UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA

Marcela Peters Perlott

A MEMÓRIA, A FOTOGRAFIA E O ARTISTA:
um estudo sobre a presença de imagens nas publicações da Fundação Iberê Camargo

Porto Alegre
2015

Marcela Peters Perlott

A MEMÓRIA, A FOTOGRAFIA E O ARTISTA:

um estudo sobre a presença de imagens fotográficas nas publicações da Fundação Iberê Camargo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção de título de Bacharel em Biblioteconomia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Helen Rozados
Co-orientadora: Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira

Porto Alegre

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Reitor: Prof. Dr. Carlos Alexandre Netto
Vice-Reitor: Prof. Dr. Rui Vicente Oppermann

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
Diretor: Ana Maria Mielniczuk de Moura
Vice-Diretora: André Iribure Rodrigues

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
Chefe: Prof Dr. Moisés Rockembach
Chefe-Sustituto: Prof. Dr. Valdir José Morigi

COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE BIBLIOTECONOMIA
Coordenadora: Prof. Dr. Rodrigo Silva Caxias de Sousa
Vice-Coordenadora:Prof. Me. Jackson da Silva Medeiros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P456m Perlott, Marcela Peters

A MEMÓRIA, A FOTOGRAFIA E O ARTISTA: um estudo sobre a presença de imagens fotográficas nas publicações da Fundação Iberê Camargo / Marcela Peters Perlott. - 2015;
116 f. : il. color.

Orientadora Helen Rozados, co-orientadora Lizete Dias de Oliveira

Trabalho de concussão de curso (Graduação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul , Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Biblioteconomia, Porto Alegre, 2015

1. Memória Social. 2. Fotografia. 3. Iberê Camargo. 5. Fundação Iberê Camargo. I. Rozados, Helen. II. Oliveira, Lizete Dias de III. Título

---

Catalogação: Marcela Peters Perlott

Departamento de Ciências da Informação
Rua Ramiro Barcelos, 2705
Bairro Santana - Porto alegre – RS
CEP 90035-007
Telefone: (051) 3316-5067
E-mail: fabico@ufrgs.br

Marcela Peters Perlott

A MEMÓRIA, A FOTOGRAFIA E O ARTISTA:
um estudo sobre a presença de imagens fotográficas nas publicações da Fundação Iberê Camargo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção de título de Bacharel em Biblioteconomia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: 02 de dezembro de 2015.

Banca Examinadora

_____
Profa. Dra. Helen Beatriz Frota Rozados
Orientadora

_____
Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira
Co-orientadora

_____
Prof. Dr. Valdir José Morigi
Examinador

_____
Me. Alexandre Bastos Demétrio
Examinador

Ao Universo e à todos os seres de
iluminados que nele habitam.

AGREDECIMENTOS

Quando decidi fazer o curso de Biblioteconomia, passei por alguns momentos de bastante dúvida, principalmente advindas de pessoas que estavam no meu entorno. O profissional bibliotecário não tem nem de perto o reconhecimento merecido pelo papel que desempenha na sociedade. Ao fazer esta escolha, tinha conhecimento que estaria entrando em um mundo de muitas descobertas e ensinamentos e também de muitas explicações, afinal de contas nós estudantes de Biblioteconomia estamos fadados a constante pergunta: “Biblio o que?”.

Primeiramente, gostaria de agradecer **à todos os que me indagaram** para que serve a Biblioteconomia e em que ela impacta na sociedade. Tenho certeza que todos os momentos em que eu tive a oportunidade de parar e explicar qual a **real importância** desta profissão, para aqueles que estiveram dispostos a me ouvir, eu consegui de alguma maneira fazer com que estas pessoas vissem o **profissional bibliotecário** com outros olhos. À todos vocês, muito obrigada por me indagarem e por me permitirem mostrar como de fato a minha futura profissão pode ajudar muito a sociedade em que vivemos.

Primordial, sempre agradecer ao amor, carinho e confiança que recebi e recebo de meus pais, **Rosa e Marcelo**. Vocês me deram a vida e a base para ser quem sou hoje e também para chegar onde cheguei. Sei que os esforços de vocês e todas as preocupações valeram a pena. Sei também que os caminhos que a vida nos coloca as vezes não são os que os nossos pais desejam, mas estejam certos que eu sou muito feliz de poder ter tomado este e que toda a força que vocês me deram para trilhar minha jornada acadêmica foi de extrema importância para chegar até aqui.

Sem sonho e uma pitada de imaginação é impossível levar a vida de forma leve, por isso deixo aqui o meu agradecimento àquela que sempre me mostrou que a vida pode ser mais colorida do que os nossos olhos podem ver e que o amor e a alegria fazem o ser humano um ser fantástico. Àquela que com muita perseverança e insistência me mostrou que ter Deus, independente de ser o Deus dela ou o outro, faz muita diferença na vida. Àquela que todo o domingo não cansava de me perguntar: “tá estudando bastante Marcela?”. **Noêmia**, vó querida, muito obrigada por me mostrar o lado doce da vida, foi muito mais fácil traçar esse caminho contigo me auxiliando.

Ao longo da minha jornada acadêmica conheci pessoas geniais, pessoas que fizeram muita diferença em minha vida, tanto dentro da UFRGS quanto nos lugares onde estagiei. Não poderia deixar de agradecer a acolhida e a amizade das meninas mais parceiras que eu pude encontrar: **Andressa Balverdu, Ludimilla Fagundes, Aline Duarte, Nicole Aquolini, Mariana Pahim**. Gurias, sem vocês não teria a menor graça!!

Adrianne Müller, minha amiga, minha mãe, minha protetora, R$0,05 podem mudar muito a vida de alguém e que mudança maravilhosa. Muito obrigada por ser quem és, por estar sempre ao meu lado e permitir que nossa amizade se estendesse muito além dos muros da Universidade.

Aos locais de estágio, que pude vivenciar os fazeres do bibliotecário, UFCSPA, EMATER-RS e Fundação Iberê Camargo, certamente não teria a visão que tenho da profissão se meu caminho não tivesse cruzado estas instituições.

Vladimir Luciano Pinto, meu primeiro orientador de estágio, sempre atento aos meus interesses e as minhas falhas, obrigada pelos puxões de orelha e pelos conselhos!

Cleusa Alves Rocha, minha eterna orientadora e acima de tudo amiga, muito obrigada pelos conselhos, pelas conversas e também por me mostrar que um estagiário deve SIM se EMPODEIRAR dos conhecimentos de sua profissão, cresci uma vida durante os 4 meses de estágio!

Alexandre Demétrio e **Gustavo Possamai**, não tenho palavras para descrever o quanto vocês dois fizeram diferença na minha vida como futura profissional, foram dois anos dos mais intensos aprendizados, tanto na área da Biblioteconomia, Museologia, quanto na vida! Ter estado com vocês no desenvolvimento do Acervo Virtual da Fundação foi de extrema importância para o meu currículo e certamente para a criação deste trabalho que vem a seguir. Muito obrigada!

Amigos são um dos principais combustíveis da vida de qualquer pessoa, sem eles seria impossível viver feliz. **Marina, Rodrigo, Beta, Valentina, Aline, Mariana, Melissa e toda a Famiglia Italiany**, muito obrigada por fazerem os meus dias mais felizes, por permitirem que eu possa chamá-los de amigos.

Luan, sem as nossas conversas e elucubrações sobre professores, temas, metodologias e outros devaneios, jamais este trabalho teria acontecido como

aconteceu. Muito obrigada por abrir o teu coração e teu cérebro para que conseguíssemos chegar no final dos nossos trabalhos!

Didi, meu parceiro na boa e na ruim, obrigada por me mostrar os caminhos tortuosos que eu deveria fugir e também os iluminados que e devo seguir. Obrigada pela paciência de estar ao meu lado durante a feitura deste trabalho. Sigamos juntos, sempre!

Não poderia deixar de agradecer à todos os que se disponibilizaram para que este trabalho pudesse ser desenvolvido. Primeiramente às minhas professoras orientadoras, **Helen Rozados e Lizete Dias de Oliveira**, vocês são referências muito fortes como profissionais na minha vida! **Adri e Edu,** membros da equipe da Fundação Iberê Camargo, que se dispuseram a ser entrevistados para o trabalho, valeu as conversas e a disposição!! **Dulce Helfer, Mathias Cramer e Martin Streibel**, sem o olhar de fotógrafo de vocês transformados em palavras, jamais este trabalho seria possível.

Por último, mas com um teor de importância muito grande, gostaria de agradecer à todos os **mestres professores** que tive durante o meu período de graduação. Certamente cada um deles deixou um ensinamento maior e mais forte do que apenas as teorias da Biblioteconomia.

"*Om Gam Ganapataye Namaha*

Sharanam Ganesha"

RESUMO

A fotografia tem sido cada vez mais utilizada como objeto e recurso de memória, no intuito de preservar a memória das sociedades e dos indivíduos que dela fazem parte. A imagem fotográfica é uma ferramenta de muita utilidade no processo de comunicação e interpretação das informações e passa cada vez mais a ser integrante de diversas atividades humanas, inclui-se aqui o estudo da memória social. É perceptível em algumas publicações de exposições de arte, que os organizadores fazem uso de imagens dos artistas para compor os catálogos, como é o caso dos catálogos de Iberê Camargo, produzidos pela Fundação Iberê Camargo (FIC). Sendo assim o presente trabalho busca fazer uma relação entre a utilização de imagens fotográficas do artista nestas publicações com a intenção da construção da memória social em relação ao artista. O estudo tomou como ponto de partida os escritos de teóricos que abordam os temas memória social e fotografia e para a complementação fez-se um histórico tanto de Iberê Camargo e da Fundação que leva o nome do artista, para a fundamentação. Por meio de entrevistas buscou-se identificar qual a relevância das imagens fotográficas na construção da memória e da figura pública de Iberê Camargo; se a postura do artista, ao ser fotografado tanto em situações formais quanto informais, tem relação direta com todo o movimento de construção de sua memória; quais são os critérios utilizados para a escolha das imagens constantes nos catálogos da FIC para a ilustração destas publicações; por que há a repetição do uso de fotografias do artista, em publicações de exposições realizadas pela FIC e qual a relação destas com a construção da memória do artista. A análise das entrevistas revelou que o artista tinha noção de como gostaria de ser fotografado, influenciando assim a postura do mesmo no momento das fotografias, além de revelar uma consonância na intenção do fotografo junto ao fotografado; que existem alguns critérios para a escolha das imagens que farão parte da publicação: fotografias que o artista represente o vigor que ele tinha ao pintar, imagens em que Iberê não esteja tão envelhecido - como as da década de 70 e 80 -, evitar imagens em que ele aparece fumando ou que tenham qualquer elemento que traga à tona questões mais delicadas sobre a vida do artista; que a repetição das imagens se dá por quatro fatores, o espaço reduzido que se tem para as imagens, o assunto que está sendo tratado na exposição, a qualidade das imagens existentes referentes ao

assunto, os critérios de seleção utilizados para a escolha das imagens, que acabam reduzindo o escopo de imagens e provoca a repetição no uso das mesmas. Por fim, conclui-se que a utilização das imagens fotográficas do artista nas publicações da FIC, faz parte de um movimento de perpetuação e preservação da memória social do artista.

Palavras-chave: Memória social. Fotografia. Iberê Camargo. Fundação Iberê Camargo

ABSTRACT

The photography has been consistently used as object and resource of memory, with the intent of preserve the society memory and of the individuals that are part of it. Having in mind the communication process and interpretation of the information, the photograph image is an instrument of great utility and becomes more and more found to integrate several of the human activities, including here the study of social memory. It is noticeable in some publications of art exhibit that the organizers make use of the artist's images to set the catalogues, which is the case of Iberê Camargo catalogues, produced by Iberê Camargo Foundation (FIC). Thereby, this present work tries to make a connection between the artist photographic images utilization on these publications aiming the construction of the social memory in relation to the artist itself. The study took as starting point the theoretical writings that approach the themes social memory and photography and, for complementation, was done a historical research from both Iberê Camargo and the foundation that was named with the name of the artist, for substantiation. By means of interviews, was attempt to identify what was the relevance of the photographic images onto the construction of the memory and of the public figure of Iberê Camargo, if the artist posture, when photographic well in formal situations as in informal ones, has direct relation with the entire movement of construction of its memory; what are the criteria exploited for the constant images choices on the catalogues of FIC for those publications illustrations; the reason for the repetition of the artist photographs in publications of exhibits arranged by FIC and what are the connection between those images with the artist memory construction. The interview analyses revealed that the artist had notion of how it would like to be photographed, influenced this way the posture of the same in the moment of the photographs, in addition to revealed a consonance between the intention of the photographer alongside the photographed one; that exists some criteria for the choice of the images that it will be part of the publication, which are: photographs that represent the vigor of the artist when paiting, images where Iberê was not so aged – as the ones on the 70's and 80's decades -, to avoid images where he appears smoking or that have any symbolism to the incident that he was part of; that the repetition of the images takes place through four factors, the reduced space that there is for the images, the subject that it is been taking care by the exhibit, the quality of the existing images that refers to the subject, the criteria of

selection used for the images choice, which ends up reducing the scope of images and provokes the repletion on the use of the images itself. Finally, it was conclude that the utilization of the artist's photographic images in the publications of FIC is part of a perpetuation movement and preservation of the social memory of the artist.

Keywords: Social memory. Photography. Iberê Camargo. Fundação Iberê Camargo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Iberê no ateliê da Lapa, 1948 43
Figura 2 - Iberê, Maria e amigos em encontro no ateliê do artista 64
Figura 3- Anotações do artista sobre o processo de pintura. 66
Figura 4 - Cadernos de anotações de aula 68
Figura 5 - Caderno de anotações das aulas de Pettrucci, passado a limpo pela esposa do artista 69
Figura 6 - Cópia de carta escrita por Iberê 70
Figura 7 - Caderno de controle de obras..... 72
Figura 8 - Reprodução da pintura "Espaço com carretéis", 1959. 73
Figura 9 - Foto de Iberê em frente ao seu desenho “Velho vira caricatura” de 1993. 77
Figura 10 - Foto de Iberê em frente ao seu desenho “Velho vira caricatura” de 1993. 77
Figura 11 - Foto de Iberê em frente ao seu desenho “Velho vira caricatura” de 1993. 78
Figura 12 – Iberê Camargo pintando o retrato de Xico Stockinger..... 80
Figura 13 - Iberê pintando 84
Figura 14 - Iberê, Maria e Eunice Coussirat no *footing* na Rua da Praia 86
Figura 15 - Reprodução da pintura "Espaço com figura IV", 1965. 87

LISTA DE SIGLAS

ADFIC	Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo
FIC	Fundação Iberê Camargo
MAM – RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
SCFIC	Setor Cultural da Fundação Iberê Camargo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

1.1 JUSTIFICATIVA 17

1.2 OBJETIVOS 18

1.2.1 Objetivo geral 18

1.2.2 Objetivos específicos 18

2 REFERENCIAL TEÓRICO 19

2.1 A MEMÓRIA 19

2.2 A FOTOGRAFIA 29

2.3 A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO 44

2.4 O ARTISTA IBERÊ CAMARGO 45

METODOLOGIA 53

3.1 NATUREZA E ABORDAGEM 53

3.2 TIPO E MÉTODO DE PESQUISA 53

3.3 PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS 55

3.5 ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS 59

4 ANÁLISE CRÍTICA DOS DADOS 61

4.1 A CRIAÇÃO DO ARTISTA ATRAVÉS DA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA 61

4.2 O ARTISTA E O FOTÓGRAFO: a intenção do observador casa com a do observado 75

4.3 OS CATÁLOGOS, A FOTOGRAFIA, E A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA: um olhar intimamente ligado 92

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 104

REFERÊNCIAS 106

APENDICE I – Roteiro para entrevista com Adriana Boff 109

APÊNDICE II – Roteiro para entrevista com Eduardo Haesbaert 110

APÊNDICE III – Roteiro para entrevista com os fotógrafos (Dulce Helfer, Martin Streibel e Mathias Cramer) 111

ANEXO A – Autorização de Adriana Boff para utilização da entrevista .. 112

ANEXO B – Autorização de Eduardo Haesbaert para utilização da entrevista 113

ANEXO C – Autorização de Dulce Helfer para utilização da entrevista... 114

ANEXO D – Autorização de Mathias Cramer para utilização da entrevista 115

ANEXO E – Autorização de Martin Streibel para utilização da entrevista116

1 INTRODUÇÃO

A utilização da imagem fotográfica em estudos que dizem respeito à memória tem sido bastante frequente em diversas áreas do conhecimento. As informações contidas nas imagens fotográficas podem revelar inúmeros aspectos e informações no que diz respeito ao contexto de um determinado grupo social e até mesmo em relação a uma única pessoa. Alguns aspectos influenciam diretamente nas informações que a imagem vem a transmitir posteriormente, o olhar do fotógrafo, a intenção do fotografado e também a maneira como esta imagem é utilizada posteriormente como portadora de informação.

A construção da memória também é influenciada pelas fotografias onde ela se encontra representada, tanto no que diz respeito a postura do fotografado na imagem, quanto aos outros elementos nela contidos. Muitos artistas utilizam-se da fotografia para ajudar a afirmar sua imagem e moldar a memória da sociedade em relação a ele. Mas quais são os artifícios utilizados na hora da construção da fotografia para que o resultado esteja de acordo com a intenção do fotografado e também do fotógrafo?

A intencionalidade de construir uma trajetória em cima de fatos que possam virar memória posteriormente parte do princípio que o indivíduo já tem uma ideia de quais são os seus objetivos enquanto figura notória e influente no meio em que circula. Tendo em mente algumas características que gostaria de ressaltar para ser lembrada quando se faz menção ao indivíduo, este busca trabalhar ela nos mais diversos âmbitos de sua vida pública, tanto social quanto em relação ao seu trabalho, na intenção alcançar uma consonância entre todos os lados. A imagem fotográfica é um recurso utilizado para esta construção, podendo ser utilizada de maneiras distintas para ajudar na construção da memória sobre esta figura.

Além da ação pessoal na construção da imagem e da memória, muitos artistas, em diversas partes do mundo, têm instituições às quais são representantes ou que de alguma forma os representam. Estas instituições têm como principal função difundir o trabalho destes artistas, tendo como foco sua obra e vida. A maioria destas instituições são dedicadas a artistas que tiveram uma produção relevante para a sociedade e já faleceram. Mas como estas instituições

atuam para preservar a memória destes artistas não somente através de suas obras, mas também através de suas representações em imagens?

Muitas publicações destas instituições fazem uso do recurso fotográfico para ilustrar o artista como figura e para reafirmar a memória em relação a este. A imagem fotográfica, nestes casos, serve como um reforçador da figura e ajuda a reafirmar e recriar a memória em relação ao artista.

Com o intuito de responder estas perguntas, este estudo analisa o caso específico de um artista, Iberê Camargo, que atualmente tem como representante oficial do artista a FIC e também responsável por manter viva a memória sobre o mesmo. A FIC é possuidora de inúmeros documentos que preservam a memória do artista, dentre elas fotografias tanto pessoais – registros do próprio artista – e também registros de fotógrafos profissionais, cartas, escritos e materiais que fazem referência a ele. A maioria destes documentos são fonte de informação para pesquisadores que buscam informações sobre o artista, principalmente os curadores de exposições. Estas são em sua maioria promovidas pela Instituição, e geram catálogos que trazem as obras do evento, além de um texto do curador e comumente, uma cronologia do artista, para contextualizar sua produção dentro da temporalidade.

Os catálogos produzidos pela Instituição e a cronologia contida neles vem acompanhadas com uma seleção de fotografias pessoais do artista para ajudar a reforçar e exemplificar as informações que a cronologia apresenta. O projeto gráfico dos catálogos é feito sob a curadoria do Setor Cultural da Fundação Iberê Camargo (SCFIC) e é sob o olhar destes profissionais que as imagens pessoais são selecionadas a partir das informações contidas no texto tanto do curador quanto da cronologia. Percebe-se que existe uma incidência de repetição das imagens nestas publicações, delimitando-se a um número muito pequeno de imagens em relação às mais de 7 mil imagens contidas no acervo fotográfico do artista. Com base nesta informação, essa pesquisa vem com o intuito de desvendar qual a razão da utilização dessas imagens repetidamente, se estas imagens estão vinculadas à criação de uma figura que partiu do artista ao longo de sua vida – através da maneira como se colocava diante da câmera - e seguiu sendo utilizada pela FIC.

Com base nesta informação, esta pesquisa tem o intuito de descobrir se as imagens fotográficas, do artista Iberê Camargo, publicadas nos catálogos da FIC, tem influência direta na construção da memória sobre o artista.

1.1 JUSTIFICATIVA

O presente estudo tem o intuito de fazer uma análise da utilização das fotografias, nos catálogos das exposições do artista Iberê Camargo, como reforçador da memória do mesmo. Como este é considerado um dos maiores artistas brasileiros do século XX e um dos pintores com maior importância dentro do Estado do Rio Grande do Sul, este estudo procura aprofundar no que diz respeito à preservação da memória do artista, dada sua importância, tanto em âmbito regional quanto nacional.

Este tema foi escolhido justamente por ter como foco principal de pesquisa memória e fotografia. Os objetos onde estão contidos os materiais de análise - catálogos de exposições de Iberê Camargo - para que o estudo fosse desenvolvido, encontram-se todos disponíveis *online* no acervo virtual da FIC, o que facilitou o acesso às informações e às imagens estudadas. As entrevistas realizadas para analisar a questão foram feitas com Dulce Helfer, Martin Streibel e Mathias Cramer, fotógrafos que tiveram contato com o artista, tanto no âmbito profissional quanto pessoal. O artista Eduardo Haesbaert, que trabalhou como assistente de Iberê nos seus últimos anos de vida. A artista e coordenadora das exposições de Iberê na FIC, Adriana Boff. Tais fatores foram de extrema importância para que fosse viável a realização deste estudo.

As questões levantadas nesta pesquisa advém de observações e experiências durante o desenvolvimento do trabalho da autora dentro da FIC. Pontos levantados tanto através de depoimentos de pesquisadores da vida do artista, quanto de funcionários e pessoas próximas do mesmo serviram como inspiração para o desenvolvimento deste trabalho. Porém foi através de um comentário específico da pesquisadora, Margarida Sat'Anna, que o tema da pesquisa tomou forma. Durante o período que ela passou no acervo, desenvolvendo pesquisas para compor a cronologia do catálogo da exposição comemorativa do centenário do artista, Margarida faz o seguinte comentário: "como

é interessante pesquisar sobre o Iberê, pois ele passa uma imagem bastante mal humorada através das fotografias, mas ele realmente era uma pessoa legal e se preocupava em ajudar os amigos". Tal colocação sobre a imagem do artista, apresentou-se como o fator que faltava para completar o tema de pesquisa. Contemplando ele, enfim, memória, fotografia.

1.2 OBJETIVOS

A seguir serão listados os objetivos gerais e específicos.

1.2.1 Objetivo geral

Analisar qual a relevância das imagens fotográficas na construção da memória e da figura pública de Iberê Camargo.

1.2.2 Objetivos específicos

Os objetivos específicos desta pesquisa são a seguir relacionados.

a) investigar se a postura do artista, ao ser fotografado tanto em situações formais quanto informais, tem relação direta com todo o movimento de construção de sua memória;

b) identificar quais são os critérios utilizados para a escolha das imagens constantes nos catálogos da FIC para a ilustração destas publicações;

c) verificar por que há a repetição do uso de fotografias do artista, em publicações de exposições realizadas pela FIC e qual a relação destas com a construção da memória do artista.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

A seguir serão abordados tópicos que possibilitam o entendimento do projeto de pesquisa: memória, fotografia, imagem pública, histórico sobre a FIC e sobre o artista.

2.1 A MEMÓRIA

A memória é caracterizada como um fenômeno de caráter biológico, ela é construída interiormente em cada ser humano. Apesar desta definição, é possível afirmar esta mesma memória pode ser considerada como como um fenômeno socialmente construído, apresentando-se como uma criação afetiva e política, havendo uma variação dependendo da ocasião.

O homem se constrói através de uma memória-hábito, que para Ecléia Bosi (2003 p. 52) é tida como os momentos em que estamos repetindo o mesmo esforço, passando por uma espécie de “adestramento cultural”. Este “adestramento cultural” sugerido pela autora é oriundo de lembranças retidas e recuperadas de experiências e informações socializadas através da repetição. A maior utilização da memória hábito, faz com que a memória-pura - aquela que está no inconsciente, e é capaz de trazer a tona, segundo Henri Bergson (1999, p. 11), um “momento único, singular, não repetido, irreversível da vida” - seja posta em um lugar de menor importância, podendo ocasionar em um esvaziamento da capacidade narrativa. Esta perda de capacidade narrativa se dá justamente porque diferente da memória pura, a memória-hábito não transita na evocação do presente, passado e futuro.

Bergson (1999) identificou a memória como sendo algo inalterável, contrapondo-se à lembrança-imagem e à percepção, afirmando que nenhuma delas se produz isoladamente. O autor coloca que a percepção e a lembrança-imagem estão intimamente ligadas uma vez que a percepção se forma a partir das lembranças-imagem a impregnam. Consequentemente a lembrança-imagem é a forma de materializar a lembrança-pura. Segundo a formação do autor, não é papel do corpo armazenar as lembranças, mas seleciona-las para serem trazidas para o

consciente. Quando o autor afirma que a memória é algo inalterável, é possível discordar, pois como será visto no decorrer deste trabalho, a memória é passível de ser manipulada, dependendo de qual é o tipo de intenção que se tem em relação ao fato acontecido.

Mnemosine em grego é a palavra que denominava a deusa personificadora da memória, aquela que preserva do esquecimento, lembrando aos humanos todos os grandes heróis e seus feitos. *Mnemosine* é a mãe das nove musas: *Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Urânia e Terpsícore*, que segundo Jacques Le Goff (2009) elas foram as responsáveis por revelar o nascimento da humanidade e é quando está possuído pelas musas que o poeta recebe influência de inspiração, tem revelado para si através de *Mnemosine* os segredos do passado e lhe são revelados os "mistérios do além" (Ibidem, p. 438). Conforme o autor, para os gregos a memória era considerada de suma importância para a "[...] afirmação da existência e para o domínio epistemológico do homem.".

Indo na contra-mão da maneira de como pensavam os gregos, nossa sociedade atual está cada vez menos levando em conta as relações sociais que se dão no mundo real, atividades que despertam sentimentos mais profundos, as humanidades. Vive-se em um ritmo frenético, onde as tecnologias e as facilidades do mundo moderno fazem com que o ser humano prenda-se em atividades que não preenchem de forma emotiva o seu intelecto, visto sua instantaneidade e efemeridade. Tais atividades se fazem contrárias ao que se refere a memória, uma vez que esta se constrói com base em conotações afetivas, onde vivências que tocam o ser humano são capazes de remontar memórias já o que não toca o rememorador acaba sendo descartado, apagado.

Zygmunt Bauman (2003), em seu livro Modernidade Líquida, aborda a questão da dissociação da chamada comunidade tradicional fechada fundamentadas a partir dos laços de parentesco e obrigações sociais que era pautados na tradição, religião dentre outros preceitos. Para o autor o progresso moderno é o responsável por esse derretimento das características sociais sólidas existentes. Ele afirma que o momento atual de modernidade a qual a sociedade está passando está acabando com as forças ordenadoras que propiciavam o reenraizamneto e o reencaixe de novas formas de viver a partir de uma ordem coletiva.

Conforme Bauman (2003) houve uma ruptura da prática social coletiva dentro da sociedade moderna, havendo a criação de um movimento de privatização e individuação aguda dos indivíduos que dela fazem parte. Toda a noção de padrão de ordem social passaram por um transformação, de forma que acabaram se tornando liquefeitos. Esta mudança de comportamento fez com que houvesse uma cisão entre o que entende-se por uma construção individual da vida, a “política vida” e o que se entende por construção política da sociedade. Pode-se dizer, a partir de colocações do autor que os indivíduos não tem mais um norte, ou lugares pré-estabelecidos onde poderiam tomar como referência, estão em um processo de luta livre, por si só, para se inserir em uma sociedade que se apresenta cada vez mais econômico e socialmente seletiva.

Esta liquidez, esta forma efêmera de como as questões vem se apresentando no mundo moderno faz com que se crie uma ilusão de felicidade e prazer. Com a aceleração econômica a capacidade de consumo aumentou, concomitantemente se criou uma ideia de que este aumento de consumo teria uma relação direta com o aumento da felicidade, porém esta máxima não se confirma, uma vez que os prazeres e os melhores sentimentos da vida não são consumíveis através de cifrões. Na contra-mão está o mercado, que vende produtos e bens que de alguma forma podem substituir aqueles que não são comprados com dinheiro.

A busca pela felicidade através de bens de consumo, que proporcionam um reconhecimento social, tem um influência direta na construção da identidade social. Este reconhecimento social se molda a partir de padrões que estão sendo montados e desmontados a todo instante nesta modernidade líquida, tornando-se assim esta busca por felicidade e satisfação uma atividade de adaptabilidade constante atrás deste sentimento que se torna cada vez mais fugaz.

