

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE**

ESTÊVÃO DA FONTOURA HAESER



**O TEXTO SINCRÉTICO NO ENSINO DA ARTE:
MATERIAL EDUCATIVO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**

Porto Alegre
2008

ESTÊVÃO DA FONTOURA HAESER

**O TEXTO SINCRÉTICO NO ENSINO DA ARTE:
MATERIAL EDUCATIVO DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**

Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte, do Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Profa. Dra. Analice Dutra Pillar

Porto Alegre
2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Lídia da Fontoura e Paulo Haeser, a quem devo tudo, por me apoiarem e me impulsionarem, ainda que duvidando de mim algumas vezes.

Agradeço às minhas irmãs, Júlia e Lívia, e ao meu irmão Pedro, pelo carinho e apoio.

Agradeço à minha orientadora, Analice Dutra Pillar, pela paciência e pela ajuda.

Agradeço aos demais professores e professoras do curso que me fizeram sair da zona de conforto e buscar novos conhecimentos e experiências, alguns deles me guiando para caminhos que ainda renderão muitos frutos.

Agradeço aos colegas que potencializaram o aprendizado, dividindo experiências, brigando, discutindo e tomando cerveja depois da aula.

Agradeço aos meus amigos que me agüentaram falando insistentemente de assuntos nos quais eles não tinham o menor interesse, como semiótica, gênero e relações de poder.

Trajeto da dispersão e da errância, a vida presa nas imagens e nas palavras não é mais vida, é um jogo de simulacros a ser recomposto pelo leitor atento, que tenta recriar uma unidade, uma coerência, um sentido, a partir das indicações que a própria obra oferece. (TEIXEIRA, 2004, p. 2)

RESUMO

Nesta monografia analisa-se o material educativo criado recentemente pela Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (RS), por ocasião da abertura de sua nova sede e da entrada do artista, professor, teórico e historiador da arte latino-americana Luis Camnitzer como curador pedagógico da instituição. Para tal utilizam-se alguns pressupostos da semiótica discursiva (Greimas, Floch, Landowski, Oliveira, Teixeira) como ponto de partida para uma reflexão que visa identificar em tal material os diferentes elementos responsáveis pela geração de efeitos de sentido. Após o primeiro capítulo, sobre as motivações para a presente pesquisa, é traçado um breve histórico das ações e dos materiais educativos desenvolvidos por museus e instituições de arte no Brasil. No terceiro capítulo, são abordados a Fundação Iberê Camargo e Luis Camnitzer, contextualizando o desenvolvimento do material analisado. No quarto capítulo são apresentados os referenciais teóricos sobre os quais está baseado este trabalho. No capítulo seguinte, descreve-se e analisa-se o material, levantando-se questões sobre a produção de sentido, à luz da semiótica greimasiana. E finalmente, no sexto capítulo, são apresentadas as considerações finais sobre o resultado da análise do material educativo da Fundação Iberê Camargo, as quais apontam para o uso do texto sincrético de forma coerente com os objetivos iniciais, onde os elementos do plano da expressão reforçam o discurso presente no plano do conteúdo; bem como sobre aspectos relevantes e contribuições que a pesquisa pode trazer para a educação, principalmente para o ensino de arte.

Palavras-chave: Educação – Ensino de arte – Material educativo – Semiótica.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Nova sede da Fundação Iberê Camargo	16
Figura 2 - Luis Camnitzer, From the Uruguayan Torture Series, 1983	18
Figura 3 - Verso de ficha tamanho A4 constante no Material do Professor da Fundação Iberê Camargo	21
Figura 4 - Material do Professor, desenvolvido para a exposição Iberê Camargo: moderno no limite.....	23
Figura 5 - Lombada lateral maior.....	24
Figura 6 - Folheto introdutório do Material do Professor	25
Figura 7 - Exemplo da imagem de uma das fichas tamanho A4 do Material do Professor - frente	28
Figura 8 - Exemplo do verso de uma das fichas tamanho A4 do Material do Professor	29
Figura 9 - Frente e verso de um dos cartões tamanho A5 e do envelope que contém os mesmos.....	30

SUMÁRIO

1. Motivações para a pesquisa	7
2. Histórico das ações e materiais educativos no Brasil	11
3. Fundação Iberê Camargo	15
3.1. Luis Camnitzer: o enunciador	17
4. Pressupostos da Semiótica Greimasiana	20
5. Material do professor: descrição e análise.....	23
5.1. Plano da expressão	23
5.1.1. Pasta	23
5.1.2. Folheto introdutório	25
5.1.3. Fichas.....	28
5.1.4. Cartões.....	30
5.2. Plano do Conteúdo.....	31
6. Considerações finais.....	33
7. Referências.....	34

