



UNILASALLE
CENTRO UNIVERSITÁRIO LA SALLE



NILZA CRISTINA TABORDA DE JESUS COLOMBO

**ITINERÁRIO VIRTUAL CULTURAL IBERÊ CAMARGO:
POR UMA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA DE
MUSEU**

Canoas
2012

NILZA CRISTINA TABORDA DE JESUS COLOMBO

**ITINERÁRIO VIRTUAL CULTURAL IBERÊ CAMARGO:
POR UMA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA DE
MUSEU**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Banca Examinadora do Curso de Pós-
Graduação em Memória Social e Bens
Culturais do Centro Universitário La Salle –
Unilasalle, como exigência para obtenção
do título de Mestre.

Orientação: Profa. Dra. Underléa Miotto Bruscato
Co-orientação: Prof. Dr. Lucas Graeff

Canoas
2012

NILZA CRISTINA TABORDA DE JESUS COLOMBO

**ITINERÁRIO VIRTUAL CULTURAL IBERÊ CAMARGO:
POR UMA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA DE
MUSEU**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Curso de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle – Unilasalle, como exigência para obtenção do título de Mestre.

Aprovado pela Banca Examinadora em _____ de _____ de 2012.

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus o dom da vida e a oportunidade de poder concluir esta etapa de minha vida. Sou grata a Ele pelo fato de ter me dado uma família maravilhosa, sem a qual não teria conquistado o que conquistei. Nilton e Nilza, obrigada por estarem sempre presentes e fazerem do ensino uma meta acima de qualquer sacrifício.

Aos meus irmãos queridos, que contribuíram, cada um a seu modo, para fazer de todas as minhas etapas conquistas exitosas.

Aos professores de toda a minha vida acadêmica e, neste momento, especialmente aos do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle – Unilasalle.

Aos professores orientadores, Léia e Lucas, que com dedicação e estímulo me abriram horizontes para que eu pudesse escolher onde alçaria meus voos.

Aos meus amigos de todas as partes, que entenderam a ausência sem se afastarem. Aos amigos que puderam contribuir para que eu me fortalecesse para este momento.

E em especial agradeço ao meu marido Cristiano Colombo, que com sua sabedoria e amor divide sonhos comigo e me ajuda sempre a crescer.

RESUMO

Esta pesquisa trata da criação de um Itinerário Virtual Cultural para a sede da Fundação Iberê Camargo, localizada na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Estudando os pontos relevantes de visita  o no Museu Iberê Camargo, a pesquisa culmina com um produto de integra  o entre o real e o virtual. A pesquisa teórica aponta discussões sobre Virtual e Itinerário Cultural, ressaltando o entendimento de vertentes mais relevantes sobre o tema. A partir do estudo dessas discussões, a pesquisa em questão apresenta um novo conceito, o de Itinerário Virtual Cultural. Através dele, o visitante do Museu Iberê Camargo poderá experimentar uma contato diferenciado com a institui  o, um dos objetivos propostos pelos museus contemporâneos. Como contribui  o final, foi criado o *layout* para o Itinerário Virtual Cultural, no qual o usuário poderá eleger seu percurso vivenciando suas experiências a partir dos pontos que mais despertarem seu interesse. Este Itinerário Virtual Cultural será disponibilizado em dispositivos móveis.

Palavras-chave: Museu, Itinerário Cultural, Virtual, Museu da Funda  o Iberê Camargo.

ABSTRACT

This research describes the creation of a Virtual Cultural Itinerary for Iberê Camargo Foundation headquarters, located in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil. By studying main points of visitation at the Iberê Camargo Museum, this research culminates in a product that integrates real and virtual scenarios. The theoretical research points to discussion about Virtual and Cultural Itinerary, highlighting the most relevant aspects on the subject. From the study of it, this research presents a new concept of Virtual Cultural Itinerary. Through this concept, the visitor of the Iberê Camargo Museum may experience a different contact with the institution, one of the objectives proposed by contemporary museums. As a final contribution, a layout was created for the Virtual Cultural Itinerary at Iberê Camargo Museum, in which the user is able to choose the path he/she wants to follow, going through the points that interest him/her the most. This Virtual Cultural Itinerary will be available on mobile devices.

Keywords: Museum, Cultural Itinerary, Virtual, Iberê Camargo Foundation Museum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ENTENDENDO A TRANSFORMAÇÃO DOS MUSEUS NO OCIDENTE.....	14
2 MUSEUS CONTEMPORÂNEOS E SUAS FUNÇÕES NORTEADORAS	18
2.1 CONSERVAR	18
2.2 EXPOR	21
2.3 EDUCAR	22
2.4 CONECTAR	24
3 ITINERÁRIO VIRTUAL CULTURAL: CONECTANDO O MUSEU CONTEMPORÂNEO A NOVOS PÚBLICOS.....	28
3.1 O QUE É UM ITINERÁRIO CULTURAL.....	28
3.2 COMO CONSIDERAR UM ITINERÁRIO VIRTUAL	31
3.3 POR UM CONCEITO DE ITINERÁRIO VIRTUAL CULTURAL	32
4 ITINERÁRIO CULTURAL NA SEDE DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO .	33
4.1 SOBRE O ARTISTA IBERÊ CAMARGO	35
4.2 EXPOSIÇÃO <i>CONJURO DO MUNDO</i>	36
4.3 ACESSIBILIDADE EM MUSEUS E NA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO	38
4.4 MÉTODOS DE EXPOSIÇÃO NO MUSEU IBERÊ CAMARGO	42
4.5 ÁLVARO SIZA E O PROJETO.....	45
4.6 O TERRENO E O ENTORNO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.....	47
4.7 VOLUMETRIA DA SEDE DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO	53
4.8 ÁTRIO E PRIMEIRO PAVIMENTO	56
4.9 RAMPAS	62
4.10 SEGUNDO E TERCEIRO PAVIMENTOS.....	66
4.11 QUARTO E ÚLTIMO PAVIMENTO.....	69
4.12 ILUMINAÇÃO	78
4.13 ESTACIONAMENTO COMO PROJETO ARQUITETÔNICO INTEGRADO	87
4.14 COMUNICAÇÃO VISUAL E MOBILIÁRIOS	88
4.15 ATIVIDADES NA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO	90
4.16 ATELÊ DE GRAVURAS	94
4.17 SALA DE OFICINAS	98
4.18 SALAS TÉCNICAS – CATALOGAÇÃO E PESQUISA.....	100
4.19 BIBLIOTECA.....	102
4.20 AUDITÓRIO.....	104
4.21 CAFÉ.....	104
4.22 LOJA	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112
ANEXO I - IMAGENS DO LAYOUT DO ITINERÁRIO VIRTUAL CULTURAL	112

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. VOLUMETRIA DO MUSEU DA LUZ E SEU ENTORNO.....	20
FIGURA 2. RELAÇÃO ENTRE A VOLUMETRIA DO MUSEU DA LUZ E A BARRAGEM.	20
FIGURA 3. EXPOSIÇÃO NO MAM.....	22
FIGURA 4. VISTA DOS COMPUTADORES QUE APRESENTAM A FORMAÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA.	24
FIGURA 5. TELA INTERATIVA COM 106 M DE LARGURA.	24
FIGURA 6. INFOGRÁFICO DO MUSEU DO PRADO.	26
FIGURA 7. ACERVO DISPONIBILIZADO VIRTUALMENTE.	27
FIGURA 8. ORGANOGRAMA DO DISPOSITIVO MÓVEL.	34
FIGURA 9. FOTO DE IBERÊ CAMARGO.	36
FIGURA 10. FOTO DO QUADRO FANTASMAGORIA IV, DE IBERÊ CAMARGO.	38
FIGURA 11. FOTO DA OBRA <i>SOLIDÃO</i> , DO ARTISTA IBERÊ CAMARGO.	38
FIGURA 12. FOTO DE PARTE DA AMPLIAÇÃO NO MUSEU REINA SOFIA.	40
FIGURA 13. FOTO DO MUSEU REINA SOFIA INSERIDO EM SEU CONTEXTO URBANO. .	40
FIGURA 14. ESTRATÉGIA DE EXPOSIÇÃO.....	42
FIGURA 15. EXPOSIÇÃO EM MESAS.	42
FIGURA 16. UTILIZAÇÃO DE TABLETS EM EXPOSIÇÕES DE ARTE.....	43
FIGURA 17. ALTERNATIVAS DE EXPOSIÇÃO.	43
FIGURA 18. ÁREA DE DESCANSO NO ESPAÇO DA EXPOSIÇÃO.....	44
FIGURA 19. BANCADA DE EXPOSIÇÃO.	44
FIGURA 20. BANCOS NO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO.....	45
FIGURA 21. AUTORRETRATO DE IBERÊ CAMARGO.	46
FIGURA 22. MAQUETE DA SEDE DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	47
FIGURA 23. MUSEU IBERÊ CAMARGO E SEU ENTORNO.	49
FIGURA 24. INSERÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA ROSENTHAL NO CONTEXTO URBANO.	50
FIGURA 25. VISTA EXTERNA DO “TAPETE URBANO”.....	51
FIGURA 26. VISTA INTERNA DO “TAPETE URBANO”.	51
FIGURA 27. MUSEU DE ARTE AMERICANA HUNTER E SEU ENTORNO.	52
FIGURA 28. RELAÇÃO DO MUSEU E A ILUMINAÇÃO NATURAL.....	53
FIGURA 29. VOLUMETRIA DA EDIFICAÇÃO DO MUSEU DA FUNDAÇÃO PULITZER.....	54
FIGURA 30. RELAÇÃO ENTRE A VOLUMETRIA E A ÁGUA NO MUSEU DA FUNDAÇÃO PULITZER.	55
FIGURA 31. CONCRETO CINZA NO MUSEU DA FUNDAÇÃO PULITZER.....	55
FIGURA 32. VOLUMETRIA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE FORT WORTH.	56
FIGURA 33. ENTRADA DO MUSEU DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	57
FIGURA 34. PLANTA BAIXA DO PRIMEIRO PAVIMENTO DO MUSEU DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.....	57
FIGURA 35. VISTA DO PRIMEIRO PAVIMENTO DO MUSEU DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.....	58

FIGURA 36. VISTA DO ÁTRIO NO MUSEU DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	59
FIGURA 37. VISTA INTERNA DO ÁTRIO NO TAUBMAN MUSEUM OF ART.	59
FIGURA 38. VISTA EXTERNA DO ÁTRIO NO TAUBMAN MUSEUM OF ART.	60
FIGURA 39. VISTA DA NOVA ENTRADA DO MUSEU DO LOUVRE.	61
FIGURA 40. VISTA DA ÁREA EXTERNA AO CENTRO POMPIDOU.	62
FIGURA 41. VISTA DO ÁTRIO NO CENTRO POMPIDOU.	62
FIGURA 42. VISTA EXTERNA DA EDIFICAÇÃO.	63
FIGURA 43. VISTA A PARTIR DA ESCOTILHA DE UMA DAS RAMPAS.	64
FIGURA 44. VISTA INTERNA DAS RAMPAS.	64
FIGURA 45. ILUMINAÇÃO REFLETIDA NAS RAMPAS.	65
FIGURA 46. RAMPAS COM OBRAS EXPOSTAS.	66
FIGURA 47. PLANTAS BAIXAS DOS SEGUNDO E TERCEIROS PAVIMENTOS.	67
FIGURA 48. VISTA INTERNA DOS SEGUNDO E TERCEIRO PAVIMENTOS.	68
FIGURA 49. INTERIOR DO MUSEU DO ARRANHA-CÉU.	69
FIGURA 50. PLANTA BAIXA DO QUARTO PAVIMENTO.	69
FIGURA 51. VISTA DO HALL NO QUARTO PAVIMENTO.	70
FIGURA 52. VISTA DO SANITÁRIO NO QUARTO PAVIMENTO.	71
FIGURA 53. PLANTA BAIXA DO QUARTO PAVIMENTO.	71
FIGURA 54. FANTASMAGORIA IV, OBRA DE IBERÊ CAMARGO.	72
FIGURA 55. OBRA FANTASMAGORIA IV EXPOSTA NO QUARTO PAVIMENTO.	72
FIGURA 56. VISTA DA EXPOSIÇÃO CONJURO DO MUNDO.	73
FIGURA 57. PLANTA BAIXA DO QUARTO PAVIMENTO.	74
FIGURA 58. OBRA <i>TUDO É FALSO E INÚTIL</i> DE IBERÊ CAMARGO.	74
FIGURA 59. VISTA DA SALA 2.	75
FIGURA 60. PLANTA BAIXA DO QUARTO PAVIMENTO.	75
FIGURA 61. OBRA <i>SOLIDÃO</i> DE IBERÊ CAMARGO.	76
FIGURA 62. OBRA <i>SOLIDÃO</i> NA EXPOSIÇÃO <i>CONJURO DO MUNDO</i>	76
FIGURA 63. ESCRITOS DE IBERÊ CAMARGO NA EXPOSIÇÃO <i>CONJURO DO MUNDO</i> . ..	77
FIGURA 64. PLANTA BAIXA DO QUARTO PAVIMENTO – ESPAÇOS ALTERNATIVOS.	77
FIGURA 65. ESPAÇO PARA VÍDEOS NA EXPOSIÇÃO <i>CONJURO DO MUNDO</i>	78
FIGURA 66. CLARABOIAS.	79
FIGURA 67. INTERIOR DO MUSEU DE BELAS ARTES DE KÜNSTE.	80
FIGURA 68. RASGO SUPERIOR PARA ILUMINAÇÃO.	80
FIGURA 69. CLARABOIA PARA ILUMINAÇÃO NATURAL NA RAMPA.	81
FIGURA 70. EFEITO DA ILUMINAÇÃO PRODUZIDA PELA CLARABOIA.	81
FIGURA 71. INTERAÇÃO DOS VISITANTES COM OS DETALHES DA EDIFICAÇÃO.	81
FIGURA 72. VISTA DA EDIFICAÇÃO DO TENERIFE ESPAÇO DAS ARTES.	82
FIGURA 73. VISTA INTERNA DO TENERIFE ESPAÇO DAS ARTES.	83
FIGURA 74. VISTA DO CAFÉ NO TENERIFE ESPAÇO DAS ARTES.	83
FIGURA 75. LUMINÁRIA PROJETADA PELO ARQUITETO ÁLVARO SIZA.	84

FIGURA 76. ILUMINAÇÃO INTERIOR INCIDINDO NA PARTE EXTERNA DA VOLUMETRIA.	85
FIGURA 77. ILUMINAÇÃO NATURAL NO PÁTIO INTERNO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	85
FIGURA 78. ILUMINAÇÃO NATURAL NO ATELIÊ DE GRAVURAS.	85
FIGURA 79. VISTA INTERNA DO MUSEU DRENTS.	86
FIGURA 80. VISTA EXTERNA DO MUSEU DRENTS.	87
FIGURA 81. VISTA INTERNA DO ESTACIONAMENTO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	88
FIGURA 82. IDENTIFICAÇÃO DOS SANITÁRIOS NA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	89
FIGURA 83. VISTA DOS SÍMBOLOS APLICADOS NO INTERIOR DA EDIFICAÇÃO.	89
FIGURA 84. CADEIRAS PROJETADAS PELO ARQUITETO ÁLVARO SIZA.	90
FIGURA 85. ASSINATURA DO ARQUITETO PRESENTE NO MOBILIÁRIO PROJETADO POR ÁLVARO SIZA.	90
FIGURA 86. VISITA GUIADA.	92
FIGURA 87. UTILIZAÇÃO DE CELULARES PELOS VISITANTES DAS ESCOLAS NAS VISITAS GUIADAS.	92
FIGURA 88. ENCONTRO PARA EDUCADORES.	93
FIGURA 89. PALESTRA DOS CURADORES NO ENCONTRO PARA EDUCADORES.	94
FIGURA 90. UTILIZAÇÃO DOS CELULARES POR VISITANTES EM VISITAS ESPONTÂNEAS.	94
FIGURA 91. PRENSA ALEMÃ DE IBERÊ CAMARGO.	95
FIGURA 92. VISTA DO ATELIÊ DE GRAVURAS.	96
FIGURA 93. OBRA PRODUZIDA POR ÁLVARO SIZA NO ANTIGO ATELIÊ DE GRAVURAS.	97
FIGURA 94. GRAVURA PRODUZIDA POR ÁLVARO SIZA.	98
FIGURA 95. VISTA DA SALA DE OFICINAS.	99
FIGURA 96. MATERIAL UTILIZADO NAS OFICINAS.	100
FIGURA 97. ESPAÇO DE ACERVO DAS OBRAS DE IBERÊ CAMARGO.	101
FIGURA 98. DISPOSITIVO DE PROTEÇÃO DAS ÁREAS RESTRITAS NA SEDE DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	101
FIGURA 99. ESPAÇO ONDE SE ENCONTRA A BIBLIOTECA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	102
FIGURA 100. ESPAÇO ONDE FUTURAMENTE FUNCIONARÁ A BIBLIOTECA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	103
FIGURA 101. VISTA DA BIBLIOTECA DO MASP.	103
FIGURA 102. VISTA DO AUDITÓRIO.	104
FIGURA 103. ÁREA EXTERNA DO CAFÉ.	105
FIGURA 104. ÁREA INTERNA DO CAFÉ.	105
FIGURA 105. ÁREA INTERNA DO RESTAURANTE NO CENTRO POMPIDOU.	106
FIGURA 106. VISTA INTERNA DA LOJA DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.	107
FIGURA 107. VISTA DA ENTRADA DA LOJA.	108
FIGURA 108. VISTA DA LOJA NO MUSEU DE ARTE AMERICANA HUNTER.	109
FIGURA 109. VISTA DA LOJA NO MUSEU DE ARTE DE NOVA YORK.	109

FIGURA 110. PÁGINA INICIAL DA LOJA ONLINE DO MOMA.	110
---	-----

INTRODUÇÃO

Nem sempre os museus tiveram as características que possuem hoje. Modificações em seus espaços físicos, em seus acervos e na maneira de gerenciá-los fizeram com que esse tipo de instituição fosse repensado. Os museus, ao longo da história, alteraram suas características física e conceituais. Em museus como o Prado, em Madrid, ou o Iberê Camargo, em Porto Alegre, o visitante se depara não apenas com exposições artísticas, mas com atividades educativas, lúdicas e de lazer. Muito mais que expor uma obra, esses museus desencadeiam experiências. O modo como as pessoas se relacionam com eles deve ir além da contemplação.

O presente trabalho parte da premissa de que o envolvimento estabelecido entre museus e visitantes deve ser compatível com expectativas diversificadas e que correspondem a diferentes públicos. Em outras palavras, entende-se que a visitação de museus neste início de século implica na construção e consolidação de espaços diferenciados, capazes de abarcar e promover modalidades diversas de visitação e experiência museal. Não é à toa que muitos museus constituídos ao longo das últimas décadas deixaram de expor seus acervos em edificações adaptadas, como antigos castelos, hospitais, igrejas ou mesmo residência de célebres personalidades, e passaram a contratar arquitetos renomados para pensar e projetar seus espaços físicos. Nessa linha, buscam tecnologias que resultem na conservação do acervo e que promovam a instituição através de recursos virtuais, tais como websites, catálogos digitais e dispositivos para *smartphones*. Assim, tais museus – aqui denominados “contemporâneos¹” – procuram ampliar a oferta de serviços e, assim, consolidar a frequência de seus públicos.

É nessa busca de cativar novos públicos através de experiências diversificadas de museu que se justifica o objetivo maior deste trabalho: criar um *layout* para dispositivos móveis capaz de oferecer caminhos simultaneamente locais e virtuais para a frequência de um imponente museu contemporâneo de Porto Alegre, o Iberê Camargo. Esses caminhos, aqui denominados “itinerários culturais virtuais”, têm por finalidade conectar o museu a um público novo ou em formação, cujo interesse passa tanto pela visitação *in loco* quando pela busca virtual de

¹ Por museu contemporâneo entende-se a instituição que busca suprir as necessidades de exposição, conservação e educação do patrimônio. Para isso, busca atividades e espaços físicos convenientes e compatíveis às suas metas.

informações que possam agregar valor à experiência museal. Materializando tal situação, o Itinerário será veiculado em dispositivos móveis a fim de que sejam manipulados tanto no interior da instituição quanto em seu entorno. Isso possibilita a expansão de informações sobre o acervo, sobre o museu e seus atores, visando estimular sensações em seus usuários. Ao percorrer o espaço físico conectado ao virtual é possível colocar-se em contato com museus de diferentes partes do mundo, criando assim diversas formas de experimentar a cultura museal e artística.

Visando justificar a formulação de um *layout* para dispositivos móveis, bem como delimitar um conceito de “itinerário virtual cultural” aplicável nesses museus ditos “contemporâneos”, esta dissertação apresenta um breve histórico sobre museus (Capítulo 1). A partir daí, estabelecem-se algumas bases para a discussão sobre as funções sociais dos museus contemporâneos (Capítulo 2). Em seguida, a temática dos “itinerários culturais” (ICOMOS, 2008) é abordada, procurando apontar diferenças e semelhanças com a proposta de itinerário virtual cultural delineada neste trabalho (Capítulo 3).

Uma vez definidas as bases conceituais, o trabalho prossegue com a fundamentação de dados para o *layout* do Itinerário Virtual Cultural Iberê Camargo, descrevendo o edifício sede – o Museu da Fundação Iberê Camargo, seus espaços, suas atividades e uma exposição: *Conjuro do Mundo: as figuras/censuras de Iberê Camargo* (Capítulo 4). Como produto desta pesquisa, na parte final do trabalho o anexo mostra as imagens do *layout*.

1 ENTENDENDO A TRANSFORMAÇÃO DOS MUSEUS NO OCIDENTE

A origem da palavra *museu* remete à mitologia grega, possuindo duas vertentes de crédito. A primeira vincula o termo ao Templo das Musas, onde as nove filhas de Zeus e Mnemósine eram reverenciadas neste espaço. De acordo com Lippi, “a casa dispunha de biblioteca, jardim botânico e zoológico, observatório astronômico, laboratório anatômico, tudo a serviço dos sábios” (2008, p. 140). Em outras palavras, era um local de reunião de saberes. A segunda vertente defende que a musa Calíope uniu-se a Apolo, e ambos geraram Orfeu. Este se uniu a Selene, que gerou Museu, um poeta. “Essa tradição mitológica sugere a ideia de que o museu é um canto onde a poesia sobrevive” (CHAGAS, 2009, p. 57). A carga cultural concentrada na palavra *museu* vem, portanto, de sua genealogia, já que “a poesia épica de Calíope unida à lira de Apolo gera Orfeu, o maior poeta cantor, aquele que, com seu cantar, encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens” (Idem, ibidem). As duas ideias se complementam na medida em que estabelecem uma ligação entre *museu* e *saber*.

Ao longo da história, a humanidade viu esse espaço se alterar. Na Idade Média, era comum que as pessoas colecionassem objetos, sendo que “a cultura da curiosidade deu origem aos gabinetes de curiosidade, que guardavam peças antigas e históricas, curiosidades naturais, fósseis, corais, flores, frutos e animais vindos de lugares distantes” (LIPPI, 2008, p. 140).

Com o Renascimento, o interesse voltou-se ao mundo clássico, e a busca pelos vestígios greco-romanos enriqueceu as coleções das famílias mais abastadas. Conforme afirma Julião, “as coleções principescas, surgidas a partir dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época e financiados pelos nobres” (2006, p. 20). As estátuas clássicas passaram a ser objeto de disputa entre as famílias reais e em seus palácios havia um espaço destinado a guardar objetos de tamanha valoração.

Para exemplificar esta situação, é possível citar a Galeria Uffizi, da família Medici de Florença. De acordo com Kiefer, “na Florença de 1574, o grão-duque François I teve a ideia de juntar no último andar de seu edifício de negócios as obras de arte que estavam espalhadas pelos diversos palácios da família Medici” (2008, p. 22). Apenas em 1780, a Galeria Uffizi foi aberta ao público.

O Museu Britânico, em Londres, criado em 1753, também possui esta característica de guarda de coleções. Também no século XVIII foram criados os museus do Louvre, em Paris, e o Pio Clementino, em Roma. Nessa época, a arquitetura ainda buscava uma maneira de conciliar forma e função, encontrando nos grandes corredores um meio de solucionar a questão da exposição. O arquiteto ainda não se preocupava com a valorização da obra através do destaque e da iluminação, assim, o percurso físico dos museus seguia uma linha reta.

Com a Revolução Francesa, os museus deixaram de ter um caráter privado. Fay afirma que “a Revolução Francesa, ao dar sentido de *coisa* pública à herança, à memória e ao patrimônio, tornou o patrimônio um direito coletivo, ou um instrumento de uso comunitário” (2010, p. 74). A Monarquia e o Clero não eram mais os detentores da arte, que passou a ser nacional. De acordo com Lippi, “a Monarquia estava interessada e comprometida com a conservação das obras de arte, mas foi com a República que desenvolveu a noção de patrimônio nacional” (2008, p. 142). Os bens, que antes eram do clero e da monarquia, foram transferidos para a nação. “Essa fabulosa transferência de propriedade”, conforme ilustra Choay, “e essa perda brutal de destinação eram sem precedentes e trouxeram problemas também sem precedentes” (2006, p. 98). Para administrar essa situação, foi criada a Comissão de Monumento Histórico, que tinha por objetivo a proteção e a circulação dos bens patrimoniais. Divididos em duas categorias, bens móveis e imóveis, esse patrimônio deveria encontrar destinação pública, sendo determinado que “os primeiros, com efeito, serão transferidos de seu depósito provisório ao definitivo aberto ao público, consagrado então com o nome recente de *museum* ou de museu” (Idem, p. 100-101). Com isso o museu ganha novas funções, como a de “educar o indivíduo, estimular o senso estético e afirmar a identidade nacional” (LIPPI, 2008, p. 143). Além da questão da identidade nacional, Julião ainda ressalta que os museus passaram a ser “concebidos dentro do “espírito nacional”, esses museus nasciam imbuídos de uma ambição pedagógica – formar o cidadão através do conhecimento do passado – participando de uma maneira decisiva do processo da construção das nacionalidades” (2006, p. 21).

Nesse sentido de afirmação de identidade nacional, foram criados diversos museus, a saber: Museu Real dos Países Baixos, 1808, em Amsterdã; Museu do Prado, 1819, em Madri; Altes Museum, 1810, em Berlim, entre outros. Para o acervo dessas instituições, objetos foram buscados nas colônias europeias, inclusive

expedições científicas foram mobilizadas a fim de estudar o território alheio e recolher objetos para os museus europeus. Entre essas expedições, estava também o Brasil, conforme comenta Suano:

No Brasil, as inúmeras viagens e pesquisas de naturalistas estrangeiros resultaram em minuciosos relatos de viagens, com descrições do meio físico, da fauna, da flora e dos nativos, e na remessa de importante acervo brasileiro para instituições museológicas e científicas da Europa (1986, p. 40-41).

Após a Segunda Guerra Mundial, diversos países passaram a se preocupar mais intensamente com a preservação de seus bens, temendo o desaparecimento dos mesmos. Sobre esta preocupação, escrevem Chagas e Nascimento Júnior:

No intervalo entre as duas grandes guerras mundiais, com os laços de dependência internacional mais flexibilizados, foi possível criar instituições e desenvolver práticas preservacionistas de caráter nacional. Assim, é compreensível que, logo após o final da Segunda Grande Guerra, em 1946, tenha sido criado o Conselho Internacional de Museus – ICOM, uma organização não governamental ligada à UNESCO” (2008, p. 37-38).

Atualmente, o ICOM, difundido pelo mundo, continua suas atividades defendendo que “os museus são responsáveis pelo patrimônio natural e cultural, material e imaterial”.²

Nesse mesmo período, o interesse pela diversidade cultural, pela história, pelas origens e pelos costumes cresceu. Outros fatores contribuíram para a troca de informações culturais, como aponta Segre:

Com o desenvolvimento do cinema, a TV, a Internet, o Google, que facilitaram a troca rápida de informações entre pessoas de culturas diferentes, proliferaram as novelas, biografias e as séries da TV – os seriados de Roma, e dos Tudor, por exemplo – sobre acontecimentos relevantes do passado (2010, p. 7).

A própria classe de artistas que, no início do século XX, não buscava os museus para expor suas obras, deixou de compreendê-los como uma representação exclusiva da cultura burguesa e se abriu para a possibilidade de ocupar sistematicamente esses espaços de cultura.

² Código de ética do ICOM para Museus, 2010.

Considerando essa nova maneira de ver o museu, a arquitetura passa a acompanhar tais modificações, traduzindo-as em construções contemporâneas, ou seja, em museus contemporâneos. Oliveira ressalta que

Em todo o mundo, reformar e adaptar edifícios para o uso de museus foi uma solução constante no século passado [XX]. O sucesso da empreitada acabou por transformar as sedes em fortes símbolos, que aliam preservação arquitetônica com a cultura museal” (2010, p. 33).

