telas representam bem as preocupações centrais de Iberê, como uma permanente discussão sobre a morte e uma busca incessante pela retenção da vida. "Ele queria segurar a vida que se esvai diariamente", diz. Ao lado de Duarte e de Sônia Salzein, Mônica formará o Conselho Curatorial da FIC, que terá a função de pensar o espaço a partir de sua inauguração oficial, no dia 30 de maio. A exposição fica em cartaz até 31 de agosto.

O trio de curadores terá a responsabilidade de planejar a ocupação das nove salas expositivas, das quais seis estarão sempre com mostras do acervo de Iberê. A estrutura da nova sede da FIC prevê, pela entrada principal, um grande átrio capaz de receber atividades culturais e exposições variadas, além da projeção de imagens. Esse átrio permite uma visualização ampla dos andares superiores e do projeto de Siza. No subsolo estarão concentradas as atividades de pesquisa da fundação, com as salas para cursos e oficinas e um centro de referência, pesquisa e informação sobre o acervo de cerca de 4 mil obras do artista. Ali também ficarão a biblioteca, o banco de dados, a videoteca e hemeroteca voltada a pesquisadores brasileiros e de outras nacionalidades. ■

**Iberê Camargo –  
Moderno no Limite**  
de 30 de maio a 31 de  
agosto de 2008  
Fundação Iberê Camargo  
Rua Padre Cacique, 2000

## Matéria 3 – O Estado de São Paulo



## Matéria 3 – O Estado de São Paulo

## Fundação dedicada a divulgar e preservar a obra do pintor brasileiro ganha sede em Porto Alegre, projetada pelo premiado arquiteto português Álvaro Siza

**Camila Molina**  
PORTO ALEGRE

Afastado do centro de Porto Alegre, no número 2.000 da Avenida Padre Cacique, às margens do Rio Guaíba, o belo prédio de concreto branco – um monobloco minimalista de linhas elegantes – é muitas vezes identificado erroneamente como Museu Iberê Camargo. Na verdade, não se trata apenas de um museu mas, sim, da nova sede da Fundação Iberê Camargo, que vai ser inaugurada, na próxima sexta-feira, na capital gaúcha, no edifício projetado pelo premiado arquiteto português Álvaro Siza. Foram anos de dedicação do conselho da instituição para que fosse construído um “prédio dos sonhos” que abrigasse a fundação dedicada ao estudo, preservação e divulgação da obra de um dos expoentes da arte do século 20, o pintor gaúcho Iberê Camargo (1914-1994).

“Incomoda ele não ter o reconhecimento internacional que artistas expressionistas, de centros maiores, têm. Iberê não tem menos valor do que um Pollock, um Willem de Kooning, mas ele nasceu em um país periférico”, diz a historiadora de arte Mônica Zielinsky. A obra de um artista com tal importância, que ultrapassa os limites do Rio Grande do Sul e mesmo do Brasil, merecia um lar à sua altura e, dessa maneira, a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, que vai abrigar um acervo de 3.735 desenhos, 329 gravuras e 216 óleos feitos pelo pintor, escritórios, além de biblioteca, reserva técnica, auditório e ateliês, se transforma em marco do circuito cultural brasileiro.

A começar pelo prédio projetado por Siza, que ganhou o Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002 por essa obra, quando ela era

ainda apenas uma maquete. O edifício já é considerado o primeiro do Brasil a ter uma estrutura museológica de terceira geração, com seus inovadores sistemas de iluminação, climatização e de prevenção de incêndio, por exemplo. “O melhor do que já foi feito no mundo está nele, algumas das soluções técnicas nunca haviam sido usadas no País”, diz o vice-presidente da Fundação Iberê Camargo, Justo Werlang. A construção custou cerca de R\$ 40 milhões.

A nova sede da Fundação Iberê Camargo vai ser inaugurada com a exposição *Iberê Camargo – Moderno no Limite*, que reúne 89 importantes obras do artista – pinturas, desenhos e gravuras. Com curadoria de Mônica Zielinsky, Sônia Saizstein e Paulo Sergio Duarte, que formam o conselho curatorial da fundação, a mostra ocupa os três andares expositivos do prédio e vai ficar em cartaz até 31 de agosto. Depois dessa mostra, o prédio vai sempre abrigar uma exposição em caráter permanente de Iberê com obras do acervo da fundação e exposições temporárias de outros artistas, sempre explorando a questão da inter-relação e o trânsito de criações entre a arte moderna e a contemporânea.

A Fundação Iberê Camargo foi criada em 1995 e tinha como sede, em Porto Alegre, a casa do artista e de sua mulher, Maria Coussirat Camargo. Era uma vontade antiga do casal a de criar a fundação em torno da obra do pintor. “O processo começou pouco antes de sua morte. Juntamos um grupo de pessoas para formar a fundação e evitar que o acervo se perdesse”, diz Jorge Gerdau Johannpeter, presidente da instituição, que tem ainda, como presidente de honra, d. Maria Coussirat Camargo, proprietária do acervo. ●

➤ **Continua nas** páginas 2 e 3

UM NOVO LAIR PARA IBERÊ

# Programação vai sugerir diálogos

Acervo do artista vai dividir espaço com mostras que proponham relações entre criações modernas e contemporâneas

**Camila Molina**  
PORTO ALEGRE

Desde 1995, quando foi criada a Fundação Iberê Camargo, seu conselho já discutia a construção de uma sede de relevância. Foi feita inicialmente uma lista de 10 possíveis arquitetos para tal tarefa (todos internacionais). Dela, restaram três nomes, dentre os quais foi escolhido o português Álvaro Siza, que esteve pela primeira vez no ter-

reno cedido pela prefeitura de Porto Alegre para a criação do prédio em maio de 2000. Antes da primeira lista de arquitetos, uma pessoa do conselho da fundação sugeriu o nome do brasileiro Oscar Niemeyer, mas, como diz Justo Werlang, mais de uma década atrás a ideia era chamar um profissional que tivesse experiência ampla com construções de museus, o que não ocorria na cena brasileira. "Não queríamos um prédio só

para colocar os quadros nas paredes", afirma Werlang.

Álvaro Siza cuidou de todos os detalhes do projeto, até mesmo desenhou o mobiliário da sede da Fundação Iberê Camargo. O prédio, com área total de mais de 8 mil m<sup>2</sup>, tem 70% desse espaço construído no subsolo e 30% de locais expositivos (nove salas construídas em três andares; três salas alternativas; e um átrio que vai abrigar instalações de artistas contemporâneos), como diz o engenheiro José Luiz Canal. Ele, que trabalhou em toda a construção do edifício, iniciada em 2003, enumera também algumas das tecnologias de alto padrão utilizadas no projeto: clarabóias em cada um dos pisos em que se pode

outro há vez e outra pequenas fendas no concreto, em diferentes formatos, para se ver e emoldurar a paisagem externa (o Rio Guaíba).

Quanto ao orçamento, a construção do prédio, que custou cerca de R\$ 40 milhões, foi patrocinada pelo Grupo Gerdau, Petrobras, RGE, Vonpar, Itaú, De Lage Landen e Instituto Camargo Correa: dos recursos, R\$ 24,3 milhões vieram de leis de incentivo e R\$ 15,7 milhões do bolso dos patrocinadores, sem isenção fiscal.

A Fundação Iberê Camargo, que agora tem projeto educativo concebido por Luis Camnitzer, mudou de endereço, mas o ateliê da casa do pintor ainda receberá artistas residentes, um projeto antigo da instituição. O novo prédio já tem programação para os próximos três anos, como diz Werlang, que pode ainda ser mudada. Além de mais uma edição do programa de Bolsa de Arte (com inscrições até 18 de julho) e da exposição *Iberê Camargo - Moderno no Limite* (que depois vai para Curitiba), haverá ciclo de palestras em agosto sobre a pintura moderna, expressionismo e contemporaneidade; uma instalação de Iole de Freitas no átrio, a partir de julho; as aberturas, em setembro, da mostra *A Pintura de Jorge Guinle: Belo Caos*, com curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Klabin (depois ela vai para o MAM-SP), e, em dezembro, de exposição com obras de Guignard, curada por José Augusto Ribeiro. "É apenas a ampliação de um molde que já existia", diz Mônica Zielinsky. ●

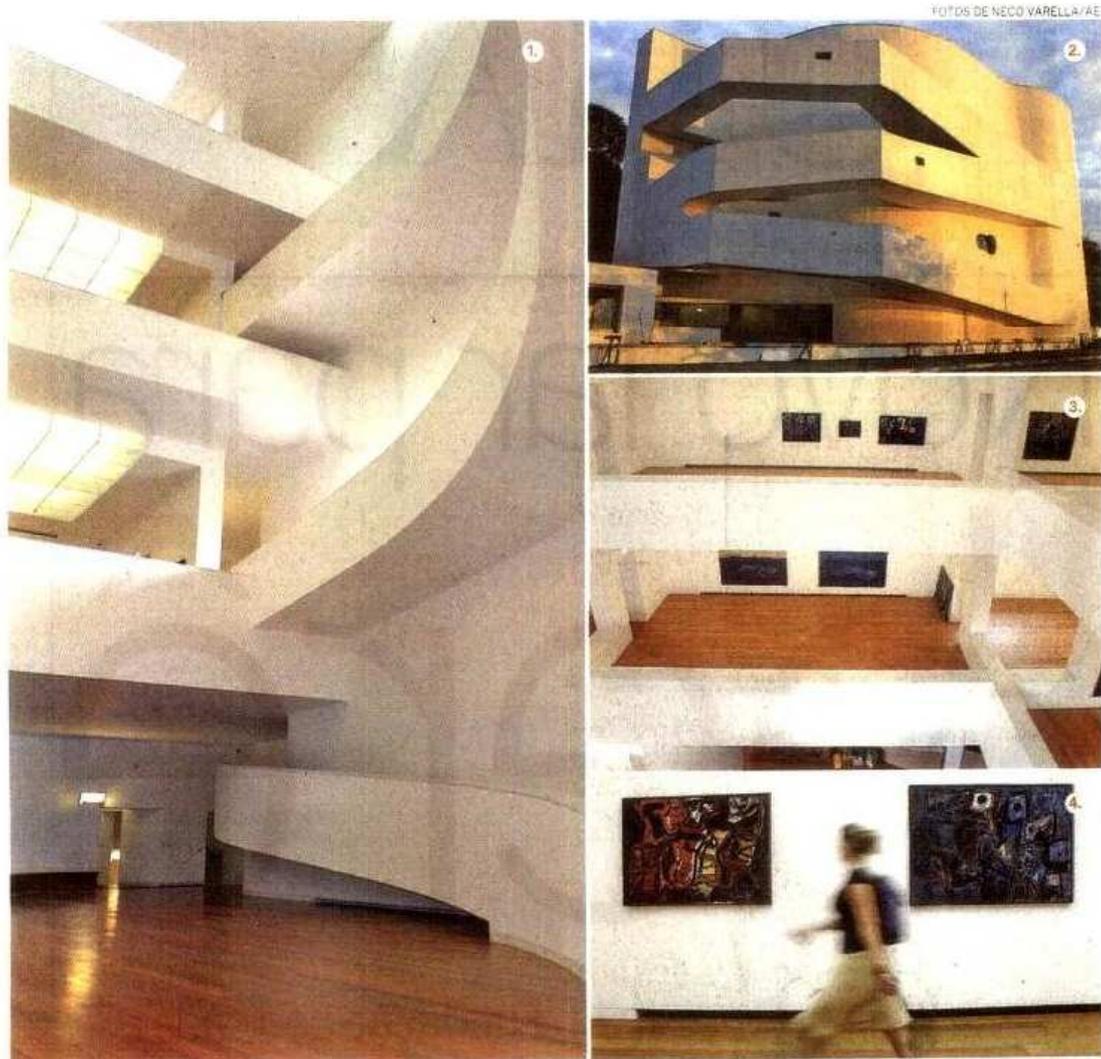
A repórter viajou a convite da Fundação Iberê Camargo

## NOVAS TECNOLOGIAS FORAM EMPREGADAS NA INFRA-ESTRUTURA DO PRÉDIO

regular a intensidade de luz (toda natural), sistema de reúso da água, com captação de água da chuva; reserva técnica com close-control, com ar condicionado sem base aquosa; isolamento térmico com portas corta-fogo belgo-portuguesas. O concreto branco também foi utilizado para refletir a luz. "Há todo um conceito de sustentabilidade", diz o engenheiro.

Mas o traço de Siza, além da funcionalidade, não deixa a beleza de lado. Um detalhe que se destaca em seu projeto são as aberturas que o arquiteto desenhou para a entrada de luz natural - nas passarelas circulares que levam de um piso para o

## Matéria 3 – O Estado de São Paulo



## Matéria 3 – O Estado de São Paulo

## ENTREVISTA

Álvaro Siza, arquiteto

# “O museu é algo vivo, vai se moldar à obra do artista”

Jotabé Medeiros

O arquiteto Álvaro Siza, prêmio Pritzker de arquitetura de 1992, chega ao Brasil amanhã para um périplo que o levará do extremo norte ao extremo sul do país. A primeira parada será no Rio; na quarta estará em Porto Alegre, para a inauguração de uma de suas obras-chave, o edifício da Fundação Iberê Camargo. No dia 3, vai a Belém por motivos de natureza histórico-familiares: o bisavô, Júlio Siza, foi fotógrafo no Brasil nos tempos pioneiros, e haverá uma mostra de seus trabalhos na capital paraense. “Ele tinha uma memória encantada do Pará e do Amazonas, aquela região entre Belém e Manaus”, diz o arquiteto ao *Estado*. Agora, além da memória encantada de seu bisavô, Siza também deixa um de seus edifícios mais belos ancorados na vista privilegiada do Rio Guaíba.

O edifício da Fundação Iberê Camargo é de concreto armado, o que de certa forma o coloca em sintonia com os modernistas brasileiros, como Oscar Niemeyer e Afonso Reidy... Há uma grande tradição em concreto armado, muito mutável, no Brasil. Eu faço uso do concreto armado quando isso é conciliado com as circunstâncias. Usei em Barcelona, em Portugal. Uso quando não há fatores que desaconselhem, fatores de ordem ambiental ou técnica.

O arquiteto francês Jean Nouvel disse: “O vento, as cores do céu, as árvores ao redor – o edifício não é feito para ser mais bonito que esses elementos. É feito para realçá-los.” O sr. concorda? O edifício deve estar em harmonia com a paisagem, a luz, as

manifestações da cultura e o ambiente humano também.

**A chave de sua obra é a questão da relevância cultural, não? Sim, o papel cultural. É uma relação fundamental de toda a arquitetura. Para mim, há uma continuidade sempre em relação ao passado.**

**Então o arquiteto não constrói o futuro, reitera o passado? Não foi isso que eu quis dizer. Digo que há continuidade, mais do que rupturas – e há rupturas, que geralmente têm a ver com aspectos os mais variados, como grandes mutações sociais. Houve momentos em que se acreditava que se fazia uma arquitetura para um homem novo. O homem de fato evoluía, mas não há um homem novo, é o mesmo homem, essencialmente ele é o mesmo.**

**Muito da arquitetura mais impressionante de hoje em dia é feita para grandes corporações ou para franquias, como o Guggenheim de Bilbao. O sr. acha mais confortável fazer um museu do nada, como neste caso? Mas não é do nada. O museu que eu fiz tem um ponto de partida, é feito para abrigar a coleção Iberê Camargo. O que digo é que um museu não pode se destinar a um resultado, porque nem sempre os resultados serão dos melhores. A obra de Iberê não será sempre exposta da mesma maneira, será mostrada de diversos modos. O museu é uma coisa viva, tem na sua origem a coleção de Iberê e a intenção de apresentá-la na sua universalidade.**

**O New York Times esteve em Porto Alegre e o jornalista escreveu que Iberê Camargo é um pintor de importância regional. O sr. também sofreu**



SIZA – Relação com o ambiente

esse estigma, por se recusar a sair do Porto e ir para os grandes centros da arquitetura, como Nova York e Londres. Não considero Iberê um artista local. Ele não é universalmente muito conhecido porque não teve ainda a divulgação que merece. Há algum tempo, achava-se que só havia 3 ou 4 centros de cultura mundiais, como Milão, Londres, Paris. O mundo era assim. Hoje, não é mais, há muitos centros. Um dos aspectos da globalização é esse, o do conhecimento de muitas culturas que antes não eram tão conhecidas. Essa diferença está desaparecendo, todo o mundo está atento ao que se passa em todo o mundo, em especial a arte. Iberê não teve ainda a divulgação merecida, mas uma exposição recente dele na França despertou grande curiosidade e entusiasmo. No meu caso, a minha vida profissional inteira se passou em Portugal, que era um país bastante fechado, desconhecido. Não se conhecia a história complexa deste país. Isso mudou. Ainda existem zonas pouco conhecidas ou pouco divulgadas no mundo, mas hoje é muito diferente do que acontecia nos anos 50.

Maximiliano Fuksas, que foi curador da Bienal de Veneza, disse que a arquitetura é uma modificação temporária do espaço, da cidade. A arquitetura é transformadora, mais ou menos de acordo com seu papel na sociedade. Ela adquire uma importância específica na vida urbana, formando como que um tecido no qual se desenvolve a vida urbana, com as escolas, os museus. O protagonismo da arquitetura tem a ver com o seu real desempenho na vida urbana.

Fuksas também diz que há uma sobreposição da estética sobre a ética na arquitetura contemporânea. Não me reconheço nessa afirmação. Mas o que posso dizer é que faz parte dos nossos dias um esquecimento da dimensão ética.

Fala-se muito que o sr. encontrou uma solução interessante para a questão ecológica no prédio da Fundação Iberê Camargo. Tive essa preocupação não só em relação ao meio ambiente, mas também na forma do edifício. O prédio se insere numa encosta exuberante, que não devia ser tocada pela construção. Há um diálogo entre a natureza e a construção, que se relacionam mas não se tocam. Ecologistas, agrônomos, ouvimos muita gente. O aproveitamento da mata atrás do prédio já era uma preocupação desde o início.

O sr. foi convidado pelo governo federal para projetar o Museu Aleijadinho, em Congonhas do Campo. Isso não se concretizou? Houve um contato, mas não teve seguimento. Gosto muitíssimo do Aleijadinho, embora não seja nada original nisso, todo mundo gosta. Já visitei Congonhas uma vez, há muitos anos, é um complexo magnífico com as obras dele. ●

## UM NOVO LAR PARA IBERÊ

# Obra feita de tinta, gesto e pensamento

Artista dizia que pintava com "a obsessão do pintor naturalista fazendo um retrato"

## PERFIL

MARIA HIRSZMAN  
ESPECIAL PARA O ESTADO

Em breve será possível afirmar que Iberê Camargo conseguiu o que nenhum artista brasileiro tem: um museu planejado para abrigar sua vasta obra e colocá-la em diálogo enriquecedor com outras produções artísticas, de diferentes gêneros. A inauguração não apenas dá à cultura de Porto Alegre um novo alento. É uma ocasião e tanto para que se relembre a importância e a singularidade da obra desse artista que, por mais de meio século, construiu uma obra diversa, ampla e profundamente pessoal. "A fatura de meus quadros é densa, pastosa, por uma necessidade de expressão, por uma necessidade quase tátil e sensual no emprego da matéria. Minha paleta, de tons frios, grises azulados, roxos, negros, serve à minha visão subjetiva do mundo", sintetizou.

Calcula-se que a produção de Iberê alcance mais de 7 mil trabalhos, entre pinturas, gravuras, aquarelas e desenhos, 4 mil deles compondo o acervo do museu. A mostra inaugural, *Moderno no Limite*, com curadoria de Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Suarte e Sônia Salstein, propõe um curioso caminho de aproximação. A idéia é confrontar no mesmo espaço obras de diferentes períodos, sublinhando a relação do artista com os desafios modernistas e com a dimensão expressionista da arte. Em entrevista publicada no livro *Abstracionismo Geométrico e Informal*, Iberê comenta essa sua relação com o expressionismo, destacando os dois aspectos que o aproximam da corrente vanguardista européia: o

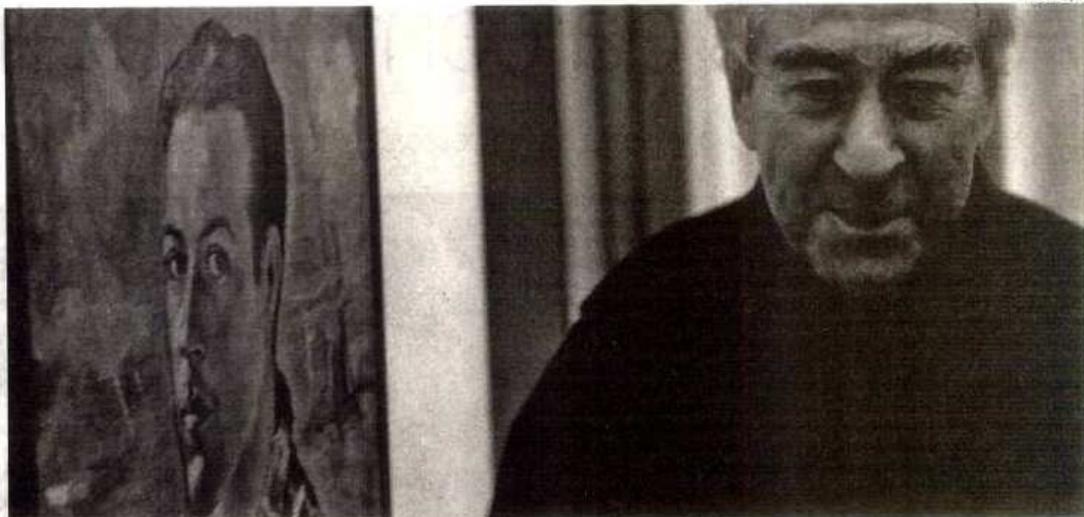
rompimento da forma e a explosão da cor. Além disso, há em sua obra uma dimensão dramática, angustiante, que nasce com o esforço da construção pictórica ou gráfica.

Após o início da formação no Rio Grande, marcada pela tendência ainda academizante e pelo espanto em relação à arte moderna, essa aventura se inicia com a decisão de partir para o Rio. O artista relembra que ao chegar à capital, em 1942, ainda era um homem provinciano. Procurou Portinari, para quem tinha uma carta de referência e, ao ser indagado sobre o que achava dos trabalhos do mestre de Brodóski, teve a coragem de dizer a ele que não tinha gostado. Na época, Portinari o aconselhou a não estudar na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), procurando Guignard, mas o jovem acreditava que esse era seu caminho obrigatório para fazer jus à bolsa que havia recebido do governo de seu Estado.

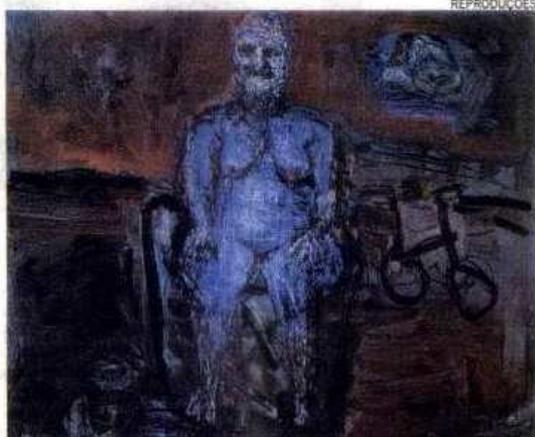
Sua estadia na Enba durou pouco. Logo entrou em choque com membros do corpo docente e no ano seguinte foi um dos alunos fundadores da Escola Guignard. Trabalho em ateliê, aulas de história da arte, desenho com modelo vivo e ao ar livre compunham o programa de trabalhos do grupo. Quando Guignard resolve expor a produção de seus discípulos, o confronto entre modernistas e acadêmicos se acirra. A mostra é desmontada e pisoteada no dia seguinte à estréia pelos alunos da Enba, indignados com as críticas feitas pelo grupo ao conservadorismo do ensino na Escola.

Após esses primeiros anos de formação carioca, quando convive e estuda também com Goeldi, Milton Dacosta e Maria Leontina, conquista em 1947 prêmio de viagens à Europa com a tela *Lapa*. Era a hora cer-

## Matéria 3 – O Estado de São Paulo



**ESPELHOS** – O artista em sua casa, ao lado de um auto-retrato feito no final dos anos 40, quando era aluno de Guignard, no Rio de Janeiro



**AZUL** – No alto, *A Idiota*, de 1991; acima, *Desdobramento*, de 1978

ta de descobrir esse tão falado modernismo, do qual se tinham informações tão esparsas pelo Brasil. Aqui neste período, lembra Iberê, só havia dois caminhos para a modernidade: o de Portinari e o de Segall. Vive em Roma e Paris, tornando-se aluno de Giorgio de Chirico e André Lothe. Ele também se aper-

feição na técnica da gravura.

"O olhar de Iberê via por dentro dos quadros as camadas sobrepostas, querendo virar raio X, saber, saber tudo. E anotava no ato o que lhe parecia de interesse, com a humildade que os que querem saber têm de ter", lembra Mário Carneiro, que o conheceu em Paris e tornou-se

seu aluno ao voltar ao Brasil, em 1950. Iberê conta que nesse retorno estava "convencido de que a única maneira de reencontrar-me era olhar com simplicidade o mundo que me cercava, com olhos de criança" e que se dedicou a pintar a paisagem carioca com paleta luminosa. Passou a dar aulas, completando o elo entre a geração que o antecedeu e os jovens iniciantes. Além de Carneiro, teve como alunos jovens que mais tarde se destacariam, como Anna Letycia, Eduardo Sued, Regina Silveira, Carlos Zílio, Carlos Vergara. Até Goeldi chegou a ter lições com ele sobre gravura em metal. "Eu improvisava um buril com agulha de costura ou de gramofone. Fiz enorme esforço para redescobrir a roda. Fui aluno e professor de mim mesmo", conta ele no esboço autobiográfico que fez a pedido de um amigo, no ano de 1985, no qual é possível encontrar depoimentos preciosos. Esse é apenas um dos vários textos deixados por Iberê, que além de artista plástico escrevia com precisão poética.

É nesse esboço autobiográfico que Iberê atribui a um problema de coluna o surgimento de tons mais tênues em sua obra e futuro surgimento dos célebres carretéis, que invadem suas telas a partir de 1958 e vão se diluindo numa configuração cada vez mais subjetiva, orgânica e sem referencial. Diluição talvez não seja a palavra correta, posto que o artista sempre fez questão de ressaltar que jamais deixou de lado a idéia de uma estrutura organizadora do quadro, de linhas de força e pontos de referência claros. Mesmo fazendo obras cada vez mais abstra-

tas, trabalhava com a "fidelidade e obsessão de pintor naturalista fazendo um retrato".

Esse aspecto da confluência entre a obsessão de construir uma imagem feita de tinta, gesto e pensamento, e o não-abandono das referências afetivas e emocionais constitui o nervo de sua obra, faz com que ela seja ao mesmo tempo construção material ("Como pintor sou apenas um operário. Procuro fazer meu objeto da melhor forma possível, como se fosse uma mesa, uma cadeira") e pulsação vital. "Pra mim arte e vida confundem-se", escreveu. Em outra ocasião, declarou: "Pinto porque a vida dói." Apesar da sua radicalidade, Iberê reafirmou sempre seu elo com a tradição, considerando insano o desejo de ruptura a qualquer custo. Tanto que, após décadas como abstrato, sem esperar, retorna à figuração. Uma figuração povoada por seres solitários, desesperados, de forte carga expressionista, que ele dizia estarem mergulhados na tristeza dos crepúsculos de sua infância: "O drama, trago-o na alma. Minha pintura, sombria, dramática, suja, corresponde à verdade mais profunda que habita no íntimo de uma burguesia que cobre a miséria do dia-a-dia com o colorido das orgias e da alienação do povo. Não faço mortalha colorida." Muitos atribuem essa figuração desesperada a um incidente trágico: o assassinato de um homem em uma briga de rua. O artista foi inocentado, alegando legítima defesa, mas o caso contribuiu para que voltasse para Porto Alegre, 40 anos após ter deixado a cidade que agora abraça sua arte. ●

# Iberê em casa

FABIO CYPRIANO  
ENVIADO ESPECIAL A PORTO ALEGRE

Porto Alegre inaugura, amanhã, a nova sede da Fundação Iberê Camargo (FIC), um projeto do arquiteto português Álvaro Siza, criando um dos melhores museus do país.

Na capital gaúcha, ele é o primeiro construído para esse fim, já que as instituições até então existentes, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), utilizam prédios históricos criados para outros objetivos.

Com 8.000 m<sup>2</sup>, todo em concreto branco, de frente para o rio Guaíba, até mesmo as sinalizações e os móveis do museu são desenhados por Siza, criando um conjunto elegante e, melhor, que tem não só ótimas salas de exibição, mas uma reser-

**Porto Alegre inaugura amanhã museu dedicado a Iberê Camargo, um dos maiores pintores brasileiros, com um acervo de 4.000 obras e projeto do premiado arquiteto Álvaro Siza**

va técnica que consegue abrigar todo o acervo da FIC: 4.000 obras de Iberê Camargo (1914-1994). Outra referência no país, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, projeto de Oscar Niemeyer, criado em 1996 para receber a coleção de João Sattamini, não tem espaço para guardar tal acervo.

"Poucos artistas deixaram um conjunto tão fascinante para a família, um patrimônio que precisava ser conservado. Percebemos, então, que era preciso buscar um arquiteto com experiência internacional na elaboração de um museu, com conhecimento da melhor tecnologia de preservação e exposição", conta o empresário Jorge Gerdau Johanpeter, presidente da FIC, a respeito da escolha de Siza para o projeto. "Claro que a língua portuguesa

também ajudou, eu temia que não fosse fácil a comunicação", diz ainda o empresário.

Segundo Gerdau, o custo para a construção do museu foi de R\$ 40 milhões, 40% pagos por patrocínio direto e 60% financiados pela Lei Rouanet. "Creio que essa é uma boa equação para um museu privado que terá entrada gratuita."

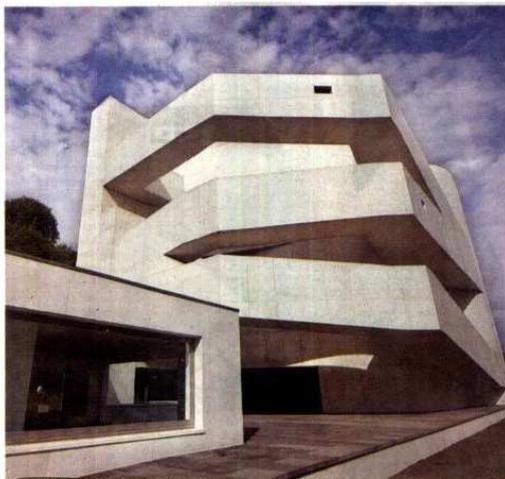
Para a crítica e curadora da FIC Mônica Zielinsky, responsável pela organização do catálogo raisonné de Iberê, Gerdau foi figura central para a criação do novo museu: "Se não fosse a dona Maria [Cousirat Camargo, viúva do artista], que preservou toda a obra do Iberê, o dr. Gerdau, que investiu muito no museu, e o Eduardo Haebbaert, que trabalhou com ele e conhecia toda sua obra, nada disso seria possível".

Com o novo museu, Porto Alegre desponta como pólo cultural do país. Com museus como o Masp em crise, o Museu de Arte Moderna de SP sem condições de expor sua coleção e a Bienal de São Paulo nem sequer conseguindo curadores para apresentar projetos (a "Bienal do vazio" de Ivo Mesquita foi aprovada sem concorrentes), a Bienal do Mercosul, sediada em Porto Alegre, anuncia em duas semanas o novo curador, para o qual teve mais de 50 inscritos, incluindo ex-curadores da Documenta de Kassel e da Bienal de SP. "Aqui, quando falamos em cultura, estamos pensando num projeto para a cidade", diz Fabio Coutinho, superintendente cultural da FIC.

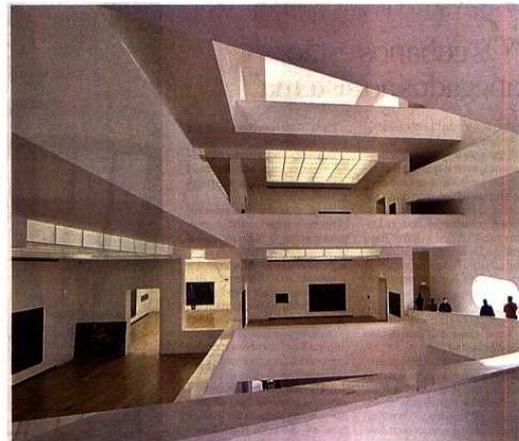
➔ **LEIA MAIS E6**



O artista gaúcho Iberê Camargo (1914-1994), que produziu cerca de 7.000 obras



Fachada do prédio da Fundação Iberê Camargo, projetado pelo arquiteto português Álvaro Siza



Interior do novo museu, com 8.000 m<sup>2</sup>, todo em concreto branco

# Mostra inaugural destaca transição

Segundo curadora, disposição não-cronológica evidencia a passagem de Iberê da arte moderna ao traço contemporâneo

**Na primeira exposição da sede da FIC, 89 obras do artista gaúcho são dispostas em salas distintas, formando uma narrativa**

DO ENVIADO A PORTO ALEGRE

Para a exposição inaugural da Fundação Iberê Camargo (FIC), os três andares do museu estarão ocupados com 89 obras do artista que dá nome à instituição com "Iberê Camargo - Moderno no Limite", que tem curadoria de Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Duarte e Sônia Salztein, trio até agora responsável pelo conselho curatorial da instituição.

"Procuramos trazer à tona momentos importantes do Iberê, sem seguir uma ordem cronológica, mas apresentando obras que trazem questões fundamentais para a arte, no sentido de precisar como ele transi-

ta da arte moderna para a contemporânea", diz Zielinsky.

Assim, a mostra começa no último piso, de acordo com o percurso sugerido pelo arquiteto Álvaro Siza: sobe-se de elevador e depois caminha-se até o térreo. Nas primeiras salas, estão os cartéis, que estão entre os mais emblemáticos temas de Iberê. "Vemos a explosão da matéria, o questionamento da forma", diz a curadora.

No andar intermediário, surgem as séries dos ciclistas e dos idiotas. "Nesses trabalhos, criados a partir dos anos 80, já vemos uma certa narratividade, tendo a solidão como tema", conta Zielinsky. Essa fase lúgubre do artista, que traz de volta a figura humana, surge após 1982 quando Iberê volta a viver em Porto Alegre após ter sido preso por um ano, no Rio. Lá, ele havia cometido um assassinato, mas foi libertado por ter

sido julgado que o crime foi cometido em legítima defesa.

Essas distintas fases na vida do artista, contudo, estão em diálogo, pois a arquitetura de Siza faz com que seja possível observar obras dispostas em distintas salas. "Com isso, o visitante pode criar a sua própria narrativa", afirma Zielinsky. Para essa primeira mostra, os curadores escolheram não só obras pertencentes ao acervo da própria FIC, mas também de colecionadores privados e de instituições.

Essa visão abrangente da obra do artista não será uma constante na FIC, ficando em cartaz apenas três meses. A partir de agosto, obras de Iberê ficarão apenas alocadas no segundo andar, enquanto os outros dois terão mostras de caráter temporário. Entre outras, já estão previstas uma panorâmica de Alberto da Veiga Guig-

nard, uma coletiva de artistas gaúchas, com Karim Lambrecht, Lúcia Koch e Elaine Tedesco, e uma retrospectiva de Jorge Guimle, 20 anos após sua morte. (Fcv)

➔ **IBERÊ CAMARGO - MODERNO NO LIMITE**

Onde: Fundação Iberê Camargo (av. Padre Cacique, 2.000, Porto Alegre, tel. 07/xx/51/3247-8000)

Quando: abertura, amanhã (para convidados); de ter. a sex., das 10h às 19h, sáb. e dom., das 11h às 19h. Até 31/8

Quanta: entrada franca

**Procuramos trazer à tona momentos importantes do Iberê, sem seguir uma ordem cronológica**

MARIA ZIELINSKY  
curadora da FIC

## Cuidado da viúva de Iberê facilita catalogação

Fotos Ricardo Jaeger/Folha Imagem

DO ENVIADO A PORTO ALEGRE

Enquanto famílias de alguns artistas já mortos têm dilapidado seu patrimônio, vendendo trabalhos a esmo e até mesmo romovendo cópias, Maria Coussirat Camargo, 92, viúva de Iberê Camargo, tem sido fundamental para a preservação da obra de Iberê Camargo.