1. MOTIVAÇÕES PARA A PESQUISA

Nos últimos 20 anos tem sido crescente no Brasil o número de instituições culturais voltadas para as artes, muitas delas ligadas a grandes grupos financeiros, nacionais e internacionais, como é o caso do Santander Cultural, em Porto Alegre (RS), e do Itaú Cultural em São Paulo (SP), ou a empresários/colecionadores, como é o caso do Centro de Arte Contemporânea Inhotim, na região metropolitana de Belo Horizonte (MG). Estas instituições têm investido em ações educativas, buscando aproximar o público, principalmente estudantes, da produção artística recente. Em seus programas pedagógicos, tais instituições colocam à disposição dos visitantes estruturas que variam quanto à disponibilidade de recursos, mas a grande maioria investe em equipes de mediadores que recebem os grupos vindos de escolas e em materiais educativos que são disponibilizados aos professores, possibilitando a continuidade, em sala de aula, das reflexões iniciadas na visitação à exposição.

No sistema regular de ensino brasileiro atual, o espaço destinado à arte nas escolas públicas e particulares é bastante restrito. Muitas escolas sequer têm um ambiente específico para o ensino da arte, obrigando professores da área a adaptarem suas propostas ao espaço comum da sala de aula. Além disso, o tempo dedicado à atividade artística está reduzido a dois períodos semanais, quando muito, e, em muitas escolas particulares que possuem enfoque conteudista, com vistas à aprovação no vestibular, esse tempo cai para um único período semanal de 50 minutos. Na rede estadual (RS) boa parte das professoras e professores que atuam na disciplina de Ensino da Arte (antiga Educação Artística) não têm formação específica na área. É nesse contexto de educação deficitária que vemos o aumento de projetos educativos não formais, ou seja, fora do ambiente escolar. Organizações não-governamentais (ONGs), associações e fundações empreendem esforços para a complementação da formação de crianças e jovens. Os museus e outras instituições culturais não se eximem de sua função pedagógica, criando também serviços e materiais educativos que visam auxiliar os professores na tarefa de aproximar seus alunos da arte e de seus processos, seja por meio de experiências de manipulação de materiais, seja pelo estudo da história da arte.

Os materiais educativos, produzidos pelas instituições e disponibilizados aos professores, são fundamentais para instrumentalizar o professor de arte,

possibilitando o desenvolvimento de propostas integradas às exposições e a continuidade das reflexões iniciadas em visitas aos espaços museológicos. Apesar do interesse de diversas instituições como o Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), o Instituto Tomie Ohtake (SP), a Fundação Bienal do Mercosul (RS), o Museu Oscar Niemeyer (PR) e a Fundação Iberê Camargo (RS), dentre outras, de produzir materiais educativos de qualidade, poucos são os estudos sobre materiais desse tipo no país, como revelam as pesquisas de Ana Mae Barbosa e Alice Bemvenuti. Assim, é de grande importância não só a criação dos materiais em discussão, como também é fundamental que se façam estudos sobre seus efeitos de sentido, a fim de oferecer às instituições informações que possibilitem o desenvolvimento de materiais cada vez mais eficazes e aos professores subsídios para planejamento e trabalho com os alunos.

A crescente criação, produção e distribuição de materiais pedagógicos por parte de museus e instituições voltadas à arte e à cultura, colocam à disposição dos professores uma diversidade de elementos visuais com os quais podem incrementar suas propostas de trabalho nas aulas de artes, instrumentalizando-os e ajudando a minimizar o problema da falta de estrutura que muitas escolas enfrentam em termos de equipamento audiovisual. Com um número grande de instituições se lançando a esse tipo de empreitada, formando equipes de profissionais ligados à educação para planejar suas ações educativas e seus materiais pedagógicos, criou-se no Brasil um panorama favorável para uma pesquisa sobre essas ações, e alguns pesquisadores têm se dedicado a isso. No enfoque da semiótica discursiva, Lúcia Teixeira tem analisado catálogos de exposições. Ela nos lembra que “os objetos artísticos sempre provocaram e exigiram textos que os criticassem, explicassem e valorizassem e uma relação simples como a que ocorre entre um quadro e seu título já é um começo de indicação de caminhos de leitura” (TEIXEIRA, 2003, pág. 3).

Para se analisar esse tipo de produção é preciso prestar atenção em suas características. Tais materiais são comumente constituídos por uma pasta contendo um conjunto de peças gráficas em tamanho A4 ou A3, ilustradas com imagens de obras de determinada exposição ou acervo. Muitas vezes essas fichas são acompanhadas por textos curatoriais, bem como por informações sobre os artistas e por proposições de trabalhos a serem desenvolvidos com os estudantes.