Há hoje uma diferenciação bastante visível no que diz respeito a vida em comunidade e a liberdade individual. Cada vez mais os indivíduos estão travando esta busca pela sua liberdade e abdicando do que o autor chamou de segurança comunitária. Este processo aquisição de uma liberdade requerida fez com que fosse necessário arcar com uma carga de insegurança sobressalente.

> Em suma: foi-se a maioria dos pontos firmes e solidamente marcados de orientação que sugeriam uma situação social que era mais duradoura, mais segura e mais confiável do que o tempo de uma vida individual. Foi-se a certeza de ‘nos veremos outra vez’, de que nos encontraremos repetidamente e por longo porvir - e com ela a de que podemos supor que

> a sociedade tem uma longa memória e de que o que fazemos aos outros hoje virá a nos confortar ou perturbar no futuro; de que o que fazemos aos outros tem significado mais do que episódico, dado que as conseqüências de nossos atos permanecerão conosco por muito tempo depois do fim aparente do ato – sobrevivendo nas mentes e feitos de testemunhas que não desaparecerão. (BAUMAN, 2003, p. 47).

Na atual sociedade moderna, há uma elite global que considera a questão de identidade como uma escolha eventual e postiça já a cultura se apresenta como uma questão de convenções revogáveis. A chamada elite global faz parte de uma comunidade onde tudo é em prol da liberdade e da fluidez do consumo. Para o autor não há um laço social coeso e forte dentro destas comunidades, não passando de uma espécie de comunhão momentânea baseada em sentimentos passageiros.

Há uma fonte de vida social e comunitária moderna que segundo o autor, faz parte da comunidade dos mais fracos que são denominados os indivíduos de *jure,* que não possuem meios econômicos para realizar a sua liberdade.

> A comunidade que procuram seria uma comunidade ética, em quase todo o oposto do tipo estético. Teria que ser tecida de compromisso de longo prazo, de direitos inalienáveis e obrigações inabaláveis, que, graças à sua durabilidade prevista (melhor ainda, institucionalmente garantida), pudesse ser tratada como variável dada no planejamento e nos projetos de futuro. E os compromissos que tornariam ética a comunidade seriam do tipo do "compartilhamento fraterno", reafirmando o direito de todos a um seguro comunitário contra os erros e desventuras que são os riscos inseparáveis da vida individual. Em suma, o que os indivíduos de jure, mas decididamente não de facto, provavelmente vêem na comunidade é uma garantia de certeza, segurança e proteção – as três qualidades que mais lhe fazem falta nos afazeres da vida e que não podem obter quando isolados e dependendo dos recursos escassos que dispõem em privado. (BAUMAN, 2003, p. 68).

Neste sentido, pode-se dizer que a comunidade passa a ser vista como emocional, estética e a identidade como *à la carte*, fluida e efêmera. É importante salientar que para esta parcela de membro desta comunidade denominada *jure,* o processe de liquidificação acontece de uma forma um pouco diferente, uma vez que os mesmo não possuem as ferramentas necessárias para a construção de suas liberdades. Segundo o autor a denominação *jure* se dá à:

> [...] uma parte integrante da idéia de comunidade é a "obrigação fraterna" de "partilhar as vantagens entre seus membros, independente do talento ou importância deles". Esse traço por si só faz do "comunitarismo" uma "filosofia dos fracos". E os "fracos", diga-se, são aqueles indivíduos de jure

> que não são capazes de praticar a individualidade de facto, e assim são postos de lado se e quando a idéia de que as pessoas merecem o que conseguem obter por seus próprios meios e músculos (e não merecem nada mais que isso) toma o lugar da obrigação de compartilhar. (BAUMAN, 2003, p. 56).

Para que haja este movimento é preciso que haja a reunião de membros desta mesma “tribo” para que se crie o que se chamou de comunidades “éticas” para que fosse possível erguer uma espécie de grupo para representar o “poder dos fracos”. Este movimento se faz importante justamente por propiciar o questionamento sobre o lugar subalterno em que eles se fazem presentes e assim possam alavancar a sua autoconstrução individual.

Ainda assim, esta união dos indivíduos de *jure* acontece justamente para que eles tenham a possibilidade de, através de uma ação criativa e coletiva para que assim sejam capazes de provocar um questionamento acerca da sua posição na sociedade, desta maneira se entendendo como indivíduo a partir de um questionamento de sua posição na sociedade, para que desta forma sejam capazes de fazerem suas construções individuais, de uma vida reconhecida de visível.

Tais aspectos abordados pelo, sobre a individualidade e a volatilidade da sociedade moderna, impacta diretamente no que diz respeito à memória. Quanto mais informações recebemos, menos tempo temos para processá-las, pensa-las e até senti-las. Quanto mais estímulos recebemos, também menos tempo para percebe-los e ressignificá-los para que de alguma maneira se tornem lembranças. Quanto mais nos afastamos de uma vida em comunidade, onde temos um referencial de costumes e regras e até a questão da ancestralidade, menos aspectos e referenciais mais concretos temos para pautar e recriar nossas memórias. Se existe um campo do saber que se chama Memória Social, e os teóricos estudiosos do tema afirmam que a memória é um fenômeno social construído, precisamos ter referências concretas e sólidas de comunidade de sociedade para podermos construir a nossa identidade enquanto indivíduos e também poder recriarmos e partilharmos nossas memórias. Para além disso, se a memória depende de uma carga de sentimentos para ser apreendida, é necessário que o indivíduo seja capaz de sentir, para sentir e além disso perceber, é preciso que o ritmo não seja tão acelerado.

A construção da memória, a partir de sua função biológica se dá através de ligações neuronais ocasionadas por acontecimentos ou situações que o ser humano vivenciou em seu processo de aprendizagem. Segundo Maria Filomena Mónica (2007, p. 137) todos os códigos cerebrais formados durante nosso desenvolvimento são transformados em imagens explícitas. A autora afirma que as imagens cerebrais são “evocações efêmeras” que dão lugar a outras imagens que lhes seguem. É a partir da tradução da experiência em código, durante o processo de aprendizagem, que se produzem as memórias.

> A aprendizagem transforma percepção e movimento em código cerebral, e o código funciona como uma bela adormecida. O recordar consiste no despertar do sono e no retorno mais ou menos fiel àquilo que foi a percepção original, ou o movimento original. Recordar não é a mesma coisa que abrir um livro na página 37 e encontrar precisamente, na mesma impressão e nas mesmas linhas, as mesmas palavras com a mesma pontuação. Recordar é construir pouco mais ou menos. Reconstruir palavras se estamos a recordar um poema ou uma frase preferida, ou reconstruir imagens visuais, ou sonoras ou tácteis, ou olfativas, ou gustativas. Recordar pode também ser reconstruir sequencias de movimentos ou sequencias de imagens. (Ibidem, 2007, p. 139).

É importante saber que a memória é formada através de ligações neuronais, mas que sua constituição não se limita apenas ao biológico. As emoções desencadeadas pelos estímulos externos, chamados de Estímulos Emocionalmente Competentes (EEC) no momento do processo de aprendizagem é que são as responsáveis pela formação, ou não, da memória. Pode-se dizer que a memória ocupa, cria, modifica, interfere, nasce e vive no emocional. Para que as memórias sejam formadas é preciso que o corpo passe por um conjunto de reações aos estímulos externos, estes é que vão definir se a memória será apreendida ou não. Para António Damásio (2010, p. 82) “[...] não há memória sem emoção”, uma vez que todo o processo de memorização é guiado mediante o valor que damos às experiências do passado, o autor afirma que “[...] a emoção modula constantemente a forma como os dados e os acontecimentos são guardados na memória.”. Tais emoções podem se apresentar de três formas: as emoções de fundo (como o humor), acontecem repetidamente; as emoções primárias (como medo e felicidade); e as emoções sociais, que são semelhantes às primárias, porém só existem no contexto social.

A memória tem o papel de conservar vestígios ligados ao passado e está intimamente ligada às emoções e sentimentos que o indivíduo sente no momento

que é registrada. Para Pomian (2000) a memória pode ser dividida em três tipos: memória da espécie (genética), memória imunológica (sistema de defesa imunológico) e memória individual (linguagem).

A memória se apresenta como elemento de grande importância para a sociedade e pode ser claramente entendida de acordo Jacques Le Goff (2003, p. 46) quando afirma que a memória [...] é um elemento essencial que se costuma chamar de identidade individual, ou coletiva cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades [...]". A formação desta identidade, referida pelo autor, é oriunda de um fenômeno que tem por influência dois fatores, a maneira como o indivíduo vê a si próprio e também a partir dos critérios de convivência dentro da comunidade em que está inserido. Com isso é possível afirmar que a memória é socialmente construída, pois ao mesmo tempo ela se caracteriza como subjetiva ou individual - pois diz respeito à situações únicas do indivíduo - e também social, porque ela faz parte do coletivo, baseando-se na cultura de um determinado grupo social. Pollak (1992, p. 204) afirma que:

> Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte de um sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou um grupo em sua reconstrução de si. [...] ninguém pode construir uma auto imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação, em função dos outros. A construção de identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com outros.

Diversas áreas do conhecimento como a Filosofia, Psicologia Social, sociologia tem colaborado com o estudo da construção da memória, por isso a colocação de Jô Gondar (2005) de que ela é transdisciplinar. Para a autora a memória como objeto de pesquisa não pertence a alguma área do conhecimento específica, ela perpassa por várias áreas que a estudam de formas diferentes, e não é possível ignorar que existe um forte componente ideológico desta memória social. Pode-se afirmar que, "há sempre uma concepção de memória social aplicada na escolha do que conservar e do que interrogar" (GONDAR, 2005, p. 17). A ideia de se ter acesso a um documento ou a uma rememoração, deve partir do pressuposto que elas só puderam ser acessadas pois foram de alguma forma filtradas e repaginadas oriundas de uma vontade maior, de classe ou política, da

geração em que foram gerados ou das seguintes; com o intuito de que estas informações se perpetuassem no tempo.

> Uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver, chegando até a nossa. Essa montagem é intencional e se destina ao porvir. (GONDAR, 2005, p. 17)

Até meados do século XX a memória era considerada como um fenômeno individual, algo que acontecia de forma muito intima no interior de cada um. Não era levado em conta as experiências coletivas e também a forma como se acessava essas memórias, uma vez que elas eram consideradas a como a expressão de uma verdade que já passou. Halbwachs por volta dos anos 20-30 passa então a sugerir que a memória é em sua boa parte eletiva e recriada a partir de rememorações para que sirvam a uma determinada ideologia.

> A *priori* a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobre tudo, como um fenômeno coletivo e social ou seja como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. (POLLAK, 1992, p.201).

O ser busca a perpetuação do ser, cercando-se desta maneira de objetos afetivos e símbolos para que os valores de seu grupo social, consequentemente os seus, sejam lembrados. Este cercar-se de objetos e símbolos, concebendo o tempo como degradador das memórias é justificado por Piérre Nora “[...] os lugares de memória são construídos porque perdemos os meios de memória, sendo preciso reparar o dano.”. Justo pelo motivo de os lugares de memória serem construídos é que se pode afirmar que a memória, então, é seletiva e classificatória, sendo ela manipulável em sua construção.

> Vestígios são também relíquias, e com este termo queremos designar qualquer fragmento de um ser ou de um objeto inanimado que, tal como uma imagem objectiva, pode ser transmitido de indivíduo para indivíduo, de geração para geração. Imagens e relíquias apresentam-se ambas sob a forma de coisas, e ambas se encontram nas colectâneas, nas colecções, que são precisamente a correlação objectiva da memória especificamente humana que é a memória colectiva e transgeracional. (POMIAN, 2000, p. 508).

A memória tem o caráter de carregar a herança das civilizações aos menores grupos como família e tribos. O passado pode ser acessado, estudado e conhecido graças a memória, pode-se adentrar em universos distantes e serem considerados tão próximos quanto seu. Desta maneira pode-se dizer que a memória atua como um acervo cultural da humanidade.

> Na prática, esta arte da memória, é uma arte da linguagem: ensina a conservar as narrativas e permite, pois, a um indivíduo tornar-se o depositário das recordações daqueles a quem nunca conheceu porque morreram muito antes do seu nascimento. Assim se forma a tradição oral que durante milênios constituiu o principal conteúdo da memória colectiva e transgeracional. (POMIAN, 1992, p. 509).

Não há uma estabilidade na memória, uma vez que ela é previamente pensada em sua seleção, influenciada pela ideologia de quem o faz, seja pessoa ou grupo. Pollak (1992) através de seus estudos conseguiu perceber que dependendo do contexto em que o grupo está inserido, a memória de uma mesma época pode variar de uma maneira considerável. O sentimento de pertencimento, independente de ter participado ou não do acontecimento que gerou determinada memória é o principal fator.

> Quais são portanto os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria 'vividos por tabela', ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (POLLAK, 1992, p.201).

Apesar de a memória ser considerada como uma construção, ser influenciada por ideologismos e pelo contexto social, segundo o autor, ela tem um caráter seletivo, pois para o autor nem tudo o que é vivenciado ou que se tem acesso vira memória.

> Esse último elemento da memória- a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento- mostra que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que todos os modos de construção podem ser tanto conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. (Ibidem, p. 204).

Gondar (2005) afirma que o pensamento de Maurice Halbwachs – sociólogo francês da escola durkheimiana -, de que a memória é uma reconstrução fidedigna do passado e pautada em questões e quadros sociais definidos desencadeia um determinado posicionamento político. Em contraponto ao pensamento de Halbwachs, é exposto pela autora a proposição de Michel Foucault - filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo e crítico literário - de que a memória se constrói com base nos afetos e nas “expectativas diante do devir”, ou seja, a memória é um passado, pensado no presente, tendo um olhar para o futuro. Para além, na reconstrução das memórias, apenas o que é relevante e digno de ser exaltado é o que será lembrado, os demais aspectos serão esquecidos. É a partir da linha de pensamento de Foucault que este trabalho tomará forma, uma vez que através da análise das fotografias de Iberê e de como elas foram pensadas e posteriormente utilizadas pela FIC, é possível constatar que sim, a memória é construída com base nas expectativas dos acontecimentos que estão por vir.

Percebe-se ao longo da trajetória de Iberê Camargo que existiu um cuidado do mesmo no que se refere à questão do que seria preservado ou não em relação à ele. Algumas questões bastante marcantes na vida do artista obtiveram a devida exaltação, por questões bastante óbvias no que se refere a vida de um artista, como por exemplo o Prêmio de Melhor Pintor que ele ganhou na Bienal de São Paulo e que alavancou a carreira dele como artista. Outras questões e situações que ocorreram com ele, foram devidamente colocadas de escanteio e todo e qualquer vestígio que pudesse remeter aos fatos foram deixados de lado para que fossem esquecidos.

O fato de haver uma Fundação que leva o nome do artista e que a principal missão é preservar o acervo, promover o estudo e a divulgação da sua obra, leva a refletir sobre a importância que este tem no campo das artes. Deve-se atentar também ao fato de que o material que compõem o acervo desta Fundação é composto por uma gama de documentos e imagens que foram selecionados e guardados durante a vida do artista, não só posterior a sua morte, havendo neste acervo uma curadoria do próprio artista e também de sua esposa. Houve uma seleção prévia dos documentos e jornais que seriam guardados sobre ele e que posteriormente passaram a incorporar o Acervo Documental da Fundação que leva seu nome (ADFIC).

2.2 A FOTOGRAFIA

Há pouco mais de dois séculos, o surgimento do advento da fotografia e tem sido um aliado importante no que se refere a memória coletiva e individual. Incorporando uma função muito semelhante a que a pintura exercia até então. André Bazin (1991) em seu artigo Antologia da Imagem Fotográfica passa a ideia de que a representação da arte tem como maior motivação uma espécie de força psicológica do que propriamente a estética, uma vez que ela tem como principal foco a luta conta o tempo, contra a morte, conta o esquecimento e a aniquilação.

> Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o 'complexo da múmia'. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo.(Ibidem, p. 19)

Este "Complexo de Múmia" que o autor se refere está intimamente ligado a esta necessidade de perpetuar a imagem, uma vez que os egípcios utilizavam esta técnica como uma forma de manter o corpo íntegro ao longo do tempo. Para eles a preservação do corpo era uma garantia de não desaparecimento, garantindo também a preservação da alma que passava então a fazer parte do mundo dos mortos. Além do mais, segundo a cosmologia do povo egípcio havia uma possibilidade eventual de o corpo tomar vida novamente, mesmo a alma tendo feito a passagem para o mundo dos mortos, havia a possibilidade de que esta encontrasse o caminho de volta.

Esta necessidade de preservação, de uma luta contra o tempo/morte/esquecimento/aniquilação através da mumificação se dava justamente pelo fato de que se a alma realmente voltasse ela precisaria de um corpo para habitar, conforme Bazin (1991). Além disso o autor afirma que as múmias eram construídas para serem representações fidedignas, realistas de um corpo que de fato existiu. De acordo com o autor o Complexo de Múmia e suas características constitutivas estão intimamente ligados com a produção arte, uma vez que esta se fundamenta justamente nesta luta contra o esquecimento.

Com o passar dos tempos a necessidade de perenidade e permanência muda e passa a ser representada através da pintura de retratos das figuras ilustres. Por serem feitos através da representação realista dos modelos estes ajudavam a perpetuar a imagem do indivíduo, combatendo assim e desaparecimento do mesmo enquanto figura existente. As artes passam então a representar de uma forma realista o mundo, para que haja uma preservação da imagem, segundo Bazin (1991).

Acontece em um dado momento da história da pintura uma espécie de crise da mesma justamente por esta constante busca que ao artistas tinham em buscar expressar as “verdades essenciais do mundo” (Ibidem, p. 21), fazendo com que a natureza expressiva da arte se perdesse. Para o autor é neste momento que a fotografia tem sua ascensão uma vez que a mesma possibilita que:

> Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo”. (Ibidem, p. 22)

A fotografia surge como um complemento facilitador desta viagem de reconstrução das memórias justamente pelo fato de ter o poder de multiplicar e democratizar os registros dos acontecimentos. Além disso ela tem uma precisão e uma veracidade visual nunca atingidas anteriormente. A fotografia permite então que seja guardada a memória do tempo e da evolução cronológica. Para Walter Benjamin referindo-se à fotografia no século XIX (1987, p. 95)

> [...] os modelos de Hill não estavam longe da verdade quando diziam que “o fenômeno da fotografia” lhes parecia “uma grande e misteriosa experiência”, mesmo que se tratasse apenas da impressão de estarem diante de um aparelho que podiam rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto não tão vivo e tão verídico quanto a própria natureza.

Através da imagem fotográfica é possível acessar um passado implícito, a fotografia tem o poder de ser um instrumento que representa e apresenta na sua imagem um momento único, não podendo ser repetido, mas que pode ser acessado cada vez que a imagem for vista. É preciso ter cuidado, porém, com a interpretação feita das imagens, uma vez que diferente de um texto, a imagem

fotográfica não se apresenta de forma ordenada, podendo induzir o observador a interpretações errôneas. Benjamin questiona esta interpretação

> [...] “já se disse que o ‘analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? (Ibidem, p.103).

Apesar desta possibilidade de equívocos de interpretação, a fotografia fornece subsídios e infraestrutura ao saber. Com esta característica de perpetuação da imagem, o advento da fotografia toma sua importância na memória social, uma vez que é capaz de capturar as mais diversas formas de saber e ver, sendo capaz de despertar sentimentos e reconstruir memórias de uma maneira inigualável.

> Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados’ escreveu Lichtwark, em 1907, removendo assim a investigação da esfera de distinções estéticas e transpondo-a para a das funções sociais. (Ibidem, p. 103-104).

A evolução da tecnologia permitiu que a fotografia ficasse cada vez mais ao alcance das pessoas, não sendo necessário ser um profissional da fotografia para que seja possível ter acesso e utilizar uma câmera fotográfica, dando a possibilidade de a pessoa registrar cada evento que lhe é interessante e relevante para si,“ [...] a câmera se torna cada vez menor, mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo o efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador.” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

Esta popularização da fotografia é infinitamente útil quando se trata de registrar algo que pode ser acessado pela memória, pois é sabido que a fotografia tem uma função especial quando se trata de transmissão do sentimento de um determinado momento o que facilita a rememoração do mesmo. Além de ser considerada como um alicerce na reconstrução da história de um lugar, acontecimento ou pessoa.

Pelo fato de a imagem ser considerada um reconstrutor de memórias, que podem ser remontadas a partir do momento da visualização da fotografia e também por esta atuar como um criador de memórias é que buscou-se analisar se as fotografias que acompanham a cronologia de Iberê Camargo, contidas nos

catálogos. Esta análise tem o intuito de confirmar a hipótese de que as imagens são utilizadas com a intenção de reafirmar a memória sobre o artista.

Desde o seu surgimento e desenvolvimento tecnológico a fotografia tem se feito cada vez mais presente na vida das pessoas. A utilização da mesma para como registros de momentos de importância da vida individual ou em sociedade faz com que cada vez mais a fotografia seja popular na sociedade ocidental.

Para Giséle Freund (1976, p. 96, tradução nossa) "[...] com a fotografia se abre uma janela para o mundo[...]"[1], logo é possível afirmar que ela pode ser considerada um instrumento versátil, uma vez que ela se presta para os mais diversos fins como registrar fatos históricos, documentação médica e até mesmo reforçar a memória e a imagem pública de um indivíduo, como é o caso do tema trabalho. Neste ponto a fotografia passa a ser mais do que mera ilustração, como o espelho do real, e passa a permitir saber e conhecer os acontecimentos do mundo. Ela se apresenta como uma das formas mais efetivas de moldar "[...] nossas ideias e influir em nosso comportamento."[2] (Ibidem, p. 8, tradução nossa).

No seu livro *La fotografia como documento social,* Freund começa sua explanação sobre a fotografia afirmando que "[...] cada momento histórico presencia o nascimento de modos particulares de explosão artística, que correspondem ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época."[3] (Ibidem, p. 7, tradução nossa). No estudo da autora é feita a relação do surgimento da fotografia com a necessidade da obtenção de mudanças pela sociedade, independente do âmbito em elas figurem, seja no social quanto no político.

A invenção de Nièpce surge em meio a efervescência das máquinas, do capitalismo moderno e segundo Freund (Ibidem, p. 13) esta foi uma época em que a produção de materiais e bens deveriam acontecer em larga escala, grandes quantidades, e nesta gama incluíam-se os retratos. Nesta onda de aceleração de consumo e de produção houve também a ascensão das camadas sociais, aumentando sua capacidade de utilização do dinheiro. Estar retratado era um "[...] ato simbólico mediante o qual indivíduos da classe ascendente manifestavam sua

---

[1] "[...] com la fotografia se abre uma ventana al mundo [...]" (Gisèle Freund, 1976 p. 96)
[2] "[...] nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento." (Gisèle Freund, 1976, p. 8)
[3] "Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a lãs maneras de pensar y a los gustos de la época." (Gisèle Freund, 1976, p. 7)

ascensão social”[4] (Ibdem p. 13, tradução nossa). A produção destes retratos tinham a intenção de dar ares mais luxuosos aos retratados, mas com o nascimento da burguesia, estes passam a ser cada vez mais mecânicos devido ao aumento da demanda, ajudando a popularizar a fotografia, logo em seu surgimento.

Com a popularização da fotografia e a mesma chegando até as camadas mais inferiores, os fotógrafos passam então a ter vantagens sobre os pintores retratistas, uma vez que o tempo tomado para a produção do retrato era reduzido e também o valor cobrado pelo trabalho era inferior. É neste momento que a fotografia passa a ter uma maior importância na sociedade, uma vez que ela acaba favorecendo o acesso da burguesia aos métodos de representação e a mesma transformando-a em uma nova forma de “[...] auto-representação conforme suas condições econômicas e ideológicas”[5] (Ibidem, 1976, p. 24).

Segundo Felizardo e Samain (2007) a fotografia passa a ter um *status* de credibilidade por ter a capacidade de registrar fatias especificas do mundo real. Apesar de “[...] reproduzir a realidade externa”[6] (FREUND, 1976, p. 8, tradução nossa), não é suficiente o bastante para considerarmos e conferirmos credibilidade absoluta ao que esta retratado na imagem. Para Detiene (1988) a imagem fotográfica pode recorrer ao artifício da seleção de partes do real, com o intuito de iludir ou manipular aquele que está a observando, criando assim a possibilidade de produzir o engano. Assim como a memória, a fotografia pode ser criada a partir dos desejos e necessidades da sociedade, uma vez que a lente da câmera é capaz de produzir “[...] todas as deformações possíveis da realidade, determinadas em parte pela maneira de ver do fotógrafo e às exigências de seus mandatários”[7] (FREUND, 1976, p. 8).

A fotografia toma para si a função de celebração dos imortais, de alguma forma, ela vem para celebrar a “Arte da Memória” e toma para si a tarefa do *aedo* na sociedade do século V. Através das musas inspiradoras, o *aedo* resgatava a memória e sua importância. Ou seja, a fotografia, segundo Felizardo e Samaim

---

[4] “[...] actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso[…]” (Gisèle Freund, 1976, p. 13)
[5] “[...] autorrepresentación conforme a sus condiciones econômicas e ideológicas.” (Gisèle Freund, 1976, p.24)
[6] “[...] su poder de reproducer exactamente la realidad externa [...]”(Gisèle Freund, 1976, p.8)
[7] […] todas las deformaciones posibles de la realidad, dado el carácter de la imagem se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y lãs exigências de sus comanditarios.” (Gisèle Freund, 1976, p.8)

(2007) apresenta-se como uma forma moderna e rápida de perpetuar a memória, justamente pelo fato de a mesma ser composta de imagens e estas serem importantes no processo de rememoração. A imagem de representação das coisas são formadas por ícones, índices e símbolos que formam a memória. Em Semiótica, ícones, índices e símbolos são denominados por Charles Sanders Pierce como:

> [...] índice o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele; de ícone, um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude de características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, que não; e símbolo de um signo que remete ao objeto que ele denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto. (SANTAELLA; NOTH, 1999, p. 58).

A imagem representada na fotografia, ou a fotografia propriamente dita, surge como um advento para revolucionar a memória, a sociedade e o pensamento moderno, podendo ela ser considerada como uma espécie de documentação do que aconteceu. Até o momento de sua invenção, a criação e produção de imagens era feita exclusivamente por desenhistas e pintores, sendo este um processo lento, caro e raro. O registro fotográfico nasce para trazer a possibilidade da fixação de um instante de tempo, que até então não era possível. O surgimento da fotografia fez com que houvesse uma mudança bastante importante na forma como as pessoas se relacionam com a representação do “real”.

Barthes (1984) faz uma comparação entre a pintura e a fotografia, afirmando que o que está representado na fotografia pode ser passível de dúvida, uma vez que a imagem produzida na pintura pode ser feita como uma simulação da realidade, pois os signos representados são referentes, mas podem ser imitações. Já na fotografia, o autor afirma que ao contrário das imitações que ocorrem na pintura, na fotografia não há como negar que o que está retratado na imagem, esteve de fato lá. A imagem fotográfica trazia com ela uma gama muito grande de informações reunidas sobre um único momento, como nunca antes tinha se imaginado ter na pintura, no desenho ou na gravura.

A fotografia tem o poder de eternizar o instante, interrompendo um determinado momento e isolando-o na forma bidimensional do papel. Segundo Boris Kossoy (2002), existem dois processos de representação fotográfica, sendo eles o processo de construção da representação e o de construção da

interpretação. No primeiro leva-se em conta o momento em que a imagem foi concebida e no segundo é como os diferentes indivíduos interpretam tal imagem. Levando em conta o campo da recepção, pode-se considerar que existem inúmeros processos e ligações complexas que ligam a interpretação da imagem ao imaginário.

Para Barthes (1984) esta ligação entre interpretação e imaginário se dá através do interesse que determinadas imagens despertam intimamente no espectador. Este interesse é representado por dois conceitos apresentados por Barthes como sendo o *studium* e o *punctum.* Tais conceitos são formulados a partir da experiência do próprio autor com a fotografia. “Minha regra era suficientemente plausível para que eu tentasse nomear (terei necessidade disso) esses dois elementos, cuja co-presença fundava, assim parecia, a espécie de interesse particular que eu tinha por essas fotos.” (Ibidem, p. 44-45).

Studium pode ser considerado como um campo bastante extenso que é percebido por cada pessoa com maior familiaridade em um aspecto ou outro dependendo das experiências de vida, de cultura e saber de cada indivíduo. Barthes (Ibidem, p. 44-45) afirma que “[...] esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica.”. Logo é possível afirmar que o *studium* tem ligação direta com o enquadramento da imagem feita pelo fotógrafo e todos os aspectos que ele busca exaltar na imagem, principalmente de cunho cultural como por exemplo as roupas do fotografado que fazem menção a uma determinada época no tempo ou reporta a algum tipo de status social como riqueza ou pobreza.

> O *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem uma acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, que as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários das ações. (Ibidem, p. 45-46).