"Foi ela quem herdou as 7.000 obras do Iberê e não só teve a ideia de doá-las todas para a Fundação Iberê Camargo, como procurou o Jorge Gerdaud para viabilizar o museu", conta a curadora Mônica Zielinsky.

"Foi minha mãe que me ensinou que eu deveria guardar todas as obras que eu ganhasse dele, mesmo que fosse um pequeno desenho", diz dona Maria, em sua casa, rodeada de



Uma das 89 obras de Iberê Camargo que está na exposição

quadros de Iberê, em Porto Alegre. A única exceção é uma pintura de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), que foi dada pelo próprio artista, quando professor do marido.

Juntos desde 1939, dona Ma-

ria foi a administradora da obra de Iberê por todo o tempo casados. Ela estudou belas artes e também queria ser artista. Mas, lembra, uma vez, ao usar tintas e pincéis do marido, foi advertida: "Ou tu, ou eu", disse Iberê.

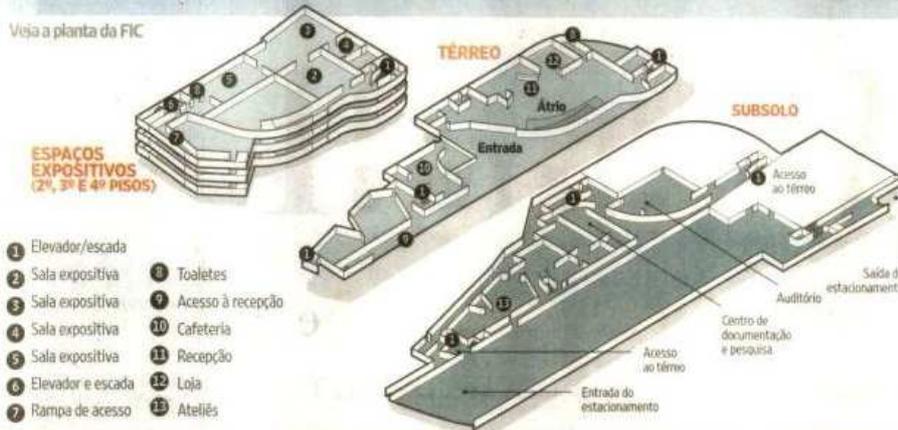
"Desde então, nunca mais toquei num pincel", conta.

Em sua casa, dona Maria guarda todos os cadernos de anotação com registro de toda a obra do artista, com valores pagos, parcelas, transferências. Ela fotografou também todas as obras e guarda os negativos, o que facilita a realização do catálogo raisonné (catálogo da obra completa de um artista).

Em vida, estima-se que Iberê tenha produzido cerca de 7.000 obras. Publicada há dois anos, a primeira parte do raisonné, dedicada à gravura, apontou 329 trabalhos neste suporte. Segundo Zielinsky, sairão outros três volumes, um para a pintura, calcula-se 1.200 delas, outro para os desenhos — a maior parte da produção —, e outro para guaches. (Fcv)

### CONHEÇA O PROJETO DE ÁLVARO SIZA

Visa a planta da FIC



Análise/arquitetura

## Projeto de Siza estabelece conversa profunda com expressionismo do pintor

**GUILHERME WISNIK**  
ESPECIAL PARA A FOLHA

O edifício da Fundação Iberê Camargo tem sido muito aguardado pelo meio arquitetônico. Vencedor do Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza em 2002, é tido, já há algum tempo, como um grande projeto do português Álvaro Siza.

Avesso a exibicionismos tecnológicos e preocupado em dialogar com os diversos contextos nos quais as suas obras se implantam (as peculiaridades do terreno, a tradição construtiva local, a história), Siza é considerado o expoente destacado de uma corrente a que se chamou de "regionalismo crítico". Corrente de arquitetos empenhados em recuperar tradições culturais locais e idiossincráticas — normalmente artesanais —, ameaçadas de desaparecimento pelo impacto de uma globalização niveladora. Suas intervenções, portanto, são discretas e respeitadas.

O museu porto-alegrense,

contudo, parece uma nota dissonante nesse contexto. Espremido entre uma falésia rochosa e uma avenida costeira, o edifício emerge no terreno como uma massa sólida e fraturada, bruta em sua volumetria e acabamento, e segmentada formalmente pelos tubos angulosos de rampas que se desprendem, em balanço, de sua fachada principal. Esses braços inclinados em arestas aludem, nas palavras do crítico inglês Kenneth Frampton, a "tensões fraturadas de algum monstro calcificado", tal a sua vocação simbólica, de teor expressionista.

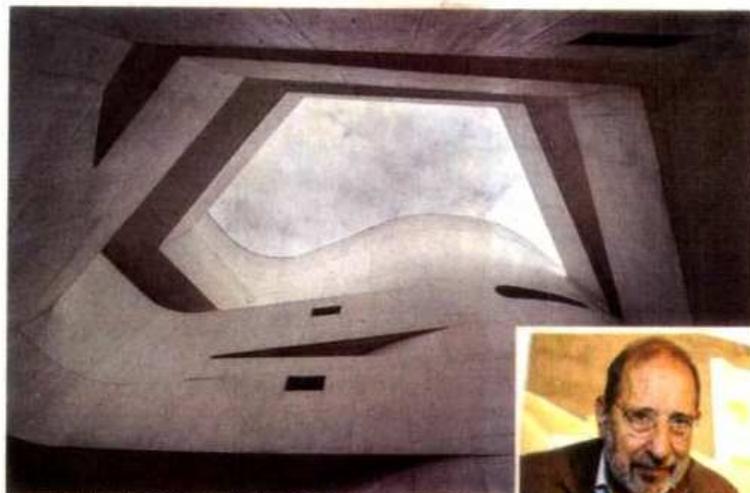
Se esse "protobrutalismo" arcaizante guarda referências evidentes com a "Cidadela" de concreto que Lina Bo Bardi construiu no Sesc Pompéia, em São Paulo, estabelece também uma conversa profunda com a obra do pintor gaúcho, povoada de "fantasmagorias", "solidões" e "carretéis" (novelos dobrados sobre si mesmos). Hermeticamente selado e vazado apenas por pequenas aberturas irregulares que enquadram detalhes

da paisagem, o museu se desenvolve em altura segundo um percurso labiríntico, voltado para dentro. Irmanados poeticamente, Siza e Iberê são artistas cujo expressionismo provém, paradoxalmente, de uma subjetividade não exacerbada, e sim retraída.

Por fim, o projeto do museu também dialoga de modo muito próprio com a arquitetura de Oscar Niemeyer e a "promenade" aérea e movimentada criada por suas rampas leves e sinuosas. Contudo, a espacialidade entrecortada e descontínua criada pelo português, animada por atrações contingentes, é, em essência, oposta à continuidade transparente da arquitetura brasileira.

Siza, no fundo, parece inverter o gesto "niemeyeriano", reconduzindo-o à cova lusitana. Não de modo regressivo, mas com uma controlada ironia, e um amargo senso de realidade próprio a quem nunca deixou de pisar a "terra firme".

GUILHERME WISNIK é arquiteto e autor de "The Casa" (Lima, 2001).



Acima, vão do edifício da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, projeto do arquiteto português Álvaro Siza (foto à dir.)

**Sex 30 Mai Edição Porto**

Sete Anos 30 de Maio de 2008  
Ano XLII, nº 9604  
Portugal 1.00€ (IVA incluída)  
Espaço 2.00€ (IVA incluída)  
Director: José Manuel Fernandes  
Directores adjuntos: Teresa Pacheco, Manuel Carvalho e Paulo Ferreira

**Cahiers du Cinema**

Grandes realizadores Vol. 15  
Livro Buster Keaton com  
DVD *Pamplinas Maguistas*  
Hoje por apenas + 9,95€

**Público**

**Rock in Rio**  
Todos à espera  
de Amy  
Winhouse  
P2

**Vinhos**  
O novo Barca  
Velha é de 2000  
e nasceu perfeito  
P2

**SEATTLE**  
300  
**AUSTIN**

**Cidades**  
As novas teorias  
da era da  
criatividade  
Ipsilon

**Milão**  
Figo e Mourinho  
re encontram-se  
oito anos depois  
Sexta

## Terminal do porto de Lisboa vai fechar para funcionários verem jogos do Euro

A Sotagus, uma empresa do grupo Mota-Engil, invoca razões de segurança e risco de acidentes

● A Sotagus - Terminal de Contentores de Santa Apolónia (TCSA), envia no início desta semana uma informação aos seus clientes a dar conta que vai "interromper a sua actividade

durante a transmissão dos jogos da Selecção Nacional no Europeu de Futebol". A formalização desta situação, inédita no panorama nacional, como confirmou ao PÚBLICO o presidente da Associação de Armadores

Portugueses, João Carvalho, foi mal recebida junto de alguns operadores do sector. "É incrível que tal possa acontecer! Não se vê disto nem num

país do Quarto Mundo", afirmos, indignado. A decisão é justificada pela empresa com questões de operacionalidade e segurança: "De acordo com a nossa experiência, sabemos

que, quando dos jogos importantes da Selecção, a maioria dos trabalhadores portuários fica indisponível. Os que acotam trabalhar fazem-no com algum risco". → Economia, 44

## Casa da Música Clubbing despede-se hoje, mas a cultura no Porto nunca será como dantes



### Alimentos

#### ONU alerta: preços vão continuar altos

● O preço dos bens alimentares já alcançou o seu pico máximo e deverá conhecer uma quebra no curto prazo, mas nunca mais voltarão aos níveis de 2005. É a conclusão do relatório anual sobre as perspectivas agrícolas até 2017 da agência das Nações Unidas para a alimentação e agricultura, FAO, e da OCDE, divulgado ontem. → Mundo, 18

### Arquitectura

#### Siza Vieira inaugura museu em Porto Alegre

● A nova obra de Siza Vieira é um museu dedicado ao artista plástico Iberê Camargo e tem a sua inauguração marcada para hoje em Porto Alegre, Brasil. Trata-se de uma "quase escultura" em betão branco que recebeu a aclamação da crítica e dos habitantes da cidade. Tem visto lá fora, Siza diz que "quase não lhe apetece trabalhar em Portugal". → Destaque, 2 e 3

### Tendências

#### Nova Iorque já reconhece casamentos gay

● O estado de Nova Iorque vai passar a reconhecer a validade de casamentos entre casais homossexuais realizados noutros estados, como a Califórnia, ou em países, como o Canadá ou a Holanda, onde essas cerimónias são legais. Para as organizações que defendem os direitos dos homossexuais, a decisão constitui um passo no sentido da igualdade. → Mundo, 20

### Rescisão

#### Paulo Assunção paga para sair do FC Porto

● Paulo Assunção, uma das peças fundamentais dos "dragões", vai abandonar o clube à luz da "Lei Webster", que prevê a rescisão do vínculo, após três anos de permanência num determinado clube, suportando os custos dos salários que teria a receber até final do contrato. O média vai pagar cerca de 600 mil euros ao FC Porto. → Desporto, 40

90  
anos  
a inovar

SOARES DA COSTA

2 • Público • Sexta-feira 30 Maio 2008

## Destaque

Museu Iberê Camargo Siza Vieira inaugura hoje a sua primeira obra no Brasil

## “Não me dá muita vontade de trabalhar em Portugal”

A primeira obra de Siza no Brasil é um salto na internacionalização. A obra-prima, inesperada e jovem, é um museu em Porto Alegre

### Entrevista

Nuno Amaral, Porto Alegre

● Aos 75 anos, Álvaro Siza Vieira, o mais conhecido arquitecto português, olha com desencanto para um país que “destrói e truca” algumas das obras que o celebrizam. No Brasil encontrou o que precisava e hoje inaugura, em Porto Alegre, a Fundação Iberê Camargo, projecto distinguido com o troféu Leão de Ouro na Bienal de Arquitectura de Veneza de 2002, um facto inédito na América Latina. O que encontrou no Brasil? A junção de esforços e estímulos para que a obra “ficasse bem feita”. Qual a obra que sente que ainda lhe falta fazer em Portugal? Quase que não queria fazer mais nenhuma.

**Porquê?**  
Porque das que tenho feito, algumas estão abandonadas, a arruamem-se. Outras já são motivo de insultos, mesmo antes de aparecerem no espaço.

**De insultos?**  
Oh, por exemplo, a Avenida dos Aliados, no Porto. Há pessoas que não gostam, é um direito. Mas houve escritos insultuosos nos jornais, sobretudo o empolamento da posição de um número de pessoas, a tal “grande manifestação na praça” dos Aliados, que teve televisões e rádio, páginas de jornais... e estavam lá 25 pessoas a manifestar-se, segundo li. Mas recebe também muitos elogios.

São, a crítica boa ou má é fundamental. Em Portugal, à portada, costuma destruí-se completamente e isso é uma reacção que não se vê quando aparece uma obra degradada. Mas isso já não se lê no jornal. Quando se está a destruir as margens do rio Douro, por exemplo, não vejo críticas nos jornais.

**Mas tem ainda projectos em execução?**  
Estou ainda a fazer obras em Portugal, como a Fundação João Pomar e os parques líticos terminais de Vidago e de Póvoa das Salgadas, por exemplo, mas muitas vezes pergunto-me se vale a pena.

O Pavilhão de Portugal está

abandonado, custou não sei quantos milhões de euros, não faz sentido, não se entende por que se inutiliza esse investimento. O Bairro da Malagueira, em Évora, está trucidado... trucidado. Realmente, tendo alternativas, não me dá muita vontade de trabalhar em Portugal. Então, continue a trabalhar e gostei, mas tenho como ponto de partida a noção de que não vai servir para grande coisa.

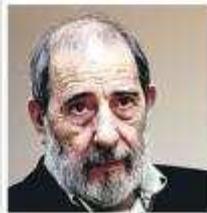
Em contrapartida, aqui (Porto Alegre), surgiu uma oportunidade de trabalho muito boa. O local é bellissimo, a cidade estava necessitada em ter um museu bonito, surgiu uma equipa muito bem organizada, foram criadas condições de diálogo, enfim, condições difíceis de encontrar. Esta é uma obra especial, além de ser a primeira que assina no Brasil?

Sim, completamente. Quem promove a construção desse edifício queria uma obra bela e criou as condições para o arquitecto fazer o melhor que pode. Isso é raro. Normalmente o dono da obra não está muito interessado na qualidade.

Se estamos a trabalhar em Portugal, por norma, o que conta é que o projecto seja feito em muito pouco tempo e não se pode estar com grandes exigências. As vezes debatemo-nos com um problema, as coisas não estão a sair bem e não temos apoio para que possam sair melhor.

**Teve, então, um cheque em branco da Fundação Iberê Camargo?**

Não se trata de um cheque em branco. A qualidade da arquitectura não tem que ver com dinheiro, posso fazer uma



A nova obra de Siza foi construída com recurso a betão branco



obra de baixo custo e de grande qualidade. Foi estimulada, teria de ser um edifício emergente e houve muito apoio para que ficasse bem feita. Houve uma congregação de esforços e vontades entre a fundação, a administração, a própria visão, todos queriam atingir bons resultados. É reconhecido por respeitar sempre o espírito do lugar - o resultado foi um edifício de linguagem Siza com sotaque brasileiro?

Os sotaques não vêm só do autor, surgem das próprias condições e circunstâncias em que um edifício é produzido. Por exemplo, na Holanda, onde trabalhei há anos, em habitação, tudo quanto se faz é prefabricado, necessariamente... É relevante que a sua estreia no Brasil seja esta fundação? Esta obra foi uma sorte incrível, gostei muito do programa, o local é lindíssimo, apesar de muito difícil, tem aquela largueza de espaço em frente, tão característico do Brasil. Tenciona fazer mais algum projecto no Brasil?

Há experiências muito boas, não só no Brasil, mas na Coreia e no Japão, para onde tive agora um convite para fazer um hotel. Nestes sítios há realmente uma vontade, não de se ter só uma imagem, é de ter um projecto sólido. Na Europa, não sei...

## Obra nasceu de “um buraco estimulante” Uma “quase escultura” de Siza

### Reportagem

Nuno Amaral, Porto Alegre

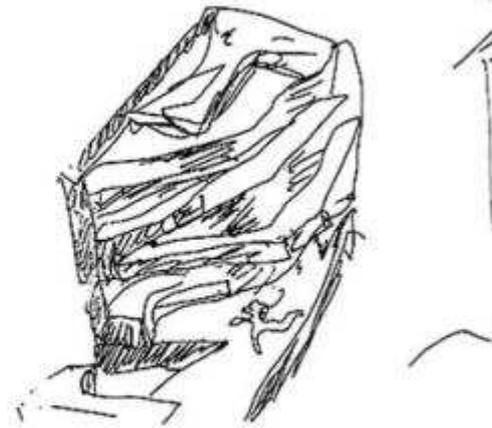
● Primeiro Siza viu um buraco. Foi há oito anos. Depois apercebeu-se de que, afinal, o buraco era “estimulante”. “Não restou”, reconheceu ontem em conferência de imprensa. Agora, fala da “grande satisfação”, de uma “quase escultura”. Não há tijolos, não há vigas. Há contornos arredondados, rampas, varandas. Um mirante bloco de betão branco, a “quase escultura” às margens do rio Douro, na região sul de Porto Alegre. Siza desenhou, enviou faxes, trocou telefonemas. O buraco foi preenchendo a cor. Em 2002, a maquete que construiu conquistou o Troféu Leão de Ouro na 8.ª Bienal de Arquitectura de Veneza. Em 2008, o arquitecto português colocou um ponto final numa ausência. E abriu um parágrafo: o edifício da Fundação Iberê Camargo, a primeira obra por ele projectada para o Brasil. “É um dia especial”, reconheceu

ontem. “É uma honra”, tinha escrito pouco antes o presidente da fundação, Jorge Gerda.

Hugo, Gilberto Gil, o ministro brasileiro da Cultura, inaugurou oficialmente o resultado do trabalho “de um arquitecto destacado no mundo pela inteligência que fez surgir em equipamentos urbanos”. São nove salas de exposição distribuídas por três andares para abrigar quatro mil obras de Iberê Camargo, um dos maiores representantes do expressionismo brasileiro.

“É um período bellissimo, forte, silêncio, discreto. Apela a um certo silêncio, recolhimento, como o trabalho de Iberê”, disse ao PÚBLICO Paulo Venâncio Filho, autor de uma retrospectiva do trabalho do pintor gaúcho falecido em 1994.

Desde São Paulo, o arquitecto Paulo Mendes da Rocha diz que não vai poder assistir à inauguração. Pede para agradecer a Siza Vieira “a intensa beleza que ofereceu ao Brasil”. Arquitecto, já se sabe, não comenta detalhes técnicos de trabalhos dos colegas. “É uma



## Critica de arquitectura Uma conquista nacional

### Fundação Iberê Camargo

★★★★★

De Alvaro Siza  
Brasil, Porto Alegre, Avenida Padre  
Cacique

Em Porto Alegre, com o projecto do edifício da Fundação Iberê Camargo, Siza intromete-se num dos mitos fundadores da nação brasileira: a antropofagia. Não é a primeira vez que Siza canaliza a moderna arquitectura brasileira - mas nunca antes tivera oportunidade de o fazer no seu próprio território, como acontece aqui, no Sul do Brasil.

Não que a história da arquitectura brasileira do século XX não esteja repleta de arquitectos vindos de fora. Lina Bo Bardi, por exemplo, que desembarcou no país em 1946 para se tornar uma das mais influentes arquitectas paulistas, era de origem italiana. E foi em Lina que Siza se apoiou para desenhar os tubos exteriores que assinalam a imagem de marca do edifício. Também nós tivemos os nossos arquitectos emigrados: Delfim Amorim, que se deslocou da Póvoa de Varzim para o Recife no início dos anos 50, ou Conceição e Silva, que se refugiou no Rio de Janeiro depois do 25 de Abril.

Mas estes arquitectos fizeram vida no Brasil e todos foram, com diferentes intensidades, contaminados pela arquitectura do país. Com Siza, o fenómeno pode eventualmente inverter-se e estão reunidas condições para que se possa dar uma contaminação "de fora para dentro", isto é, que Siza, um estrangeiro, possa colocar os brasileiros a falar sobre o sentido das suas tradições modernas e de como estas podem ser apropriadas na contemporaneidade, e fazê-lo numa perspectiva provocadora. Vai ser interessante acompanhar o percurso deste edifício após o dia de hoje, ou seja, no momento em que, terminada a obra, o arquitecto se retira e a obra entregue ao seu próprio destino.

O caminho da arquitectura brasileira, principalmente aquele onde se presenteia maior vivacidade, é de forte raiz moderna. Paulo Mendes da Rocha - actualmente a projectar para Lisboa, numa espécie de troca simbólica - é um arquitecto alicerçado no moderno. Em especial, Mendes da Rocha evoca a tradição tecnológica desse moderno, onde a estrutura é o molde da arquitectura.

Em Siza, a modernidade é forma, é intuição plástica, existe para lá (e por cima) da estrutura. O que Siza minimiza em Porto Alegre não é a tradição construtiva brasileira da liberdade que o betão armado permite, mas a forma acabada enquanto curva, rampa, superfície empenada. Este facto é decisivo, porque remete para o lado artificial e cenográfico que a arquitectura brasileira possui, mas que tendeu a ser abafado pela necessidade histórica que o projecto moderno teve em ser um programa ideológico e por isso socialmente correcto.

Esta espécie de compromisso social - que, aliás, os brasileiros tiveram dificuldade em cumprir - inibiu o carácter festivo e libertador de uma arquitectura referenciada em Oscar Niemeyer e que precisamente iludia a visão internacionalista do movimento moderno. Seria interessante colocar a Fundação Iberê Camargo no eixo da continuidade desse lado brasileiro denso e barroco e perceber o que pode acontecer a partir daí.

Com esta obra, Siza inicia uma nova fase nas relações culturais entre os dois países, através de um meio que não é o habitual - como a língua. Fã-lo ultrapassando as habituais dificuldades, a falta de dinheiro e a ausência de estratégia política. É por isso que a Fundação Iberê Camargo é mais que um edifício, é uma conquista nacional. Para já, é certo que o interesse em Siza, por parte dos brasileiros, vai redobrar.

Ana Vaz Millheiro

## em Porto Alegre

alegria tê-lo cá", soltou apenas. Desde o Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer, com quem Siza se encontrou esta semana, falou do "arquitecto do branco". "O Siza Vieira faz obras muito bonitas, provoca prazer", comentou, recentemente, ao PÚBLICO.

Por entre os 1200 convidados para a inauguração da obra



Oscar Niemeyer, brasileiro e uma das figuras máximas da arquitectura mundial, diz que a obra de Siza "dá prazer".

que arrancou em 2003, está Rômulo Aftos. O estudante de Arquitectura em São Paulo quis ver a obra "de um génio". "É único, é histórico. Siza Vieira está ao nível do Niemeyer, é um mito", contou. Além de ser a primeira obra de Siza no Brasil - na América Latina projectou apenas um edifício camarário em Rosario, na Argentina -, o prédio da Fundação Iberê Camargo é também singular pela inovação. "É o único edifício

no Brasil que foi construído totalmente em betão branco, dispensa pintura e acabamentos. Tem leveza, harmonia visual e beleza escultural", definiu José Luiz Canal, o engenheiro civil que coordenou o projecto.

Em Porto Alegre, cidade de 1,5 milhões de habitantes, a figura do arquitecto português é tema de conversa. E adquire os contornos da informalidade brasileira. "Vai para o museu do Siza?", pergunta o taxista. "Aquilo nem é bem um museu, parece um templo", continua.

À semelhança do Guggenheim de Nova Iorque, o museu que o arquitecto português concebeu é percorrido através de uma rota "de cima para baixo". O visitante sobe de elevador até ao último andar. E deixa-se deslizar pelas inúmeras rampas que serpenteiam o edifício. "Só o arquitecto Siza Vieira poderia sintetizar o espírito da obra e da vida de Iberê Camargo", interpreta o presidente da fundação, Jorge Gerduin também considera que Siza enriqueceu o país, enobrecer o pintor. Em suma: "Fez história".

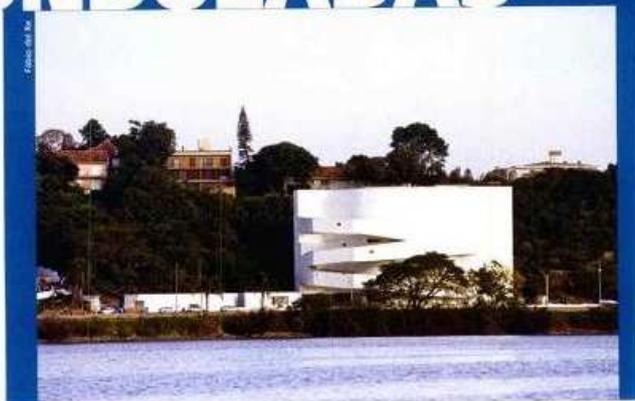
## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo

**BRASIL**

ÁLVARO SIZA VIEIRA ■ PORTO ALEGRE, RS ■ FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO ■ 1998/2008

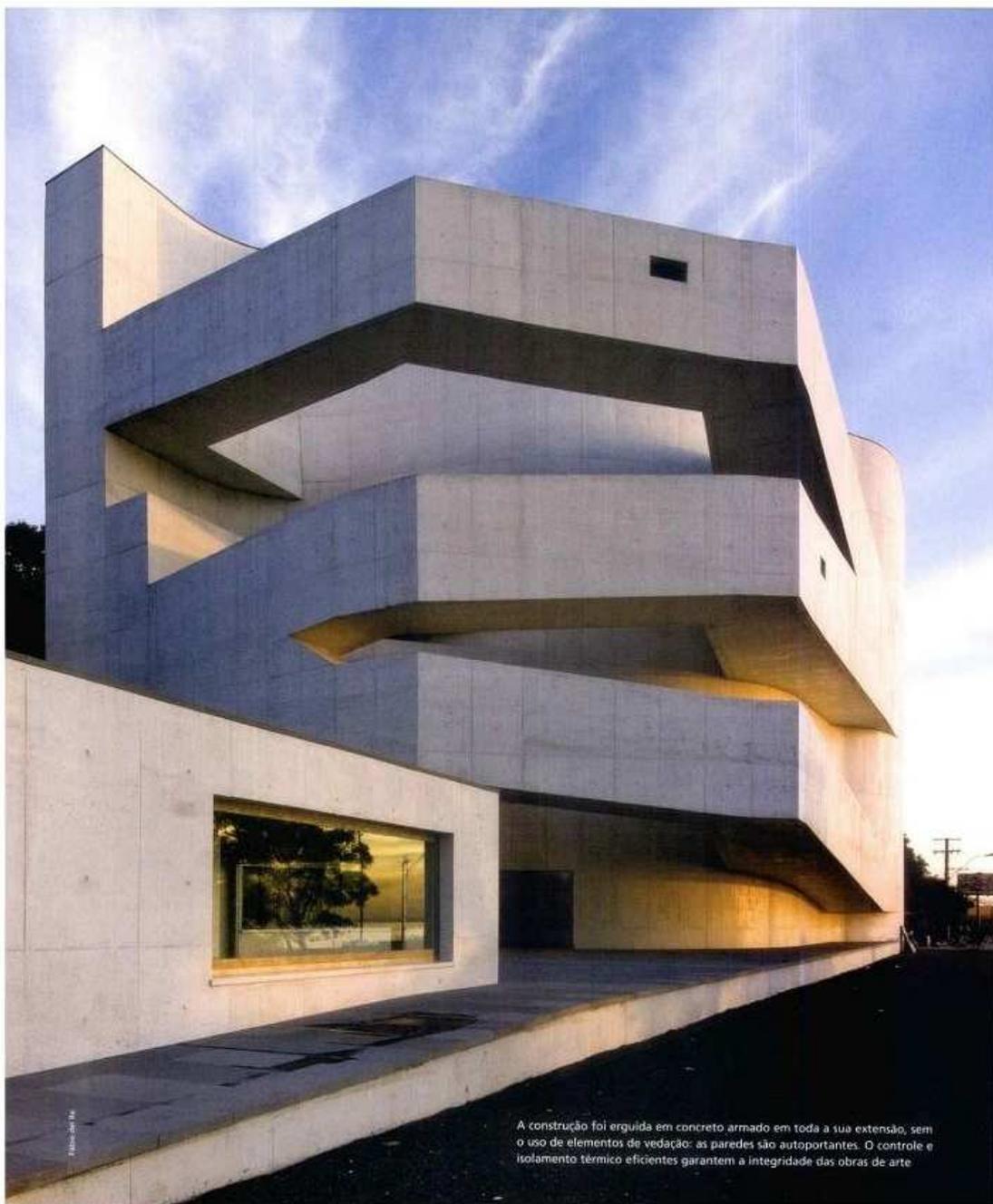
CONCEBIDA PELO PORTUGUÊS ÁLVARO SIZA VIEIRA, A NOVA SEDE DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO INCORPORA O ESPÍRITO VANGUARDISTA DO ARTISTA PLÁSTICO GAÚCHO E NASCE DESPRETENSIOSA ENTRE A ENCOSTA E O RIO GUAÍBA. SUAS PASSARELAS RECEBEM QUEM CHEGA E TOCAM O OCASO. INTELIGENTE E SUSTENTÁVEL, O PRÉDIO GUARDA, PRESERVA E EXIBE O ACERVO DE 4 MIL OBRAS DE ARTE, E FUNCIONA AINDA COMO PRODUTOR E DIFUSOR DE ARTE MODERNA. POR SILVANA MARIA ROSSO

# PAREDES RETAS E SUPERFÍCIES ONDULADAS



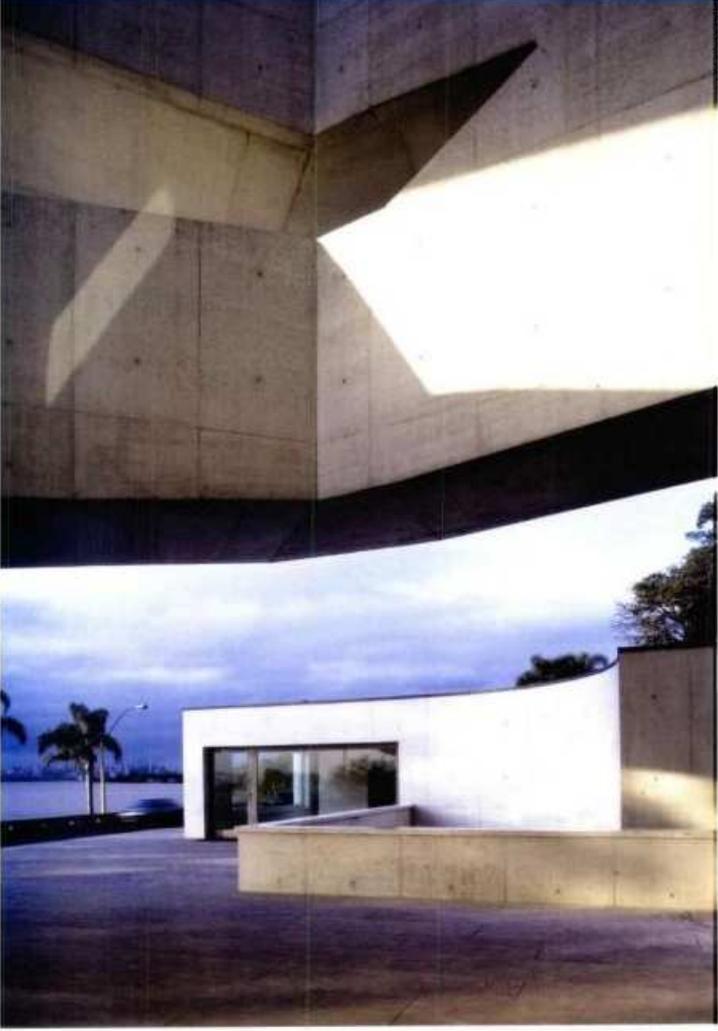
## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo

40 ARQUITETURA URBANISMO JUNHO 2008



## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo

**BRASIL**  
 ALVARO SIZA VIEIRA ■ PORTO ALEGRE, RS ■ FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO ■ 1998/2008



Dois corpos compõem a organização planimétrica da edificação: o bloco do museu, com aproximadamente 25 m de altura, e o dos apoios, com apenas um pé-direito. No segundo estão instaladas as atividades complementares, como a cafeteria e as oficinas

e, em 1943, a possibilidade de inovar os conceitos tradicionais de expor a arte instigou Frank Lloyd Wright a projetar o Guggenheim Museum de Nova York, em 1998, foram as memórias de infância que aguçaram a imaginação do arquiteto Álvaro Siza Vieira ao traçar os croquis para o concurso da nova sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre.

Wright foi escalado pela colecionadora Hilla Rebay para idealizar um espaço definitivo para a coleção de pintura não-objetiva do filantropo Solomon R. Guggenheim por causa da sua irreverência. Siza Vieira foi convidado pela Fundação Iberê Camargo a participar da competição para o museu da instituição, que abrigaria um acervo com quatro mil obras e funcionaria como um centro cultural porque entendia do assunto e estava escrito em seu destino luso construir em terras tupiniquins.

Poucos sabem que nas veias desse célebre arquiteto português, dono de um currículo invejável de premiações e de mais de 100 obras construídas em três continentes, corre sangue brasileiro. "Meu pai nasceu no Belém do Pará e foi para Portugal com 12 anos. Cresci com a minha avó contando histórias do Brasil, lendo os quadrinhos do Globo Juvenil e comendo goiabada...", revela.

O que não faltaram para Siza Vieira foram inspirações. Uma delas, o próprio Guggenheim de Wright, que determinou visivelmente as formas e o conceito do edifício. Outra, o contato intenso com a obra do pintor e gravador gaúcho Iberê Camargo (1914-1994), conhecido mundialmente por seus carretéis, ciclistas, retratos e idiotas. "O ambiente físico com diferenças de nível, estrada do lado e a imensa toalha de água (o rio Guaíba) na frente também me estimularam", ressalta.

Além disso, Siza Vieira, aos 64 anos de idade, é de uma geração que bebeu na fonte da arquitetura brasileira. "Afonso Eduardo Reidy, Lucio Costa e Oscar Niemeyer... As imagens dos morros, das favelas... Tudo isso ficou fixado em minha mente", relembra o português. Quando surgiu a oportunidade de participar do concurso brasileiro, as referências subjetivas colecionadas durante a vida vieram à tona.

O arquiteto português venceu a competi-

## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo

ção e recebeu total apoio da viúva do artista, a presidente de honra da Fundação Iberê Camargo, Maria Coussirat Camargo. Os projetos do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, na Espanha, e o Museu de Serralves no Porto, em Portugal, credenciaram-no para tal missão, mas ele revela jamais ter conhecido os trabalhos dos outros concorrentes da competição.

Wright não viu pronto seu edifício espiralado que causou tanta polêmica. No entanto, sua construção revolucionou a arquitetura institucional, ensinando o mundo a olhar para a arte moderna. Ao contrário do norte-americano, Siza ainda vai vivenciar o seu centro cultural de formas orgânicas e geométricas que não precisa mais induzir o olhar do observador. Ele convida os visitantes a contemplar e a participar da obra contemporânea de Camargo. Condecorada com o Leão de Ouro na 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2002, a edificação já é considerada um dos melhores espaços museológicos do País.

#### Encaixe na topografia

Dedicado à obra de um único artista, o projeto coloca Porto Alegre na rota principal dos mais importantes centros difusores da arte moderna e contemporânea do País. Como a obra de Iberê Camargo é extensa e variada, Siza Vieira pensou em um espaço que possibilitasse mostras de diferentes abordagens. O arquiteto optou por flexibilidade de uso, sem diferenciar os ambientes destinados a exposições temporárias e permanentes. Uma resposta à tendência dos museus atuais, em que o próprio acervo dá origem a mostras de curta duração com diferentes temáticas.

A proposta de Siza Vieira respeitou a paisagem, conquistando galchões e agregados. O desenho adaptou-se à topografia, sem interferir no entorno, acomodando o conjunto na depressão da encosta. O terreno, pequeno, delimita-se a Sul com a escarpa compreendida entre as cotas 5 e 34, e a Norte com a avenida Padre Cacique. O edifício em concreto armado emerge como uma gigantesca escultura branca voltada para o pôr-do-sol no rio Guaíba, como se os três braços quisessem tocá-lo.