Esse posicionamento trouxe novos desafios antes inexistentes aos museus, e que muitas vezes ultrapassam as questões físicas. De acordo com Chagas e Nascimento Júnior,

[...] estes desafios ancoram-se no pressuposto de que os museus são ferramentas de trabalho, são como lápis, com os quais se pode escrever múltiplos textos, são equipamentos ou tecnologias que podem ser apropriadas por diferentes grupos culturais, o que resulta em diferentes museus e diferentes experiências museais” (2006, p. 15).

2 MUSEUS CONTEMPORÂNEOS E SUAS FUNÇÕES NORTEADORAS

Como foi possível perceber no capítulo anterior, ao longo do tempo, os museus passaram por um processo de transformação e os museus contemporâneos passaram a ter uma vida ativa cultural complementar à exposição de obras. Sobre isso, Aquino aponta que um “tripé define o museu – conservar, expor e educar” (2007, p. 58). É com base nessas funções que os Museus Contemporâneos buscam sua inserção e permanência na sociedade atual. E essas funções são apresentadas na sequência.

2.1 Conservar

A conservação é uma das funções elementares das instituições museológicas. Não é suficiente estocar objetos: é preciso garantir que eles mantenham suas propriedades intrínsecas ao longo do tempo. Sendo assim, “não basta [...] apenas guardar um objeto, mas também conservá-lo, zelando por sua inteireza” (DRUMOND, 2006, p. 108).

A função de conservação dos museus está ligada a duas vertentes, a física e a valorativa. A vertente física está calcada na catalogação e manutenção de objetos. Para Cândido,

[...] sabe-se que é premissa básica das instituições museológicas realizarem ações voltadas para a preservação, a investigação e a comunicação dos bens culturais. Em sentido amplo, o ato de preservar inclui a coleta, aquisição, o acondicionamento e a conservação desses bens (2006, p. 34).

Para conservar é necessário uma catalogação com informações pertinentes intrínsecas e extrínsecas ao objeto. Segundo Cândido,

[...] as informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto, a partir da descrição e análise das duas propriedades físicas (discurso sobre o objeto); as extrínsecas, denominadas de informações de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto (discurso sobre o objeto) (2006, p. 35).

Neste sentido, é importante a conservação física aliada à documentação histórica do objeto museal.

A conservação valorativa está relacionada ao cunho rememorativo do bem. Nos museus estão reunidos objetos memoráveis, ou seja, que remetem a memória de um povo, de um lugar, de uma família. A função de conservar é uma das mais elementares e importantes quando se trata de museus contemporâneos. Através da conservação dos objetos, o homem é capaz de buscar recordações e elementos que o façam se firmar enquanto ser emocional, dotado de sensibilidade e experiências. Para Gondar,

o que o homem espera da memória é que ela o salve da degradação, que o retire do tempo, conduzindo-o às verdades eternas, formas imóveis e anteriores a tudo o que se constrói, a tudo o que muda, a tudo o que é accidental e contingente (2005, p. 19).

Para Santo Agostinho, no milagre da memória se pode encontrar “os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie”.³

Ora, tais experiências ocorrem em um determinado espaço, seja ele físico ou temporal. Reafirma este pensamento Maurice Halbwachs quando relaciona a memória coletiva ao espaço. A conservação implica estabelecer relações com referentes materiais, que contribuem à consolidação das lembranças. Dito de outra forma, a conservação de espaços e de objetos dá margem a relações sociais e memoriais. Ou, como escreve Halbwachs, “não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial” (2006, p. 170).

Nesse sentido, o Museu da Luz, ao sul de Portugal, obra dos arquitetos Pedro Pacheco e Marie Clément, materializa o esforço da conservação. Nas palavras de Uffelen:

A Aldeia da Luz foi totalmente submersa pela construção da barragem do Alqueva. Os seus habitantes, a sua cultura e as suas tradições tiveram que ser transferidos para uma nova aldeia. O projecto incluiu a construção de uma Igreja, o cemitério e o Museu da Luz, como local de recordações, entre a antiga e a nova aldeia (2010, p. 340).

O Museu da Luz foi instalado junto à barragem e “tem como missão a interpretação, o estudo, o debate e a divulgação dos inéditos processos de transferência da Aldeia da Luz e de implementação do empreendimento de

³ Confissões de Santo Agostinho, capítulo VIII.

Alqueva”.⁴ Desde 2003, o Museu da Luz busca resgatar a memória através da preservação de objetos, documentos, histórias e testemunhos, assim como aprofundar conhecimentos acerca da barragem, da água, da paisagem, da arquitetura e de tudo o que possa fazer a comunidade se desenvolver. A Figura 01 mostra a volumetria do museu e a Figura 02 traz a imagem da edificação inserida no contexto da barragem.

Esse museu atua como estimulante de experiências vividas em uma cidade que não mais existe. É um exemplo de como tempo e espaço relaciona-se com a conservação da memória da antiga cidade. A atuação do museu no que tange à reconstrução da comunidade em um novo espaço físico impede a ruptura total com a identidade coletiva. Ao entrar em contato com o museu, os visitantes podem experimentar uma nova maneira de se relacionar com a Aldeia da Luz: essa é a maneira contemporânea de valorizar e conservar a identidade.



Figura 1. Volumetria do Museu da Luz e seu entorno.

Fonte: Montagem feita pela autora a partir de imagens do site <<http://www.museudaluz.org.pt>>.



Figura 2. Relação entre a volumetria do Museu da Luz e a barragem.

Fonte: Montagem feita pela autora a partir de imagens do site <<http://www.museudaluz.org.pt>>.

⁴ Disponível em: <<http://www.museudaluz.org.pt>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

2.2 Expor

As exposições dos museus consistem na abertura da instituição ao conhecimento do público. É o momento em que os objetos sacralizados são apresentados à sociedade. Durante muito tempo, essa foi a principal atividade no cotidiano museal. Porém, nos museus contemporâneos, as exposições são uma parte do todo, do tripé previamente mencionado. É evidente que a exposição é o ponto de partida, mas deve vir aliada a outras atividades que a sustentem e que a referendem.

Para que a função de expor seja eficaz, a presença do indivíduo no museu é uma preocupação pertinente. Logo, serviços que complementem as exposições e estimulem a permanência do público são pontos relevantes nos projetos de museus contemporâneos. Kiefer salienta que

[...] o bem-estar do público é especialmente levado em conta com a implantação de serviços. Informações, bibliotecas, cafeterias e jardins incentivam a permanência do visitante e tornam o museu um lugar de passeio independentemente de sua função expositiva (2008, p. 24).

Também faz parte do museu contemporâneo a mescla de atividades culturais com atividades comerciais. As cafeterias, livrarias e lojas de objetos artísticos representam a linha de consumo que está enraizada na sociedade contemporânea.

Como comentado no capítulo anterior, o acervo, em um primeiro momento, não era conhecido pelo público, e sim por uma parcela pequena da sociedade. Nos museus contemporâneos, a exposição também passou por alterações. Para Oliveira,

[...] exposição, nas últimas décadas, tem operado majoritariamente no sentido de apresentar ao público ideias e artistas, por meio de mostras individuais ou coletivas motivadas por afinidade entre aqueles que apresentam suas obras ou patrocinadas pela cunha conceitual de curadores, de educadores ou de gestores (2010, p. 120).

Nesse sentido, cabe ressaltar um exemplo de museu cuja concepção propôs uma alteração no modo de expor. Nas décadas de 50 e 60 do século XX, o projeto da arquiteta Lina Bo Bardi desvinculou as obras de arte das paredes no MASP – Museu de Arte de São Paulo. Sobre esse tipo de alteração, Bardi menciona o quanto “é difícil e penoso visualizar todas as inumeráveis pinturas nas inumeráveis paredes das salas, halls e museus inumeráveis à espera de poder voltar para o espaço onde

ainda possam vibrar, respirar, por assim dizer, em ambas as direções – não só afastadas de nós, mas também vindo em nossa direção” (1997, p. 53). Os quadros, conforme projeto arquitetônico, ficaram em divisórias de vidro, travadas por blocos de concreto. Na Figura 03, é possível visualizar esse sistema, bem como uma situação em que a visitante interage com a obra.



Figura 3. Exposição no MASP.
Fonte: BARDI, 1997, p. 48.

2.3 Educar

Dentro de uma concepção contemporânea, o museu deve educar. A interação entre o bem exposto e seu espectador tem como objetivo a geração de conhecimento. Nesse sentido, a preservação de um objeto é um meio de comunicação entre uma época e o espectador e é uma forma de gerar conhecimento.

A função educativa encontra no museu um local de propagação. O espaço museal torna-se comunicativo, informativo e perceptivo ao visitante. Nesse sentido, *acessibilidade* é uma palavra de ordem dentro de um contexto educacional. Para Chagas,

[...] os museus modernos surgem com um nítido acento educacional, os objetos estão ali como recursos narrativos, como meios de comunicação de determinadas mensagens e, em muitos casos, como elementos constituintes de uma pedagogia exemplar, a que se soma, ao longo do tempo, um acento lúdico até mesmo de prazer (2009, p. 60).

Na Argentina, tal entendimento chegou aos órgãos governamentais, como bem mostra Castilla:

Las políticas de la Secretaria de Cultura están guiadas a considerar al museo como un espacio social donde el pasado que custodia opera y dialoga con el presente para incluir, mediante técnicas propias de la museología y la educación en su concepción contemporánea, a un número cada vez mayor de públicos de distinta índole (2008, p. 31).

Um exemplo de exposição educativa pode ser encontrado no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Projetado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha e inaugurado em 2006, foi inserido em um prédio histórico tombado pelo IPHAN⁵: a Estação da Luz, construída em 1901. Dos 7.470 m² da estação, 4.333 m² foram destinados ao museu, que não se limitou a utilizar tecnologias adaptadas, como elevadores e sistema de ar condicionado. Ao contrário: “o museu foi concebido dentro de um novo conceito, totalmente virtual, empregando formas diferenciadas de comunicação com o público – filmes, módulos interativos, leituras e audiovisuais, entre outros recursos de última geração” (LEAL, 2006, p. 32). Tendo como tema a língua e a literatura brasileira, o visitante encontra no museu um itinerário dinâmico. Como bem descreve Segre:

Imagens projetadas nas paredes que mudam constantemente, computadores que detalham diferentes facetas da história da língua, um auditório de 215 lugares onde o visitante assiste a um filme de dez minutos a respeito da origem e a multiplicação das línguas no mundo (2010, p. 28).

A Figura 04 mostra os computadores que apresentam as diversas línguas que contribuíram para a formação da língua portuguesa. Na Figura 05 é possível visualizar a tela de 106 m de comprimento que apresenta imagens com áudio.

O percurso nos elevadores também conta com estímulo auditivo e visual: enquanto visualiza a Árvore das Palavras – escultura de 16 m de altura com várias palavras que contribuíram para a formação do português falado no Brasil – o

⁵ IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico. Ligado ao Ministério da Cultura, tem como objetivo identificar, proteger, fiscalizar, restaurar, preservar e revitalizar os bens culturais do país. Foi criado em 13 de janeiro de 1937.

visitante escuta a música do compositor Arnaldo Antunes, cuja letra cita as palavras *língua* e *palavra* em diversos idiomas. O tato também é contemplado através do Beco das Palavras, uma “sala com jogo etimológico interativo que permite ao visitante brincar com a criação de palavras, conhecendo suas origens e significados”.⁶



Figura 4. Vista dos computadores que apresentam a formação da língua portuguesa.
Fonte: Fotografia produzida por Leonardo Finotti.



Figura 5. Tela interativa com 106 m de largura.
Fonte: Fotografia produzida por Leonardo Finotti.

2.4 Conectar

Para cumprir suas funções, os museus contemporâneos buscam maneiras alternativas de se conectar a novos públicos. Essa conexão pode se dar em muitas

⁶ Disponível em: <<http://www.museulinguaportuguesa.org.br>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

esferas, e este trabalho busca compreender melhor como isso se dá na esfera da conectividade virtual. A conectividade potencializa a função educativa do museu contemporâneo a partir dos meios virtuais, onde as informações são propagadas com mais eficácia, tendo em vista que a velocidade é um elemento preponderante nas relações de comunicação. Isso vai ao encontro do que diz Lévy, que afirma que “a informação digitalizada pode ser processada automaticamente, com grau de precisão quase absoluto, muito rapidamente e em grande escala quantitativa” (2000, p. 52).

Fica evidente a imersão do museu contemporâneo no mundo virtual. De acordo com Lippi,

[...] a relação dos museus com o público vem passando também por profunda transformação, em decorrência de sua inserção nos circuitos da internet. Seus sites não só incentivam visitas virtuais, mas também redefinem a lógica do consumo de seus acervos (2008, p. 147).

Ou seja, o fato de o museu estar integrado às redes sociais propaga de maneira muito atual os eventos que lá ocorrem, assim como possibilita conhecer perfil de seus usuários. Mesmo em outro continente, é possível receber atualizações e aprofundar conhecimentos sobre o acervo de qualquer museu contemporâneo, visto que “quanto mais as informações se acumulam, circulam e se proliferam, melhor são exploradas (ascensão virtual) e mais cresce a variedade de objetos e lugares físicos com os quais estamos em contato (ascensão do atual)” (LÉVY, 2000, p. 215).

Além das questões informativas que o mundo virtual oferece, acrescenta-se o fato de que, através deste meio, o usuário pode buscar alternativas para experimentar novas sensações. Essas sensações podem estar vinculadas ao espaço físico e, nesse sentido, a infografia se faz presente em muitos dos sites dos museus contemporâneos, tendo como objetivo aproximar o visitante da realidade física do local.

O Museu do Prado em Madri, na Espanha, criado em 1819 como lugar para abrigar o acervo da família Real, é um exemplo de instituição que acompanha essas alterações sociais ao longo do tempo, as quais culminaram na ampliação de seu espaço físico (projetada pelo Arquiteto Rafael Moneo e inaugurada no ano de 2007),

em novas maneiras de pensar o museu e novas formas de visitação, como indicam os infográficos de periódicos espanhóis.⁷ Através do infográfico, o museu apresenta suas modificações, faz o usuário tomar conhecimento sobre como pode se apropriar de seus espaços e o faz indicar o que pretende alcançar ao visitar a instituição. A Figura 06 a seguir mostra o infográfico que apresenta a ampliação de Moneo com a localização das obras de arte que atualmente ocupam esse espaço.

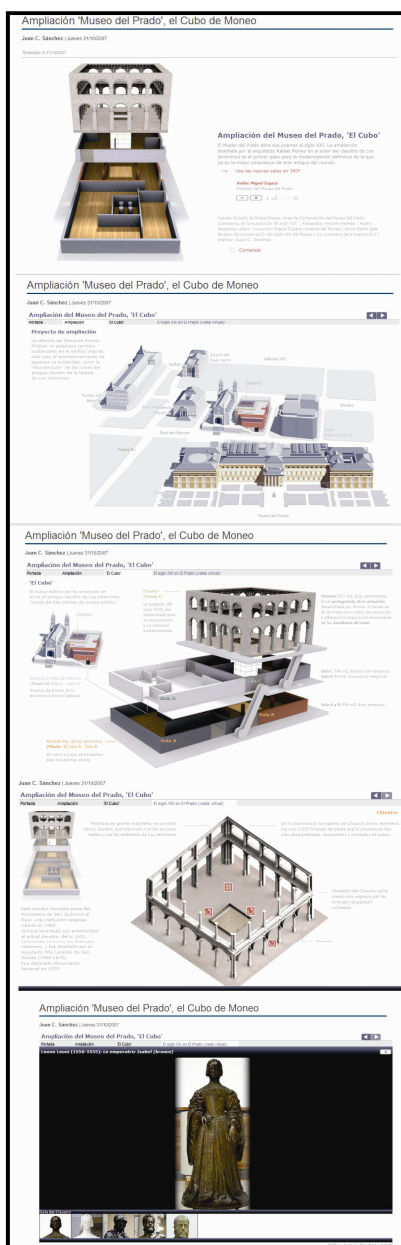


Figura 6. Infográfico do Museu do Prado.
Fonte: Montagem da autora a partir do site <www.elmundo.es>.

⁷ Disponível em: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/graficos/oct/s4/cubo.html>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

Os elementos visuais e sonoros disponibilizados virtualmente permitem ao visitante novas experiências museais. Ao contrário do que se possa pensar sobre uma possível banalização do acervo quando disponível virtualmente, essa tecnologia na verdade auxilia no cumprimento das funções do museu contemporâneo, despertando novas sensações nos usuários. A exposição virtual do acervo cria novas possibilidades de contato entre obra e visitante e com isso a função educacional se dá em um patamar diferenciado. Conforme afirma Castilla,

El museo actual no se ciñe a los límites de su propio espacio físico, el edificio que ocupa, sino que por medio de la utilización de diversas tecnologías su rol de difusor de información lo puede cumplir también de manera virtual (2008, p. 31).

Nessa mesma linha, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, tem seu acervo disponível no site.⁸ Um breve relato das obras expostas aparece junto à imagem e à localização da mesma no museu. A Figura 07 mostra uma das possíveis sequências de navegação no MASP. O usuário pode escolher os caminhos que deseja percorrer, assim como as obras que estão presentes no percurso escolhido.

Para cada obra presente no site, informações e um comentário de um crítico de arte são apresentados. No entanto, não existe relação entre as obras, tampouco relação histórica e contextual entre elas. A experiência se dá única e exclusivamente em relação ao MASP.



Figura 7. Acervo disponibilizado virtualmente.

Fonte: montagem da autora do tour virtual do MASP disponível em: <<http://artigosvisuais.blogspot.com/2009/04/visita-virtual-ao-museu-do-masp-em-sao.html>>.

⁸ Disponível em:

<<http://artigosvisuais.blogspot.com/2009/04/visita-virtual-ao-museu-do-masp-em-sao.html>>. Acesso em: 09 mar. 2012.

3 ITINERÁRIO VIRTUAL CULTURAL: CONECTANDO O MUSEU CONTEMPORÂNEO A NOVOS PÚBLICOS

A fim de promover novas experiências museais, propõe-se a formulação de um novo conceito, aqui denominado “Itinerário Virtual Cultural”. Objetivando apresentar os motivos que levaram à formulação desse conceito, assim como as noções que o delimitam, é preciso discutir os conceitos de “Itinerário Cultural” e de “Roteiro Turístico de Interesse Cultural”. Para além desses conceitos, importa voltar ao sentido das palavras *Itinerário* e *Cultura* a fim de se obter uma compreensão do conceito aqui proposto.

3.1 O que é um itinerário cultural

O Itinerário Cultural, segundo definição da Carta do ICOMOS⁹, “é uma via de comunicação terrestre, aquática, mista ou outra, determinada materialmente, com uma dinâmica e funções históricas próprias, ao serviço de um objetivo concreto determinado”¹⁰. Trata-se de uma via, fisicamente definida pelo tempo e pelos fluxos nela encerrados, onde a partir dela relações culturais e identidades são criadas e mantidas.

Quando tratado como patrimônio cultural, um itinerário ganha em valorização e preservação. Mas o que é cultural? Em que medida uma via terrestre, ou um caminho, é “cultural”? Se, como escreve Adam Kuper, “a cultura diferencia os seres humanos dos outros animais e distingue as nações umas das outras” (2002, p. 33), então, um itinerário cultural surge na medida em que é percorrido e demarcado por humanos ou, conforme o caso, por um grupo de humanos ou nação. Para Barretto (2007, p. 14), o termo *Kultur* provém da burguesia intelectual alemã, e “tinha como significado o cultivo, progresso pessoal rumo à perfeição espiritual”. Seguindo nessa mesma linha, Geertz (1989, p. 56) define a cultura como “planos, receitas, regras,

⁹ International Council on Monuments and Sites – ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. Criado em 1965, é uma associação não governamental ligada à UNESCO. Tem como objetivo aconselhar aspectos relacionados à proteção e à classificação de Patrimônio Cultural da Humanidade.

¹⁰ **Carta dos Itinerários Culturais.** Elaborada pelo Comitê Científico Internacional dos Itinerários Culturais. Ratificada pela 16ª Assembleia Geral do ICOMOS em 4 de Outubro de 2008. Quebec – Canadá.

instruções, para governar o comportamento”. Nesse sentido, o Itinerário pode ser chamado de cultural quando:

- 1) Possui um caráter comportamental, vinculado ao crescimento intelectual e espiritual; ou
- 2) Contribui na planificação e organização de comportamentos.

Em todos os casos, porém, entende-se por “cultural” um itinerário percorrido e demarcado por grupos e indivíduos humanos e capaz de permitir um progresso pessoal ou coletivo no que se refere às suas práticas comportamentais.

Tendo entendido isso, para que um Itinerário Cultural seja considerado exemplo de patrimônio, discussões são travadas a respeito do que pode ser considerado cultural ou não. Geertz afirma que “a consideração dos Itinerários Culturais como nova categoria patrimonial harmoniza-se com outras categorias consagradas e reconhecidas” (Idem, Ibidem). Pode-se considerar como categorias consagradas aquelas ligadas ao patrimônio material e imaterial.

O caráter multidisciplinar presente no Itinerário Cultural faz com que ele possa ser uma nova modalidade de patrimônio cultural não apenas por causa de um elemento, mas por um conjunto deles. O ambiente construído e as vias em si englobam o que é um bem material, porém, as relações que se estabelecem geram um patrimônio imaterial, que fortalece a salvaguarda da memória. Assim, ainda conforme Geertz, “esta categoria apresenta o modelo de uma nova moral de conservação que considera os valores culturais como um patrimônio comum, aberto, para lá das fronteiras e exigindo esforços unificados” (Idem, Ibidem).

Por outro lado, o Itinerário Cultural possui força de preservação, considerando as relações humanas dentro de um contexto de mobilidade. O bem preservado neste Itinerário Cultural é reforçado em cada ponto de visitação, fazendo com que o visitante entenda a sua importância de maneiras distintas.

Ainda no escopo das discussões sobre Itinerário Cultural, surge um novo conceito, o de Roteiro Turístico de Interesse Cultural. Entre as diferenças entre Itinerário Cultural e Roteiro Turístico de Interesse Cultural, destacam-se:

- 1) A espontaneidade: o Itinerário Cultural é espontâneo. Seus fluxos foram determinados pela necessidade de um povo ou de uma comunidade.

- 2) O planejamento: o Roteiro Turístico de Interesse Cultural é criado buscando a união de pontos culturais existentes, porém, sem relação de funcionamento entre si.

Para Pinheiro,

Os Itinerários Culturais, propriamente ditos, ou seja, aqueles que aproveitam uma via preexistente e fazem dela o seu tema, e os percursos a que poderemos chamar “Itinerários Turísticos de Interesse Cultural” rotas temáticas (históricas, literárias, arqueológicas, ou outras), que usam um recurso cultural como tema aglutinador e constroem uma via pela qual o utente/turista poderá percorrer a história ou a cultura de um local (2007, p. 218).

A fim de compreender essas nuances, o exemplo do itinerário de Santiago de Compostela é instrutivo. Declarado como primeiro Itinerário Cultural pelo Conselho da Europa, em 1987, foi reconhecido como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, em 1993. Os caminhos percorridos não foram criados para esse objetivo. Na verdade, os peregrinos aproveitavam as vias existentes para cumprir suas jornadas e, a partir desse fluxo dinâmico, ditado pelos peregrinos, povoados foram criados e as relações culturais duráveis se estabeleceram.

Outro exemplo relevante de Itinerário Cultural é o das Missões Jesuítico-Guaranis, proposto pela Reunião Técnica Brasil – Argentina para as Missões Jesuítico-Guaranis. Nesse caso, o tema abordado é a cultura indígena regional e toda a produção que ela encerra. Muito da arquitetura das reduções podem ser observadas nestas missões, conduzindo o homem a experimentar um pouco da vivência em tais lugares. Conforme aponta Tavares, “grandes edifícios foram construídos nesta época, como a Igreja de San Ignacio Miní, localizada na Argentina. As ruínas dessa redução permitem uma boa visão do conjunto urbano” (1999, p. 130). As missões Jesuítico-Guaranis ainda estão em processo de análise pela UNESCO para serem consideradas Itinerário Cultural.

Valorizar um bem patrimonial através do Itinerário Cultural é contar com uma estrutura física capaz de gerar uma experiência. Atendendo aos objetivos propostos pelo Anteprojeto de Itinerários Culturais do MERCOSUL¹¹, o fomento de ações

¹¹ Realizou-se, na cidade de Salvador, Bahia, Brasil, nos dias 23 e 24 de janeiro de 2009, a Reunião Técnica Brasil – Argentina de Itinerários Culturais do MERCOSUL. Realizada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e do Ministério da Cultura, teve a participação de representantes da Diretoria Nacional de Patrimônio e Museus da Secretaria de Cultura da

articuladas e sustentáveis de preservação culmina com a salvaguarda do patrimônio cultural.

O indivíduo, enquanto percorre o Itinerário Cultural, deve ter presente o elo que une os pontos de visitação. Independente de distâncias, as características culturais devem servir de meio de identificação do Itinerário Cultural. O Itinerário Cultural transcende escalas e pode ser executado tendo seus pontos de visitação em diversos países, em uma mesma cidade, em um só bairro, ou dentro de uma edificação. O importante é a relação cultural estabelecida entre as partes. O tamanho do percurso não altera as características de integração entre os pontos e os laços culturais envolvidos é que determinam a presença ou não do Itinerário.

3.2 Como considerar um itinerário virtual

Ampliando a questão da escala no Itinerário Cultural, é possível inserir um novo método de percurso: o virtual. A palavra “vem do latim medieval *virtualis*, derivado, por sua vez, de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato” (LÉVY, 1996, p. 15). Baseado na etimologia, o virtual não pode ser estigmatizado como irreal, mas se apresenta como algo que espera uma ação para manter-se atual. Para Lévy, “o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual” (Idem, p. 16). As informações propagadas no mundo virtual são vantajosas por possuírem este caráter da atualidade, do simultâneo, do contemporâneo. Para Lévy, o virtual “trata-se de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a plenitude da presença física imediata” (1996, p. 12). Se por Itinerário Cultural entende-se o percurso de um ponto a outro e por cultura entende-se um conjunto de “planos” ou “rede de significados” (Geertz, 1989), um conceito de Itinerário Virtual Cultural pode ser esboçado como ligação entre os usuários e pontos culturais baseada na atualização de informações, dados, bem como experiências.

Como proposta de novo conceito, é anexado o caráter virtual ao Itinerário Cultural para que a noção de percurso transcenda o contato oferecido pelo meio circundante. A utilização do virtual intensifica a questão cultural desenvolvida no

Itinerário Cultural, “de modo de conformar un espacio digital de encuentro y memoria, que replica y se enhebra con la realidad del paisaje cultural, con el fin de promover una perspectiva global e interactiva que apoye su desarrollo y valorización” (BRUSCATO, 2009).

3.3 Por um conceito de itinerário virtual cultural

O Itinerário Virtual Cultural busca, a partir de um determinado espaço ocupado pelo visitante, a imersão em uma experiência cultural para além dos limites referenciais. O contato com alternativas, análises, conhecimento e informação faz com que o Itinerário Virtual Cultural seja enriquecido em um de seus elementos de conceituação básica, que é o caráter de mobilidade e trocas humanas.

O Itinerário Virtual Cultural em museus contemporâneos pode ocorrer em duas situações. A primeira, envolvendo diversos museus com características e objetivos comuns; e a segunda, explorando em um único museu pontos que estimulem trocas entre a instituição e seus visitantes. A primeira situação pode gerar frutos para a sociedade através das relações entre as instituições e o retorno que essa relação dará à sociedade. A segunda situação aprofunda os aspectos da instituição e os relaciona a casos existentes no mundo, fazendo o usuário formar uma postura crítica frente ao Itinerário Virtual Cultural proposto. Tanto uma quanto a outra situação possuem importância e contribuem para o crescimento social e cultural da cidade. Para Castilla, “para acceder al conocimiento que propone un museo, se necesita de un itinerario cultural, de una familiaridad del hábito, que permita sentirse cómodo y en actitud receptiva” (2008, p. 32).

Este trabalho explora a segunda forma de Itinerário Virtual Cultural, tendo como estudo de caso o Museu da Fundação Iberê Camargo. O Itinerário Virtual Cultural possibilitará novas experiências aos visitantes, às obras do Iberê Camargo e aos Museus Contemporâneos. Com o Itinerário Virtual Cultural, essa experiência museológica será distinta para cada visita por ele realizada. Esse fato o estimulará a repetir e a difundir a frequência no museu.