Num país como o Brasil, onde o poder aquisitivo do professor é baixo, e o

custo de materiais de qualidade como bons livros e catálogos de exposições é alto, tornando-os inacessíveis a muitos professores de arte, é de extrema importância o desenvolvimento de materiais pedagógicos por parte das instituições de arte, para subsidiar o trabalho em sala de aula. É fundamental, também, que esse material seja disponibilizado gratuitamente ao professor, o que acontece, na maioria das vezes, quando ele participa de encontros de formação nestas instituições. Ana Mae Barbosa realizou uma pesquisa sobre a utilização do material educativo do Centro Cultural Banco do Brasil, em 2001, por ocasião da exposição *Alex Flemming: Corpo Coletivo*. A autora comenta que:

foi desenvolvido e distribuído para professores um bem cuidado material no formato de grandes postais, que apelidamos de superpostais, nos quais de um lado havia reproduções das séries de trabalhos do artista e do outro um organizado conjunto de questões que ampliavam a reflexão sobre as obras e provocavam o pensamento visual do professor. Constavam ainda algumas sugestões de pesquisa e possibilidades de trabalhos para serem desenvolvidos com os alunos. (BARBOSA, 2005, p. 13)

De forma semelhante foram desenvolvidos recentemente materiais que se tornaram referência para esse tipo de ação no sul do país, como o da 6ª Bienal do Mercosul, em 2007, concebido por Luis Camnitzer, que a partir da formação de professores proposta pela Fundação Bienal do Mercosul, alcançou mais de 6.000 professores nos estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina.

O material educativo escolhido para ser analisado neste trabalho é o da ação educativa da Fundação Iberê Camargo, desenvolvido para a mostra de inauguração da nova sede da instituição, Iberê Camargo - Moderno no limite, com curadoria de Mônica Zielinsky, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein. A presença de Luís Camnitzer à frente dessa ação educativa agrega valor ao referido material, que é de alta qualidade e foi desenvolvido conjuntamente com os artistas-professores Mauren de Leon e Luciano Laner, e mantém certa coerência com o material desenvolvido por ele para a 6ª Bienal do Mercosul.

Após este primeiro capítulo, sobre as motivações para a presente pesquisa, traço um breve histórico das ações educativas e dos materiais desenvolvidos por museus e instituições de arte no Brasil, no segundo capítulo. Em seguida, no terceiro capítulo, apresento os referenciais teóricos nos quais baseio este trabalho. No quarto capítulo introduzo a Fundação Iberê Camargo e Luis Camnitzer, contextualizando o desenvolvimento do material a ser analisado. No capítulo seguinte, descrevo o material e o análise, levantando as questões pertinentes à luz

da semiótica greimasiana. E finalmente, no sexto capítulo, trago as considerações finais sobre o resultado da análise do material educativo da Fundação Iberê Camargo, bem como todo o processo envolvido no desenvolvimento desta pesquisa.

2. HISTÓRICO DAS AÇÕES E MATERIAIS EDUCATIVOS NO BRASIL

Ao propor uma reflexão sobre um material educativo criado por uma Fundação de arte, é importante trazer à luz da discussão um breve histórico desse tipo de ação no Brasil. Ana Mae Barbosa foi pioneira, no país, na criação de ações educativas no MAC/USP, como hoje são tematizadas. Alice Bemvenuti se debruçou sobre o tema em sua dissertação de mestrado, em que analisa ações educativas do MAC/USP, MAC/Niterói e MAC/RS.

A pesquisa de Alice Bemvenuti nos revela que o surgimento de ações educativas em museus está ligado, no Brasil, à chegada às escolas da idéia de livre-expressão do aluno, por influência de John Dewey e do movimento Escola Nova, que surge nos Estados Unidos e na Europa no final do século XIX, porém só acontece por aqui na década de 1930, quando

o centro da ação educativa desloca-se da figura do professor para o aluno, sendo, agora, o professor apenas um coordenador, um facilitador. A aprendizagem deve, assim, ser realizada em ambientes motivadores, com diversidade de materiais didáticos (Lopes, 1991:445), quando, então, as escolas mudam seu aspecto fechado e sombrio, disciplinado, castrador e silencioso, assumindo um aspecto mais alegre, divertido, dinâmico e multicolorido (Lopes, 1991:445). Nesta nova compreensão, os velhos museus passam a ser integrados nas atividades escolares, sendo Anísio Teixeira o grande incentivador da idéia do uso educacional dos museus. (BEMVENUTI, 2004, pág. 96)

O processo de aproximação entre o museu e a educação tem continuidade na década de 1940, impulsionado pelo intercâmbio de informações com instituições norte-americanas. Em 1946, José Valladares, historiador e crítico de arte, que foi diretor da Pinacoteca e do Museu do Estado da Bahia no período de 1939 a 1959¹, publica o livro *Museu para o povo – um estudo sobre museus americanos*, onde apresenta os resultados de suas investigações feitas durante 10 meses residindo em Nova York. Conforme Bemvenuti (2004, p. 109):

Valladares [...] verifica que os museus americanos oferecem diferentes tipos de atividades educacionais, sendo que alguns museus priorizam atividades para adultos e outros, para crianças. [...] Também oferecem materiais de ensino devidamente organizados para as escolas, afim de que desenvolvam novas atividades.