Existem determinadas imagens fotográficas que permanecem inerte aos olhos em diversos momentos, sem que haja um ponto específico que gerem interesse na imagem, porém que de alguma forma cativam o olhar. Tais registros apresentam-se apenas com o aspecto do *studium,* onde as imagens são

classificadas como “[...] a ordem do *to like*, não do *to love* [...]*.”* (Ibidem, p. 48). Quando se encontra ou se reconhece o *studium,* Barthes afirma que fatalmente as intenções do fotógrafo estão sendo encontradas. É um maneira de encontrar e estabelecer uma conexão com a imagem fotográfica, uma maneira de aprova-la, compreende-la, ou nenhum dos dois. Um forma de aproximar o leitor da imagem do fotógrafo.

Sendo apresentado pelo autor como o antagonista do *studium,* o *punctum* é um determinado ponto específico que chama atenção na imagem e atinge o observador de maneira muito forte. Barthes afirma que “[...] o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (Ibidem, p.64). Diferente do *studium,* que está relacionado a intenção do fotógrafo, o *punctum* depende única e especificamente do observador da imagem e de como ele reage a apresentação da mesma, se há na imagem algum elemento que atinge o indivíduo de uma maneira em que ele acaba se sentindo ferido ou pungido pela imagem. Ainda na relação das diferenças dos conceitos, o *punctum* não apresenta-se decodificado assim como o *studium.* O autor utiliza como exemplo desta codificação as fotografias pornográficas, que segundo ele são feitas com uma única intenção, representar o sexo.

Há um segundo momento que o autor afirma existir uma segunda forma de *punctum*, que não mais representado por um detalhe ou um elemento particular da fotografia, mas sim por algo que ele designa como uma intensidade. “Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum,* que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura” (Ibidem, p. 141). O tempo tem como função captar o olhar e apresentar algo intrínseco na imagem, tem o poder de captar tornar o invisível, visível.

Samian (2005), ao analisar as considerações de Barthes sobre *studium e punctum,* afirma que o primeiro tem ligação e se apresenta ao intelecto e que remete o olhar para o óbvio e o segundo tem faz tem relação com o afeto e remete ao que está implícito, obtuso.

> O studium da fotografia é, em Barthes, o que registrou a *câmara obscura* isto é, esse campo de dados inscritos e, geralmente condensados numa imagem que se oferece ao meu olhar e, sobretudo ao meu intelecto. É a fotografia como campo de estudo, lugar de uma investigação possível, de um reconhecimento das informações, dos signos e das mensagens que ela denota e conota, o terreno de um saber e de uma cultura que posso

> compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência. (Ibidem, p. 124).

O *punctum* é considerado um como uma reação do corpo a imagem observada, saindo do campo do intelecto. “É o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem. O silêncio que nela fascina e perturba, faz gritar o corpo, quando o olhar à procura de si aventura-se no seu espelho, no seu campo cego” (Ibidem, p. 124). Na primeira parte do livro de Barthes, ele é considerado como “um detalhe” que grita e pede o olhar do observador e na segunda parte há uma expansão desta visão. Para Samian o *punctum* se caracteriza como:

> [...] o sentido obtuso, um sentido que não pertenci mais ao domínio da língua, mas que se confessa na abertura de uma ferida. É a ausência e o silêncio de todo sentido, esse grito íntimo, intenso, necessário a seres vivos, confrontados naquilo de que sempre o fotógrafo fala: a vida e a morte, o tempo e a existência. (Ibidem, p. 125).

Para Le Goff (2003) a fotografia tem o poder de ativar a memória através da imagem de uma forma imediata. Esta afirmação se faz, uma vez que a mesma permite que através da imagem fotográfica seja possível reviver o passado no presente, ainda que determinada experiência não tenha sido vivenciada pelo indivíduo que observa a imagem, mesmo aquela imagem não tendo feito parte de seu passado. A imagem fotográfica é considerada pelo autor como imagem/documento e imagem/monumento, onde na primeira situação é possível considerar a imagem fotográfica como um índice, sendo ela o representante de algo que um dia aconteceu e já é passado – pessoas, lugares ou objetos-; já na segunda a imagem é vista como um símbolo, algo que foi escolhido pela sociedade, no passado, para ser perenizada no futuro. Neste momento é importante ressaltar que se a fotografia é considerada documento, ela é também um monumento, pois se ela informa, é através de um determinado ponto de vista e de visão de mundo.

A capacidade que o ser humano tem de conhecer o mundo se dá através do que Charles Pierce (1878) denominou como signos. Segundo Lizete Dias de Oliveira se “os signos são representações que servem para pensar” (OLIVEIRA, 2011, p. 3), sua função primordial é a de representação de apenas uma parte do objeto do signo através de sua manifestação. Pierce afirma que é possível um conhecer do mundo através dos signos, pautados em três categorias básicas,

estas categorias são denominadas pelo autor como: primeiridade, secundidade e terceiridade, porém é importante salientar que a representação se dá continuamente através destas três categorias unidas, nunca em partes, ela é indivisível. Segundo Oliveira:

> Peirce, em Uma nova lista de categorias (1868), afirma que os fenômenos se manifestam através de três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade estaria ligada a uma possibilidade, ao qualitativo, a secundidade a um concreto, ao contingente, e a terceiridade a uma generalidade, a uma convenção. A esse aparecer chamamos evento, algo que acontece, que é irreversível. O conceito de evento é fundamental para definir informação na medida em que, o que acontece, acontece de alguma maneira e de alguma forma particular. Perceber uma cor ou ouvir um som são eventos concretos, são secundidade. No campo da secundidade, os eventos estão em uma relação diádica, de confrontação entre dois elementos relacionados com o "passar-se", e não com o que se passa. O que se passa está no campo da terceridade, em uma relação triádica, de convenção, hábito, generalização. Quando o evento significa ver a cor ou ouvir o som – da mesma forma que se percebe todas as cores e se ouve todos os sons – já é um elemento ligado à terceridade. A terceridade está no pensamento, sobre o qual o evento pode ser descrito. (Ibidem, p. 3)

Pierce divide o conceito de objeto signo em dois, dizendo que eles podem ser tanto do mundo físico como um sonho, uma palavra, uma lembrança, um sonho. Lembrança ou sonho podem ser considerados reais, pois segundo Oliveira (2011, p. 4) eles "tem uma existência mental efetiva". Para a autora "a realidade consiste nos efeitos sensíveis produzidos pelas coisas que dela partilham". Quando há a passagem do mundo material, para o mundo formal, que se unem e formam um único bloco é o que dá significado ao que Pierce chamou de Objeto signo, que foi dividido através de dois conceitos: Objeto Dinâmico e Objeto Imediato.

A representação se dá apenas em um dos aspectos definidos por Pierce como objeto dinâmico e imediato. O objeto dinâmico apresenta-se tal como é, independente dos valores de julgamento e das percepções que temos dele, onde papel é papel, concretamente, independente das suas características agregadas. Já o objeto imediato apresenta-se como um objeto signo, já que a partir dele se pode ter a ideia do que ele representa, ou seja é um signo sob signo, uma sequência de representação da representação.

> O conceito de objeto imediato explica porque o mundo é representado em apenas uma parte, e não em sua totalidade. E representa-o seja ele um objeto dinâmico concreto, imaginado, sentido ou lembrado. Assim, quando digo "esse bilhete está amassado", o objeto dinâmico (papel) já é entendido como algo que pode ser amassado e que contém alguma

> escrita, mesmo não sendo necessário decifrar seu código. Assim, quando nos referimos a documentos arquivísticos, não estamos mais fazendo referência direta ao objeto dinâmico (o papel concreto e real), mas ao objeto imediato, que o representa em apenas uma de suas características. Da mesma forma, para os documentos museográficos, como um machado indígena, já devo ter uma ideia do que seja um machado e de que ele pode ser feito de vários materiais, entre eles, de pedra, mesmo que eu não saiba como produzi-lo e nem quem o produziu. (OLIVEIRA, 2011, p. 5)

A relação existente entre signo e símbolo não deve ser vista como sinônimos, onde eles se equiparam. Segundo Oliveira (2011, p. 6) “os símbolos são signos em uma relação de hábito ou convenção com seu objeto”. Além dos símbolos, há os ícones e o índices, que diferentemente dos símbolos não precisam de um código prévio para a sua interpretação, já os símbolos tem a necessidade de serem interpretados justamente por não haver nada concreto aplicável a ele, se ele apresenta-se fora de um contexto lógico ele não representa nada.

> O semioticista americano Charles Sanders Peirce (1839–1914) chama de índice o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele; de ícone, um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não; e símbolo de um signo que remete ao objeto que ele denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p.59).

Segundo Oliveira (2011) para que se possa considerar um signo como índice, ícone ou símbolo, é necessário que levar em consideração a forma como ele representa o seu objeto. Se esta forma de representação se dá através de uma semelhança, ocorrência ou generalidade. Para a autora o símbolo tem como função indicar o seu objeto “a virtude de um símbolo repousa da generalidade, em um código, uma lei” (Ibidem, p. 6). Já o índice apresenta-se como um condutor da atenção em direção ao objeto sob duas formas: “como um pronome demonstrativo ou pela criação de um contexto comunical” (Ibidem, p. 7), como uma forma de indicação, denotação ao que está sendo referido. Há no símbolo também uma parte considerada icônica, ou seja que tem a função de conotação do que está se referindo, que é o ícone, explicado da seguinte forma pela autora:

> Deveríamos nos referir ao signo icônico, pois o ícone puro não existe, ele é algo da dimensão da primeridade. Existir seria já se confrontar com uma diferença e a diferença está no nível de secundidade, na existência singular. (Ibidem, p. 7)

É possível afirmar que a interpretação é chave para haja o entendimento do signo simbólico, pois é a partir dela que o símbolo passar a assumir sua função de signo. É a partir desta afirmação que se tem a noção de como o documento fotográfico informa, manipulado pela visão de mundo de quem o detém, um vez que a mesma fotografia pode estabelecer uma relação diferente dependendo da pessoa que a olha. Isso dá-se por conta das relações estabelecidas com o que está ali representado, logo leva-se em conta o objeto de representação e não propriamente o suporte onde a imagem está registrada.

Jean Paul-Sartre (2009) indica que a imagem tem uma função representativa quando se trata do processo de significação e apreensão do ser humano em relação ao mundo em que ele vive e à sua mente. É atribuído como principal qualidade da imagem a possibilidade de a mesma ser uma forma abstrata, onde não existe a necessidade de haver uma exposição concreta de algo para que ele seja possivelmente pensado. Diferentemente a representação conceitual que apresenta como um sistema onde a base do pensamento se dá através de conceitos adquiridos.

O indivíduo tem uma necessidade intrínseca de ver e representar o mundo através das experiências que moldam sua realidade subjetiva, formadas a partir de suas vivencias que geram sua noção de realidade. Deste modo, é através do imaginário que o indivíduo molda sua realidade subjetiva, sendo ela reelaborada de acordo com a sua realidade, uma vez que ela é comparada com a percepção e a interpretação visual.

Para Barthes (1984) a imagem fotográfica carrega a magia da re-criação do “isso foi”, incitando e dando ênfase àquele momento que está ali eternizado através da imagem. Incita no observador um sentimento de ausência, uma vez que a mesma foi capturada em um momento sem antes, nem depois, porém conseguindo repetir ao infinito um momento que se deu em apenas uma vez. A fotografia tem o poder de trazer de volta um objeto que já não faz mais parte do presente, atestando um passado onde algo esteve naquele lugar e pode ser comprovado, para o autor a foto não é “[...] uma reconstituição, um fragmento, como a arte prodigaliza, mas o real em estado de passado: a um só tempo o passado e o real (...) a fotografia é toda evidência.” (BARTHES, 1984, p. 124, 59). O “isso foi” para Barthes nada mais é do que a certeza de que o que está ali retratado na fotografia

existiu de fato, pois toda a vez que observamos uma fotografia o que nela está contido passa por um processo de renovação, falando de algo que de fato foi.

> [...] diferente do cinema, televisão ou vídeo, que, graças ao movimento, guardam a memória dos mortos como se estivessem vivos, fotografias, devido a imobilidade, fixidez, que lhes são próprias, guardam a memória dos mortos como mortos. Mas mesmo entre aqueles que ainda vivem, fotografias, funcionam como documentos dos efeitos do tempo e dos traços de envelhecimento. Testemunhas impiedosas da passagem da vida em direção à morte (SANTAELLA et NÖTH, 1999, p. 133).

É possível afirmar que memória e fotografia estão intrinsicamente ligadas justamente pelo poder que a imagem fotográfica tem de demonstrar um fragmento de momento que se perdeu no tempo ou até mesmo um indivíduo que já não faz mais parte deste mundo. É neste momento, onde o ponto de referência não se faz mais presente no tempo, a foto toma o papel de índice, onde aponta para um vazio e em contrapartida também apontando para as memórias que temos formadas em relação àquele referente, memórias estas que montam a partir de nossos sentimentos e experiências.

> O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. (KOSSOY, 2002, p. 155).

A imagem fotográfica tem o poder de suscitar e também de recriar sentimentos. Ela tem o poder de agir tanto na memória individual, quanto na memória coletiva, sem estar diretamente ligada com sua temporalidade e com o modo em como foi produzida. Tais imagens acabam por formar estas memórias uma vez que as mesmas estão com elementos intrínsecos e importantes na formação da memória. Segundo Kossoy (2002), o fato fotografado ocorre em um determinado local, dentro de uma determinada época, ou seja, todo o registro fotográfico tem sua “gênese” em um tempo e espaço específico, tendo suas coordenadas de situação. Justamente por este fato, imagens que não são diretamente ligadas a um acontecimento na vida de um indivíduo, podem ser rememoradas através de seu contexto.

> A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de abrangência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação socioeconômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos. (KOSSOY, 2002, p. 45).

A fotografia atua como elemento evocador de memórias, principalmente em ambientes mais íntimos, como a casa ou atelier do artista. Nela é possível perceber através dos elementos retratados na imagem, características sobre a personalidade do retratado. Não há como olhar para uma imagem em que o retratado está em seu ambiente íntimo e não refletir sobre o que Bachelard (2005) afirma ser como casa "nosso canto do mundo". Mesmo que a imagem pareça encenada, em um primeiro momento, se observada com mais atenção é possível perceber que as imagens encontram-se minadas de sinais que aproximam mais ao fotografado.

A fotografia desencadeia espontaneamente a imaginação, uma vez que ela traz elementos que compõem a imagem e que trazem informações menos explicitas do que se quer retratar de fato, mas que ainda assim ajudam a compor a percepção. As imagens retratadas nas fotografias tem o poder de carregar o observador para uma espécie de "[...] labirinto formado por experiências, memorias, sonhos e poesia" (FARACHE, 2008, p.31), na tentativa de encontrar na imagem a "[...] concha inicial em toda moradia" (BACHELARD, 2005, p. 24). No texto do catálogo da exposição “Iberê Camargo: o carretel – meu personagem”, Michel Absury faz uma análise de uma fotografia bastante emblemática do artista (Figura 1), onde comenta exatamente estes detalhes menos explícitos da imagem, mas que ajudam a compor a imagem e a percepção do expectador.

Figura 1 - Iberê no ateliê da Lapa, 1948

Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

> Vestido em um elegante terno branco, muito em moda na época, com gravata, sapatos engraxados e cabelo parafinado, o jovem artista se senta em uma cadeira giratória ao lado de uma escrivaninha. O espaço em si remete mais a um escritório do que um ateliê do artista. não se trata de um retrato do artista em seu local de trabalho, mas de um retrato do orgulho de um homem prestes a conhecer o mundo. Sobre a escrivaninha um globo é colocado com o Brasil virado para o artista. uma cabaça de chimarrão se encontra um pouco adiante, onde a ponta de sua bombilha projeta uma linha imaginária no globo entre o Brasil e a Europa, como se toda a cena anunciasse a viagem iminente. Não podemos verificar se a fotografia foi publicada ou não; no entanto, a imagem mal requer uma legenda. Aqui está um jovem artista bem apresentado, originário das províncias, que vem alcançar através da perseverança e do trabalho árduo um grande reconhecimento. O artista e sua obra são apresentados ao espectador como evidência do merecido prêmio. Em outra fotografia da mesma série o artista está sentando com o pote de chimarrão na mão, novamente cercado por sua arte, o que enfatiza ainda mais essa hipótese. (ABSURY, 2013 p. 8).

A imaginação é um elo ligante da imagem fotográfica de outrem com a memória. Com ela é possível alcançar através das fotografias - não apenas as nossas, mas as outras pessoas - áreas mais profundas, mais subjetivas do individuo ali retratado. É possível que se veja "[...] com os olhos do espirito, isto é, ver o todo que confere sentido aos particulares. " (ARENDT, 1993, p. 38).

A relação de memória, imaginação e fotografia pode ser entendida como:

> A associação do processo da memória ao processo da imaginação, constitui, assim, uma das bases sobre a qual se assenta a experiência propiciada pela observação de determinadas imagens fotográficas, independente inclusive, das diversas categorias as quais são comumente relacionadas. (FARACHE, 2008, p. 32).

No caso do estudo das fotografias do artista, publicadas nos catálogos das exposições, pode-se observar uma intencionalidade de criação de memória através da imagem. Uma vez que elas são utilizadas para acompanhar as informações contidas em texto sobre o artista, fazendo com que o leitor possa se sentir mais próximo da figura que está sendo tratada.

2.3 A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A FIC nasceu de um desejo do artista e de sua esposa, Maria Coussirat Camargo. Foi criada em 3 de outubro de 1995 com o objetivo de preservar e divulgar sua obra. Além de aproximar o público deste que é um dos grandes nomes da arte brasileira no século XX, procura incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea. A instituição tem como principal missão a preservação do acervo do artista além da viabilização de um acesso aberto à materiais sobre a vida do artista que propiciem que pesquisadores e público em geral tenham acesso à obra do artista, com o intuito de divulgar a obra do mesmo. O contato do seu público com arte cultura e educação através dos programas interdisciplinares também é missão da FIC[8]

O acervo da FIC foi totalmente doado pela esposa de Iberê Camargo, pouco mais de um ano após a morte do artista. Constituído por mais da metade das obras produzidas pelo artista ao longo de mais de 50 anos dedicados à Arte – um total de cerca de 7 mil - está dividido em Artístico e Documental: a primeira parte conta com mais de 5 mil obras entre desenhos, guaches, gravuras e pinturas, enquanto a segunda abriga mais de 20 mil catálogos, recortes de jornais e revistas, fotografias, correspondências, cadernos de notas e matrizes[9].

---

[8] Informações retiradas do site da Fundação Iberê Camargo, disponível em : < http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/fundacao-conheca.aspx>. Acesso em: 24 maio 2015.

[9] Informações retiradas do site da Fundação Iberê Camargo, disponível em : < http://www.iberecamargo.org.br/site/acervo/default.aspx>. Acesso em: 24 maio 2015.

Organizada através da parceria de Dona Maria e do empresário Jorge Gerdau Johannpeter, juntamente com representantes de diversas áreas da cultura, educação, empresariado e governo do Rio Grande do Sul, a FIC estabeleceu sede na casa em Porto Alegre, na qual Iberê Camargo e a esposa fixaram residência a partir da década de 80, após 40 anos morando no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, definiram-se as diretrizes e os objetivos da instituição, a composição de um conselho curatorial e o planejamento das atividades que oficializaram publicamente a FIC[10].

Desde seu surgimento, a FIC visa preservar o Acervo, promover o estudo e a circulação da obra do artista, e estimular a interação do público com a arte, a cultura e a educação, a partir de programas interdisciplinares. A cada ano, são organizadas exposições, seminários, encontros com artistas e curadores, cursos e oficinas sobre a obra de Iberê Camargo e sobre questões ligadas à arte contemporânea, a fim de promover uma reflexão sistemática sobre o fazer artístico[11].

A atual sede da FIC foi inaugurada em 2008, projetada pelo arquiteto português Álvaro Siza - um dos mais renomados arquitetos da atualidade - foi construída para abrigar o acervo do artista e todas as demais atividades.

2.4 O ARTISTA IBERÊ CAMARGO

No decorrer desta sessão será possível conhecer um pouco sobre a vida do artista que é figura central da análise deste trabalho. Alguns dos principais acontecimentos de sua vida profissional e também pessoal serão abordados, para que seja possível que o leitor tenha uma noção de sua paixão pela arte e também por todas as questões que envolviam as artes plásticas no Brasil.

Aos 18 dias do mês de novembro do ano de 1914, no município de Restinga Seca, nasce o pintor Iberê Camargo. Durante sua infância acaba morando em algumas cidades do interior do Rio Grande do Sul em consequência do trabalho de

---

[10]Informações retiradas do site da Fundação Iberê Camargo, disponível em : < http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/fundacao-conheca.aspx>. Acesso em: 24 maio 2015.

[11] Informações retiradas do site da Fundação Iberê Camargo, disponível em : < http://www.iberecamargo.org.br/site/acervo/default.aspx>. Acesso em: 24 maio 2015.

telegrafista de seu pai. Segundo Farias (2014) é a partir do final do ano de 1927 que o jovem passa a ter contato com a pintura, ao ingressar na Escola de Artes e Ofício. Após trabalhar como desenhista técnico do Primeiro Batalhão Ferroviário em Jaguari, transfere-se para Porto Alegre, ingressa no Curso Técnico de Desenho de Arquitetura, no Instituto de Belas-Artes, onde conhece Maria Coussirat, que acaba se tornando sua companheira até o final da vida.

Mesmo sem ter concluído o curso no Instituto de Belas-Artes, o jovem artista continua sua produção, sem auxílio ou orientação de professor, apenas com a ajuda de Maria – que passa ser sua principal modelo para desenho - e Vasco Prado, antigo companheiro de trabalho público, com quem monta um estúdio para praticar o desenho. Na década de 40, seu caminho como pintor passa a ter outro rumo quando Iberê decide falar com um amigo, com o intuito de se tornar um pintor com reconhecimento.

> [...] e sentindo a necessidade de encontrar meios que possibilitassem tal realização, procurei Décio Soares de Souza, que conhecera meu trabalho e me estimulara a seguir a vocação. Décio, culto e sensível, mobilizou seus amigos Moysés Velhinho e Vianna Moog para me conseguirem uma bolsa de estudos do Estado" (MASSI 2009, p. 126)

A partir do contato feito, os amigos passam a articular maneiras de fazer com que Iberê consiguisse a bolsa e tempo hábil para que ele possa dedicar-se inteiramente aos estudos da arte. Em 1942 ocorre sua primeira exposição individual, que culmina com a concessão de uma bolsa de estudos de pintura no Rio de Janeiro, e é a partir deste momento que o artista passa a ter contato de fato com o Modernismo na arte. Em uma carta datada de 1969, endereçada à Jaqueline Tesnière o artista afirma que:

> Nascido e criado no interior do Rio Grande do Sul, onde apenas se ouvia o eco do modernismo, transferi-me para o Rio de Janeiro em 1942, com o propósito de estudar pintura. No Rio de Janeiro, onde pontificava Portinari, não obtive os ensinamentos vislumbrados pela minha intuição a despeito do meu trabalho pertinaz. O Brasil dessa época, desprovido de museus de arte moderna, de galerias de arte (no Museu de Belas Artes, a única moderna era um pequeno Sisley), a educação artística era só possível através de reproduções. Foi nesta ambientação que iniciei minha vida de pintor. (CAMARGO, Iberê, 1969 p. 1).

Segundo Ferreira Gullar (1995 apud SALZSTEIN, 2003, p. 87)[12], a ida do artista para o Rio era motivo bastante significante pois era a possibilidade de

[12] FERREIRA GULLAR. Do Fundo da Matéria. **Piracema**. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, n.4, ano 3, p. 51, 1995.

encontrar respostas às suas indagações, que a muito já não se configuravam como a de um artista inexperiente. Gullar (1995 apud SALZESTEIN, 2003, p. 87)[13] afirma que Iberê já tinha claro em mente o que não queria, que era "[...] a pintura acadêmica, medíocre e conformada". A clareza era tanta que seu tempo de permanência na Escola Nacional de Belas-Artes foi curto, devido ao grau de academicismo da instituição.

No ano de 1943 passa a integrar o Grupo Guignard - formado pelo pintor Guingnard - onde começa a colocar em prática a pintura e também tem os seus primeiros contatos com a gravura. O grupo monta uma exposição no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes. Por ocasião da exposição, um grupo de alunos vandaliza os trabalhos expostos, causando grande revolta dos artistas. Iberê é uma das principais figuras a manifestar sua revolta com o ocorrido. Nos anos que se seguem, o artista participa de inúmeras exposições e eventos, apresentando suas obras nos principais Salões de Arte do País, sendo que desde seu primeiro Salão ele fica entre os premiados (ZIELINSKI, 2006, p. 584).

Em 1947 participa do 52º Salão Nacional de Belas-Artes Divisão Moderna, com três trabalhos, sua pintura Lapa foi ganhadora do prêmio máximo uma bolsa de estudos na Europa. A referida bolsa, possibilitou que Iberê estudasse com alguns dos principais nomes da arte na época. Segundo Farias(2014), ao ganhar este prêmio a carreira do artista toma outras proporções, sendo este fato um divisor de águas e sua trajetória enquanto pintor. Segundo o próprio Iberê:

> A viagem à Europa, em 1948, colocou-me de chofre, diante da arte de todas as idades, Compreendi, então, que arte não é a maneira de fulano ou sicrano em dos seus seguidores, mas uma elaboração permanente de uma linguagem, que se renova em cada época. (FARIAS, 2014, p. 197).

Durante sua estadia na Europa, de 1948 à 1950 passa algum tempo em Roma estudando pintura com De Chirico. De acordo com Joel Pizzini (1994), Neste período de estudos com o mestre o artista não produziu nada autoral, passou todo o tempo de estudo realizando cópias, porque, segundo o próprio Iberê, o mestre pregava que se o artista soubesse fazer uma boa cópia era capaz de realizar aquilo que estava se propondo, que ao dominar o desenho, o artista é capaz de fazer o que quiser posteriormente. Iberê, que era um discípulo aplicado, passa a seguir os

[13] FERREIRA GULLAR, op. cit., p. 50-61.

conselhos do professor, fazendo apenas cópias, visitando assiduamente museus para poder observar as obras dos grandes pintores e reproduzi-las. Ainda em Roma, estuda gravura com Carlos Alberto Petrucci.

Certo de suas intenções de estar tão longe de sua terra, Iberê estudava com afinco e devorava os ensinamentos recebidos por seus mestres. No ano de 1949 muda-se para Paris, onde estuda pintura com André Lothe, continuando sua saga de observação e reprodução das obras dos grandes pintores, expostas nos museus de Paris. Mário Carneiro, em depoimento à Sônia Salzstein (2003, p. 25) - para o livro Diálogos com Iberê Camargo, descreve o Iberê que conheceu naquele momento como um homem com "[...] a timidez disfarçada numa segurança aparente [...]. Iberê não era impositivo: vivia atribulado por dúvidas, era um eterno questionador de si mesmo, dos outros, da pintura [...].

Em seu retorno, ao final de 1950, o artista retoma suas atividades no Rio de Janeiro, sempre afirmando que sua estadia na Europa teve como principal função a evolução de seu trabalho, através do contato que teve com as obras dos grandes mestres, segundo Farias (2014). Nos anos que seguem, dedica-se ao ensino de desenho e de pinturas em seu ateliê e participa ativamente de discussões sobre a profissão de pintor no país. Figura em algumas exposições coletivas e também individuais, com pinturas, gravuras e desenhos. Apesar de participar ativamente de atividades ligadas ao oficio, o artista é visto como um homem de "[...] recusa de contato social e de distanciamento da cena cultural" como afirma José Resende em entrevista à Sônia Salsztein (2003, p. 164). Em contraponto a um posicionamento de mestre, sempre dando aulas para artistas mais jovens em seu ateliê e demonstrando uma posição pública crítica diante do então "[...] caráter incipiente do ambiente cultural brasileiro." (SALZSTEIN, 2003, p.164).

No afinco de promover a arte da pintura e da gravura, Iberê funda o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes no ano de 1953, afirmando em carta ao amigo Mário Carneiro que "[...] eu estou certo de que os que forem sérios e capazes ficarão e aproveitarão. A arte e o conhecimento só foram feitos para estes". (CAMARGO, 1953)

Ainda no mesmo ano encabeça, juntamente com Djanira, uma intensa campanha pela liberação da importação das tintas estrangeiras. Este movimento ficou conhecido como um dos mais importantes movimentos políticos envolvendo as artes plásticas do País. O mesmo passa pela adesão de 480 artistas brasileiros,

que se mobilizam em prol da questão das tintas, culminando em um protesto singular durante o III Salão Nacional de Arte Moderna intitulado Salão Preto e Branco. Na apresentação do Salão os artistas expuseram apenas obras pintadas em preto e branco.

Através de seus contatos, Iberê consegue que a Livraria do Globo de Porto Alegre doe uma prensa litográfica para que seja utilizada no curso de gravura no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro, onde passa a ser professor através de concurso público. Através de seus conhecimentos e apontamentos sobre gravura, escreve uma apostila que é distribuída no curso do Rio de Janeiro e também no Clube de Gravura de Porto Alegre.