4 ITINERÁRIO CULTURAL NA SEDE DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

O Itinerário Virtual Cultural na sede da Fundação Iberê Camargo deve ser realizado como complemento à visita presencial. Ele é um meio de aprofundamento, não só da exposição, mas da exploração da edificação, das atividades lá realizadas e da Fundação Iberê Camargo como um todo. O Itinerário Virtual Cultural proposto pode começar pela história da fundação, bem como pela figura do artista. Ou, ainda, a partir do trabalho de Álvaro Siza, arquiteto do Museu Iberê Camargo.

Sobre a Fundação Iberê Camargo, o visitante poderá obter informações que vão desde sua criação até os dias de hoje. Tendo como presidente Jorge Gerdau Johannpeter, a fundação nasceu da vontade de fazer com que o trabalho do artista Iberê Camargo, suas obras e suas opiniões não se perdessem no esquecimento. Nas palavras de Kiefer, a fundação foi

criada em 1º de dezembro de 1995, [...] é uma instituição sem fins lucrativos que tem como objetivo promover o estudo e a divulgação da obra e do pensamento de Iberê Camargo, além de preservar seu acervo documental e artístico” (2008, p. 172).

Para que as obras desse artista fossem de fato valorizadas, a Fundação estabeleceu como meta a execução de uma sede que reunisse suas obras e escritos, além de se configurar em um espaço de discussão sobre arte.

A criação de um Itinerário Cultural na sede da Fundação Iberê Camargo parte da escolha dos pontos relevantes de sua estrutura física e exposição do acervo. A partir disso, os elementos comparativos com museus de arte de lugares diferentes do mundo serão estabelecidos, a fim de que o visitante possa ter base argumentativa para viver suas experiências. Para o dispositivo móvel, o Itinerário Cultural está estruturado sobre dois grandes eixos:

- 1) Iberê Camargo e sua exposição atual.
- 2) A sede da Fundação Iberê Camargo com seus espaços físicos e atividades.

Na Figura 8 é possível visualizar a estrutura do Itinerário Virtual Cultural no dispositivo móvel.

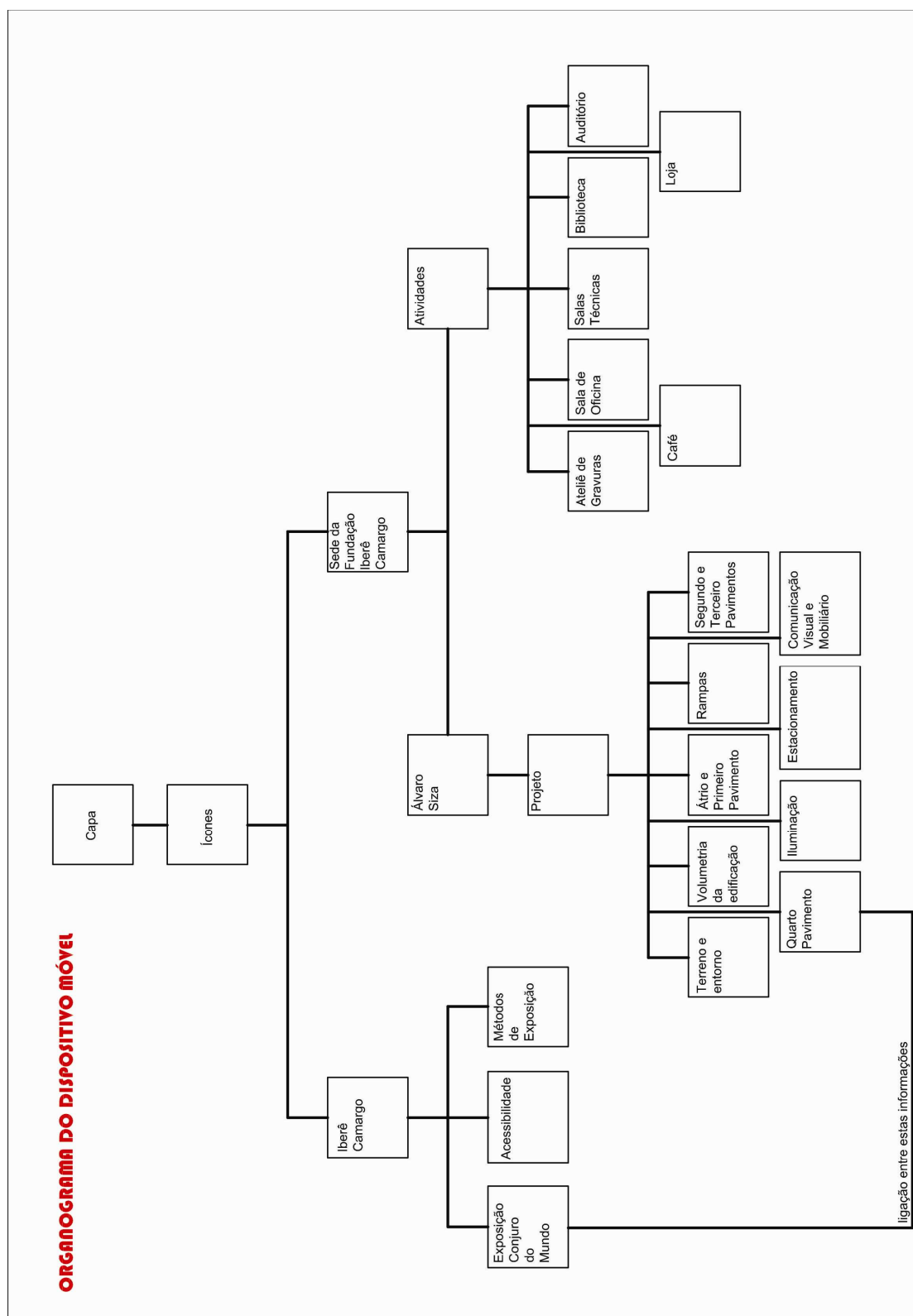


Figura 8. Organograma do dispositivo móvel.

4.1 Sobre o artista Iberê Camargo

Nesta seção o visitante tem informações sobre o artista, sua vida e obra. São informações importantes para a percepção da motivação que moveu a criação deste museu que guarda suas obras. A partir dessa etapa, é possível acessar um site¹² que aproxima o visitante da realidade vivida por Iberê Camargo.

Iberê Camargo nasceu na cidade de Restinga Seca – Rio Grande do Sul – em 18 de novembro de 1914. Filho de Adelino Alves de Camargo e Doralice Bassani de Camargo, inicia aos 14 anos suas atividades artísticas na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria (RS).

Durante toda a sua vida, trabalhou com pintura e se especializou nela. Em 1939 frequentou o curso Técnico de Desenho de Arquitetura, no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Também em 1939 casou-se com Maria Coussiart, pessoa que durante toda a vida acompanhou o trabalho do artista e após a sua morte levou em frente a ideia de permanência dos trabalhos e de informações sobre a vida de Iberê Camargo.

Em 1942, o artista vendeu a sua primeira obra, uma pintura a óleo denominada *Paisagem*. A vendeu na Casa das Molduras, única galeria de Porto Alegre na época. No mesmo ano, recebeu uma bolsa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul para estudar no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1982. Viveu de 1948 a 1950 em Roma, onde estudou gravura com Carlos Alberto Petrucci, pintura com De Chirico e materiais com Leoni Augusto Rosa.

Iberê Camargo faleceu em nove de agosto de 1994, mesmo ano em que recebeu o diploma de personalidade Cultural Internacional da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras na cidade do Rio de Janeiro.

As suas exposições foram visitadas em diversas cidades do Brasil e do mundo, sendo que a maior parte delas ocorreu em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Além dessas cidades, no Brasil, suas obras também foram expostas em São Paulo, Fortaleza, Belo Horizonte, Salvador, Uberaba, Ribeirão Preto, Curitiba, Brasília, Campo Grande, Florianópolis, Aracaju. No Rio Grande do Sul, as cidades de Caxias do Sul, Santana do Livramento, Santa Maria, Pelotas, Cachoeira do Sul, Passo

¹² Iberê Camargo. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/o-artista/default.aspx>> Acesso em: 08 jun. 2012.

Fundo também foram contempladas com exposições de Iberê Camargo. No mundo, suas exposições passaram por Madri, Barcelona, Paris, Genebra, Veneza, Roma, Londres, Eslovênia, Nova York, Washington, Tóquio, Cidade do México, Buenos Aires, Quito, Montevideu e China.

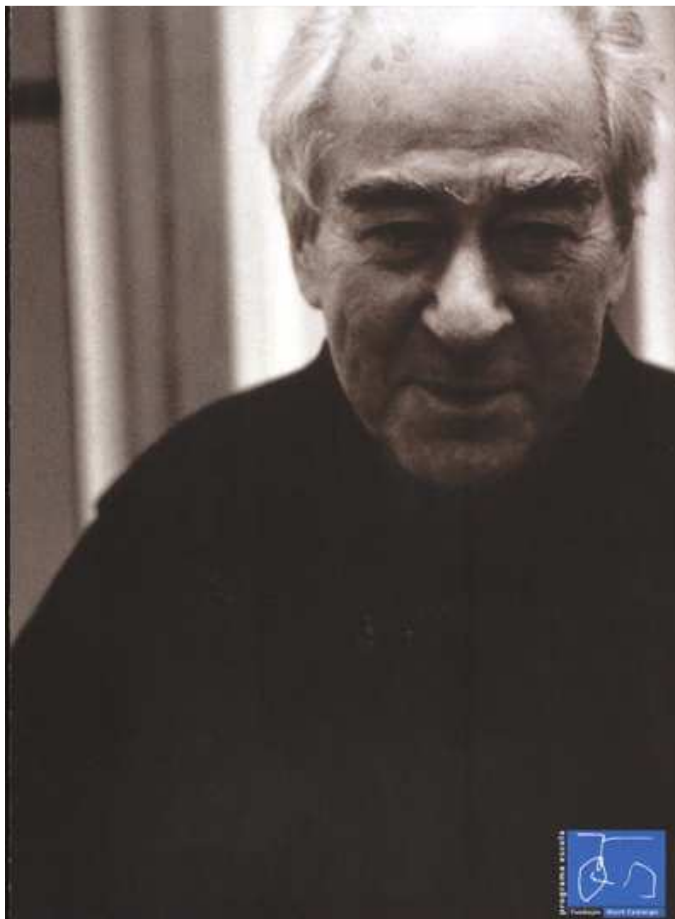


Figura 9. Foto de Iberê Camargo.

Fonte: <<http://www.restingaseca.rs.gov.br/portal1/municipio/documento.asp?ildMun=100143319&ild=35431>>.

4.2 Exposição *Conjuro do Mundo*

A exposição escolhida para a modelagem do Itinerário Virtual Cultural na sede da Fundação Iberê Camargo é a *Conjuro do Mundo – as figuras/censuras de Iberê Camargo*. A partir desse ponto o visitante entra em contato com a exposição vigente, obras e intenções da curadoria, e pode ver ampliadas três obras expostas: *Fantasmagoria IV*, a página 37 de seus escritos e a charge *Mensagem ao povo brasileiro*.

Seu período de visitação se deu de cinco de novembro de 2011 até seis de maio de 2012. A exposição, assim como todas relacionadas ao artista, ocorre no quarto pavimento da Fundação.

Para a curadoria da exposição, a Fundação Iberê Camargo convidou o espanhol, residente no Brasil, Adolfo Montejo Navas. Poeta e crítico de arte, Adolfo Navas é correspondente da revista de arte internacional *Lápis*, de Madri, desde 1998.

Para a exposição, Navas selecionou as últimas obras de Iberê Camargo, correspondendo ao período entre 1986 e 1994. A mostra tem a preocupação em expor telas, seu trabalho de desenho-pintura, guache e técnica mista. Uma mesma obra pode conter guache, grafite, nanquim, lápis stabilotone, pastel seco e oleoso, crayon e caneta esferográfica. O intuito do curador também foi o de apresentar os *Escritos Italianos*, textos produzidos no período em que esteve na Itália e que eram até então inéditos, assim como suas charges sob o pseudônimo de Maqui.

No período de recorte da exposição, Iberê Camargo estava vivendo imerso em uma gama extensa de conflitos: sua doença, a realidade política, o seu cuidado com o excesso de preocupação com a coisa em detrimento do indivíduo. Conforme relata Navas,

No afunilamento desse processo pessoal, agravado em outra escala com a doença, Iberê contemplará o mundo coletivo de forma atormentada, sem esperanças humanitárias, quase no limite de um colapso que tem muito de agonia civilizatória, de tempos em bancarrota moral, histórica (e onde acontecimentos de toda índole agravam o horizonte da humanidade) (2011, p. 9).

Nesse sentido, a ideia de *Conjuro do mundo*, apresentada pelo curador, é a de exorcizar toda essa turbulência vivida pelo artista, resultando em diversos trabalhos que em um mesmo desenho utiliza diversas técnicas. Sobre esse fato, o curador escreve:

Nesse contexto instável, nada confiável, Iberê Camargo vai ressituar a sua última figuração num período de síntese artística, vai construir uma pintura cada vez maior de tamanho e dimensões e, ao mesmo tempo, uma produção diversa e múltipla, sobretudo uma infinidade de desenhos de técnica mista, mas também gravuras, e alguns cartuns, ilustrações (Idem, ibidem).

A exposição *Conjuro do mundo – as figuras/censuras de Iberê Camargo* mostra um Iberê Camargo dramático, intenso, nada preocupado em mostrar o

alinhamento do mundo. O recorte eleito pelo curador inicia com a obra *Fantasmagoria IV* (Figura 10, com a técnica óleo sobre tela de dimensões 200 x 236 cm, que faz parte da coleção de Maria Coussirat Camargo, a viúva do artista) e termina com a obra *Solidão* (Figura 11, também com a técnica óleo sobre tela datado de 1994, ano do falecimento de Iberê Camargo).



Figura 10. Foto do quadro *Fantasmagoria IV*, de Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 11. Foto da obra *Solidão*, do artista Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.3 Acessibilidade em museus e na Fundação Iberê Camargo

A acessibilidade é um assunto que merece atenção dos museus contemporâneos. Assim, o visitante que acessar esse item se intera sobre a

realidade da Fundação Iberê Camargo no que tange a acessibilidade e como o Museu Reina Sofia lida com esse tema.

A inclusão de pessoas portadoras de necessidades especiais torna a instituição dinâmica. Ainda hoje, as instituições culturais não atendem às necessidades de pessoas com deficiências e as edificações não possibilitam o acesso desse público. As pinturas dificilmente são apreciadas por deficientes visuais, salvo quando descritas por terceiros, ou abertas ao toque. Os prédios antigos, com grandes escadarias, deixam os idosos e pessoas com dificuldade de locomoção com acesso restrito a exposições e acervos.

Nos dias de hoje, a execução de novos prédios deve enquadrar-se à legislação, que determina a construção de rampas, elevadores, banheiros acessíveis e espaços que observem a dificuldade de locomoção. Do ponto de vista arquitetônico, isso é um problema cuja solução está sendo conquistada paulatinamente, mas como garantir a acessibilidade integral às obras e aos acervos?

O Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, localizado na cidade de Madri, Espanha, está inserido em um antigo edifício do século XVIII. Esta edificação, projetada por José de Hermosilla e Francisco Sabatini, teve como primeira função um hospital. Com o novo programa imposto pelos Museus Contemporâneos houve a necessidade de ampliar os espaços físicos da instituição. Em setembro de 2005 foi inaugurada a ampliação projetada pelo arquiteto Jean Nouvel, que acrescentou 60% à área existente. A Figura 12 mostra o encontro da intervenção com a pré-existência; a Figura 13 mostra a ampliação inserida no contexto urbano.

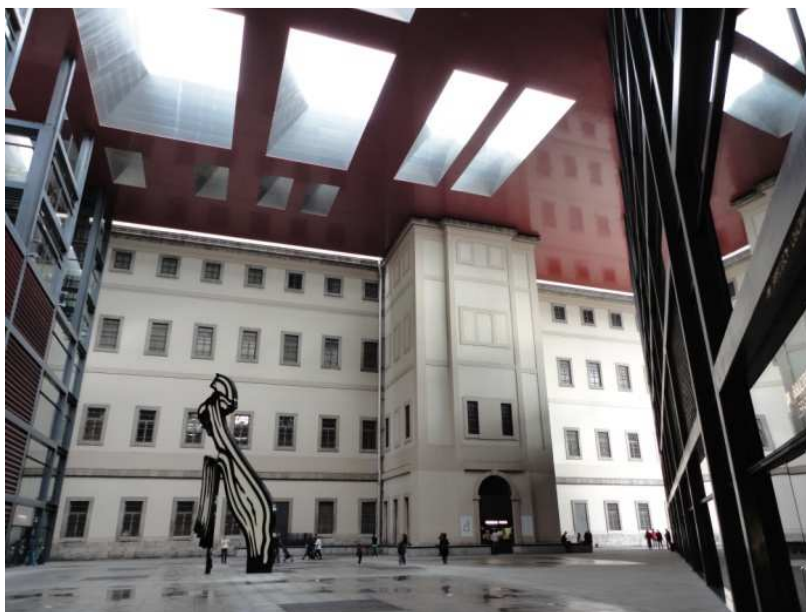


Figura 12. Foto de parte da ampliação no Museu Reina Sofia.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 13. Foto do Museu Reina Sofia inserido em seu contexto urbano.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

O Museu Reina Sofia possui uma preocupação com as necessidades especiais, não apenas do ponto de vista espacial, mas também com relação à arte. Sua gestão gerou um plano de ação envolvendo as atividades museais resumidas em um folheto disponibilizado via web¹³, ou *in loco*. Assim,

¹³ Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/visita/accesibilidad/servicios-disponibles/planosyservicios.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en su compromiso con la accesibilidad universal y consciente de la responsabilidad social que de ello se deriva, ahonda en la mejora continua de sus servicios al visitante y en la puesta en marcha de una programación educativa que, fundamentada en el principio del diseño para todos, logre ofrecer una atención de calidad a públicos diversos y plurales”.¹⁴

Um exemplo dessa abertura é a audiodescrição da obra *Guernica*, de Pablo Picasso, que abrange também o contexto histórico da obra. Outro exemplo é a atividade “Museo a Mano”, consistindo em um itinerário em que determinadas esculturas podem ser tocadas. Paralelo a essas visitas, as informações das obras estão em Braille e existe um sistema de áudio descrição. Para sanar as necessidades auditivas, são disponibilizados determinados horários com monitores, que descrevem as obras com a linguagem dos sinais. O Museu Reina Sofia também possui um programa de integração de pessoas com deficiência intelectual, em que a música, a dança e a poesia fazem parte do itinerário, auxiliando no despertar da atenção para as obras.

Na Fundação Iberê Camargo não existe um plano de ação contínua para essas situações. O que está em programação para o ano de 2012, segundo a coordenadora do Programa Educativo, é a capacitação dos monitores frente a essa diversidade. Apresentando o exemplo do Museu Reina Sofia, a coordenadora do Programa Educativo na Fundação Iberê Camargo ressaltou a dificuldade em montar determinados programas como esse, tendo em vista que as exposições são temporárias. No entanto, pode ser criado um plano de ação em que a base seja comum para as diversas exposições, modificando-se apenas o seu conteúdo. Tendo em vista que os monitores são treinados a cada exposição, este plano poderia ser aplicado neste momento.

O Itinerário Cultural disponibilizado em dispositivos móveis pode contribuir para amenizar a distância entre as obras e os usuários com deficiência visual e auditiva no momento em que as informações podem ser disponibilizadas de forma escrita e falada.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/visita/accesibilidad/servicios-disponibles/Prog-accesibilidad.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

4.4 Métodos de exposição no museu Iberê Camargo

Este ponto do Itinerário Virtual Cultural traz ao conhecimento do visitante as várias decisões de exposição de obras que já ocorreram no Museu Iberê Camargo. O objetivo deste item é fazer com que o visitante imagine o espaço, e não o perceba apenas sob a ótica do curador vigente.

As exposições de acervo permanente na Fundação Iberê Camargo ocorrem no quarto pavimento. A maneira como as obras são expostas é de escolha do curador, em função das obras, do espaço e do contexto da exposição. A *Conjuro do Mundo*, sob curadoria de Adolfo Navas, está disposta de duas maneiras: a exposição de telas, nas paredes, e a de escritos, em mesas projetadas pelo arquiteto Álvaro Siza.

A Figura 14 mostra as telas dispostas linearmente, porém, deslocadas do eixo visual dos visitantes, uma estratégia do curador. Outra estratégia, facilitadora da leitura, foi a exposição das charges e dos escritos de Iberê Camargo, conforme mostrada na Figura 15.



Figura 14. Estratégia de exposição.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 15. Exposição em mesas.
Fonte: Fotografia produzida e adaptada pela autora.

Muitos são os recursos expositivos que podem ser utilizados em uma exposição, principalmente levando em consideração as questões de acessibilidade e

tecnologia. A Figura 16 mostra um recurso utilizado na mostra *Leonilson, sob peso dos meus amores* – em exposição de 15 de março a três de junho de 2012. O Tablet foi utilizado para mostrar o caderno com os pensamentos do artista.

Em concordância com o estímulo sensorial que os museus contemporâneos buscam, poder tocar em parte da exposição é um meio de tornar-se parte da mostra.



Figura 16. Utilização de Tablets em exposições de arte.

Fonte: Fotografia produzida e adaptada pela autora.

Nesta mesma mostra, os curadores expuseram os desenhos de Leonilson de forma perpendicular à parede – Figura 17. Disposto dessa forma, o visitante se obriga a movimentar-se em sua volta, a fim de visualizá-las melhor.



Figura 17. Alternativas de exposição.

Fonte: Fotografia produzida e adaptada pela autora.

A Figura 18 é de um móvel presente na exposição *De Chirico* – na Fundação de nove de dezembro de 2011 a quatro de março de 2012. Nele é possível sentar-se e ler o texto disponibilizado no totem. Essa é uma boa oportunidade para a colocação de um texto em Braille e um sistema de áudio com duas possibilidades: uma para pessoas com deficiência visual, contendo a descrição da obra, e outra para um público geral, com as informações pertinentes da obra – contexto histórico e

peçoal do artista, motivação e técnica. Na mesma exposição, as esculturas de De Chirico ganharam destaque e a bancada de madeira e vidro presente na Figura 19.



Figura 18. Área de descanso no espaço da exposição.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 19. Bancada de exposição.
Fonte: Fotografia produzida e adaptada pela autora.

Em um espaço que estimula a contemplação se faz necessária uma infraestrutura que possibilite a reflexão. Na já citada exposição *De Chirico* foram disponibilizados bancos – como na Figura 20 – em que os visitantes poderiam analisar as telas sentados. Como há uma diversidade de exposições, esse mobiliário não pode ser fixo, porém, pode ser criado.



Figura 20. Bancos no espaço de exposição.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.5 Álvaro Siza e o projeto

O conhecimento do espaço pode suscitar o interesse sobre o arquiteto que o projetou. Neste ponto, o visitante conhece um pouco sobre Álvaro Siza¹⁵, arquiteto do Museu da Fundação Iberê Camargo, sua experiência na temática museal, bem como alguns dos arquitetos que participaram de sua vida profissional.

Álvaro Siza, arquiteto português nascido em 25 de junho de 1933 em Matosinhos (Porto). Formado pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto, trabalhou com grandes arquitetos como Fernando Távora¹⁶ e Eduardo Souto¹⁷ de Moura. No ano de 1992 foi vencedor do Prêmio Pritzker¹⁸ – considerado o Nobel da Arquitetura. Através do Itinerário Virtual Cultural o visitante poderá acessar a página do Prêmio Pritzker e conhecer vencedores de outros anos, assim como as obras que levaram Álvaro Siza a tal premiação.

15 Disponível em: <<http://alvarosizavieira.com/>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

16 Disponível em: <http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000721>. Acesso em: 14 mar. 2012.

17 Disponível em:

<http://www.e-architect.co.uk/architects/eduardo_souto_de_moura.htm>. Acesso em: 14 mar. 2012.

18 Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/laureates/1992>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

Com o projeto da Fundação Iberê Camargo, Siza, em 2002, ganhou o Leão de Ouro¹⁹, prêmio da Bienal de Arquitetura na cidade de Veneza – Itália. No Itinerário Virtual Cultural o visitante pode inteirar-se sobre os comentários desta mostra.

A Figura 21 apresenta um autorretrato de Álvaro Siza.

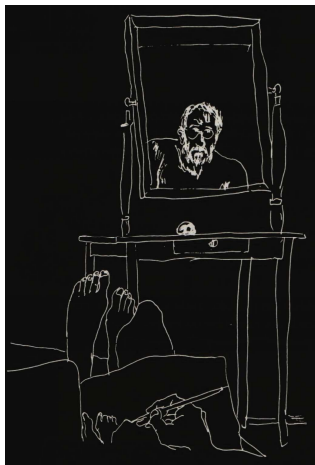


Figura 21. Autorretrato de Iberê Camargo.
Fonte: BENEVOLO, 2007, p.118.

O Museu Iberê Camargo não foi o primeiro a ser projetado por Álvaro Siza. Em 1995 inaugura-se o Centro Galego de Arte Moderna em Santiago de Compostela. Em 1999, o Museu de Serralves, na cidade do Porto, em Portugal, com exposições de arte contemporânea. O entendimento espacial a cerca da edificação a receber obras de arte já havia sido objeto de estudo deste arquiteto. A esse respeito, Café (2010, p. 70) menciona que “No entendimento de Álvaro Siza um museu de arte deve compreender espaços para abrigar qualquer tipo de exposição e não só as relacionadas a um acervo específico, superando o tempo para pensar nas possibilidades de arte do futuro”.

A novidade na realização do projeto para a Fundação Iberê Camargo era que Álvaro Siza estava trabalhando na solução edificação-lugar. Para tanto, estudou o terreno e tomou partido do entorno para determinar as diretrizes da edificação.

A partir do programa de necessidades – condicionantes estabelecidos a partir da função do edifício, dos anseios do proprietário e das expectativas dos usuários, em suma, o que o prédio precisa para cumprir a sua função tipológica –, o arquiteto pôde estabelecer quantitativamente a área que ocuparia no terreno, bem como a

¹⁹ Disponível em: <<http://www.labiennale.org/it/architettura/storia/8.html?back=true>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

capacidade volumétrica que cada atividade deveria dispor. Sobre o programa de necessidades, Café relata que

O Museu da Fundação Iberê Camargo compreende um programa de necessidades demandado pelos clientes que privilegia a educação em artes, possibilitando aulas de gravura e outras técnicas de pintura, além de programas educacionais voltados para artistas e crianças (2011, p. 74).

A maquete volumétrica exposta na biblioteca da Fundação Iberê Camargo pode ser vista na Figura 22.



Figura 22. Maquete da sede da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.6 O terreno e o entorno da Fundação Iberê Camargo

O Museu Iberê Camargo se localiza na Av. Padre Cacique, nº2000, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. O terreno está inserido entre o Morro da Ponta do Mello e a Avenida. Ao lado está a Praça José Marti e do outro lado da Avenida o Lago Guaíba. Em realidade, trata-se de um terreno estreito entre a Avenida e as escavações de uma antiga pedreira. Possui 8.250 m², sendo apenas 2.000 m² de área plana.

No Itinerário Virtual Cultural o visitante pode entrar em contato com os aspectos exteriores à edificação e a forma como eles influenciaram as decisões espaciais do projeto. Se o interesse por essa relação se intensificar, o visitante pode

ter acesso a outros museus sugeridos, assim como ao seu respectivo arquiteto, para fins de comparação.

Para a implantação da edificação, Álvaro Siza projetou o museu em um nível mais baixo do morro, porém, o estacionamento era um obstáculo. Para a viabilidade do projeto, o arquiteto optou por deixar o estacionamento sob a Avenida Padre Cacique. Essa solução não é comum no município de Porto Alegre, porém, após um longo período de negociação com a municipalidade, o estacionamento foi aprovado, conforme descreve Lopes: “O terreno da nova sede foi doado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul e a área do estacionamento foi cedida em comodato pela Prefeitura de Porto Alegre em 1996” (2009, p. 167).

A mata, localizada na parte posterior do Museu Iberê Camargo antes do projeto de Álvaro Siza, teve a intervenção projetual de José Lutzenberger, ecologista que viveu entre 1926 e 2002. Como relata Canal:

Uma trilha permite conhecer sua flora, fauna e geologia. A concepção inicial, coordenada pelo ecologista José Lutzenberger, foi um dos últimos trabalhos na área. A Fundação Gaia deu prosseguimento à obra, tendo o engenheiro Paulo Backes como responsável técnico” (2008, p. 161).