Fincada na rocha, a base é constituída por uma plataforma longa, elevada 1,40 m em relação à avenida, onde se situa parte das áreas

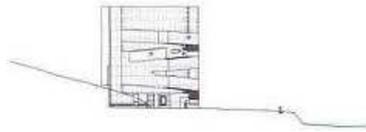
**O VOLUME OCUPA A ENCOSTA COMO UMA IMENSA ESCULTURA FINCADA NA ROCHA**



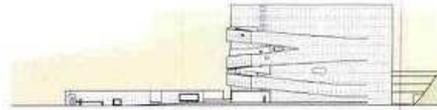
Matéria 6 – Revista Arquitetura & Urbanismo

BRASIL

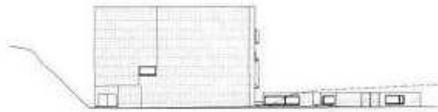
ÁLVARO SIZA VIEIRA ■ PORTO ALEGRE, RS ■ FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO ■ 1998/2008



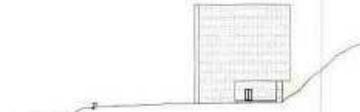
elevação leste



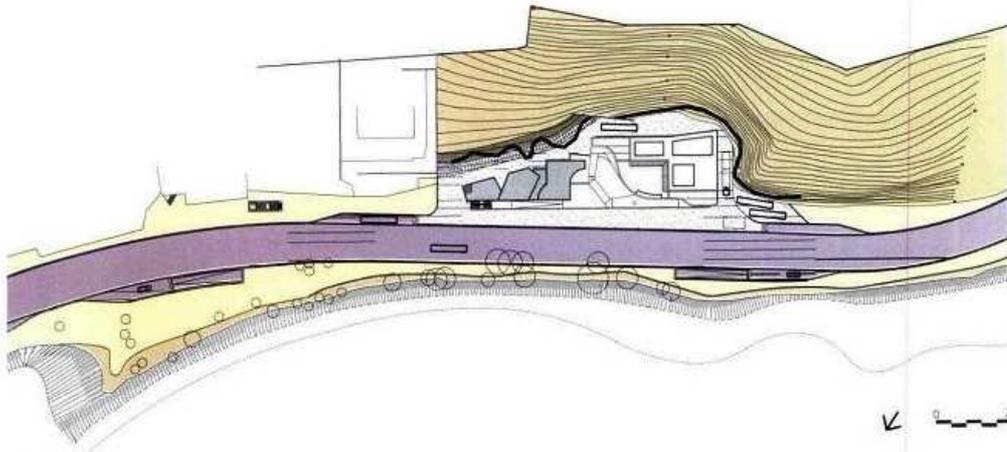
elevação norte



elevação sul



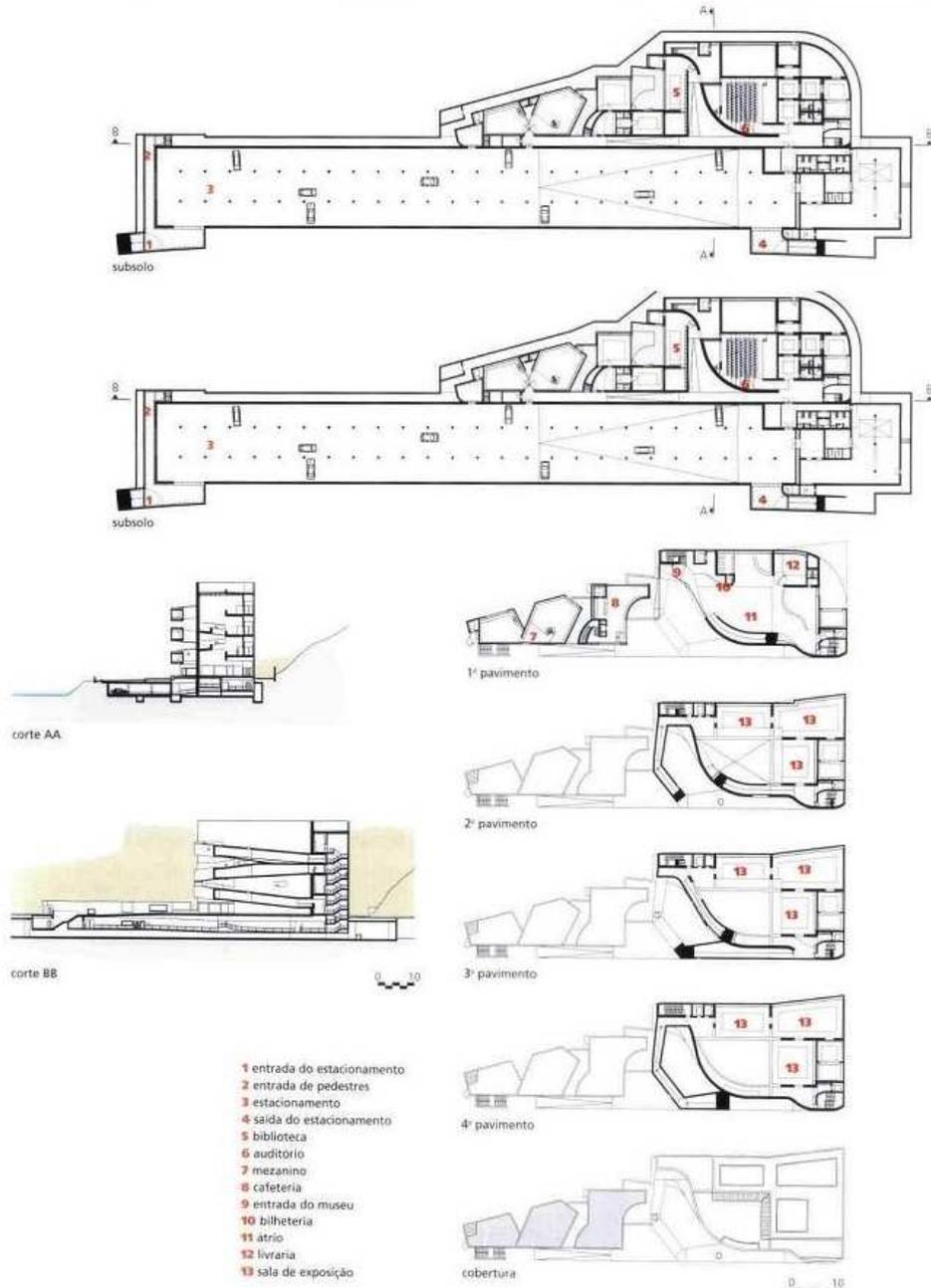
elevação oeste



implantação



## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo



## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo

BRASIL

ÁLVARO SIZA VIEIRA ■ PORTO ALEGRE, RS ■ FUNDAÇÃO IBERÉ CAMARGO ■ 1998/2008



Um sistema de rampas contínuas percorre o volume de cima a baixo, criando um percurso dinâmico com aberturas pontuais por pequenas janelas que se voltam à paisagem do rio Guaíba. A iluminação exigiu estudos cuidadosos: o átrio é o principal receptor e condutor de luz natural. A clarabóia no terraço "permite a percepção das salas e a visão global do interior", conforme ressalta o autor

do programa – auditório para 120 pessoas, biblioteca, ateliês com equipamentos do artista, administração, depósitos e estacionamento para 100 veículos. Nesse bloco também estão o sistema de ar-condicionado e a rede de tratamento de esgoto. Essa plataforma é acessível a partir do passeio da avenida, por uma rampa com 8% de acentuação. A cafeteria localiza-se sobre a administração, no mesmo nível da rua.

O volume principal recorta-se contra a vegetação da escarpa ocupando uma concavidade, e resulta da sobreposição de quatro pisos de forma irregular. Esse volume é desenhado por paredes retas e quase ortogonais, a Sul e a Oeste, e por outra superfície ondulada, a Norte e a Leste, que confina em toda a altura

do edifício o espaço do átrio – rodeado, no restante perímetro, pelas salas de exposição (três em cada pavimento). No total, são 1.300 m<sup>2</sup> para mostras. No térreo, estão também recepção, vestiário e livreria. No último piso, a cobertura em laje com acesso apenas para a manutenção.

#### Circulação em rampas

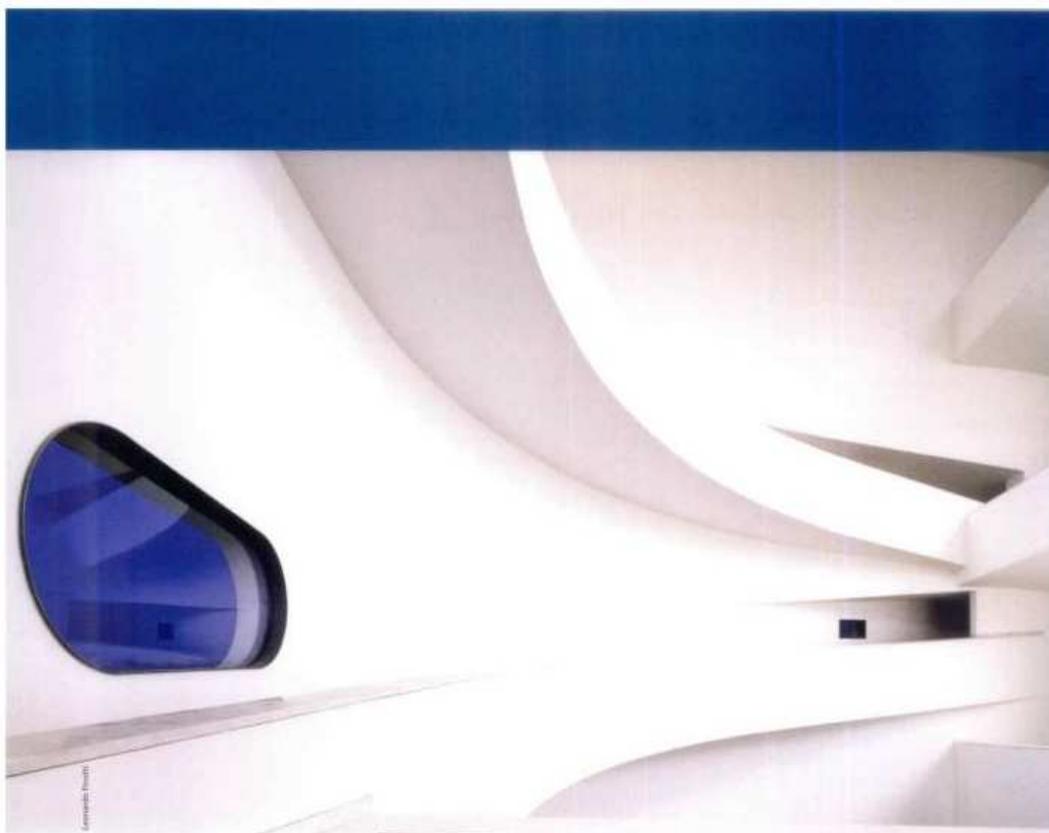
Seguindo o modelo do Guggenheim de Wright, Siza Vieira lançou mão de um sistema de rampas contínuas que percorre o volume de cima a baixo. Uma galeria encerrada e assimétrica, que ora entra no átrio, ora destaca-se do edifício. Diferente do pensado por Wright, que se destina à área expositiva, esse acesso ingre-

me, entre 8% e 9%, promove a circulação entre as diversas salas, cujas formas e tamanhos são distintos e flexíveis. Aberta pontualmente por pequenas janelas voltadas para a belíssima paisagem do rio Guaíba e por lanternins, a passarela cria um percurso dinâmico e interessante.

A circulação também define o vão central que ocupa todo o pé-direito do edifício e admite luz natural por meio de uma clarabóia, "que permite a percepção das salas e a visão global do interior", ressalta Siza Vieira. Assim como no Guggenheim, é possível subir por um dos dois elevadores e descer pela rampa.

O acesso para carga e descarga é garantido por uma via de perfil e de raios de curvatura apropriados ao acesso de veículos de transport-

## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo



te, a qual ocupa o espaço livre entre o edifício e a escarpa a Norte. A plataforma para carga e descarga dá acesso direto a um monta-carga de 4,80 m x 3,85 m e de 4 m de altura.

A construção foi erguida em concreto armado em toda a sua extensão, sem o uso de tijolos ou elementos de vedação para formar os contornos arredondados. As paredes são autoportantes. Todas as partes aparentes do prédio foram executadas com concreto branco, especificado por Siza Vieira "para realçar a construção em relação ao verde da encosta". Esse tipo de cimento exige maiores cuidados na cura e na moldagem para se obter um bom resultado e, na opinião de Siza, o Brasil trabalha muito bem com cimento branco.

Como esse concreto é mais líquido, teve

que ser executado em camadas muito uniformes. "Foram realizadas composições de lançamento e de vibração pré-definidos. Cada uma com 50 cm. As formas eram muito lisas, feitas com painéis novos, sem marcas de pregos, e estanques", explica o engenheiro José Luiz Canal, coordenador do empreendimento. Para finalizar, aplicou-se um endurecedor de alta performance, que cria uma película protetora.

#### Temperatura e luzes controladas

O controle e o isolamento térmico eficientes garantem a integridade das obras de arte e, por se tratar de um museu, foram aspectos relevantes do projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo. As paredes exteriores foram duplicadas

por paredes em tijolo, formando uma caixa de ar, térmica e acusticamente isolada com lâ de rocha, por onde passam dutos de força e energia. Um controle inteligente de monitoramento gerencia a temperatura e a umidade interior, assegurando a proteção do acervo.

O sistema de ar-condicionado produz gelo à noite, quando o valor da energia elétrica é mais barato, para refrigerar o ambiente durante o dia, diminuindo os custos da operação. A superfície branca e refletiva do concreto e a proteção com mantas radiantes também foram responsáveis pela isotermita, a alta performance e o baixo consumo da edificação. "Reduziu-se em 50% a carga térmica, se comparado a edifícios convencionais", afirma Canal.

## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo

gravidade se transmite de maneira contínua, em um sistema estrutural no qual a continuidade construtiva é completa. É a arquitetura madura, pétreo, pesada, a que se assenta sobre a terra como se dela tivesse nascido. É a arquitetura do pódio, do embasamento, da plataforma. Também é a que busca a luz, perfurando suas paredes para que ela possa entrar. Em resumo, é a arquitetura da caverna. Por outro lado, a arquitetura tectônica é aquela em que a gravidade se transmite de modo descontínuo, em um sistema estrutural com nós, em que a construção é sincopada. É a arquitetura óssea, leve, que se apoia sobre a terra como se estivesse na ponta dos pés. É a arquitetura que se defende da luz, que tem que proteger suas aberturas para controlar a luz que a inunda. Resumindo, é a arquitetura da cabana".

Se aplicarmos a descrição acima, por um lado, à arquitetura moderna brasileira e, por outro, à FIC, concluiremos, inevitavelmente, pela tectonicidade da primeira e pela estereotomicidade do segundo. É exatamente isso que torna difícil uma explicação clara do projeto de Álvaro Siza.

Ao longo da evolução da arquitetura moderna brasileira nos acostumamos com edificações de forma articulada, isto é, conformadas por uma série de elementos facilmente identificáveis – lajes, pilares, vigas, panos cegos de fachada, panos envidraçados, pórticos, marquises, etc. – que resultam, no seu todo, em artefatos com forte identidade formal. Esse modo de proceder caracteriza a construção formal moderna, em que elementos bem definidos são organizados de acordo com regras igualmente claras. Esses termos não podem ser aplicados à explicação de um edifício como a FIC, pois não é composto por partes que um observador consiga perceber. Todo e partes, níveis, relações formais, nada disso faz sentido nesse caso, pois o volume principal se parece mais com algo esculpido a partir de uma rocha gigantesca do que com algo construído a partir de partes menores – interpretação nada absurda dada a utilização prévia do terreno. Trata-se aqui de um outro tipo de arquitetura, em que a lógica compositiva não se deixa apreender por meio da observação.

A maior familiaridade com arquiteturas mais tectônicas e articuladas torna difícil o entendimento, por um lado, da volumetria do edifício e, por outro, das curvas e irregularidades

existentes na planimetria do projeto. Talvez aí resida o que chamam de "artisticidade" na arquitetura, algo que se sobrepõe à lógica inicial do projeto, sem que tenha necessariamente uma conexão direta com ele, e que termina por obscurecê-la quase totalmente. Concorde-se ou não com isso, o fato indiscutível é que estamos diante de uma obra dotada de um forte componente escultural. Dependendo do ponto de vista isso pode ser uma qualidade, ou um defeito. Essa falta de sistematicidade aparente impede que a FIC desempenhe um papel importante reservado às edificações de importância coletiva até há poucas décadas: o de modelo para as construções cotidianas, como foi o caso de tantos edifícios clássicos e modernos no passado. Sempre que um edifício for projetado de tal modo que se possam identificar visualmente os seus subsistemas formais/construtivos, como é o caso de outros dois importantes museus brasileiros, o MAM, no Rio, de Reidy, e o Masp, de Lina Bo Bardi, cria condições para que outros possam extrair lições dele e aplicá-las em outros projetos. No caso da FIC, embora construtivamente tenha muito a nos ensinar, a sua forma escultural se esgota nela mesma e dificilmente poderá gerar uma descendência autêntica. Guardadas as devidas proporções, é o mesmo que acontece com projetos de arquitetos como Gaudí, Gehry e Niemeyer.

No entanto, se fosse um edifício mais "didático", isto é, de mais fácil entendimento por parte de todos, talvez a sede da FIC perdesse aquilo que parece ser fundamental para os promotores de obras públicas neste início de século: seu valor de impacto, em suma, sua capacidade midiática.

A escassa relação visual com o lago Guaíba é talvez o aspecto mais polêmico da FIC. Numa cidade que perdeu sua relação direta com o lago há quase cinquenta anos (após a famosa enchente de 1941 foi construído um muro que separa toda a área central do lago sobre o qual se debruçava) é compreensível que a população esperasse que um edifício tão emblemático restabelecesse um relacionamento mais direto com a água. Como essa relação se limita a poucas aberturas nos corredores de circulação, não surpreende que o visitante veja frustradas suas expectativas e não se sinta à vontade assumindo o papel de voyeur da sua própria cidade.

A justificativa de que mais aberturas do que as que

existem prejudicaria as obras de arte e aumentaria os custos de ar-condicionado é verdadeira, mas parcial. Aberturas em lugares em que não há obras de arte, dotadas de vidros duplos com proteção solar não teriam esses efeitos negativos. Ao caminhar pelas rampas do museu – os três tubos que contribuem tanto para a aparência externa do edifício, mas cujo atrativo interno é mínimo – vem à mente o Centro Georges Pompidou, em Paris, cujas escadas rolantes transparentes permitem visualizar a cidade de várias alturas, apresentando novas perspectivas.

Dito isso, é importante ressaltar outros dois aspectos de muito interesse nesse edifício excepcional. Um deles é a qualidade espacial dos seus principais recintos: a tridimensionalidade do grande átrio que serve de ponto focal de toda a organização da FIC, uma espécie de espaço raro em edifícios locais (o Museu de Arte do Rio Grande do Sul e o Centro Cultural Santander, edifícios históricos reciclados, e o antigo edifício da Mesbla, hoje indisponível para o público, possuem átrios comparáveis). O modo como a rampa de acesso ao auditório nos "suga" em direção à sua porta; a luminosidade presente na maioria dos espaços de apoio, quase todos dotados de alguma abertura para um pequeno pátio ou de alguma janela que nos permite ver o céu desde o subsolo.

Por fim, é essencial ressaltar a alta qualidade construtiva desse edifício. Essa qualidade reside não apenas no emprego bem-sucedido de técnicas construtivas inéditas por aqui e no detalhamento exaustivo e inspirado realizado pelo autor do projeto – serve como exemplo os vários modos como os encontros entre as peças de mármore que revestem muitas paredes do museu foram resolvidos –, mas também na direção de obra levada a efeito pelo engenheiro José Luiz Canal. Entendendo e respeitando a arquitetura de Álvaro Siza, Canal empregou toda a sua competência para que a obra se concretizasse como idealizada. A FIC é uma obra polêmica, instigante, e que certamente terá impacto sobre os caminhos da arquitetura gaúcha nos próximos anos.

**Edson Mahfuz** é arquiteto pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pós-graduado pela Architectural Association School of Architecture, de Londres, e doutor pela University of Pennsylvania, Filadélfia, EUA. É autor de *Ensaio sobre a razão compositiva e O clássico, o poético e o erdico*, e outros ensaios.

## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo

BRASIL

ÁLVARO SIZA VIEIRA ■ PORTO ALEGRE, RS ■ FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO ■ 1998/2008



Diferentemente das edificações do modernismo brasileiro, na FIC a lógica compositiva não se deixa apreender pela observação. Para Edson Mahfuz, talvez aí reside o que chamam de "artisticidade" na arquitetura

A iluminação é a alma de um museu e exigiu estudos cuidadosos no planejamento do prédio da Fundação Iberê Camargo. No projeto, o átrio é o principal receptor e condutor de luz natural. Através da clarabóia no terraço e de aberturas na parede ondulada, o espaço é constantemente clareado. A luz natural proveniente do átrio também ilumina as salas de todos os pisos. Mesmo quando fechadas por painéis deslocáveis que chegam a ter 4 m de altura, as salas se beneficiam com os raios que entram pelas frestas no alto das divisórias.

Os ambientes do último piso recebem luz artificial e natural através do lanternim, composto por duplo envidraçado com acesso intermediário para limpeza e regulação de luz. A iluminação artificial das salas dos outros pisos é indireta, a partir de projetores não visíveis, colocados sobre plataformas suspensas no teto.

Calculou-se o grau de iluminação, de acordo com a geografia local. Segundo Siza Vieira, "o controle da claridade foi pensado de maneira que, durante 2/3 do ano, a luz artificial não precisa ser acionada". Com esses cuidados, o prédio despende entre

30% e 40% menos energia em relação a um prédio convencional.

#### Obra responsável

Implantado em uma área preservada, o projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo dedica atenção especial ao meio ambiente. A escavação do solo, por exemplo, foi feita sem o uso de explosivos. Por meio de uma parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), encontrou-se um plano de clivagem onde as rochas mais fragmentadas puderam ser retiradas com um equipamento pneumático. Com isso, dos 12 meses previstos para a retirada da terra, a construtora Camargo Corrêa conseguiu concluir esse processo com quatro meses de antecedência. Os 30 mil m<sup>3</sup> de terra retirados nas escavações foram doados à Secretaria Municipal de Obras e Viação (SMOV) para uso em pavimentação de vilas na capital.

Um sistema de captação pluvial abastece os vasos sanitários. Uma estação de esgoto trata os resíduos sólidos e líquidos no próprio local. A água resultante do processo servirá para regar a área verde do entorno.

Da área cedida pela Prefeitura e pelo Governo do Estado, a Fundação manteve como reserva 6 mil m<sup>2</sup>. Em parceria com a Fundação Gaia, o total de 16 mil m<sup>2</sup> de mata nativa, localizada às costas do prédio, está recebendo cuidados especiais. 200 metros dela serão transformados em uma trilha, que permitirá ao visitante associar a arte à natureza.

#### DADOS TÉCNICOS

Área do terreno: 8.800 m<sup>2</sup>  
Área construída: 8.250 m<sup>2</sup>

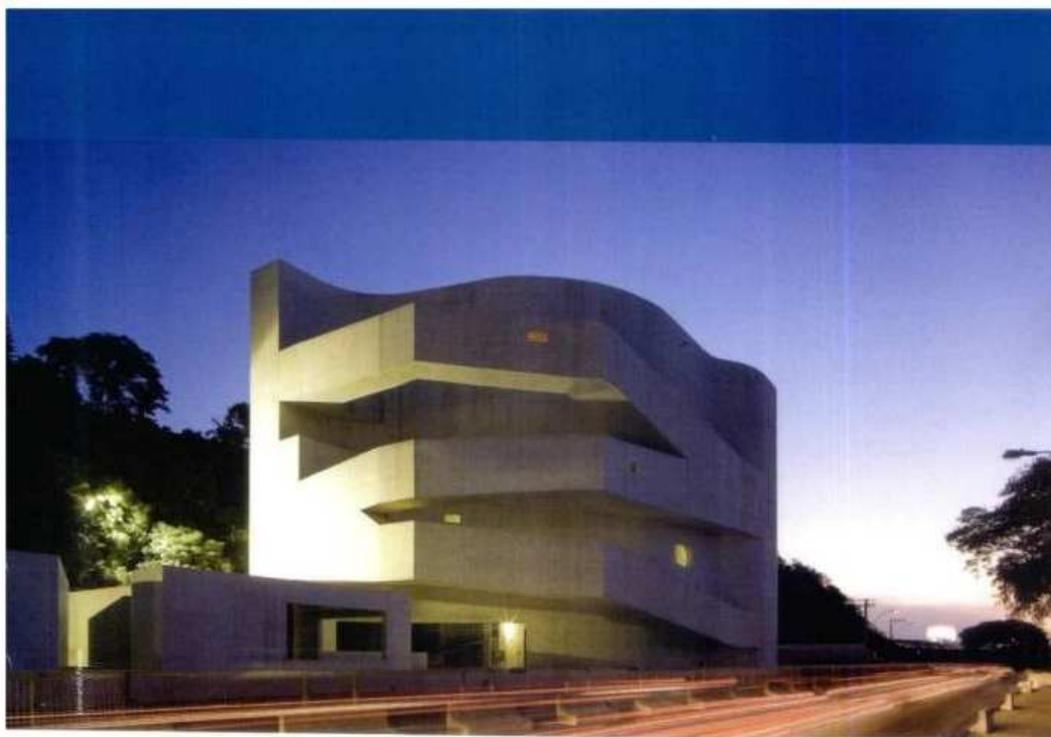
#### FICHA TÉCNICA

Projeto arquitetônico: Álvaro Siza Vieira  
Incorporação: Fundação Iberê Camargo  
Coordenação: José Luiz Canal  
Consultor geral: Pedro Simch  
Sondagens de fundações: Everton Luis Granado Ghignatti  
Projeto de implantação de escavações e contenções: Antônio Alberto Nascimben  
Projeto estrutural: Fausto Favale  
Hidráulica: Motter Engenharia, Grau Engenharia  
Elétrica: Motter Engenharia  
Incêndio: RCC  
Sistemas de segurança: Intellisistemas  
Climatização: Heating & Cooling  
Consultoria em estruturas, elétrica e hidráulica: GOP  
Consultoria em climatização: GET  
Consultoria em acústica: Higini Arau  
Consultoria em combate a incêndio: Cláudio Hansen  
Consultoria em elétrica: Roberto Freire  
Consultoria em AVAC: Mário Alexandre  
Consultoria em concreto branco – laudos: Leme – Engenharia civil – UFRGS  
Consultoria em escavações: LPM – Engenharia de Minas – UFRG

#### FORNECEDORES

Terraplenagem: Mottola; execução de infraestrutura e superestrutura: Camargo Corrêa; cimento branco: Cauê; armaduras: Gerdau e Armafer; galvanização: Beretta; aditivos: Sika; enchimento de concreto celular: Guichard; alvenaria e enchimentos convencionais: Marcecar; impermeabilização: Viapol e Ispersul; isolamento térmico e acústico: Rockfibras e Marcecar; tratamento para concreto branco: Radcon; instalações hidráulicas e elétricas: Motter Engenharia; isolamento térmico da cobertura: Therm-jet; esquadrias de madeira: Mosquetta; esquadrias metálicas: Acésita e

## Matéria 6 – Revista Arquitetura &amp; Urbanismo



Parthenon; drywall: Knauf; monta-cargas: Scenotech; elevadores: ThyssenKrupp; gerador: Stema; sistemas de bombeamento, incêndio e resiso: Tigre, Eluma e Grandfos; aparelhos e metais sanitários: Deca; automação: Johnson Control; equipamento de climatização: Carrier, York, Alpina e Grundfos; ar-condicionado: Heating & Cooling; mantas radiantes: Uponor; assoalho: Marcecar; mármore: NPK/Rosho Luce; zinco: Unicore; clarabóias: Tecnoystem

#### STRAIGHT WALLS AND WAVY SURFACES

In 1998, Alvaro Siza Vieira was invited by Fundação Iberê Camargo to participate in a competition for the institution's museum, which would shelter its assets of four thousand works of art and would function as a cultural center. The Portuguese architect won the contest with a project inspired by his intense contact with the works of Iberê Camargo (1914-1994). "The physical environment with variations in level, side road and the immense water surface (the Guaíba

river) at its front have also stimulated me", he emphasizes. Another source of inspiration was the New York Guggenheim Museum, by Frank Lloyd Wright, which determined the shapes and the concept for the building in Porto Alegre. Decorated with the Golden Lion at the 8<sup>th</sup> Venice Architectural Biennial in 2002, the building is already considered one of the best museum spaces in Brazil. Siza Vieira's proposal adapted itself to the topography, without interfering in the surroundings, accommodating the building in a depression in the slope. The lot, small, is limited in the South by the slope; and in the North, by Avenida Padre Carique. The reinforced concrete building emerges as a gigantic white sculpture oriented towards the sunset in the Guaíba river. Implanted in the rock, the base consists of a long platform, elevated 1.40 m relative to the avenue, where parts of the program areas – auditorium for 120 persons, library, ateliers with the artist's equipment, administration, warehouses and a parking lot for 100 vehicles.

The main volume is framed by the slope's vegetation occupying a concavity, and results from the superposition of four irregular shaped floors. This volume is outlined by straight and almost orthogonal walls, southward and westward, and by another wavy surface, northward and eastward, which confines in the entire height of the building, the atrium space – surrounded, in the remaining perimeter, by the showroom (three in each floor). In total, there are 1.300 m<sup>2</sup> for exhibitions. Following the Guggenheim Wright model, Siza Vieira used a continuous ramp system which traverses the volume from top to bottom. An enclosed and asymmetric gallery, which either enters the atrium or detaches itself from the building. At points opened with small windows oriented toward the most beautiful Guaíba river landscape and by clearstories, the walkway creates a dynamic and interesting pathway.

\*Veja endereços no final da revista

Comente este projeto, veja mais fotos e leia a memória descritiva preparada pelo arquiteto em [www.pruktaba.com.br](http://www.pruktaba.com.br)

# Porto Alegre inauguró una joya arquitectónica para el arte

**El prestigioso profesional portugués Álvaro Siza es el autor de un moderno museo en honor a Iberê Camargo, uno de los principales creadores brasileños del siglo XX.**

**MARILENE LONER LARROVE**  
Investigadora en Porto Alegre

**“U**na obra de arte”. Así describen los principales brasileños la inauguración de la nueva sede de la Fundación Iberê Camargo (FIC), en Porto Alegre.

“La razón? Fue construido por el profesional portugués Álvaro Siza, quien en 1992 recibió el Premio Pritzker (el Nobel de la arquitectura) y, en 2002, el León de Oro en la 8.ª Bienal de arquitectura de Venecia (ver tema relacionado).

Es el primer proyecto firmado por Siza en Brasil en una impresionante superficie de 2 mil metros cuadrados y cerca

de un costo de más de 40 millones de reales. La FIC está emplazada a orillas del lago Guaíba, y desde su sede se observa la ciudad.

El edificio del artista Iberê Camargo (1904-1994), fuertemente vinculado a la memoria e historia de esta ciudad.

**MONUMENTALIDAD EN BLANCO**

“El edificio reúne una colección de punta propia de los grandes obras arquitectónicas. La idea es preservar la creación de uno de los más importantes artistas brasileños del siglo XX”, comentó el arquitecto portugués Álvaro Siza, autor de la obra de Iberê Camargo e impulsor de este museo.

El viernes se la inauguró oficialmente, con una concelebración connotativa, pero quien se ocupó de todas las labores fue Gilberto Gil, ministro de Cultura.



Enormes rampas recorren los tres pisos de la construcción.

“El edificio de concreto blanco tiene una estructura monolítica. Son sus macizas e impresionantes paredes las que soportan toda la carga de la estructura. La planta baja tiene un atrio elegante y de líneas simples que alberga la recepción. El subsuelo contiene una sala para grabados, un estudio educativo y un auditorio, además de un centro de documentación y una biblioteca. Los tres pisos superiores albergan salas de exposición, las que se pueden recorrer a pie, siguiendo un camino de pasillos o por ascensor.

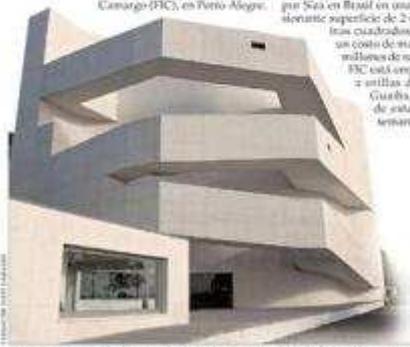
**A FUTURO**

Actualmente y hasta el 31 de agosto, se exhibe la muestra “Iberê Camargo. Modernismo latino”, con 19 obras que recorren los distintos pisos del este creador nacido en Porto Alegre (grabados, grabados y dibujos). Pero eso es solo una pequeña muestra representativa, porque la Fundación cuenta con un acervo impresionante de más de 4.000 mil obras de quien, según Jorge Zaverucha, “sigue siendo uno de los cinco más importantes artistas brasileños del siglo XX, con posibilidades de seguir en el ranking”.

**POR SI VIAJA**

Si visita Porto Alegre, la Fundación Iberê Camargo se encuentra en Avenida Padre Cacique 2000. Foneo (51) 3247/8000. Está abierta de martes a viernes, de 10:00 a 19:00 horas. Sábados, domingos y feriados de 11:00 a 21:00 horas.

**EN INTERNET**  
www.fundacaocamargo.org.br



El edificio de concreto blanco tiene sus estructuras monolíticas. Toda la carga la soportan sus macizas e impresionantes paredes.

## Una estrella mundial de la arquitectura

Diplomado de arquitectura de la Universidad de Oporto, el nombre de Álvaro Siza (1933) es un referente mundial en esta disciplina. No sólo en su país natal, también hay numerosas obras suyas en la Península Ibérica, Asia y toda Europa. Uno de sus proyectos más importantes fue la ampliación y restauración del Museo Rodin, de Ambrasdam (Holanda).

Su reciente trabajo para la sede de la Fun-

dación Iberê Camargo, además, marca un hito: es la primera construcción de concreto blanco que se levanta en Brasil.

“Me gusta ese color, pero con simpatías, matiza. Más que un blanco es un tiz. Este color me da mayores posibilidades y juegos plásticos. Quiero que su estructura se refleje en el lago Guaíba, y así logró lo que me parece muy hermoso. El blanco, además, da una sensación de acabada perfecta, a diferencia de

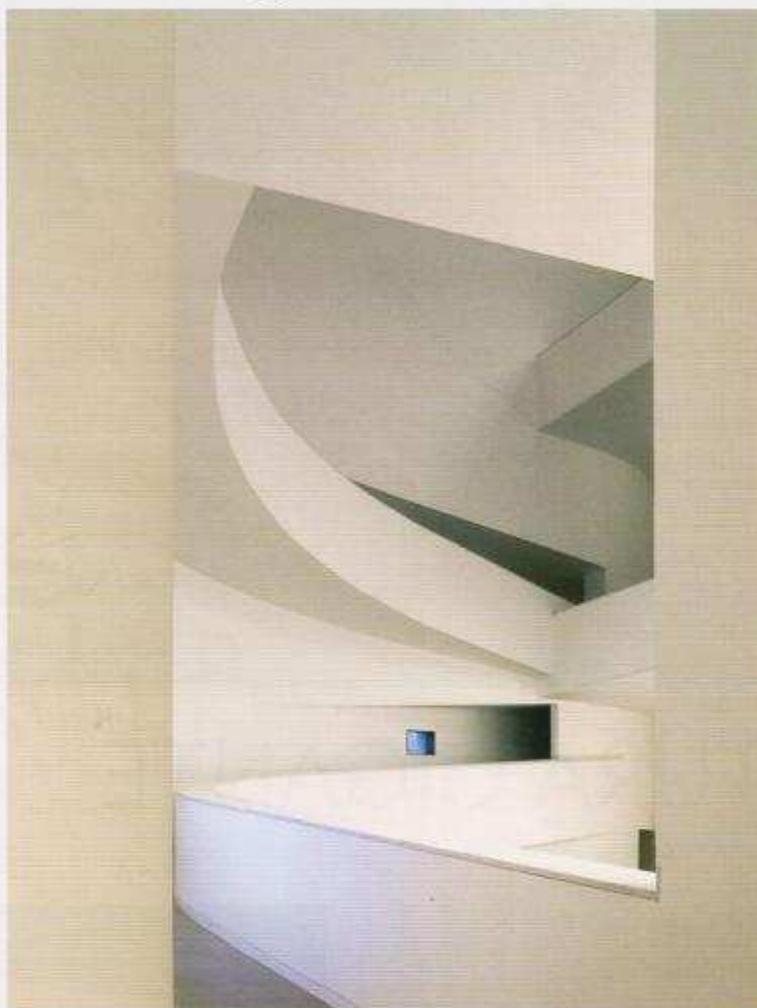
una corriente más brutalista”, cuenta al arquitecto desde el lobby de un elegante hotel de Porto Alegre.