Em abril de 1955, Iberê convoca uma assembleia de artistas em seu ateliê para promover, ainda em caráter de manifestação, um salão intitulado Salão Miniatura. A principal pauta do protesto continua sendo o preço abusivo sobre a importação das tintas. Em maio do mesmo ano, Iberê e outros artistas do movimento participam do programa Clube da Crítica, onde expõem a situação das artes plásticas e a função do movimento. A situação resolve-se quando o Ministro da Educação anuncia que a importação do material para artes plásticas será direta.

Ao longo de sua carreira participa de inúmeras exposições e eventos ligados à arte, incluindo outros tipos de manifestações artísticas como desfiles de carnaval. Sempre muito condizente com o que julgava ser certo, demite-se do júri de seleção e premiação do VII Salão Nacional de Arte Moderna, por divergências quanto aos critérios adotados pelos outros integrantes do júri. Sua decisão é apoiada por outros artistas renomados. Sobre o acontecido o pintor declara:

> Meu critério de julgamento foge a qualquer conchavo e atende às aspirações de todos aqueles que não podem falar, mas tem sede e fome de verdade e justiça. Quem presta este depoimento é um artista que trabalha para o mundo do espírito, onde os valores moral e estético têm realmente um significado, porque são essenciais. (LACERDA, 1958, p.12).

Farias (2014) comenta que, no ano de 1956, o artista protagoniza uma polêmica no V Salão Nacional de Arte Moderna. A sua gravura, que foi aceita pelo júri, é recusada pela comissão organizadora, por se tratar de figuras nuas e, segundo alegação da comissão, haver “[...] exagero na figuração de um espécime humano de sexo masculino”. O pintor recorre e a gravura é então exposta no

Salão. Até o final da década de 50 participa de várias exposições, e faz alguns trabalhos para ilustrações de livros e croquis para o figurino e boca e palco do Balé Rudá de Villa-Lobos.

A década de 60 é marcada por inúmeros acontecimentos importantes na carreira do artista, o reconhecimento de sua obra toma proporções internacionais. No ano de 1961 recebe o prêmio de Melhor Pintor Nacional com a sua série Fiada de Carretéis, na VI Bienal de São Paulo, dois anos depois, no mesmo evento ganha uma sala especial. O ano de 1966 é marcado com uma viagem à Europa, na qual é convidado a pintar um painel oferecido pelo Brasil à Organização Mundial da Saúde. Segundo Farias (2014, p. 248) a execução do "[...] painel é um ponto culminante na produção do artista". No mesmo ano de 66 integra inúmeras exposições coletivas fora do Brasil, tendo o reconhecimento de vários críticos de arte. No ano de 1969, em parceria com a artista Maria Tomaselli, ministra um curso de pintura para os detentos da Penitenciária de Porto Alegre, que é definido em reportagem do Correio da Manhã como "[...] um programa de quase requinte" (1969 apud Farias, 2014, p. 258)[14].

A década de 70 continua sendo de muito reconhecimento de seu trabalho. Ele integra o júri de alguns dos principais prêmios das artes do País, recebe o título de Cidadão de Porto Alegre – concedido pela Câmara Municipal de Vereadores de Porto Alegre. Na Universidade de Santa Maria é inaugurada a Galeria Iberê Camargo, em homenagem ao artista. Ainda nesta década inaugura uma exposição individual em Londres, à convite do Embaixador Sérgio Corrêa da Costa, exposição esta que é muito elogiada pela crítica inglesa, ainda que o próprio artista diga que "[...] o inglês não inflaciona sua palavra" (*apud* Farias, 2014, p. 270)[15].Ainda integra uma comissão para conscientizar as autoridades sobre a precariedades dos materiais de arte produzidos no Brasil e por melhores condições para sua importação, dando algumas sugestões para solucionar o problema, elogiado por Carlos Drummond de Andrade pela iniciativa, em texto publicado no Jornal do Brasil

> Iberê move céus e terras em defesa de uma causa justa e, com sua imaginação criadora dá ao Governo a fórmula de conciliar o desenvolvimento artístico nacional com a política restritiva de importações.

---

[14] A prisão desumana. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, p. 13, 29 nov. 1972
[15] LUZ, C. Iberê Camargo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 38, 21 nov. 1973.

> Que os artistas o apoiem, pois a causa é de todos. Iberê não fala por si, fala pela classe. E o Governo só lucrará em mostrar-se sensível à sua voz. (Jornal do Brasil a*pud* Farias, 2014, p.277)[16].

O artista passa por uma situação bastante delicada no ano de 1980, a qual reflete em sua vida pessoal e também em sua vida profissional. No final deste ano, "[...] após ser agredido, próximo ao seu ateliê em Botafogo, atira fatalmente no engenheiro Sérgio Areal e é preso em flagrante. [...] A tragédia marca profundamente a vida e a obra do artista" (Farias, 2014, p.286). Após o acontecido, a participação de seus trabalhos em exposições tem um significativa queda, porém não deixa de receber algumas homenagens de instituições e expor. No ano de 1982 volta a residir em Porto Alegre, onde começa a retomar sua produção. É partir do ano de 1984 que volta a figurar de uma forma mais intensa nas exposições e, no ano de 1985, viaja ao Rio de Janeiro para receber o Prêmio Golfinho de Ouro do Governo do Estado do Rio de Janeiro. No ano de 1986 recebe o título de Doutor Honoris Causa, pela Universidade Federal de Santa Maria.

Apesar de sua curta participação em vida, na década 90, os anos foram bastante intensos. É a partir do ano de 1990 que ele retoma a produção de gravuras, participa de várias exposições, tanto individuais como coletivas. Sempre defensor da classe e da facilitação para a circulação de obras de arte, no que dizia respeito aos impostos -, Iberê recusa-se a participar da III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca no Equador, em 1991. Em 1992 faz parte do curta-metragem Presságio, onde aparece em cenas produzindo diversos desenhos. No mesmo ano lança o livro "Gravuras". Em 1993 participa de várias exposições, inclusive uma internacional. Porém, o ano de 1994 foi o ano mais badalado da década, quando é lançado o livro homônimo, organizado por Ronaldo Brito, além de outro que recebeu o título "Conversações com Iberê", de Lisette Lagnado. Ainda neste ano é lançado o livro "Iberê Camargo, mestre moderno" com textos de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Décio Freitas. Produz diversas charges políticas sobre o pseudônimo de Maqui e comenta: "Acho que a charge é um excelente veículo para expressar problemas do momento, comentar coisas que não teriam lugar em minha

[16] Arte, interesse nacional. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 15, 25 nov. 1976

pintura, onde as questões são mais essenciais e menos factuais" (MORAES, 1994 *apud,* Farias, 2014, p.273)[17].

No dia 2 de agosto do ano de 1994, finaliza aquela que seria sua última tela, intitulada "Solidão". No dia 9 de agosto, após tantos anos dedicados àquela que era sua verdadeira paixão, a arte, o artista faleceu. No ano seguinte de sua morte, sua esposa Maria Camargo dá início àquele que sempre foi o sonho do artista, ter uma instituição para perpetuar sua memória e sua obra.

> Entendo que a vida é uma grande caminhada. Os ciclistas de meus quadros são caminhantes, no fundo, sem meta. São seres desnorteados. No andar do tempo, vão ficando as lembranças; os guardados vão se acomodando em nossas gavetas interiores. Como temos cicatrizes! A vida foi causando essas feridas que nos acompanham até o fim. Nós somos como as tartarugas, carregamos a casa. Essa casa são as lembranças. Nós não poderíamos testemunhar o hoje se não tivéssemos por dentro o ontem, porque seríamos uns tolos a olhar as coisas como recém-nascidos, como sacos vazios. Nós só podemos ver as coisas com clareza e nitidez porque temos um passado. E o passado se coloca para ajudar a ver e compreender o momento que estamos vivendo. [...] A vida dói... Para mim o tempo de fazer perguntas passou. (CAMARGO; MASSI, 2009, p. 30).

A memória do artista tem sido preservada e recriada de forma magistral pela FIC. Ao longo dos anos de existência a mesma tem exaltado a vida e obra do artista, levando Iberê para os quatro cantos do Brasil e também para o mundo. Além das exposições, a FIC também possibilita que qualquer pessoa em qualquer parte do mundo, que tenha acesso a internet, possa acessar a obra completa do artista que estão presentes nos Acervos de Obra e Documental da instituição.

---

[17] MORAES, Angélica de. Iberê Camargo anuncia o fim da arte. **Zero Hora,** Porto Alegre, 2 abr. 1994.

METODOLOGIA

A metodologia e os métodos empregados tiveram como base os objetivos desta investigação.

3.1 NATUREZA E ABORDAGEM

A referida pesquisa pode ser considerada como de natureza básica, uma vez que reúne, segundo Gil (2010, p.26), “[...] estudos que tem como propósito preencher uma lacuna no conhecimento.”.

Por não ter o intuito de quantificar ou enumerar itens em categorias, este trabalho teve uma abordagem qualitativa. Segundo Richardson (2010, p.79) as pesquisas com uma abordagem de ordem qualitativa prestam-se para facilitar o entendimento da natureza de um fenômeno social. A partir de uma maneira simplificada, esta abordagem leva o pesquisador a uma imersão profunda no problema de sua pesquisa, tendo como parte fundamental e essencial da mesma o processo, não sendo levados em conta apenas os resultados, mas a pesquisa como um todo (MARTINS; THEÓPHILO,2009).

3.2 TIPO E MÉTODO DE PESQUISA

Como o trabalho tem como pretensão pesquisar o caráter de memória, através das imagens fotográficas do artista, apresenta-se uma proposta de estudo de caráter exploratório. Para Gil (2010), as pesquisas de caráter exploratório têm como característica ser mais flexíveis, uma vez que consideram o estudo de diferentes facetas do fato. Além disto, a pesquisa exploratória permite explicitar ainda mais o problema, possibilitando, também, que se construam hipóteses e inferências em relação ao mesmo.

A realização do estudo foi pautada em pesquisa bibliográfica e documental, sendo que a pesquisa de campo valeu-se de entrevistas para a coleta dos dados. Gil (2010) apoia esta forma de levantamento dos dados entendendo que traz como vantagem o fato de o investigador poder ter uma maior cobertura dos fenômenos, quais podem ser estudados de uma maneira

muito mais ampla, através de levantamentos bibliográficos, utilização de entrevistas abertas com indivíduos que passaram por experiências práticas em relação e com o problema pesquisado, além de possibilitar que seja feita uma análise completa de exemplos que possam ajudar na compreensão do problema.

O método de pesquisa adotado para dar conta da análise dos dados foi o de análise de conteúdo, tendo como referência a autora Laurence Bardin, a autora mais citada em trabalhos que utilizam este tipo de estudo.

A análise de conteúdo pode ser utilizada tanto em pesquisas qualitativas como em quantitativas. Bardin (1977) justifica que este é um tipo de análise que pode ser aplicada a discursos diversificados justamente por se valer de "[...]um leque de apetrechos; ou com, com maior rigor, um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações" (BARDIN, 1977, p. 31). Para a autora este tipo de análise se tem como característica primordial o desvendar crítico do conteúdo analisado.

> Um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens [...] a intenção da análise de conteúdo é a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não). (Ibidem, p. 38).

Neste método proposto por Bardin, a análise é feita através de um roteiro bem específico que se divide em três fases de tratamento do conteúdo: 1) fase de pré exploração do material ou de leituras flutuantes do *corpus* das entrevistas; 2) seleção das unidades de análise (ou unidades de significado); 3) processo de categorização e sub-categorização. Estas etapas tem como principal função facilitar as inferências acerca das informações contidas nas entrevistas, uma vez que a produção de inferências sobre textos objetivos é o que dá sentido à análise de conteúdo.

3.3 PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Para a coleta de dados foram utilizados três tipos de levantamento: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e análise de entrevistas e fotografias.

Para compor a contextualização teórica, parte inicial deste estudo, e dar suporte ao estudo proposto foram utilizados livros e artigos de periódicos que tratam sobre imagem, memória e arte. O levantamento dos dados baseou-se em pesquisa bibliográfica específica em fontes impressas publicadas por editoras, como os catálogos da FIC e os livros sobre a vida do artista. Esta pesquisa bibliográfica específica de publicações sobre o artista ocorreu no período de 18 a 21 de agosto de 2015.

A pesquisa documental baseou-se em documentos que constam no ADFIC, com o intuito de ter acesso às fontes primárias sobre o artista, assim, os documentos analisados são fontes de primeira mão, não são oriundos de pesquisas bibliográficas e sim de materiais em sua maioria de caráter pessoal, como as cartas, os escritos do artista e as suas fotografias. Realizou-se a pesquisa documental no período de 24 a 28 de agosto de 2015.

Para complementação dos dados utilizaram-se informações obtidas através de entrevista semi-estruturada.

Para Bardin (1977), a entrevista é considerada como um método de investigação específico que permite que o investigador reúna dados através da comunicação com indivíduos. Segundo Bogdan & Biklen (2010), “[...] uma entrevista é utilizada para recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente uma ideia sobre a maneira como sujeitos interpretam aspectos do mundo”. Através da utilização de entrevistas é possível obter tanto dados objetivos quanto dados subjetivos dos entrevistados. Os dados objetivos são possíveis de serem coletados através de fontes secundárias como censos, estatísticas. Já as informações subjetivas só podem ser obtidas através da utilização de entrevistas.

Para que uma entrevista seja efetiva na obtenção das informações pretendidas, ela tem de ser planejada tendo em vista o objetivo da mesma. É importante atentar para os indivíduos que serão entrevistados, devendo-se

buscar pessoas que tenham familiaridade com o assunto tratado, para que as informações sejam relevantes para serem utilizadas na análise dos dados da pesquisa. A realização da entrevista deve se basear em um roteiro ou formulário, dependendo do tipo de entrevista, pré-estabelecido pelo entrevistador onde contenham as questões importantes e relevantes para a pesquisa. (LAKATOS, 1996).

Existem diversos tipos de entrevistas para serem utilizadas em pesquisas. Algumas delas são mais utilizadas na área das ciências humanas, para facilitar a obtenção de informações, que são elas: entrevista estruturada, semi-estruturada, aberta, entrevista com grupos focais, história de vida além de entrevistas projetivas. A entrevista projetiva faz a utilização de materiais gráficos e visuais, com a intenção de obter informações mais detalhadas sobre determinado grupo ou local (HONNIGMANN, 1954).

A técnica de história de vida permite que o entrevistador interaja constantemente com o entrevistado, sendo possível uma imersão maior no assunto e tem como função principal obter um retrato das experiências vivenciadas pelos entrevistados. (MINAYO, 1993). Na entrevista com grupos focais a principal intenção é fazer com que haja uma discussão sobre o assunto abordado na pesquisa, geralmente são aplicadas em grupos formados por pessoas que tem ideias e opiniões relevantes para a pesquisa, a reunião dos entrevistados para a discussão sobre o assunto é interessante neste tipo de entrevista uma vez que os participantes podem se valer das opiniões e das experiências dos demais para ajudar a formular suas respostas (BAUER; GASKELL, 2002).

Entrevistas com o teor estruturada são baseadas em questionários previamente pensados de forma totalmente estruturada e o entrevistador tem de tomar o cuidado de não fugir delas no momento da entrevista, este cuidado em não desfocar das questões previamente pensadas se dá pelo fato de que assim há a possibilidade de criar uma comparação da diferença entre as respostas dos indivíduos entrevistados, baseado no mesmo conjunto de perguntas (LAKATOS, 1996). As entrevistas classificadas como abertas tem um caráter exploratório bastante forte, uma vez que ela é conduzida de forma livre, onde o entrevistador introduz o assunto abordado e o entrevistado fica aberto para dar sua opinião ou relato sobre o tema, neste tipo de entrevista há

uma espécie de conversa informal, para que o entrevistado se sinta a vontade para discorrer sobre os assuntos propostos, havendo uma mínima interferência do entrevistado no curso da entrevista (MINAYO, 1993).

A tipologia semi-estruturada é bastante utilizada pois nela há a possibilidade de mesclar dois tipos de entrevista, a aberta e a estruturada. Neste tipo de entrevista é importante que o entrevistador esteja atento ao desenvolver do assunto, pois é possível que o entrevistado aborde assuntos que não estavam previstos no questionário, podendo acontecer de o mesmo fugir do foco do assunto. A delimitação do volume de informações e o direcionamento para tema são algumas das principais vantagens deste tipo de questionário, além de permitir um aprofundamento maior em determinados pontos que o entrevistador ache necessário. Há a possibilidade de utilizar recursos visuais, o que permite que o entrevistado se sinta mais a vontade e tenha a possibilidade de lembrar dos fatos (SELLTIZ et allii, 1987).

Para o desenvolvimento desta pesquisa optou-se por utilizar a entrevista como instrumento de coleta de dados justamente pelo fato de ela ter um caráter exploratório e por haver a necessidade de obtenção de informações de terceiros, para enriquecer o trabalho. O tipo de entrevista escolhido foi a semi-estruturada, na qual colocaram-se questões pré-estabelecidas, mas com a possibilidade que o entrevistado falar livremente sobre o tema, caso julgasse importante acrescentar informações que não foram indagadas pelo entrevistador. Como o assunto tratado no trabalho diz respeito à imagem e memória, foram utilizados recursos visuais para instigar ainda mais a fala dos entrevistados. As falas foram gravadas e, posteriormente decupadas para facilitar a análise e não haver perda de informações.

Foram realizadas entrevistas com cinco pessoas, que se salientam por terem contato direto com o assunto tratado neste trabalho. Eduardo Haesbaert e Adriana Boff, ligados à FIC, sendo o primeiro coordenador dos Acervos de Obras e Documentos da instituição e a segunda a responsável pela organização das exposições de Iberê. Os demais entrevistados são fotógrafos que, em momentos distintos, tiveram a oportunidade de fotografar o artista em seu ambiente de trabalho e também em seus momentos mais íntimos. São eles: Dulce Helfer, Martin Streibel e Mathias Cramer. As

entrevistas ocorreram no período de 22 de setembro a 6 de outubro de 2015. Para que as falas dos entrevistados fossem utilizadas neste trabalho com a devida identificação dos mesmos, foram assinado documentos de autorização que estão nos Apêndices IV, V, VI, VII e VIII. Segue uma breve apresentação de cada um dos entrevistados.

Eduardo Haesbaert é artista plástico, técnico em gravura. Trabalha com arte desde os 12 anos, quando passa a frequentar a Escola de Artes em Santana do Livramento. Ao chegar em Porto Alegre fez curso de gravura em metal no Ateliê Livre e a partir daí passou a trabalhar para diversos artistas, resolvendo as questões de impressão das gravuras. Foi este ofício que o fez ter contato com Iberê Camargo, com quem desenvolveu o trabalho nos últimos quatro anos de vida do artista. Sua relação de trabalho com Iberê e Maria Coussirat estreitou-se de tal maneira que hoje Eduardo é coordenador dos Acervos de Obras e de Documentos e do Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo, ele se considera uma espécie de guardião da memória e das obras do artista.

Adriana Boff é formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente ela trabalha na FIC como produtora das exposições do artista tanto dentro da instituição como fora da mesma. Além de produtora, é responsável pela coordenação da produção dos catálogos das exposições tanto de Iberê quanto dos demais artistas que tem suas obras expostas na FIC. Desde o início de 2015, assumiu a função de coordenação do mapeamento das obras do artista.

Dulce Helfer é fotógrafa e muito ligada à cultura. Trabalhou durante vinte e sete anos como fotógrafa do jornal Zero Hora, um dos mais lidos do Estado do Rio Grande do Sul. Atuou como colaboradora na Secretaria da Cultura do Estado ao lado do então secretário Carlos Appel. Foi responsável pela cobertura dos shows da banda The Cure e Avril Lavigne no Brasil, fez a cobertura fotográfica da produção do DVD de Jards Macalé. Através do seu contato com artistas das mais diversas áreas foi que conheceu Iberê Camargo, de quem virou amiga e fotógrafa.

Martin Streibel é empresário e fotógrafo. Trabalhou intensamente com fotografia entre os vinte e os cinquenta anos de idade, a cerca de dez anos atrás começou a diminuir sua relação de trabalho com a fotografia. Durante o

período que trabalhou como fotografo Martin andou por ramos bastantes distintos, tendo um leque muito grande de áreas, desde fotografia de moda até fotografia industrial. Para o fotógrafo o universo mais interessante de fotografar era o dos artistas pois este tipo de trabalho possibilitava que o fotografo tivesse contato os mesmo e também com as pessoas que circulavam nos ateliês, possibilitando uma troca de ideia sobre diversos assuntos. Seu contato com o Iberê se deu através de Tina Zapolli, sua amiga e marchand do artista.

Mathias Cramer é jornalista e fotógrafo. Trabalhou em alguns jornais de renome do estado do Rio Grande do Sul na área jornalística. Sua experiência com a fotografia nos mais diversos campos se deu através de demandas das pautas jornalísticas dos veículos os quais atuou. Ele considera suas fotos como a documentação do que estava sendo tradado nas pautas. Na área cultural fez alguns trabalhos para a assessoria de imprensa do extinto Centro Cultural APLUB, onde foi era responsável por fotografar as obras que seriam expostas e também os artistas, para materiais de divulgação das exposições. Foi através de contato com curadores e assessores de imprensa que organizavam as exposições de Iberê que Mathias teve a oportunidade de fotografar o artista.

3.5 ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Para compor a pesquisa bibliográfica foi feita uma seleção dos textos disponíveis, com base no título, palavra-chave e resumo, que tivessem uma relação mais direta com o foco desta investigação. A análise documental deu-se por meio da leitura dos documentos, coletando os trechos que melhor se adaptavam de base para auxiliar na análise dos demais dados coletados, principalmente no que dizia respeito à postura do artista em relação a perpetuação da memória.

As entrevistas foram analisadas a partir do material gravado, com a categorização das falas de acordo com os temas tratados, com o intuito de levantar informações que justifiquem a utilização das imagens.

Todos os dados coletados, através das gravações das entrevista, foram analisados através do método de análise de conteúdo, tomando como referência a obra Análise de Conteúdo da autora Laurence Bardin, com o intuito de levantar informações que justifiquem a utilização das fotografias nos catálogos. A análise passou por três etapas que serão abordadas a seguir:

a) fase de pré-exploração do material ou de leituras flutuantes do *corpus* das entrevistas: consistiu na seleção do *corpus* a ser analisado e posteriormente feita a leitura flutuante de todo o material para que fosse possível conhecer o contexto e que se começasse a ter impressões. Durante esta etapa foi possível resgatar muitas das impressões afloradas durante o contato pessoal com os entrevistados, neste momento já foi possível algumas pistas e indícios não tão óbvios nas falas dos entrevistados;

b) seleção das unidades de análise (ou unidades de significado): nesta etapa foram escolhidos os recortes temáticos a serem analisados posteriormente. A seleção foi feita seguindo das questões levantadas nos objetivos do trabalho, além de alguns aspectos que foram levantados durante a pesquisa teórica sobre os temas abordados no trabalho;

c) processo de categorização e sub-categorização: neste momento houve uma classificação por diferenciação de temas e posteriormente um reagrupamento de assuntos por gênero. Em seguida os dados foram analisados através do embasamento teórico sobre as questões a serem respondidas na tentativa de buscar uma validade intrínseca das respostas obtidas.

Após a compilação dos dados, os mesmos foram analisados à luz do referencial teórico.

4 ANÁLISE CRÍTICA DOS DADOS

As entrevistas realizadas com a responsável pela coordenação dos catálogos da FIC, com o assistente nos últimos quatro anos de vida do artista e alguns fotógrafos que tiveram a oportunidade de registrar momentos do artista foram utilizadas como guia para analisar o caso proposto.

A análise está dividida em X momentos que se propõem a responder as indagações propostas nos objetivos específicos do trabalho. Com intuito de aumentar a coesão da análise as falas dos entrevistados foram reorganizadas de acordo com os tópicos a serem abordados.

4.1 A CRIAÇÃO DO ARTISTA ATRAVÉS DA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Partindo do afirmação de que a memória é um fenômeno social construído e que a mesma tem influências diretas de ordem afetiva e política para que a mesma seja formada, esta análise inicia-se com uma fala bastante contundente de Eduardo Heasbaert. O artista e amigo de Iberê traz consigo uma carga de memória emocional sobre o artista foco desta pesquisa que é bastante visível. Ao ser questionado sobre seu papel dentro da FIC, Eduardo tem a seguinte fala:

> ***Me considero guardião*** *(grifo nosso) [...] guardião é o meu trabalho não é coordenador. [...] eu cheguei através do Gelson Radaelli que sabia que ele precisava de um impressor. Fui fazer um teste, passei no teste e no outro dia já tinha um bilhetinho no meu ateliê embaixo da porta, da Dona Maria, pedindo para eu ir trabalhar com eles. Daí eu fui e não parei mais. Aí era o meu, como dizer assim, depois que eu sai do Ateliê Livre, ali foi a primeira relação que eu tive como profissional mesmo, da pintura. Não é nem artista plástico. O Iberê era pintor e um homem pensador sem parar. Ele tava sempre a mil, como dá pra ver no que tem no acervo. Ou ele tava escrevendo ou tava pintando, desenhando. Então essa relação foi a primeira que eu tive com o artista, é de ofício. Então ali pra mim foi mais uma escola. Essa relação, relação de aprendizado dentre de um lugar que me proporcionou materiais bons, até livros e mais o pensamento dele.*

Quando Eduardo intitula-se como guardião da memória do artista é possível perceber que a carga emocional de ligação dele com Iberê é bastante forte. O fato de o amigo ter estado com o artista nos últimos anos de sua vida, anos estes em que o mesmo estava extremamente fragilizado

devido a sua saúde, propiciou que a relação de ambos se estreitasse. Iberê sabia que estava no fim de sua vida e encontrou em Eduardo uma figura para dividir suas experiências e suas vivências. Segundo Pollack (1992), esta memória socializada oralmente cria um fenômeno de identificação.

> Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992, p. 2).

Muito do que se sabe sobre o artista é através das histórias que ele contava e também sobre as impressões que ele tinha do mundo. Iberê pode ser considerado um homem culto. Apesar de ter largado os estudos acadêmicos, era um homem de muita leitura e muito interessado nos assuntos que lhe chamavam atenção. É possível afirmar que tinha consciência da importância dos relatos orais que ele dava sobre sua vida, como uma forma de reforçar e reafirmar as experiências que viveu e também a sua opinião em relação a elas. Sobre sua experiência das histórias que ouvia, Eduardo tem a seguinte fala:

> *Para ele e para o trabalho claro. [...] mas é que as coisas é tudo junto né? Juntava as coisas da casa e ele ficava contando histórias da vida e do que ele tinha passado. De todos os acontecimentos ele tava sempre sentado, falando, falando, falando. Ele usava muita metáfora também, as vezes tu saia mal de lá porque tu não sabia o que ele tava querendo dizer direito, só ia saber depois. "Ah ele quis me dizer isso!", era o que a gente vê aqui nessa parte documental, é isso. Ele era bem o que ele fez mesmo, o que ele deixou.*

Considerada como seletiva e discriminatória, a memória transmitida através dos tempos, principalmente na oralidade, ela é um elemento manipulável, na qual há uma espécie de curadoria do que será transmitido para as gerações que se sucedem. No caso do relato de Eduardo, sobre a prática que Iberê tinha de contar suas experiências, pode-se dizer que o

artista tinha uma intenção de perpetuar suas memórias e mais, tinha a necessidade de se perpetuar no tempo, para além da sua obra e de sua vida. Para Pomian

> São também as relíquias, e com este termo queremos designar qualquer fragmento de um ser ou de um objeto inanimado que, tal como uma imagem objectiva , pode ser transmitido de indivíduo para indivíduo, de geração para geração. Imagens e relíquias apresentam-se ambas sob a forma de coisas, e ambas se encontram nas colectâneas, nas colecções que são precisamente a correlação objectiva da memória especificamente humana que é a memória colectiva transgeracional. (POMIAN, 2000, p. 508)

No decorrer da história das civilizações sempre houve um cuidado em se perpetuar as experiências e vivências de alguma forma, primeiramente por meio da oralidade, passando por diversas mudanças através dos tempos chegando até a mídia moderna, havendo sempre uma intenção de reconstruir um passado ideal, para exaltar ideologias. Tal fato de não haver um registro, e se perpetuar na informalidade, garante o resgate da visão e da voz daqueles que não escreveram.

> A memória oral é um instrumento precioso se desejamos constituir a crônica do quotidiano. Mas ela sempre corre o risco de cair numa 'ideologização' da história do quotidiano, como se esta fosse o avesso oculto da história política hegemônica. Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. A história, que se apoia unicamente em documentos oficiais, não pode das conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios. A literatura conhecida já está prática pelo menos desde o Romantismo: Victor Hugo faz surgir Notre Dame de Paris num quadro popular medieval que a história oficial havia desprezado. (BOSI, 2003, p. 15)

Eduardo deixa claro que absorveu e recriou muitas memórias das histórias que o artista contava. Em um dado momento da sua fala, comenta uma situação que ocorria durante os encontros de Iberê com os amigos (Figura 2), em seu ateliê no Rio de Janeiro, por volta da década de 60 e 70, tempo em que Eduardo ainda não conhecia o artista.