A mata e a encosta foram determinantes na definição da forma da edificação. A relação de Álvaro Siza com o terreno pode ser entendida a partir de suas palavras em entrevista cedida a Rangel et al:

Os primeiros estudos tiveram muito a ver com a paisagem, com a topografia. Era um sítio extremamente difícil, parecia, à primeira vista, impossível, a estreitar de forma triangular a encosta (2010, p. 15).

Para Álvaro Siza, o lugar estabelece relação fundamental com a obra. O diálogo entre o terreno e a edificação deve levar em consideração aspectos topográficos e geográficos do entorno. Para o arquiteto, a relação do lugar é determinante na definição do projeto:

O conceito de “lugar” compreende um conjunto de informações físicas e simbólicas relacionadas a uma identidade particular e a existência de um espaço específico que se opõe à ideia de um sítio genérico” (CAFÉ, 2011, p. 21).

Álvaro Siza identifica os condicionantes impostos pelo terreno e pelo entorno e inicia seus primeiros traçados.

Na Figura 23, é possível ver o Museu da Fundação Iberê Camargo inserido em seu entorno. Ao mesmo tempo em que o branco de sua estrutura contrasta com o verde da mata, as rampas parecem dar continuidade às curvas de nível da encosta.



Figura 23. Museu Iberê Camargo e seu entorno.

Fonte: Fotografia produzida por Nelson Kon. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-11-08-2008.html>>

A preocupação com o lugar e integração do entorno com o projeto também pode ser encontrada no Rosenthal Center for Contemporary Art²⁰. Projeto da arquiteta Zaha Hadid²¹, localiza-se na cidade de Cincinnati, capital do estado de Ohio, nos Estados Unidos. O museu de arte moderna foi inaugurado em 2003, imerso em um contexto urbano. A integração com o entorno se dá formalmente através da escala da edificação. Mantendo a altura dos prédios imediatamente vizinhos – o que pode ser conferido na Figura 24 – o museu não tem a intenção de ser uma escultura no entorno consolidado.

²⁰ Disponível em: <<http://contemporaryartscenter.org/>> Acesso em: 16 jul. 2012.

²¹ Disponível em: <<http://www.zaha-hadid.com/>> Acesso em: 16 jul. 2012.



Figura 24. Inserção do Museu de Arte Contemporânea Rosenthal no contexto urbano.
Fonte: UFFELEN, 2010, p. 79.

No entanto, a intenção projetual de integração transcende a questão da altura, o espaço público confunde-se com a entrada e o lobby, a fim de intensificar o movimento dos pedestres. Desde a esquina, o piso de concreto se transforma em parede e segue até o pavimento em que ocorrem as exposições. No momento em que o piso torna-se parede e que isso fato ocorre desde a rua, invadindo o foyer, a arquiteta deixa marcada a integração da rua com a edificação. É como se a própria instituição estivesse à porta convidando quem passa a entrar. Como um “tapete urbano”, se configura uma maneira distinta de relacionamento entre edificação museal e tecido urbano. A Figura 25 mostra esse fenômeno a partir da vista externa e a Figura 26 a partir de seu interior.



Figura 25. Vista externa do “tapete urbano”.

Fonte: <<http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/archives/0308ica.asp>>.

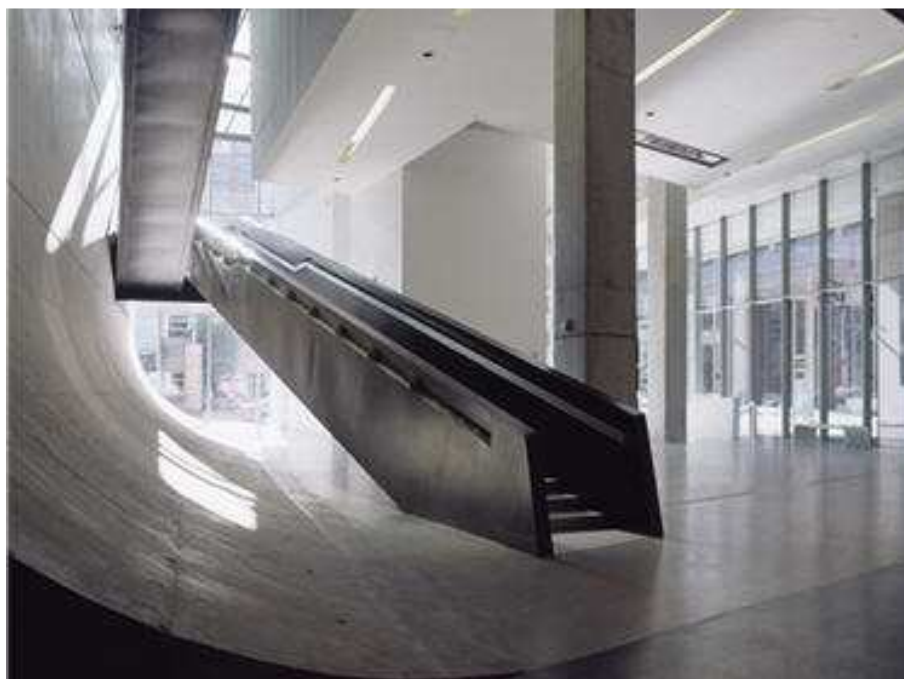


Figura 26. Vista interna do “tapete urbano”.

Fonte: UFFELEN, 2010, p. 78.

No Museu Iberê Camargo, não são as edificações vizinhas que delimitam a escala, mas sim a encosta com a mata do Morro da Ponta do Melo. Tal delimitação,

no entanto, não possui um caráter de mimetização: a cor e a forma do edifício evidenciam a obra sem agredir o entorno. A esse respeito, Café observa que

as construções que formam o museu preenchem uma lacuna desta falésia escavada, estabelecendo um diálogo preciso com o contexto físico do entorno, confrontando a forma do edifício do museu com o fundo do terreno constituído pela ladeira íngreme, tencionando assim, meio natural e construção (2011, p. 72).

A relação com o Lago Guaíba também foi fundamental para a delimitação e o enquadramento das esquadrias. Siza capta a paisagem e a coloca em molduras – as escotilhas nas rampas. Outra maneira de relacionar o museu com o rio pode ser encontrada no Museu de Arte Americana Hunter, na cidade de Chattanooga, Tennessee, Estados Unidos. Projetado pelo escritório americano de arquitetura Randall Stout, o museu foi inaugurado no ano de 2005. Localizado no alto do morro e tendo como paisagem o Rio Tennessee, a edificação se abre para a mesma como se ela fizesse parte do museu. Não existe a intenção de enquadramento da paisagem ou delimitação da incidência solar, fato que possibilita o foyer desenhado pela luz natural. As salas de exposição possuem esquadrias acima do nível das obras, porém, também são submetidas às modificações da luz solar. A Figura 27 mostra a vista externa do Museu de Arte Americana Hunter Rio Tennessee, e a Figura 28 possibilita ver a expansão da luz no interior do museu.



Figura 27. Museu de Arte Americana Hunter e seu entorno.
Fonte: Disponível em: <http://www.huntermuseum.org/>.

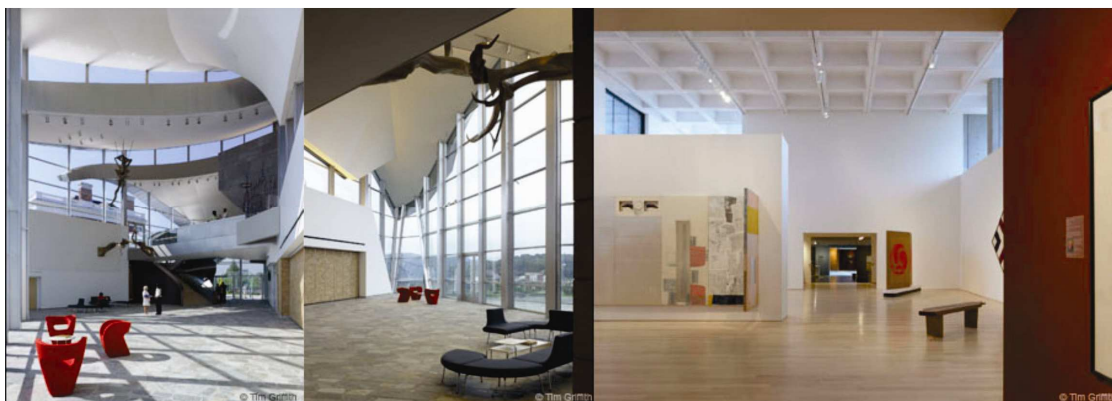


Figura 28. Relação do museu e a iluminação natural.

Fonte: Montagem da autora a partir de imagens disponíveis em <<http://www.huntermuseum.org/>>

4.7 Volumetria da Sede da Fundação Iberê Camargo

O Itinerário Virtual Cultural neste item leva o visitante a interagir mais com os detalhes do edifício em si, muitas vezes despercebidos pelo público em geral.

A edificação do Museu da Fundação Iberê Camargo é composta por dois volumes que se unem no subsolo. Sob o nível da rua estão localizadas as áreas ligadas à educação, serviços e manutenção. O ateliê de gravuras, sala de oficinas, salas técnicas, auditório e estacionamento encontram-se no subsolo. No primeiro pavimento, elevado por uma base a 1,40 m em relação ao nível da rua, se identificam dois volumes. No pavimento mais baixo está a cafeteria; no volume principal estão as salas destinadas às exposições. Ainda no volume principal estão localizados o foyer, a loja e a chapelaria. Os demais pavimentos são destinados às exposições.

Para a estruturação dos volumes foi escolhido o concreto aparente, porém com um diferencial, o concreto branco²². E não se trata de uma pintura branca, mas o resultado da retirada de pigmentação do concreto a fim de que ele clareie, fazendo uso da “tecnologia de utilização de concretos cromáticos estruturais sofreu grandes avanços nos últimos anos, com a criação de algumas estruturas que demonstraram sua grande versatilidade e valor estético” (SILVA FILHO, 2004). Um dos critérios para preservação de um bem cultural é o caráter de excepcionalidade que o mesmo possui. Na edificação do Museu Iberê Camargo, tal excepcionalidade engloba a utilização do concreto branco difundido em alguns países, porém, até então,

²² Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/comunicacaosocial/jornaldauniversidade/109/pagina13.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2012.

novidade no Brasil. Com efeito, a iniciativa de Álvaro Siza contribuiu para estudos sobre o tema:

grupos de pesquisa da UFRGS foram convidados pela Fundação Iberê Camargo e pela empresa Camargo Corrêa, responsável pela construção do museu, a participar do desenvolvimento do traço e do controle tecnológico do Concreto Branco do Museu Iberê Camargo. Isto deu origem a uma série de estudos sobre os concretos brancos e sua tecnologia de produção” (Idem, ibidem).

Uma vez interessado pela temática do concreto branco, o usuário do Itinerário Virtual Cultural pode buscar outros museus com este tipo de material e suas variantes. No dispositivo será apresentado o Museu da Fundação Pulitzer²³ – Pulitzer Foundation for the Arts em St. Luis, Missouri, Estados Unidos –, que foi projetado pelo arquiteto japonês Tadao Ando²⁴ para abrigar o acervo dos artistas Emily e Joseph Pulitzer. Foi inaugurado em 2001 e o material escolhido foi o concreto aparente, porém, em cinza. De todo o programa, apenas na galeria principal foi usado o vidro. Conforme indica Zeiger

“Anche se non é utilizzato nella galleria principale, Il calcestruzzo che caratterizza la scelta di Ando segna Il passo dell’interno edificio con un modulo di colore grigio da 122x244cm punteggiato da una maglia di fori da cassaforma” (2005, p. 24). A Figura 29 mostra o encontro do concreto com o vidro.



Figura 29. Volumetria da edificação do Museu da Fundação Pulitzer.

Fonte: <http://www.healthcarefineart.com/2009/01/st-louis-art.html>

²³ Disponível em: <<http://www.pulitzerarts.org/>> Acesso em: 16 jul. 2012

²⁴ Disponível em: <<http://www.andotadao.org/>> Acesso em: 16 jul. 2012

Presença marcante nas obras de Tadao Ando, a água contorna o concreto cinza como mostra a Figura 30. No interior da Pulitzer Foundation for the Arts predomina o concreto aparente, porém, na cor cinza conforme mostra a Figura 31.



Figura 30. Relação entre a volumetria e a água no Museu da Fundação Pulitzer.
Fonte: <<http://www.healthcarefineart.com/2009/01/st-louis-art.html>>.



Figura 31. Concreto cinza no Museu da Fundação Pulitzer.
Fonte: Zieger, 2005, p. 29.

Outro fator de interesse para ser ressaltado no Itinerário Virtual Cultural é a solução volumétrica desenvolvida por Siza para o edifício da Fundação Iberê Camargo: uma caixa branca de concreto que impede o contato dos visitantes a parte

externa do museu. Projetualmente, o percurso não mantém contato com o exterior da edificação a fim de que a obra aliada à arquitetura seja o motivo de concentração do visitante. No Museu de Arte Moderna de Fort Worth²⁵ – Figura 32, no Texas, Estados Unidos –, inaugurado em 2002 e projetado pelo arquiteto Tadao Ando, a realidade é diferente: “A natureza e a luz devem ser igualmente descobertas no interior, tal como o design das salas de exposição pode ser visto do exterior através do vidro” (UFFELEN, 2010, p. 88). Para Zieger (2005, p. 166) “Le diverse configurazioni delle gallerie consentono al visitatore il contatto continuo con l’ambiente naturale circostante”.



Figura 32. Volumetria do Museu de Arte Moderna de Fort Worth.
Fonte: UFFELEN, 2010, p. 88.

A diversidade de soluções projetuais que resultam em formas volumétricas distintas engrandece a experiência museal. Os museus contemporâneos devem apresentar uma multiplicidade de plantas, de formas, de estilos, de materiais, para que possam abrigar as diferentes formas de arte.

4.8 Átrio e primeiro pavimento

Para a visitação das exposições é necessário que o visitante passe pelo átrio, local de acesso principal ao Museu Iberê Camargo. Ele está integrado à área externa por uma cortina de vidro em que são expostos os banners das exposições vigentes, conforme apresentado na Figura 33.

²⁵ Disponível em: <<http://themodern.org/>>. Acesso em: 20 jul. 2012.



Figura 33. Entrada do Museu da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

No Itinerário Virtual Cultural, neste tópico o visitante encontra uma planta ilustrativa – Figura 34 – dos principais serviços oferecidos no primeiro pavimento. Ao entrar no átrio, o visitante se depara com um espaço de integração, e “a caixa fechada surpreende o visitante quando entra no grande vestíbulo interior, espaço que estabelece o relacionamento visual entre todas as salas do museu” (SEGRE, 2008, p. 124).

Neste pavimento se encontram a chapelaria, a loja, o acesso à área administrativa, educativa, de serviços e as rampas. O acesso para as exposições acontece pelas rampas ou através dos elevadores.

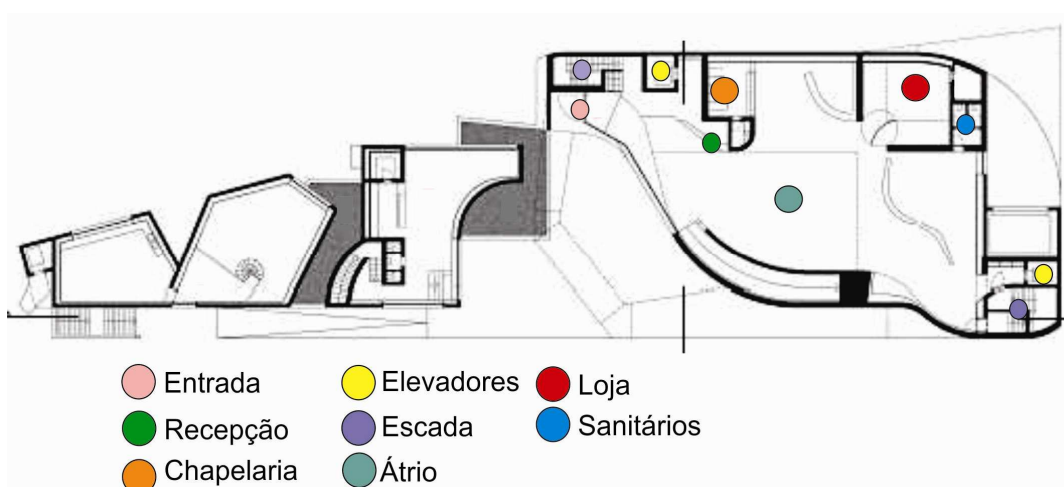


Figura 34. Planta Baixa do primeiro pavimento do Museu da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Adaptação produzida pela autora.

Ele é eventualmente utilizado para a exposição de uma obra emblemática que introduz a exposição. Para este espaço, o arquiteto português projetou como mobiliário um banco cuja forma sinuosa remete ao S de seu nome – Figura 35.



Figura 35. Vista do primeiro pavimento do Museu da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

O átrio no Museu Iberê Camargo possui pé direito que acompanha os quatro pavimentos da edificação. Isto gera um espaço integrado. Em relação a fachada, o átrio não apresenta diferenciação volumétrica. Situação distinta ocorre no exemplo encontrado pelo visitante no Itinerário Virtual Cultural, no Taubman Museum of Art²⁶, projeto do arquiteto Randall Stout²⁷.

²⁶ Disponível em: <<http://www.taubmanmuseum.org/main/>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

²⁷ Disponível em: <<http://www.stoutarc.com/>>. Acesso em: 20 jul. 2012.



Figura 36. Vista do átrio no Museu da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Localizado na cidade de Roanoke, Virgínia, Estados Unidos, foi inaugurado no ano de 2008, possui o átrio com uma grande altura: 23 m. A Figura 37 mostra essa elevação reforçada pelo fato de ser um espaço aberto visualmente.

A Figura 38 mostra a valorização deste átrio na fachada do museu. Para Jodidio, “o padrão relativamente complexo das plantas é reflectido na forma angular e irregular do átrio de entrada” (2010, p. 364). É uma estratégia projetual distinta da utilizada por Siza no Museu Iberê Camargo.



Figura 37. Vista interna do átrio no Taubman Museum of Art.
Fonte: JODIDIO, 2010, p. 365.



Figura 38. Vista externa do átrio no Taubman Museum of Art.
Fonte: JODIDIO, 2010, p. 363.

Se o visitante optar por conhecer outra particularidade projetual em relação à entrada de museus, poderá acessar o Museu do Louvre²⁸, em Paris, que em sua fase de modernização teve como arquiteto Ieoh Ming Pei²⁹. Este projeto, concluído em 1988, contemplou uma edificação subterrânea que unia as três alas do museu. Descrevendo o museu, Cerver afirma que

este nuevo edificio subterráneo tiene en su parte superior La forma de una gran pirámide acristalada y así sobresale como elemento principal de un enorme patio que es el centro de la gravedad del conjunto” (2005, p. 294).

A entrada, marcada visualmente pela fachada, foi um recurso projetual para a intervenção em um prédio histórico. Na Figura 39 é possível identificar a entrada em meio à edificação circundante do museu.

²⁸ Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

²⁹ Disponível em: <<http://architect.architecture.sk/ieoh-ming-peí-architect/ieoh-ming-peí-architect.php>>. Acesso em: 15 jul. 2012.



Figura 39. Vista da nova entrada do Museu do Louvre.

Fonte: Fotografia produzida pela autora.

No Museu da Fundação Iberê Camargo, as exposições se restringem ao interior da edificação, e o contato com o exterior no primeiro pavimento nada influencia nas mesmas. Essa relação no Centro Pompidou ocorre de uma maneira distinta. Localizado na cidade de Paris, o projeto dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers foi inaugurado em 1977. Para Tietz, “o Centro Pompidou é uma máquina de cultura, no sentido literal da palavra: esta construção tão única e tão pouco elitista contraria a envolvente em pedra, seduzindo assim as pessoas” (1998, p. 79). Essa sedução começa na praça localizada próxima à edificação – Figura 40 – com esculturas envoltentes pelas formas e cores. Esse sentimento perdura ao adentrar o átrio de grandes dimensões – Figura 41. Nele é possível encontrar lojas, recepção, sanitários e bilheteria.



Figura 40. Vista da área externa ao Centro Pompidou.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 41. Vista do átrio no Centro Pompidou.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

O átrio do Museu Iberê Camargo também é um local utilizado para locações. A Fundação informa que o espaço comporta 200 pessoas e o sugere para formaturas, lançamentos de livros, coquetéis e festas de empresas.

4.9 Rampas

As rampas são elementos marcantes no Museu da Fundação Iberê Camargo. O Itinerário Virtual Cultural pode evidenciar as intenções e as sensações pretendidas

pelo projeto. Elas possuem função de circulação com a vantagem de atender às pessoas com necessidades especiais. Dentro do contexto de solicitações dos museus contemporâneos, a rampa é um elemento fundamental no que tange à inclusão.

Esse é o aspecto prático da rampa. Porém, quando Álvaro Siza projetou o edifício para a sede da Fundação Iberê Camargo, decidiu fazer da mesma um elemento marcante formalmente. De acordo com a descrição de Café, “as rampas em balanço contornam o museu e formam um vazio vertical sugerindo uma geometria que abraça o edifício e se transforma a partir da posição do sol” (2011, p. 76).

No Museu Iberê Camargo, as rampas não possuem espaço para exposição. A intenção é que este seja um local neutro, sem uma interferência que causasse ruído visual entre uma exposição e outra. Enquanto o visitante passa por elas tem a oportunidade de preparar-se para as obras que estão por vir.

As rampas que contornam a edificação ficam de frente para o Lago Guaíba e, tirando partido desta situação, Iberê Camargo escolhe estes espaços como local de enquadramento da paisagem. Na Figura 42 aparecem as escotilhas projetadas nas rampas que contornam o volume principal. Elas fazem a relação interior/exterior do museu.



Figura 42. Vista externa da edificação.

Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Durante o percurso na rampa o questionamento sobre os momentos de abertura nas rampas, ora para o exterior, ora para o interior. Neste sentido o Itinerário Virtual Cultural pode chamar a atenção dos visitantes para as escotilhas, o levando a atentar para todas essas aberturas. A Figura 43 mostra o enquadramento da paisagem visto a partir do interior da rampa. “Aqui, estão bem diferenciados os momentos de distensão visual no percurso ao longo dos tubos – onde aberturas estratégicas orientam a apreensão do *skyline* da cidade distante – e a movimentação das pessoas nas salas que, na maioria dos casos, têm um dos seus lados aberto para o vestíbulo principal” (SEGRE, 2008, p. 125). A visão da abertura das rampas para o foyer pode ser vista na Figura 44.



Figura 43. Vista a partir da escotilha de uma das rampas.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 44. Vista interna das rampas.
Fonte: fotografia produzida pela autora.

A relação entre as rampas e o volume principal fez Segre (2008, p. 118) compará-la ao coração e as veias do corpo humano:

A procura do pintor, que revela na sua obra as múltiplas facetas da condição humana – desde a extrema alegria até o sofrimento profundo – aparece nas imagens de Siza, em que um volume curvo fechado é coberto pelos tubos ou canais de circulação. Seria a metáfora do coração humano envolvido pelas veias que o nutrem de vida.

Muitas são as especulações sobre as referências que teriam levado o arquiteto a decisão destas rampas, inclusive ao projeto do SESC/Pompéia de Lina Bo Bardi em São Paulo, porém ele argumenta: “Não há um uso direto, consciente, deliberado” (SERAPIÃO, 2008, p. 71).

As rampas de Álvaro Siza possuem variação na largura, o que acarreta a mudança de sensações durante o seu percurso. Mesmo não existindo exposições, o espaço continua atingindo sensorialmente o visitante. A sequência de efeitos é exposta na Figura 45.

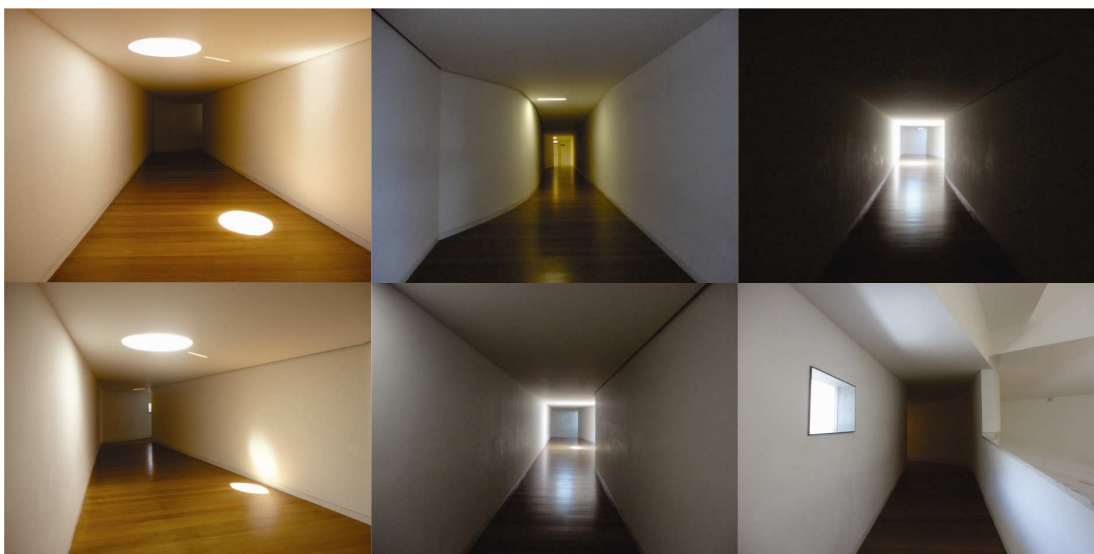


Figura 45. Iluminação refletida nas rampas.
Fonte: Fotografias produzidas e montadas pela autora.

No Itinerário Virtual Cultural o visitante pode encontrar um exemplo de outra utilização para as rampas presentes no Museu de Arte do Bronx³⁰, localizado na cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Projetado pelo escritório de arquitetura Architectonica³¹, liderado pelos arquitetos Bernardo Fort-Brescia e Laurinda Lança,

³⁰ Disponível em: <<http://br.artinfo.com/galleryguide/287118/309347/home>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

³¹ Disponível em: <<http://architectonica.com/architecture/>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

este museu foi inaugurado em 2006 com o intuito de atender ao público do Bronx. Com um acervo de aproximadamente 800 obras, as exposições compreendem arte do século XX e contemporânea.

Neste museu os espaços são claros, objetivando a valorização da arte contemporânea. Nele as rampas são utilizadas para expor as obras, em oposição à experiência vivida no Museu da Fundação Iberê Camargo. Esse fato pode ser analisado na Figura 46. Salienta-se o fato de que a escolha por expor na rampa exige uma inclinação compatível com a função.

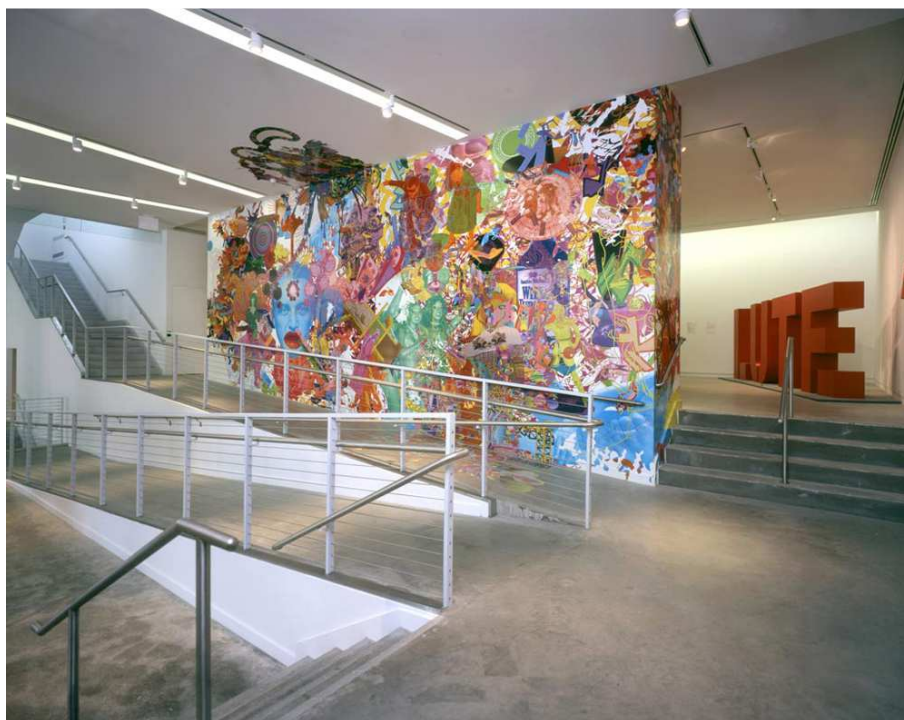


Figura 46. Rampas com obras expostas.
Fonte: UFFELEN, 2010, p. 107.