Siza también se refirió a la luminosidad del edificio. “Me tiene realmente satisfecho, porque me dieron plena libertad para proyectar el sistema lumínico, que nunca debe opacar la obra de arte. La luz natural es clara y cálida que, incluso en un día de lluvia, se ocupa la menor cantidad de luz artificial”.



El arquitecto portugués Álvaro Siza es todo un referente.

# CASAVogue **fala-se de**



## DESIGN

a funcionalidade de Jean Prouvé

## ARTE

o sangue e a arte latina de Carlos Cruz-Diez

## STREET ART

Street Art na Tate, em Londres

## FEIRA

o que rolou de bom na ARTBASEL

## COLEÇÃO

confira o acervo sempre fresh dos ingleses Stuart e John Evans

## MODA

grifes à moda da casa e do closet

## ► MUSEU

nova sede da Fundação Iberê Camargo, by Álvaro Siza no Brasil

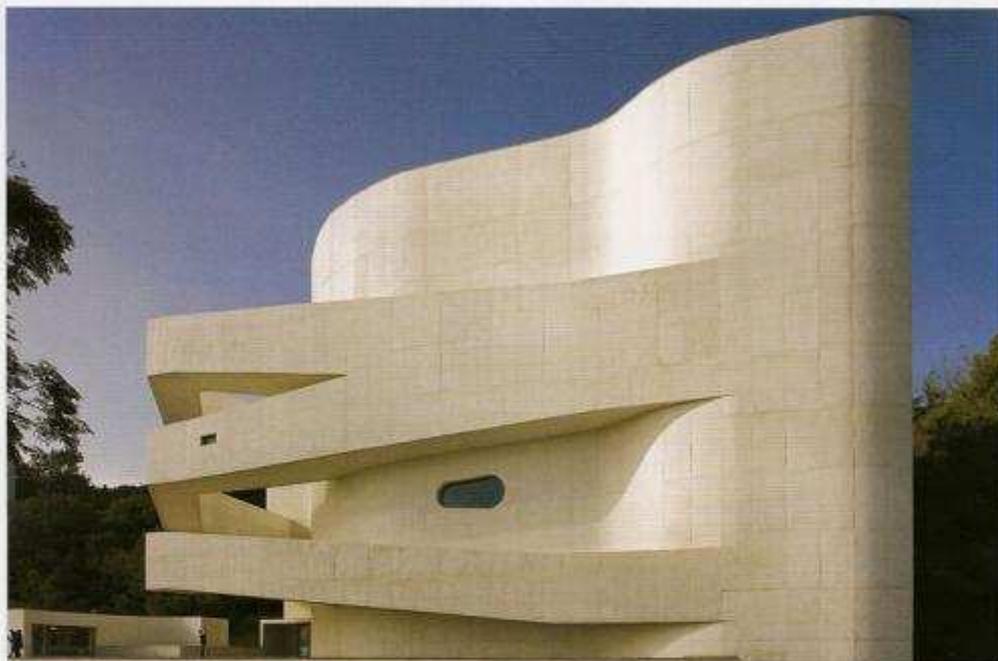
MUSEU

# CASA DE IBERÊ

O arquiteto português ÁLVARO SIZA apresenta seu primeiro projeto no Brasil: a sede da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre ►

por CAMILA BELCHIOR fotos LEONARDO FINOTTI

fala-se de MUSEU



## ESCULTURA GIGANTE

A nova sede da FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO abre as portas em Porto Alegre com um banho de contemporaneidade à malha arquitetônica da cidade

por CAMILA BELCHIOR fotos LEONARDO FINOTTI

VENCEDOR DO LEÃO DE OURO NA BIENAL DE VENEZA DE 2002, a maquete de Álvaro Siza Vieira para a Fundação Iberê Camargo, depois de encantar os interessados em arquitetura, arte e design, se converteu em obra inaugurada para o bel-prazer do público desde o dia 30 de maio. Projetar um prédio museológico é sempre uma aventura. A estrutura deve ser prática, não competir e entrar em embate com as exposições ali acolhidas, mas também não pode deixar de seduzir seus visitantes e passantes.

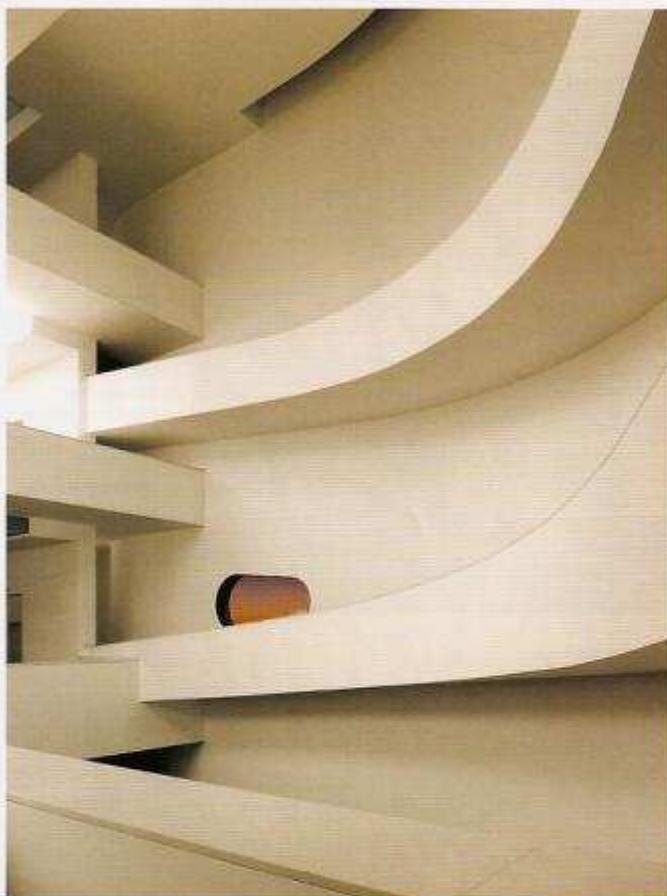
O prédio orçado em R\$ 40 milhões é o único no Brasil a obedecer todas as normas internacionais de segurança e atendimento e oferece uma experiência semelhante à do Guggenheim, de Nova York. As majestosas rampas criam um fluxo interno que, de cima para baixo, levam os passantes às nove salas de exposição. "Agora vai ser uma descoberta, uma grande descoberta", avisa Álvaro.

Artista que nunca se afiliou a movimentos ou se prendeu a rótulos, Iberê Camar-

72 CASA VOGUE



## Matéria 8 – Revista Casa Vogue



Na página ao lado, vista externa da obra de Siza, e os desenhos de suas rampas

Abaixo, os desenhos das rampas internas, com pequenos cortes, trazem o externo para dentro, e ao visitante, a paisagem externa

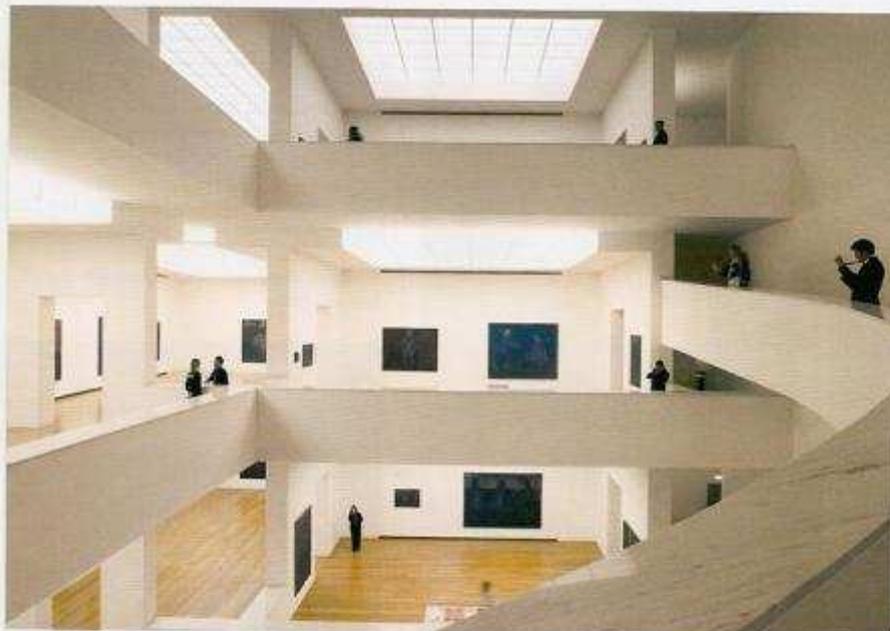
À esquerda, no destaque, as formas de Siza geram um fluxo de energia vertical

Abaixo, ao entrar na Fundação, nota-se o fluxo energético



go (1914 – 1994) formou um conjunto de peças de tocar as profundezas da alma de qualquer mortal. Das mais de sete mil obras que assinou, quatro mil pertencem à coleção da Fundação. Criado em 1995, como guardião do legado de Iberê, a Fundação esbanja exemplos das temáticas iberianas identificadas por estudiosos: carreéis, ciclistas e assim como telas do início de carreira e seus poderosos retratos. Na Avenida Padre Cacique, em Porto Alegre, às margens do Rio Guaíba, a sede é o primeiro projeto de Siza no Brasil. A geometria irregular marcante é desafiadora e ao mesmo tempo fluida, sua organização de planos e de linhas curvas e angulares, exalam pitadas de diferentes influências: Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe e Le Corbusier. O cimento branco foi um dos maiores desafios da construção, pois não existia por aqui – e só uma parceria com a Universidade Federal gaúcha possibilitou desenvolvê-lo utilizando o desenho como plataforma de experiência –, deu certo! Aninhado na base de um terreno íngreme e densamente arborizado de 8.250 metros quadrados, dos quais somente 2 mil

## fala-se de MUSEU



Internamente, é possível ver através do vão central as galerias do outro lado; um jogo que lembra os moldes dos teatros clássicos e barrocos, onde era importante também ver quem circulava

Abaixo, a iluminação homogênea das galerias e os cortes internos não competem com as exposições

Os cortes de janelas pautam o fluxo orgânico interno, oferecendo um outro objeto de desejo – a paisagem externa

eram planos, a concepção verticalizou-se e, hoje, dialoga com o rio, a urbe e a mata, conferindo harmonia entre os quatro planos horizontais contemplados.

As poucas aberturas no prédio, meticulosamente localizadas, servem de moldura para a paisagem além do espaço interno. E não competem com as obras expostas, simplesmente pautam os planos de concreto, que, harmoniosamente, remetem mais a poesia de esculpir, do que a de construir.

### Sobre o arquiteto

Nascido em Matosinhos, Portugal, em 1933, Álvaro Siza Vieira recebeu o Prêmio Pritzker, o Nobel da Arquitetura, em 1992. Apaixonado pelo desenho, seus projetos inovadores saltam do papel ao plano tridimensional com uma consonância de tirar o fôlego. Destaque da Escola do Porto, ele foi responsável pelo MAC e as Piscinas de Marés, no Porto; a Casa de Chá idealizada num morro em Leça da Palmeira; o Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela; o conjunto habitacional em Berlin, Bonjour Tristesse, e a Igreja Marco de Canavezes, entre muitos outros. Enfim, um arquiteto pluralista, além de curioso.



Fundação Iberê Camargo,  
Avenida Padre  
Cacique, 2.000,  
Porto Alegre (RS),  
tel. (51) 32 47-8000,  
site@ibercamargo.org.br

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



"Primeiro eu vi o buraco. Depois percebi que o buraco era um bocado estimulante"

Álvaro Siza

Vista para a Fundação Iberê Camargo

### Meandros da história: a fundação e a escolha do arquiteto

O edifício-sede da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, é um marco para a arquitetura brasileira. Ainda em projeto, ganhou em 2002 o Leão de Ouro, prêmio máximo da Bienal de Arquitetura de Veneza, e foi pauta de inúmeras publicações especializadas antes mesmo de ficar pronto. Lançando mão de inovações técnicas, como o uso do concreto branco, ele soma a impecável execução ao uso nobre: abriga uma coleção de obras-primas do artista plástico Iberê Camargo. Se isso não bastasse, é a obra-prima de um dos mais aclamados arquitetos de nosso tempo. Nesta reportagem especial, fomos buscar todos os aspectos e matizes que envolvem a criação do edifício, desde a fundação até os pormenores. E entregamos aos leitores o Siza brasileiro.

Segunda-feira, 26 de maio de 2008. À uma e meia da tarde, o motorista embicou o Corolla preto na larga calçada junto ao barracão da obra. A avenida Padre Cacique, que margeia o rio Guaíba, em Porto Alegre, tem quatro movimentadas faixas de rolamento, ambas no sentido sul. De terno cinza bem-cortado, gravata italiana, camisa azul e sapato preto - com solado de borracha -, Jorge Gerdau Johannpeter saltou do carro e seguiu apressado até o átrio da **nova sede da Fundação Iberê Camargo**. Seu compromisso era com a já completamente montada exposição **Moderno no Limite**, que recebera os últimos retoques uma semana antes e que ele, vindo do exterior no sábado, não encontrara tempo para ver. A visita também serviria como gancho de uma entrevista para o jornal Zero Hora, acertada depois de mais de um mês de delicadas negociações. Antes de atender a dupla de jornalistas que o aguardavam, e para evitar qualquer surpresa indesejável, Gerdau foi **percorrer a mostra** na companhia de José Luiz Canal, o engenheiro responsável pelo edifício.



Rampas em balanço dão expressividade ao volume



Assim como na parte frontal, a posterior tem piso coberto por britas: alusão à pedreira que existiu ali?

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Aproximação respeitosa para a escala do visitante ou de quem passa pela avenida: primeiro, os volumes baixos (café e vazão do ateliê); depois, no maior bloco, as áreas expositivas

Meia hora mais tarde, Gerdau retornou ao térreo e então teve início a entrevista. Seguindo sugestão do próprio anfitrião, o grupo - composto ainda por um fotógrafo do jornal, uma assessora de imprensa e um fotógrafo, ambos da fundação - entrou no pequeno elevador que conduz os visitantes ao terceiro e último andar. Como manda o figurino, os seis iniciaram o **percurso arquitetônico-artístico à la Guggenheim** - do primeiro Frank -, com o auxílio da gravidade. As 89 obras expostas, distribuídas pelos três andares, foram vistas em 28 minutos. Muito à vontade, Gerdau estava visivelmente feliz. Afinal de contas, via pela primeira vez o resultado de quase 15 anos de trabalho. "Aqui dá uma foto legal", disse ao se aproximar da abertura circular com vidro curvo voltada para o Guaíba. Depois do tour, a conversa terminou com entrevistado e entrevistadores sentados no banco curvo do lobby - peça criada especialmente para aquele espaço. Nove minutos depois de sentarem, Gerdau olhou para o relógio de plástico, desculpou-se e despediu-se de todos, seguindo apressado para o item seguinte de sua agenda.

Além de presidir o conselho do gigante grupo siderúrgico que leva seu sobrenome, Gerdau é presidente da Fundação Iberê Camargo. Ele está envolvido com a instituição desde que ela foi criada, em 1995, quando a viúva do pintor, Maria Camargo, doou para a fundação sua coleção de obras-primas. Ciumento em relação a sua produção, o atormentado Iberê guardou 4 mil das 7 mil obras que produziu. Assim, o **acervo possui valor inestimável** - caso semelhante, no Brasil, só com Lasar Segall.



Na lateral, espaço para as atividades de carga e descarga

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Café, parcialmente em balanço, abre-se também para a área verde

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

Um ano depois de constituída a fundação, o governo do estado doou-lhe um terreno às margens do rio Guaíba, ao sul do centro da cidade. Tratava-se de **uma escarpa de pouco mais de 8 mil metros quadrados**, repleta de vegetação e com apenas um quarto de área plana, junto à cota da avenida Padre Cacique. O lugar era uma antiga pedreira e, em parte, um aterro sobre o Guaíba. Com o passar do tempo, amadureceu entre os conselheiros a idéia de contratar um arquiteto estrangeiro que tivesse se notabilizado com projetos de museus. Sem alarde, a **escolha do profissional durou quase um ano**, entre junho de 1998 e março de 1999. Neste processo, foi fundamental o trabalho de Canal, que, a pedido da instituição, realizou ampla pesquisa, materializada num dossiê apresentado à diretoria. Ali o engenheiro listou dez nomes (que os envolvidos não revelam nem sob tortura, o que não impede um palpite com certa margem de segurança: Álvaro Siza, Rafael Moneo, Richard Meier, Arata Isozaki, Frank Gehry, Christian de Portzamparc, I. M. Pei, Hans Hollein, Renzo Piano e Tadao Ando).

Depois de algumas reuniões e avaliações, **o foco recaiu em três figurões** do star system arquitetônico: o português Álvaro Siza, o norte-americano Richard Meier e o espanhol Rafael Moneo.

A segunda missão de Canal foi visitar os três escritórios, no Porto, em Nova York e em Madri. Nesses encontros ele **sondou os profissionais a respeito do interesse** em participar do projeto. Para o início dos trabalhos, o engenheiro preparou mais um dossiê detalhado, com ricas informações sobre o sítio e o programa da fundação. Dentre os três finalistas, o português foi o que mais se empenhou. "**Primeiro eu vi o buraco. Depois percebi que o buraco era um bocado estimulante**", Siza lembrou posteriormente. A solução que ele apresentou - que, com poucas diferenças, está agora ancorada às margens do Guaíba - foi criada em dezembro de 1998. Com os desenhos em mãos, o conselho se entusiasmou. E, assim, Siza estava escolhido.

Texto resumido a partir de reportagem



Os volumes menores, vistos do fundo



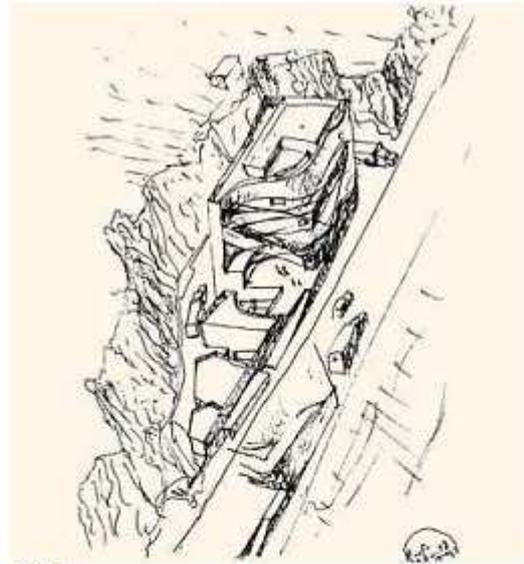
A dobra no volume protege a área de carga e descarga

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP

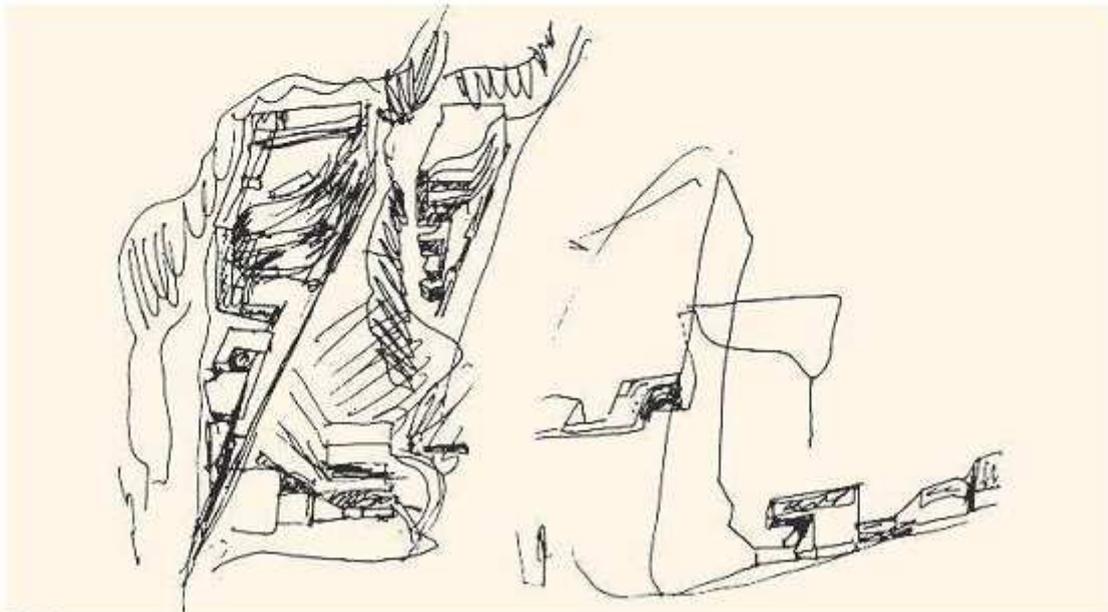
de **Fernando Serapião**  
 Publicada originalmente em **PROJETODESIGN**  
 Edição 341 Julho de 2008



Formado pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1955, Alvaro Siza colaborou com Fernando Távora até 1958. Entre 1966 e 1969 lecionou na instituição em que se graduou e desde 1976 é professor adjunto de construção na Faculdade de Arquitetura do Porto. Em 1992, Siza recebeu o Prémio Pritzker.

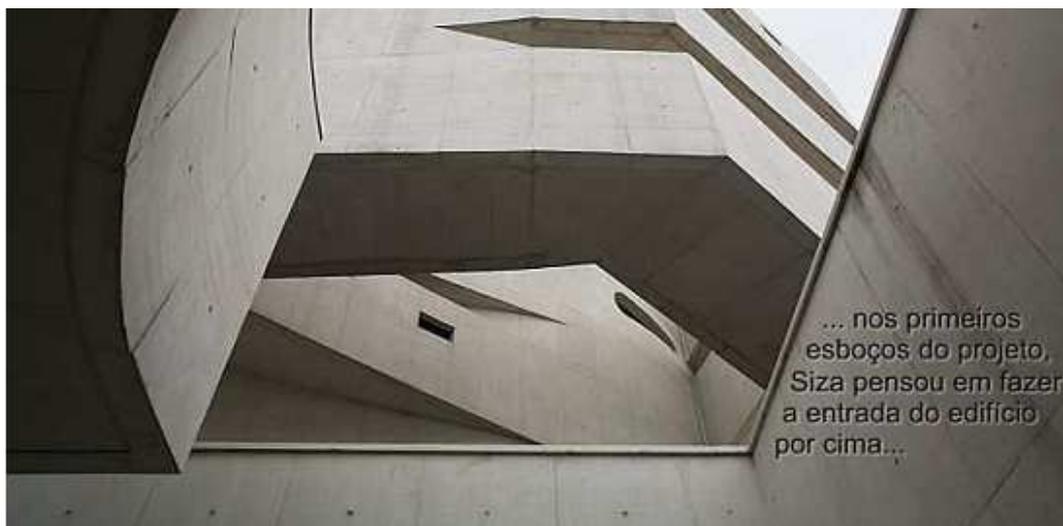


Croqui



Croqui

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Rampas vistas a partir do fosso inglês, com parte do café em balanço

... nos primeiros esboços do projeto, Siza pensou em fazer a entrada do edifício por cima...

### Siza encontra o buraco: o partido arquitetônico

Terça-feira, dia 27. O mais famoso escritório de arquitetura do Brasil recebeu, às quinze para as quatro, uma visita ilustre. No Rio de Janeiro desde o dia anterior, Álvaro Siza e um assistente espanhol eram aguardados na avenida Atlântica. **O encontro com Oscar Niemeyer** fora orquestrado, com a ajuda de amigos brasileiros, por Yukio Futagawa, célebre editor e fotógrafo da revista japonesa *Global Architecture* (GA). O oriental chegou pontualmente, quinze minutos mais tarde que o português. Futagawa estava acompanhado de seu filho, uma assistente e um estudante de arquitetura brasileiro que fala japonês e serviu como intérprete. Niemeyer vestia calça creme, camiseta branca com gola careca e camisa da mesma cor, com apenas o terceiro botão fechado.

Durante 57 minutos de conversa, dentro do gabinete pequeno e abafado, Siza - habituado a fumar três maços de Marlboro por dia, sem tragar - não acendeu nenhum cigarro.

Em contrapartida, Niemeyer fumou uma cigarrilha. O português, que vestia calça preta e camisa verde-escuro, tirou o paletó e o pendurou no encosto de sua cadeira com rodinhas. Assim, em clima fraternal, falaram de assuntos diversos; sobre política, o tópico foi Bush. Siza foi presenteado com um exemplar do primeiro número da revista *Nosso Caminho*, recém-lançada pelo brasileiro, com a imagem da Torre de Brasília na capa. **Niemeyer explicou o projeto**, que possui volumes com balanços de 30 metros. Como habitualmente ocorre às terças, o professor de física do centenário arquiteto estava a postos para a aula semanal. Niemeyer mostrou o projeto da embaixada brasileira em Cuba, cuja imagem estava em uma parede. **Siza comentou a imensa capacidade do brasileiro** para organizar programas complexos de forma simples.

Com pouco mais de 20 anos de diferença entre eles, **a admiração de Siza por Niemeyer vem de longe**. A escola do Porto - corrente arquitetônica da qual Siza, queira ou não queira, faz parte - teve em sua formação influências da escola carioca, de Lucio Costa e Niemeyer, via *Brazil Builds* e outras publicações posteriores. Isso porque, no ponto central, as duas tendências juntam a tradição - que é o universo lusitano, comum a ambas - com a modernidade (no Rio



O café fica ao lado da entrada



Como tudo no prédio, o balcão da recepção tem desenho de Siza

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP

de Janeiro, via Le Corbusier, principalmente; no Porto, via arquitetura orgânica, de Aalto, Asplund e Wright).



A porta de acesso, com puxador especial, encaixa-se na escada

Quando Siza projeta em outros lugares do globo, além de deitar a raiz da escola do Porto, realiza uma espécie de canibalização (para usar um termo adotado por Ana Vaz Milheiros) da cultura arquitetônica local, buscada aleatoriamente **nas referências que o sensibilizam**. No caso do edifício em Porto Alegre, a maior parte dos críticos brasileiros apontou relações com o Sesc Pompéia (de Lina Bo Bardi), com as curvas de Niemeyer, com a geometria de Paulo Mendes da Rocha e Burle Marx. **Siza relembra também** que, nos primeiros esboços do projeto - logo abandonados -, pensou em **fazer a entrada do edifício por cima**, pela cota superior do terreno - uma inspiração do elevador Lacerda, em Salvador, que havia visitado pouco antes.

Mas na gênese de um projeto como o da fundação há muitas outras coisas além da antropofagia. Fazendo novas aproximações entre Iberê e Siza, o processo criativo que o português adota é semelhante àquilo que o artista brasileiro chamava de **"gaveta dos guardados"**. "É difícil, se não impossível, prever que quando as coisas começam dentro de nós" - a frase do gaúcho bem poderia ter saído da boca do lusitano. O trabalho de criação de Siza **é complexo, por vezes exato, em outras inexato**. Os pesos e as ponderações são dados pela perspicácia do autor. Há no projeto gaúcho a clara influência do Guggenheim de Wright, que já havia inspirado outro projeto de Siza, o edifício de escritórios DOM, na Alemanha (não realizado). Mas há, antes de todas as referências, uma resposta pragmática ao sítio e ao programa.

Como a porção plana do terreno era pequena, **Siza verticalizou o edifício** e deixou a mata intacta. Na parte mais profunda disponível criou o volume principal, com térreo e mais três pisos destinados às salas expositivas, em configuração clássica (muitas paredes, sem aberturas, luzes apropriadas etc). Cada andar tem três salas sequenciais. Elas formam um L, em cujas extremidades foram implantadas as circulações verticais (escadas e elevadores) e que teve o quadrante restante destinado a um **vazio que dá caráter monumental** ao diminuto espaço.

**A chave do projeto foi o percurso em rampa** entre os pisos, que deixa contínuo o espaço para visitação. Se ela somente contornasse o vazio, não seria suficiente para vencer o pé-direito entre os pavimentos. Assim, através de um engenhoso e original desenho em ziguezague, Siza criou dois lances



A entrada é lapidada com curvas

de rampa: um dos trechos é externo, irregular e em túnel; o outro acompanha a sinuosidade do vazio do átrio.

Todas as **áreas de apoio** (acervo, auditório, biblioteca, equipe etc.) foram acomodadas no **subsolo**. Para amenizar a escavação (o lençol freático é alto) e criar uma relação confortável com a via expressa, Siza elevou o térreo em 1,4 metro. O acesso de serviço - também local de carga e descarga de obras de arte - é realizado por trás, numa doca estrategicamente localizada a fim de ligar todos os pisos com um elevador apropriado a grandes formatos.

Descrito assim, **o prédio é quase racionalista**. Mas todo o restante que se possa enxergar - claro, existem mil e uma sutilezas - é próprio do repertório do projetista que, no ápice de sua produção, transforma um esquema racional em obra de arte. E isso é visível, por exemplo, na diferença entre a **austeridade e dureza do edifício** quando observado na escala urbana e o requinte de delicados detalhes no interior; ou então no jogo volumétrico proposto ao visitante que se aproxima, de pequenos volumes até a massa de quatro pisos. Também se percebe o nível de controle do projeto nas pequenas e precisas aberturas que enquadram a paisagem, no grande átrio externo diante do Gualba e no desenho dos fossos ingleses que iluminam alguns espaços do subsolo.

Texto resumido a partir de reportagem de **Fernando Serapião**  
Publicada originalmente em **PROJETODESIGN**  
Edição 341 Junho de 2008

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



"... não tem pilares nem vigas,  
sua ossatura é monolítica,  
sem junta de dilatação ..."

Engº calculista Jorge Nunes da Silva

No jogo expressivo de Siza, o desenho racional das salas expositivas contrasta com as curvas das rampas

#### Fortaleza de concreto: técnica construtiva

Quarta-feira, dia 28. Álvaro Siza embarcou no voo 3097 da TAM, rumo a Porto Alegre. Vestia paletó marrom, camisa branca e cachecol - apesar dos 20 graus no Rio, estava preparado para o frio da capital gaúcha. Comprou na livraria do Galeão um livro de política e um exemplar de O Globo. Já na aeronave, sentou-se junto ao corredor, mais ou menos na metade do avião, à direita de quem entra, ao lado de Jorge Nunes da Silva, engenheiro calculista do prédio da fundação. No início do voo leu o jornal, e adormeceu com o Segundo Caderno no colo, estampado com a foto de Niemeyer e a manchete "Seguindo o seu caminho", sobre o lançamento da revista do arquiteto brasileiro.

Quando chegou à capital gaúcha, às 12h45, chovia bastante. Enquanto Nunes da Silva pegava as malas, Siza saiu para o hall do aeroporto para fumar. De lá, foi direto para o bairro Moinhos de Vento, onde fica o Sheraton - o melhor hotel da cidade e, desde que foi inaugurado, local de sua hospedagem quando está em Porto Alegre. Fez o check-in e foi conduzido ao apartamento 811, no oitavo andar.

Às 16h24, o aeroporto Salgado Filho fechou devido ao mau tempo. Até a noite, 41 voos seriam cancelados. Também vindo do Rio, Paulo Sérgio Duarte, um dos curadores da mostra de inauguração, não conseguiu embarcar. O caos aéreo também afetou um astro da tevê portuguesa e amigo de Siza, que veio de Lisboa especialmente cobrir a abertura do museu. Seu voo, como muitos outros, pousou em Florianópolis. Ele só chegou ao destino no final da madrugada, depois de mais oito horas de viagem em ônibus. À noite, Siza teve um único compromisso: jantou com Canal.



A interligação visual das três salas se dá graças à quinta aberta

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Aberturas enquadram o paisagem

O engenheiro, com pós-graduação em arquitetura pela UFRGS, é figura-chave na construção do edifício. Além de participar da escolha do arquiteto e de coordenar impecavelmente a execução da obra, Canal - junto com sua equipe - equacionou **uma série de inovações técnicas** que a sede da fundação apresenta. Durante toda a construção, ele trabalhou em um barracão com clima de estúdio de arquitetura, num terreno alugado, próximo do canteiro de obras. De lá, sua equipe de engenheiros e arquitetos se comunicava diretamente com o escritório do Porto através de uma intranet, coordenando as **mais de mil pranchas de desenhos**.

Entre as novidades técnicas da edificação, destaca-se o **uso de forma significativa do concreto branco**, pela primeira vez no Brasil. Esse tipo de estrutura é confeccionada com cimento branco, agregados claros e armação galvanizada (para evitar a oxidação). Canal se entusiasmou em trabalhar com esse processo inovador. "Somos oriundos de um grupo siderúrgico, mas não estávamos ali para jogar dinheiro fora: o que não fica aparente é em concreto convencional", ele revela, deixando claro que a novidade tem seu preço. **"O museu não tem pilares nem vigas, sua ossatura é monolítica, sem junta de dilatação"**, diz o calculista Nunes da Silva. E como "um barco, não tem fundação profunda: é um prédio pesado, que fica sobre a brita", relata Canal. Tudo o que se vê por fora é estrutura. Com isso, à sua maneira, Siza incorporou ao desenho do museu um dos principais itens do discurso arquitetônico brasileiro: a explicitação da gênese estrutural.



Rampas circundam o vazio do átrio

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Rampas circundam o vazio do átrio

Mas não é só pela referência a ícones da arquitetura brasileira, pela matéria lida de ou pela ênfase estrutural que o projeto se avizinha dos trópicos: há também a questão da escala. Acostumada com o monumentalismo dos prédios clássicos do modernismo nacional, a maior parte dos projetistas brasileiros que têm a oportunidade de conhecer de perto as obras lusitanas de Siza volta com a mesma sensação: o **desencanto com a escala diminuta**. Uma decepção sem dúvida aumentada pelas imagens em grande angular que recheiam as publicações especializadas. Mas o fato é que quem teve essa impressão não compreendeu as regras do jogo de Siza, que reflete a característica do local nos espaços que produz. Em Porto Alegre, comprova essa tese a espacialidade do vazio interno - generoso em relação ao todo, a reverberar nossa tão alardeada monumentalidade.

Interna mente, as paredes e forros são de gesso, o que possibilita a passagem de instalações. O espaço entre o gesso e o concreto forma um colchão de ar, preenchido por lã de rocha, isolante termoacústico. A umidade e a temperatura interna do edifício são monitoradas. As entradas e saídas de ar-condicionado são discretamente posicionadas em vãos baixos e compridos, no rodapé e no forro. Tal como desejava o conselho da fundação, **todos os aspectos museográficos foram atendidos** de forma eficiente.

O **tanque de retenção de água** que circunda o subsolo do museu tem condições de, se necessário, absorver índices pluviométricos iguais aos da enchente de 1941, a maior já registrada no Rio Grande do Sul. Isso para **proteger o valioso acervo**, que será todo instalado no pavimento subterrâneo. Desde que Iberê Camargo morreu, em 1994, seu trabalho passou por grande valorização. E não circula muito. "Uma boa obra dele pode valer até 300 mil dólares", avalia a marchand Luísa Strina, que dirige a galeria paulista na que leva seu nome, fundada em 1974.

O edifício possui ainda sistema de **aproveitamento de águas pluviais** - utilizadas nos banheiros, o que gera economia de até 40% - e uma estação de **esgoto que trata resíduos sólidos e líquidos**. A mata que faz as vezes de pano de fundo do museu - criando o contraste desejado por Siza - recebeu projeto de José Lutzenberger, importante ecologista brasileiro e Idealizador da Fundação Gaia, hoje coordenada por sua filha Lara. Dentro da massa arbórea, há 200 metros de trilhas, que podem ser percorridas pelos visitantes.

Um **elemento significativo que não constava nem do programa**, nem do projeto inicial é a garagem subterrânea para cem veículos. Até o meio do processo, ninguém havia conseguido pensar em uma solução para o problema do estacionamento, difícil de ser realizado junto à via expressa. Até que, em uma



O átrio integra salas de exposição e térreo

das reuniões, Siza apresentou a proposta de instalar o espaço sob a avenida, em área pública. "Isso não será aprovado; não é usual por aqui", alertou Canal. "Vamos tentar", Siza respondeu. Depois de longa negociação com a municipalidade, o estacionamento foi aprovado. A fundação o construiu na mesma cota do subsolo do prédio (ao qual é interligado) e repavimentou quase 500 metros da avenida.