> *Posicionamento. É tanto que no Rio de Janeiro, os encontros no ateliê dele, quando chegava lá, tinha desde delegado, o cara de direita e de esquerda, dos extremos ali. Aí o cara chegava lá de revólver e ele mandava o cara largar o revólver em cima do guarda-roupa e aí se encontravam todos ali.*

Figura 2 - Iberê, Maria e amigos em encontro no ateliê do artista

Fonte: Acervo Virtual da Fundação Iberê Camargo

Enquanto o amigo fazia este relato, foi possível perceber que aquela experiência, de certa maneira, fazia parte de sua memória, mas, ao mesmo tempo, era explícito que ele não havia vivido aquele momento, uma vez que ainda não havia conhecido o artista. Existem registros fotográficos dos encontros relatados por Iberê, o que explica uma apropriação das histórias contadas. Há, na figura de Eduardo, um portador vivo das memórias do artista. Tanto de memórias construídas através dos relatos de Iberê e apreendidas pelo amigo como também das memórias construídas a partir da experiência dos dois em outros momentos.

> *Eu me lembro que eu ganhei o Prêmio de Viagem, de pintura no Salão do Chico Lisboa e era para Florença. O Iberê me encomendou uma cashmere e fez um desenhinho do cashmere lá, e tinha que ser gola V e a não não podia ser qualquer manda, tinha que ser raglan eu acho. Aí eu liguei pra ele para dizer que eu não tava encontrando mesmo, aí depois eu liguei para dizer que eu tinha encontrado em uma loja, que era especializada só em roupa inglesa, aí eu liguei e falei que tinha tinha gola U, eu sei que no telefone ele perguntou como que estava tudo por lá, mas daí ele ficou indignado 'Tem que ser VUU'. Então o Iberê tinha dessas coisas também, de passar tarefas.*

Como já visto anteriormente, a memória apresenta-se como uma eleitora de seus elementos, na qual fatos, pessoas, lugares e grupos são lembrados através de uma seletividade que passa por uma maquiagem de quem a recria, ou seja, nem tudo é lembrado, somente o que nos parece mais interessante e tem mais significado. Iberê faz uma construção na narrativa de suas memórias, ao relatá-las para Eduardo, certamente enfatizando o que ele achava que seria mais interessante ser lembrado. Posteriormente, Eduardo recria estas memórias do artista, a partir da ótica que tem das mesmas e a partir da experiência de vivências que teve com Iberê.

> Esse último elemento da memória –a a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento- mostra que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. (POLLAK, 1992, p. 204)

Neste momento é cabível afirmar que Iberê tinha uma real noção das memórias que ele gostaria que fossem perpetuadas a seu respeito. Ele recriava suas memórias e suas histórias contando o que convinha e o que o exaltaria, valendo-se do que se pode chamar de oportunismo mnemônico. Segundo Gondar (2005, p. 16)

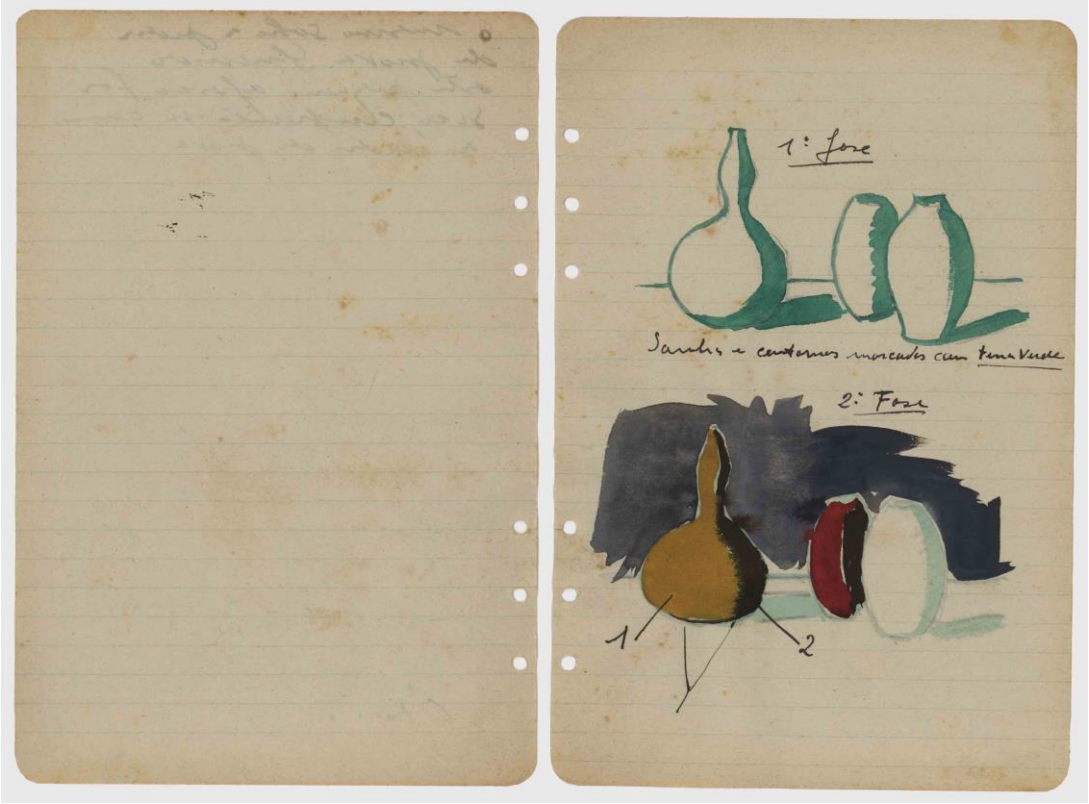
> Pensar memória como uma reconstrução racional do passado, erigida com base em quadros sociais bem definidos e delimitados; como o fez Halbwachs, leva-nos a um tipo de posicionamento político; afirmar, em contrapartida que a memória é tecida por nossos afetos e por nossas expectativas diante do devir, concebendo-a como foco de resistência no seio das relações de poder como propôs Foucault, implica outra ética e outra posição política. (GONDAR, 2000, p. 508).

Relacionar a memória com a trajetória de Iberê é bastante interessante pois é possível perceber a sua preocupação em mantê-la viva em vários âmbitos de sua vida. Eduardo comenta que o artista tinha uma preocupação em preservar sua memória através de anotações que fazia em caderninhos (Figura 3).

> *[...] ele anotava tudo né? Isso é impressionante, tinha muitas coisas práticas que eu acho que ele não tinha muito tempo pra pensar, aí ele anotava tudo. Até tem esses caderninhos que eu acho que não estão aqui.*

> *Ele pegava a pilha do relógio, desenhava o tamanho da pilha, botava a pilha e tal. Tudo era anotado, o tamanho do sapato, a medida do sapato, do cinto, tudo. Tinha anotação de tudo. Essa preocupação de não esquecer as cosias né?*

Figura 3- Anotações do artista sobre o processo de pintura.



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo.

A memória oral tem uma característica de volatibilidade própria, pois ela se forma primeiramente através da linguagem, da oralidade. Estes escritos feito pelo artista se apresentam como uma forma de solidificar as memórias do mesmo. O hábito de escrever e anotar suas questões apresenta-se como uma forma de combater a volatibilidade que se têm através da oralidade e também dos acontecimentos cotidianos da vida. Estes registros são considerados como uma solidificação da memória do artista.

Há, segundo Pomian (1992), uma diferença entre a tradição oral e a escrita:

> Ao contrário da tradição oral, na qual a relação entre o passado e o presente é imediata, porque o segundo é apenas um prolongamento do primeiro, o que no limite permite a sua identificação, os documentos escritos oferecem a possibilidade de perceber as diferenças entre passado e presente, supostos à partida separados por um intervalo de tempo durante o qual aconteceu algo e reunidos virtualmente numa série mais ou menos longa de intermediários (POMINAN, 1992, p. 507).

Esta solidificação da memória, feita através dos escritos do artista, é o que tem ajudado na análise da mesma, uma vez que ela permite uma comparação de informações referentes ao universo do artista e também em relação ao que estava acontecendo no mundo em volta dele. Iberê encontrou nos seus escritos uma forma de documentar suas memórias. Le Goff (1990, p. 10-11) afirma que a noção de documento "[...] não é só um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento". Esta ideia de documento monumento se dá justamente pelo fato de o monumento ter a característica de evocar o passado perpetuando assim uma recordação como, por exemplo, os atos escritos.

Esta preocupação com a perenidade da existência e de preservação de sua memória, fazia com que Iberê não somente registrasse aspectos de seu cotidiano, como também seus pensamentos e ideias. Durante o tempo em que passou estudando na Europa ele fez anotações das aulas que frequentava, mas não se contentava apenas com o que havia escrito em aula, todas as suas anotações eram passadas a limpo pela esposa Maria. A seguir é possível observar a imagem de um de seus cadernos de estudo e, na sequência, uma página de outro caderno, como as anotações feitas na aula de Pettrucci (Figura 4) , passado a limpo por Maria (Figura 5).

Figura 4 - Cadernos de anotações de aula

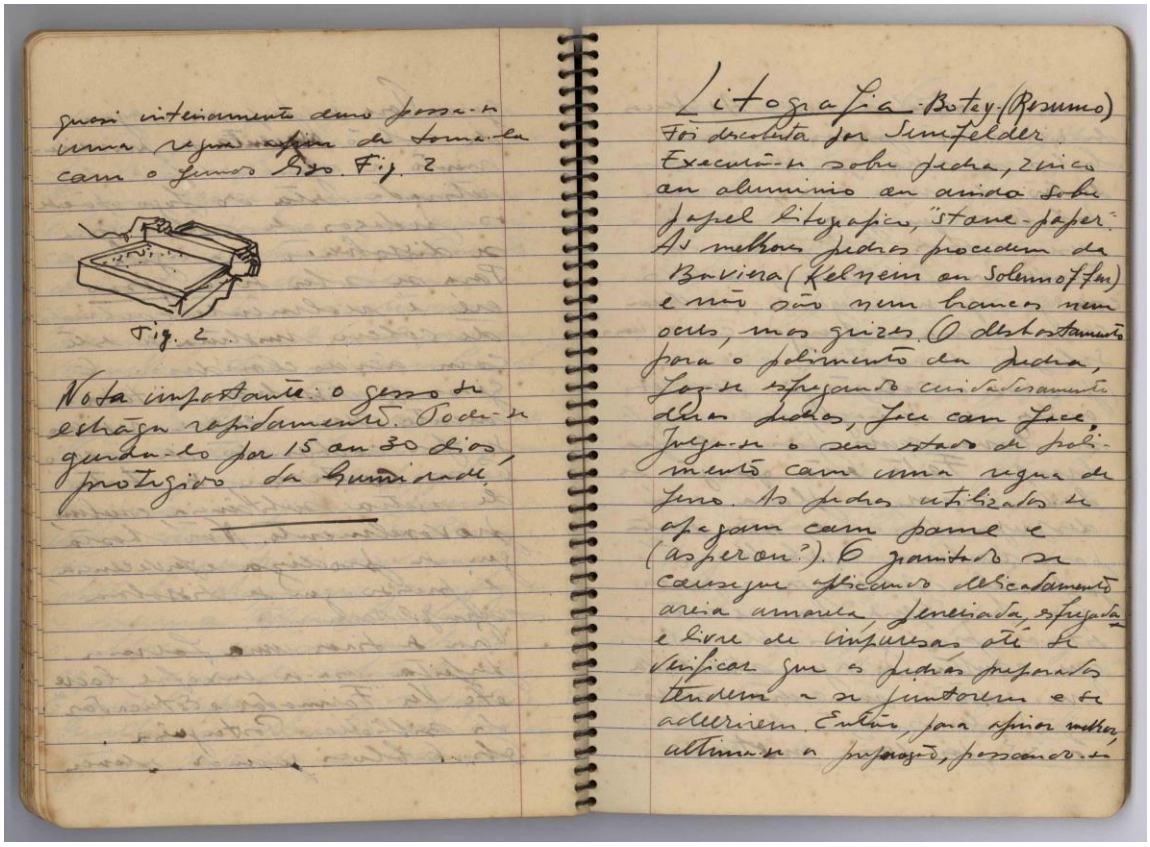

quasi inteiramente deve passar-se uma regua ~~[illegible]~~ de forma-la com o fumos Bro. Fig. 2

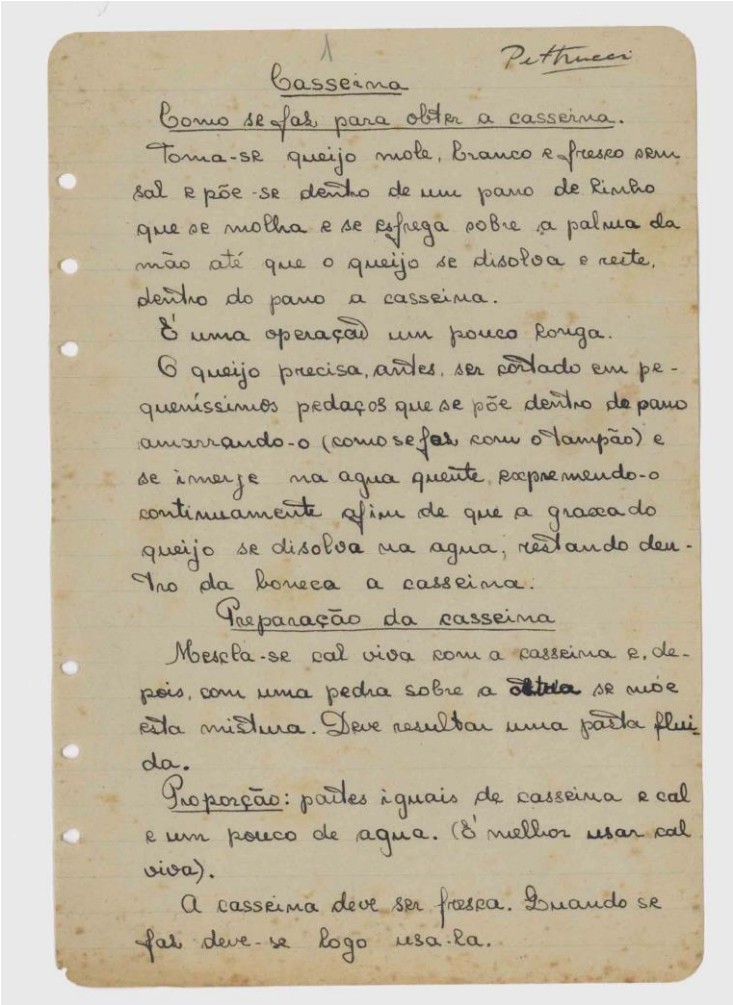
Fig. 2

Nota importante: o gesso se extraça rapidamente. Pode-se guarda-lo por 15 ou 30 dias, protegido da humidade.

Litografia - Botey (Resumo)
Foi descoberta por Senefelder
Executa-se sobre pedra, zinco ou aluminio ou ainda sobre papel litografico, "stone-paper".
As melhores pedras procedem da Baviera (Kelheim ou Solnhoffen) e não são nem brancas nem ocas, mas grizes. O desbastamento para o polimento da pedra, faz-se esfregando cuidadosamente duas pedras, face com face. Julga-se o seu estado de polimento com uma regua de ferro. As pedras utilizadas se afegam com pome e (asperon?). O granitado se consegue efficaz delicadamente areia amarela peneirada, esfregada e livre de impurezas até se verificar que as pedras preparadas tendem a se juntarem e se aderiem. Então, para afinar melhor, altera-se a preparação, passando-se

Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

Figura 5 - Caderno de anotações das aulas de Pettrucci, passado a limpo pela esposa do artista



1 Pettrucci

Casseina

Como se faz para obter a casseina.

Toma-se queijo mole, branco e fresco sem sal e põe-se dentro de um pano de linho que se molha e se esfrega sobre a palma da mão até que o queijo se disolva e reste, dentro do pano a casseina.

É uma operação um pouco longa.

O queijo precisa, antes, ser cortado em pequeníssimos pedaços que se põe dentro de pano amarrando-o (como se faz com o lampão) e se imerge na agua quente, espremendo-o continuamente afim de que a graxa do queijo se disolva na agua; restando dentro da boneca a casseina.

Preparação da casseina

Mescla-se cal viva com a casseina e, depois, com uma pedra sobre a ~~obra~~ se móe esta mistura. Deve resultar uma pasta fluida.

Proporção: partes iguais de casseina e cal e um pouco de agua. (É melhor usar cal viva).

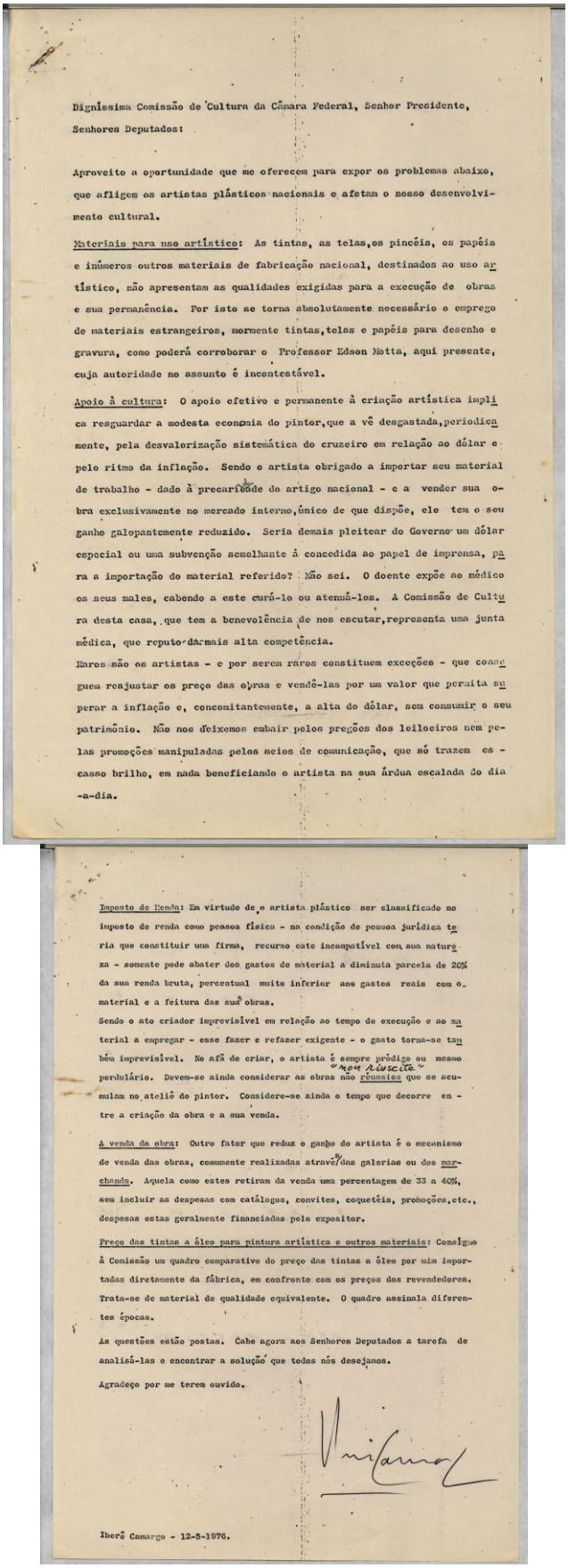
A casseina deve ser fresca. Quando se faz deve-se logo usa-la.

Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

Assim como suas anotações de classe, ele tinha o mesmo hábito com todas as correspondências que escrevia, segundo Eduardo:

> Desde quando está respondendo. Quer dizer, eu peguei o final, ali quando ele ta se correspondendo com a Lisette Lagnado que ele copiava as coisas, então ele elaborava antes de mandar a carta. As vezes cartas especiais ele chegava a fazer cópia a mão para ficar como documento. Ou xerox, ele fazia muito xerox também.

Figura 6 - Cópia de carta escrita por Iberê



Dignissima Comissão de Cultura da Câmara Federal, Senhor Presidente,
Senhores Deputados:

Aproveito a oportunidade que me oferecem para expor os problemas abaixo, que afligem os artistas plásticos nacionais e afetam o nosso desenvolvimento cultural.

Materiais para uso artístico: As tintas, as telas, os pincéis, os papéis e inúmeros outros materiais de fabricação nacional, destinados ao uso artístico, não apresentam as qualidades exigidas para a execução de obras e sua permanência. Por isto se torna absolutamente necessário o emprego de materiais estrangeiros, mormente tintas, telas e papéis para desenho e gravura, como poderá corroborar o Professor Edson Motta, aqui presente, cuja autoridade no assunto é incontestável.

Apoio à cultura: O apoio efetivo e permanente à criação artística implica resguardar a modesta economia do pintor, que a vê desgastada, periodicamente, pela desvalorização sistemática do cruzeiro em relação ao dólar e pelo ritmo da inflação. Sendo o artista obrigado a importar seu material de trabalho - dado à precariedade do artigo nacional - e a vender sua obra exclusivamente no mercado interno, único de que dispõe, ele tem o seu ganho galopantemente reduzido. Seria demais pleitear do Governo um dólar especial ou uma subvenção semelhante à concedida ao papel de imprensa, para a importação do material referido? Não sei. O doente expõe ao médico os seus males, cabendo a este curá-lo ou atenuá-los. A Comissão de Cultura desta casa, que tem a benevolência de nos escutar, representa uma junta médica, que reputo da mais alta competência.
Raros são os artistas - e por serem raros constituem exceções - que conseguem reajustar os preço das obras e vendê-las por um valor que permita superar a inflação e, concomitantemente, a alta do dólar, sem consumir o seu patrimônio. Não nos deixemos embair pelos preços dos leiloeiros nem pelas promoções manipuladas pelos meios de comunicação, que só trazem escasso brilho, em nada beneficiando o artista na sua árdua escalada do dia-a-dia.

Imposto de Renda: Em virtude de o artista plástico ser classificado no imposto de renda como pessoa física - na condição de pessoa jurídica teria que constituir uma firma, recurso este incompatível com sua natureza - somente pode abater dos gastos de material a diminuta parcela de 20% da sua renda bruta, percentual muito inferior aos gastos reais com o material e a feitura das suas obras.
Sendo o ato criador imprevisível em relação ao tempo de execução e ao material a empregar - esse fazer e refazer exigente - o gasto torna-se também imprevisível. No afã de criar, o artista é sempre pródigo ou mesmo perdulário. Devem-se ainda considerar as obras não "não bem sucedidas" que se acumulam no ateliê do pintor. Considere-se ainda o tempo que decorre entre a criação da obra e a sua venda.

A venda da obra: Outro fator que reduz o ganho do artista é o mecanismo de venda das obras, comumente realizadas através das galerias ou dos marchands. Aquela como estes retiram da venda uma percentagem de 33 a 40%, sem incluir as despesas com catálogos, convites, coquetéis, promoções, etc., despesas estas geralmente financiadas pelo expositor.

Preço das tintas a óleo para pintura artística e outros materiais: Consigno à Comissão um quadro comparativo do preço das tintas a óleo por mim importadas diretamente da fábrica, em confronto com os preços dos revendedores. Trata-se de material de qualidade equivalente. O quadro assinala diferentes épocas.

As questões estão postas. Cabe agora aos Senhores Deputados a tarefa de analisá-las e encontrar a solução que todos nós desejamos.

Agradeço por me terem ouvido.

Iberê Camargo - 12-5-1976.

Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

Na Figura 6 é possível ver um exemplo de qual era o costume que o artista tinha de fazer cópias, tanto das correspondências que ele escrevia como as que ele recebia. A imagem acima é possível perceber que a carta recebida pelo artista, foi xerocada para ser guardada, sendo possível perceber o cuidado que ele tinha com a guarda e perenidade dos documentos que fazia e recebia.

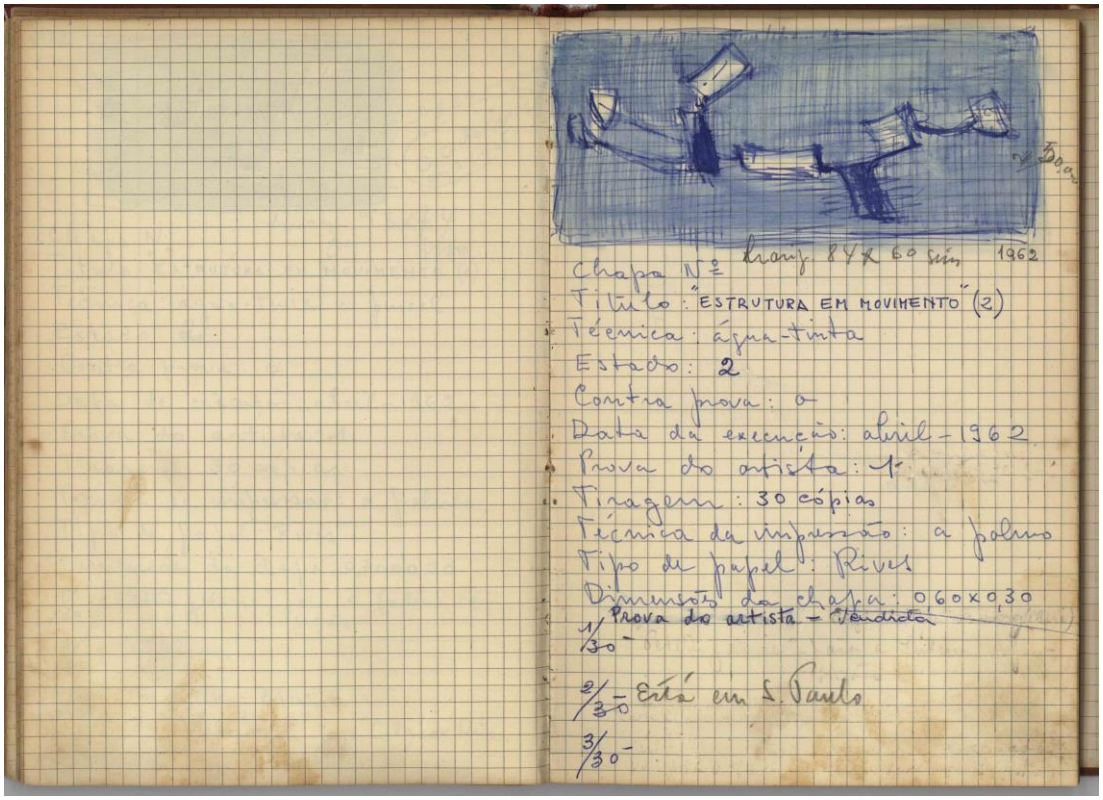
Para Le Goff (1990) o advento da escrita apresenta-se como uma revolução no que diz respeito à memória coletiva, justamente pelo fato de registrar as informações que ficavam apenas no campo da oralidade. O autor explica:

> Neste tipo de documento a escrita tem duas funções principais: 'Uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro; a outra, 'ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual', permite 'reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas' [Goodoy,1997b, p. 78] (LE GOFF, 1990, p. 433)

Os cadernos citados por Eduardo se desdobram em algumas dezenas, nos quais o artista fazia anotações. ADFIC existe mais de uma tipologia de caderno que são denominadas: cadernos de obras, onde estão contidos os registros referentes a movimentação das obras do artista; cadernos de contos, onde estão os contos que o artista escrevia; cadernos de estudo, utilizados para anotar as considerações de aula e também os cadernos com anotações diversas.

A pessoa responsável por introduzir o hábito dos cadernos para anotação, na vida de Iberê, foi Maria, sua esposa. Em um trecho de vídeo intitulado "Mestres em Obras" há uma fala de Maria contando justamente que os cadernos eram utilizados por ela e que ela sugere que Iberê utilize também. No mesmo vídeo Maria afirma que sua mãe dizia pra ela e Iberê que eles deveriam guardar todo e qualquer papel que pudesse vir a ser considerado documento sobre a obra do artista (Figura 7).

Figura 7 - Caderno de controle de obras



Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

Além de ter os cadernos de anotações sobre suas obras, Iberê gostava de fazer registros fotográficos das mesmas, para poder ter uma comprovação de existência delas, mesmo depois de vendidas. Eduardo comenta que era de praxe fazer registros das obras. Por vezes o próprio artista fazia o registro e, em outras situações, a esposa encarregava-se de fotografar. Segundo Eduardo:

> *Existem vários registros de obras em fotografias, obras que não sabemos nem quem foi que comprou na época. Ai tu vê que de fato existia um cuidado com o trabalho e com essa coisa da memória. Assim como existem registros de pinturas, que foram feitos só nos cadernos da Dona Maria, sem ilustração, e não sabemos como de fato é a pintura.*

A seguir, é possível observar um dos registros feitos pelo artista de uma de suas telas (Figura 8). As imagens eram fotografadas no próprio ateliê, por vezes em slides e em outros momentos no formato de fotografia. Depois de produzidas as imagens, o artista ainda fazia anotações nos versos das mesmas, com especificações sobre a obra, como data, dimensão e tipo de trabalho Existem inúmeros registros dos trabalhos do artista no ADFIC . Estes

registros são fonte importante para a pesquisa em relação ao trabalho e história do artista, uma vez que servem como base de comparação com outras informações que eventualmente surgem sobre as obras.