4.10 Segundo e terceiro pavimentos

Os segundo e terceiro pavimentos são destinados às exposições externas ao acervo da Fundação Iberê Camargo. É um espaço para recebimento de obras de outras instituições nacionais e internacionais. Com o Itinerário Virtual Cultural o visitante pode entrar em contato com as plantas baixas desses pavimentos – Figura 47 –, com o indicativo das áreas principais.

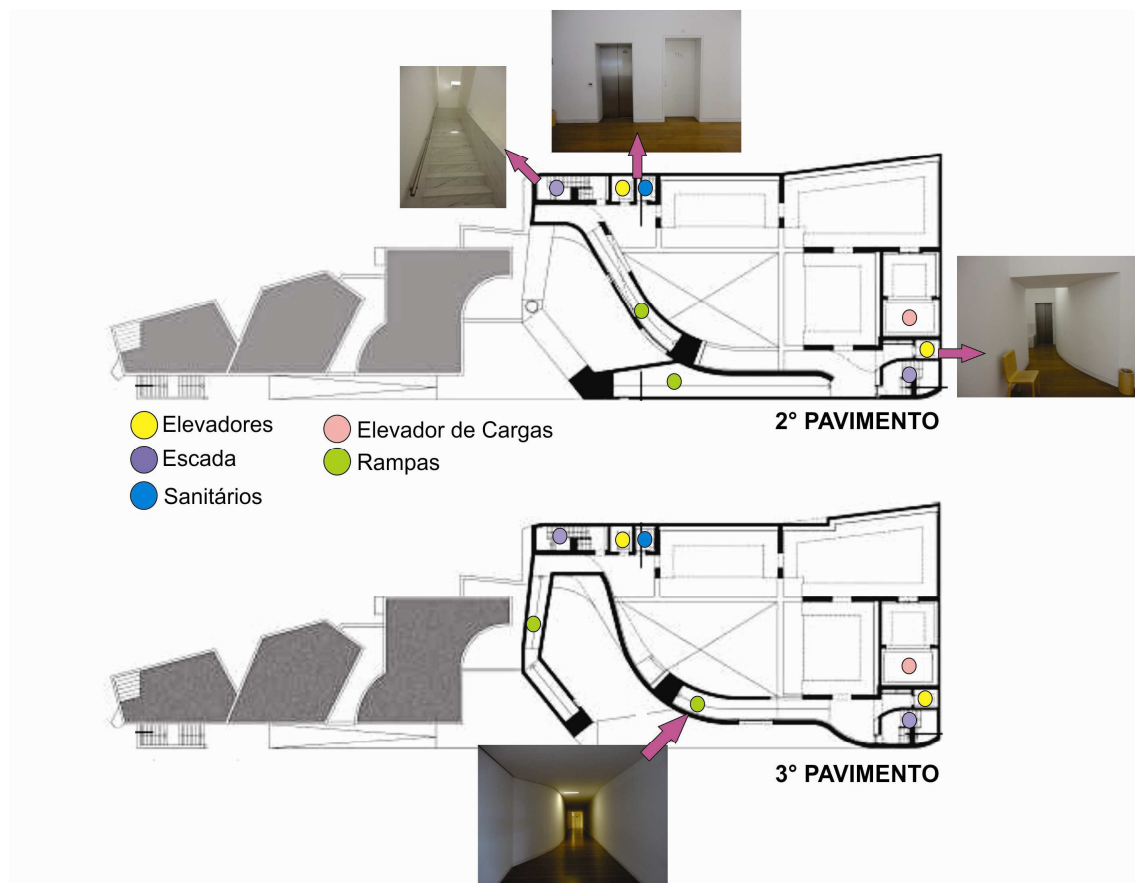


Figura 47. Plantas baixas dos segundo e terceiros pavimentos.
Fonte: Adaptação produzida pela autora.

Não há como prever o início ou fim da exposição, pois o visitante tem a possibilidade de subir pelos elevadores ou pela rampa. Essa flexibilização possibilita que uma mesma mostra possa ser sentida de várias maneiras. É uma das contribuições dos prédios de museus contemporâneos: fazer com que o espaço sensibilize o visitante às obras.

No Museu Iberê Camargo as salas de exposição possuem as paredes na cor branca, mantendo-se neutras e evitando influências nas obras expostas. Essas salas se abrem para o átrio, possibilitando a visão do todo a partir das rampas e das próprias salas. A Figura 48 é uma fotografia tirada da rampa no terceiro pavimento.



Figura 48. Vista interna dos segundo e terceiro pavimentos.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Situação diferente é encontrada no Museu do Arranha-céu³², localizado na cidade de Nova York, Estados Unidos. Projeto dos arquitetos Skidmore, Owings e Merrill³³, o museu foi inaugurado em 2004 e transformou os arranha-céus em arte. O fluxo conduzido pelo museu faz com que o visitante viva a experiência do arranha-céu através dos materiais utilizados. Segundo Uffelen,

os pisos e os tectos são revestidos com aço inoxidável totalmente liso e polido. Os reflexos sem perturbações conferem uma aparência maior ao espaço de exposições, parecem alongá-lo infinitamente em prolongamento vertical” (2010, p. 108).

O espaço, em conjunto com os materiais, influencia as exposições. A Figura 49 mostra essa imersão na temática proposta pelo museu manifestada também através de seus fluxos.

³² Disponível em: <<http://www.skyscraper.org/home.htm>>. Acesso em 03 ago. 2012.

³³ Disponível em: <http://www.som.com/content.cfm/www_home>. Acesso em 03 ago. 2012.



Figura 49. Interior do Museu do Arranha-céu.
Fonte: UFFELEN, 2010, p. 109.

4.11 Quarto e último pavimento

O quarto pavimento é destinado à exposição do acervo da Fundação Iberê Camargo. Cada exposição tem a duração de cerca de seis meses e possui um curador específico. Através do Itinerário Virtual Cultural o visitante pode se situar no espaço físico para uma melhor apreciação da mostra.

Neste estudo, para fins didáticos, as salas serão nomeadas a partir da rampa de acesso. Segue a seguir a planta – Figura 50:

HALL

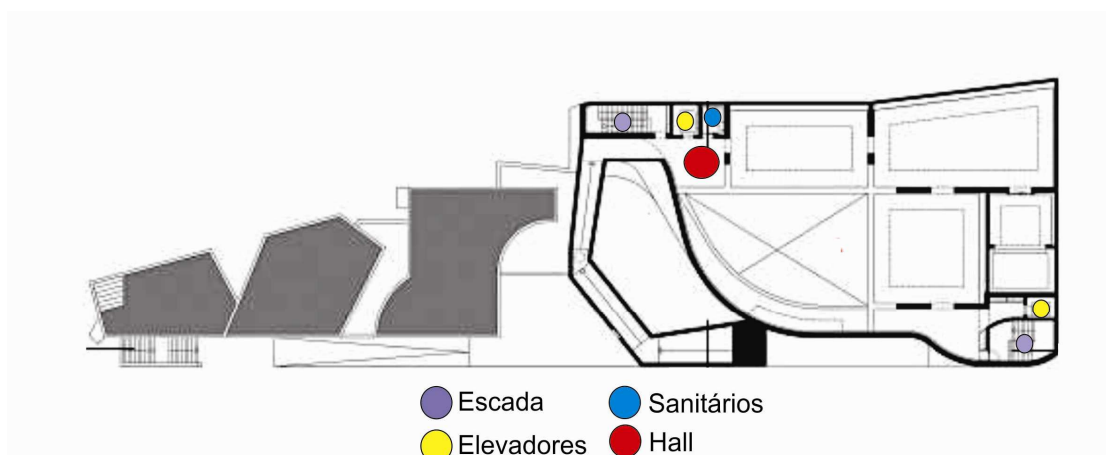


Figura 50. Planta Baixa do quarto pavimento.
Fonte: Adaptação produzida pela autora.

No hall, o visitante tem o primeiro contato com a exposição. Adesivado na parede, um texto bilíngue (português e inglês) do curador ressalta pontos importantes da mostra, relatando o recorte escolhido, o contexto histórico e informações pertinentes ao momento de Iberê Camargo. Este espaço é visto na Figura 51.



Figura 51. Vista do Hall no quarto pavimento.
Fonte: Fotografia produzida e adaptada pela autora.

A presença de cadeiras projetadas por Álvaro Siza é um convite ao descanso para quem fez o percurso pelas rampas antes de adentrar na exposição de Iberê Camargo. Neste hall está localizado o sanitário acessível – Figura 52 – com revestimento em mármore grego.



Figura 52. Vista do sanitário no quarto pavimento.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

SALA 1

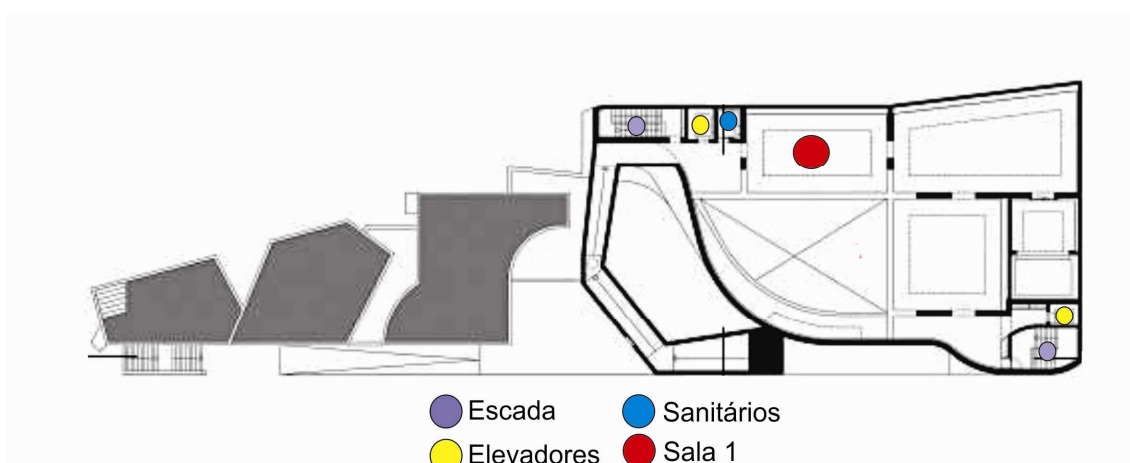


Figura 53. Planta Baixa do quarto pavimento.
Fonte: Adaptação produzida pela autora.

Na Sala 1, o curador escolheu expor as obras de Iberê com técnicas variadas. Na exposição *Conjuro do Mundo*, realizada nesse espaço, é possível destacar a *Queda do armário*, de 1989, com guache e lápis stabilotone sobre papel, e *Fantasmagoria IV*, de 1987, com óleo sobre tela – Figura 54. O curador opta por

deixar um afastamento entre as obras a fim de destacá-las e valorizá-las. A Figura 55 mostra a disposição das obras nesta sala.



Figura 54. Fantasmagoria IV, obra de Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 55. Obra Fantasmagoria IV exposta no quarto pavimento.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Ainda na Sala 1, o curador escolheu expor as charges de Iberê Camargo, assinadas sob o pseudônimo de Maqui: “Já a série de trabalhos assinados como Maqui, por exemplo, em denominação simbólica da resistência francesa durante a ocupação nazi, mostra parte de sua cosmovisão: estar diante de um território ocupado em que só cabe a guerrilha, a ação singular, esporádica” (NAVAS, 2011, p. 17). A Figura 56 mostra a mesa expositora e uma de suas charges.



Figura 56. Vista da exposição Conjuro do Mundo.
Fonte: Fotografia produzida e adaptada pela autora.

SALA 2

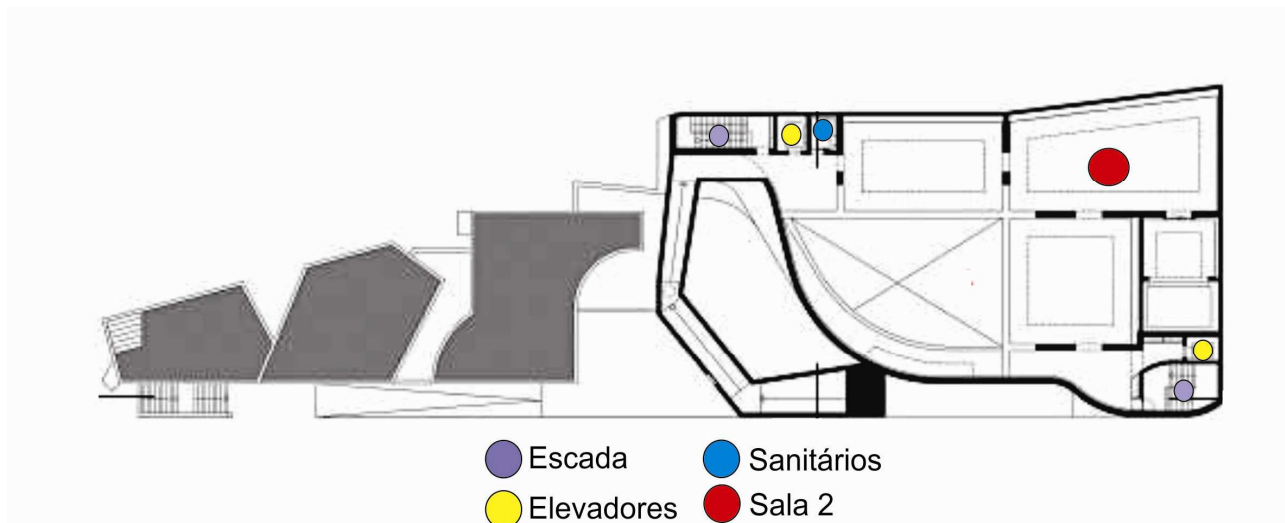


Figura 57. Planta Baixa do quarto pavimento.
Fonte: Adaptação produzida pela autora.

Na Sala 2, o curador instalou as obras *Série Ciclistas*, de 1990, óleo sobre tela, e *Tudo te é falso e inútil*, de 1992, também óleo sobre tela – Figura 58. Além delas, encontra-se uma série de desenhos em guache e lápis stabilotone sobre papel da década de 90.



Figura 58. Obra *Tudo é falso e inútil* de Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

A Sala 2 possui a maior área em parede para exposição do pavimento e nela o curador optou por expor os quadros fora da linha visual, estratégia que força o visitante a buscar as obras. Esta situação pode ser vista na Figura 59.



Figura 59. Vista da sala 2.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

SALA 3

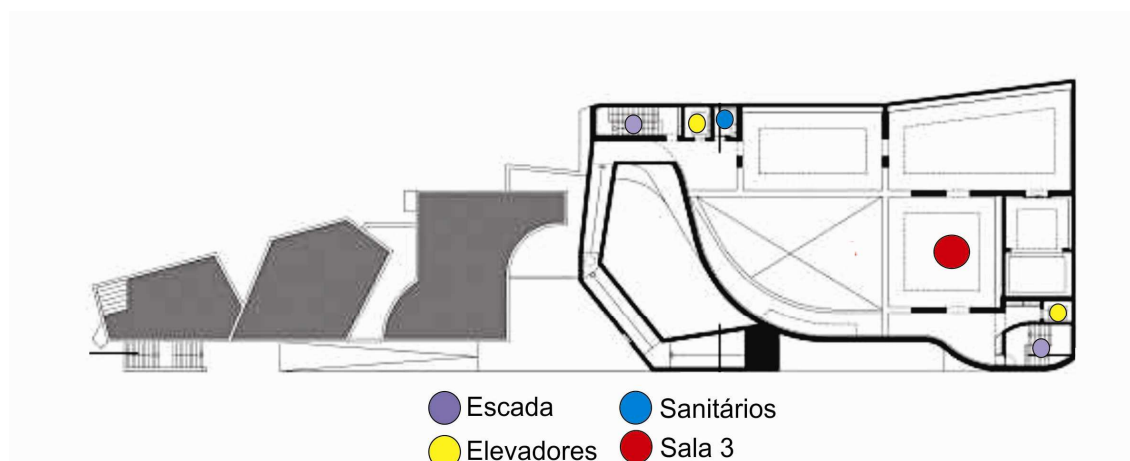


Figura 60. Planta baixa do quarto pavimento.
Fonte: Adaptação produzida pela autora.

Na Sala 3, estão expostos os desenhos que fazem parte da coleção de Marta Biavaschi, como *A procura do relógio*; *Exausto ergue as mãos*; *Mãos ressequidas*; *O tempo, o tempo*, entre outros. Todos os trabalhos datam de 1991 e foram feitos com lápis stabilotone e grafite sobre papel. Destaque para a tela *Solidão*, de 1994, a última obra de Iberê Camargo. Ela pode ser vista na Figura 61. Na Figura 62, vê-se a inserção da obra na Sala 3 e a relação de escala que estabelece.



Figura 61. Obra *Solidão* de Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 62. Obra *Solidão* na exposição *Conjuro do Mundo*.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Nessa sala também estão expostos os *Escritos italianos*. Consistem de reflexões do artista na língua italiana reunidas em um caderno. A Figura 63 mostra uma dessas páginas.

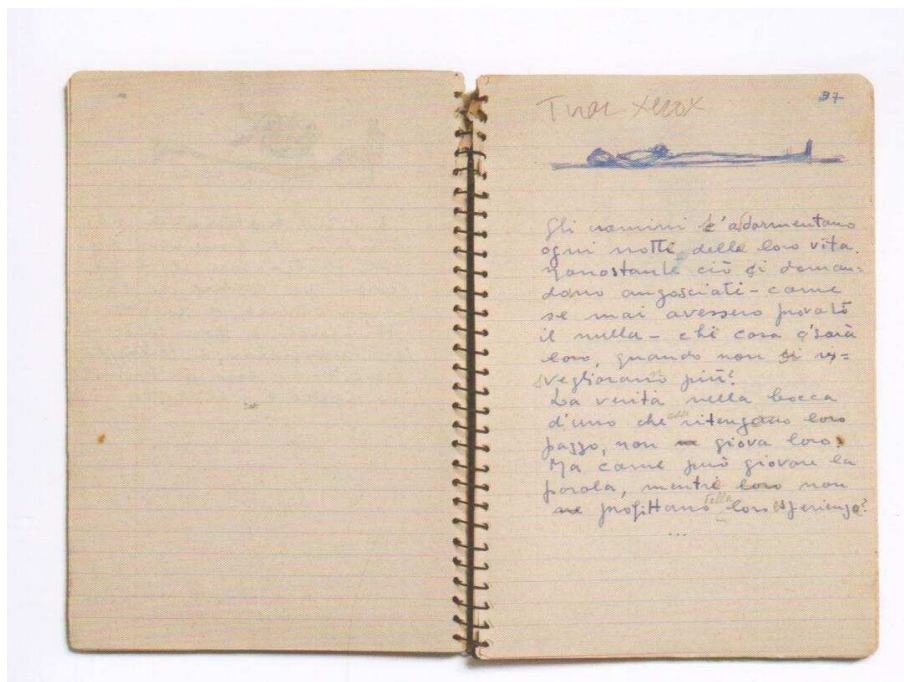


Figura 63. Escritos de Iberê Camargo na exposição *Conjuro do Mundo*.³⁴
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Espaços Alternativos

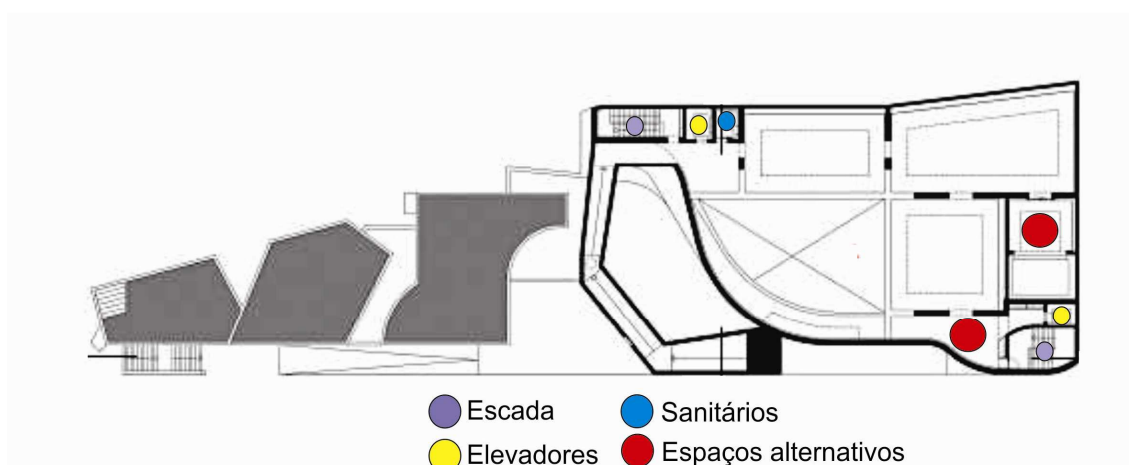


Figura 64. Planta baixa do quarto pavimento – espaços alternativos.
Fonte: Adaptação produzida pela autora.

Por fim, há os espaços alternativos, que possibilitam ao curador o uso de outros recursos para a exposição. Na *Conjuro do Mundo*, o espaço junto ao elevador de cargas não foi utilizado. Em contrapartida, o local próximo ao elevador foi utilizado para passar um vídeo sobre o artista. A Figura 65 mostra esta situação.

³⁴ “Os homens adormecem todas as noites de suas vidas. Não obstante, perguntam-se angustiados – como se nunca tivessem experimentado nada – o que existirá quando não mais despertarem. A verdade na boca de alguém que eles consideram louco não lhes serve. Mas como não poder servir a palavra, quando não aproveitam nem as próprias experiências?” (NAVAS, 2011, p. 89). Texto de Iberê Camargo presente na página apresentada citado.



Figura 65. Espaço para vídeos na exposição Conjuuro do Mundo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.12 Iluminação

No Itinerário Virtual Cultural, cabe ressaltar a iluminação que, em muitos casos, pode ser mimetizada no espaço sem que o usuário contemple seus resultados. No museu contemporâneo, o domínio da iluminação é um fator importantíssimo, tanto para o estímulo dos sentidos quanto para a conservação das obras. Como ressaltava Lechner, “Algunas veces el arquitecto debe aceptar La luz como es, y diseñar las formas como respuesta a aquélla. Otras veces, tanto la forma como la fuente luminosa están bajo su control” (2007, p. 4). Álvaro Siza escolheu controlar a iluminação e o fez através das aberturas na fachada e no teto e do sistema computadorizado nas claraboias das salas de exposição, conforme é possível ver na Figura 66.

O sistema de iluminação do prédio é controlado por sensores computadorizados, baseados na luz externa que entra pela claraboia de vidro leitoso do último andar. A luz é reproduzida com a mesma intensidade por lâmpadas nos andares inferiores, conforme o dia nasce ou se põe, o que economiza uma grande quantidade de energia. Com o sistema, a luz interna do prédio se mantém a mesma durante todo o dia. O

posicionamento das lâmpadas foi pensado para não projetar sombras nas salas de exposição”.³⁵



Figura 66. Claraboias.

Fonte: Fotografia produzida pela autora.

O Itinerário Virtual Cultural apresenta o Museu de Belas Artes de Künste³⁶, localizado na cidade de Leipzig, Alemanha, inaugurado em 2004, é projeto do escritório de arquitetura Architekten³⁷. Este exemplo foi ressaltado no Itinerário Virtual Cultural por apresentar solução semelhante ao projeto de Álvaro Siza – Figura 67. Um cubo transparente minimalista representativo da arquitetura contemporânea apresenta um conjunto de claraboias que ilumina as salas de exposições.

³⁵ Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

³⁶ Disponível em: <<http://www.mdbk.de/>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

³⁷ Disponível em: <<http://www.hufnagelpuetzraefaelian.de/>>. Acesso em: 14 mar. 2012.



Figura 67. Interior do Museu de Belas Artes de Künste.
Fonte: UFFELEN, 2010, p. 271.

A abertura no teto se dá através de um rasgo – Figura 68 – que acompanha a rampa. De forma sutil, a luz banha a parede sem a incidência solar direta.

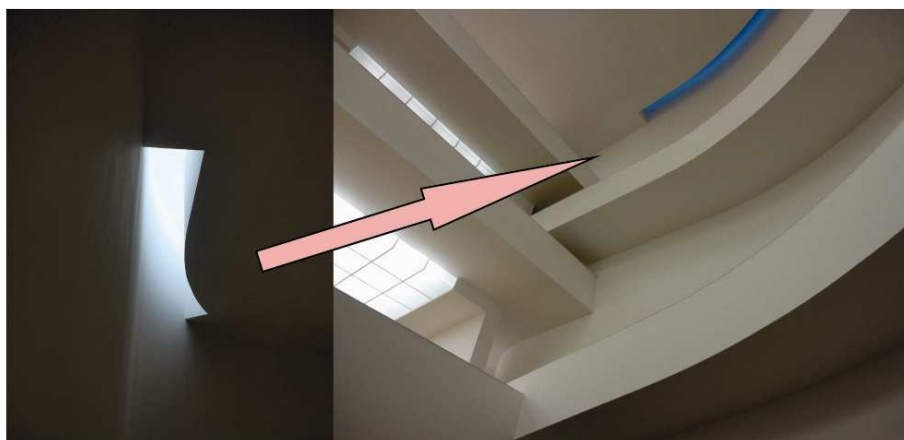


Figura 68. Rasgo superior para iluminação.
Fonte: Fotografias produzidas e montadas pela autora.

A iluminação é uma das responsáveis pela mudança de sensações ao percorrer as rampas. No caso apresentado a seguir, a luz que passa pela claraboia presente em uma das rampas – Figura 69 – projeta no espaço um desenho que se modifica a cada instante. Durante o percurso, o visitante pode ter distintas percepções da luz e estas estão presentes na Figura 70. O Itinerário Virtual Cultural chamará a atenção do usuário a fim de que ele possa experimentar a sensação da luz sem exposição.

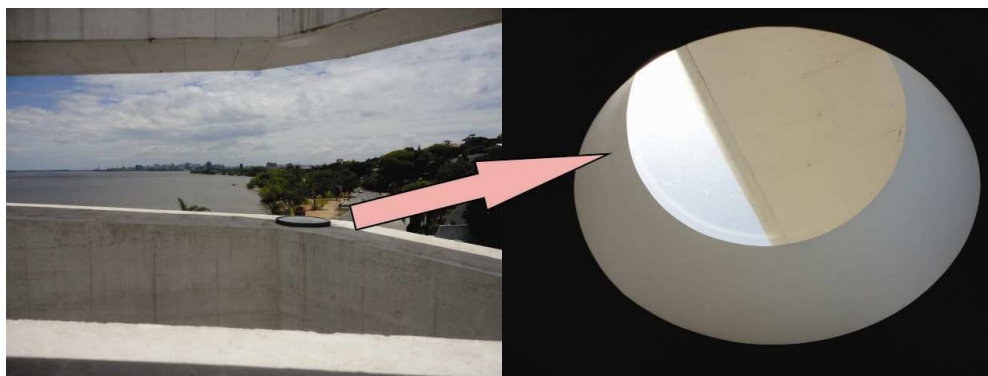


Figura 69. Claraboia para iluminação natural na rampa.
Fonte: Fotografias produzidas e montadas pela autora.



Figura 70. Efeito da iluminação produzida pela claraboia.
Fonte: Fotografias produzidas e montadas pela autora.

Nas visitas guiadas ao museu, os monitores explicam a intenção do arquiteto em relação às claraboias, estimulam a contemplação da luz, e a Figura 71 mostra isso.



Figura 71. Interação dos visitantes com os detalhes da edificação.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Neste tópico, o Itinerário Virtual Cultural sugere o conhecimento do TEA³⁸ – Tenerife Espaço das Artes, Espanha –, projeto dos arquitetos Herzog e De Meuron³⁹ inaugurado em 2008. Esse projeto foi concebido com uma clara preocupação com a iluminação natural. Pátios internos foram pensados a fim de preservar a exposição da área urbana circundante sem restringir a iluminação a meios artificiais. A edificação pode ser vista na Figura 72.



Figura 72. Vista da edificação do Tenerife Espaço das Artes.
Fonte: http://www.arcspace.com/architects/herzog_meuron/tea/tea.html

A entrada de luz foi enquadrada como no Museu Iberê Camargo, e pode ser vista nas Figuras 73 e 74.

³⁸ Disponível em: <<http://www.teatenerife.com/>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

³⁹ Disponível em: <<http://www.herzogdemeuron.com/index.html>>. Acesso em: 14 mar. 2012.



Figura 73. Vista interna do Tenerife Espaço das Artes.
Fonte: <http://www.arcspace.com/architects/herzog_meuron/tea/tea.html>.



Figura 74. Vista do café no Tenerife Espaço das Artes.
Fonte: <http://www.arcspace.com/architects/herzog_meuron/tea/tea.html>.