Texto resumido a partir de reportagem de **Fernando Serapião**  
Publicada originalmente em **PROJETODESIGN**  
Edição 341 Julho de 2008

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Siza acredita que a maçaneta da entrada precisa de um desenho original - "é o primeiro contato com o edifício", afirma

A abertura zenital ajuda a iluminar o átrio e as rampas

#### Arte total: detalhes e interiores

Quinta-feira, dia 29, novamente chuvoso. Às 9h30, no Clos du Moulin, no quinto andar do Sheraton, um correspondente do Público - o maior jornal português -, acompanhado de um fotógrafo da agência estatal de notícias Lusa, entrevistou Siza durante o café-da-manhã. Sentaram no canto direito do restaurante, próximos da janela, Siza trajando terno e sapato pretos e camisa branca. Na entrevista, que saiu com destaques no dia seguinte, ele foi duro com seu país: "**Não me dá muita vontade de trabalhar em Portugal**", declarou. Poucas horas mais tarde, desceu os degraus do café da fundação, que fica fora do prédio e estava tomado por jornalistas. No meio do tumulto, cumprimentou rapidamente Gerdau e outros membros da entidade. Em seguida, protegendo-se da garoa, abriu o cortejo rumo ao átrio do museu, que estava preparado para uma entrevista coletiva.

Enquanto os mais de 80 jornalistas se acomodavam, as câmeras de tevê eram posicionadas e os fotógrafos buscavam os melhores ângulos, Siza saiu pela porta lateral, que liga o átrio à doca de carga/descarga, para fumar, acompanhado de alguns assessores. Pela porta simetricamente oposta, a da escada e elevador, minutos mais tarde entrou a viúva de Iberê, Maria Camargo, que estava circulando pelo prédio. Abraçou primeiro Gerdau e em seguida o arquiteto. Na primeira vez que veio a Porto Alegre, já contratado para o projeto, Siza ganhou de d. Maria uma gravura de Iberê, que levou para o Porto. Atrás da **bancada desenhada por Siza** (para o auditório) e espreitados às costas pela obra Núcleo em expansão (1965), tela exposta em um cavalete, alinhavam-se alguns dos principais personagens desta história: Werlang, Gerdau, Siza, d. Maria, Mônica Zielinsky (uma das curadoras da fundação e coordenadora do catálogo raisonné de Iberê) e Canal. Todos fizeram um breve relato e responderam algumas perguntas.

Quando Werlang, que conduzia o encontro, deu por encerrada a coletiva, **Siza novamente buscou a área da doca** para fumar outro Marlboro. Enquanto isso, após atender alguns jornalistas, Gerdau saiu pela mesma porta, apressado. Sentou no banco do passageiro do veículo, que saiu rapidamente pelo caminho de brita que rodeia o prédio.



O banco curvo foi especialmente desenhado para o átrio



Na loja, o destaque é a porta pivotante, que se transforma em divisória

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Vista do Guaba a partir do café

Atendendo ao pedido da assessora de imprensa da fundação, Siza subiu ao primeiro piso para responder mais algumas perguntas, desta vez para redes de televisão. O cenário era a sala quadrada. Siza apoiou-se na quina do guarda-corpo que divide as três salas e o vazio. No mármore branco grego que dá acabamento ao topo do guarda-corpo, uma única peça em cruz revela o exaustivo detalhamento a que foi submetido o edifício. **Em cada canto, rodapé ou soleira, há um detalhe à espera do olhar atento.** A mesma intenção de lapidar o todo é percebida na parte. Parece quase uma obsessão do projetista, que pode até irritar arquitetos que não têm a mesma preocupação. Nesse ponto, pode-se dizer que Siza é herdeiro de uma tradição arquitetônica iniciada pelo movimento Inglês arts & crafts. William Morris e seus discípulos trabalhavam em reação ao movimento Industrial, valorizando o artesanato e a manufatura. Nos projetos deles - e de seguidores de movimentos posteriores, como os orgânicos que tanto influenciaram Siza (Aalto e Wright) - há o mesmo detalhamento minucioso do pormenor e até do mobiliário.

Na Fundação Iberê Camargo, **a maior parte dos acessórios e do mobiliário foi desenhada por Siza.** São peças de série - fechaduras, luminárias, bancos, cadeiras etc. - fabricadas na Europa. "O câmbio nos favoreceu", lembra Canal. Até mesmo a sinalização saiu da prancheta do português. Mas foi especialmente para Porto Alegre que ele desenhou o banco curvo, ocupante discreto do átrio. Também aqui um detalhe imperceptível ao visitante com um exemplifica os meandros do detalhamento de Siza: em planta, **os dois bancos completam um S**, cada qual voltado para um lado; essa seqüência de curvas é complementada pelo desenho da porta da loja (pivotante e curvilínea, quando fechada ela se transforma em uma divisória baixa, permitindo a integração visual) e pelo balcão da recepção de grupos.

Os últimos ajustes eram realizados antes da inauguração. Às 16h12, engenheiras da GAP - empresa lusitana que trabalhou nos projetos complementares - acompanhavam a instalação de uma tomada para a luminária do balcão da recepção, que, em planta, possui desenho em arco que se estreita. No mesmo instante, um assistente de Siza e outra de Canal supervisionavam a colocação do batedor de madeira da porta da entrada. Ecoando Aalto, **Siza acredita que a maçaneta da entrada precisa de um desenho original** - "é o primeiro contato com o edifício", afirma. O puxador da peça pivotante, que em parte se encaixa na escada, é um Z sem a perna de baixo. As três rampas externas em balanço, vistas de fora, também lembram um Z. E a curva das rampas internas, vistas na planta, tem desenho de S. Serão



A mata ao fundo, enquadrada pela abertura

uma assinatura velada?

Às 21h25, escutado por alguns assistentes, Siza fumava sob o abrigo de um sobretudo creme e da marquise externa do Sheraton - chovia e fazia 11 graus. Todos aguardavam Canal para o jantar numa churrascaria simples e tradicional - a Santo Antônio -, localizada a poucas quadras. No mesmo instante, no Clos du Moulin, ocorria um festival de chefs, o evento gastronômico mais aguardado do ano na cidade. Quando o engenheiro chegou para apanhar o arquiteto e sua trupe, os comensais cinco pisos acima degustavam o primeiro prato principal: peito de pato ao molho de maracujá acompanhado de palmito pupunha assado com batatas, preparado pelo badalado Philippe Remondeau. Os privilegiados participantes da orgia gastronômica ouviam desatadamente "My way", tocada ao saxofone por Luis Fernando Veríssimo (e ainda tiveram direito a canja do pianista Nelson Proença). Calado, como de costume, **Veríssimo não emitiu opinião** sobre o projeto de Siza. Às duas da manhã, a chuva parou.

Texto resumido a partir de reportagem de **Fernando Serapião**  
Publicada originalmente em **PROJETODESIGN**  
Edição 341 Junho de 2008

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Área da equipe, fôssô inglês e balanço do volume do café, vistos a partir da biblioteca

### Chegou o dia: "O espaço é lindo"

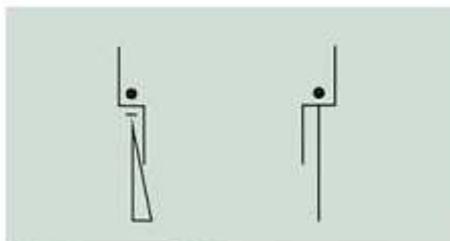
Sexta-feira, dia 30. O sol, finalmente, apareceu nos céus de Porto Alegre. Às 9h30, Siza tomava café-da-manhã no hotel, onde, de quebra, **falou a PROJETO DESIGN**. Durante a entrevista, encontrou editores de revistas especializadas, que o cumprimentaram rapidamente. Atendeu na sequência uma jornalista do Chile e outra da Argentina. Dentro de sua aparente tristeza, parecia feliz.

Jornalistas retardatários - muitos só conseguiram chegar a Porto Alegre pela manhã - visitavam o museu, que estava radiante. Nada que lembrasse o dia em que foi lançada a **pedra fundamental, em 3 de junho de 2002**. Em vez de uma pedra propriamente dita, foi utilizado um cubo de concreto, com cerca de 50 centímetros de lado e uma tonelada de peso. O espaço escolhido para sedimentar a "pedra de concreto" foi abaixo do local em que depois se construiu a escada, junto do elevador principal. "Sob o aspecto estrutural, **é o ponto de maior carga do museu**", relata Canal, que, como bom engenheiro que é, filosofava sobre a relação entre as cargas estruturais e simbólicas de um prédio. Dentro da forma do bloco ainda não concretado, d. Maria **depositou uma réplica em bronze do pincel Tigre**, de cerdas grossas, com que seu marido assinou *Solidão*, seu derradeiro óleo. Em seguida, a caixa foi preenchida por concreto. "Foi como passar o bastão em uma corrida; não no que diz respeito a produzir, mas sim para conservar e estudar a obra de Iberê", relata Justo Werlang. "Iberê foi um dos grandes nomes da cultura nacional. No Rio Grande do Sul, talvez demore 200 anos para aparecer outra personalidade como ele. Naquele dia, tive a impressão de que os astros estavam nos ajudando", lembra Gerdeu.

Agora, **a poucas horas da inauguração**, estava tudo pronto. Após o almoço, às 14h, Siza encontrou-se no lobby do Sheraton com Canal e Nunes da Silva, entre outros. Em seguida, chegou um grupo de amigos do arquiteto, vindos a Porto Alegre para a cerimônia. Canal tirou fotos do grupo e, às 14h30, Siza subiu para o quarto, para descansar. No meio da tarde, o ministro da Cultura, Gilberto Gil, aproveitando a estada na cidade para participar da inauguração, encontrou-se por 53 minutos com a governadora Yeda Crusius no Palácio Piratini, na praça da Matriz.



A biblioteca é iluminada pela abertura para o fôssô inglês



O projeto de sinalização também foi feito pelo arquiteto

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP



Detalhe das cadeiras do subsolo

Às 17 h, o átrio da fundação já estava repleto, com cerca de 200 pessoas. O grupo reunia os envolvidos diretos na obra e na fundação (todos com um broche na lapela, uma bicicleta traçada por Iberê que é o símbolo da instituição), seus convidados, políticos e autoridades. **"O espaço é lindo"**, impressionou-se a radiante deputada federal Manuela d'Ávila (PC do B/RS). Siza trazia na mão, como sempre, um bloco de desenho, do qual **destacou algumas folhas e presenteou** uns poucos escolhidos.

O restante dos convidados - mais de mil - aguardava na garagem subterrânea o início da solenidade. Às 18h20 já estavam todos no mesmo recinto, que sofás, buffets e iluminação alaranjada fizeram esquecer tratar-se de uma área para estacionamento. Primeiro, ouviu-se o Hino Nacional, cantado pelo coral de crianças da associação Pão do Pobre, mantida pela Gerdau. **Zigomar, 12 anos, achou o museu "legal", e divertiu-se nas rampas de Siza.** Conduzidos pelo maestro Renato Donini, os meninos tiveram a apresentação acompanhada discretamente pelo ministro da Cultura, que representava o presidente Lula na ocasião. "Qual é o tom maestro: fá maior?", perguntou Gil ao regente, ao final. Em um emocionante discurso de 34 minutos, o ministro lembrou o "Porto - português - veio desaguar aqui a nossa luso-tropicalidade". Com a gravata colorida destacando-se sobre a camisa bege e o terno preto, Gil ressaltou ainda a parceria público-privada e a importância do projeto para o parque público à beira do Guaíba.

Certamente, naquela hora, o ministro não se lembrou do episódio ocorrido em 2004, quando o governo brasileiro chamou Álvaro Siza para projetar outro museu (também com patrocínio da Gerdau), mas em Congonhas do Campo, MG, para abrigar os 12 profetas de pedra-sabão criados por Aleijadinho. O ambiente das cidades históricas mineiras já seria amigável para o arquiteto, mas a afinidade ia além: Siza nasceu em Matosinhos, cidade portuguesa que está na origem do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, obra de Aleijadinho. Naquela ocasião, o convite para trabalhar no Brasil partiu do arquiteto Marcelo Ferraz, então coordenador do Projeto Monumenta (ligado ao Iphan). "No início de 2004, passei uma semana no Porto estudando com Siza o problema de Congonhas. Ele **ficou muito emocionado com o projeto**, que iria reconfigurar a colina", disse Ferraz. Por problemas políticos no Ministério da Cultura, Ferraz se afastou do governo em março e a idéia foi arquivada. "Siza nunca recebeu uma mensagem oficial do governo brasileiro. Tive que ligar e dizer que a coisa não iria seguir", ele relata. Em seguida, foi realizado um concurso fechado, vencido pelo mineiro Gustavo Penna - coincidentemente, um dos brasileiros mais influenciados por Siza.

Depois Gerdau falou por 15 minutos, terminando por



Vista de circulação do subsolo, junto à entrada do auditório



Garagem

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP

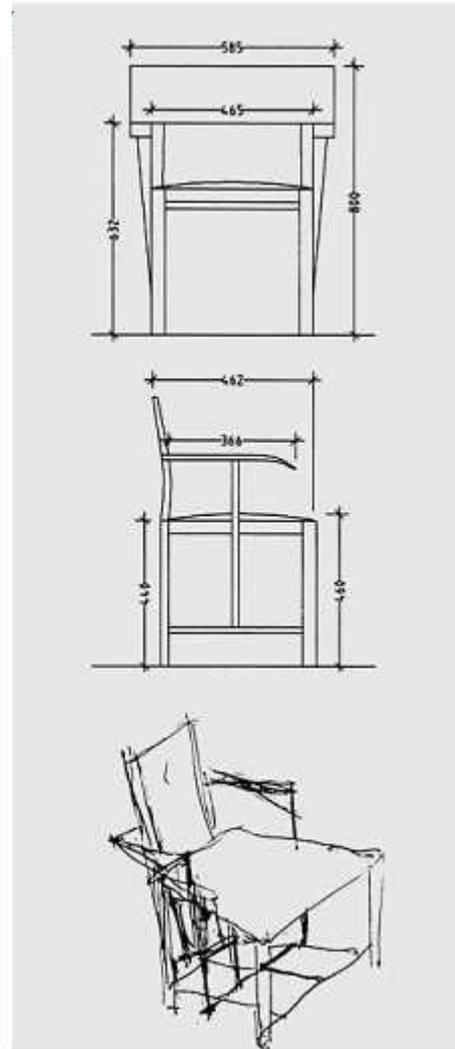
lembrar um bilhete - "que vou emoldurar" -, passado a ele por Siza no dia anterior, durante a coletiva, contendo o verso de Fernando Pessoa: "**Deus quer, o homem sonha e a obra nasce**". Depois, discursaram brevemente o prefeito de Porto Alegre, José Fogaça, e a governadora gaúcha. Todos ocuparam o púlpito desenhado por Siza, que ficará no auditório do edifício. Por fim, às 19h24, a faixa simbólica foi cortada pelo ministro da Justiça, Nelson Jobim, por Yeda, Fogaça e Gerdau. No centro, d. Maria Camargo, elegante em seu sobretudo de lã e discreto colar de pérolas.

Assim, a Fundação Iberê Camargo foi aberta a todos. **O espaço se revela perfeito para abrigar artes plásticas.** Para quem o viu ocupado, as fotos do local vazio não de parecer bocas banguelas. Nas salas, os quadros impressionantes de Iberê, generosamente dispostos, roubavam a cena; já nas rampas, o enquadramento de Siza para Porto Alegre e o Guaíba era disputadíssimo pelos convidados. O preto predominante das roupas formais contrastava com o branco do prédio e com as cores de Iberê. Às 21h32, Siza e Canal atravessaram lentamente os 150 metros do estacionamento, já quase vazio. No momento em que passavam, os poucos convidados sentados nos sofás laterais notavam sua aproximação. Ao reconhecer o projetista do prédio que ajudou a colocar as luzes do mundo sobre a obra de Iberê Camargo e sobre Porto Alegre, apontavam para os amigos e cochichavam: "Olha lá: é ele!". Quase incógnito, o arquiteto subiu a rampa de entrada do estacionamento e foi embora.

Texto resumido a partir de reportagem de **Fernando Serapião**.  
Publicada originalmente em **PROJETODESIGN**  
Edição 341, Junho de 2008.



Formado pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1955, Álvaro Siza colaborou com Fernando Távora até 1958. Entre 1966 e 1969 lecionou na instituição em que se graduou e desde 1976 é professor adjunto de construção na Faculdade de Arquitetura do Porto. Em 1992, Siza recebeu o Prémio Pritzker.



## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP

Sete horas antes da inauguração do edifício da Fundação Iberê Camargo, o arquiteto Álvaro Siza recebeu o editor executivo de PROJETO DESIGN para uma entrevista exclusiva, durante seu café-da-manhã. Na conversa, que durou uma hora e 16 minutos, Siza falou, entre outras coisas, sobre seu primeiro prédio implantado em território brasileiro, sobre suas relações com o Brasil e sobre seu método de criação.

Quando cheguei para a entrevista com Álvaro Siza, no salão do quinto andar do hotel Sheraton, em Porto Alegre, ele estava de costas para a entrada, servindo-se no buffet. A ocupação do espaço era rarefeita, com pessoas em pouco mais de dez mesas, aqui e ali. Esperei alguns segundos, incógnito, até que ele escolhesse tudo o que queria. No momento em que Siza estava se dirigindo à mesa, eu me aproximei. Ele vestia calça e paletó pretos e camisa verde-água. Em seu prato havia duas fatias de peito de peru light, uma fatia de salame, ovos mexidos, bacon e um quarto de um caqui. Ele me conduziu a uma das muitas mesas encostadas à janela, onde já estava acomodado Jorge Nunes da Silva, o engenheiro calculista do prédio da fundação, que acompanha o arquiteto há quase 20 anos. Siza sentou-se junto à vidraça. Quando percebeu que eu me sentaria ao lado de Nunes da Silva, ele se levantou e ocupou a cadeira à minha frente, certamente para facilitar a conversa. Concluído o tradicional pré-âmbulo de conversa fiada, liquei o gravador e coloquei-o junto ao meu prato.

Siza só bebeu chá. Depois de 18 minutos, um garçom veio oferecer pães de queijo. Na metade da conversa, Nunes da Silva, satisfeito, levantou-se e nos deixou a sós. Como falou mais do que ouviu, Siza não comeu praticamente nada do que estava em seu prato. Quando já se aproximava o final do encontro, outro garçom veio perguntar-nos se ainda pretendíamos nos servir de mais alguma coisa. Estava terminando o horário do pequeno-almoço, como dizem os portugueses. O arquiteto agradeceu, não aceitou mais nada, e deu um fim rápido aquilo que havia em seu prato. Quando Nunes da Silva retornou, para avisar que haviam chegado as pessoas para o próximo compromisso, perguntou-lhe: "O senhor arquiteto gostaria de continuar aqui ou vamos descer ao lobby?". Ao que Siza respondeu: "O que eu queria era fumar um cigarrinho...".

**Na Fundação Iberê Camargo, impressionou-me o espaço interno e as a riqueza do traçado. Parece que até mesmo o senhor se atrapalhou ao criar essas rampas. Isso é verdade?**

Foi feito através de maquetes. Não é fácil entendê-las só através de cortes, da representação tradicional.

**Mas elas foram criadas no traço, não?**

É claro que sim. No entanto, era preciso ver todas as implicações no espaço, os cruzamentos.

**É interessante porque formam um ziguezague, que impede o espaço de tornar-se monótono.**

Isso é que permite fazer um percurso contínuo, que inclui a passagem pelas salas de exposições.

**O senhor já havia trabalhado com solução semelhante - um edifício com rampas contínuas - em um projeto não construído, na Alemanha. Ele teve alguma influência aqui?**

Era para Colônia, um edifício de escritórios em forma cilíndrica. Via-se diretamente a influência de [Frank Lloyd] Wright. Aqui também há, mas não é só isso. Não são influências tão diretas, deste ou daquele arquiteto, tal como temos quando ainda somos estudantes.

**Quando o senhor realiza trabalhos fora de Portugal pode haver relação mais direta com obras do país?**

Sim, mas há a relação mais com determinado ambiente da cidade em que se trabalha do que com o conhecimento direto de arquitetura. O que faço é captar esse ambiente, que é um conjunto de intervenções arquitetônicas, mas não só isso: é também um ambiente cultural, humano, de clima, uma série de coisas.

**Os críticos brasileiros falaram muito sobre a presença da arquitetura brasileira no projeto da fundação. A rampa, por exemplo, parece-me Lina Bo Bardi por fora e Oscar Niemeyer por dentro. Esse diálogo existe de fato?**

Não há um uso direto, consciente, deliberado. Tem essas e mil outras influências. Frank Lloyd Wright, por exemplo, não é brasileiro, mas é sempre citado quando se fala sobre o museu. A crítica normalmente aceita que existam citações diretas por uma questão de lógica, de clareza. É claro que eu conhecia o edifício de Lina Bo Bardi [Siza se refere ao projeto do Sesc/Pompéia, em São Paulo] e é claro que já estive no Brasil várias vezes. A arquitetura moderna brasileira é suficientemente criativa para ficar como referência do contexto em que se trabalha, mentalmente. Mas há mil razões para os buracos [nas rampas] - não se poderia, por exemplo, fazer grandes aberturas por razões estruturais.

**Mas penso que a referência a Lina está na expressão das passarelas, um pouco expressionistas, como no Sesc Pompéia.**

É evidente que há esse tipo de citação, porque nos apoiamos naquilo que conhecemos, por vezes, objetivamente; e, por outras, é nossa própria formação que contém uma série de experiências que estão amalgamadas em nossa compreensão. Essa expressão das rampas surgiu no desenvolvimento do projeto, elas não pareceram no estudo, não foram logo projetadas no espaço. A contenção do buraco, a paisagem, o controle do percurso interno foram elementos que motivaram a criação das rampas.

**Em 2001, eu lhe perguntei sobre a relação das rampas de Porto Alegre com a arquitetura brasileira e Lina Bo Bardi. O senhor me respondeu que não havia pensado nisso, mas que eu poderia ter razão. O senhor estava sendo generoso comigo?**

Não, era verdade.

**E o quanto essas relações são reveladas ou omitidas?**

Progressivamente, essas relações se revelam ou não, dependendo de uma série de coisas. Para dar um exemplo, eu havia lhe falado sobre o apetite que tem o volume para se projetar, pois está num buraco pequeno, mas tem na frente toda aquela imensidão. O projeto se abre e cria espaço no exterior, o acesso ao edifício é ao ar livre. As rampas, então, têm também relação com condicionamentos estruturais, com a atenção à continuidade do percurso, considerando que a dimensão disponível no lote era difícil. Não havia espaço suficiente para se fazer uma rampa contínua e, logo, esse aspecto condicionante teve importância muito grande no desenvolvimento do projeto. Está ligado aos estudos de aproximação feitos no início do trabalho. Poderia não

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP

haver rampa, se poderia entrar por cima, através de um elevador. A idéia que me veio nesse sentido foi, objetivamente, a do elevador [Lacerda] da Bahia. Eu havia visitado a cidade um tempo antes. Formalmente não tem nada a ver com o projeto, mas nem só as formas é que importam, são pensamentos sobre idéias.

No prédio da Fundação Iberê Camargo, as rampas têm relação com a continuidade do percurso. Não havia espaço suficiente para se fazer uma rampa contínua, e logo esse aspecto condicionante teve muita importância no desenvolvimento do projeto.

**A iluminação dos pátios de trabalho da fundação e da biblioteca têm relação com áreas semelhantes do Mube, de Paulo Mendes da Rocha?**

É possível que sim, não sei. Acredito que sim. Mas tem outros mil casos em que isso acontece também. Há um certo simplismo na associação direta, mas ela não basta. Se formos entrar pelo campo criativo, há mil influências.

**O senhor havia falado sobre a escolha do concreto branco como elemento de contraste com o verde abundante na escarpa do terreno.**

O edifício tem praticamente a mesma altura da encosta e eu não queria que eles ficassem amalgamados. O concreto branco cria o desprendimento em relação ao espaço exterior, há um percurso por trás dele. Eu queria marcar bem essa relação entre o que é construído e o que é natureza.

**Mas essa escolha não pode estar relacionada às construções portuguesas em diálogo com o concreto da arquitetura paulista, bruto, ou o de Niemeyer, pintado de branco?**

Sobre o branco português não podemos dizer. Todos os países mediterrâneos sempre tiveram essa relação com o branco. Não se pode associá-lo à identidade portuguesa, ele está por toda a parte, particularmente em países com contato litorâneo. Tem a ver com o clima também, não é uma característica de determinado país ou cultura.

**A monumentalidade interna, algo brasileira, é diferente da escala portuguesa, européia, mais reduzida, não?**

O território manda. Na primeira vez que vim ao Brasil tive essa sensação de território interminável. Certa vez fiz uma viagem de avião do Rio de Janeiro até o Chile, e ao olhar pela janela viam-se matas e mais matas, mas também com os pés na terra há essa sensação de vastidão. É claro que isso tem influência no que é a arquitetura brasileira. E não se trata apenas dessa vastidão - no Rio de Janeiro, por exemplo, o caráter escultórico de determinados segmentos da geografia faz com que eles se associem naturalmente, não como programa, à arquitetura. A presença da paisagem é muito frequente em Niemeyer, no caráter da arquitetura brasileira moderna.

O balanço entre as obras emergentes e o tecido histórico é que dá o caráter de uma cidade. Quando acontece algo como a tendência atual, de se fazer tudo como monumento, já não há mais monumentos.

O arquiteto deveria se deixar levar mais pela vocação das cidades.

**Quanto à influência da forma escultórica brasileira, a expressão do edifício da fundação não é muito frequente em sua obra. Não se trata de uma provocação sua à arquitetura-espetáculo, como quem diz "Se precisar, eu também sei fazer"?**

Não. O ambiente de trabalho se sente no edifício, determina seu caráter. Se trabalhamos acrescentando algo a o tecido de uma cidade contínua, uma cidade histórica, vê-se menos esse acréscimo individualmente. Na história há um tecido compacto. Mas há também edifícios emergentes, porque faz parte de sua natureza, em edificações públicas, por exemplo, essa condição. Esse balanço entre as obras emergentes e o tecido é o que dá o caráter de uma cidade. Quando acontece algo como a tendência atual, de se fazer tudo como monumento, já não há mais monumentos. Acho que o arquiteto deveria se deixar levar um pouco mais pela vocação das cidades.

**Na fundação, o detalhe salta aos olhos. Parece não haver um canto sequer que não tenha sido pensado, uma busca de domínio completo do espaço e dos seus elementos. Como o senhor sente isso?**

Você está falando como um arquiteto. Estou convencido de que só os arquitetos percebem essas coisas. O detalhe não pode dominar o espaço, esse é o esforço no prédio da fundação. Quando entro num edifício em que noto tudo, é sinal de que não está muito bem, a não ser que seja algo relacionado ao contato inicial com ele.

Alvar Aalto quase sempre fazia puxadores especiais para as portas de entrada. Li certa vez um livro em que ele fala sobre o primeiro contato físico com uma obra de arquitetura. Há também as exceções, como os edifícios emergentes das cidades, mas no geral o detalhe não deve dominar a sensação global do espaço. É muito difícil encontrar esse equilíbrio, essa idéia da contenção.

**O senhor sente dificuldade quando não consegue desenvolver a atenção especial ao detalhe em um projeto, seja por questão orçamentária ou de opinião do cliente?**

Culturalmente, há certo desencontro entre o pensamento interno da arquitetura e como ela é entendida, fala-se muito sobre isso. É o clima em que vivemos, de grandes transformações, desencontros; não há unidade sequer de pensamento que se traduza no uso da arquitetura e na própria concepção dela. Não é um problema de compreensão dos arquitetos, nada disso; é o momento de grandes mudanças que vivemos, também um dos resultados da globalização. Há outra coisa. Um edifício público, numa sociedade democrática, tem pouco tempo para ser desenvolvido, se considerarmos os quatro anos de uma gestão. Isso é preocupante. Além disso, existem outros fatores, como a idéia de especialização que está se instalando na Europa. Em Portugal, encontra-se em discussão uma lei que diz que o arquiteto só faz edifícios, os espaços públicos são de outra responsabilidade e os interiores são dos arquitetos de interiores. Também há a idéia de que os novos instrumentos de que dispõem os projetistas estão se acelerando muito.

**O senhor faz parte da chamada escola do Porto. Parece que os arquitetos jovens de Portugal estão mais envolvidos com a reprodução de detalhes do que com a gênese dessa escola. O senhor se incomoda com a "arquitetura à la Siza"?**

Não creio que seja exatamente assim. Há um curso de arquitetura no Porto, que, em determinado momento, por razões circunstanciais e inserido naquela pequena comunidade que procurava a modernidade, traduziu-se na formação conjunta, coletiva. Mas esta, quando analisada, não é unitária. Posteriormente, a escola cresceu: tinha

## Matéria 9 – Revista Projeto Design – SP

150 alunos, hoje tem 700. Formaram-se mais umas 30 escolas em Portugal, o que é um exagero, é quase o que há na Espanha. Por outro lado, o ambiente cultural mudou bastante, abriu-se a muitas tendências. Mas normalmente o "à la isso" ou o "à la aquilo" não dão qualidade para a arquitetura - as experiências tornam-se amalgamadas, perdem o caráter individual quando assimiladas. Então não se pode falar em escola do Porto, há mais uma presença pontual de trabalhos conjuntos.

### **O senhor acha que os jovens continuam tendo a ousadia de procurar algo novo? Ou, em sua opinião, eles estão satisfeitos com a modernidade atual?**

Acho que continuam, mas naquela época havia um momento especial de unidade, em que a procura da modernidade estava associada à busca de mudança no país. Vivia-se numa ditadura, era algo mais amplo do que a arquitetura. Hoje há mil caminhos de intercâmbio, é completamente diferente, de modo que é impensável se falar na escola do Porto ou na escola de Portugal. O mundo hoje é muito mais complexo.

### **Costuma-se dizer no Brasil que santo de casa não faz milagre. A preocupação de seus clientes brasileiros com a qualidade e o respeito pelo projeto não são comuns por aqui. E o profissional português, ele é valorizado em Portugal?**

Acho que isso é universal. Começo a pensar que o que aconteceu com Le Corbusier na França foi muito pior do que o que aconteceu com qualquer um de nós. Também Frank Lloyd Wright deve ter experimentado essa sensação de que santo de casa não faz milagre durante os dez anos que ficou sem trabalho nos Estados Unidos. Corbusier teve que buscar trabalho fora da França, e o próprio Alvar Aalto, querido em seu país [a Finlândia], teve dificuldades com muitos projetos. Lembro-me de ter visitado o Instituto de Arquitetos de Helsinque, perguntel por desenhos de Aalto a um jovem arquiteto de lá e ele disse que não havia nenhum. É algo universal mesmo.

### **Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre Luis Barragán. Certa vez, o arquiteto português Eduardo Souto de Moura me contou que foi ao México para ver a casa de Barragán, que estava à venda. O senhor compartilha a admiração por Barragán?**

Fiz uma visita ao México certa vez, e ainda não conhecia diretamente a obra dele. Eu o conhecera pessoalmente quando ele ganhou o Pritzker, e depois, quando estive no México, percebi que as obras tinham que ser vistas de joelhos. Há muita autenticidade, naturalidade. Sem fazer comparações, é algo que vejo também na obra de Iberê Camargo: uma autenticidade incrível. Ele não fez nada para ser bonito, perfeito, é a necessidade absoluta de atingir outro tipo de perfeição. Há uma discussão interessante entre os arquitetos mexicanos sobre como pintar aquelas torres do Barragán. Todos os anos ele mudava as cores das casas dele.

### **É verdadeiro o episódio de Souto de Moura ter procurado comprar o arquivo de Barragán, para que não desaparecesse? O senhor participou disso?**

O que aconteceu com o arquivo foi engraçado. Indiquei a Rolf e Frederica Fehlbaum - proprietários da Vitra, ela italiana e arquiteta, com os quais me encontrava sempre porque estava desenvolvendo um projeto dentro do parque industrial deles - que fossem visitar as obras de Barragán, que não conheciam. Certo dia, eles chegaram me dizendo que haviam comprado o arquivo. Conseguiram algo que quase ninguém conseguia, que era visitar o ateliê, e perguntaram à sobrinha de Barragán pelo arquivo. Ela disse que tinha vendido a uma galeria de Nova York, a Max Protech. Os Fehlbaum foram lá e compraram tudo. Isso foi uma sorte, pois a galeria, depois que não houve mais interesse do Moma e de outras instituições, pretendia vender em retalhos. Está no museu do Móvel da Vitra.

### **Falando sobre outros arquitetos contemporâneos, o senhor e Frank Gehry, apesar de fazerem arquiteturas completamente diferentes, possuem afinidades, além de terem jogado hóquei na juventude, não?**

Mas eu não jogava no gelo! Talvez por isso ele se tornou tão caloroso na arquitetura. Gosto muito da obra de Gehry. Um dia tive a surpresa de ele ir a Portugal visitar minhas obras. Eu o havia encontrado antes em Los Angeles e ele me levava para ver obras que ele havia feito, que eu só conhecia de revistas. Depois, sempre que ia a Portugal, Gehry me procurava para ver o que eu estava fazendo. Certa vez, recebi o convite para trabalharmos conjuntamente numa obra que se ia fazer em Pasadena, na Califórnia, que era a ampliação de uma escola de design muito conhecida, com projeto de Craig Ellwood. Trabalhamos juntos no plano, mais do que no edifício; ele fazia a biblioteca, e eu, workshops e ateliês. A certa altura, estando o projeto muito bem encaminhado, houve o 11 de setembro e tudo parou. Não se retomou mais.

No México, percebi que as obras de Barragán tinham que ser vistas de joelhos. Há nelas muita naturalidade. É algo que vejo também na obra de Iberê Camargo: uma autenticidade incrível. Ele não fez nada para ser bonito, é a necessidade de atingir outro tipo de perfeição.

### **O senhor esteve há poucos dias com Niemeyer no Rio de Janeiro. Como foi o encontro?**

Niemeyer está trabalhando muito, tem mais trabalhos do que nunca. É impressionante. Os japoneses da [revista] GA quiseram fazer uma reportagem sobre esse encontro, e foi interessante. Niemeyer falou bastante, é muito lúcido, tem uma energia e uma vontade de trabalhar incríveis. Vi algumas maquetes em Brasília, a embaixada de Cuba, enfim, parece que ele faz um projeto por semana, e são grandes projetos. Niemeyer tem uma capacidade enorme de organizar os mais complexos programas, com uma clareza incrível, e isso é pouco notado na obra dele: o domínio da organização do espaço e da grande escala.