Figura 8 - Reprodução da pintura "Espaço com carretéis", 1959.

Fonte: Acervo Digital da Fundação Iberê Camargo

Ao comentar sobre a questão da duração da fotografia enquanto história, Mathias Cramer, em sua entrevista, fala da importância da preservação dos materiais referentes ao artista, reforçando o papel de Maria Coussirat Camargo no processo de preservação da memória de Iberê.

> *E aí essa foto tem uma necessidade, uma vitalidade, muito importante, até no sentido de preservação da memória. Ainda mais de um nome como o de Iberê, quer dizer que ela continua tendo uma utilidade, aumenta a importância histórica dela nesse sentido, porque eu acho que o grande mérito neste ponto foi da Dona Maria ter catalogado e juntado todas essas coisas, porque se não as coisas vão se perdendo entendeu?*

A maior parte do material que compõem o ADFIC (como reportagens de jornais e revistas, pequena notas de jornal, fotografias e demais materiais) foram selecionados e guardados por Maria e Iberê, ao longo da vida do artista. É possível perceber que existia uma intenção de perpetuação da

memória do mesmo para as próximas gerações, indo ao encontro das ideias de Foucault, quando o autor fala que há uma intenção de perpetuação de memória com expectativas “diante do devir”. Há, no cuidado em preservar todos estes documentos, a intenção de recriação de um passado, que foi pensado no presente – enquanto o artista era vivo – tendo um olhar para o futuro. Este olhar para o futuro concretiza-se com a criação da FIC, dando a oportunidade de reconstruir as memórias do artista, relevantes e dignas de serem exaltadas.

A construção de um espaço em que fosse possível reunir as obras e suas memórias já era intenção de Iberê e Maria, tanto que o projeto de criação do mesmo começa a ser pensado no ano seguinte ao seu falecimento. Eduardo comenta que o artista tinha o hábito que reservar algumas de suas obras para compor a coleção da esposa, justamente com essa intenção de futuramente elas fazerem parte de uma coleção museológica.

> *Dá pra perceber que tem essa Coleção Maria Coussirat Camargo, então ele já deixava uma obra para a Dona Maria, já pensando em fazer um memorial ou um museu mesmo[...] Depois que ele faleceu é que se concretizou a ideia da Fundação mesmo, mas é claro que ele pensava em ter um lugar para preservar a memória de sua produção artística. Ele manifestava essa vontade ali com a Dona Maria, não era uma coisa muito aberta, mas chegou a falar publicamente no final da vida mesmo, até saiu uma matéria em um jornal*.

O acervo intitulado Maria Coussirat Camargo é fruto do cuidadoso zelo que a esposa tinha pela obra do marido. Ao longo dos mais de 50 anos que viveram juntos Maria coletou e guardou uma série de documentos e um volume de obras bastante significativo que ajudam a traçar a vida do artista. Tanto a coleção de trabalhos do artista, que é composta por mais de 5 mil obras – divididas entre pinturas, gravuras, guaches desenhos e estudos quanto os mais de 20 mil documentos – divididos em catálogos, recortes de jornais, correspondências, cadernos de notas e fotografias, foram inteiramente doados para a FIC. Todo o material doado por Maria teve como principal objetivo a preservação da memória do artista, além de auxiliar no estudo sobre sua vida e obra.

A relação estabelecida com a trajetória de vida do artista Iberê Camargo com a preservação da memória do mesmo é claramente visível a partir dos aspectos analisados na fala de Eduardo e também através de informações oriundas de outras fontes. Há, no decorrer das análises, indícios claros que o artista tinha uma preocupação em perpetuar sua memória. Pode-se afirmar isto uma vez que ele buscou formas diferentes e certeiras de mostrá-la, sendo esta uma maneira de realizar esta perpetuação.

Primeiramente, ele se vale da memória documento, na qual trata de anotar e documentar aspectos importantes de sua vida e obra. Esta documentação e organização do que era produzido e coletado sobre o artista mostra não só o olhar dele como a de sua esposa Maria, que estava em consonância com a intenção de perpetuação de memória do marido.

A questão da memória transmitida na oralidade também foi um quesito que o artista se valeu. Sua relação com Eduardo apresenta-se como fundamental para a perpetuação de sua memória. A importância da relação do artista com o amigo e impressor se mostra tão viva que o mesmo acaba se intitulando “guardião das memórias” de Iberê.

Por fim, é possível comprovar esta intenção de preservação e construção da memória através da vontade declarada do artista de haver um museu onde fosse possível guardar suas obras e suas memórias. E a real construção deste lugar de memória que leva o nome do artista.

4.2 O ARTISTA E O FOTÓGRAFO: a intenção do observador casa com a do observado

A fotografia apresenta-se, segundo Freund (1976, p. 8), como uma das formas mais efetivas de “[...] moldar nossas ideias e influir em nosso comportamento”. Com base na afirmação da autora é que se inicia a trajetória de análise da relação do artista com a fotografia.

Nas três entrevistas feitas com os fotógrafos que fizeram registros de Iberê, é possível observar que ele tinha uma boa relação com a fotografia e sabia que ela poderia tornar-se uma ferramenta aliada para a criação de sua imagem e para a perpetuação da sua memória como figura pública e de sua

arte. Ao ser indagado sobre esta relação, Mathias Cramer faz o seguinte comentário:

> *[...] ele como modelo, ele artista como modelo é muito bom. Entende? Porque afinal o Iberê usava modelos, ele sabia a intenção que ele queria do modelo e isso ai certamente, mas a relação que ele tinha "fica assim, fica assado" e ele trazia isso. Eu acho que ele como modelo era bom nisso. Saber que tu está com a câmera, saber o ponto de vista, saber que um olhar de ou um jeito é maio ou menos, né? Não é um conceito de valor, é mais ou jeito, eu acho. Então eu acho que todo artista se deixa fotografar muito bem e sabe truques da câmera, quer dizer, ele sabe, sabe até se posicionar em relação a câmera, eu acho que deve haver um pouco disso, pois essa coisa do olhar... eu lembro agora das fotos dele com a caricatura, ele sabia que uma hora ele olhava para a caricatura, uma hora ele olhava para a câmera. Outra hora mais sério, outra hora assim, sestroso, então, quer dizer, ele sabia que tava passando uma ideia, uma pose, um jeito. Acho que nesse ponto o jeito de fotografar artistas leva essa vantagem assim.*

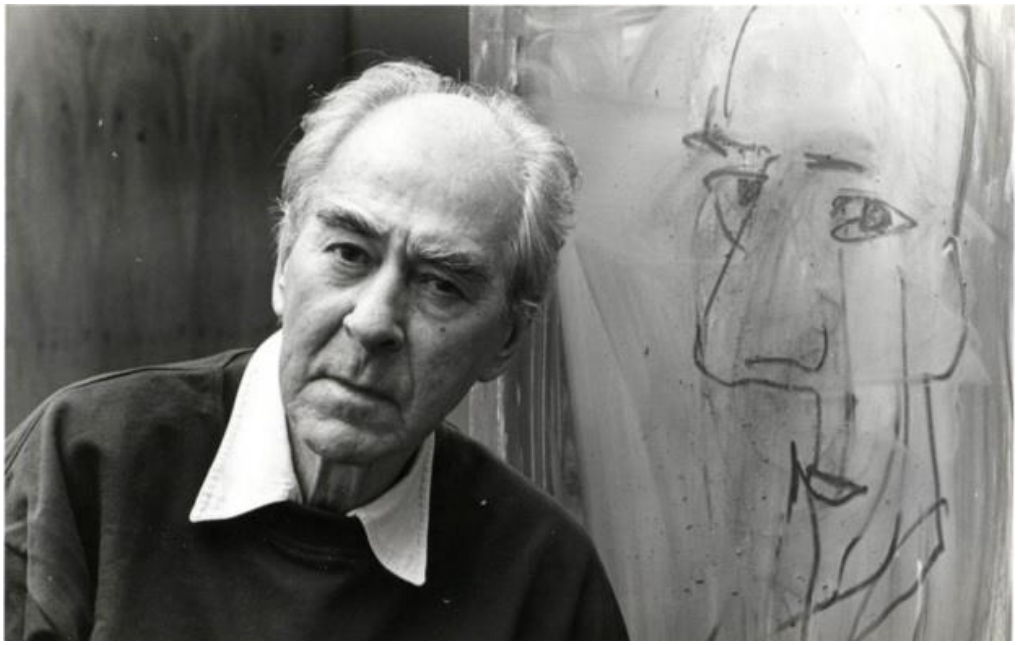
O fotógrafo comentou que teve a oportunidade de fazer registros do artista para pautas específicas de jornais que trabalhou, sem nunca ser "[...] por um contato direto com o artista, foi sempre um assim, ou curador, ou divulgador ou assessor de imprensa". Nesta fala de Mathias é possível perceber que existia uma intenção do artista ao ser fotografado, principalmente quando se tratava de fotografias para pautas específicas.

Kossoy (2002) indica que o primeiro processo de representação da imagem fotográfica é o projeto de construção da representação, justamente o momento em que a imagem fotográfica está sendo feita. A concepção da imagem é um processo de criação do fotógrafo em conjunto com o fotografado, uma vez que cabe ao fotógrafo fazer uso do componente de "ordem imaterial" (KOSSOY, 2002) para efetuar o registo. Este componente de ordem imaterial é denominado motivação e é a motivação e o diálogo de ambos, que vai incentivar o fotografado a selecionar a intencionalidade da concepção e construção da imagem final.

Ao se reportar a fotografia de Iberê ao lado do seu desenho intitulado "O velho vira caricatura", Mathias ressalta que Iberê "[...] já estava doente, foi um dos últimos anos, enfim. Então ele tinha essa, acho, que ele tinha essa sensação de finitude, de velhice e tal". É possível observar que o artista interage com a obra, ao ser fotografado e ao mesmo tempo sabe como se posicionar para que o fotógrafo tenha bons ângulos dele, como se pode

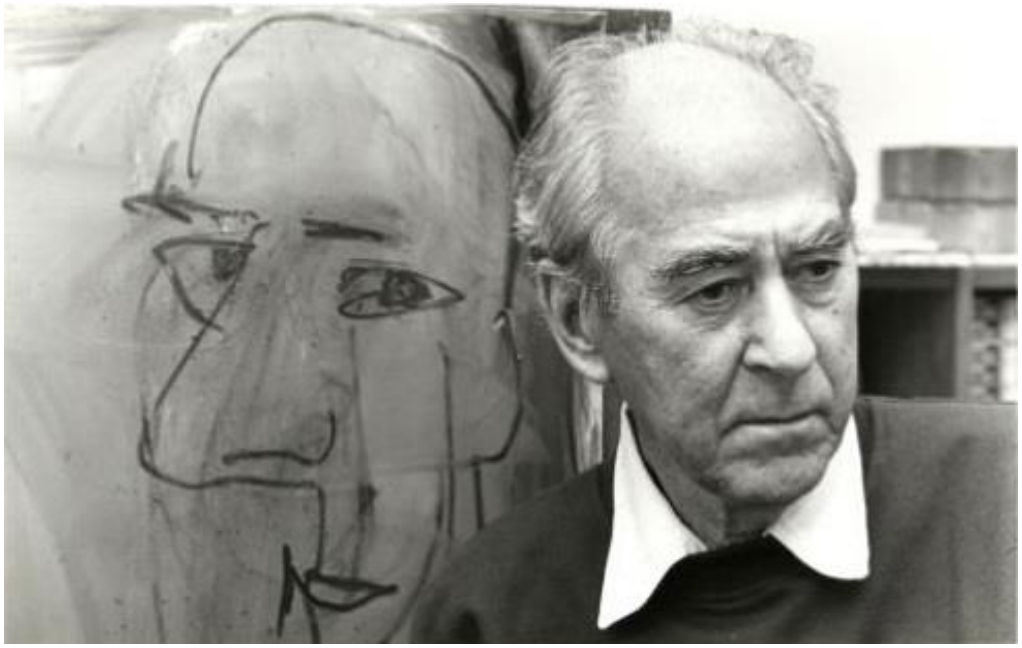
constatar na série de fotografias citadas pelo fotógrafo e apresentadas a seguir (Figuras 9, 10 e 11)

Figura 9 - Foto de Iberê em frente ao seu desenho “Velho vira caricatura” de 1993.



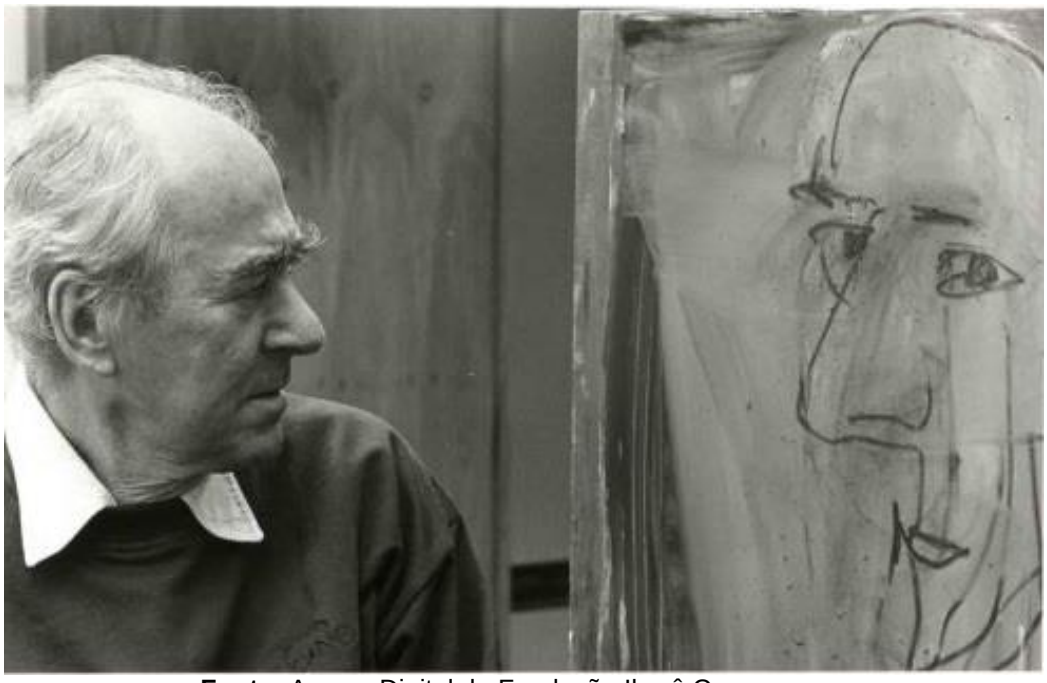
Fonte: Acervo Digital da Fundação Iberê Camargo.

Figura 10 - Foto de Iberê em frente ao seu desenho “Velho vira caricatura” de 1993.



Fonte: Acervo Digital da Fundação Iberê Camargo.

Figura 11 - Foto de Iberê em frente ao seu desenho “Velho vira caricatura” de 1993.



Fonte: Acervo Digital da Fundação Iberê Camargo.

Esta colocação sobre as fotografias do artista junto de sua caricatura é perfeitamente relacionável com o questionamento de Barthes (1984) sobre o pertencimento da imagem fotográfica, se do fotógrafo ou do fotografado, afirmando que não há um sujeito ou um objeto no momento da fotografia. Segundo o autor nem sujeito, nem objeto “[...] mas antes um sujeito que se sente tornar-se um objeto”, onde o sujeito fotografado se depara com a experiência de quase morte, de perda de identidade, “torno-me verdadeiramente espectro” (BARTHES, 1984, p. 27).

A Figura 11 foi utilizada para a divulgação de uma das exposições do artista, e posteriormente, no catálogo da exposição intitulada “Iberê Camargo: um trágico nos trópicos” do ano de 2015. Levando-se em conta um dos aspectos da duplicidade da fotografia, proposta por Santaella e Nöth (2001), na qual a proximidade e a separação são os aspectos de análise, pode-se entender que a imagem fotográfica implica em um acesso instantâneo do real. Ao se observar a Figura 10, é possível remeter-nos ao que o fotógrafo relata em sua fala, quando diz que o artista já estava no fim de sua vida, passando a sensação de finitude serena. Para os autores, essa capacidade de dar ilusão da aproximação do real acaba tornando o observador alienado. Com esta

imagem é possível sentir-se perto do artista no final de sua vida e observar que sabia como estava querendo ser fotografado naquele momento.

Martin Streibel, em sua fala, ajuda a reforçar a hipótese de que o artista tinha uma noção da importância de registros de seu trabalho e de sua imagem como pintor. Ao relatar um momento em que ele se oferece para fazer registros de vídeo de Iberê, há uma resistência do artista, porém, posterirormente, é o próprio Iberê quem faz o convite para que o fotógrafo faça o registro da sessão do retrato de seu amigo Xico Stockinger.

> *[...] aí depois disso eu tava, eu tinha um pessoal que eu conhecia que tinha câmeras, o pessoal tinha vídeo, bem no início do vídeo. E a gente encontrava com o Iberê... não sei... na galeria ou na exposição, e uma vez eu perguntei para ele: "Ô Iberê, tu não quer fazer um filme uma hora dessas?" ai ele... hum, ficou meio... porque ele era vaidoso, ele era um cara importante né? A pintura dele é ótima, então isso deixa o cara envaidecido também né? Por que não? Sim. E aí um dia ele me liga e diz assim: "Vou pintar o retrato do Chico, quer ir lá fotografar, filmar? [...] parte da luz já existia e o Xico tava ali e o Iberê também tava ali, botaram uma tela no estúdio e ele pintou, nisso eu fotografei.*

A seguir, é possível observar uma das fotografias feitas por Martin durante a sessão de pintura (Figura 12). Através do levantamento realizado nos catálogos das exposições do artista observou-se que esta imagem foi utilizada em duas publicações, "Xico, Vasco e Iberê: ponto de convergência", "Iberê Camargo: século XXI", ilustrando a cronologia do artista. O momento em que Xico e Iberê se encontram, para imortalizar de alguma maneira a existência de Xico através da pintura de Iberê, acaba sendo imortalizado também através da fotografia, uma vez que o registro não se restringe apenas ao trabalho de Iberê e sim ao trabalho do fotógrafo através da imagem fotográfica. Como já foi ressaltado anteriormente, Kossoy (2002) afirma que a fotografia toma um *status* de representação do congelamento de um dado momento que fica perpetuado através do tempo na imagem.

Figura 12 – Iberê Camargo pintando o retrato de Xico Stockinger.

Fonte: Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

Barthes (1984) faz uma reflexão em relação ao tempo que antecede a fotografia, entre o tempo de espera onde ocorre o olhar do fotógrafo antes de transformar o momento em fotografia através da objetiva.

> A Foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários ai se cruzam, aí se afrontam, aí se defrontam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso, que cada vez me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). (BARTHES, 1984, p. 27)

Martin Streibel comenta sobre a relação que o artista tinha com a câmera fotográfica, enquanto pintava seus quadros:

> *Ele abstraia, porém acho que ninguém consegue abstrair 100% uma câmera, mas digamos que ele vai se acostumando e deixa a coisa rolar [...] mas o fotografo tem que pensar em não incomodar, porque tu tem que se aproximar né? Não dá para ficar só de longe. Aí eu ia para perto da tela, usava uma lente normal, uma grande angular que tem que ficar a um metro da pessoa, mas tu tem que ser discreto, tu tem que ser parte daquele cenário ali, não pode agredir,*

> *tu tem que ter uma certa delicadeza [...] tu tem que não te fazer notar, o que é difícil, mas tu fica uma figura esperta. Digamos que tu fica o narrador onisciente, mas tu ta do lado de fora da narrativa.*

Dulce Helfer, também fala da relação de Iberê com a fotografia. Ela afirma que ele gostava de ser fotografado por ela, que existia uma relação pré-estabelecida entre eles, o que facilitava os registros. Ao relatar sua experiência ao fotografar o artista, enquanto ele fazia a sessão de pintura com o amigo Manuel Aranha, Dulce comenta que a situação dos dois era muito semelhante, pois o Manuel era portador do vírus da AIDS e Iberê já estava diagnosticado com câncer. A fotógrafa entende este momento como sendo de entrega do artista, justamente por se encontrar em uma situação tão frágil.

> *E fotos, ele sempre gostou que eu tirasse. Tanto assim, que quando ele pintou o "homem que tirou a flor da boca" era um ator. [...] Manuel Aranha, que tinha junto. Ai ele chorava. Eu tenho fotos dele assim, ele lembrava que tinha câncer e que os dois iam morrer, então ele chorava. E não teve problema de eu ficar ali fotografando.*

A partir da fala de dois dos fotógrafos, é possível perceber que o artista acabou, ao longo de sua vida, relacionando-se com pessoas que estavam próximas da fotografia e que o ato de ser fotografado não era um incomodo para ele. Dulce declara:

> *[...] com o passar dos anos nossa relação foi se estreitando [...] tem dias que eu pegava a máquina e saia, tu nem lembra as vezes de fazer fotos da pessoa que tu convive. As vezes até o próprio Iberê sugeria, acho que ele gostava do registro como documento da obra que ele estava fazendo, então eu tenho foto dele desde a época da Lopo.*

Martin Streibel comenta da relação que criou com o artista e também como esta relação facilitou a criação das fotografias.

> *[...] ele tinha um lado afetivo. Assim, quando ele gostava da pessoa, quando ele via que não tinha uma segunda intenção, criava um vínculo e eu criei um pouco isso com ele, então a gente convivia, a gente trocava alguma ideia. [...] digamos eu já tinha uma certa rotina de ir pra lá e ele já tinha a minha presença, já tava mais... eu era um assistente do ateliê, então a coisa já fluía com mais naturalidade e sempre aquele respeito.*

Tanto na fala de Dulce, quanto na fala de Martin é possível perceber que a presença de ambos no cotidiano do artista tinha uma certa assiduidade

e que o ato de fotografa-lo já se apresentava como algo implícito na relação de ambos. Para Sturken e Cartwright (2001), as imagens produzidas, sejam elas fotográficas ou não, estão extremamente carregadas de significados e estão intimamente ligadas com as relações que são feitas através de referências culturais e sócio-históricos, e também através do modo como o fotógrafo se relaciona com o contexto. Para os autores, a criação da imagem através da câmera "[...]sempre envolve alguma escolha subjetiva através da seleção, enquadramento e personalização." (STRUKEN e CARTWRITHG, 2001, p. 16).

A fala de Dulce deixa bastante explícita esta intencionalidade do fotógrafo na hora do registro.

> *[...] o olhar que a pessoa tem sobre um objeto, cada um vê objeto de uma maneira, vê uma pessoa de uma maneira então assim, o que para os outros pode ser arte, pra mim é uma coisa. [...]*
> *é a mesma coisa que eu estiver aqui fotografando o porteiro, eu sei que o porteiro mas a minha maneira de fotografar e de ver o contexto dela. Se o cara é músico eu vou fotografar ele dentro do tema dele, se for porteiro vou pegar esse prédio lindo e a foto vai ficar linda independente da profissão do ser vivo.*
> *[...] tipo do tempo de Zero Hora e eu ia lá fotografar um estuprador, eu quero que ele saia como estuprador e não um cara bonitinho se o cara é bonitinho. Vou pegar o pior momento dele porque eu acho que tenho que espelhar o que a pessoa realmente é. Então é isso, minha obrigação no dia-a-dia porque as pessoas, porque todo mundo tem que mudar alguma coisa, sabe? Todo mundo quer sair melhor, então se o cara é um bandido vagabundo eu vou pegar um lado pior, não é minha obrigação deixar ele bonitinho.*

A relação do artista com os fotógrafos pode ser interpretada através da ótica de Barthes (1984) quando ele aborda a questão das "duas experiências" (1984, p. 22) na fotografia, onde existe o olhar do sujeito olhado e do sujeito que olha, onde não basta apenas para o sujeito que olha ter o conhecimento das técnicas fotográficas. Para o autor, esta relação se estreita através do penetrar a foto, e, também, do questionamento dos sentimentos em relação à imagem. Martin Streibel relata que gostava da maneira como o artista pintava, "[...] eu gostava desse jeito de pegar o touro a unha."

Há confiança na relação do artista com os fotógrafos, pois é possível perceber que Iberê se sentia confortável em ser fotografado pelos amigos e, neste sentido, pode-se deduzir que Iberê sentia-se a vontade em passar pela

experiência, denominada por Barthes (1984, p. 27) como “micro-experiência de morte”, na qual o artista permite que, através do gesto do fotógrafo, ele fique ali embalsamado.

Ao ser indagado sobre registros de Iberê sorrindo em fotografias, Mathias Cramer comenta que nunca teve a pretensão de fazer um registro deste tipo do artista, justamente por saber reconhecer a personalidade do mesmo.

> *[...] mas isso eu não vejo como a gente arrancar, é o que sai dele, do fotografado. Por exemplo, se fosse para bater uma foto do Iberê sorrindo, não ia ter, entendeu? Se a pauta fosse essa, no sentido de que eu não ia fazer acontecer uma gargalhada ou um sorriso [...] não ia fazer isso acontecer. Era mais o que me parece, então eu diria: “ah ele é um homem sério” então é isso que vai sair, vai sair uma figura mais sisuda.*
> *[...] aproveitar o momento, pedir a pose, mas minimamente, ou menos do que deixar o espontâneo e com eles eu tinha um reverência, saber? Como ele, Vasco Prado, eu me achava diante do mito já, então é um pouco essa travação diante do mito. [...] a minha relação com o artista era de respeito e de veneração. Veneração é uma palavra muito forte, mas assim. De respeito, um respeito cuidadoso.*

Esta relação pré-existente com o fotógrafos ajudava na criação das imagens, uma vez que há um entendimento de intenções tanto do observado quanto do observador, há uma comunicação implícita da intencionalidade do que se quer passar. Eduardo comenta da relação de Iberê com Robinson Achutti, outro fotógrafo e amigo doa artista, responsável por registros muito utilizados nos catálogos da FIC (Figura 13).

> *Mas em sessão de foto eu vi sim, vi o Achutti, mas o Achutti fotografava o Iberê espontaneamente, assim, o Iberê trabalhando. Um fotógrafo que sabia ou não esperava o Iberê fazer uma pose. Era o dia-a-dia ali e o trabalho. [...] até o Achutti cuidava isso, eu sei porque ele falava, que tem que fotografar e tinha como não pegar aquela coisa...*

Figura 13 - Iberê pintando

Fonte: Luis Eduardo Robinson Achutti

Eduardo Heasbaert, em um dado momento de sua fala e ao ser indagado sobre o mesmo aspecto – da relação de Iberê com a fotografia – comenta que o artista tinha um apreço por registrar seus momentos através de fotografias.

> *Ah, ele gostava um monte, ele devia até pelas poses, tem o apelo né, o artista aí no meio disso tudo não é? O artista posando. [...]ele era o artista, ele era aquilo ali mesmo, só que ele fazia pose, posava mesmo para o fotógrafo.*

Ao mesmo tempo que o assistente e amigo do artista afirma que o mesmo tinha uma postura de posar para as fotografias, ele afirma também que Iberê era uma pessoa muito simples em sua maneira de ser e também em relação aos fotógrafos, principalmente enquanto trabalhava em seus quadros.

> *[...] vocês já viram foto dele trabalhando, né? O Iberê de calção e "tenizinho", era isso, tanto ele posava de uma forma mais glamorosa, mas não é, é porque era ele mesmo. Mais ai o respeito e a honra de se aquela forma mesmo. É uma preocupação com a imagem mesmo, mas que ele decidiu ficar daquela forma.*

Há um elo na definição de Freund (1976), ao afirmar que a fotografia passa a ter um papel de importância para a sociedade, uma vez que a burguesia passa a ver a fotografia como uma forma de auto-representação, com a preocupação que o artista demonstra com sua relação com a fotografia. Deve-se levar em conta, também, a época em que o artista viveu. Nascido em 1914, Iberê presenciou uma mudança de comportamento e de estilo da sociedade que se reflete em suas fotos. É possível ver nas fotografias publicadas nos catálogos que o artista estava sempre muito bem vestido e as imagens, em sua maioria, pareciam posadas, principalmente nas que ele aparece mais jovem. Eduardo faz alusão a estas imagens em sua fala:

> *Mas dá pra ver que no início também, né? [...] aquelas dele gurizinho sempre arrumado, tem uma formalidade. [...]. De época eu me lembro que o Iberê andando na Rua da Praia ele ficava indignado, ver um guri de bermuda mal vestido. Mas na verdade é de outra época que ele não acompanhou, estava acontecendo mas para ele era esteticamente feio. [...] isso é, vê aquelas fotos antigas como tem o pessoal andando na rua, podia ser o mais simples, tinha um terninho surrado, mas tava bem vestido com o terninho surrado. Mudou né? Só que ele se indignava um monte, era impressionante. [...] e tu viu que no footing mesmo, já existiam fotógrafos que ficavam na beira da rua fotografando e entregando cartõezinhos pra tu pegar a foto. Isso é da época.*

Existe uma fotografia do artista durante um *footing*[18], datada de 1939, ao lado de sua esposa Maria Cousirat e de sua cunhada Eunice, na qual é possível constatar essa questão da vestimenta e também do contexto da época em que o artista viveu. Tal fotografia se repete em quatro catálogos de exposições do artista, que são eles: 'Iberê Camargo: desassossego do mundo", "Iberê Camargo: diante da pintura", "No tempo: Iberê Camargo" e "Iberê Camargo: século XXI" (Figura 14).