¹ Informação coletada no site da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 27.11.08, ao endereço <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Artes%20Plasticas/mab.htm>

A autora ressalta que essa publicação de Valladares traz um importante conjunto de informações sobre o caráter educativo que assumem alguns museus norte-americanos em meados dos anos 40 e seu objetivo de difusão cultural, tornando-se referência para interessados no tema.

Ainda em 1946, Edgar Sússekind de Mendonça publica, pela Imprensa Nacional, por ocasião de sua entrada no Museu Nacional do Rio de Janeiro à frente da Seção de Extensão Cultural, o livro *A Extensão Cultural dos Museus*, que passa a ser um documento fundamental para a discussão sobre a relação entre museu e escola. Sússekind mostra nesse texto sua ampla visão a respeito destas relações ao escrever que

chegará breve a época em que não terá razão de ser mesmo a distinção de intencional dada à educação pela escola para diferenciá-la da fornecida esporadicamente fora ela; basta, apenas, que os museus e instituições congêneres dêem expressão regulamentar a uma situação de fato, e proclamem a sua decisão de agir deliberadamente, intencionalmente, no processo educativo. (MENDONÇA, 1946:14, *apud* BENVENUTI, 2004, p. 110)

Assim, o autor aponta em suas reflexões o que viria a se tornar realidade no Brasil quatro décadas depois.

Na década de 1950, os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo (MAM-RJ e MAM-SP) e também o Museu de Arte de São Paulo (MASP) passam a oferecer diversos cursos, como história da arte, desenho, pintura, gravura, por exemplo, e exposições didáticas, com o objetivo de formar público. “Apesar [...] da aproximação com a educação a relação mantida com a escola formal ainda é de complemento educacional” (BEMVENUTI, 2004, p. 134).

Outros autores e autoras contribuem com olhares diversos sobre o mesmo período, cada um dentro de sua proposta, como Cristina Freire, pesquisadora e curadora ligada ao Museu de Arte Contemporânea da USP que, em seus escritos sobre Arte Conceitual, traz informações importantes sobre iniciativas que aproximaram a educação dos museus nos anos 70 no Brasil. Ela relata que

em São Paulo [...], nos anos em que estive à frente do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), o historiador da arte Walter Zanini – completamente isolado dos críticos, que pouco ou nada entendiam de suas propostas – foi vivamente incentivado por artistas que, junto com ele, organizaram exposições coletivas no Brasil e no exterior estimulando o uso do museu para o desenvolvimento de projetos, cursos, palestras e como fórum de debates. Assim, como o trabalho artístico não estaria desvinculado de todo seu contexto, a exposição também deveria estar organicamente ligada a seu tempo. (FREIRE, 2006, p. 26)

Apesar do desenvolvimento das idéias e ações acerca da aproximação entre museu e educação, ainda não havia no Brasil cursos que preparassem profissionais para atuar nesta área específica. Os próprios curadores das instituições preparavam aqueles que trabalhariam nas mostras recebendo o público, atividade que hoje chamamos de mediação. Foi só a partir de 1986, com o esforço de Ana Mae Barbosa que se passou a buscar preencher essa lacuna, tentando criar um Instituto de Arte na USP, com um Departamento de Arte-educação, e em seu programa o curso de educação artística com ênfase em museu. Mesmo sem ter tido sucesso nesta empreitada na época, Barbosa, juntamente com a professora Elza Ajzenberg, criou, ainda no mesmo ano, o curso de especialização em arte-educação em museu (BARBOSA, 2005). Sobre a valorização do arte-educador no MAC-SP, Barbosa (2005, p.87) diz que

dar este *status* [de pesquisa] à arte-educação, sem eliminar os programas que visam aproximar da arte as classes populares, é a meta dos que trabalham no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a partir de 1987. Outra preocupação é inter-relacionar curadoria, pesquisa e arte-educação, sem modelo fixo, mas estabelecendo-se a medida certa para cada evento, a partir da premissa de que tanto o curador quanto o arte-educador têm a responsabilidade de facilitar a comunicação e a apreciação do público.

As pesquisas acerca da importância da utilização da imagem no ensino da arte culminaram na preocupação, por parte dos museus e instituições congêneres, com o desenvolvimento de materiais educativos, que pudessem ser disponibilizados aos professores durante cursos e encontros de formação, além dos tradicionais catálogos das mostras, que normalmente têm um custo elevado. Juntamente a isso, os megaeventos de arte, como as Bienais de São Paulo e do Mercosul, que funcionam com patrocínios e recursos de leis de incentivo à cultura, e os centros culturais ligados a instituições financeiras nacionais e multinacionais, como o Itaú Cultural ou o Santander Cultural, passaram a desenvolver materiais educativos.