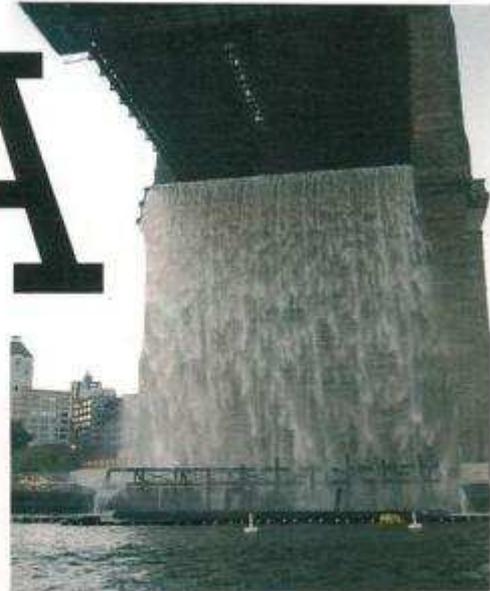
# L LAPIZ 245

Revista  
Internacional  
de Arte

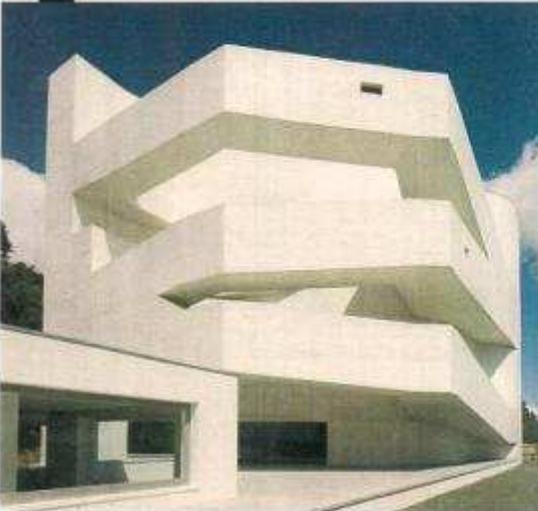
SPANISH / ENGLISH  
Año XXII  
Núm. 245, España  
Precio 8,00 €

# A

Las creaciones de Olafur Eliasson seducen al público recurriendo a deslumbrantes efectos  
Olafur Eliasson's creations seduce the audience by resorting to stunning effects



Las formas vegetales se traducen en evocadoras y esteticistas composiciones en la obra de Jan Hendrix  
Plant forms become evocative and aestheticist compositions in Jan Hendrix's art



# I



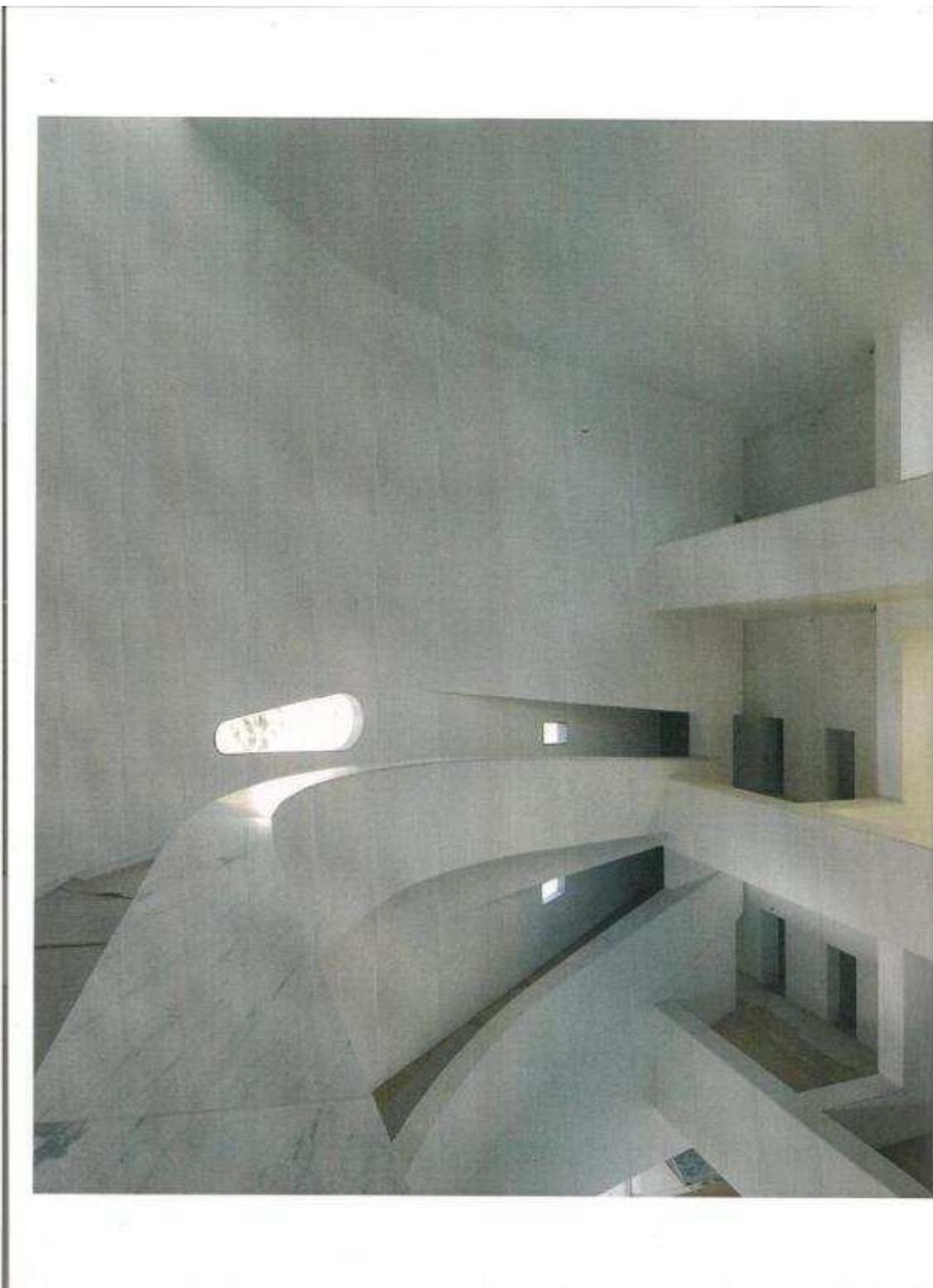
Bolzano tiene un nuevo centro de arte moderno y contemporáneo: Museion  
Bolzano has a new modern and contemporary art centre: the Museion

Entrevistamos a Álvaro Siza: la arquitectura como depuración de las formas e integración en el paisaje  
We interview Alvaro Siza: architecture as the depuration of forms and integration in the landscape

# Z



## Matéria 10 – Revista Lápiz – Espanha



ENTREVISTA A ÁLVARO SIZA / INTERVIEW WITH ÁLVARO SIZA

## La construcción del espacio **T** he construction of space

ALVARO MARTINS NEVES

Álvaro Siza (Matosinhos, Oporto, 1933) es tal vez uno de los arquitectos contemporáneos más sólidos, uno de los artistas portugueses de más renombre y reconocimiento internacional, cuya obra, prolífica y diversa como pocas –ya supera con creces los ciento cincuenta proyectos–, encarna una poética ascética y al mismo tiempo llena de sutilezas y formas seductoras, densa y leve.

Aunque el primer proyecto acabado de Álvaro Siza data de 1954, su andadura se inicia verdaderamente cuando comienza a trabajar con su compatriota Fernando Távora (1955-1958), de quien hereda la reflexión acerca del paisaje. Paralelamente a su trabajo como arquitecto, Siza ha desarrollado una carrera como profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Oporto (1966-1969), habiendo sido nombrado ya en 1976 profesor de Construcción. Allí edificará la Facultad de Arquitectura (1987-1993), uno de sus proyectos más importantes.

Después de tres décadas de trabajos realizados en Portugal, comenzando en su tierra natal –hay numerosos ejemplos en Matosinhos, y después en Oporto–, su internacionalización comienza en Alemania, en Berlín, ya en el tránsito de los años setenta a los ochenta. Su trabajo puede apreciarse hoy en diversos lugares de Europa, así como de América del Norte y del Sur. Su itinerario dibuja una versatilidad sincrética y una curiosa atención al entorno local en el que se inscriben sus edificios y construcciones, hasta tal punto que presentan una rara integración arquitectura/vida/paisaje. Esta "sensibilidad relacional" permite que los elementos arquitectónicos en juego se relacionen de forma diferente, por adyacencia, paralelismo y complementariedad: como apunta Peter Testa, se trata de la "fragmentación para alcanzar un todo no unitario" (Peter Testa, *Álvaro Siza, Martins Fontes, São Paulo, 1998*). Sin embargo, esa perspectiva atenta a la vinculación de la arquitectura con el entorno donde se inscribe no se somete a la servidumbre del contexto.

Por otro lado, hay una atención centrada por igual en lo interno y lo externo que es otra marca del trabajo de Siza, que se revela tanto en el desarrollo enfático de los interiores y sus límites espaciales como en el cuidado de los más ínfimos detalles (el diseño de las puertas, ventanas, picaportes, tiradores, bancos, sillas, mesas, apliques, cubiertos, ceniceros, lámparas y otros objetos de mesa), alcanzando arreglos compositivos que se convierten en imprescindibles simbiosis (desde esta perspectiva, resulta comprensible su admiración por Gaudí).

La configuración de volúmenes desiguales pero siempre relacionados por su alto grado de "corporeidad" espacial, el concurso de diagonales, vanos, asimetrías: las múltiples y cruzadas escudas y la

Álvaro Siza (Matosinhos, Porto, 1933) could be defined as one of the soundest contemporary architects, and as one of Portugal's most internationally celebrated and renowned artists. His oeuvre, which is as prolific and diverse as few others –he has created well over one hundred and fifty projects–, embodies an ascetic poetics simultaneously awash with subtleties and appealing forms, dense and weightless.

Although Álvaro Siza completed his first project in 1954, his career genuinely took off when he teamed up with fellow citizen Fernando Távora (1955-1958), from whom he inherited his analysis of the landscape. In parallel to his work as an architect, Siza developed a career as a lecturer at the University of Porto's School of Architecture (1966-1969), and was appointed Construction Lecturer back in 1976. In fact, the Architecture Faculty he constructed for the university (1987-1993) was one of his most important projects.

After three decades working in Portugal, starting in his birth place –there are plentiful examples in Matosinhos– and then in Porto, his internationalisation commenced in Berlin, Germany, in the late Seventies and early Eighties. His work can currently be contemplated in different European locations, as well as in North and South America. His itinerary outlines a syncretic versatility and an atypical analysis of the local environment in which his buildings and constructions are inscribed, to the point that they present a rare integration of architecture/life/landscape. That "relational sensitivity" allows the architectural elements involved to connect differently, by vicinity, parallelism and complementarities: as Peter Testa says, "fragmentation achieves a non-unitary whole" (Peter Testa, *Álvaro Siza, Martins Fontes, São Paulo, 1998*). However, his careful perspective that focuses on the connection between architecture and the environment in which it is inscribed is not subjected to the servitude of the context.

Furthermore, another of Siza's trademarks is the fact that he fixes his attention equally on internal and external elements. This trend is revealed both in the emphatic development of interiors and their spatial limitations, and in the meticulous rendition of the tiniest details (the design of doors, windows, latches, handles, benches, chairs, tables, lights, cutlery, ashtrays, lamps and other table objects), creating compositional arrangements that become indispensable symbiosis (this perspective reveals where his admiration for Gaudí comes from).

The configuration of uneven volumes always interconnected through their high level of spatial "corporeity," the combination of diagonals, open spaces, asymmetries: of multiple crisscrossed scales and sizes, the articulation of planes, hollows and straight elements.

## Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha

ESTREYDITA A ALVARO SIZA / INTERVIEW WITH ALVARO SIZA



Alvaro Siza, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2006. Fotos: Fábio Del Rio

maños, la articulación de planos, vacíos y elementos rectos con geometrías curvas, rampas y columnas inclinadas; las transparencias, gradaciones luminicas y opacidades son todos elementos que construyen un universo arquitectónico cuya total complejidad estética no se percibe nunca a simple vista (y esconde, además, sus diversas alusiones o referencias: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Niemeyer, Loom, Aalto). Es destacable la armonía de las líneas rectas, tan reguladas y diferentes, y cómo ésta suele verse alterada por configuraciones y detalles casi nunca equivalentes, tales como algunas ostensivas formas curvas en complejo diálogo. La sensación de "proximidad", de algo interno, casi íntimo –no importa el tamaño del proyecto–, así como el valor dado a los diferentes ángulos de visión, a las ventanas, vanos y fuentes lumínicas, acompañan casi todas las proyecciones de Siza como una marca definitoria, en virtud de la cual los volúmenes y las masas (de colores claros, preferentemente) adquieren densidad visual.

En la ya extensa obra de Siza, tras cinco décadas de trabajo, se puede reconocer la identidad ecléctica de su poética arquitectónica en iglesias, bancos, universidades, restaurantes, factorías industriales, viviendas, centros de arte, conjuntos habitacionales, escuelas, facultades, bibliotecas, pabellones de exposición, cafés, centros municipales, hoteles, almacenes, institutos, etc. La versatilidad es su característica medular. La aleación de su vocabulario de inspiración modernista (líneas y superficies bien definidas) con algunas características de relectura y contextualización casi postmodernistas (entre ellas, el valor concedido a los aspectos de la topografía y tipología del paisaje o el grado de elaborada fragmentación y referencias arquitectónicas y urbanísticas) alimenta un estilo donde todo parece sintetizado al máximo, siguiendo lecciones lejanas pero esenciales de la Bauhaus, de severas líneas funcionales, incluso minimalistas. Empeño, a la vez, el repertorio de Álvaro Siza incluye innumerables variaciones imaginativas e infinitud de detalles que responden a una arquitectura que celebra lo aparentemente sencillo, de volúmenes algo austeros pero plenos de un sentido escultórico del espacio.

Desde 1975 hasta hoy, sus proyectos se han mostrado en instituciones de arte del mundo entero y su trayectoria ha sido reconocida y premiada en numerosas ocasiones. En Porto Alegre, ciudad que acoge uno de sus últimos proyectos –la Fundação Iberê Camargo–, nos encontramos con el arquitecto portugués. Amable conversador, con un discurso pausado y nada *twisting*, mezcla crítica y amabilidad, e inspira complicidad con sus palabras.

PRESENTA: ¿Qué fue determinante a la hora de aceptar la realización del proyecto para la sede de la fundación que acogerá la obra del pintor Iberê Camargo?

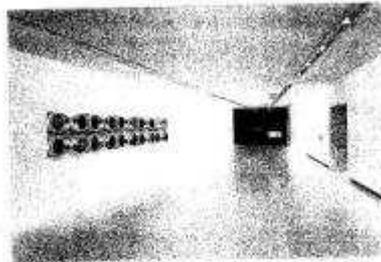
with curved geometries, ramps and inclined columns; of transparencies, light gradations and opacities are elements that construct an architectural universe whose aesthetic complexity never appears in plain sight (and, even, veils its different allusions or references: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Niemeyer, Loom, Aalto). The harmony of his – regular and different – straight lines is quite notable, as is the fact that this harmony is usually altered by configurations and details that are hardly ever equivalent, such as ostensive curved forms involved in a complex dialogue. The sensation of "proximity," of something internal, almost intimate –regardless of the size of the project–, alongside the value granted to the different angles of vision, to windows, vanes and sources of light, accompany almost all of Siza's projections as a trademark, whereby volumes and masses (preferably of light colours) acquire visual density.

After five decades of work, Siza's art reveals the eclectic identity of his architectural poetics in churches, banks, universities, restaurants, industrial factories, lodging, art centres, housing estates, schools, faculties, libraries, exhibition venues, cafés, municipal centres, hotels, warehouses, high schools, etc. His versatility is the backbone of his work. The combination of his modernist vocabulary (well-defined lines and surfaces) with some characteristics of almost post-modernist reinterpretation and contextualisation (such as the value granted to certain aspects of the topography and typology of the landscape or the level of elaborate fragmentation and architectural and urban development references) fuels a style where everything seems to have been synthesised to the max, following the distant but essential lessons of the Bauhaus school, with severe functional, even minimal, lines. Nevertheless, Álvaro Siza's repertoire simultaneously includes innumerable imaginative variations and infinite details that respond to an architecture that celebrates what is apparently simple, with somewhat austere volumes that are, nonetheless, pregnant with a sculptural sense of space.

From 1975 to present times, his projects have been showed in art institutions all over the world and his career has been recognised and honoured on many occasions. We met up with the Portuguese architect in Porto Alegre, the city that accommodates one of his latest projects –the Fundação Iberê Camargo. Friendly, chatty, with a slow, calm and non-*twisting* discourse, he moves between criticism and dynamism, and inspires complicity with his words.

QUESTION: What elements weighed in when you accepted to design the project for the foundation that will accommodate Iberê Camargo's art?

ENTREVISTA A SÁVIO GAZA | INTERVISTA WITH JENNIFER STEE



Ulisses Sica, Centro Cultural de Arte Contemporânea - Oporto, Santiago de Compostela, 2013.

**RESPUESTA:** Confieso que no conocía la obra de este artista. En Portugal, por ejemplo, es conocida la figura de su contemporáneo Cândido Portinari. Hay un grupo de personas –incluyendo la propia viuda del pintor– que desean dar a conocer mejor la obra de Camargo. Me invitaron a realizar el proyecto con una insistencia simpática que me convenció, aunque mi primera reacción fue: “Dieciocho horas para llegar a Porto Alegre?... No”.

P.- Es su primera experiencia de trabajo en Brasil; no obstante, parece usted tener una vinculación especial con este país.

R.- Tengo familia en Brasil, pero, además, cuando llegué a Río la primera vez, me quedé completamente deslumbrado. Pasé cinco días dibujando, solo. Tuve un encuentro fantástico con un mundo que conocía de niño a través de la publicación *Globo Jovem*, que fue el primer periódico para niños que recibí de Brasil. Después, tuve contacto con esta cultura a través de Lúcio Costa, al que conocí en la Escuela de Arquitectura de Oporto y que era un gran conocedor y un estudioso de la arquitectura portuguesa. Luego conocí en la Escuela a Oscar Niemeyer, que fue a dictar una conferencia, cuando hacía un trabajo en la isla de Madeira –un hotel–. De vez en cuando, las influencias brasileñas hacían su aparición aquí, hacia finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta. En su momento, fui incluso invitado a realizar un trabajo en Belo Horizonte, y viajé allí para hacer algunos esbozos, pero el asunto no cuajó. Luego recibí una invitación para un proyecto en Congonhas, donde nació el Aleijadinho. Fue una invitación muy curiosa. Me dijeron: “El santuario es muy bonito; queremos hacer aquí una iglesia”. Yo respondí: “No puedo, está muy lejos; ya tengo trabajo en Brasil”. Y me respondieron: “Pero el señor tiene que venir, porque el santuario es del Bom Jesus de Matosinhos y el señor es matosinhado” [juego de palabras fonético-geográfico, que relaciona el Bom Jesus de Matosinhos, santuario de Congonhas do Campo (Minas Gerais) que alberga esculturas del Aleijadinho (1730-1814), con la villa natal del arquitecto, llamada Matosinhos (región del Minho, cerca de Oporto)]. Sin embargo, aquel proyecto tampoco fructificó.

P.- Usted ha afirmado que existe una energía en la arquitectura brasileña...

R.- El auge de la arquitectura brasileña en Europa tuvo lugar en los años cincuenta. Fue en la Escuela de Arquitectura de Oporto donde hizo una aparición explosiva, en sintonía con una nueva generación. En la primera mitad de aquella década, en plena posguerra, las revistas europeas, sobre todo *Arts d'aujourd'hui*, publicaron mucho sobre América del Sur, y sobre todo acerca de Niemeyer, que es una de las figuras más fascinantes. Esto tuvo mucho que ver con el

Aerwin. I actually didn't know Iberê Camargo. However, Cândido Portinari, who is one of his peers, is well-known in Portugal.

A group of people –including the painter's widow– now want to increase Camargo's relevance and to expose his art. I was invited to create the project with a friendly insistence that convinced me, although my initial reaction was: “Eighteen hours to get to Porto Alegre?... I don't think so.”

Q.- Although this is your first work experience in Brazil, you seem to have a special connection with the country.

A.- I have family in Brazil, but, furthermore, when I visited Rio for the first time, I was completely overwhelmed. I spent five days drawing, just spending time on my own. I had a fantastic encounter with the world I had learnt about as a child through the publication *Globo Jovem*, which was the first children's newspaper I received from Brazil. Then, I came into contact with their culture through Lúcio Costa, a scholar and connoisseur of Portuguese architecture whom I met at the School of Architecture in Porto. In the School I also met Oscar Niemeyer, who gave a lecture when he was working on a project for the island of Madeira –a hotel. Now and then, Brazilian influences appeared here, towards the late Fifties and early Sixties. At that time, I was even invited to create a project for Belo Horizonte, and travelled there to make a few sketches, but the venture wilted away. I subsequently received an invitation for a project in Congonhas, where Aleijadinho was born. It was a very peculiar invitation. They said: “The sanctuary is really pretty; we want to make a church there.” I answered: “I can't, it's too far away. I'm already working on something in Brazil.” They answered: “Sir, you must come because the sanctuary honours Bom Jesus de Matosinhos and you, sir, are a matosinhado” [a phonetic-geographical play on words linking Bom Jesus de Matosinhos, the sanctuary in Congonhas do Campo (Minas Gerais) which accommodates the sculptures created by Aleijadinho (1730-1814), with the architect's home town, Matosinhos (Minho region, near Porto)]. However, the project did not come to fruition.

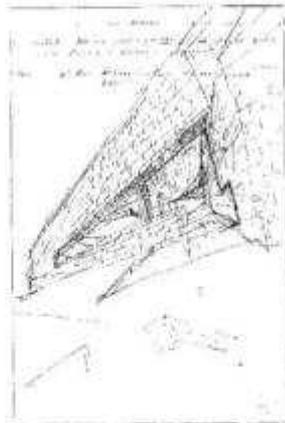
Q.- You have said that Brazilian architecture has a certain energy to it...

A.- Brazilian architecture boomed in Europe in the Fifties. It genuinely erupted in the School of Architecture of Porto, in tune with a new generation. In the first half of that decade, in the years following the war, European magazines, particularly *Arts d'aujourd'hui*, devoted a lot of print to South America, and especially to Niemeyer, who was one of the most fascinating figures. This was closely connected to Brazil's success in the United States, when the

## Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha



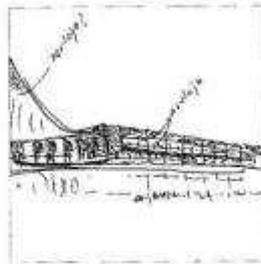
Alvaro Siza, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela, 2002.



Alvaro Siza, Modelo de  
proyecto del Centro  
Galego de Arte  
Contemporánea (CGAC) en  
Santiago de Compostela  
España. Fotografía de  
Serafini, Quirós.

## Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha

ENTREVISTA A ALVARO SIZA - INTERVIEW WITH ALVARO SIZA



Alvaro Siza, dibujo del proyecto del Pabellón Portugués para la Expo 39 en Lisboa. Cortesio: Fundação de Serralves, Oporto.

éxito de Brasil en Estados Unidos, cuando se exhibió el Pabellón Brasileño en la Feria Internacional de Nueva York, en 1939 [proyecto de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer]. Un acontecimiento como aquel se difunde. En Portugal, había aparecido una nueva generación de profesores, y aquello tuvo gran impacto. Después se fueron dando contactos puntuales, con Lúcio Costa y otros. Cuando llegó aquella noticia de Brasil, a través de una revista brasileña, hasta la forma de presentación gráfica era distinta, porque los arquitectos brasileños utilizaban unas formas muy libres. Los pilares eran puntos, las paredes eran líneas... Tenían ese aspecto "gráfico".

P.- No obstante, en su trabajo no se perciben influencias definidas...

R.- El arquitecto es un aprendiz; por tanto, cuando comienza, va descubriendo a otros, hace amistades... Por consiguiente, la influencia existe; vivimos de ese patrimonio. Respondemos a influencias incluso inconscientemente; las mantenemos en el "almacén", para cuando sea necesario...

P.- Usted habla muy bien de Alvar Aalto.

R.- Aalto fue, probablemente, mi segunda gran influencia. Él tenía relación con Carlos Moser, que era la figura dominante de la Escuela "absurda", de aquellos que luchaban por un nuevo concepto... Aalto era así una influencia clandestina, escondido. Hay que destacar que yo no tenía una formación arquitectónica familiar o próxima. No me interesaba nada la arquitectura, no era a lo que yo aspiraba. Yo quería ser escultor. Pero cuando apareció Aalto, mi entusiasmo fue enorme, me dejó impresionado. Llegué a Aalto, como también a Gaudí, por accidente y me fascinó. El trabajo de Gaudí lo conocí en un viaje que hice a España, de vacaciones, con 15 años. Cuando vi su obra, aquello me pareció escultura. Después observé que aquellas esculturas tenían paredes, techos, tiradores en las puertas, etc., que la arquitectura no era una cosa poco interesante; pertenecía a la familia de las Artes. Con Aalto me pasó igual. Su influencia se explica también por el clima que se vivía en la Escuela de Arquitectura, que respondió a una apertura del régimen en Portugal, que se refleja también en otras escuelas y universidades y que estaba relacionada con la propia ruina de la posguerra. Comenzó a llegar toda aquella información, a la que en la actualidad cualquier estudiante puede acceder a través de Internet. Hoy basta pulsar un botón y se tiene toda la información que se quiera. En aquella época, en cambio, circulaba poca información.

P.- Hablando de Gaudí, usted se detiene en los detalles, presta mucha atención a los pormenores, a la forma en que el interior de los edificios se articula con el exterior. Ha llegado a afirmar que los elementos que no son permanentes también son importantes, que son detalles que deben cuidarse...

Brazilian Pavilion was included in the New York World Fair, in 1939 [project by Lúcio Costa and Oscar Niemeyer]. That sort of event is highly publicised. In Portugal, a new generation of lecturers had emerged, and that caused a big impact. Then several contacts were made, with Lúcio Costa and others. When we learned about Brazil, through a Brazilian magazine, even the form of graphic presentation was different, because Brazilian architects used very free-flowing forms. The pillars were dots, the walls were lines... They had that "graphic" aspect.

Q.- Nevertheless, there are no defined influences in your work...

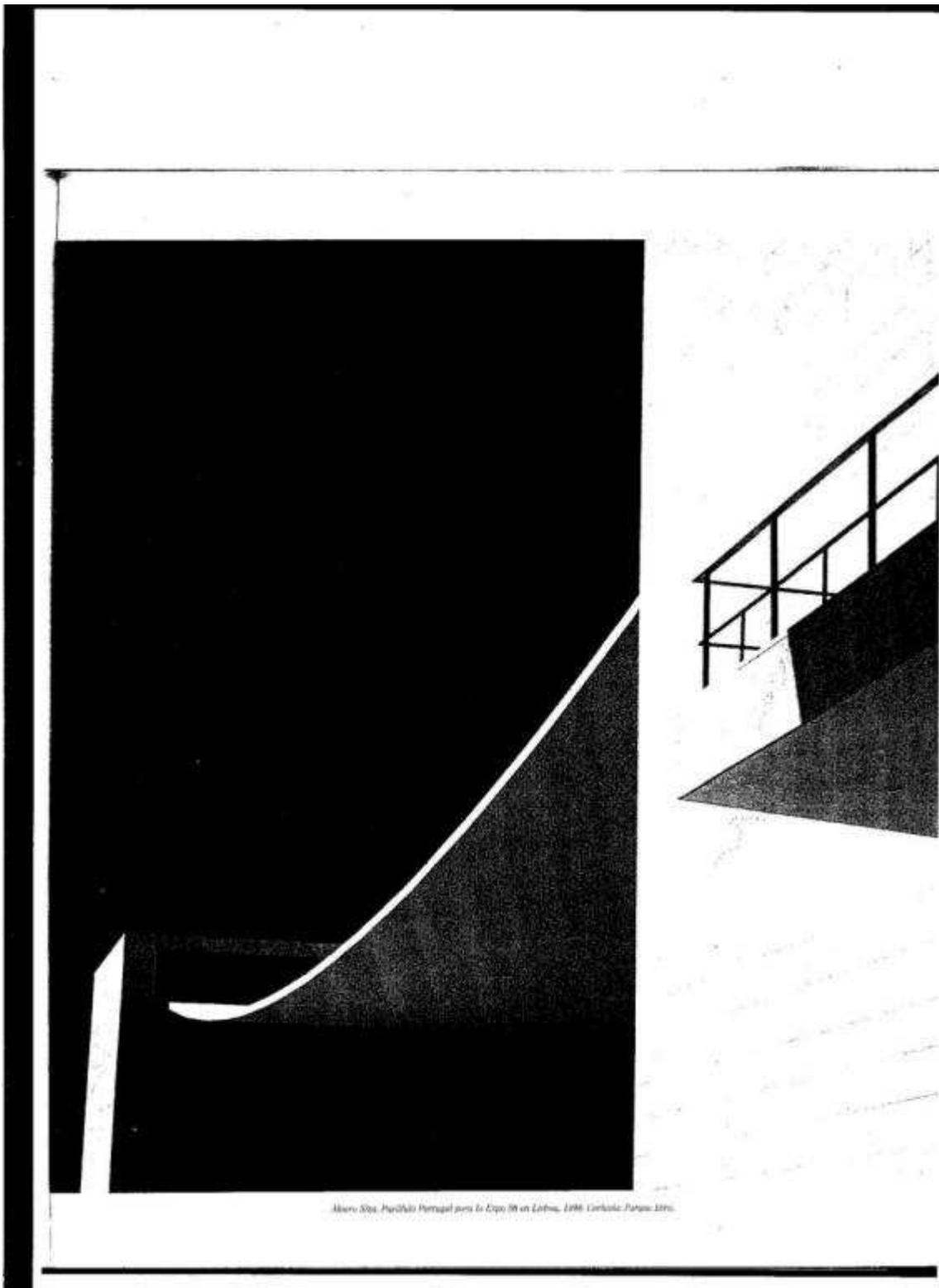
A.- An architect is like an apprentice; therefore, when you start to work, you discover other artists, you strike up connections... Consequently, the influence is there; that heritage keeps us alive. We respond to influences even unconsciously; we store them in a "warehouse," for when they might be necessary...

Q.- You speak highly of Alvar Aalto.

A.- Aalto was, probably, my second greatest influence. He had a close connection with Carlos Moser, who was the main figure of that "absurd" School, which championed a new concept... Aalto was almost a clandestine, hidden influence. I must say that I did not have a similar or familiar architectural education, I was not at all interested in architecture, it is not what I had in mind. I wanted to be a sculptor. When Aalto showed up, I was tremendously enthused. I was amazed. I learnt about Aalto, as I did about Gaudí, by stumbling upon them by accident; and they blew me away. I came into contact with Gaudí's work during a trip to Spain, on holiday, when I was 15 years old. When I saw his art, I considered it sculpture. Then I realised that those sculptures had walls, ceilings, door handles, etc. I saw architecture from a whole new perspective, I saw that it was not uninteresting; it belonged to the family of the Arts. The same applied to Aalto. His influence can also be explained by the climate that surrounded the School of Architecture, brought about by the opening of the regime in Portugal, and which also appeared in other schools and colleges, linked to the actual euphoria of the post-war years. We started to receive all the information that any student can access today via the Internet. Now all you need to do is press a button and you can access all the information you require. Back then, though, the flow of information was pretty scarce.

Q.- Speaking of Gaudí, you are extremely meticulous, you pay attention to detail, to the form in which a building's interior area is linked to the exterior. You have even said that non-permanent elements are also important, that they are all details that must be considered...

Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha



Alvaro Siza, Paróquia Parrajal para a Igreja de Lisboa, 1996. Lisboa, Portugal, 1996.

## Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha

ENTREVISTA A ÁLVARO SIZA / INTERVIEW WITH ÁLVARO SIZA



Álvaro Siza, edificio del  
Rectorado de la Universidad  
de Alentejo, 1997.

R.- Sí, así es. De Gaudí, por ejemplo, extraje una gran lección: su obra es exuberante, es una explosión, y la atracción que ejerce ese carácter explosivo se debe a que cada detalle es casi un elemento autónomo, muy concentrado. En Gaudí, a pesar de toda aquella exuberancia, todo se presenta en la medida justa; así, aunque cada detalle sea un portentoso, funciona en el conjunto. Nadie se queda atropado por un detalle, como sucede, en cierta medida, con un gran arquitecto como es Carlo Scarpa. Aunque estupendo, Scarpa, algunas veces, debido a su entusiasmo por un detalle realmente maravilloso, peca después bastante en el balance general, resultando excesivo, perdiendo así aquel equilibrio que es, para mí, aunque no lo es para todos, una de las cualidades fundamentales de la arquitectura.

P.- ¿Es más limitada la libertad del arquitecto en relación con el "exterior" del edificio?

R.- Lo que percibo en la arquitectura actual es una gran "demanda", una gran búsqueda de la imagen exterior, y casi un total desinterés en lo que respecta al interior. Es decir, la "receptividad" se da con respecto al exterior, cuando la base de la arquitectura, su objeto, es más bien el hábitat. Esa exigencia de imagen exterior tiene muchos motores: en especial, hay que mencionar la parte comercial de la arquitectura... Hay una cierta búsqueda del espectáculo por parte de los políticos responsables, de la cual es muy difícil para los arquitectos escapar. Creo que en la base de un buen proyecto está un buen promotor. Si el promotor no es bueno, si no está interesado en la calidad, nadie más va a exigir gran calidad. Esa lucha por la calidad está, increíblemente, desprestigiada. Fue la lucha de la vanguardia, y yo esa época pisé. Hoy se da prioridad al espectáculo inmediato, pero cuando el edificio no presenta realmente un equilibrio en todos esos aspectos, el espectáculo dura poco; al poco tiempo, cansa.

P.- ¿Qué papel desempeña el entorno, la lectura correcta de la topografía, del paisaje?

R.- Es uno de los aspectos fundamentales de nuestro aprendizaje. Aún se aprende así, como quizá lo hace, de forma más incisa, el fotógrafo, un especialista del "ver". Aprender a ver es la base del aprender a hacer. Se falta a la verdad cuando se dice que el arte visual es muy ambiguo. Un pintor sabe ver tan bien que es capaz de transformar la realidad que observa. Al igual que un poeta, que sabe ver de forma bellísima, siendo, no obstante, en muchos casos, riguroso como un reloj suizo. Y una de las cosas fundamentales de ese aprendizaje es captar lo que es el ambiente de una ciudad en todos sus aspectos. Eso, realmente, no solo depende de lo que se ve; depende en gran medida de la sensibilidad.

P.- ¿"Visualiza" usted sus proyectos rápidamente?

A.- Indeed, Gaudí, for instance, taught me a great lesson: his work is exuberant, it is an explosion, and the attraction of that explosive character is due to the fact that each detail is almost an autonomous, concentrated, element. In Gaudí, despite the exuberance, everything appears in its precise measure; thus, even when each detail is superb, it works as a whole. Nobody is trapped by a detail, as occurs, to some extent, with a magnificent architect like Carlo Scarpa. Albeit wonderful, Scarpa, sometimes, due to his love for genuinely marvellous details, overdoes it, in general, and comes across as excessive, losing the balance which, for me –although not for everyone–, is one of the main qualities of architecture.

Q.- Is an architect's freedom limited in terms of the building's "exterior"?

A.- At present I see a "demand," a search for an external image, and an almost complete lack of interest for the interior. In other words, "receptivity" connects to the exterior aspect, when the base of architecture, its purpose, is actually the habitat. That demand for an external image is driven by many engines; most importantly, by the commercial side of architecture... To some degree, the politicians in charge want to create stunning visions, and therefore the architects find it hard to escape that quality. I think that the base of a good project is a good developer. Without a good developer who has an interest in quality, nobody will require a superior product. That battle to achieve quality has, unbelievably, lost its prestige. It was the main element during the avant-garde, but those times are gone. Now, priority is granted to immediate spectacularity; however, when the building does not really present a balance in those aspects, its spectacularity is short-lived; it soon becomes tedious.

Q.- What role do you grant to the environment, to the correct interpretation of the topography, of the landscape?

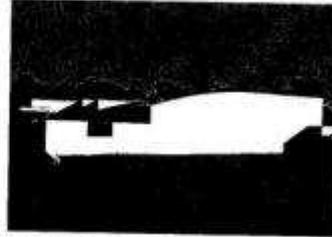
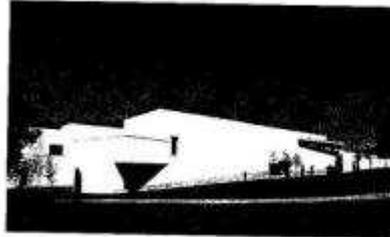
A.- It is one of the main parts of our education. That method is still used, and it can actually be linked to the way in which photographers learn, albeit perhaps more incisively, since photographers are definitely specialists of "sight." Learning to see is the basis of learning to do. It is untrue to say that visual art is very ambiguous. A painter can see so well that he or she is capable of transforming the reality he or she observes. In the same way as a poet, who sees beautifully, but can nevertheless be, and quite often is, as rigorous as a Swiss clock. One of the most important elements is to learn to capture what composes the spirit of a city in all its aspects. That, actually, does not only depend on what appears before you, but also depends a lot on the sensitivity.

Q.- Do you "visualise" projects quickly?

Álvaro Siza, edificio del Rectorado de la  
Universidad de Alentejo, 1997.

## Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha

ENTREVISTA A ALVARO SIZA / ENTREVISTA MITHA AGUIAR SIZA



Alvaro Siza, Museo de Serralves, Oporto, 1998. Courtesy: Fundação de Serralves, Oporto

R.- Comienzo de forma rápida, sí. Hablo mucho de "captar" el ambiente y, normalmente, comienzo por proponer una imagen, una expresión arquitectónica, antes de conocer a fondo lo que se tiene que hacer. Esto desde el punto de vista del programa, desde el punto de vista de la topografía, naturalmente. Se trata de una fase muy nebulosa, en la que se plantea una previsión a partir de la cual podemos proponer diversas vías para lo que debe seguir: el proyecto, el cálculo, la topografía... Es entonces, en ese momento en el que aún no sabemos todo lo que tendremos que resolver, cuando surgen varias hipótesis. Es una fase un poco "desordenada", pero necesaria. Después aplicamos la autocritica y se empieza a profundizar: a seleccionar qué va a la basura... Y encontramos en un rincón lo que nos parece un camino, cuando tenemos todos los objetivos claros. Es como coger el extremo de un hilo y tirar de la madeja.

P.- ¿Existe una tensión entre la forma y la función?