---

[18] "O chamado *footing* da Rua da Praia era o antigo hábito entre rapazes e moças, que perdura em Porto Alegre até a década de 60. Consistia em passeios a determinadas horas, sem maiores compromissos, a não ser tentar algum namoro, ver o movimento por um simples passa tempo.". GOULART, A. Almanaque gaúcho: túnel do tempo. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 54, 23 out. 2000.

Figura 14 - Iberê, Maria e Eunice Coussirat no *footing* na Rua da Praia

Fonte: Acervo Digital da Fundação Iberê Camargo

A imagem fotográfica, segundo Polignano (2006), apresenta-se como uma forma de ajuda na compreensão do contexto daquele momento eternizado na imagem, agregando um valor diferenciado para a imagem. A imagem do artista caminhando na Rua da Praia auxilia a entender um pouco mais a época em que o artista viveu.

> Busca contribuir para uma melhor compreensão da época em que as fotografias foram feitas, dos cenários que as mesmas registram, de seus contextos, assim como das implicações e relações que tenham com as formas de expressão diferenciadas que chamamos de Arte (POLIGNANO, 2006, p. 8)

Eduardo faz menção ao hábito que o artista tinha de fotografar suas próprias obras, com a intenção de documentar a existência da mesmas e também como forma de observar o seu trabalho de uma maneira diferente do que olhando diretamente para a tela (Figura 15).

> *Acompanhei, mas o Iberê gostava de fotografar o próprio quadro depois de pronto, com a máquina simples. Aí ele gostava de ver o quadro compactado, não fica em 3d... 2d.. ficava compactado e ele achava que ficava muito melhor que a pintura as vezes né?*

Figura 15 - Reprodução da pintura "Espaço com figura IV", 1965.

Fonte: Acervo Virtual da Fundação Iberê Camargo

Esta prática do artista pode ser relacionada com a teoria baudelariana que tem como premissa defender a fotografia como sendo uma serviçal das artes e ciências, uma vez que ela toma para si como forma de uma espécie de caderno de notas, sendo utilizada como fonte de informação e de apoio. Neste caso dos registros das obras feitos por Iberê toma-se a fotografia para além de sua capacidade de reminiscência e lembrança afetiva. O que importa nesse momento é a capacidade que a mesma tem de colocar em evidência, aos olhos do observador, detalhes que de outra maneira escapariam a estes mesmos olhos.

Susan Sontag (1983) afirma que a fotografia tem o poder de revelar fragmentos de lembranças de um dado momento ou de um objeto que jamais

poderiam ser recuperadas ou percebidas de outro modo além do registro fotográfico.

> [...] a foto de um filme, que nos permite observar a um único momento pelo tempo que quisermos, contradiz a própria forma do filme, assim como um conjunto de fotos que congela os momentos de uma vida ou de uma sociedade contradiz a forma destas, que é um processo, um fluxo no tempo. O mundo fotografado mantém com o mundo real a mesma relação essencialmente errônea que se verifica entre as fotos de filmes e os filmes. A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim. (Ibidem, p. 96).

E acrescenta:

> [...] entre a defesa da fotografia como um meio superior de auto-expressão e o louvor da fotografia como um meio superior de pôr o eu a serviço da realidade, não há tanta diferença como pode parecer. Ambos supõem que a fotografia proporciona um sistema especial de revelação: que nos mostra a realidade como não a víamos antes. (Ibidem, p. 135).

Mathias Cramer faz menção à valoração posterior que o registro fotográfico ganha após ser feito, ou seja, sobre o valor que ele ganha como documento e sua utilização posterior. Para o fotógrafo, a imagem tem o poder de servir para uma infinita gama de propósitos, com diferentes significados, para diferentes pessoas, dependendo do contexto em que ela está apresentada.

> *Por isso que eu falo, a visão foge do controle, a diferença é o que vai passar depois, depende de quem vê. A estrutura de cada um para tudo isso acontecer. Eu falo muito como uma oportunidade, estas coisas de ter um trabalho assim, de conjunto de fotos do Iberê e tal, são essas oportunidades que surgem, mas não quase por acaso [...] depende da rotina, algumas pautas duram mais que outas e essas então tiveram uma perenidade maior, porque claro, tem mais que isso, mas é esse um exemplo bom de pauta que dura mais assim, que tem um certo valor histórico.*

Neste sentido, ele comunga com as colocações de Kossoy:

> Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente (KOSSOY, 2001, p. 156).

Neste momento, pegando o gancho da fala de Mathias, é pertinente que seja abordada a teoria de Barthes (1984) sobre *studium e punctum*, uma vez que as fotografias que são mais utilizadas ou “pautas que duram mais”, tem uma íntima ligação com as diferentes maneiras que os indivíduos interpretam cada imagem.

Para o autor o *studium* tem ligação com o reconhecimento da intenção do fotógrafo no momento do registro e também da interpretação e decodificação dos signos que se fazem presentes na imagem em função de um conhecimento prévio do indivíduo que observa a imagem.

> O studium da fotografia é, em Barthes, o que registrou a *câmara obscura*, isto é, esse campo de dados inscritos e, geralmente condensados numa imagem que se oferece ao meu olhar e, sobretudo ao meu intelecto. É a fotografia como campo de estudo, lugar de uma investigação possível, de um reconhecimento das informações, dos signos e das mensagens que ela denota e conota, o terreno de um saber e de uma cultura que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência. (Ibidem, p. 124)
> [...]
> Reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. (Ibidem, 1984, p. 48).

Martin Streibel faz uma colocação muito interessante que pode ser utilizada para ilustrar o *studium*. Ele comenta a fotografia do menino sírio morto em um praia de Bordum na Turquia, após o naufrágio de duas embarcações clandestinas, que estavam cheias de pessoas tentando ir do Oriente Médio para a Europa.

> *[...]constrangedor a última capa da veja, aquele menino, não sei se tu visse, morto na praia. O gurizinho, 12 anos não sei, me chocou muito aquilo, não consegui nem olhar direito, uma imagem pesadíssima, mas que eu acho que funciona [...] me tocou, as pessoas ficaram tocadas. Eu acho que ela devia de ser entendeu, chama para a culpa porque aquilo ali te gera uma culpa né. Nós somos alguém impotente diante daquilo, não pode ficar omisso, mas ao mesmo tempo, mas não pode tem que ficar preocupado com o que ta acontecendo e essa imagem tem essa função de chocar e é. É terrível, é uma imagem terrível é uma imagem que tu diz,, putz não sei se ela pode ser uma obra de arte mas, uma imagem fortíssima, então tem imagens hoje que são geradas, até pelo meio disso, pelo meio do jornalismo.*

Martin claramente entendeu que a função do fotógrafo era fazer uma imagem que chocasse a população e que chamasse atenção para a questão

dos refugiados. Foi justamente o que aconteceu com esta imagem, gerando tal repercussão. O fotógrafo neste caso conseguiu fazer com que os observadores de sua imagem conseguissem captar a sua intenção no momento da fotografia. E ele finaliza sua fala justamente concordando que é possível, independente da utilização da imagem, captar a intenção do fotógrafo na imagem, ou seja identificar o *studium.*

> *Pode até ser do ponto de vista jornalístico como muitas vezes ou alguém está fazendo um trabalho conceitual num estúdio ou na rua e tal, então tem essas várias esse leque bem amplo da utilização da imagem e de qual era a intenção do fotógrafo naquele momento, que é muito visível por quem olha a imagem, é muito fácil de entender o que ele tava querendo passar clicando o botão naquele momento*.

Já o *punctum* é considerado com algo muito mais específico, um elemento extremamente singular na imagem e que varia de observador para observador. Este elemento se apresenta como um detalhe da imagem que atinge o observador de uma forma muito forte, que segundo Barthes (1984, p. 45) pode ser definido como o "[...] acaso que, nela, me punge [...]". Um detalhe específico que não pode ser descrito em palavras ou em conceitos, sem que haja uma generalidade para defini-lo.

> [...] o sentido obtuso, um sentido que não pertence mais ao domínio da língua, mas que se confessa na abertura de uma ferida. É a ausência e o silêncio de todo sentido, esse grito íntimo, intenso, necessário a seres vivos, confrontados naquilo de que sempre o fotógrafo fala: a vida e a morte, o tempo e a existência. (SAMIAN, 2005, p. 125).

Sobre a questão do *punctum,* é interessante ressaltar que os próprios fotógrafos, como observadores de suas fotografias, tem suas preferências e também as imagens que lhes chamam mais atenção, justamente por apresentarem este elemento singular que lhes chama atenção nas imagens. Martin Stribel comenta de uma foto que fez do artista em uma de suas tomadas fotográficas com Iberê no Parque da Redenção: "[...] tem uma foto que ficou intensa, tem uma arvorezinha atrás dele.". Esta fotografia foi utilizada

Dulce Helfer faz alusão a uma imagem que ela gosta muito e fala que o próprio artista gostava muito, e explica que não sabe como aquela imagem chama tanta atenção:

> *[...] eu gosto muito desta imagem, e ele gostava muito também. Ele amava uma foto dele escrevendo no diário, que eu que fiz só com uma lâmpada, é muito intimista a foto, ta só ele com aquela lampadazinha, daí ele disse que queria aquela foto que quem tinha feito a melhor foto dele tinha sido eu e era aquela imagem.*

Já Mathias Cramer fala sobre uma fotografia que ele fez em uma de suas pautas fotográficas na residência do artista e comenta que tem uma questão emblemática e intensa na silhueta de Iberê e que uma destas fotografias é a que chama mais atenção.

> *[...] ã, eu tenho sim uma fotografia dele em uma das vezes que eu fui fotografar na casa dele para uma pauta, uma dessas que eu tirei é um silhueta do Iberê, que eu acho uma foto intensa e emblemática pra mim. É ele em um fundo claro e uma silhueta assim e tem a sobrancelha bem marcada, que era uma característica bem nítida nele, eu vejo essa foto como a mais emblemática.*

Como foi visto no desenvolver deste tópico de análise, através da fala dos fotógrafos e de Eduardo, é possível perceber que o artista de fato sabia da importância que a imagem fotográfica tinha para a construção de sua imagem e memória, uma vez que ela é responsável por eternizar momentos. Pelas falas analisadas é pode-se entender que existiam alguns pontos que Iberê tinha cuidado ao ser fotografado.

A primeira questão observada é justamente a noção que o artista tinha de como se portar diante de uma câmera fotográfica. Com alguns pontos ressaltados pelos fotógrafos, de justamente ele ter contato com modelos e saber dirigi-los em relação aos movimentos e poses que favorecem o registro e também pelo fato de ele ter noção de estética.

A segunda questão levantada é o fato de que Iberê sabia identificar alguns momentos cruciais que o registro fotográfico seria interessante para perenizar o momento, como quando ele vai pintar o retrato do amigo Xico Stockinger ou a seção de desenhos da montagem da peça teatral “O homem com a flor na boca”, juntamente com seu amigo Manoel Aranha. Nestes dois momentos o artista chama amigos fotógrafos para registrar os momentos.

Ambas as imagens feitas nestes dias foram utilizadas posteriormente em inúmeras publicações, incluindo alguns catálogos da FIC.

A terceira questão diz respeito aos fotógrafos que faziam registros do artista. Pelos relatos é possível perceber que o artista costumava manter relações com pessoas que tinha ligação com fotografia, e que estes é que acabavam fazendo os registros do artista. Como havia uma relação mais próxima, um conhecimento prévio entre fotógrafo e fotografado, havia um conhecimento também, tanto de como o fotógrafo costumava fazer seus registros e também do prévio conhecimento da intenção de imagem que o artista tinha de passar.

O quarto ponto é em relação a ideia que o próprio artista tinha em relação à fotografia como preservação de memória, uma vez que ele utilizava da mesma para registrar os seus próprios trabalhos.

Por fim, e como fio condutor para seguir a análise, há o relato dos próprios fotógrafos exemplificando a questão do *studium e punctum* de Barthes, em relação a imagens do artista, feita por eles. A partir destas definições, que mostram que a imagem fotográfica tem dois momentos importantes que são a construção da representação e da interpretação é que partimos para o ponto final deste trabalho, onde será visto quis são os critérios da FIC no momento escolha das imagens para compor os catálogos de exposição do artista e se de fato há uma intenção em preservação de memória e imagem pública do artista no momento da escolha.

4.3 OS CATÁLOGOS, A FOTOGRAFIA, E A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA: um olhar intimamente ligado

Para iniciar as análises desta sessão é importante que haja uma explanação de como acontece a produção dos catálogos das exposições de Iberê, organizadas pela FIC. Há de se entender que é a partir da concepção do curador para a exposição que o catálogo toma forma, principalmente no que diz respeito a escolha das fotografias para comporem o texto e a cronologia. Adriana Boff, responsável pela coordenação da equipe de

produção das exposições do artista e também das publicações traz as informações sobre o processo de feitura dos catálogos.

Para a concepção tanto do *layout* da exposição como também do catálogo, é feita uma reunião com o curador que está organizando a mostra, para que a equipe fique a par de quais são as fases da vida e obra do artista, que serão abordados. Segundo Adriana, a escolha do formato do catálogo "Parte do assunto da exposição que é escolhido pelo curador. E aí a gente junta o que tem de material disponível e oferece pro designer e ai dentro do que ele ta planejando em termos de design gráfico praquilo vai funcionar.".

Os catálogos tem um padrão de publicação a ser seguindo. É apresentado da seguinte maneira: texto de apresentação institucional, texto do curador falando sobre a exposição e a obra doa artista, as ilustrações das obras que estão presentes na exposição e ao final uma cronologia sobre o artista que acaba mesclando-se com a da FIC. Adriana comenta as especificações de cada parte do catálogo:

> *Os catálogos, como a gente procede com os catálogos, a gente tem um catálogo um padrão um modelo que a gente segue o texto do curador vai ter 30 mil caracteres com direito a 10 fotografias para ilustrar o texto, ele tem direito, pode ter um outro texto que não seja dele, esse outro texto vai seguir com 5 fotografias de referencia etc, etc. Então temos um escopo para cada catalogo, quando se trata do texto do curador e que ele ta falando de obra e ta citando, a gente sempre procura ilustrar com o que ele ta colocando ali né.*

Porém não há uma regra fechada para a publicação, na exposição "Iberê e seu ateliê: as coisas, as pessoas, os lugares" que teve a curadoria de Paulo Gomes a diagramação do catálogo saiu um pouco dos padrões utilizados nas publicações, como explica Adriana:

> *Claro que tem curadores, o do Paulo Gomes, ele faz uma narrativa imensa que ele intercala o texto com imagem das obras. E, muitas vezes são coisas documentais, muitas obras de Iberê ou de terceiros, então o que ta dentro do texto vai ajudar a ter uma leitura mais dinâmica do texto tendo as imagens a gente procura sempre atender, então isso é um tipo de escolha. Isso é uma outra maneira de fazer. Ele quis o texto quebrado e tendo todas as imagens do que ta na exposição e o que ta fora da exposição, que é um formato um pouco diferente do que a gente normalmente faz, só o texto e depois publica todas as imagens que são de exposição, seguido da cronologia ou outras coisas. Então esse é o formato padrão. Então, tem alguns formatos de publicação pra atender a dinâmica que o*

> *curador quer da exposição, aí a gente acaba acatando outras propostas, que é um pouquinho o caso dessa aqui.*

Usando a exposição de Paulo Gomes como exemplo para a questão da padronização das publicações, Adriana comenta que dependendo da maneira como o curador utiliza as informações, pode-se pensar uma forma diferenciada de diagramar o catálogo. Além disso ela comenta que depende muito de curador para curador como é feita a utilização ADFIC para a pesquisa da exposição. Conforme a utilização que o curador dá para o Acervo se utiliza mais ou menos materiais nos catálogos.

> *Essa exposição como ela já tinha muita coisa, ficou nas obras e o que entrou de outras referências a gente fez pequeninho pra não se confundir. Aqui que é referência a um outro artista, então ela entrou assim menor, como se fosse um caderno de obras com mais textos. E outros como esse aqui, que é um bom exemplo, que são as matérias e obras que ele queria só que estão nas exposições mas ele queria apresentar aqui, quando entra matérias do Iberê e tal. Esse é um curador que pesquisou mais o acervo documental, nem sempre isso acontece né*

A produção não feita exclusivamente dentro da FIC, há uma parceria entre o curador, a equipe de produção da exposição e uma equipe de designers que faz a diagramação do material. A curadoria varia a cada exposição, a equipe de produção da FIC é fixa e a equipe de designers varia também.

Sobre a escolha da equipe de designers que vai fazer a diagramação das publicações, Adriana afirma que existe uma lista de profissionais os quais a FIC já tem um relação de trabalho a mais tempo, e que dependendo do tipo de trabalho é feita a escolha do profissional. As exposições mais importantes, como a “Iberê Camargo: século XXI”, tem uma profissional específica, Sula Danowski, que faz a diagramação para estas publicações, justamente por ser responsável pela equipe que trabalha juntamente com a FIC desde a sua criação. Sobre esta questão, Adriana comenta:

> *[...] vai mudando, mas no caso do centenário a gente trabalhou coma Sula que é a pessoa que criou a identidade visual da Fundação, que conheceu o Iberê, que tem uma relação de proximidade muito maior. É uma relação deque tu vê e escolhe com quem tu vai trabalhar. A Sula é para os assuntos chaves: inauguração, desenvolvimento de padrão de materiais, centenário. A publicação do Centenário tinha um volume muito grande e ela*

> *tinha uma familiaridade com a obra e também com os formatos dos padrões da Fundação, ela foi a selecionada, mas não é para todas as pessoas. Ela é uma designer com diferencial para a Fundação.*

A conversa entre as três equipes é de fundamental importância para que haja uma consonância no trabalho a ser executado. Neste momento o curador explica qual é a sua intenção na exposição, a equipe de produção e designers a partir daí desenvolvem seus trabalhos, cabendo aos designers pensar em como será a diagramação do catálogo em relação ao conteúdo fornecido pelo curador (texto da exposição) e pela produção (documentos e imagens advindos da ADFIC).

> *[...] uma das coisas que a gente faz de início já com curador, design e tudo é pensar como vai ser esse catálogo então já faz um escopo de saída e tu já sabe dos materiais que tem e o que tu vai oferecer pra design botar no catálogo, e ai claro depois tu olha e acrescenta em cima daquilo que a design organizou, então essa é a dinâmica, pensar um conteúdo, oferecer o conteúdo todo e depois trabalhar em cima da interpretação que a design fez daquilo, então tu sabe que isso não funciona bem assim melhor se botar tal coisa [...] parte do assunto da exposição que é escolhido pelo curador. Ai a gente junta o que tem de material disponível e oferece pro designer e dentro do que ele está planejando em termos de design gráfico praquilo vai funcionar.*

Sempre, na parte final do catálogo, há uma cronologia sobre que traz informações sobre os acontecimentos importantes na vida do artista. A cronologia está separada por ano e tem as especificações em relação ao trabalho de Iberê. A parte que faz menção a vida do artista acaba no ano de 1994, ano de sua morte, porém segue trazendo informações sobre a FIC, uma vez que a mesma é responsável por divulgar a obra do artista e produz exposições do mesmo. As exposições pós-morte também são consideradas como parte da história da obra de Iberê e da Fundação.

Desde o primeiro catálogo, de exposição de artista, produzido pela FIC é possível perceber a existência desta cronologia. A utilização do recurso da cronologia foi opção da própria instituição, pois serve como um reforçador da memória artística de Iberê, como afirma Adriana:

> *De ter a cronologia foi uma opção da fundação, até porque é uma cronologia que se abastece a cada exposição que a gente vai incluindo as exposições que estão sendo realizadas, então tem a parte do Iberê que não é uma cronologia só do Iberê acaba sendo uma cronologia do Iberê e Fundação.*

Ao ser questionada sobre a opção da utilização da cronologia no final de cada catálogo, Adriana comenta também sobre a questão da escolha das imagens que irão compor estas publicações.

> *Que segue com assuntos Iberê e Fundação e nessas agente toma alguns partidos. Em algumas a gente usa imagem do Iberê só para abrir e segue a cronologia corrida. Como ela repete muitas vezes não tem porque, a gente acaba não repetindo as vezes tantas imagens, alguns curadores preferem que tenha alguma ilustração os outros não fazem muita questão, então a gente vai montando pelo perfil da exposição.*

Neste momento da fala de Adriana, pode-se perceber que a utilização de imagem se dá de acordo com a vontade do curador, mesmo que, como visto anteriormente haja uma padronização das publicações e que elas já em um espaço destinado para a utilização de imagens junto com o texto. Quando questionada, diretamente sobre a escolha das fotografias para o catálogo, a resposta vem da seguinte maneira:

> *Se tu parar pra pensar no todo, quantas fotos boas pra publicação eu tenho? Esse número se reduz muito, porque existem muitos documentos mas não necessariamente eles são bons de reprodução por exemplo. Tem alguns que vão funcionar para algumas coisas muito específicas. Mas quando tiver curadorias bem especificas tu vai atrás daquilo*

Mais uma vez é possível perceber qual a importância que tem esta reunião de equipes antes de começar a executar o projeto da exposição e do catálogo, pois a partir dela é que este escopo de trabalho é definido. Esta decisão do curador se reflete em todo o processo de produção, inclusive na escolha das imagens que farão parte do catálogo. É importante que se tenha claro que os documentos e fotografias são oriundas, quase que exclusivamente do ADFIC, que apesar de ter um vasto número de documentos sobre e do artista, por vezes não contempla alguns assuntos bem específicos como no caso da exposição “Iberê Camargo: um trágico nos trópicos”, que ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ). No processo de produção, é importante que haja foco no assunto a ser abordado. Segundo Adriana:

> *Aí é documental, ele vem confirme as demandas, porque as vezes como é muita coisa a ser pesquisada ou tu lista uma série de coisas*

> *que tu vai pesquisar pontualmente, ou o que normalmente a gente faz é esperar a demanda e aí se busca. [...] por isso que eu disse quando tu vai botando o foco para uma coisa mais especifica, por exemplo só MAM-Rio, pode ser que tu ache alguma coisa, mas por exemplo no MAM- Rio a gente não achou material suficiente para utilizar, o catalogo era para de com coisas te der só coisas relacionadas com Iberê Rio, a gente abriu o catálogo também para todos os ateliês, quer dizer a gente procurou foto do Iberê em todos seus ateliês ou fotos de Iberê em eventos no Rio.*

Neste momento, após haver um esclarecimento de como é o processo de criação dos catálogos das exposições, onde é possível perceber que há um critério editorial para a seleção das imagens, parte-se para a questão dos critérios para a escolha das imagens que ilustrarão os catálogos.

Adriana comenta sobre o caso da escolha das imagens para o catálogo da exposição do centenário do artista, que aconteceu de uma forma um pouco incomum. Como o catálogo traz uma cronologia extremamente detalhada, e considerada a mais completa até hoje, a utilização de imagens nas páginas foi maior. Para esta publicação a designer escolhida foi Sula Danowiski, justamente por ter um alinhamento de olhar muito íntimo com o perfil da FIC. Nesta publicação específica, a designer teve uma liberdade maior para escolher as imagens que iriam compor a cronologia.

> *Esse foi um trabalho basicamente exclusivo da design, a gente passou todo o banco de dados das imagens para ela. A gente até fez algumas pesquisas antes, mandou algumas coisas mas era insuficiente e ela precisava de material para tudo, então a gente mandou todo o banco e ela foi pesquisando dentro do banco e mandando o que ela queria em maior resolução com mais informações. Mas partiu muito mais da diagramação e das pesquisas das design do que de pesquisa interna da fundação.*

Apesar de a designer ter tido esta liberdade na escolha das imagens, Adriana comenta que foi um trabalho em conjunto, uma vez que conforme o trabalho de Sula ia se delineando, havia uma supervisão da equipe SCFIC.

> *Sim mas por conhecer e por já ter tido essa proximidade maior que ela teve esse aval para poder escolher as imagens bom essa vai, essa não vai. A gente correu atrás de licenças e tudo. A Sula foi escolhida porque ela tinha já essa proximidade com as nossas ideias. Se víssemos que tal coisa não era legal, a gente ia buscar outra coisa pra por praquele lugar, as vezes pintava algumas que a gente pensava 'ah essa ai também não dá, muito ruim e tal', ai a gente via o que tinha mais de possibilidade para tal ano pra tal evento. Nesse sentido foi conjunto o trabalho.*

Quando a questão da repetição das imagens foi levantada durante a entrevista, ela acaba citando novamente como exemplo o catálogo do centenário, justamente por ser uma publicação maior e permitir que se tenha uma maior utilização de imagens, diferente dos catálogos habituais, onde há uma previsão do número de fotografias a ser utilizado.

> *É, a diferença é que tem trabalhos como o centenário que a gente pode fazer uma gama muito maior de fotos, tem fotos muito mais inéditas, dentro de um formato que representa especificamente aquela ação. Foi marcado duas ou 3 imagens por página, pra correr bem a leitura do catalogo e tal, pra não ter excesso de imagem de um período, pouca imagem de outra tal. Porque a mancha permanece igual, então tu tem espaço pra imagem.*

Na sequência desta fala, ela aborda também a questão da escolha, quando a possibilidade de utilização da imagem se reduz.

> *[...] Mas quando tu usa num catalogo inteiro um única imagem pra abrir a cronologia tu ai tu tem que botar uma foto daquela que tu reconhece o Iberê. Ai tu vai botar os carreteis ali e essas fotos, dele pintando um quadro, ali digamos que a gente tem uma meia dúzia de fotos muito boas e que tu marca a imagem dele nisso.*

Neste trecho da fala de Adriana pode-se perceber que há uma intenção de passar uma determinada imagem do artista, uma imagem de reconhecimento de como a FIC quer que ele seja visto. Se levarmos em conta a questão da construção da memória em relação ao artista, partindo da premissa de Pollak (1992) que a memória é socialmente construída e que:

> A construção de identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com outros. (Ibidem, p. 204).

Pode-se começar a considerar que há sim uma intenção de reafirmar uma imagem de Iberê a ser lembrada. Retomando a ideia de Gondar (2005, p. 17) de que existe sim uma curadoria nos documentos que são preservados, onde “há sempre uma concepção de memória social aplicada na escolha do que conservar e do que interrogar” pode ser relacionada com esta questão da utilização das fotografias nos catálogos, uma vez que ela passam por um filtro “oriundas de uma vontade maior [...] com o intuito de que estas informações se perpetuassem no tempo.” (Ibidem).

Ao longo da entrevista é levantada a questão sobre o critério de escolha das imagens que vão compor os catálogos. Neste momento fica explícita esta questão da perpetuação da imagem através da memória no momento em que Adriana comenta sobre as inúmeras imagens boas que existem do artista, porém em alguma delas ele aparece fumando. Há neste trecho da fala dela um ponto muito forte no que diz respeito à imagem que será passada do artista. Ainda que na época em que Iberê viveu o hábito de fumar cigarro fosse comum e até charmoso, atualmente esta prática já não é bem vista pela sociedade e este é um ponto abordado na fala da entrevistada:

> *Tanto é que tu vai ver, a gente acaba usando muito mais fotos dos anos 70, 80. Mas tem algumas coisas que tu não vai botar né, porque não cabe. Em algum momento até pode mas se tu tem opção tu vai botar a que ele não ta fumando, mesmo que na época X fosse normal fumar. Hoje em dia fumar não é uma coisa que pega bem, então tem algumas coisas assim tu vai evitar[...] Então tu preza pela aparência da imagem. Principalmente foto do Iberê fumando a gente não usa, tem um monte de foto que ele aparece fumando.*

Levando-se em conta a questão levantada por Pomian (2000, p. 2) de que "[...] os acontecimentos individuais, os coletivos, as pessoas e os lugares são elementos formadores da memória [...]". Juntamente com a questão de ela ser seletiva, é possível afirmar que nem tudo fica registrado justamente pelo fato de a memória ser construída a partir de referenciais sobre passado e presente de um determinado grupo social que baseia-se no que é considerado tradição para este grupo e também nas mudanças culturais.

Este exemplo do cigarro é bastante significativo, uma vez que se existem inúmeros registros dele com cigarro, significa que na época em que as imagens foram feitas, fumar cigarro era socialmente aceito. Percebe-se que há uma mudança cultural ao longo dos anos em relação ao cigarro e a intenção é justamente desvincular a figura do Iberê do cigarro, procurando utilizar estas imagens apenas em casos de maior necessidade.