É preciso que se reflita sobre a distribuição gratuita deste tipo de material a professores e professoras, pois essa é uma categoria que detém certo poder, do ponto de vista da multiplicação da informação, trabalhando diariamente com crianças, adolescentes e jovens. No entanto, há interesses das empresas investirem na produção destes materiais educativos. De acordo com Canclini (2006, p. 97),

a “socialização” ou democratização da cultura foi realizada pelas indústrias culturais – em posse quase sempre de empresas privadas – mais que pela boa vontade cultural ou política dos produtores. Continua havendo

desigualdade na apropriação dos bens simbólicos e no acesso à inovação cultural, mas essa desigualdade já não tem a forma simples e polarizada que acreditávamos encontrar quando dividíamos cada país em dominadores e dominados, ou o mundo em impérios e nações dependentes.

Ou seja, o cenário é complexo. O sistema das artes envolve economia, mercado, publicidade e política. O desenvolvimento de materiais educativos vem como mais uma forma de promover as empresas públicas ou privadas que estão por trás da maioria das ações culturais realizadas no Brasil. Não se pode ignorar essa forma como o sistema se organiza, a qual nos chama atenção Canclini. Porém, essa é uma das muitas formas de possibilitar ações culturais e educativas, e produz efetivamente possibilidades de mudança na situação da educação em nosso país. Com certeza o papel de melhorar a educação pública e de fornecer aos professores e professoras possibilidades de aperfeiçoamento é do governo e é preciso que se tenha o olhar atento e visão crítica, mas também é importante saber reconhecer quando se está diante de algo que pode fazer a diferença.

Num país como o Brasil, empresas privadas têm investido na área das ações educativas possibilitando o desenvolvimento de projetos importantes na área da educação e da cultura, pelo menos no Rio Grande do Sul, como é o exemplo do Projeto Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul, que, em 2007, foi a 47 municípios com seu encontro de formação de professores, capacitando e entregando um material de qualidade sobre arte contemporânea, antes de a Bienal começar.

Essa é uma forma de tornar possíveis ações inovadoras no campo do ensino da arte, de instrumentalizar e complementar a formação de professores e professoras e de aproximar o público escolar da arte.

Diante desta realidade e após ter tido contato com diversos materiais desenvolvidos no Rio Grande do Sul e em outras partes do Brasil, analiso nesta monografia o material educativo criado recentemente pela Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (RS), por ocasião da abertura de sua nova sede e da entrada do artista, professor, teórico e historiador da arte latino-americana Luis Camnitzer como curador pedagógico da instituição. Para tal utilizarei alguns pressupostos da semiótica discursiva como ponto de partida para uma reflexão que visa identificar em tal material os diferentes elementos responsáveis pela geração de efeitos de sentido.

3. FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Como este texto busca analisar a geração de efeitos de sentido e o discurso produzido pelo material educativo da Fundação Iberê Camargo é fundamental uma mirada mais atenta à instituição que propôs a criação deste material, ainda que breve. O contexto dentro do qual o material foi criado é importante, pois com certeza o discurso produzido por esse texto carrega em si muitos elementos próprios do espaço e tempo onde foi criado. No texto que apresenta a Fundação Iberê Camargo em sua página na internet é colocado que

a Fundação Iberê Camargo foi criada em 1995 com o objetivo de preservar e divulgar a obra do prestigiado pintor brasileiro. Além de aproximar o público deste que é um dos grandes mestres da arte no século XX, a instituição procura incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea.

A cada ano, são organizadas mostras, oficinas, cursos, seminários, encontros com artistas e estudos diversos sobre a obra de Iberê Camargo e sobre questões ligadas à arte contemporânea. A idéia é disseminar não apenas o legado artístico e intelectual de Iberê Camargo, mas promover uma reflexão sistemática sobre a contemporaneidade e o fazer artístico (Fundação Iberê Camargo, 2008).

É dentro desta instituição, e alinhado com seus valores e objetivos que, Luís Camnitzer criou o material educativo em questão, em função da mostra Iberê Camargo: Moderno no Limite, apresentada na inauguração da nova sede da Fundação, com a preocupação declarada de aproximar o público não só da obra de Iberê, mas também da produção artística contemporânea e com a intenção de dar continuidade à produção deste tipo de material. Este material foi distribuído gratuitamente aos professores que participaram da formação proposta pela Fundação, o que evidencia comprometimento da instituição com a melhoria do ensino de artes no Rio Grande do Sul, com a formação de público e com a aproximação da comunidade em geral da arte e de seu sistema. A figura 1 mostra a nova sede da Fundação Iberê Camargo, inaugurada em maio de 2008 em Porto Alegre (RS).