R.- En la arquitectura no hay un elemento que sea más importante que otro. Y como es difícil abarcarlo todo de una vez, trabajamos mucho en zigzag: necesitamos esto, luego aquello y, después, combinar todo con aquello otro, para que así surja una tercera cosa... Es una búsqueda de un determinado camino que en cierto momento avanza casi por sí solo. Es alta la implicación, y excluye una implacable autocritica.

P.- Entonces, para el arquitecto tiene el mismo valor, la misma importancia, un museo, una fundación, un banco o una iglesia.

R.- Sí. Para la ciudad, no, objetivamente; pero, para un arquitecto, creo que sí. Por una razón: porque la ciudad está hecha, por una parte, de edificios con gran porte, de gran escala, públicos y demás, y, por otra, de un entramado de casas. Pero lo que abunda en una ciudad son las casas. Para dominar la gran escala, la escala representativa y eventualmente simbólica, es necesario tener la otra experiencia, y viceversa. No creo que haya un gran edificio público, de gran escala, en el cual el arquitecto no haya aplicado su experiencia de la pequeña escala, porque en la ciudad éstas conviven; son complementarias y se influyen mutuamente. Se ven obligadas a relacionarse.

P.- Con todo, usted ha diseñado varios museos e instituciones artísticas. Y hay notables diferencias entre ellos, lo que es obvio si comparamos, por ejemplo, la Fundação Iberé Camargo con el Museu Serralves o el Centro Galego de Arte Contemporánea.

R.- Sí, lo mejor es que exista siempre un diálogo de las ideas del arquitecto con el objetivo o espíritu del museo. Cuando diseñé el edificio del civic en Santiago de Compostela, por ejemplo, no encontré un responsable con quien yo pudiese dialogar. Así, tuve que diseñar

A.- I do start out at a good speed. I often refer to "capturing" the atmosphere and, I usually, start out by proposing an image, an architectural expression, before really going in to what needs to be done. I do that considering the programme, the topography, of course. That is quite a murky stage, since it involves a prediction based on which we can propose several paths for what is to come: the project, the calculation, the topography... At that moment, when we still unaware of all the things we will have to face, that is when several hypotheses appear. That stage is a bit "cluttered," but it is necessary. We then apply self-criticism and start to further some ideas, to select some and decide what to throw out... After that, hidden in a corner, we find what appears to be the right path, and all goals become crystal clear. It is like picking a thread and pulling.

Q.- Is there a tension between form and function?

A.- In architecture no element is more important than others. It is hard to tackle it all at the same time, so we often work in a zigzag: we need this, then that and, then, we combine it all with something else to create a third thing... It is a search for a specific path that at a given time almost advances autonomously. There is a high degree of implication, which excludes implacable self-criticism.

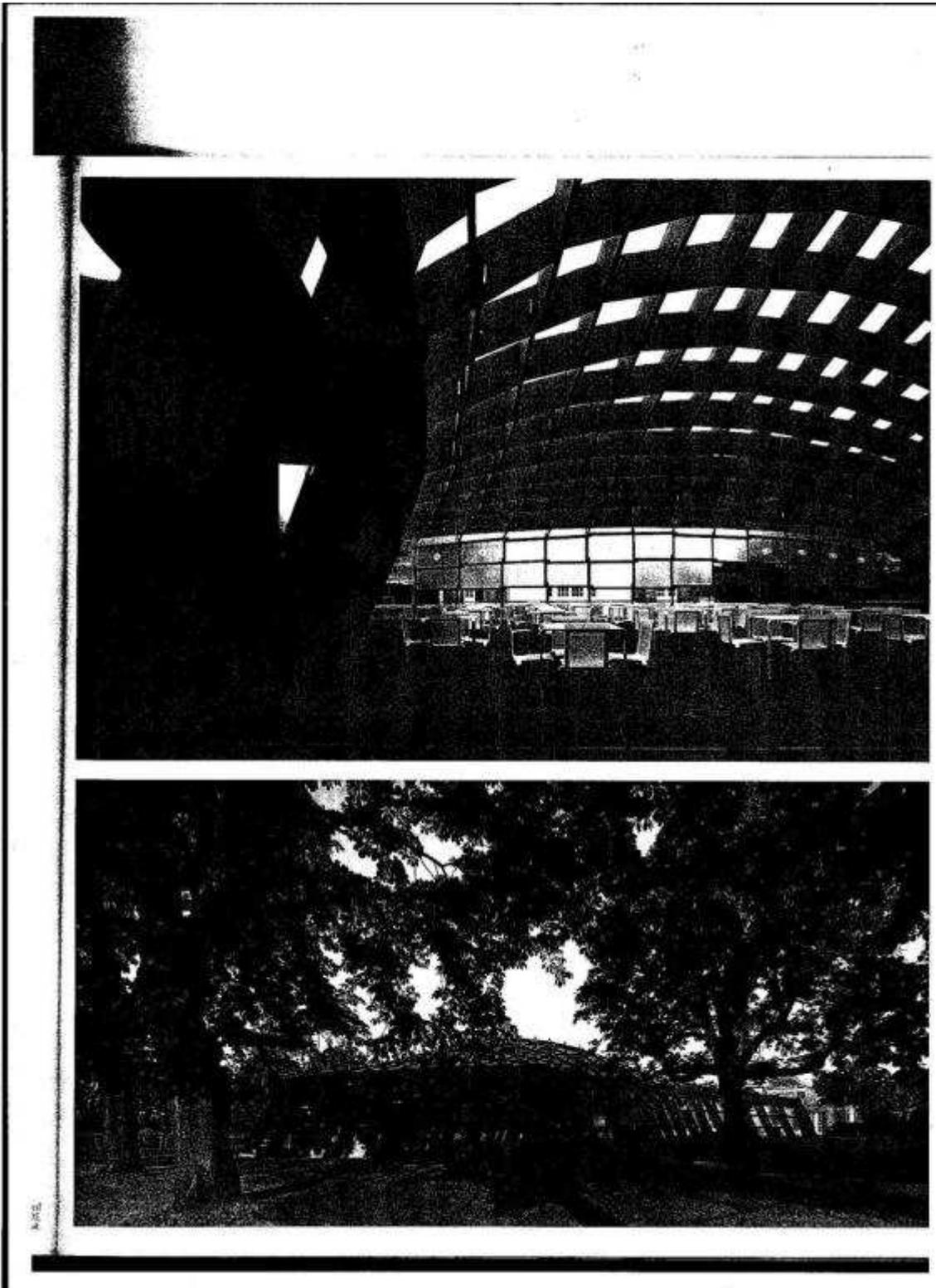
Q.- Would you say that architects grant the same importance to a museum, a foundation, a bank or a church?

A.- Definitely. Objectively, I know that cities do not, but I think architects do due to one main reason: the city is composed, on the one hand, by important buildings, large, public and otherwise, and, on the other, by a structure of houses. However, the structure that most abounds in a city is housing. In order to dominate the scale, the representative and the eventually symbolical scale, another experience is required, and vice versa. I think that when working on large scale public constructions, architects always apply their small scale experience, because in the city both scales coexist; they are complementary, they influence each other. They are forced to connect.

Q.- Nevertheless, you have designed several museums and art institutions, which are very different from one another. Especially if we compare the Fundação Iberé Camargo and the Museu Serralves or the Centro Galego de Arte Contemporánea, for instance.

A.- Ideally, there should always be a dialogue between the architect's ideas and the goal or the spirit of the museum. When I designed the civic building in Santiago de Compostela, for instance, I did not encounter a supervisor that I could actually talk to. Therefore, I had to design the project knowing only that it was to be a contemporary art museum. The truth is that that diminishes the quality of the end result. I felt more sheltered when I was working on

Matéria 10 – Revista Lápiz – Espanha



## Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha

XIMENYITA SÁIZ Y ALVARO SIZA / ENTREVISTA CON JESSIE SIZA



Álvaro Siza, desenho de edifício  
Museu Serralves de Vila  
Rica, Universidade do Vale do Rio  
Aparicibana (UFPA),  
apresentado em 2003 e  
projetado entre 2010.

un proyecto sabiendo solamente que se trataba de un museo de arte contemporáneo. Y es verdad que esto implica una cierta pérdida de calidad en el resultado. En el Museu Serralves me sentí más arropado, pero tampoco había un cliente identificable.

P.- Y en cuanto al carácter monumental de los edificios...

R.- Es una tendencia difícil de resistir, esa de querer transformar todo proyecto en un monumento. Algunas veces, sobre todo cuando comenzamos a trabajar con pocas facilidades y falta de experiencia, nuestro entusiasmo nos lleva fácilmente a que insistamos en transformar lo que es una "célula" de la ciudad en un "monumento", y eso falla. En todo entorno hay una "medida" que sirve para poner todo en relación.

P.- Usted tiene muchos trabajos que parecen casi "monumentales".

R.- Durante la mayor parte del desarrollo "nacional" de mi carrera, y hasta el final de los años setenta, prácticamente solo realicé pequeñas obras, por muchas razones, incluyendo los motivos de presupuesto. Una vez pude realizar un gran trabajo -estadio-, el de mayor dimensión que hice en el Alentejo [Viviendas sociales en Quinta da Malagueira, Évora, 1977-1995]. El Alentejo es muy blanco, como Andalucía, así que preservé ese blanco, tanto por razones históricas del paisaje como por razones de confort, porque era un proyecto de habitación social donde era muy importante que la gente se defendiera del calor. De todos modos, creo que es imposible clasificar a un arquitecto, aunque haya una tendencia clara. Observa, por ejemplo, los concursos para edificios (hay muchos). Especializarse en una tendencia puede significar un peso enorme en el curriculum y puede llevar a considerar que hay especialidades: aquellos van para museos, aquellos para proyectos habitacionales, estos otros para teatros... Es un disparate; es la castración total. Necesitamos diferentes experiencias de trabajo, que son siempre complementarias y son las que alimentan la evolución de la arquitectura. Existe la tendencia a inscribir a los arquitectos en grupos de "especialistas". La única especialidad que yo conozco en un arquitecto es la de no estar "especializado". En la arquitectura, evidentemente, la técnica tiene un peso enorme, lo que obliga a un trabajo de equipo que involucra a ingenieros de muchas especialidades, desde acústicos hasta muchos otros. En ese equipo, el papel del arquitecto es el de conseguir avanzar hacia alguna cosa muy concreta, poniendo en relación cosas muchas veces hasta "erróneas". Mire este techo [indica Siza apuntando con el dedo a la profusión de ornamentos del techo del salón del hotel en el que nos encontramos]: es un horror, está lleno de elementos. Nuestro enorme trabajo es evitar que esto suceda, y que todo forme parte de lo que es el espacio y la materia de un edificio, sin pulverizarlo con elementos superfluos.

the Museu Serralves, but I did not work with an identifiable client in that case either.

Q.- What about the monumental character of the buildings...

A.- It is hard to resist that trend to want to transform all projects into monuments. Sometimes, especially when we work with scarce facilities and little experience, our enthusiasm carries us away and we easily insist on transforming something that is just a "cell" in the city into a "monument," and that's wrong. Every environment has its "measure," which puts everything into proportion.

Q.- Some of your works even seem "monastic."

A.- During most of the "national" development of my career, and even until the late Seventies, I practically worked only on small projects, for many reasons, including budgetary motives. I was able to undertake one large project -which was quite strange-, the largest one I made in El Alentejo [Social housing in Quinta da Malagueira, Évora, 1977-1995]. El Alentejo is very white, it is a bit like Andalusia in Spain, so I preserved that whiteness, both due to the history of the landscape and also to preserve the comfort, since it was a social housing project and it was very important for the neighbours to be able to keep the heat out. However, I think it's impossible to label an architect, even when he or she seems to follow an obvious trend. Consider tenders for buildings, for instance (there are plenty being called nowadays). If you specialise in one style, that has an enormous relevance on your résumé and can eventually pigeonhole you. That situation would lead to specialisations of architects for museums, for housing projects, for theatres... It's ridiculous; it's total castration. We need different work experiences, which are always complimentary and fuel the evolution of architecture. There is a tendency to divide architects into groups of "specialists." The only specialty I know in an architect is to not be "specialised." In architecture, technique is extremely important, and that requires working as a team with engineers from many different specialties, from acoustic engineers to others. The architect's task involves driving the team towards a very specific point, linking many things that are sometimes "wrong." Look at this ceiling [Siza points upwards to the profusion of ornaments on the ceiling of the hotel where we have met]; it's awful, it's so over-elaborate. Our job is to avoid that, and to ensure everything is part of the space and the matter of the building, without pulverising it with superfluous elements.

Q.- You strongly favour white concrete, and even marble...

What role does the selection of materials play in the plasticity of the building?

## Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha

ENTREVISTA A ALVARO SIZA - INTERVISTA A ALVARO SIZA



Alvaro Siza, diseño de edificio para el Facultad de la Universidad del Porto (Vista en Alameda de Matos, proyectado en 2008 y proyectado para 2010).

P.- Usted muestra una gran inclinación por el hormigón blanco, y hasta por el mármol... ¿Qué papel desempeña la selección de los materiales en la plasticidad del edificio?

R.- En realidad, está relacionada con la "captación" del entorno, en dónde trabajamos y cuáles son las condiciones. Por ejemplo, en un país donde no haya experiencia de trabajar con tal material y donde se tiene que hacer una intervención puntual, no prolongada, etc., es un suicidio querer hacer un edificio con unas características no adecuadas. Así, el contexto nos conduce a otra solución. Otros aspectos a tomar en cuenta son el presupuesto –una solución más barata, o más cara– y el medio en el que se está trabajando. Existe la idea de que todo lo que hago es blanco, pero no es verdad. Hay un edificio en Lisboa en el que, además del blanco, se observa el azul, el gris y el rojo.

P.- En lo que respecta a la Fundación Iberé Camargo, al mismo tiempo que por fuera presenta una cierta opacidad –con un bloque grande, que ciega la perspectiva–, por dentro tiene una rampa, un vacío que parece contradecir la hermética apariencia exterior.

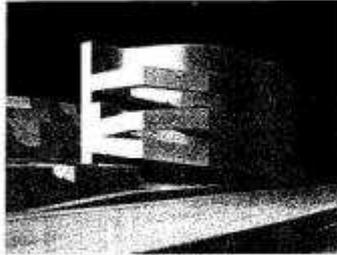
R.- Ningún proyecto tiene una única solución. Depende de la manera en que las cosas aparecen y se desarrollan, y del sitio donde se trabaja. Depende también del equipo, de su calidad. Y depende, sobre todo, de quien promueve el proyecto y se escoge como interlocutor [en este caso, el ingeniero José Luis Carul, coordinador de la construcción]. ¿Qué es lo que ha dado fuerza a este proyecto? En primer lugar, el gran entusiasmo y tenacidad de las personas que lo promueven, amigos, la mayoría, del pintor, aparte de la viuda del artista. Aparte de esto, nos encontramos con la belleza de un entorno único: una balera en la que había un vacío y aquella vastedad del horizonte. Un edificio allí no podía presentarse como un elemento ligero; necesitaba mucha fuerza, requiera de una materia que "faltaba" en aquella opacidad. Puedo decir que nunca había dispuesto de un emplazamiento así, tan maravilloso, que proyecta una enorme vibración. Este edificio tenía que erigirse como el centro de ese espacio. Cuando la gente lo observa de lejos, se pregunta cómo, con esta vista, he "cerrado" todo el edificio, solo dejando unos "agujeros". Luego, cuando penetran en él, al pasar por la galería, descubren, por una parte, la ciudad, que se percibe con una gran nitidez, y, por otra, el estuario, el delta que lo rodea, el río, la línea del horizonte, los momentos de luz, la puesta del sol... Esos elementos me influyeron mucho durante la concepción del proyecto, muy sostenible (cosa rara, también). No recuerdo haber experimentado algo así más que en contadas ocasiones; me refiero al entusiasmo. No importa el estilo definido cuando uno ve que el proyecto se corresponde con las personas que lo han encargado. Mantenemos toda la vida una lucha extenuante ante la angustia del "¿cómo

A.- In all truth, it is linked to the "reception" of the environment, to where we work and to what conditions we work in. For instance, in a country where they have no experience working with a given material and where a specific, short intervention is required, it is suicide to want to create a building with inappropriate characteristics. Thus, the context points towards another solution. Other important aspects are the budget –a cheaper or more expensive solution– and the medium where one is working. Some people get the idea that everything I do is white, but that is not so. I worked on a building in Lisbon where, as well as white, I used blue, grey and red.

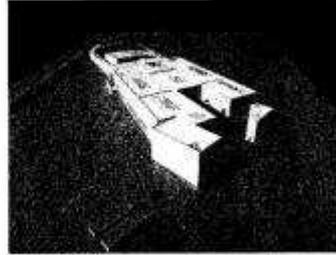
Q.- As regards the Fundação Iberé Camargo, although the building's external appearance presents certain degree of opacity –the large block, which blinds the perspective–, inside it houses a ramp, a void, which seems to contradict the hermetic external appearance.

A.- All projects have more than one solution. It depends on the way things appear and develop, and on the place where you are working. It also depends on the team, on the quality of the team, more precisely. Above all, it depends on who is behind the project, and who acts as the interlocutor [in this case, engineer José Luis Carul, who coordinated the construction]. The strength of the project? Firstly, the enthusiasm and tenacity of the people promoting it, who are mostly friends of the painter, and his widow. Apart from that, there is obviously the beauty of a unique environment: an empty, open hillside and a very vast horizon. Any building that were located there could not be presented as a light element; it required a lot of power, it required a matter that was "lacking" in that cavity. I must say that I had never worked with a location that marvellous, that projects such an enormous vibration. The building had to be conceived as the centre of that space. When people see it from afar, and because of those stunning views, they wonder why I "closed in" the whole building, leaving only a few "holes." Then, when they enter it and walk through the gallery, they discover that, on the one hand, the city can be seen very clearly and, on the other, that they can see the estuary, the delta that surrounds it, the river, the horizon, the moments of bright sunlight, the sunset... Those elements influenced my work a lot whilst I was designing the project, which is very sustainable (and that is a change, too). I only remember having felt that enthusiasm on very few occasions. A defined style is unimportant when one sees that the project suits the people who have commissioned it. We fight a continuous battle, we are always overcome by the anxiety of answering the eternal

ENTREVISTA A ALVARO SIZA | INTERVIEW WITH ALVARO SIZA



Alvaro Siza, arquitecto responsable de la Fundación Iberé Camargo, Curitiba, Paraná, Brasil, 2006.



Alvaro Siza, arquitecto responsable del proyecto de la Fundación de Serviços, Oporto.

razón o no?". En este caso, hemos contado con un equipo excepcional para la construcción, con muy buenos encargados, y con esa cosa rara que es un buen espíritu. Fue maravilloso llegar aquí y encontrarse con interlocutores tan entusiastas.

P.- Escuchándole hablar acerca de su modo de ver el espacio, en el fondo, parece que se trata de una conquista: la arquitectura es conquistar un espacio, pasar del vacío a los detalles.

R.- Es hacer del espacio donde se trabaja y de su relación con el exterior la traducción de una idea, que no es una idea literaria, es una idea mucho más compleja. Para ello es necesario concentrarse en todos los detalles y ejercer una autocrítica rigurosa. En el momento en que un arquitecto es capaz de realizar bien un detalle –diseñar una puerta, su picaporte–, está ya tan dentro de lo que diseñó que no necesita volver a los planos... Yo me siento preparado para ocuparme de los pormenores cuando puedo, sin apoyarme en ningún bosquejo, recorrer, abrir, mentalmente una puerta, y entrar, ver aquí el pasillo, después un espacio más alto, luego un rincón: todo mentalmente. Es entonces cuando alcanzamos una visión sintética de todo y podemos así proceder a diseñar los detalles sin caer en el sinsentido.

P.- Viendo su arquitectura, parece que lo poético participa en la superposición de planos, en la modulación entre líneas rectas y curvas, siempre mostrando una inequívoca inspiración moderna. Asimismo, es evidente que usted estudia mucho las localizaciones y cómo se comportan las formas en determinados contextos.

R.- Es una amalgama. Por ejemplo, en el caso de la Fundación, sinceramente, no sé hasta qué punto el hecho de que exista aquella curva [delineada por el río Guabiá y ocupada por la Fundação Iberé Camargo] en el grupo principal tiene que ver con la fascinación por la arquitectura brasileña, por la de Niemeyer. Seguramente, pero también tiene que ver con el hueco en que se encaja el edificio, en una curva simétrica. Esto exige simetría en el diseño. El resultado es, así, producto de distintos elementos. Puedo mencionar también la influencia de Lina Bo Bardi [Roma, 1914 - São Paulo, 1992, arquitecta, diseñadora y escenógrafa de origen italiano nacionalizada brasileña], sobre todo de sus estructuras tubulares [resc-Pompéia, São Paulo, 1977-1986]... Pero también se puede decir que Bo Bardi fue influida, a su vez, por una famosa fábrica de los años treinta construida en Holanda... Otros podrán recordar la famosa rampa del Guggenheim de Nueva York al ver el interior de la Fundación. Naturalmente, puesto que conozco el Guggenheim, esa referencia está presente aquí. La influencia existe, y no tiene que ver con la copia. El que copia permanece siempre por debajo de aquel que marcó la diferencia.

question: "will I be right or not?" In this case, we worked with an exceptional team on the construction, with the best supervisors, who had an excellent spirit, and that is hard to come by. It was wonderful to come here and find such enthusiastic interlocutors.

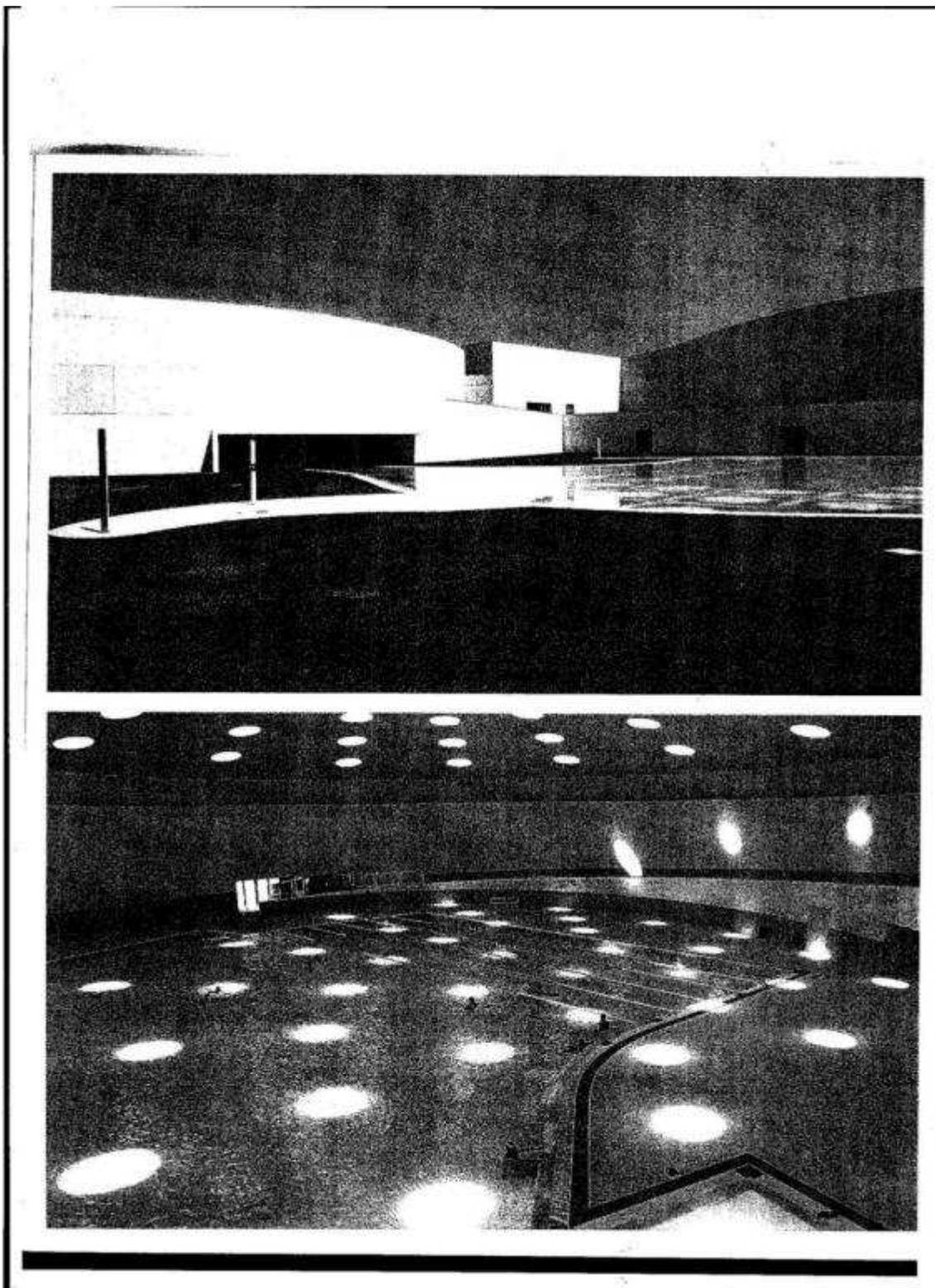
Q.- Hearing you talk about how you conceive the space, it seems like you are referring to a conquest: is architecture like conquering a space, going from emptiness to details?

A.- It is like translating the space one works with and its relationship with the exterior into an idea, but not a literary idea, it is much more complex than that. To do so, we need to concentrate on all the details and to be rigorously self-critical. When, as an architect, you are able to rightfully create a detail –to design a door, or its handle–, you are so far into the design that you do not need to go back to the plans... I feel ready to deal with the smaller elements when I no longer need to look at the sketches to walk around, opening doors in my mind, to walk in here, see a corridor there, then a higher space, then a corner. When you can do all that mentally, that is when you achieve a synthetic vision of it all and you can then proceed to design the details without getting caught up in the nonsense.

Q.- Going over your architecture, it seems like the poetic appears in the superimposition of planes, in the modulation between straight and curved lines, always showing an unequivocal modern inspiration. Furthermore, you evidently put a lot of thought into the locations and into how forms behave in specific contexts.

A.- It is an amalgam. For instance, in the case of the Foundation, I honestly do not know whether the fact that there is a curve [traced by river Guabiá and occupied by the Fundação Iberé Camargo] in the main group has to do with my fascination with Brazilian architecture, with Niemeyer. I suppose it does, but it also has to do with the place the building occupies, which is a symmetrical curve. It required a symmetrical design. Thus, the result is a product composed by different elements. I was also influenced by Lina Bo Bardi [Roma, 1914 - São Paulo, 1992, an Italian architect, designer and stage designer who became a naturalised Brazilian], especially by her tubular structures [resc-Pompéia, São Paulo, 1977-1986]... Bo Bardi was influenced, in turn, by a famous factory that was constructed in the Thirties in Holland... Others think it resembles the ramp in the New York Guggenheim when they step inside the Foundation. Naturally, since I know the Guggenheim, I can say that reference is here. The influence exists, and it has nothing to do with copying. Copies are never as good as the creation made by the person who originally made the contribution.

## Matéria 10 – Revista Lápiz – Espanha



## Matéria 10 – Revista Lápiz – Espanha



## Matéria 10 – Revista Lapiz – Espanha

ENTREVISTA A ALBERTO SIZA - INTERVIEW WITH ALBERTO SIZA

Alberto Siza  
Foto: Carlos Ochoa

P.- Para terminar, podríamos hablar un poco del dibujo.

R.- Nunca le he hablado sobre esto. Suelo dibujar... pero el dibujo, para mí, es, antes que nada, un placer. Desinhibe mucho a quien tiene que pasar el día proyectando cosas con mucho rigor, en medio de tanta burocracia y preocupación... Pero, además, es un instrumento de trabajo. Es insustituible, pues es rapidísimo; se coge un lápiz y aquí mismo [apunta a su inseparable cuaderno] se transmite al otro la idea. Se puede ir hasta el ordenador, pero antes hay que manipular el teclado, coger el cursor, esperar, hasta que aparece la imagen. El dibujo, en cambio, es casi instantáneo. El ordenador es también insustituible, pero podría provocar, y esto sería un gran perjuicio, que el dibujo como tal desapareciera, siendo un instrumento de comunicación tan eficaz. Por otra parte, en la medida en que es una vía de liberación en la que el instinto, casi podemos decir, se presenta "automáticamente", también es una forma de investigación ampliada, no inhibida, no limitada por la racionalización. Puede surgir lo que tiene que surgir, y puede llevar al disparate, pero para eso podemos aplicar luego la crítica.

P.- ¿Ve usted sus obras como representaciones de una civilización, de nuestra época? Usted ha comentado que la arquitectura es también un campo de batalla cultural...

R.- A través de la historia, siempre ha existido una estrecha relación entre la política y la arquitectura. Siempre la arquitectura fue utilizada por los políticos, y cuánto por los dictadores! Existe una lucha, un conflicto que nace del uso que se hace de la arquitectura, de lo que ella pueda representar desde un punto de vista simbólico. El uso político que se ha hecho de la arquitectura en otros tiempos, tanto en Portugal como en España, fue un condicionante innegable, pero aún hoy estamos condicionados por la política: observemos cómo cuando trabajamos bajo un determinado gobierno, la fuerza política en la oposición, con raras y honrosas excepciones, casi siempre califica lo que estamos haciendo de "porquería". Algunas veces lo será, pero otras no. ■

Q.- We could end by talking a bit about drawing.

A.- I have never spoken about that. I usually draw... but, for me, drawing is a pleasure. It is a great way to shake off one's inhibitions, especially after spending all your time designing things that are very rigorous, surrounded by so much bureaucracy and so many concerns... Furthermore, it is also a work instrument. It is irreplaceable since it is lightning fast; you pick up a pencil and you simply [he points to his inseparable notebook] transmit your idea to the other person. You can also do it on a computer, but for that you have to use the keyboard, the mouse, wait for the image to appear. Drawing, however, is almost instantaneous. The computer is also irreplaceable, but it could end up doing away with drawing, and that would be terrible, because it is such an effective instrument for communication. On the other hand, to the extent that it is a channel for liberation where instinct almost appears "automatically," it is also an extended form of research, which is uninhibited, unlimited by rationalisation. Whatever has to appear just appears, even if it appears as something ridiculous, because that is what criticism is there for.

Q.- Do you see your works as representations of a civilisation, of our times? You have said that architecture is also a cultural battle field...

A.- Throughout history there has always been a close connection between politics and architecture. Architecture has always been used by politicians, and even more so by dictators! There is a battle, a conflict that emerges from the use that is made of architecture, from what it can represent from a symbolical point of view. The political use given to architecture in past times, both in Portugal and Spain, was an undeniable determining factor, but we are still conditioned by politics nowadays, because when working under one government, the opposition, with rare and honourable exceptions, always qualifies our work as "rubbish." Sometimes it is, but others it isn't. ■

Translation: Laura F. Parbat

## Museu branco

A presença de um arquiteto internacional de prestígio como Álvaro Siza no meio brasileiro, muito fechado sobre si, é ruptura importante, estimulante e positiva

**JORGE COLI**  
COLUNISTA DA FOLHA

**A** citação que segue vem de um artigo do "New York Times". O autor é Nicolai Ouroussoff, crítico de arquitetura daquele jornal. "(...) sua obra mais escultural até agora. O exterior recurvo, de um branco desbotado, aninhado contra uma luxuriante colina brasileira, possui uma sensualidade vibrante que contrasta com a esterilidade incorporada em vários museus de hoje" [edição de 5/8/2007].

De fato, o edifício concebido por Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, apresenta qualidades muito altas. Sutileza, sentido plástico dos interiores, silêncio que se associa à calma das formas, acabamento admirável, iluminação neutra, desenho cuidado de cada detalhe. O grande vazio central evoca o Guggenheim de Wright. Com suas alças que se lançam para o exterior, tornou-se ponto de referência urbano marcante e discreto.

É sempre possível criticar: o caráter claustrofóbico das longas e inúteis galerias, a concepção esquizofrênica fechada sobre si, ignorando a bela paisagem, entrevista apenas por pequenos recortes. Não importa: é um edifício de exceção.

A presença de um arquiteto internacional de grande prestígio no meio brasileiro, em ma-



Fachada da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre

téria de arquitetura ele também muito fechado sobre si, é ruptura importante, estimulante e positiva. Além disso, projeta, em plano internacional, o nome de Iberê Camargo.

### Não houve

Depois de restaurado pelo Museu Nacional de Belas Artes, do Rio, o quadro "A Primeira Missa no Brasil", de Victor Meirelles [1832-1903], percorreu algumas cidades (Curitiba, Florianópolis) e agora está em Porto Alegre.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul reuniu em torno dele, que veio acompanhado por esboços e estudos, obras de Manuel de Araújo Porto Alegre,

grande mentor brasileiro de Meirelles. Tudo é excelente.

Resta a tristeza de uma grande oportunidade perdida. Esse projeto comandado pelo MNBA poderia ter trazido ao Brasil "A Primeira Missa na Cabilia", de Horace Vernet [1789-1863], fonte direta de inspiração para a tela de Meirelles. A obra pertence ao museu de Lausanne, na Suíça. Os custos de seguro decerto não seriam enormes: com algum empenho ela teria vindo, permitindo uma crucial comparação para a história das artes brasileiras.