Entretanto, a iluminação natural não foi a única preocupação de Siza. A necessidade real da iluminação artificial fez com que o arquiteto determinasse pontos específicos para a colocação das luminárias. Desenhadas pelo arquiteto, possibilitam a iluminação indireta, produzindo um clima aconchegante. Mais um exemplo de cuidado com o detalhe: as luminárias não possibilitam o contato visual com as lâmpadas utilizadas. No Itinerário Virtual Cultural, o usuário terá acesso à

sequência da Figura 75, que mostra a luminária em vários pontos da Fundação Iberê Camargo.



Figura 75. Luminária projetada pelo arquiteto Álvaro Siza.

Fonte: Fotografias produzidas e montadas pela autora.

Álvaro Siza também cuidou do efeito que a iluminação causaria de dentro para fora da edificação no período da noite:

Durante el día el espacio interior se configura a partir de permitir filtrar una cantidad de luz determinada en estrecha relación con la función que se realiza en ese espacio. Se trata del ambiente exterior que influye en el interior. Por la noche se invierten los papeles... el edificio de arquitectura se transforma en un artefacto que emana luz desde su interior cualificando su espacio circundante (PARIS, 2008, p. 26).

Assim, a Figura 76 mostra a incidência da luz interior projetando seu desenho nas rampas.

O subsolo também é contemplado com a luz do sol e as salas técnicas recebem luz pelos pátios internos (Figura 77). O Ateliê de Gravuras e a Sala das Oficinas recebem luz natural através de uma esquadria alta (Figura 78).



Figura 76. Iluminação interior incidindo na parte externa da volumetria.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 77. Iluminação natural no pátio interno da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografias produzidas e montadas pela autora.



Figura 78. Iluminação natural no Ateliê de Gravuras.
Fonte: Fotografias produzidas e montadas pela autora.

Na ampliação do Drents Museum,⁴⁰ na Holanda, projetada pelo arquiteto Erick Van Egeraat⁴¹ e inaugurada em 2011, a sala de exposições é subterrânea. Nesse museu, a decisão projetual se deu em função da busca pela mínima interferência no entorno e pelo projeto paisagístico que resgata a nova identidade do centro da cidade de Assen. Na Figura 79 é possível visualizar a integração entre luz natural e artificial.



Figura 79. Vista interna do Museu Drents.

Fonte: UFFELEN, 2010, p. 418.

Sendo assim,

a fachada histórica permanece inalterada, no entanto é elevada com todo o bloco sobre uma espetacular base envidraçada, que garante a entrada de luz natural na exposição durante o dia e, à noite, transforma-se no destaque da remodelação (UFFELEN, 2010, p. 418).

A Figura 80 mostra a entrada do museu durante o dia e durante a noite. Como na edificação sede da Fundação Iberê Camargo, o arquiteto do Drents Museum se apropriou da iluminação para qualificar o espaço museal.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.drentsmuseum.nl/>>. Acesso em: 03 ago. 2012.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.erickvanegeraat.com/>>. Acesso em: 03 ago. 2012.

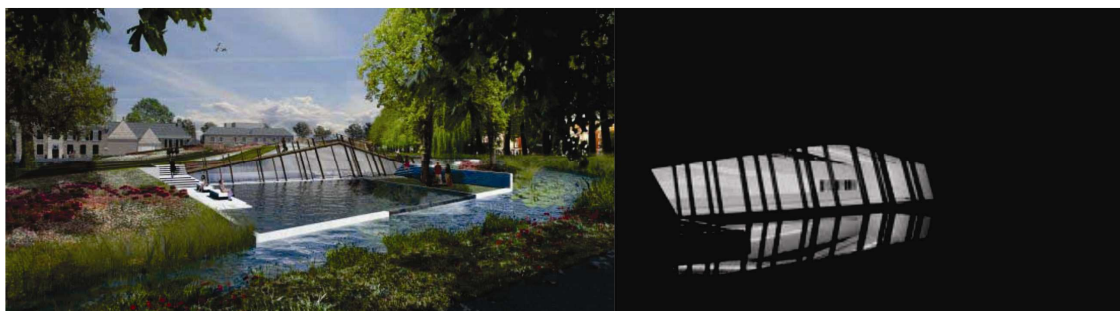


Figura 80. Vista externa do Museu Drents.
Fonte: Montagem da autora de imagens.⁴²

4.13 Estacionamento como projeto arquitetônico integrado

O estacionamento da Fundação Iberê Camargo é subterrâneo e pode ser acessado a partir do lado direito da Avenida Padre Cacique. Tem capacidade para 93 carros e é pago conforme o tempo de permanência. A Figura 81 mostra o estacionamento a partir de sua entrada.

Por se tratar de um terreno estreito, a presença de um estacionamento no nível da avenida poderia ser um ponto negativo no projeto. A solução de projeto, pouco usual na cidade de Porto Alegre, encontrada por Siza é relatada abaixo:

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 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 (SERAPIÃO, 2008, p. 61).

No Itinerário Virtual Cultural, o visitante terá acesso aos horários disponíveis deste serviço, bem como a tabela de valores⁴³, que varia conforme o tempo de permanência na Fundação Iberê Camargo.

⁴² UFFELEN, 2010, p. 418 e <<http://foto.nl/11CJR/nieuwbouw-drents-museum-assen>>.

⁴³ Disponível em:

<<http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/fundacao-estacionamento.aspx>>. Acesso em 13 jul. 2012.



Figura 81. Vista interna do estacionamento da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.14 Comunicação visual e mobiliários

Álvaro Siza é o arquiteto dos detalhes. Costuma afirmar que o puxador da porta de entrada deve ser pensado como um objeto que dá as boas vindas ao visitante.

Tendo esse pensamento como premissa projetual, o arquiteto foi o responsável também pela programação visual da edificação. O Itinerário Virtual Cultural atenta para essa informação mostrando as calungas – desenhos representativos do corpo humano – desenhadas pelo arquiteto para a indicação dos sanitários, é uma continuação da pureza de seu projeto arquitetônico. Essas calungas – masculino, feminino e cadeirante – podem ser vistas na Figura 82.

Álvaro Siza não queria a interferência de outros desenhos, porém, os bombeiros da cidade de Porto Alegre exigiram a colocação do símbolo universal de “Saída”. Na Figura 83 visualiza-se a programação visual dos banheiros e também da saída, com a programação visual de Siza acima do símbolo exigido pelos bombeiros.



Figura 82. Identificação dos sanitários na Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida e modificada pela autora.



Figura 83. Vista dos símbolos aplicados no interior da edificação.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

O Itinerário Virtual Cultural mostra o mobiliário do Museu da Fundação Iberê Camargo, que também foi projetado por Siza e importado de Portugal. A preocupação do arquiteto com os detalhes pode ser visto na sinuosidade das cadeiras – Figura 84 –, atendo sua profundidade no detalhamento: na Figura 85, é possível visualizar a assinatura do arquiteto no mobiliário projetado por ele.



Figura 84. Cadeiras projetadas pelo arquiteto Álvaro Siza.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 85. Assinatura do arquiteto presente no mobiliário projetado por Álvaro Siza.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.15 Atividades na Fundação Iberê Camargo

O Museu Iberê Camargo possui um vasto programa de atividades culturais e educacionais. Conforme concepção inicial, a maior área do museu deveria ser e foi destinada às artes, entre exposição e atividades relacionadas. De acordo com

Segre, “o Museu foi concebido como uma estrutura funcional estática, baseada na mostra do acervo do Iberê, mas como um centro ativo, em constante movimentação, com claros objetivos pedagógicos” (2008, p. 124). E assim tem ocorrido na Fundação Iberê Camargo. No ano de 2012 as atividades conjuntas às exposições são: Bolsa Iberê Camargo, Ateliê de Gravura – com o projeto Artista Convidado –, o Programa educativo e a Catalogação do Acervo. No Itinerário Virtual Cultural essas atividades serão apresentadas, contendo as características de cada uma.

A Bolsa Iberê Camargo é um programa de aperfeiçoamento internacional de um artista brasileiro ou estrangeiro que more, no mínimo, cinco anos no Brasil. Esse programa consiste em promover o desenvolvimento de um projeto de um artista brasileiro em uma instituição do exterior. Após um processo seletivo, o artista premiado ganha uma bolsa auxílio para desenvolver um projeto em instituição internacional previamente estabelecida por edital. Até o presente momento, 16 artistas foram contemplados com essa bolsa de estudos desde sua criação, em 2001. O Ateliê de Gravuras é o espaço destinado à realização de obras de artistas convidados e premiados com o programa Bolsa Iberê Camargo.

O Programa Educativo é atualmente o meio mais próximo de integração entre o Museu da Fundação Iberê Camargo e o seu público. Uma equipe de mediadores multidisciplinar está preparada para receber a diversidade do público que frequenta o Museu da Fundação Iberê Camargo. A mediação atende ao público espontâneo e a escolas que entram em contato com a instituição. Mediante agendamento, os visitantes são recebidos por um mediador previamente designado que, após a visita à exposição, acompanha os alunos nas oficinas. A Fundação está desenvolvendo um sistema virtual de agendamento em que as escolas e instituições interessadas cadastrarão seus dados e especificidades do grupo que visitará o Museu da Fundação Iberê Camargo.

A Figura 86 mostra a visita de uma escola municipal de Porto Alegre ao museu. Os alunos escutam as explicações com atenção sobre a exposição *De Chirico* (em permanência de nove de dezembro de 2011 a quatro de março de 2012) e participam através de perguntas e comentários.

Através das visitas é possível verificar a maneira como os alunos interagem com a obra, e a tecnologia se faz presente. A Figura 87 mostra a utilização de celulares em diversos momentos da visita.



Figura 86. Visita guiada.

Fonte: Fotografia e adaptação produzida pela autora.



Figura 87. Utilização de celulares pelos visitantes das escolas nas visitas guiadas.

Fonte: Fotografia e adaptação produzida pela autora.

O Programa Educativo promove também o “Encontro para Educadores”, que ocorre a cada abertura de exposição. Consiste em uma tarde de estudos com palestras dos curadores e visita guiada à exposição.

A Figura 88 mostra o Encontro para Educadores ocorrido no dia 17 de março de 2012 em virtude da exposição *Leonilson – Sob o peso dos meus amores*.



Figura 88. Encontro para educadores.

Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Os curadores Bitu Cassundé e Ricardo Resende mostraram a produção do artista cearense, que viveu entre 1957 e 1993. No “Encontro para Educadores”, eles mostraram como os professores podem trabalhar em sala de aula com a obra deste artista expoente da década de 80 que fez da pintura, do tecido e das palavras seu meio de comunicação. A Figura 89 mostra os curadores no auditório da Fundação Iberê Camargo.

Na visita guiada, foi possível retratar momentos em que os celulares foram utilizados como meio de integração com a exposição. Crianças e adultos os utilizaram unicamente para tirar fotos. A Figura 90 retrata esta situação.



Figura 89. Palestra dos curadores no Encontro para educadores.

Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 90. Utilização dos celulares por visitantes em visitas espontâneas.

Fonte: Fotografia e adaptação produzida pela autora.

A catalogação do acervo ocorre nas salas técnicas e objetiva a preservação das obras. A organização da esposa de Iberê Camargo, Dona Maria Coussirat Camargo, manteve resguardados seus desenhos, obras, documentos, recortes de revistas, cartas, testemunhos de sua genialidade.

4.16 Ateliê de gravuras

Iberê Camargo tinha em sua casa um ateliê de gravuras que utilizou em seus últimos anos de vida. Suas obras em técnica de gravura em metal eram realizadas em uma prensa alemã – Figura 91 - hoje presente no Ateliê de Gravuras da Fundação Iberê Camargo. Desde esse período, contava com o auxílio do artista

Eduardo Haesbaert⁴⁴, que atualmente é o responsável por esse espaço na Fundação.

Após a morte do artista, o espaço foi desativado, até que em 1999 a Fundação Iberê Camargo o reativou criando o Programa Artista Convidado.

Regulamentado o programa, a Fundação passa a convidar artistas nacionais e internacionais que, mesmo não utilizando a gravura como técnica em seu trabalho, possam experimentar o processo de criação e realização da gravura, sob a orientação de Eduardo Haesbaert, durante uma semana de vivência no ateliê. Durante esse período, a Fundação promove um encontro do artista com o público, quando ele discorre sobre sua obra e sobre seu processo de criação, e os depoimentos dos artistas participantes do Programa do Artista Convidado no Ateliê de Gravura são disponibilizados no site da Fundação (COELHO, 2009, p. 110).

O Itinerário Virtual Cultural mostra a prensa alemã em que Iberê Camargo trabalhava. A Figura 92 mostra o espaço do Ateliê de Gravuras com inserção da prensa alemã de Iberê Camargo que ainda hoje é utilizada no Programa Artista Convidado.



Figura 91. Prensa alemã de Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

⁴⁴ Artista visual, Eduardo Haesbaert é o responsável pelo Atelier de Gravura, pela manutenção do acervo e coordena o projeto Artista Convidado no atelier de gravura da Fundação Iberê Camargo, onde orienta a realização de gravura em metal de artistas contemporâneos.



Figura 92. Vista do Ateliê de Gravuras.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Durante o período de trabalho do artista, a Fundação promove um encontro deste com o público através de uma palestra. Neste espaço o artista pode apresentar seu trabalho, expor suas tendências na mesma medida em que o público pode questionar sua obra em uma troca de experiências tão almejada pela Fundação. Os artistas convidados produzem matrizes e a partir delas 60 cópias, sendo que 50% são do artista e 50% ficam no acervo da Fundação.

O artista premiado com a Bolsa Iberê Camargo também tem a oportunidade de produzir durante um tempo neste espaço, podendo participar da experiência de ter acesso à prensa em que Iberê Camargo trabalhou.

Em 2004 o arquiteto Álvaro Siza também teve a oportunidade de criar uma gravura. Nesse período, a prensa alemã ainda estava na antiga sede da Fundação, o ateliê de Iberê Camargo, assim, “ao aproveitar a oportunidade para entender o funcionamento do ateliê na nova sede da Fundação Iberê Camargo, utilizou o espaço para a criação de cinco gravuras” (COELHO, 2009, p. 112).

Para que o arquiteto possa imergir no espírito de seu projeto é importante o contato e a vivência com os usuários e com o seu sistema e a dinâmica de seus

espaços. Dessa forma, “quando Siza trabalhou no ateliê de gravura do Iberê para conhecer em detalhe seu funcionamento, desenhou uma multidão de seres em bicicleta, lembrando-se do tema desenvolvido nas pinturas do mestre” (SEGRE, 2008, p. 116). A Figura 93 é uma das gravuras realizadas pelo arquiteto Álvaro Siza e a Figura 94 mostra uma gravura em metal feita pelo arquiteto.

No itinerário Virtual Cultural, o visitante tem acesso ao júri⁴⁵ que elegerá os premiados para a Bolsa Iberê Camargo 2012 e também à lista de todos os artistas premiados⁴⁶ até o ano de 2011.



Figura 93. Obra produzida por Álvaro Siza no antigo Ateliê de Gravuras.
Fonte: SEGRE, 2008, p. 116.

⁴⁵ Disponível em:

<<http://www.iberecamargo.org.br/blog/post/2012/08/09/Juri-da-Bolsa-Ibere-Camargo-se-reune-para-selecionar-os-vencedores.aspx>>. Acesso em: 03 ago. 2012.

⁴⁶ Disponível em:

<<http://www.iberecamargo.org.br/site/projetos/projetos-bolsa-todas-edicoes.aspx>>. Acesso em: 03 ago. 2012.



Figura 94. Gravura produzida por Álvaro Siza.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.17 Sala de oficinas

O Programa Educativo ocorre tanto nos espaços de exposições quanto em uma sala específica localizada no subsolo do edifício. Possui mesas de trabalho para grupos, “uma oficina artística com pé direito elevado acima do nível da rua, define um volume edificado que permite a existência de um mezanino” (CAFÉ, 2011, p. 74). O mezanino é o local em que trabalham as pessoas relacionadas ao gerenciamento do Programa Educativo.

No Itinerário Virtual Cultural o visitante tem contato com as imagens do espaço. A Figura 95 mostra esse espaço físico preparado para uma oficina realizada com uma escola municipal de Porto Alegre.



Figura 95. Vista da Sala de oficinas.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Nesta sala, o grupo, após a visita às exposições, recebe uma atividade relacionada às obras e tem a oportunidade de se expressar frente às suas conclusões. É a prática educativa complementando as visitas guiadas. Na Figura 96 é possível ver o armário em que são guardados os materiais utilizados nas oficinas do Programa Educativo. Através do Itinerário Virtual Cultural o usuário tem acesso às ações do Programa⁴⁷.

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/programa-educativo/default.aspx>>. Acesso em: 03 ago. 2012.



Figura 96. Material utilizado nas oficinas.
Fonte: fotografia produzida pela autora

4.18 Salas técnicas – Catalogação e pesquisa

As salas técnicas são localizadas no subsolo da Fundação. Possuem função de guarda do acervo do artista em um ambiente climatizado e com iluminação específica – Figura 97. Dona Maria Coussirat Camargo sempre se preocupou com a preservação da produção de seu marido, o que resultou neste rico acervo que hoje faz parte da Fundação Iberê Camargo. O acervo da Fundação conta com obras do artista Iberê Camargo de duas modalidades: o Acervo Artístico e o Acervo Documental.

No Acervo Artístico existem 3.246 desenhos e guaches, 1.570 gravuras e 216 pinturas. No Acervo Documental existem mais de 20.000 documentos, entre correspondências, catálogos, slides e revistas. A entrada nestas áreas é restrita a funcionários habilitados e o controle de entrada é feito através de um dispositivo junto à parede, que pode ser visto na Figura 98.

Nesses espaços também são realizadas pesquisas⁴⁸ sobre a obra de Iberê Camargo e a sua catalogação em um convênio entre a Fundação Iberê Camargo e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

No Itinerário Virtual Cultural é possibilitado o acesso ao formulário⁴⁹ para a catalogação das obras que não são de posse da Fundação Iberê Camargo e à galeria⁵⁰ com alguns exemplares de obras catalogadas.

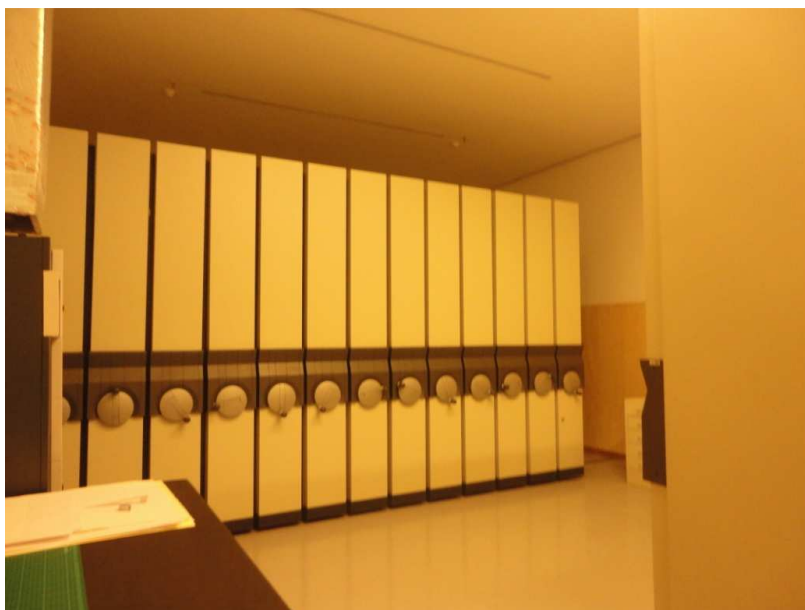


Figura 97. Espaço de acervo das obras de Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 98. Dispositivo de proteção das áreas restritas na sede da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

⁴⁸ Disponível em:

<<http://www.iberecamargo.org.br/site/projetos/projetos-catalogacao-pesquisa.aspx>>. Acesso em: 03 ago. 2012.

⁴⁹ Disponível em:

<<http://www.iberecamargo.org.br/site/projetos/projetos-catalogacao-pesquisa-formulario.aspx>>. Acesso em: 03 ago. 2012.

⁵⁰ Disponível em:

<<http://www.iberecamargo.org.br/site/projetos/projetos-catalogacao-pesquisa-galeria.aspx>>. Acesso em: 03 ago. 2012.

4.19 Biblioteca

Nos museus contemporâneos, as bibliotecas têm função de catalogação e pesquisa do acervo. Também se constitui em um espaço de reflexão sobre arte acessível à sociedade.

Localizada no subsolo da edificação, a biblioteca da Fundação Iberê Camargo ainda está em processo de concepção. Em contato por e-mail com Alexandre Demétrio – responsável pelo acervo documental – foi fornecida a informação de que a biblioteca será para consulta local mas que, atualmente, existe um acervo pequeno de livros oriundos de uma parceria com a editora Cosac Naify e muitos catálogos de exposições artistas.

Através do Itinerário Virtual Cultural, o usuário pode acessar as sugestões de leitura fornecidas pelos organizadores da Biblioteca. Temas relacionados à arte, ao artista Iberê Camargo e à arquitetura museal poderão fazer parte do escopo das sugestões.

As Figuras 99 e 100 mostram as instalações atuais dos livros e o futuro espaço da biblioteca.



Figura 99. Espaço onde se encontra a biblioteca da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 100. Espaço onde futuramente funcionará a biblioteca da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

O visitante que acessar o Itinerário Virtual Cultural pode conhecer a Biblioteca do MASP⁵¹. No Museu de Arte de São Paulo – projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi⁵² e inaugurado em 07 de novembro de 1968, existe uma biblioteca. O seu programa de necessidades contempla uma biblioteca que “tem como finalidade guardar, preservar, organizar e divulgar todo o material bibliográfico, iconográfico e histórico existente na instituição”⁵³. A biblioteca teve início em 1977 com a doação de Lina Bo Bardi e Pietra Maria Bardi de suas bibliotecas de arte. A Figura 101 mostra a entrada da Biblioteca do MASP.



Figura 101. Vista da biblioteca do MASP.
Fonte: Disponível em: <<http://masp.art.br/masp2010/biblioteca.php>>.

⁵¹ Disponível em:

<<http://masp.art.br/masp2010/>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

⁵² Disponível em:

<<http://www.institutobardi.com.br/instituto/instituto/historia.html>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

⁵³ Disponível em:

<<http://masp.art.br/masp2010/biblioteca.php>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

4.20 Auditório

No Itinerário Virtual Cultural o visitante pode conhecer o auditório da Fundação Iberê Camargo. Com capacidade para 110 pessoas e equipado com um sistema de áudio, que possibilita a utilização do espaço tanto para cinema, quanto para conferências, é um local aberto a locações situado no subsolo da edificação. Tem entrada independente do museu pelo estacionamento, o que facilita o fluxo durante os eventos.

A iluminação indireta e o mobiliário projetado pelo arquiteto Álvaro Siza podem ser visualizados na Figura 102.



Figura 102. Vista do auditório.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.21 Café

Uma das mudanças conquistadas pelos Museus Contemporâneos é a inclusão de elementos comerciais imersos nas edificações de exposição. No Museu da Fundação Iberê Camargo a cafeteria tem o seu funcionamento de terça-feira a domingo, das 12h às 19h, e nas quintas-feiras, das 12h às 21h. O café situa-se em “um nível mais baixo que a plataforma de acesso ao museu, formando um ambiente fechado, que se abre com vedação de vidro e três amplas janelas que enquadram o Rio Guaíba, a escarpa e a entrada do museu” (CAFÉ, 2011, p. 75).

A Figura 103 mostra a área externa da cafeteria, local em que as pessoas podem apreciar o pôr do sol do Lago Guaíba enquanto degustam os produtos do cardápio, que conta com cafés e lanches variados. A Figura 104 mostra a área interna da cafeteria, com amplas aberturas que integram a paisagem ao ambiente gastronômico.



Figura 103. Área externa do café.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.



Figura 104. Área interna do café.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Para que houvesse uma maior integração entre a cafeteria e as exposições ocorridas no Iberê Camargo, poderia ser criado um prato específico relacionado a exposição. Na cafeteria atual, os sanduíches são muito elaborados. Seria possível, por exemplo, que durante as exposições, um deles fizesse menção ao país do artista recebido.

No Itinerário Virtual Cultural, o usuário pode conhecer o restaurante design Georges⁵⁴ do Centro Cultural Pompidou localizado no sexto andar – Figura 105. O visitante que tem acesso a esse restaurante é contemplado com uma vista privilegiada de Paris. Assim como no Museu Iberê Camargo, contemplar o pôr do sol a partir do café é uma experiência que os espectadores das exposições devem vivenciar.



Figura 105. Área interna do restaurante no Centro Pompidou.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

4.22 Loja

A visitação à loja da Fundação Iberê Camargo é recomendada ao final das exposições. No Itinerário Virtual Cultural o visitante tem acesso a alguns dos artistas que possuem parceria com a instituição.

A loja na Fundação Iberê Camargo está localizada no primeiro pavimento e é especializada em livros de arte, objetos de design e catálogos de artistas. O Itinerário Virtual Cultural possibilita que o visitante acesse o site de artistas como Marcos Rosemberg⁵⁵, Camila Winkler⁵⁶ e marcas como a Tun⁵⁷, que vendem seus

⁵⁴ Disponível em:

<<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/0/C802434866E91C8CC1256D9800513026?OpenDocument&sessionM=3.8&L=1>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

⁵⁵ Artista, joalheiro, nascido na cidade de Porto Alegre. Disponível em: <<http://marcosrosemberg.com>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

objetos com design diferenciado. A loja funciona de terça-feira a domingo, das 12h às 19h, e nas quintas-feiras, das 12h às 21h.

Na Figura 106 é possível visualizar que a identidade da loja segue a da edificação: paredes brancas, piso de madeira, iluminação indireta e mobiliário assinado pelo arquiteto Álvaro Siza. O que a diferencia como ponto comercial é o colorido dos objetos e a proximidade com que estão dispostos nas estantes. O elemento de fechamento da loja é um móvel branco desenhado por Álvaro Siza e que pode ser visto na Figura 107.



Figura 106. Vista interna da loja da Fundação Iberê Camargo.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

⁵⁶ Graduada em Desenvolvimento de produto, trabalha em Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.camilawinkler.com.br/>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

⁵⁷ A Marca TUN nasceu em 2009 inspirada no movimento Dark, ocorrido nos anos 80. Durante esse movimento, a artista plástica Lia Menna Barreto criou acessórios (anéis brincos e colares) recortando câmaras de pneu com tesoura, para uso próprio. O desenvolvimento do produto e da marca TUN foi iniciada pelo artista plástico Mauro Fuke q somou sua experiência em processos digitais e introduziu o uso do corte à laser à marca. A parceria entre os dois artistas deu origem a novas peças. Disponível em: <<http://designtun.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

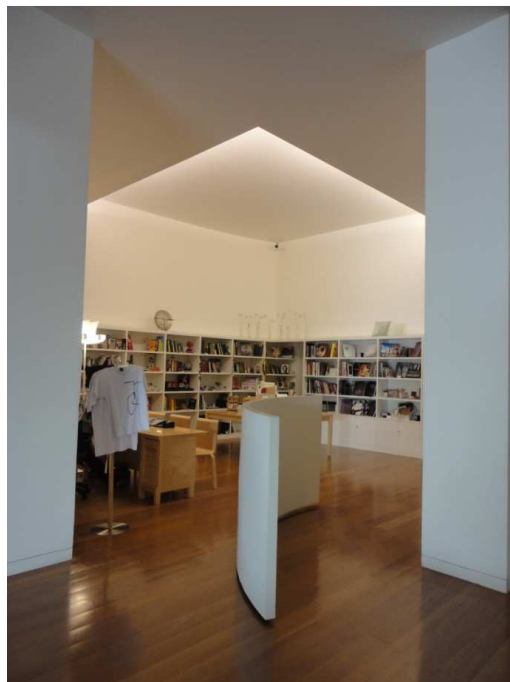


Figura 107. Vista da entrada da loja.
Fonte: Fotografia produzida pela autora.

Muitos museus contemporâneos têm utilizado este recurso como meio de afirmação da marca e também como modo de aumentar a receita da instituição. No Itinerário Virtual Cultural o visitante pode comparar lojas presentes em outros museus. Um exemplo disso é a loja do Museu de Arte Americana Hunter⁵⁸, que oferece 10% de desconto aos associados do museu – Figura 108 – uma maneira de beneficiar quem contribuiu ou trabalha pela instituição.

O Museu de Arte Moderna de Nova York possui lojas localizadas em diversos pontos da cidade. A Figura 109 mostra a loja⁵⁹ que está inserida dentro do edifício do Museu de Arte Moderna.