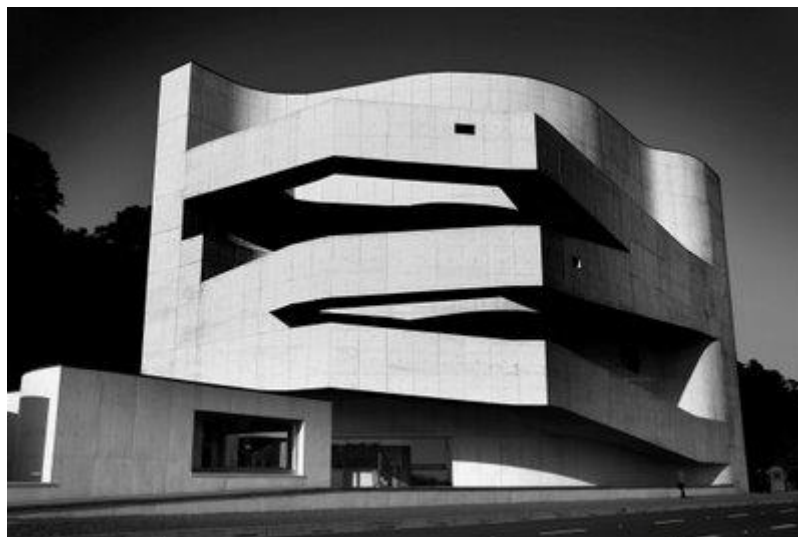


Figura 1 - Nova sede da Fundação Iberê Camargo²

É importante salientar que o edifício da nova sede desta Fundação, concebido pelo premiado arquiteto português Álvaro Siza, cujo projeto recebeu o Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2002, se configura como um referencial arquitetônico para Porto Alegre e é uma obra imponente que se destaca na paisagem da cidade, junto à beira do Rio Guaíba.

De acordo com a teoria semiótica um objeto cultural, concebido com um texto, ao ser tomado para análise, “é definido como um processo específico, organizado por um sujeito destinador, que efetua as suas escolhas a partir das unidades e regras do sistema e, segundo fins determinados, monta um todo de sentido voltado a um certo destinatário” (OLIVEIRA, 2005, p. 108). Assim, é importante que percebamos que todo texto é criado por alguém que tem objetivos específicos ao fazê-lo, e que esse destinador e seus objetivos devem ser levados em consideração. Em nosso caso temos um curador pedagógico a serviço de uma instituição de arte.

² Fotografia extraída do *site* banditsme.blogspot.com/2008/06/iber-camargo.html em acesso no dia 04/11/08.

3.1. LUIS CAMNITZER: O ENUNCIADOR

A semiótica discursiva não aborda o produtor do objeto estudado, como indica Jean-Marie Floch (2001, p. 16) ao dizer que

a enunciação [...] é uma instância logicamente pressuposta por todo enunciado; e o enunciador é o sujeito produtor deste enunciado, definido e reconstruído a partir deste último. Eis por que não se fala do "autor" ou do "emissor"; a propósito do produtor do discurso, a semiótica quer conhecer unicamente o que seu enunciado indica. Não se levará em conta nenhuma informação sobre o autor, sua ideologia ou sua competência que não esteja contida no texto, na imagem ou no gesto, e somente neles mesmos.

Ainda assim é necessário fazer referência ao criador do Material do Professor da Fundação Iberê Camargo a fim de tornar claro, por seu recente trabalho na 6ª Bienal do Mercosul e sua aproximação com instituições de Porto Alegre (RS), seu perfil como educador e o contexto onde desenvolve esse material. Estas questões estão presentes no enunciado, somente trago mais referências, com maior aprofundamento.

Luís Camnitzer, artista nascido na Alemanha, criado no Uruguai e radicado em Nova York, chegou a Porto Alegre no final de 2006 para iniciar os trabalhos de preparação da 6ª Bienal do Mercosul. A figura de curador-pedagógico foi criada para, ao lado do curador-geral da mostra, trazer à ação educativa um olhar especial, dedicado a pensar um projeto pedagógico sensível às necessidades particulares do contexto da mostra. Já nas primeiras reuniões de planejamento, Camnitzer buscou aproximar-se de professores, diretores e especialistas da área da educação, para interar-se da real situação pela qual o ensino da arte no Rio Grande do Sul passava na época. A partir daí, munido destas informações, Camnitzer preparou um conjunto de ações que comporiam o Projeto Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul, que foi muito bem sucedido, e recebeu do Ministério da Cultura o Prêmio Cultura Viva, que reconhece iniciativas que se empenham em envolver a comunidade ativamente em uma ação cultural, de forma participativa.

A trajetória de Camnitzer é marcada por uma forte postura política e contestadora, onde iniciou “como gravador, atividade que privilegiava por suas possibilidades democráticas, voltando-se posteriormente para métodos que operavam com a linguagem” (FERREIRA e COTRIM, 2006, pág. 266). O artista buscou ainda associar “aspectos da Arte Conceitual norte-americana e latino-

americana, examinando o potencial tautológico da linguagem, sua composição estrutural como um sistema arbitrário de símbolos e sua relação com as imagens e objetos” (FERREIRA e COTRIM, 2006, pág. 266). Em sua trajetória, uma série de obras repletas de referências políticas “como From the Uruguayan torture series (1983-84), composto de 35 fotografias e apresentado na Documenta XI (2002)” (FERREIRA e COTRIM, 2006, pág. 266). Para Camnitzer “a arte deve ser um sistema aberto e provisório de processamento e apresentação de relevantes aspectos sociais e políticos, capaz de esvaziar os controles hegemônicos e ideológicos” (FERREIRA e COTRIM, 2006, pág. 266). A figura 2 exhibe o trabalho do artista.