Quando a possibilidade de utilização de imagem é restrita, Adriana explica como é feita esta escolha:

> *[...] o que a gente faz em um catálogo, quando é só a abertura de cronologia com imagem, que é o que temos feito, é colocar uma foto para abrir a cronologia. Então foca-se no período que está sendo estudado do artista na exposição e aí se escolhe uma coisa daquela época. Uma foto para representar a cronologia dele né? Tu tem que*

> *ter uma imagem de peso e tem que dar aquela impressão do artista. [...] Tu vai pegar as coisas, mas umas fotos que mostrem o Iberê de uma forma ou como a gente quer mostrar ele [...].*

Nesta fala, se anteriormente não havia uma afirmação contundente, fica extremamente claro que há esta intenção de moldar a figura do artista para ser lembrada. Esta fala vai de encontro com a proposição de Gondar (2005, p. 17), quando afirma que:

> Uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver, chegando até a nossa. Essa montagem é intencional e se destina ao porvir.

Esta questão levantada pela autora, que afirma que o um documento é resultado de uma criação da sociedade que o produziu e também das sociedades posteriores faz ligação com uma questão comentada por Adriana.

> *Mas eu acho que é essa ideia do artista e o vigor que o artista tinha. De mostrar o Iberê com o vigor do artista que ele foi e preservar a própria imagem dele né. Tem aquele caso que eu acho super emblemático que é o caso do Góes, que tem as fotos do Iberê fazendo aula de tiro ao alvo por exemplo. A Maria não queria que estas imagens fossem a público. Aliás quando a Maria estava viva ela dizia que tinha imagens do Iberê que ela vetava de serem publicadas.*

Neste momento é possível constatar que antes mesmo da criação da FIC, já existia um cuidado de como seria perpetuada a memória de Iberê através da imagem. Maria Coussirat Camargo já atuava como uma supervisora do que seria publicado de fotografia do artista e segundo a entrevistada, o olhar da mesma acabou sendo treinado para selecionar as imagens dos catálogos posteriores, a partir do olhar e da intenção que a própria esposa do artista queria passar sobre ele.

> *Quando a Maria estava viva acho que o nosso olho foi se aprimorando com ela porque tinha as imagens que ela dizia que não usasse. Tudo que era material gráfico eu mostrava e apresentava para a Maria. Ia lá mostrava, aí a gente conversava e tinha imagens que ela dizia: 'Não essa imagem o Iberê não ta bem.'. Então eu acho que ficou muito do olhar dela para essas coisas.*

Há nesta fala uma relação com o fato de que cada memória individual pode ser considerada como um ponto de vista à cerca da memória coletiva e também no que tange a manipulação da memória, é possível perceber

através deste trecho que tanto o artista e principalmente sua esposa tinham essa preocupação com a perpetuação da memória.

> Le Goff, no seu livro, 'História e memória', faz um percurso através da história, desde a Grécia arcaica até os dias atuais, onde afirma que os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores de 'mecanismos de manipulação da memória coletiva, por parte de classes, de grupos, de indivíduos que dominaram e dominam sociedades históricas' revelando também a preocupação destas categorias em tornarem-se 'senhores da memória e do esquecimento' (LUCAS, 1998, p. 88)

Sobre esta questão de tornar-se senhor da memória e do esquecimento, é possível afirmar que de alguma maneira existia esta intenção por trás do zelo da esposa pelo marido. Pode-se perceber pois quando houve a iminência de publicação de imagens de Iberê fazendo aula de tiro ao alvo – imagens que certamente fariam voltar à tona a questão do assassinato que Iberê se envolveu na década de 80 - o posicionamento de Maria foi firme para que as fotografias não fossem publicadas.

> *A imagem que a gente quer do Iberê é a imagem que a Maria também queria e do cuidado que ele também tinha com essa questão. Uma coisa por exemplo esse livro do Rio que foi vetado, a Maria disse: 'Não sai, ou tira as imagens do Iberê nas aulas de tiro ao alvo, ou o livro não sai.'. Que não eram agressivas eram simplesmente imagens dele fazendo tiro ao alvo. Ela não queria abrir aquele assunto e eu acho um respeito e um cuidado, mesmo as imagens não sendo agressivas.*

E acrescenta:

> *Então tem momentos que tu não fica incentivando que as pessoas lembrem de tal coisa então isso que é ter cuidado com o todo, é o mesmo que se ele tivesse vivo, tem uma série de coisas que tu né, tu evita instigar e não é o papel da Fundação ficar instigando esse tipo de assunto.*

Entende-se então, que assim como o artista e sua esposa, a FIC também tem a intenção de preservar a memória do artista da melhor forma, fazendo qualquer coisa que remeta aos acontecimentos turbulentos da vida de Iberê permaneçam isolados em um esquecimento.

Ainda sobre esta questão da escolha das imagens que faram parte do catálogo, a entrevistada comenta que a qualidade da imagem fotográfica influencia diretamente no momento de escolha. Para ela "é uma questão de ângulo da fotografia, de enquadramento e também de como o Iberê esta

colocado na foto". Esta colocação tem uma ligação a afirmação de Freund (1976, p. 8) sobre a capacidade que a fotografia tem de moldar "[...] nossas ideias e influir em nosso comportamento". Aqui é importante destacar que os aspectos apontados por Adriana na hora da escolha são de suma importância na visualização e interpretação da imagem pelo observador, uma vez que estes aspectos quando levados em conta, são capazes de mudar a percepção que o observador tem de uma determinada imagem.

As falas em que aparecem a questão da importância do olhar de quem seleciona as fotografias para as publicações e que de alguma maneira o olhar de Maria influenciou diretamente os responsáveis por esta tarefa também pode ser relacionado com a questão do *studium* e do *punctum* de Barthes (1984). Estes dois conceitos se fazem presentes no momento da escolha, uma vez que tem de haver um entendimento da intenção do fotógrafo no momento da foto para que a leitura feita pelo observador, esteja de acordo com o que queria o fotógrafo no momento do *click.* Este ponto pode justificar de alguma maneira o porquê da repetição das imagens e também dos autores das mesmas.

Quando há a afirmação de um olhar treinado, pode-se entender também que há um entendimento e uma consonância no olhar tanto da entrevistada quanto de Maria no que diz respeito ao *studium* da foto. Ainda que Barthes (1984) afirme que os pontos intrínsecos nas imagens e que chamam mais atenção, podem variar de pessoa para pessoa. Neste caso arrisca-se a afirmar que a percepção do *studium* das imagens do artista, acabou sendo absorvida por Adriana. Este contato com Maria e o tempo de trabalho na instituição se traduzem

> *Na experiência e no conhecimento do que a Instituição e o artista tem a dispor. Tu sabe o que tem, que obras tu pode indicar para tal coisa, se não, indica outra coisa. Se uma questão é legal ou não. Isto tudo é porque tu acaba tendo conhecimento do que tem na instituição.*

Nesta parte final da análise foi possível perceber a importância que tem a comunicação entre as equipes que vão trabalhar no projeto da exposição, uma vez que é através desta comunicação que também se dá a criação e o desenvolvimento dos catálogos das exposições. Constou-se que a

quantidade de imagens dentro das publicações são delimitadas a partir de um padrão de publicação utilizado pela instituição, mas que este padrão não é fixo e pode ser alterado conforme a demanda do curador.

Por haver esta delimitação na quantidade de imagens fotográficas a serem utilizadas ao longo do texto do curador e também na cronologia, é possível afirmar que este seja um ponto bastante delimitador e que influencie diretamente na questão da repetição das imagens nas publicações. Além disso foi possível constatar que existem imagens que são mais utilizadas, também, pelo fato de representar mais especificamente a forma como o artista, sua esposa e a Instituição gostariam de passar de Iberê e também de que ele fosse lembrado assim.

A preocupação com a perpetuação da memória sobre o artista é perfeitamente perceptível e segue em consonância entre Instituição e artista. Apresentando-se muito latente a intenção de exaltar os grandes feitos de Iberê e levar ao esquecimento os fatos que podem comprometer a sua imagem.

Por fim pode-se dizer que existe uma preocupação técnica em relação a escolha das imagens, que mesmo havendo uma gama bastante grande de imagens no ADFIC, existem algumas questões técnicas de qualidade de imagem que precisam ser seguidos para que a imagem entre na publicação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal propósito deste estudo foi identificar qual a relevância das imagens fotográficas contidas nas publicações da FIC, na construção da memória social de Iberê Camargo e mostrar a importância das mesmas dentro das publicações. Ao final do trabalho contatou-se que a utilização das fotografias na composição dos catálogos tem uma intencionalidade forte no que diz respeito a perpetuação da memória do artista e da imagem que a FIC quer passar do mesmo.

Através das entrevistas coletadas para análise, foi possível responder a todas as questões levantadas no início da pesquisa.

No que diz respeito a verificação da postura de Iberê Camargo ao ser fotografado tanto em situações formais quanto informais, é possível concluir que existe sim uma relação direta com o movimento de construção da memória social em relação ao artista. Esta questão é respondida no sub capítulo “O ARTISTA E O FOTÓGRAFO: a intenção do observador casa com a do observado”, momento em se analisa as entrevistas dos fotógrafos. Através da afirmação dos entrevistados conclui-se que o artista gostava de ser fotografado, para além de disso, Iberê sabia como gostaria de sair na fotografia, sabia se portar diante da câmera para que as imagens saíssem a seu gosto. A relação mais intima do artista com os fotógrafos também leva a concluir que havia uma consonância de ideias sobre a imagem que o artista gostaria de passar, e a imagem que o fotógrafo iria captar.

A identificação dos critérios utilizados para a escolha das imagens que serão parte das publicações foi executada com sucesso. A partir das falas de Adriana Boff, foi possível concluir que os critérios são: a maneira como o artista está retratado na imagem – se a fotografia representa o vigor do artista e não outras características-, os elementos que compõem tal fotografia – cuidados para que não façam menção a situações que a FIC não gostaria de trazer à tona sobre a vida do artista.

Além destes critérios, foi possível identificar uma curadoria através do olhar de quem faz a seleção das imagens. Através das falas da entrevistada foi possível concluir que a esposa do artista tinha uma preocupação em como ele seria

lembrado através da imagem e mais ainda, em passar esta visão para as pessoas que trabalham no setor responsável por esta tarefa.

Entrando na questão da repetição do uso das imagens do artista nas publicações foi possível concluir que mesmo havendo uma certa delimitação, pelo fato de o número de imagens serem reduzidas e de que estas tem de estar de acordo com o tema escolhido pelo curador da exposição, há uma relação direta entre esta repetição da imagem e a perpetuação da memória do artista. É possível identificar esta relação no decorrer da análise das entrevistas, quando em mais de um momento é possível identificar que o próprio artista tinha uma relação muito forte com a questão da memória e perenidade. Esta afirmação é reforçada quando Maria é citada na escolha das imagens.

Ainda que existam limitadores para a utilização da imagens é possível concluir que mesmo que uma pequena parcela delas seja publicadas nos catálogos, causando a repetição, este fator está extremamente ligado à questão da memória, justamente por haver uma escolha. Esta escolha advinda de um olhar que sabe qual a intenção que quer passar com determinada imagem, que é documento, vem de encontro com a afirmação de Gondar (2005) quando diz que um documento ou lembranças jamais estão imunes, eles são fruto da produção de uma sociedade que o moldou e também das sociedades que vieram depois, afirmando que “esta montagem é intencional e se destina ao porvir” (ibidem, p. 17). Esta afirmação de da autora nos mostra que a memória pode ser moldada de acordo com a intencionalidade, ajudando a reafirmar a conclusão de que sim, a utilização das imagens nos catálogos tem ligação direta com a perpetuação da memória de Iberê Camargo.

Este estudo teve como foco principal a fotografia e a memória, mas cabe sugerir para estudos futuros que se aborde conjuntamente a questão da opinião, uma vez que mesmo morto o artista continua sendo abordado em matérias de jornais e demais meios de comunicação. É interessante, que partindo do olhar da instituição com a utilização das imagens fotográficas e da intenção de perpetuação da memória, se tenha um estudo para comprovar se a opinião pública está absorvendo a imagem da figura do artista como a instituição quer passar. Por fim, espera-se que este trabalho sirva como ponto de partida para futuros estudo sobre a questão da imagem e memória em relação a outros artista.

REFERÊNCIAS

ABSURY, Michael. **Iberê Camargo:** o carretel- meu personagem. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

ARENDT, Hannah. **Lições sobre a filosofia política de Kant.** Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som.** Petrópolis: Vozes, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O cinema – ensaios.** São Paulo: Brasiliense, p. 9-26, 1991.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação:** uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto Editora, 2010.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CAMARGO, Iberê; MASSI, Augusto (Org.). **Gaveta dos guardados:** Iberê Camargo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAMARGO, Iberê. *[carta].*1969, Rio de Janeiro *[para]* TESNIÉRE, Jaqueline. São Paulo. 2 f. Faz um histórico sobre sua vida e responde perguntas.

CAMARGO, Iberê. *[carta]*. 7 dez. 1953. *[para]* CARNEIRO, Mário. Suíça. 2f. Conta as novidades sobre o Clube de Gravura.

DAMÁSIO, Antônio. Ver título reportagem. [09 jan. 2010]. São Paulo: **Revista Veja**.

FARACHE, Ana. Fotografia: uma experiência entre memória e imaginação. **Discursos fotográficos.** Londrina, v. 4, n. 4, p. 13-34, 2008.

FARIAS, Agnaldo; CATTANI, Icleia; LEENHARDT, Jacques. **Iberê Camargo**: século XXI. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. 416 p

FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GONDAR, Jô.: Quatro Proposições sobre Memória Social, in: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
HALBWACKS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LACERDA, J. Brigas no salão. **O seminário**, ano 3, n.119, p.12, jul. 1958

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de pesquisa.** 3 ed. São Paulo: Editora Atlas, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LUCAS, Clarinda. Os Senhores da Memória e do Esquecimento. **Transiformação**, v. 10, n. 1, p. 87-96, jan./abr., 1998.

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEÓPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento científico:** pesquisa qualitativa em saúde. 2ªed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Hucitec- Abrasco, 1993.

MÓNICA, Maria Filomena. Toda memória do mundo. In.:SOUSA, Maria. **Toda Memória do Mundo.** Lisboa: Esfera do Caos, p. 137- 143, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História.** São Paulo: PUC, n.10, p. 07 – 28, dez. 1993.

OLIVEIRA, L. D.; Informação e semiótica. **Semeiosis**: semiótica e transdisciplinaridade em revista, v. 3, p. 1-17, 2011. Disponível em: < http://www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2011/09/OLIVEIRA-Lizete-Dias-de_Informa%C3%A7%C3%A3o-e-semi%C3%B3tica.pdf >. Acesso em: 28 out. 2015.

PIZZINI,Joel. Iberê Camargo. **Revista Cultura Vozes**, Petrópolis, n 88, p. 5, set-out, 1994.

POLIGNANO, S. **Do sensível à significação**: uma poética da fotografia. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes , Campinas, São Paulo.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n 10, 1992, p. 200-212.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 2010.
POMIAN, Krzystof. Memória. *In:* ENCICLOPÉDIA Enaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000. V.42 (Sistemática), p. 507-516.

SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SARTRE, J. P. **A imaginação.** Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre a fotografia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

STURKEN, M. & CARTWRIGHT, L. **Practices of looking**: an introduction to visual culture. Oxford: Oxford University Press, 2001.

ZIELINSKI, Mônica (Org.). **Iberê Camargo:** catálogo raisonné. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

APENDICE I – Roteiro para entrevista com Adriana Boff

1) Qual teu nome e a tua profissão?

2) Qual a função que tu desempenha dentro da Fundação Iberê Camargo?

3) Nos catálogos da Fundação, mais especificamente, das exposições de Iberê, é possível perceber que são utilizadas fotografias do artista, tanto ao longo do texto do curador como também no decorrer da cronologia que vem ao final do catálogo. Quem faz a seleção destas imagens publicadas?

4) Há um levantamento prévio de todas as fotografias que existem no acervo do artista?

5) Quais são os critérios utilizados para a escolha das imagens que serão utilizadas nos catálogos?

6) Em um levantamento feito nas publicações da Fundação, nos catálogos das exposições de Iberê, foi possível identificar que muitas das imagens utilizadas se repetem em mais de uma publicação. Este fato pode ser relacionado com a imagem que Iberê construiu como artista e uma consonância da Fundação Iberê Camargo querer manter esta imagem e perpetuar sua memória?

APÊNDICE II – Roteiro para entrevista com Eduardo Haesbaert

1) Qual teu nome e a tua profissão?

2) Qual a função que tu desempenha dentro da Fundação Iberê Camargo?

3) Qual era a tua relação com o Iberê? Poderia falar um pouco sobre ela?

4) Acredita que o Iberê tinha uma preocupação com a perpetuação da imagem e da memória dele como artista? Se sim, quais são os indícios que te levam a pensar isso?

5) Como era a relação do Iberê com a fotografia e com os fotógrafos? Ele gostava de ser fotografado? Tu chegou a fazer algum registro dele?

6) Ao ver o Iberê sendo fotografado, te pareceu – em algum momento- que ele tivesse alguma preocupação de como ele seria retratado na imagem? Ele costumava posar para as fotografias?

7) Dentro do universo de fotografias que tem no acervo da Fundação, é difícil ver alguma onde o artista aparece sorrindo. Ele era uma pessoa de poucos sorrisos?

8) Te parece que o Iberê tinha uma preocupação em relação a como as pessoas o veriam como pessoa pública? Havia algum cuidado especial em como ele se posicionava frentes às questões que ele acreditava?

9) Acredita que a utilização de fotografias do artista, nos catálogos das exposições, ajudam a reafirmar a memória e a figura pública do artista?

10) Sobre as escolhas das imagens, tu tens algum tipo de relação com a escolha destas imagens?

APÊNDICE III – Roteiro para entrevista com os fotógrafos (Dulce Helfer, Martin Streibel e Mathias Cramer)

1) Qual teu nome e a tua profissão?

2) Qual a tua relação com a fotografia? A quanto tempo trabalha com fotografia?

3) Quais foram o tema das tuas primeiras fotografias?

4) Qual era a tua relação com Iberê Camargo? Como você conheceu o artista para fotografa-lo?

5) Quais foram as situações que tu fotografastes Iberê?

6) Como era a postura do artista ao estar diante da câmera? Tu jugas que existisse alguma intencionalidade de parecer algo enquanto ele era fotografado?

7) Ele ficava a vontade enquanto era fotografado?

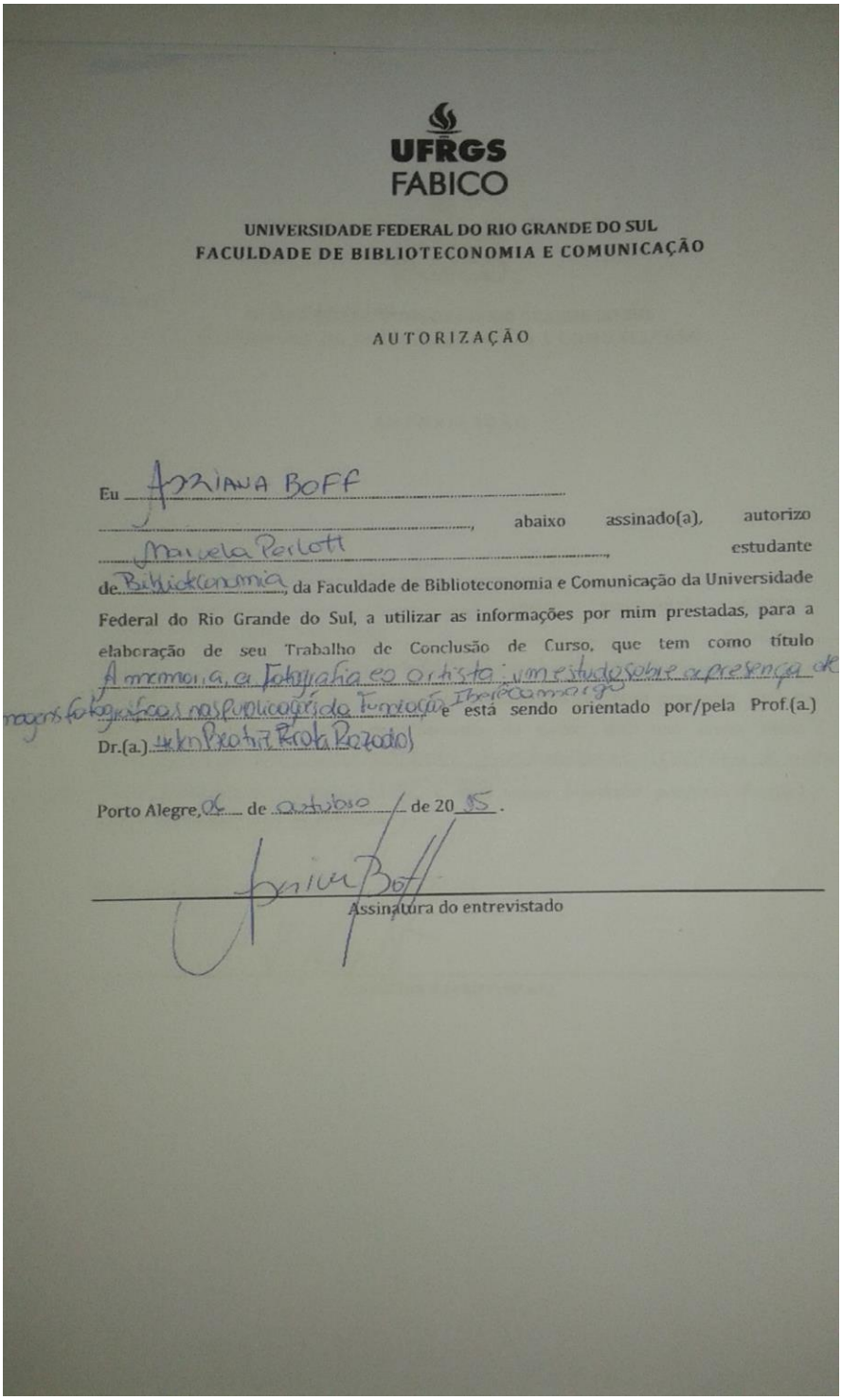
8) Acreditas que o artista, ao pintar seus quadros, incorporava outra personalidade?

9) Qual era a tua intenção ao fotografar o artista? buscava ressaltar ou representar alguma característica específica dele?

10) Acreditas que a utilização da imagem fotográfica nos catálogos de exposição do artista servem para preservar a memória e a imagem pública do mesmo?

11) O que é fotografia para você?

ANEXO A – Autorização de Adriana Boff para utilização da entrevista



UFRGS
FABICO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Eu ADRIANA BOFF, abaixo assinado(a), autorizo Manuela Parlotti, estudante de Biblioteconomia, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a utilizar as informações por mim prestadas, para a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso, que tem como título A memória, a fotografia e o artista: um estudo sobre a presença de registros fotográficos nas publicações da Fundação Ibirapuera e está sendo orientado por/pela Prof.(a.) Dr.(a.) Ana Paula Prata Rozato.

Porto Alegre, 06 de outubro de 2015.

Adriana Boff
Assinatura do entrevistado

ANEXO B – Autorização de Eduardo Haesbaert para utilização da entrevista

ista

UFRGS
FABICO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Eu Eduardo Haesbaert, abaixo assinado(a), autorizo Marcela Peters Perlott, estudante de Biblioteconomia, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a utilizar as informações por mim prestadas, para a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso, que tem como título Anamnese, a fotografia e o artista: um estudo sobre a presença de imagens gráficas nas publicações da fundação Iberê Camargo e está sendo orientado por/pela Prof.(a.) Dr.(a.) Ana Beatriz Fidelis Rebocados

Porto Alegre, 06 de outubro de 2015.

Assinatura do entrevistado

ANEXO C – Autorização de Dulce Helfer para utilização da entrevista

UFRGS
FABICO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

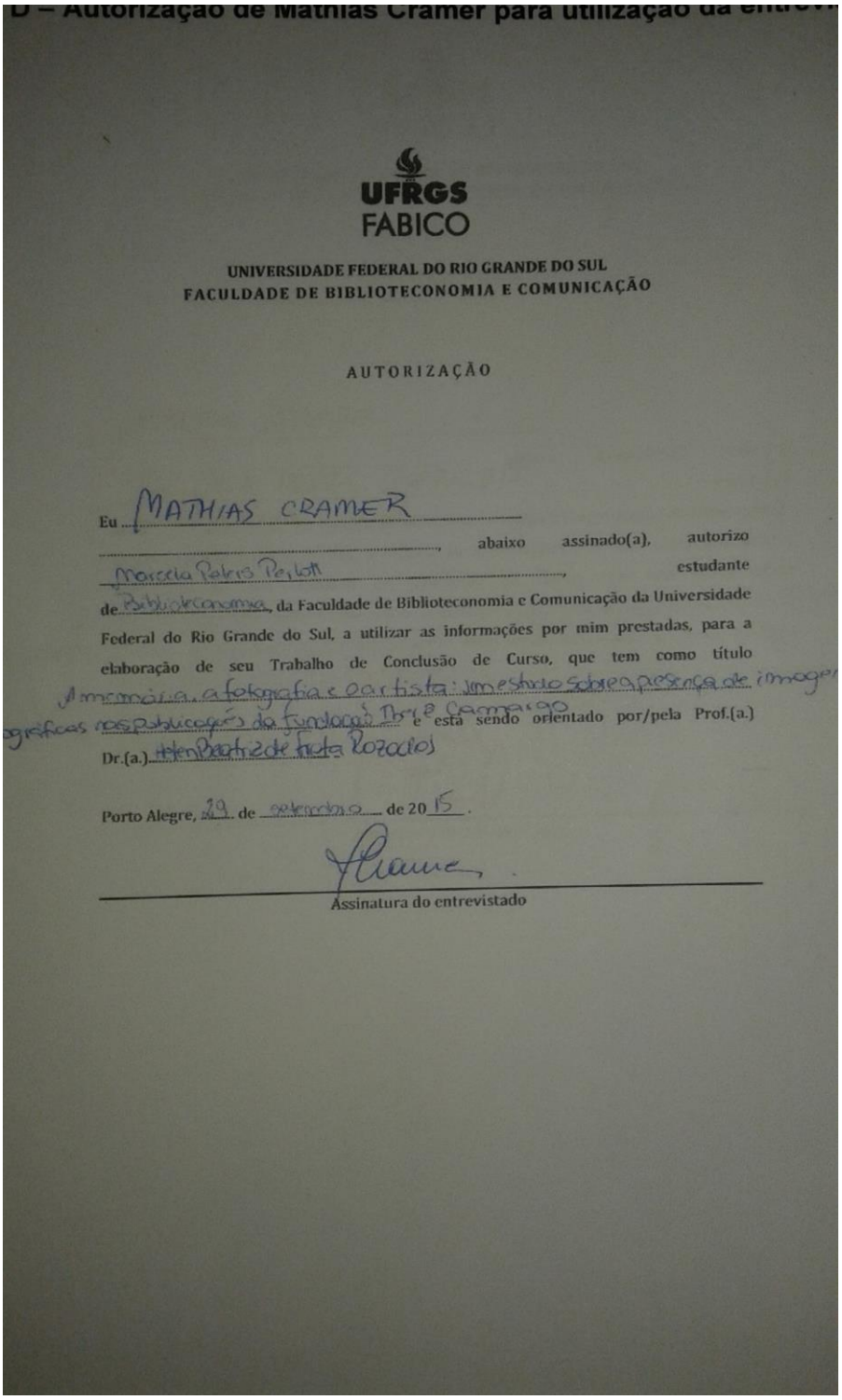
AUTORIZAÇÃO

Eu Dulce J. Helfer, abaixo assinado(a), autorizo Marcela Petris Perlott, estudante de Biblioteconomia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a utilizar as informações por mim prestadas, para a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso, que tem como título A memória, a fotografia e o artista: um estudo sobre apresentação de imagens fotos nas publicações da fundação Iberê Camargo e está sendo orientado por/pela Prof.(a.) Dr.(a.) Helen Beatriz Frota Rozados

Porto Alegre, 25 de setembro de 2015.

Dulce J. Helfer
Assinatura do entrevistado

ANEXO D – Autorização de Mathias Cramer para utilização da entrevista



UFRGS
FABICO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Eu MATHIAS CRAMER, abaixo assinado(a), autorizo Marcela Pabis Perlott, estudante de Biblioteconomia, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a utilizar as informações por mim prestadas, para a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso, que tem como título A memória, a fotografia e o artista: um estudo sobre a presença de imagens gráficas nas publicações da Fundação Iberê Camargo e está sendo orientado por/pela Prof.(a.) Dr.(a.) Helen Beatriz de Freitas Rozados

Porto Alegre, 29 de setembro de 2015.

Assinatura do entrevistado

ANEXO E – Autorização de Martin Streibel para utilização da entrevista

UFRGS
FABICO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Eu MARTIN STREIBEL abaixo assinado(a), autorizo MARCELA PEERS PERLOTT, estudante de BIBLIOTECONOMIA da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a utilizar as informações por mim prestadas, para a elaboração de seu Trabalho de Conclusão de Curso, que tem como título A memória da fotografia no teste: um estudo sobre a presença de imagens fotográficas nas publicações do Jornal O Globo e está sendo orientado por/pela Prof.(a.) Dr.(a.) Helen Beatriz Frota Rozados

Porto Alegre, 22 de SETEMBRO de 2016.

Assinatura do entrevistado