⁵⁸ Disponível em:

<<http://www.huntermuseum.org/visit/museum-store/>>. Acesso em: 13 mai. 2012.

⁵⁹ Disponível em:

<<http://www.moma.org/visit/plan/stores#shop>>. Acesso em: 13 mai. 2012.



Figura 108. Vista da loja no Museu de Arte Americana Hunter.
Fonte: <<http://www.huntermuseum.org/visit/museum-store/>>.



Figura 109. Vista da loja no Museu de Arte de Nova York.
Fonte: <<http://www.moma.org/visit/plan/stores#shop>>.

Independente desta rede, a comercialização via web difunde, além de seus produtos, a marca do MoMA. A Figura 110 mostra a página inicial do site de vendas desta instituição. Os museus contemporâneos devem lançar-se no mercado de maneira a cumprir plenamente todas as suas funções norteadoras.

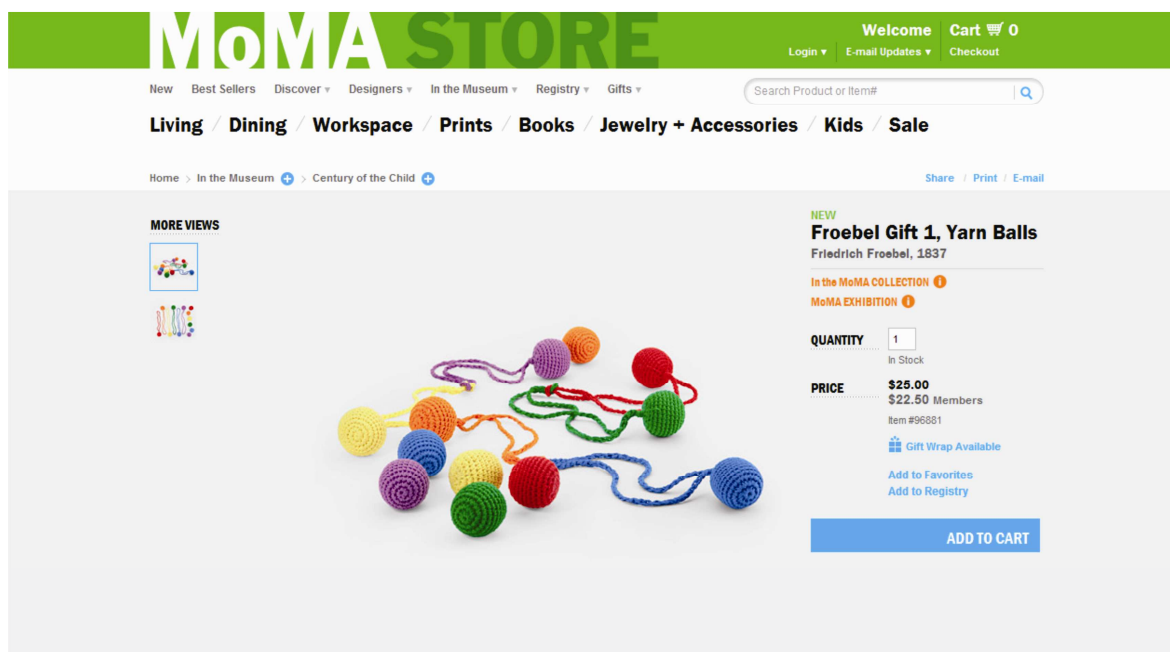


Figura 110. Página inicial da loja online do MoMA.

Fonte: <<http://www.moma.org/visit/plan/stores#shop>>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Porto Alegre é uma cidade que ainda não despertou para a visitação constante de seus museus. Partindo da premissa de que a carência de práticas e políticas museais unificadoras é um dos fatores que reduzem as possibilidades de atração e fidelização de frequentadores de museus, entende-se que um Itinerário Virtual Cultural pode vir a contribuir no sentido de fortalecer os vínculos entre cidadãos, espaço urbano e museus e, por extensão, a potencializar a generalização do acesso a esses espaços culturais e memoriais.

A utilização de dispositivos móveis vem ao encontro desta necessidade, pois utiliza uma tecnologia difundida e aceita por parte significativa da sociedade, o celular. Em diversas visitas ao Museu Iberê Camargo, foi possível comprovar que seus usuários o utilizam para tirar fotos das obras. Com o Itinerário Virtual Cultural, os visitantes poderão expandir os utilitários deste meio e entrar em contato com outras realidades museais.

O usuário, através deste dispositivo, poderá ter acesso a informações sobre outros Museus Contemporâneos, suas particularidades comuns e divergentes ao Museu da Fundação Iberê Camargo. A ideia de explorar as informações desejadas relacionadas ao Museu Iberê Camargo fará o visitante experimentar uma sensação e um conhecimento para além da obra exposta. Esse relacionamento criado através da experiência proporcionada pelo Itinerário Virtual Cultural estimulará o contato constante de seus usuários com a instituição.

O Itinerário Virtual Cultural no edifício sede da Fundação Iberê Camargo disponibilizado em dispositivos móveis é um ganho para a instituição, que se fará presente a um público mais abrangente e aos usuários, que terão acesso a uma experiência contemporânea de museus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões de Santo Agostinho**. Porto: Livraria Apostulado da Imprensa, 1984.

ANTEPROJETO de Itinerários Culturais do MERCOSUL. In: **REUNIÃO TÉCNICA BRASIL – ARGENTINA DE ITINERÁRIOS DO MERCOSUL**, 2009, Salvador. 2009.

AQUINO, Ricardo. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação. In: **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Rio de Janeiro, n. 3, 2007, p. 50-59.

ARCH RECORD. Disponível em:

<<http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/archives/0308ica.asp>>. Acesso em: 25 mai. 2012.

ARCO WEB. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-11-08-2008.html>>. Acesso em 16 mar. 2012.

ARCSPACE. Disponível em:

<http://www.arcspace.com/architects/herzog_meuron/tea/tea.html>. Acesso em 13 jun. 2012.

ARTIGOS VISUAIS. Disponível em:

<<http://artigosvisuais.blogspot.com/2009/04/visita-virtual-ao-museu-do-masp-em-sao.html>>. Acesso em: 09 mar. 2012.

BARDI, Lina Bo. **Museu de Arte de São Paulo**. Lisboa: Editora Blau, 1997.

BARRETTO, Margarita. **Cultura e Turismo: Discussões Contemporâneas**. Campinas: Papirus, 2007.

BRUSCATO, Underléa. **Espacios de Encuentro y Memoria para enclaves patrimoniales en el sur de Brasil**. Sigradi, 2009.

CAFÉ, Carlos. **Álvaro Siza e Rem Koolhaas: A transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea**. Brasília: ANNABLUME, 2011.

CAMACHO, Clara Frayão. Panorama dos Museus em Portugal. In: NASCIMENTO JR, José do.; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). **Ibermuseus 1 Panoramas Museológicos da Ibero-américa**. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008, p. 208-223.

CAMILA WINKLER. Disponível em: <<http://www.camilawinkler.com.br/>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

CANAL, José Luiz. Projeto em Construção. In: Flávio Kiefer (org.) **FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO - Álvaro Siza**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.139-165.

CÂNDIDO, Maria Inêz. Documentação Museológica. In: NASCIMENTO, Silvania Souza; TOLENTINO, Átila; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). 2. ed. **Caderno de diretrizes museológicas**. Brasília: Bárbara Bela Editora Gráfica, 2006.

CASTILLA, Américo. Una política Cultural para los Museos en la Argentina. In: NASCIMENTO JR, José do.; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). **Ibermuseus 2 Reflexões e Comunicações**. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008, p. 29-45.

CERVER, Francisco Asensio. **Atlas de arquitectura actual**. Alemanha: Editora KÖNEMANN, 2005.

CHAGAS, Mário. **A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darci Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

_____. NASCIMENTO JÚNIOR, José do. Museu e Política: Apontamentos de uma cartografia. In: NASCIMENTO, Silvania Souza; TOLENTINO, Átila; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). 2. ed. **Caderno de diretrizes museológicas**. Brasília: Bárbara Bela Editora Gráfica, 2006, p.13-17.

_____. NASCIMENTO JÚNIOR, José do. Panorama dos Museus no Brasil. In: NASCIMENTO JÚNIOR, José do; CHAGAS, Mário de Souza (org.). **Ibermuseus volume 1 Panoramas Museológicos da Ibero América**. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008, p. 35-56.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 4 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

COELHO, Teixeira. **Catálogo da exposição: Dentro do Traço, mesmo**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

DESIGN TUN. Disponível em: <<http://designtun.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

DRUMOND, Maria Cecília de Paula. Preservação e conservação em museus. In: NASCIMENTO, Silvania Souza; TOLENTINO, Átila; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). 2. ed. **Caderno de diretrizes museológicas**. Brasília: Bárbara Bela Editora Gráfica, 2006, p. 107-133.

EL MUNDO. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/graficos/oct/s4/cubo.html>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

FAY, Cláudia Musa. Museu: lugar de memória e de construção do conhecimento. In: SILVEIRA, Andréa R. da; CAPRA FILHO, Luiz Armando (org). **O Papel dos Museus de História no Mundo Contemporâneo**. Porto Alegre: CORAG, 2010, p. 72-77.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GONDAR, Jô. Quatro posições sobre memória social. In: GONDAR, J; DODEBEI, V. (org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HEALTH CARE FINE ART. Disponível em:

<<http://www.healthcarefineart.com/2009/01/st-louis-art.html>>. Acesso em: 13 mai. 2012.

HUNTER MUSEUM. Disponível em: <<http://www.huntermuseum.org/>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

ICOMOS. **Carta dos Itinerários Culturais**. Québec: ICOMOS, 2008.

JODIDIO, Philip. **Architecture Now! Museums**. Colônia: Taschen, 2010.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: NASCIMENTO, Silvania Souza; TOLENTINO, Átila; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). 2. ed. **Caderno de diretrizes museológicas**. Brasília: Bárbara Bela Editora Gráfica, 2006, p. 19-32.

KIEFER, Flávio. Preenchendo Vazios. In: Flávio Kiefer (org.) **FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO - Álvaro Siza**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.14-29.

KUPER, Adam. Introdução: guerras culturais. In: **Cultura: a visão dos antropólogos**. Bauru: EDUSC, 2002, p.21-42.

LEAL, Ledy Valporto. Memória Viva e Reinventada. In: **Revista AU Arquitetura e Urbanismo**. nº146. São Paulo: Editora Pini, 2006.

LECHNER, Norbert. Iluminación. Conceptos Generales. In: **Revista Tectônica**. nº 24. Madrid: ATC Ediciones, 2007, p. 4-15.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **O que é Virtual?** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LIPPI, Lúcia. **Cultura é Patrimônio**. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

LOPES Fernanda. A força de Iberê Camargo: Fundação dedicada à obra de um dos mais importantes artistas brasileiros do século XX ganha nova sede e amplia sua atuação. In: **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**. nº 4. Rio de Janeiro, 2009, p.163-173.

MARCOS ROSEMBERG. Disponível em: <<http://marcosrosemberg.com>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

MONTEIRO, Joana Sousa. A Rede Ibero-Americana de Museus no contexto da museologia contemporânea: alguns exemplos de projectos na Europa. In: NASCIMENTO JR, José do.; CHAGAS, Mário de Souza (orgs.). **Ibermuseus 2**

Reflexões e Comunicações. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008, p. 274-283.

MUSEO REINA SOFIA. Disponível em:
<<http://www.museoreinasofia.es/visita/accesibilidad/servicios-disponibles/planosyservicios.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em:
<<http://www.museulinguaportuguesa.org.br>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

MUSEU DA LUZ. Site. Disponível em: <<http://www.museudaluz.org.pt>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Catálogo da exposição Conjuro do Mundo – As figuras/censuras de Iberê Camargo.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

OLIVEIRA, Émerson Dionisio G. de. **Museus de Fora – A visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil.** Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

PARIS, Omar. Luz y arquitectura. In: **30-60 – Cuaderno Latinoamericano de Arquitectura**, nº 18. Córdoba: I+P Editorial, 2008, p. 26-27.

PINHEIRO, Ana Elias. **Itinerários Culturais: viajando pela história.** Disponível em:
<http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat16/Mathesis16_217.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2007.

RANGEL, Bárbara; FARIA, José Amorim; MARTINS, João Pedro. Construção como Linguagem. IN: **Revista CDO – Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias.** Porto: GEQUALTEC, 2010.

RESTINGA SECA. Disponível em:
<<http://www.restingaseca.rs.gov.br/portal1/municipio/documento.asp?ildMun=100143319&ild=35431>>. Acesso em: 14 fev. 2012.

SEGRE, Roberto. Metáforas Corporais. In: Flávio Kiefer (org.) **FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO - Álvaro Siza.** São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 106-125.

_____. **Museus Brasileiros.** Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2010.

SERAPIÃO, Fernando. Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza. In: **Revista Projeto Design.** nº 341. São Paulo: Arco Editorial, 2008, p. 48-73.

SILVA FILHO, L. C. P.; DAL MOLIN, D. C. C.; KIRCHHEIM, A. P.; PASSUELO, A.; PASSA, Vanessa. **Uso do Concreto Branco Estrutural: Museu Iberê Camargo.** 2004. Disponível em: <http://www.ppgec.ufrgs.br/leme/seminario/LEME_30anos_LuizCarlos.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2012.

SUANO, Marlene. **O que é museu.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

TAVARES, Eduardo. Missões Jesuítico - Guaranis. In: TORELLY, Nestor. **O Legado Arquitetônico.** São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

TIETZ, Jürgen. **História da arquitetura do Século XX**. Colônia: KÖNEMANN, 1998.

TORREJON, Alan Trampe. Panorama de los Museos en Chile. In: NASCIMENTO JÚNIOR, José do; CHAGAS, Mário de Souza (org.). **Ibermuseus volume 1 Panoramas Museológicos da Ibero-américa**. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008, p. 57-66.

UFFELEN, Chris Van. **Museus Architectura**. Potsdam: HF Ullmann, 2010.

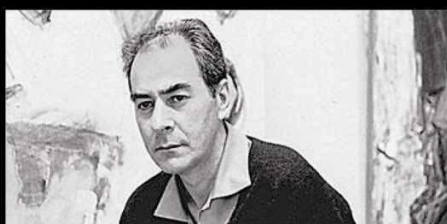
VITRUVIRUS. Disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

ZEIGER, Mimi. **Nuovi Musei nel Mondo**. Milano: RCS Libri Spa, 2005.

ANEXO I – Imagens do **Layout** do Itinerário Virtual Cultural



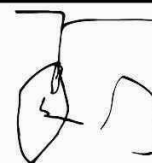


Iberê Camargo



Sede da Fundação Iberê
Camargo

Minha bagagem são os meus sonhos.
Iberê Camargo



Fundação Iberê Camargo



Iberê Camargo nasceu na cidade de **Restinga Seca** – Rio Grande do Sul – em 18 de novembro de 1914. Filho de Adelino Alves de Camargo e Doralice Bassani de Camargo inicia aos 14 anos suas atividades artísticas na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria (RS). Em 1939 casou-se com Maria Coussirat, mulher de grande relevância para a organização e catalogação do acervo de Iberê Camargo.

Grande artista do século XX nunca se engajou em nenhum movimento acadêmico. Estudou pintura com **De Chirico** na Itália e com **André Lhote** em Paris. Ao longo de sua carreira produziu mais de sete mil obras com destaque para as séries Carretéis, Ciclistas e As Idiotas.

Iberê Camargo faleceu em 09 de agosto de 1994 mesmo ano em que recebeu o diploma de personalidade Cultural Internacional da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras na cidade do Rio de Janeiro.

Quando eu estiver deitado na planície, indiferente às cores e às formas tu deves te lembrar de mim.

Iberê Camargo



Fundação **Iberê Camargo**

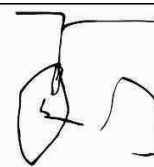
Exposição **Conjuro do Mundo**

Acessibilidade

Métodos de Exposição

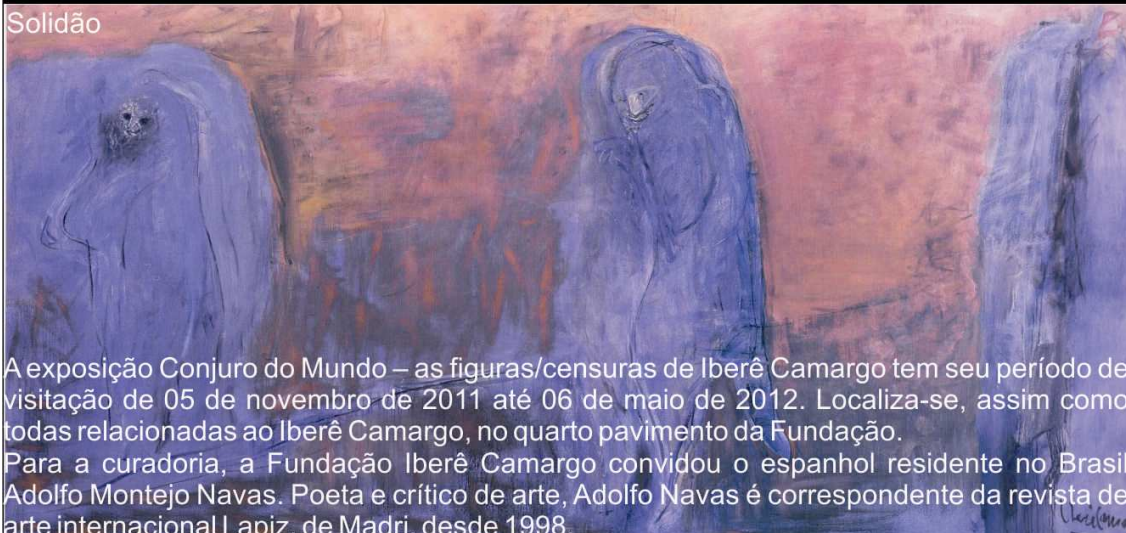
As coisas estão enterradas no fundo do rio da vida.
Na maturidade, no acaso, elas se desprendem e
sobem à tona, como bolhas de ar.

Iberê Camargo



Fundação **Iberê Camargo**

Solidão



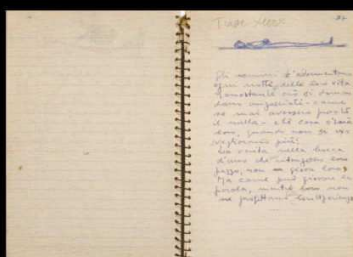
A exposição *Conjuro do Mundo – as figuras/censuras de Iberê Camargo* tem seu período de visitação de 05 de novembro de 2011 até 06 de maio de 2012. Localiza-se, assim como todas relacionadas ao Iberê Camargo, no quarto pavimento da Fundação.

Para a curadoria, a Fundação Iberê Camargo convidou o espanhol residente no Brasil Adolfo Montejo Navas. Poeta e crítico de arte, Adolfo Navas é correspondente da revista de arte internacional *Lapiz*, de Madri, desde 1998.

Nesta exposição Navas selecionou as últimas obras de Iberê Camargo correspondendo o período entre 1986 e 1994. A mostra tem a preocupação em expor telas, seu trabalho de desenho-pintura, guache e técnica mista. Uma mesma obra pode conter guache, grafite, nanquim, lápis stabilotone, pastel seco e oleoso, crayon e caneta esferográfica. O intuito do curador também é o de apresentar os *Escritos Italianos*, textos realizados no período em que esteve na Itália até então inéditos, assim como suas charges sob o pseudônimo de Maqui.



Fantasmagoria IV



Escritos



Charges

Quarto Pavimento ➡

Uma voz sussurra ao ouvido – talvez seja um monólogo, talvez eu fale comigo mesmo: “O passado vive em ti” ..

Iberê Camargo



Fundação **Iberê Camargo**

Na exposição *Conjuro do Mundo*, o curador Adolfo Navas selecionou alguns dos *Escritos Italianos* de Iberê Camargo. Aqui, é possível escutar alguns dos textos expostos.

TEXTO 1

TEXTO 2

TEXTO 3

Um exemplo de preocupação com as necessidades especiais, não apenas do ponto de vista espacial, mas também com relação à arte, se encontra no Museu Reina Sofia. Sua gestão gerou um plano de ação envolvendo as atividades museais resumidas em um [folheto disponibilizado via web](#), ou in loco. Um exemplo dessa abertura é a audiodescrição da obra *Guernica*, de Pablo Picasso, que abrange também o contexto histórico da obra. Outro exemplo é a atividade “Museo a Mano”, consistindo em um itinerário em que determinadas esculturas podem ser tocadas. Paralelo a essas visitas, as informações das obras estão em Braille e existe um sistema de áudio descrição. Para sanar as necessidades auditivas, são disponibilizados determinados horários com monitores, que descrevem as obras com a linguagem dos sinais. O Museu Reina Sofia também possui um programa de integração de pessoas com deficiência intelectual, em que a música, a dança e a poesia fazem parte do itinerário, auxiliando no despertar da atenção para as obras.

ALGUMAS ESTRATÉGIAS DE EXPOSIÇÃO NO MUSEU IBERÊ CAMARGO

Conjuro do Mundo - as figuras censuras de Iberê Camargo



Na exposição *Conjuro do Mundo*, sob curadoria de Adolfo Navas, as telas foram dispostas linearmente, porém, deslocadas do eixo visual dos visitantes, uma estratégia do curador.



Leonilson, sob o peso dos meus amores

Um recurso apresentado na mostra *Leonilson, sob o peso dos meus amores*, sob curadoria de Bitu Cassundé e Ricardo Resende, foi o Tablet, utilizado para mostrar o caderno com os pensamentos do artista. Em concordância com o estímulo sensorial que os museus contemporâneos buscam, poder tocar em parte da exposição é um meio de tornar-se parte da mostra. Nesta mesma mostra, os curadores expuseram os desenhos de Leonilson de forma perpendicular à parede. Disposto dessa forma, o visitante se obriga a movimentar-



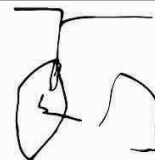
Leonilson, sob o peso dos meus amores

De Chirico

Na exposição *De Chirico*, sob curadoria de Maddalena D'Alfonso, foi projetado um móvel que possibilitou que ao visitante sentar e ler o texto disponibilizado no totem.

Os motivos de meus quadros são visões do cotidiano, que transporto para o mundo das lembranças sob a inspiração da fantasia.

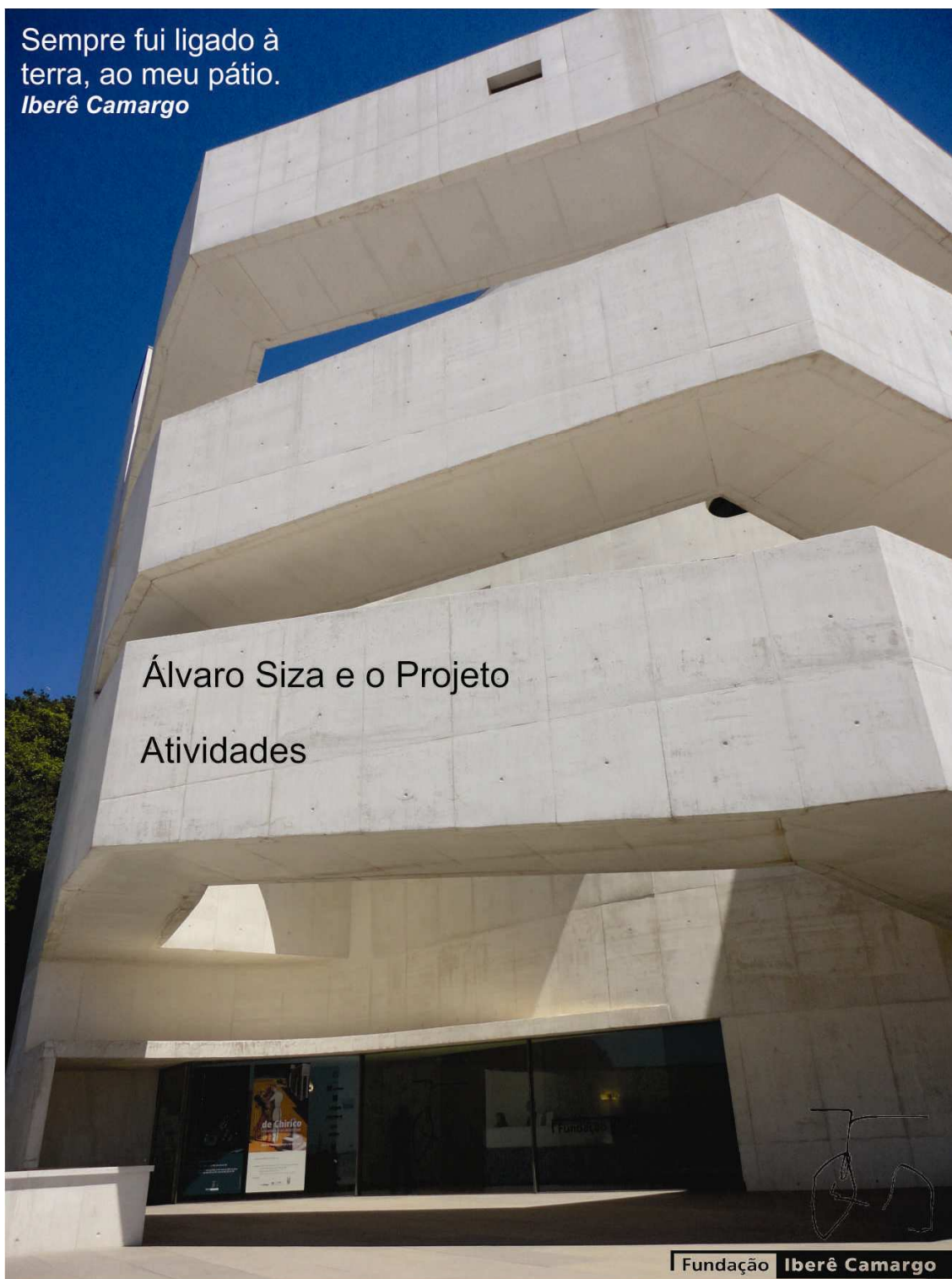
Iberê Camargo



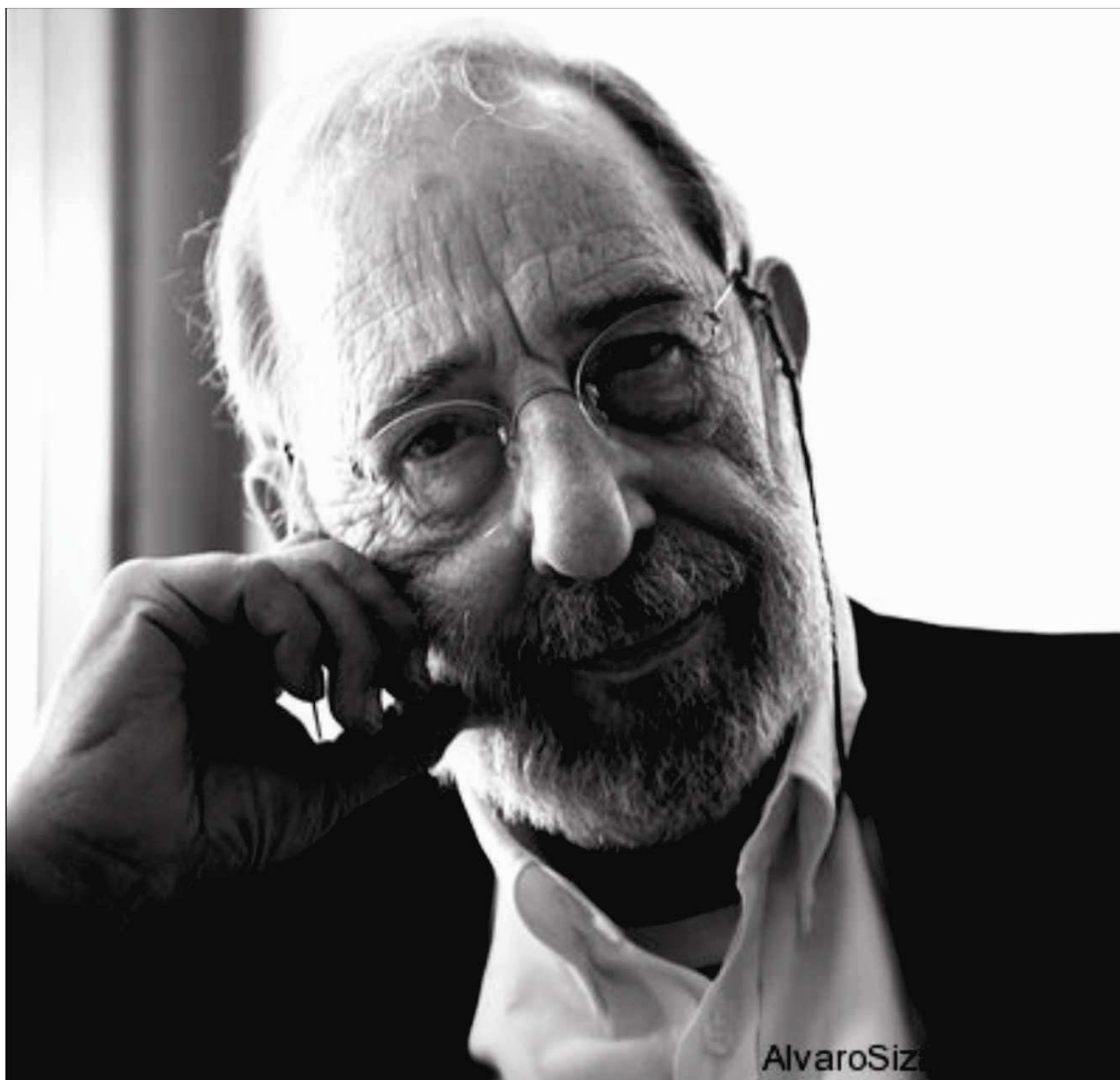
Fundação **Iberê Camargo**

Sempre fui ligado à
terra, ao meu pátio.
Iberê Camargo

Álvaro Siza e o Projeto Atividades



Fundação **Iberê Camargo**

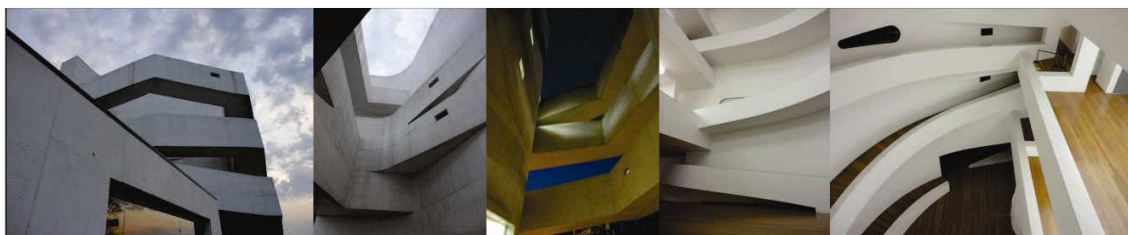


Álvaro Siza Vieira é arquiteto, português, nascido em 25 de junho de 1933 em Matosinhos (Porto). Formado pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto, trabalhou com grandes arquitetos como **Fernando Távora** e **Eduardo Souto de Moura**. No ano de 1992 foi vencedor do **Prêmio Pritzker** – considerado o Nobel da Arquitetura. Com o projeto da Fundação Iberê Camargo, Siza em 2002 ganhou o **Leão de Ouro**, prêmio da Bienal de Arquitetura na cidade de Veneza – Itália.