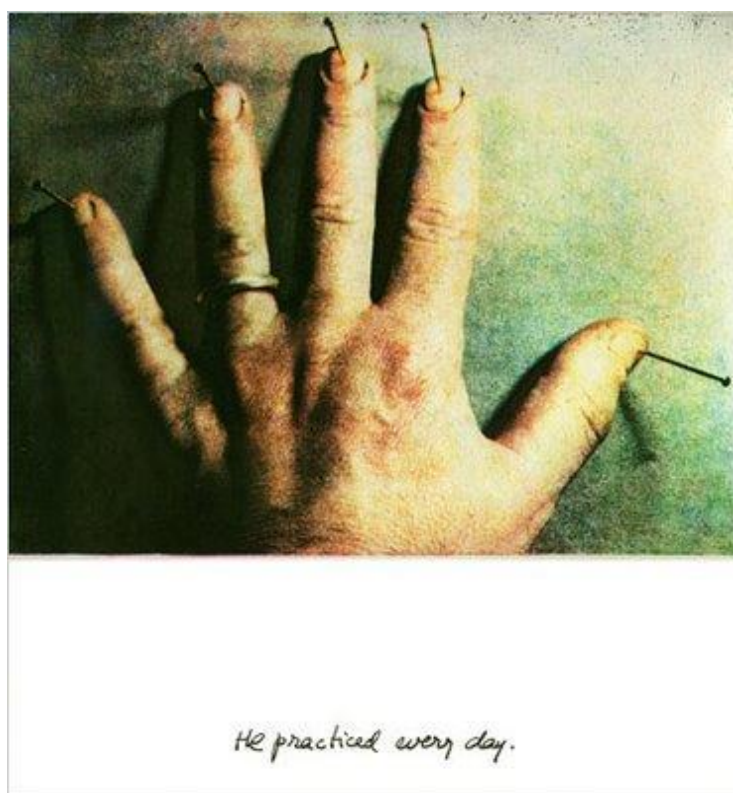


Figura 2 - Luis Camnitzer, From the Uruguayan Torture Series, 1983

Camnitzer mostra coerência entre as reflexões apresentadas em sua produção artística e suas propostas no âmbito da educação. Por ter seu interesse voltado “para como as idéias subjetivas, experiências, preconceitos e preferências participam do que parecem ser discursos objetivos como a historiografia” (FERREIRA e COTRIM, 2006, pág. 267), sua obra acaba tendo um caráter pedagógico, operando conceitualmente, muitas vezes se valendo de metáforas, para

apresentar uma idéia da melhor forma possível.

Em 2008 Luis Camnitzer segue desempenhando a função de curador pedagógico em Porto Alegre, desta vez na Fundação Iberê Camargo, onde foi responsável pela concepção da atual ação educativa e do material do professor.

4. PRESSUPOSTOS DA SEMIÓTICA GREIMASIANA

Para analisar o material didático do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo, buscarei como ferramenta a teoria semiótica discursiva, de Algirdas Julien Greimas. A semiótica greimasiana foi escolhida por estudar toda e qualquer linguagem, tendo por foco a produção e a apreensão de sentido. Segundo Analice Pillar (2007, p.348),

as produções artísticas e culturais contemporâneas, sejam instalações, filmes, livros de literatura infantil ou desenhos animados utilizam-se de diferentes sistemas de linguagens, simultaneamente, o que as caracteriza como textos sincréticos. Nesse tipo de enunciado várias linguagens interagem na constituição de uma significação.

Ao tomar o material pedagógico da Fundação Iberê Camargo como um artefato cultural, que se utiliza de diferentes linguagens para construir o seu discurso, gerando assim um texto sincrético, analisarei os planos do conteúdo e da expressão, buscando identificar o tipo de discurso produzido por tal material e como esse discurso se mostra.

Segundo Pillar (2007, p. 351), “o plano da expressão diz respeito ao significante, às qualidades sensíveis do texto ou da imagem, sua materialidade, disposição no espaço, suas cores e suas formas. O plano do conteúdo é o do significado, do discurso produzido numa determinada cultura”. O sentido se constitui na relação entre os planos da expressão e do conteúdo.