Listagem Geral de Matérias

NERVA BELLIO ASSASSOBA EM COMUNICAÇÃO

Cliente: Fundação Iberê Camargo  
 Período: 01/01/2008 a 31/12/2008

Legenda da seleção:

X= Matéria de maior relevância  
 P= Matéria que cita os patrocinadores e G= Matéria que só cita a Fundação  
 S= Matéria que cita a empresa Alvaro Siza

Matérias Publicadas na Mídia Impressa  
 (Jan/Fev/Março/Abr/Mai/Junho/Julho de 2008)

Sigla Assunto / Título	Data	Veículo	Página	Cm/Col
<b>Internacionais</b>				
<b>Inglaterra - Londres</b>				
X5 P	março	Jornal Diário	2 págs.	
X5 P	agosto	Revista Margarina	3 págs.	
<b>Estados Unidos da América - Nova Iorque</b>				
X5 P	março	Revista ARTforum	1/2 pág.	
X5 P	agosto 07	Harvard Business	1/10 pág.	
<b>Espanha - Madrid</b>				
X5 P	2008	Revista El Comercio	48 págs.	
X5 P	2008	Revista El Comercio	1/2 pág.	
X5 P	Julho	Revista Lupa	4 págs.	
<b>Japão - Tokyo</b>				
X5 P	Julho	SA Document	2 págs.	
<b>Itália</b>				
X5 P	Agosto	Prof. Architetto	14 págs.	
<b>Uruguai - Montevideo</b>				
X5 P	março/jun	Revista Concha	8 págs.	
<b>Chile - Santiago</b>				
X5 P	Jun	El Mercurio	100	

Sigla	Resumo / Título	Data	Vols.	Págs.	Com?
-------	-----------------	------	-------	-------	------

**Argentina - Buenos Aires**

X5	► CAPA - Construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo	Jan/2011	revisão 1/0	5 págs.	
----	--	----------	-------------	---------	--

**Portugal - Lisboa**

X5	► "A loja brasileira de Siza": inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	28/01/11	15 págs. vídeo	2. Edição	
X5	► CAPA - "Sua Voz" inaugura museu em Porto Alegre": inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	30/01/11	1. Edição	45	

**México - Caribe - Venezuela - Argentina - E.U.A**

X5	► Preview de inauguração da nova sede da Fundação Iberê	04/11/10	Arte a Cifa	1/2 págs.	
----	---	----------	-------------	-----------	--

**► Nacionais**

**Rio Grande do Sul**

**Janeiro**

3	► Exposição do maquete da nova sede da Fundação Iberê pelo rio ndo	5/1/2006	Comun. de Foz de Iguaçu	1	
3	► Nova sede da Fundação Iberê Camargo e Mergis necessitam segurança. Entrevista com Fábio Coutinho	12/1/2006	Zero Hora	3	
X	► Fim de obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação	21/02/2006	Zero Hora	1	
	► Leilão de obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação	21/02/2006	Zero Hora	6	
	► Faturas iniciais de Iberê Camargo foram encontradas na Siza, na OMS	21/02/2006	Jornal do Comércio	3	
	► Faturas iniciais de Iberê Camargo foram encontradas na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação	21/02/2006	Pioneiro	10	
	► Leilão de obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação	22/02/2006	Zero Hora	2	
	► Leilão de obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação	23/02/2006	Zero Hora	4	
	► Exposição "Declínio de Artes Plásticas - 19 Anos e XVI Salão de Caricaturas na Galeria Iberê Camargo	24/02/2006	Jornal do Comércio	5	
	► Site Park irá permanecer o estacionamento da nova sede da Fundação Iberê Camargo	28/01/2006	Zero Hora	8	

	► Caderno de ZH fará apresentação da nova sede da Fundação Iberê Camargo	3/02/2006	Zero Hora	3	
	► Fim de obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	3/02/2006	Zero Hora	4	
	► O curador Daniel Soutter é contratado por Fábio Coutinho em FOM, que visita a nova sede da Fundação Iberê	12/02/2006	Zero Hora	15	
	► Exposição "1970 - O Mergulho em sua Nova Sede" na Galeria Iberê Camargo	12/02/2006	C. Siza	4	
	► Exposição "1970 - O Mergulho em sua Nova Sede" na Galeria Iberê Camargo	12/02/2006	Jornal do Comércio	4	
	► Pistas de aviação serão a nova sede da Fundação Iberê Camargo	18/02/2006	Jornal do Comércio	2	
	► Exposição "Essa Poesia É Boa" em obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	20/02/2006	Comun. de Foz de Iguaçu	1	
X5	► "Rio Siza de inauguração" Fase final da construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo	21/02/2006	Comun. de Foz de Iguaçu	1	

**Março**

	► Em artigo "Uma parábola de arte pública", Alexandre Cass Ramos cita o artista Iberê Camargo	Março	Revista Mesa	1/10 págs.	
5	► "Obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo"	Março	XV	1 págs.	
3	► "Obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo"	31/03/06	Zero Hora	3	
3	► Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo a exposição de Iberê no jardim. Capa da cadeia	17/03/2006	Jornal do Comércio	13	
	► Expositor Cláudia Torres segue a verba após ir dia Juremas do museu como a mãe, bela paisagem de cidade	23/03/2006	Zero Hora	7	
	► Exposição "Essa Poesia É Boa" em obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	26/03/2006	Comun. de Foz de Iguaçu	8	
	► Exposição "Essa Poesia É Boa" em obras de arte e instalações em galeria na Siza, na OMS. É inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	28/03/2006	O Sul	3	
X5	► CAPA de Carimbo - Nova sede é eleta e obra mais significativa de FOM. Perfil da obra e da Fundação Iberê Camargo	27/03/2006	Revista Mesa	3/7	

Assunto / Título	Data	Vel.	Página	Franco	Notas
► Adigo de Artúrio Pires - Construção da nova sede da Fundação Ibero Carranga	27/02/2008	Jornal do Comércio			20
► Exposição Retratos de Ibero do fotógrafo Luiz Eduardo Achutti, no Café do Porto	27/02/2008	Jornal do Comércio			10
► Exposição Retratos de Ibero do fotógrafo Luiz Eduardo Achutti, no Café do Porto	27/02/2008	Jornal do Comércio			10
► Uma mesa de Porto Alegre em 2007, desloca a nova sede da Fundação Ibero Carranga	30/02/2008	Zero Hora			14
Migil					
► Ministro do Turismo anuncia programa com city tour pela cidade, com visita a nova sede	14/02/2008	Zero Hora			4
► Exposição Retratos de Ibero do fotógrafo Luiz Eduardo Achutti, no Café do Porto	14/02/2008	Correio do Povo			1
► Mostra "O Burho e a Ruína - São Miguel das Missões" na galeria Ibero Carranga	14/02/2008	Correio do Povo			20
► Jornais e espanhóis, de El Cigogala, visitam a Porto Alegre especialmente para visitar a nova sede da "Fundação Ibero"	3/4/2008	Zero Hora			5
► Exposição Retratos de Ibero do fotógrafo Luiz Eduardo Achutti, no Café do Porto	3/4/2008	Correio do Povo			1
► Exposição Retratos de Ibero do fotógrafo Luiz Eduardo Achutti, no Café do Porto	3/4/2008	Zero Hora			20
► Mostra "O Sorrio e a Ruína - São Miguel das Missões" na galeria Ibero Carranga	6/4/2008	Jornal Nil			19
► Adigo de Susana Castell - reserção a artigo anterior sobre a nova sede da Fundação Ibero	14/02/2008	Jornal do Comércio			1
► Fpncipato Patrícia de Ibero do fotógrafo Luiz Eduardo Achutti, no Café do Porto	14/02/2008	Correio do Povo			1
► "Op traços de Ibero" - colura de Claudio Moreno sobre a obra de Ibero	6/4/2008	Zero Hora			30
► Mostra "O Burho e a Ruína - São Miguel das Missões" na galeria Ibero Carranga	14/02/2008	Correio do Povo			1
► Duplicação de av. Ibero não é prevista de inauguração da nova sede da Fundação Ibero Carranga	15/4/2008	Correio do Povo			5
► A nova sede "I" é reconhecida como um dos mais importantes museus do país, já antes da inauguração"	13/4/2008	Zero Hora			3
► Mostra Diálogos Gravados na galeria Ibero	17/4/2008	Zero Hora			4
► Previsão de inauguração da nova sede da Fundação Ibero Carranga	25/4/2008	Jornal do Comércio			4
► "Terá de casa nova": inauguração da nova sede da Fundação Ibero Carranga	april	Foto			17h
► CAPA - Principal - "Poema Concreto": "A geometria do silêncio" - nova sede da Fundação Ibero Carranga	april	Aplicad			10 abrig
► CAPA - Principal - "Espaço onde a arte e a tecnologia se misturam": Construção da nova sede da Fundação Ibero	april	Porto Alegre Turismo			1 abrig
Maio					
► CAPA de caderno - Exposição que vai inaugurar a nova sede da Fundação Ibero Carranga reúne 69 obras de Ibero	4/05/2008	Zero Hora			116
► Exposição "Ibero ar Archief" no av. Ibero, homenagem especial a Ibero que viveu em Berlim, Alemanha, no Rio	4/05/2008	Zero Hora			45
► Odeção de participação e obras de arte na nova sede da Fundação Ibero Carranga	4/05/2008	Correio do Povo			4
► Perfil do engenheiro José Canal, responsável pela construção da nova sede da Fundação e sua vida com a mãe	6/05/2008	Zero Hora			120
► Mostra de fotos de Ibero Carranga por Matias Grener no Café do Museu, no Murgel	6/05/2008	Jornal do Comércio			2
► Vuković, que ajuda a construção do Museu Ibero, investe nas obras do Multipalco	17/05/2008	Zero Hora			2
► Thyssenruppt abre vendas. Em Porto Alegre, toracca alveolares para a nova sede da Fundação Ibero Carranga	16/05/2008	Jornal do Comércio			1
► Obras na Zona Sul, incluindo a nova sede da Fundação, congestionam o trânsito da Zona Sul	16/05/2008	Zero Hora			2
► Em "Bem Dia", Mauro Krieger cita a arte de Ibero Carranga	16/05/2008	Zero Hora			2
► "Agente em quatro pontos da estação para agilizar o trânsito": plano de metrô Ibero Carranga	16/05/2008	Zero Hora			2
► Inauguração da nova sede da Fundação Ibero Carranga e exposição de abstratos	15/05/2008	Zero Hora			1
► Juiz Marling recebe título de Cidadão Emérito de Porto Alegre da Câmara Municipal	20/05/2008	Zero Hora			24
► Inscrições para a Boba, Ibero Carranga	20/05/2008	Zero Hora			7
► Previsão de inauguração da nova sede da Fundação Ibero Carranga	20/05/2008	Correio do Povo			6
► Previsão de inauguração da nova sede da Fundação Ibero Carranga	20/05/2008	Jornal do Comércio			6
► Previsão de inauguração da nova sede da Fundação Ibero Carranga	20/05/2008	O Sul			6
► Previsão de inauguração da nova sede da Fundação Ibero Carranga	20/05/2008	O Sul			6
► Juiz Marling recebe título de Cidadão Emérito de Porto Alegre da Câmara Municipal	21/05/2008	Zero Hora			1
► Juiz Marling recebe título de Cidadão Emérito de Porto Alegre da Câmara Municipal	20/05/2008	Zero Hora			125
► Crimenon de capa e capa do caderno - "Ibero revela atrações da Fundação Ibero"	25/05/2008	O Povo			44
► "Fundação Ibero recebe primeiras visitas"	25/05/2008	Zero Hora			1
► Fotos do acervo Coleção Ciberto Chateaubriand na galeria Ibero Carranga	25/05/2008	Zero Hora			1

Sel. Assunto / Título	Data	Vek.	Página	Cartão
S. > Nomes internacionais da arquitetura visitada e obra de Álvaro Siza e nova sede da Fundação Iberê Camargo	24/05/2008	Zero Hora		11
XPS > "Uma mulher e o chão", inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	29/05/2008	Zero Hora		100
X. > Vizirhanca comemora a comemoração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	30/05/2008	Zero Hora		97
> Inauguração da nova sede, o reboque da "Iberê Camargo - Moderna no Limite"	30/05/2008	Zero Hora		13
> Fases da Fundação Siza sobre a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	25/05/2008	Jornal de Notícias		11
S. > Preview o dia da inauguração da nova sede de Fundação Iberê Camargo	23/05/2008	Jornal de Notícias		11
XZ > "E nos dias que vêm, as obras de Siza, com inauguração prevista para sexta"	27/05/2008	Zero Hora		150
> Artigo de Luis Augusto Fisher sobre a Fundação Iberê Camargo para obra nova	27/05/2008	Zero Hora		33
> Exposição "Iberê em Pesca" no Café do Mercado homenageia inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	27/05/2008	Zero Hora		33
> Exposição "Iberê em Pesca" no Café do Mercado homenageia inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	27/05/2008	Zero Hora		37
> Exposição "Iberê em Pesca" no Café do Mercado homenageia inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	27/05/2008	Zero Hora		37
> Exposição "Iberê em Pesca" no Café do Mercado homenageia inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	27/05/2008	Zero Hora		37
XO > CAPA, JICA / GAPA do caderno - Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	28/05/2008	Correio da Povo		178
XZ > Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, "A arte de Siza"	28/05/2008	Correio da Povo		170
> Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	28/05/2008	Correio da Povo		170
> Artigo de Paulo Clemente sobre a arte de Iberê e Siza	28/05/2008	Jornal de Notícias		3
XEP > CAPA, JICA - Entrevista com Jorge Gardau Johannpeter sobre a nova sede da Fundação Iberê Camargo	28/05/2008	O Planeta		31
> CAPA, JICA - Entrevista com Jorge Gardau Johannpeter sobre a nova sede da Fundação Iberê Camargo	28/05/2008	Zero Hora		270
> Inauguração da nova sede atualizada finalizada	28/05/2008	Zero Hora		19
S. > "No rio, não foi". Os detalhes de Álvaro Siza na nova sede da Fundação Iberê Camargo	28/05/2008	Zero Hora		5
XBP > Condições (foto) - "Nossa uma obra de arte". Álvaro Siza diz estar enfiado a obra e a nova sede antes da inauguração	30/05/2008	Zero Hora		255
XZ > CAPA, JICA / GAPA do caderno - Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	30/05/2008	Correio da Povo		110
XBP > CAPA, JICA / GAPA do caderno - Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	30/05/2008	O Sul		80
> Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	30/05/2008	O Sul		81
XZ > CONTRAPONA (foto) - Inaugurada a nova sede da Fundação Iberê Camargo	30/05/2008	Jornal de Notícias		170
XZ > CALDERNO interior - inauguração da nova sede da Fundação e exposição "Iberê Camargo - Moderna no Limite"	30/05/2008	Jornal de Notícias		750
> Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	30/05/2008	Jornal de Notícias		2
XZ > CAPA, JICA - "Um museu de padrão internacional" inaugurada a nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	Zero Hora		288
XZ > CALDERNO de CULTURA interior sobre a nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	Zero Hora		1207
> Artigo de Álvaro Siza Iberê Camargo sobre a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	Zero Hora		29
> Entrevista de Clifford Sobel, embaixador dos EUA, da entrevista sobre... pouco antes de participar da inauguração	31/05/2008	Zero Hora		4
XZ > CAPA, JICA - "Um espaço sobre arte e arte" - inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	Correio da Povo		170
S. > CAPA do caderno - Exposição "Iberê Camargo - Moderna no Limite" e inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	Correio da Povo		24
> Tina Zepoll comemora inauguração da nova sede, abrida a sua galeria	31/05/2008	Correio da Povo		1
> Exposição "Iberê em Pesca" no Café do Mercado homenageia inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	Correio da Povo		3
S.G. > Nova sede da Fundação Iberê Camargo é inaugurada com exposição "Iberê - Moderna no Limite"	31/05/2008	O Sul		87
G. > Celebrações na inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	O Sul		8
> Artigo de Luis Augusto Fisher sobre a Fundação Iberê Camargo para obra nova	31/05/2008	Jornal de Notícias		4
S. > Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, participação da inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	O Planeta		45
> Professora de arte, Mariana Silva de Silva, da obra nova em arte, com a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	31/05/2008	O Planeta		5
> Inaugurada a nova sede da Fundação Iberê Camargo, Moderna no Limite	31/05/2008	Jornal de Notícias		172
S.G. > Preview a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo e exposição "Iberê Camargo - Moderna no Limite"	31/05/2008	Folha de São Paulo		07
Arquivo				
XG > Artigo do Flávio Tavares sobre as condições que darão origem ao projeto da nova sede da Fundação, a inauguração	16/02/2008	Zero Hora		02
XG > Notícias locais presentes na inauguração da nova sede da Fundação Camargo	16/02/2008	O Sul		02

Setor	Assunto / Título	Data	Veic.	Página	
RJ	► Inaugurada a nova sede da Fundação Iberê Camargo em "Trajeto do Ecimang"	14/02/2008	O 34		
	► Catavadeiras ascendem na inauguração da nova sede da Fundação Iberê	20/02/2008	Zero Hora		
RS	► "Um avião para contemplar": inaugurada a nova sede com exposição "Iberê Camargo - Doceira no Limite"	20/02/2008	Zero Hora		
	► Inaugurada a nova sede da Fundação Iberê Camargo	20/02/2008	Comércio do Povo		
SC	► Loja Cultura no arco de já inaugurada nova sede da Fundação Iberê	20/02/2008	O DJ		
	► Victor Moraes sugere placa de "A Primeira Missa no Brasil" que, dentro outras, algumas estão "na galeria Iberê"	20/02/2008	Jornal do Comércio		
	► A RGE, mais 100 publicidades da Fundação Iberê "serão" escritas nas cores do Iberê no Espaço RGE	20/02/2008	O Píerolo		
	► O erro de 24 disponibiliza o programa "Cine pela Fundação Iberê Camargo" no site ZH	20/02/2008	Zero Hora		
	► A já inaugurada nova sede da Fundação Iberê Camargopresenta mobilidade especial para as quadriciclos S22	20/02/2008	Zero Hora		
	► Esquadrões pesados na inauguração da nova sede da Fundação Iberê	20/02/2008	Zero Hora		
	► Obratas das comemorações na inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	20/02/2008	Jornal do Comércio		
	► Caridade à Prefeitura, Venúelo D'Ávila, esteve presente na inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	20/02/2008	Zero Hora		
	► Iberê Camargo recebe grande público para a exposição "Iberê Camargo - Doceira no Limite"	20/02/2008	Zero Hora		
	► Museu Arte Masipol homenageia Iberê Camargo, que já esteve presente muitas vezes no hotel	20/02/2008	Zero Hora		
SP	► Infra-estrutura de festa de inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	20/02/2008	O 34		
	► Contingente de visitação na exposição "Iberê Camargo - No Limite" na já inaugurada nova sede da Fundação Iberê	20/02/2008	Zero Hora		
	► Sociedade paranaense e a Fundação Iberê Camargo anunciam o filme "Presépio, no auge da nova sede da Fundação Iberê"	20/02/2008	Jornal V3		
	► Fábio Coutinho inaugura acervo com filme, em que aparece Iberê pintando, na nova sede da Fundação Iberê Camargo	17/02/2008	Zero Hora		
	► Filme Presépio: com imagens de Iberê Camargo pintando, inaugura e estreia da Fundação Iberê Camargo	17/02/2008	Zero Hora		
	► Filme Presépio, com imagens de Iberê Camargo pintando, inaugura e estreia da Fundação Iberê Camargo	17/02/2008	Zero Hora		
	► Museu Iberê Camargo é aberto ao ar livre: Paulo Vasconcelos: "Teve o mesmo fervor à cultura"	17/02/2008	O 34		
	► Filme Presépio, com imagens de Iberê Camargo pintando, inaugura e estreia da Fundação Iberê Camargo	17/02/2008	Zero Hora		
	► Maria Camargo em "A, zero alegre de...": logo após a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	17/02/2008	Correio da Manhã		
	► Estão clean da nova sede também neste a mesa de Fábio Coutinho, sustentabilidade da Fundação	17/02/2008	Zero Hora		
	► Esculturas do universo: velem o RBS e a nova sede da Fundação Iberê Camargo	17/02/2008	Zero Hora		
	► Felp de Vito, a partir do jurela da Fundação Iberê Camargo inicia registro por um livro, em Feto do Leitor	17/02/2008	Zero Hora		
	► Iberê é um dos artistas selecionados pelo coletivo Pinakes de esculturas O Caracol Esculturas	16/02/2008	O 34		
	TJ	► Visitante sugere mudança de local do governo, onde ergue-se o estacionamento, da nova sede da Fundação Iberê	20/02/2008	Zero Hora	
		► Tour por Porto Alegre "Caminhos, Tempos e Vidas, além do outro ponto turístico, a nova sede da Fundação Iberê"	20/02/2008	Comércio do Povo	
► Arquivo português João Paulo Moraes angela o conteúdo a partir, na Primeira Feira, na Primeira Feira		20/02/2008	Zero Hora		
► Finhaire Michale, diretor do Anônimo Goum, dobeia a nova sede da Fundação Iberê Camargo		20/02/2008	Zero Hora		
► Finhaire Michale, diretor do Anônimo Goum, dobeia a nova sede da Fundação Iberê Camargo		20/02/2008	Zero Hora		
► Mercadoria Racho está colando evidências para a ida da nova sede da Fundação Iberê Camargo		20/02/2008	Zero Hora		
► Passado turístico ou Porto Alegre, Caelillus Tombaruca, releza como opeço a nova sede da Fundação Iberê		20/02/2008	Zero Hora		
► Feti Silveira Campos reflete por espaços para bicicletas na nova sede da Fundação Iberê Camargo		20/02/2008	Zero Hora		
► Nova sede de "A, zero alegre de...": voz já vichou Museu Iberê Camargo		20/02/2008	Zero Hora		
► Visita de família a nova sede da Fundação Iberê Camargo		20/02/2008	Digitei: Sobrinho		
► Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo		20/02/2008	Zero Hora		
TO		► Inauguração na inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	20/02/2008	Zero Hora	
	► Foto da nova sede da Fundação Iberê na capa	20/02/2008	Zero Hora		
TR	► "Uma casa de referência": inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	20/02/2008	Zero Hora		
	► Perfil de já inaugurada a nova sede da Fundação Iberê Camargo - Espaço 24	20/02/2008	Zero Hora		

Sel	Assunto / Título	Data	Venc.	Plazo	Cmfo
	<b>Julho</b>				
	Assessoria de Fundação confiante nova artista, que reivindicava acesso aos arquivos, privados ao contrato	07/07/2008	Zero - em		12
	Yara Zargoni e Maimão Caserio: sistema visitante na mostra em homenagem ao Ibero Camargo	07/07/2008	O Sul		4
X3	A artista pública. Tole Freitas procura primeira intervenção gráfica na Nova sede. Indicações para Bolas Beré, Camargo	07/07/2008	Zero - em		44
	Debate sobre o papel da arte pública e papel na nova sede da Fundação no Rio Grande do Sul	07/07/2008	Jornal de Comércio		20
	Aberta as inscrições para a Biografia Ibero Camargo	07/07/2008	Jornal do Povo		8
	Em matéria sobre o crescimento contínuo a participação de José Luiz Canas na construção da nova sede da Fundação	07/07/2008	Zero - em		1
	Nova sede recebe mais de 20 mil visitantes no período de um mês após a inauguração	07/07/2008	O Sul		4
	Aberta as inscrições para a Biografia Ibero Camargo	07/07/2008	O Fôlego		22
X	Atenção as inscrições para a Biografia Ibero Camargo	10/07/2008	Jornal de Comércio		20
X	Proprietário do Museu Oscar Niemeyer, Maitê de Paiva, visita a nova sede da Fundação acompanhada por Fábio C.	11/07/2008	Zero Hora		37
X3	A artista pública. Tole Freitas (foto), prepara primeira intervenção gráfica na Nova sede	12/07/2008	Zero Hora		45
S	Nova sede da Fundação e o papel da arte pública	12/07/2008	Correio do Povo		3
X	DAPI da galeria - Quatro de 2007 "Meneguzzi" - agosto 1998 da mídia gráfica. Foto de Ibero ambientada, as manuseios	13/07/2008	Zero Hora		43
vila	Mencionar do Prêmio Ibero Camargo 2007. Inerente Passos, expõe mostra individual na Assembleia Legislativa	14/07/2008	Zero Hora		11
	A artista pública, Tole Freitas, prepara primeira intervenção artística na nova sede	14/07/2008	Correio do Povo		16
X3	Paralisação visita a, já inaugurada, nova sede da Fundação (foto). Que tem enorme índice de visitantes	20/07/2008	O Sul		87
X3	Exposição de Ibero Camargo na nova sede (foto) e será utilizada no projeto Arbeta Camargo no Museu de Arte de Ibero	21/07/2008	Zero Hora		54
	Ibero é beta da Ilme	23/07/2008	Correio do Povo		28
X	Dinamografia Francis, Cozouff, locat a nova sede para fins de participação de Ibero Camargo	25/07/2008	Zero Hora		36
	Foto de Fábio Coullino no Museu Ibero Camargo	26/07/2008	Correio do Povo		54
	Programação da Fundação Ibero Camargo	26/07/2008	Zero Hora		54
	Inscrições para o Ibero Camargo 2007	26/07/2008	O Sul		17
	Mostra de Ibero na galeria Tina Zappoli	26/07/2008	O Sul		17
K	Fundação Ibero realiza ciclo de palestras sobre a exposição "Ibero Camargo - No Limite"	26/07/2008	O Sul		20
	Preparar a nova sede da Fundação Ibero Camargo	26/07/2008	Zero Hora		3
	Fundação Ibero realiza ciclo de palestras sobre a exposição "Ibero Camargo - No Limite"	26/07/2008	Zero Hora		3
	Chamada para inscrição de artistas para a exposição "Ibero Camargo - No Limite"	26/07/2008	Zero Hora		11
	Exposição de Ibero Camargo na nova sede da Fundação	26/07/2008	Jornal do Comércio		11
X	Fundação Ibero realiza ciclo de palestras sobre a exposição "Ibero Camargo - No Limite"	30/07/2008	Jornal do Comércio		4
X3	Ibero é beta da Ilme	30/07/2008	Jornal do Comércio		2
X3	Beré de casa nova. Inauguração e abertura na nova sede da Fundação Ibero Camargo	01/08/2008	Jornal do Comércio		2
	Em "ouso de linguagem". Fábio Coullino (foto) apresenta a exposição "Ibero Camargo - No Limite" na Fundação	01/08/2008	Jornal do Comércio		2
	Exposição "Ibero Camargo - No Limite" na inauguração na nova sede da Fundação Ibero	01/08/2008	Jornal do Comércio		2
	Inauguração a nova sede de Ibero com a exposição "Ibero Camargo - No Limite"	01/08/2008	Jornal do Comércio		2
	<b>São Paulo</b>				
	<b>Julho</b>				
	Exposição "Gramas de Ibero Camargo - Pencilas e Aproximações em uma Poética" em São Paulo	01/07/2008	Jornal do Comércio		11
	Ibero Camargo é citado na edição especial "O Melhor do Brasil"	01/07/2008	Jornal do Comércio		11
	Foto decorada com gramas de Ibero Camargo	01/07/2008	Jornal do Comércio		11
X3	Inauguração da nova sede da Fundação Ibero Camargo	01/07/2008	Jornal do Comércio		11
X	"Jornalistas" na Obra de Ibero Camargo	01/07/2008	Jornal do Comércio		11
	Céris de Ibero estão entre as selecionadas pelo Masp	01/07/2008	Jornal do Comércio		11

Set.	Assunto / Título	Cela	Veic.	Págs.
<b>Genovese</b>				
X51	► Abre Contorno Áurea - Aquisições Recentes do Acervo de "Inacidez", que inclui obras de Ibertê	1/7/2008	Guia da Folha de SP	
X52	► Exposição da Coleção Ibertê no Masp, com obras de Ibertê Carrão (foto), entre outros artistas	27/2/2008	Vozes SP	3/3 cols.
<b>Macon</b>				
X53	► Entrevista com Avariz Siza sobre arquitetura e nova sede da Fundação Ibertê Camargo	março	Diário	4 págs.
X54	► Exposição "Exatitudes para entrar e sair da modernidade" com obras Ibertê Camargo e outras	7/3/2008	JBA Camargo Ibertê M	
X55	► Exposição da Catedral Ibertê Camargo (foto), entre outros artistas	10/2/2008	ISTOÉ	1/10 cols.
X56	► Mostra Arte e Qualidade que inclui obras de Ibertê Carrão, entre outros artistas	21/5/2008	Diário da Região	
<b>Abati</b>				
	► Uma breve resenha sobre a história das artes plásticas, no Brasil, da Ibertê Camargo e ilustra com obra do artista	abril	Revista Cui	1/2 pag.
	► Mostra no Masp em Ibertê e Alão Boracoi como autores protagonistas no quarto "Abstrações"	abril	Revista Ibertê	1/10 pag.
	► Retrospectiva de Anna Letycia, autora de Ibertê, no Instituto Tomé Oliveira	29/2/2008	Vozes SP	1/10 pag.
	► Mostra Arte e Qualidade que inclui obras de Ibertê Carrão, entre outros artistas	8/4/2008	Correio Popstar	
	► Lançamento de livro sobre cultura arte e arte da Fundação Ibertê Camargo	9/4/2008	Ibertê On	1
<b>Melo</b>				
	► Artes da inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo, é anexada às inscrições para Bolsa Ibertê Camargo	3/5/2008	Correio do Estado	
	► Ibertê Camargo, entre outros artistas, no espetáculo Arte e Qualidade	23/5/2008	Diário da Folha de São Paulo	
X57	► CAPA/CAPA do caderno "Um novo ar para Ibertê". Inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo e zona	25/5/2008	Estado de São Paulo	
X58	► CAPA - "Ibertê em casa". Inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	29/5/2008	Folha de São Paulo	
X59	► Acabado questiona a contratação de um arquiteto estrangeiro para a construção da nova sede da Fundação Ibertê	29/5/2008	Estado de São Paulo	
X5P	► CAPA do caderno "Um mestre às margens de Curitiba". Inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	30/5/2008	Gazeta Mercantil	
X5P	► Jorge Gus e Van Johnsons, arquiteto inaugurando a nova sede da Fundação Ibertê Camargo	30/5/2008	Vozes Econômico	
	► Perfil do artista Meira Tavares, que foi um dos envolvidos para o Art Institute of Chicago pela Fundação Ibertê Camargo	maio	Revista Brasileira	1/10 pag.
	► Artes de inauguração, a nova sede foi eleita a obra arquitetônica mais importante de Porto Alegre	maio	Projeto Design	1/2 pag.
	► "Um novo museu para Porto Alegre". Inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	maio	Próxima Vagagem	1/2 pag.
<b>Junho</b>				
X53	► "Casa dos Carneiros e ceticismos". Inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	4/6/2008	Vozes	1 pag.
X5Z	► "Ibertê do caso novo". Inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo, exposição e programação	4/6/2008	Conta Capital	1 pag.
XG	► Celebrações presentes no evento de inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	6/6/2008	Carta	2/2 pag.
O	► Inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo e exposição	8/6/2008	Gazeta de Ilhéus	
	► Alão Coutinho: é um dos palestrantes em seminário que debate investimento em cultura	8/6/2008	Folha de São Paulo	
	► Fábio Coutinho: é um dos palestrantes em seminário que debate investimento em cultura	11/6/2008	Folha de São Paulo	
X5	► Encontro entre o arquiteto Álvaro Siza, autor da nova sede da Fundação Ibertê Camargo, e Oscar Niemeyer	11/6/2008	Folha de São Paulo	
	► Breve perfil do sistema de segurança da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	14/6/2008	Folha de São Paulo	
X5	► CAPA - Perfil arquitetônico e inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	junho	Revista AJ	13 págs.
X5Z	► Entrevista com o engenheiro José Luiz Camal sobre a nova sede da Fundação Ibertê Camargo	junho	Revista AJ	3 págs.
X5	► CAPA - Perfil e inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	junho	Arquit. E Constr.	14 págs.
X5	► Inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	junho	Revista Aurb	1 pag.
<b>Julho</b>				
X	► Aberta as inscrições para a Bolsa Ibertê Camargo	5/7/2008	Estado de São Paulo	
	► Aberta as inscrições para a Bolsa Ibertê Camargo	7/7/2008	Correio Paganini	
X5	► Exposição "Ibertê Carrão - Moderno no Limite" e nova sede da Fundação Ibertê Camargo	9/7/2008	ISTOÉ	1/2 cols.
X5C	► Jorge Gus e Van Johnsons, a cultura em Porto Alegre e a construção da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	9/7/2008	Conta Capital	1 pag.
X5	► CAPA - "Bela Primavera e Ibertê Camargo", inauguração da nova sede da Fundação Ibertê Camargo	10/7/2008	Jornal do Tarde	

Set	Assunto / Título	Data	Veic.	Página
	►Jornal Povo, sinistre da economia, comenta a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	11/07/2006	Folha de São Paulo	
	►Jornal CBN, entrevista da filha, comenta a importância da construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo	13/07/2006	Folha de São Paulo	
	►Alguns dos trabalhos para a Bolsa Iberê Camargo	06/02/2006	Correio Aguaiá	4 pags.
	►Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	06/02/2006	Casa Vogue	4 pags.
	►Exposição "Iberê Camargo - Moderno no Limite" no recém inaugurada nova sede da Fundação Iberê Camargo	06/02/2006	Revista Jovem	10 pags.
	►Lide da nova sede arquitetada pelo arquiteto Álvaro Siza	06/02/2006	Casa Pública	10 pags.
	►Cham. de casa. "A casa fora de Iberê Camargo". A inauguração da nova sede da Fundação e retrospectiva de Iberê	06/02/2006	Arquit.	8 pags.
	►CAIPA - Nova sede da Fundação Iberê Camargo e entrevista com Álvaro Siza	06/02/2006	Projeto Design	20 pags.
<b>Rio de Janeiro</b>				
<b>Janeiro</b>				
X3	►F56: inserir na capa do Segundo Caderno e continuação na pág. 2 "Luz ao céu, o céu ao chão. O céu entre aqui, o chão lá fora". E na continuação, matéria sobre o arquiteto Álvaro Siza	27/01/2008	O Globo	
X	►Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo. Exposição de Jorge Zaverucha no prédio da Fundação Maio/ Junho/ julho	30/02/2005	Jornal do Commercio	
	►Exposição de Iberê e outras artistas na sede da Bolsa de Arte	23/02/06	Veja RJ	118 pags.
X5	►"Luz ao céu, o céu ao chão". Retrospectiva do pintor inaugura nova sede da Fundação Iberê Camargo	25/02/05	Jornal do Brasil	
X3	►"Nova sede, luz ao céu". Retrospectiva do pintor e inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	30/02/2005	O Globo	
	►Magyar Művésztársaság, ganhador da Bolsa Iberê, expõe integrais, filmes e secunaras com veridizantes	11/02/2004	O Globo	
	►Fólio Curitiba é um dos palestrantes em seminário que debate investimento em cultura	11/02/2005	Jornal do Commercio	
	►Aberto as inscrições para a Bolsa Iberê Camargo	07/02/06	Jornal do Commercio	
	►Instalação da artista Olga Faria na nova sede da Fundação Iberê Camargo	27/02/2003	O Globo	
<b>Bahia</b>				
<b>Outubro</b>				
X	►Exposição de Iberê Camargo "Percursos e Aproximações de uma Poética" no Palácio das Artes/ Salvador	01/2006	A Tarde	
	►Fólio: "Iberê Camargo: o espaço da arte e da cultura" no Palácio das Artes	31/2004	Correio da Bahia	
	►Fólio: "Iberê Camargo: o espaço da arte e da cultura" no Palácio das Artes	31/2004	A Tarde	
	►Fólio: "Iberê Camargo: o espaço da arte e da cultura" no Palácio das Artes	01/2006	Tribuna da Bahia	
	►Fólio: "Iberê Camargo: o espaço da arte e da cultura" no Palácio das Artes	01/2006	A Tarde	
	►Exposição "Arte Brasileira no Acervo da USP" com obras do artista crioulo Iberê Camargo. ...	06/2/2004	A Tarde	
	►Macedônio/Alto			
G	►Presença no evento de inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	27/2/2006	A Tarde	
B	►Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	06/2/2006	Tribuna da Bahia	
	►Aberto as inscrições para a Bolsa Iberê Camargo	31/2/2006	A Tarde	
<b>Minas Gerais</b>				
<b>Março/Outubro</b>				
X3	►CAIPA - Os desafios - "Filho da alma". Retrospectiva do pintor e inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	24/02/2004	Estado de Minas	
	►Correio anuncia a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo	22/2/2006	Estado de Minas	
	►Aberto as inscrições para a Bolsa Iberê Camargo	06/02/2006	Estado de Minas	
	►Aberto as inscrições para a Bolsa Iberê Camargo	30/02/2006	O Tempo	
X3	►Instalação da artista Olga Faria na nova sede da Fundação Iberê Camargo	20/02/2004	Estado de Minas	

Assunto / Título	Data	Volt.	Pág.	Col.	Folha
<b>Paraná</b>					
<b>Marcopolo/Juiz de Fora</b>					
► Exposição do Iboará no Museu Óscar Niemeyer	02/02/2008	Salvador de São Paulo			1
► Fomento da inauguração da nova sede da Fundação Iboará Carrange	24/02/2008	Salvador de São Paulo			13
► Aberta as inscrições para a Bolsa Iboará Carrange	07/02/2008	Salvador de São Paulo			13
<b>Distrito Federal - Brasília</b>					
<b>Museu/Anho</b>					
► Inauguração da nova sede da Fundação Iboará Carrange	25/02/2008	Jornal de Brasília			8
► "Novo cenário pastor". Inauguração da nova sede da Fundação Iboará Carrange	04/02/2008	Correio Brasiliense			10
<b>Goiás</b>					
<b>14.00</b>					
► Mostra com apoio do Uly Guarnio expõe obras de artistas como Iboará Carrange e Pontal, no Centro Cultural O. H.	11/02/2008	Diário da Manhã			14
<b>Espírito Santo</b>					
<b>Janairo</b>					
► Formas inéditas de Iboará foram encenadas na página de mídia da ONU, Suíça	24/12/2007	A Gazeta			84
<b>Pernambuco</b>					
<b>Março</b>					
► Em entrevista, no Mesquita da nova sede em Pernambuco, Iboará outro exemplo de grande iniciativa	22/03/2008	Diário de Pernambuco			6
<b>Juiz de Fora</b>					
► "Arte protegida por arquitetura esculturas". Inauguração da nova sede da Fundação Iboará Carrange	24/02/2008	Diário de Pernambuco			22
► CAPA de caderno - "Uma importante obra de margens de Quilisa". inauguração da nova sede da Fundação Iboará Carrange	07/02/2008	Jornal de Pernambuco			260
<b>Santa Catarina</b>					
<b>Janairo</b>					
► "Massem obras respeitáveis como as do artista Iboará Carrange"	17/12/2007	A Netis			4
<b>Pará</b>					
<b>Juiz de Fora</b>					
► Inauguração do Museu Iboará e de seu espaço em Belém. Construção da nova sede da Fundação Iboará Carrange	08/02/2008	Diário do Pará			79
► "Mostra de obras de Iboará Carrange, além de sua sede, relatam história do pai poeta Belém"	04/02/2008	O Diarista			114
<b>Mato Grosso do Sul e Mato Grosso</b>					
<b>Meio Junho - Mato Grosso do Sul</b>					
► Aberta as inscrições para a Bolsa Iboará Carrange	28/05/2008	Correio do Estado			9
► Aberta as inscrições para a Bolsa Iboará Carrange	22/02/2008	Correio do Estado			11
<b>Junho - Mato Grosso</b>					
► A artista plástica, Iboará Carrange, realiza primeira intervenção artística na nova sede da Fundação Iboará Carrange	31/07/2007	Folha de Mato Grosso			160