A arquitetura é um trabalho interdisciplinar.
Álvaro Siza



Fundação Iberê Camargo



Terreno e Entorno

Volumetria da Edificação

Átrio e Primeiro Pavimento

Rampas

Segundo e Terceiro Pavimentos

Quarto Pavimento

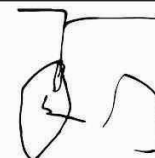
Iluminação

Estacionamento

Comunicação Visual e Mobiliário

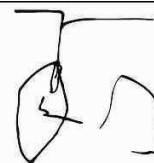
A memória pertence ao passado. É um registro.
Sempre que a evocamos, se faz presente, mas
permanece intocável, como um sonho.

Iberê Camargo



Fundação **Iberê Camargo**

VIVER é andar, é descobrir, é conhecer.
Iberê Camargo



Fundação Iberê Camargo

Ateliê de Gravuras

Sala de Oficina

Salas Técnicas

Biblioteca

Auditório

Café

Loja

O Museu Contemporâneo tem a função de educar. Coerente com esta premissa o Museu Iberê Camargo possui um vasto programa de atividades. Conforme concepção inicial a maior área do museu deveria ser e foi destinada às artes, entre exposição e atividades relacionadas.





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

Álvaro Siza

Foto de Nelson Kon



O Museu Iberê Camargo se localiza na Av. Padre Cacique nº 2000. O terreno está inserido entre o Morro da Ponta do Mello e a avenida. Ao lado, a Praça José Martí e do outro lado da avenida, o Lago Guaíba. Em realidade, um terreno estreito entre a avenida e as escavações de uma antiga pedreira. Possui 8.250m², sendo apenas 2.000m² de área plana. Para Álvaro Siza o lugar estabelece relação fundamental com a obra. O diálogo entre o terreno e a edificação deve levar em consideração aspectos topográficos e geográficos do entorno.



A preocupação com o lugar e integração do entorno com o projeto também pode ser encontrada no [Rosenthal Center for Contemporary Art](#). Projeto da arquiteta [Zaha Hadid](#), localiza-se na cidade de Cincinnati, capital do estado de Ohio, nos Estados Unidos. O museu de arte moderna é inaugurado em 2003 imerso no contexto urbano. A integração com o entorno se dá formalmente através da escala da edificação. No entanto, a intenção projetual de integração transcende a questão da altura, o espaço público confunde-se com a entrada e o lobby a fim de intensificar o movimento dos pedestres. Desde a esquina, o piso de concreto se transforma em parede e segue até o pavimento em que ocorrem as exposições. É como se a própria instituição



Para mim arte e vida confundem-se.
Iberê Camargo



Fundação Iberê Camargo



A edificação do Museu da Fundação Iberê Camargo é composta por dois volumes que se unem no subsolo. Sob o nível da rua estão localizadas as áreas ligadas à educação, serviços e manutenção. No primeiro pavimento, elevado por uma base a 1,40m em relação ao nível da rua, se identificam dois volumes. Para a estruturação destes volumes foi escolhido o concreto aparente, porém com um diferencial, o **concreto branco**. E não se trata de uma pintura branca, e sim da retirada de pigmentação do concreto a fim de que ele clareie.

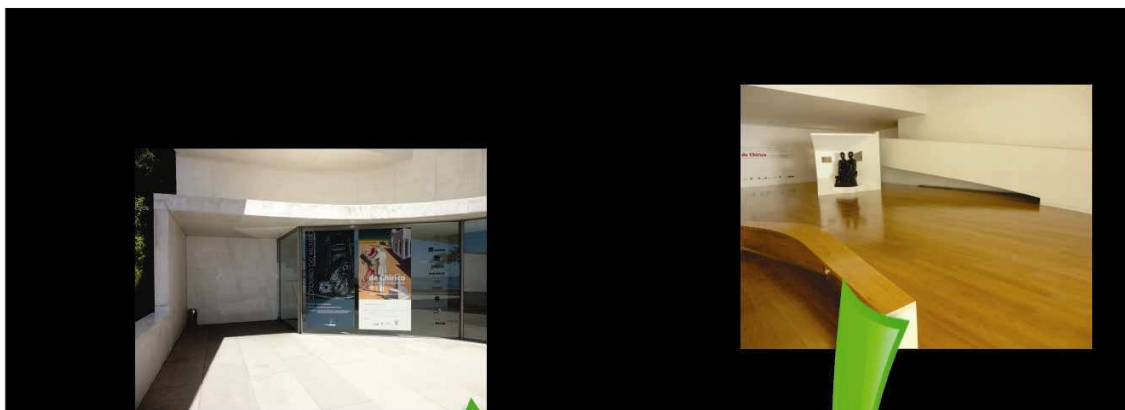

O **Museu da Fundação Pulitzer** – Pulitzer Foundation for the Arts em St. Luis, Missouri, USA, foi projetado pelo arquiteto japonês **Tadao Ando** para abrigar o acervo dos artistas Emily e Joseph Pulitzer. Foi inaugurado em 2001 e o material escolhido foi o concreto aparente, porém, em cinza.

Não há dúvida de que o interior nasce do exterior e o exterior nasce do interior...

Álvaro Siza



Fundação **Iberê Camargo**

● Entrada	● Elevadores	● Loja
● Recepção	● Escada	● Sanitários
● Chapelaria	● Átrio	

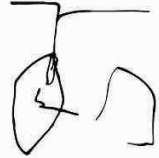
O acesso principal ao Museu Iberê Camargo se dá pelo átrio. Ao entrar no átrio o visitante se depara com um espaço de integração. Eventualmente utilizado para a exposição de uma obra emblemática que introduz a exposição.

Um exemplo de átrio com uma grande altura – 23m – pode ser encontrado no [Taubman Museum of Art](#), projeto do arquiteto [Randall Stout](#). Localizado na cidade de Roanoke, Virginia – USA, foi inaugurado no ano de 2008. Neste projeto o átrio foi destacado enquanto volume na fachada, fato projetual distinto ao Museu Iberê Camargo.

No projeto de modernização do [Museu do Louvre](#) em Paris, do arquiteto [leoh Ming Pei](#), a entrada principal foi evidenciada pela famosa pirâmide de vidro.

Lanço-me na pintura e na vida por inteiro, como um mergulhador na água.

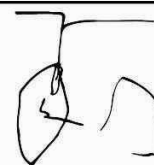
Iberê Camargo



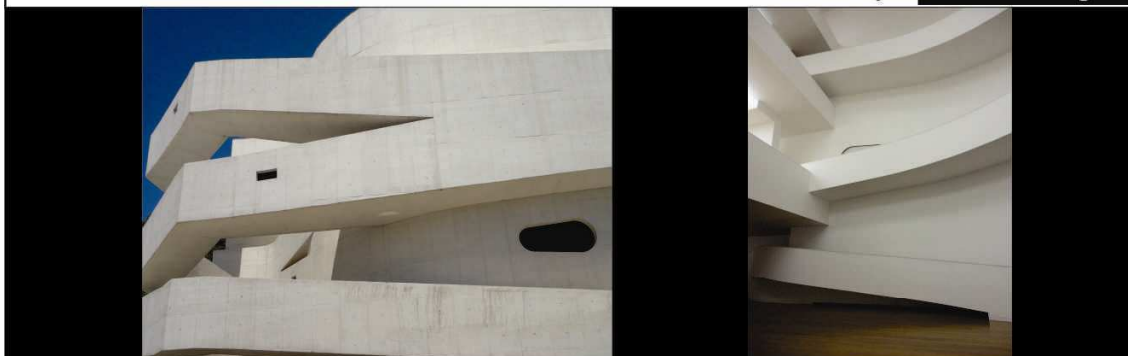
Fundação **Iberê Camargo**

No prédio da Fundação Iberê Camargo, as rampas têm relação com a continuidade do percurso.

Álvaro Siza



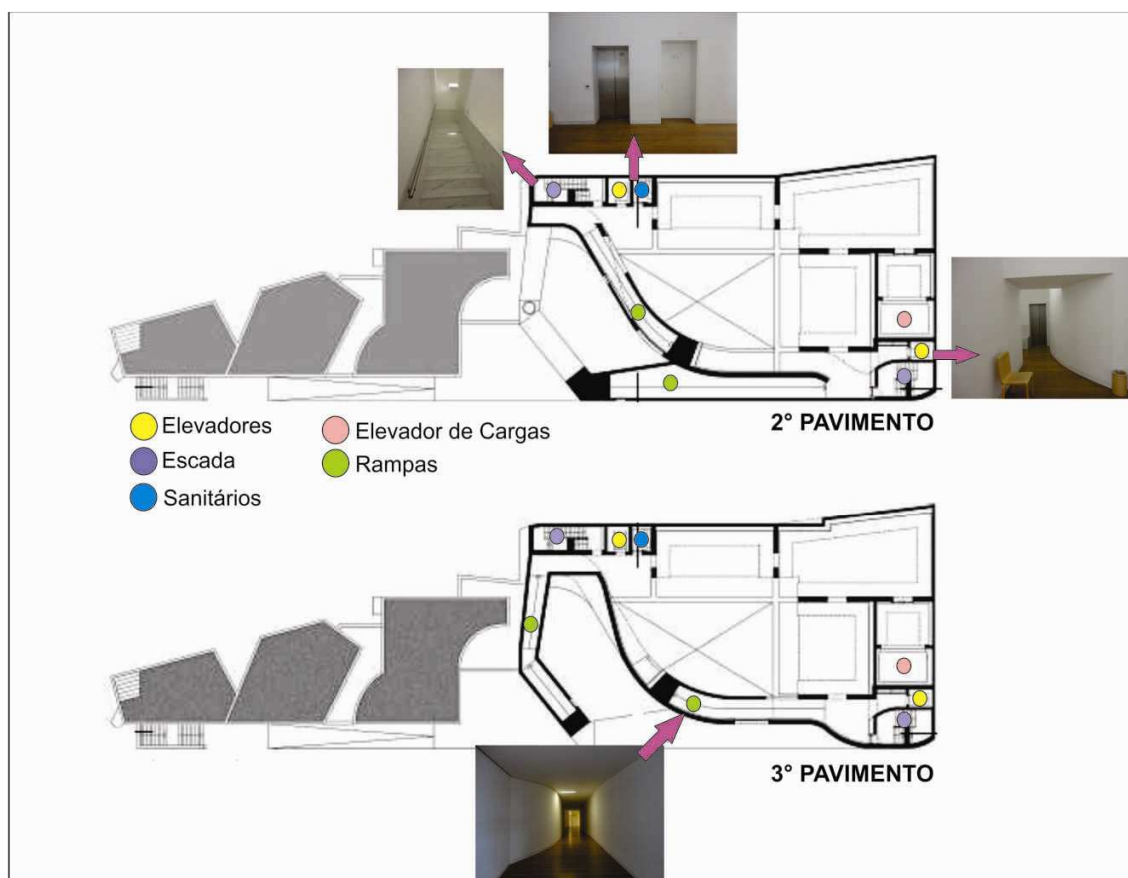
Fundação Iberê Camargo



No Museu Iberê Camargo as rampas não possuem espaço para exposição. A intenção é que seja um local neutro, sem a interferência que causasse ruído visual entre uma exposição e outra. Enquanto o visitante passa por elas, tem a oportunidade de preparar-se para as obras que estão por vir. As rampas que contornam a edificação ficam de frente para o Lago Guaíba e tirando partido desta situação Iberê Camargo escolhe estes espaços como local de enquadramento da paisagem. As rampas de Álvaro Siza possuem variação na largura, o que acarreta na mudança de sensações durante o seu percurso. Mesmo não existindo exposições o espaço continua atingindo sensorialmente o visitante.

Outra situação pode ser vivenciada no [Museu de Arte do Bronx](#), localizado na cidade de Nova York nos Estados Unidos. Projetado pelo escritório de arquitetura [Arquitectonica](#) liderado pelos arquitetos Bernardo Fort-Brescia e Laurinda Lança, este museu foi inaugurado em 2006 com o intuito de atender ao público deste bairro. Com um acervo de aproximadamente 800 obras, as exposições compreendem arte do século XX e contemporânea. Neste museu as rampas são utilizadas para exposição das obras em oposição à experiência vivida no Museu da Fundação Iberê Camargo.



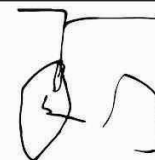


Os segundo e terceiro pavimentos são destinados às exposições externas ao acervo da Fundação Iberê Camargo. É um espaço para recebimento de obras de outras instituições nacionais, ou internacionais. Não há como prever o início, ou fim da exposição, pois o visitante tem a possibilidade de subir pelos elevadores, ou pela rampa. Esta flexibilização possibilita que uma mesma mostra possa ser sentida de várias maneiras. É a contribuição dos prédios de museus contemporâneos, fazer com que o espaço sensibilize o visitante às obras. As salas de exposição se abrem para o átrio e é possível ter uma visão do todo a partir das rampas e das próprias salas.

O [Museu do Arranha-céu](#) localizado na cidade de Nova York – USA – transformou os arranha-céus em arte. Projeto dos arquitetos [Skidmore, Owings e Merrill](#) foi inaugurado em 2004. O fluxo conduzido pelo museu faz com que o visitante viva uma experiência sensorial através dos materiais utilizados.

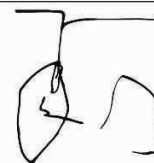
O espaço do museu tem de ter capacidade para receber coisas muito diferentes...

Álvaro Siza



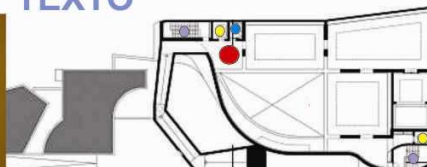
A verdade da obra de arte é a expressão que ela nos transmite. Nada mais do que isso!

Iberê Camargo



Fundação Iberê Camargo

TEXTO

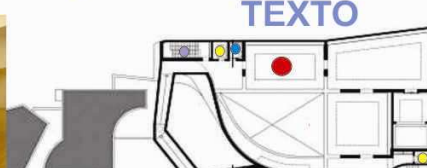


Escada Sanitários
Elevadores Hall

EXPOSIÇÃO CONJURO DO MUNDO - as figuras/censuras de Iberê

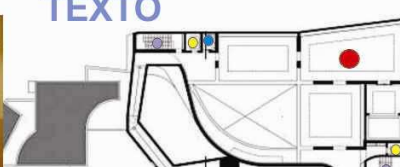
O quarto pavimento é destinado à exposição do acervo da Fundação Iberê Camargo. Cada exposição tem a duração de mais ou menos seis meses e um curador diferente é convidado para a seleção das obras. A exposição vigente de 05 de novembro de 2011 a 06 de maio de 2012.

TEXTO



Escada Sanitários
Elevadores Sala 1

TEXTO



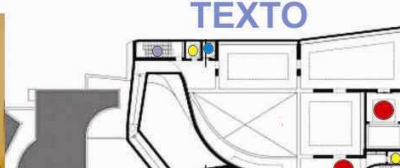
Escada Sanitários
Elevadores Sala 2

TEXTO



Escada Sanitários
Elevadores Sala 3

TEXTO



Escada Sanitários
Elevadores Espaços alternativos

Eu tinha medo do escuro.

Iberê Camargo

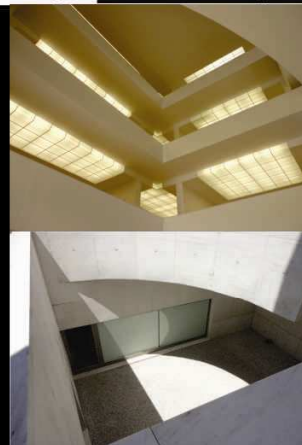


Fundação Iberê Camargo

A iluminação, em muitos casos, pode ser mimetizada no espaço sem que o usuário contemple seus resultados. No museu contemporâneo, o domínio da iluminação é um fator importantíssimo, tanto para o estímulo dos sentidos quanto para a conservação das obras. Álvaro Siza escolheu controlar a iluminação e o fez através das aberturas na fachada e no teto e do sistema computadorizado nas claraboias das salas de exposição.

O subsolo também é contemplado com a luz do sol e as salas técnicas recebem luz pelos pátios internos. O Ateliê de Gravuras e a Sala das Oficinas recebem luz natural através de uma esquadria alta.

A iluminação é uma das responsáveis pela mudança de sensações ao percorrer as rampas. No caso apresentado a seguir, a luz que passa pela claraboia presente em uma das rampas, projeta no espaço um desenho que se modifica a cada instante. Durante o percurso, o visitante poderá ter distintas percepções da luz.



O **Museu de Belas Artes de Künste**, localizado na cidade de Leipzig, Alemanha, inaugurado em 2004, é projeto do escritório de arquitetura **Architekten**. Este exemplo foi ressaltado por apresentar solução semelhante ao projeto de Álvaro Siza. Um cubo transparente minimalista representativo da arquitetura contemporânea apresenta um conjunto de claraboias que ilumina as salas de exposições.

O **TEA** – Tenerife Espaço das Artes, Espanha –, projeto dos arquitetos **Herzog e De Meuron** inaugurado em 2008, foi concebido com uma clara preocupação com a iluminação natural. Pátios internos foram pensados a fim de preservar a exposição da área urbana circundante sem restringir a iluminação a meios artificiais.

Entretanto, a iluminação natural não foi a única preocupação de Siza. A necessidade real da iluminação artificial fez com que o arquiteto determinasse pontos específicos para a colocação das luminárias. Desenhadas pelo arquiteto, possibilitam a iluminação indireta, produzindo um clima aconchegante. Mais um exemplo de cuidado com o detalhe: as luminárias não possibilitam o contato visual com as lâmpadas utilizadas.



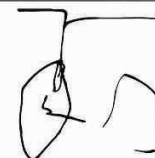
O estacionamento da Fundação Iberê Camargo é subterrâneo e pode ser acessado a partir do lado direito da Avenida Padre Cacique. Tem capacidade para 93 carros e o acesso aos horários disponíveis deste serviço, bem como a tabela de valores, pode ser encontrado no [site da Fundação Iberê Camargo](#).

Por se tratar de um terreno estreito, a presença de um estacionamento no nível da avenida poderia ser um ponto negativo no projeto. A solução de projeto encontrada por Álvaro Siza, pouco usual no município, foi fruto de uma longa negociação com as autoridades competentes da cidade de Porto Alegre.



O projeto é um processo de aproximações, a princípio muito incertas, incompletas mas no seu próprio desenvolvimento e atividade crítica.

Álvaro Siza



Fundação **Iberê Camargo**



O mobiliário para o Museu da Fundação Iberê Camargo foi projetado pelo arquiteto e importado de Portugal. A preocupação do arquiteto com os detalhes pode ser visto na sinuosidade das cadeiras. Mantendo sua profundidade no detalhamento, é possível visualizar a assinatura do arquiteto no mobiliário projetado por ele.

A maçaneta é o primeiro contato com o edifício.
Álvaro Siza



Fundação Iberê Camargo

Álvaro Siza é o arquiteto dos detalhes. Projetou toda a programação visual da edificação. Seu desenho minimalista é uma extensão do projeto arquitetônico.



Procuro a alma das coisas.
Iberê Camargo



Fundação Iberê Camargo



Iberê Camargo tinha em sua casa um ateliê de gravuras que utilizou em seus últimos anos de vida. Suas obras em técnica de gravura em metal eram realizadas em sua prensa alemã, hoje presente no Ateliê de Gravuras da Fundação Iberê Camargo. Desde esse período contava com o auxílio do artista [Eduardo Haesbaert](#) que atualmente é o responsável por este espaço na Fundação.

Após a morte do artista, esse espaço foi desativado, até que em 1999 a Fundação Iberê Camargo o reativou criando o [Programa Artista Convidado](#).

Durante o período de trabalho do artista, a Fundação promove um encontro deste com o público através de uma palestra. Neste espaço o artista pode apresentar seu trabalho, expor suas tendências na mesma medida em que o público pode questionar sua obra em uma troca de experiências tão almejada pela Fundação. O artista premiado com a [Bolsa Iberê Camargo](#) também tem a oportunidade de produzir durante um tempo neste espaço, podendo participar da experiência de ter acesso à prensa em que Iberê Camargo trabalhou.

Em 2004 o arquiteto Álvaro Siza também teve a oportunidade de criar uma gravura. Neste período a prensa alemã ainda estava na antiga sede da Fundação, o ateliê de Iberê Camargo.

Já foi divulgada a lista do [júri](#) que elegerá os premiados para a Bolsa Iberê Camargo 2012 e também à lista de todos os [artistas premiados](#) até o ano de 2011.



Gravura de
 Álvaro Siza

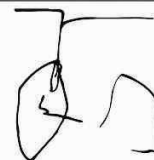


O **Programa Educativo**, criado em 1999, ocorre tanto nos espaços de exposições quanto em uma sala específica localizada no subsolo do edifício. Possui mesas de trabalho para grupos. O mezanino é o local em que trabalham as pessoas relacionadas ao gerenciamento do Programa Educativo.

Nesta sala o grupo, após a visita às exposições, recebe uma atividade relacionada às obras e tem a oportunidade de se expressar frente às suas conclusões. É a prática educativa complementando as visitas guiadas.

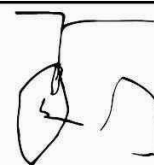


Entendo que a vida é uma caminhada.
Iberê Camargo



Fundação **Iberê Camargo**

A arquitetura é um trabalho interdisciplinar.
Álvaro Siza



Fundação Iberê Camargo



As salas técnicas são localizadas no subsolo da Fundação. Possuem função de guarda do acervo do artista em um ambiente climatizado e com iluminação específica. Dona Maria Coussirat Camargo sempre se preocupou com a preservação da produção de seu marido, o que resultou neste rico acervo que hoje faz parte da Fundação Iberê Camargo. O acervo da Fundação conta com obras do artista Iberê Camargo duas modalidades: o Acervo Artístico e o Acervo Documental.

No Acervo Artístico existem 3.246 desenhos e guaches, 1570 gravuras e 216 pinturas. No Acervo Documental existem mais de 20.000 documentos, entre correspondências, catálogos, slides e revistas. Nestes espaços também são realizadas pesquisas sobre a obra de Iberê Camargo e a sua catalogação em um convênio entre a Fundação Iberê Camargo e a UFRGS.

Se você possui uma obra do artista Iberê Camargo, informe a Fundação para catalogação. Acesse ao [formulário](#) para a catalogação das obras que não são de posse da Fundação Iberê Camargo e a [galeria](#) com alguns exemplares de obras catalogadas.



Só a imaginação pode ir mais longe no mundo do conhecimento. Os poetas e os artistas intuem a verdade. Não pinto o que vejo, mas o que sinto...

Iberê Camargo



Fundação **Iberê Camargo**

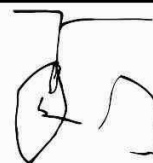
Localizada no subsolo da edificação, a biblioteca da Fundação Iberê Camargo ainda está em processo de concepção. Existe um acervo em ampliação de livros oriundos de uma parceria com a editora Cosac Naify e muitos catálogos de exposições artistas.

A biblioteca do Museu de Arte de São Paulo – projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi e inaugurado em 07 de novembro de 1968. O seu programa de necessidades contempla uma biblioteca que tem como finalidade guardar, preservar, organizar e divulgar todo o material bibliográfico, iconográfico e histórico existente na instituição. Esta iniciou em 1977 com a doação de Lina Bo Bardi e Pietra Maria Bardi de sua biblioteca de arte.



Arte, para mim, foi sempre uma obsessão. Nunca toquei a vida com a ponta dos dedos. Tudo o que fiz, fiz sempre com paixão..

Iberê Camargo



Fundação **Iberê Camargo**

O auditório da Fundação Iberê Camargo tem capacidade para 110 pessoas e é equipado com um sistema de áudio, que possibilita a utilização do espaço tanto para cinema, quanto para conferências. É um local aberto a locações situado no subsolo da edificação com entrada independente do museu pelo estacionamento, o que facilita o fluxo durante os eventos.



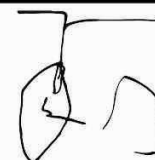
Encontro para Educadores

No Museu da Fundação Iberê Camargo a cafeteria tem o seu funcionamento de terça a domingo das 12 às 19h e nas quintas-feiras das 12 às 21h. A área externa da cafeteria é um agradável local em que as pessoas podem apreciar o pôr do sol do Lago Guaíba enquanto degustam os produtos do cardápio que conta com variados cafés e lanches.



No restaurante design Georges do Centro Cultural Pompidou, localizado no sexto andar, o visitante é contemplado com uma vista privilegiada de Paris. Assim como no Museu Iberê Camargo, contemplar o pôr do sol a partir do café é uma experiência que os espectadores das exposições devem vivenciar.

O pintor é o mágico que imobiliza o tempo
Iberê Camargo



Fundação Iberê Camargo

No fundo, um quadro é para mim um gesto, um último gesto.

Iberê Camargo



Fundação Iberê Camargo



A visitação à loja da Fundação Iberê Camargo é recomendada ao final das exposições. No Itinerário Virtual Cultural o visitante tem acesso a alguns dos artistas que possuem parceria com a instituição.

A loja na Fundação Iberê Camargo se localiza no primeiro pavimento e é especializada em livros de arte, objetos de design e catálogos de artistas. O Itinerário Virtual Cultural possibilita que o visitante acesse o site de artistas como [Marcos Rosenberg](#), [Camila Winkler](#) e marcas como a [Tun](#), que vendem seus objetos com design diferenciado. A loja funciona de terça a domingo das 12 às 19h e nas quintas-feiras das 12 às 21h.

Muitos museus contemporâneos têm utilizado este recurso como meio de afirmação da marca e também como modo de aumentar a receita da instituição. No Itinerário Virtual Cultural o visitante pode comparar lojas presentes em outros museus. [A loja do Museu de Arte Americana Hunter](#) que oferece 10% de desconto aos associados do museu. Uma maneira de beneficiar quem contribuiu ou trabalha pela instituição.