O plano da expressão subdivide-se ainda em diferentes dimensões: a dimensão matériaca trata da materialidade, como a espessura e o tipo de papel utilizado; a dimensão topológica trata da disposição no espaço, como a diagramação do texto na página, o tamanho e a disposição das imagens, o tamanho das letras; a dimensão cromática trata das cores, como as cores dos títulos, do texto, do papel, das imagens; e, por fim, a dimensão eidética trata das formas, como a forma assumida pelo texto ou o formato retangular tamanho A4 e A5 das fichas e cartões que compõe o Material do Professor da Fundação Iberê Camargo (ver figura 3 abaixo).

Iberê Camargo

Maria, 1984
Óleo sobre tela, 55 x 78 cm
Coleção Maria Cousirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhes



"Sigo-te passo a passo, quase como a tua sombra. Há mais de quarenta anos, dividimos alegrias e tristezas. Entre nós, tudo foi e é repartido. Teu mundo tornou-se o meu mundo. Teus amigos são meus amigos. Tuas preocupações também são as minhas preocupações. Iberê, temos um só coração, um só modo de sentir o mundo. Nunca te vi esmorecer. Sempre trabalhaste com a paixão dos escolhidos. Não te poupaste de alcançar o absoluto na Arte. Acompanhei tuas noites insones, frente à tela, no frenesi da criação. Tu sempre te deste por inteiro. Sem descanso, dias e anos te aprofundaste mais e mais nessa tua busca sem fim. Eu te vi tempestuoso e também paciente, na vigília do ácido que modelava as tuas imagens interiores, sempre com originalidade e poesia. Essa tua força e essa tua versatilidade me fascinam. Sinto-me feliz em ser a tua companheira e compartilhar a tua caminhada".
(Maria Cousirat Camargo, Porto Alegre, 1985)



Iberê por Iberê
Depois (à Maria)
*Quando eu estiver deitado na planície, indiferente às coisas e às formas, tu deves lembrar de mim. Ai, onde a planície ondula, a terra é mais fértil. Abre a concha da tua mão uma pequenina cova e esconde nela a semente de uma árvore. Eu quero nascer nesta árvore, quero subir com os seus galhos até o beijo da luz. Depois, nos dias abrasados, tu virás procurar a sua sombra, que será fresca para ti. Então no murmúrio das folhas eu te direi o que meu pobre coração de homem não soube dizer.
Porto Alegre, 1940 (CAMARGO, 1998, p.27)*

Foi ali, à margem desse Riacho, que pintei meu primeiro quadro e onde começou nosso namoro. Com espessa pasta a tela e as tintas eram dela fixei a luz fugitiva dessa manhã de sol sobre aquelas águas lodosas. Árvores desganhadas, surradas pelo vento, apontam para um céu cobalto. Plasei essa imagem: assim começa um pintor. (CAMARGO, 1998, p.136)

Para pensar

1. Você percebe uma mudança de atitude nos retratos de Iberê ao longo da sua carreira? Quais são e quando acontecem?
2. Em que contribui a mudança de empaste e textura para os retratos mais tardios?

Foto: Iberê e Maria Cousirat Camargo no ateliê da Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, 1963 (Arquivo documental Fundação Iberê Camargo)

Fundação Iberê Camargo

Figura 3 - Verso de ficha tamanho A4 constante no Material do Professor da Fundação Iberê Camargo

O plano do conteúdo subdivide-se em três níveis, o fundamental, o narrativo e o discursivo. Sendo que “o nível fundamental abriga as oposições básicas de construção de um texto. É a partir dessa relação que se inicia o chamado percurso gerativo de sentido, um caminho de enriquecimentos semânticos” (HERNANDES, 2003, p. 30). O percurso gerativo de sentido “é uma representação dinâmica dessa produção de sentido; é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, tornar-se complexa e concreta” (FLOCH, 2001, p. 15). O nível narrativo é o que analisa a ação, o enredo, a performance e determina seus participantes. No nível discursivo analisa-se como os recursos de persuasão são utilizados, em relação aos mesmos elementos da narrativa (HERNANDES, 2003).

Pillar (2007, p. 350) afirma ainda que a semiótica discursiva

não pretende indicar o sentido, mas analisar como ele emerge num campo de relações e em diferentes contextos sociais. O sentido não está pronto, ele precisa ser construído a partir da identificação de diferenças. “Para que o mundo faça sentido e seja analisável enquanto tal, é preciso que ele nos apareça como um universo articulado – como um sistema de relações” (Landowski, 2002, p.3). Seu objeto de estudo é, então, o texto, entendido de

dois pontos de vista complementares: como um objeto de significação, que responde pela produção de sentido; e como um objeto cultural de comunicação, criado num determinado contexto, e que dialoga com outros textos.

Ao apoiar-me na semiótica discursiva, a idéia é usá-la como uma metodologia de análise, a exemplo do que fizeram Lúcia Teixeira e Nilton Hernandes, para a partir do estudo do plano do conteúdo, relacioná-lo com as especificidades do plano da expressão e daí evidenciar as possíveis gerações de significação. Busco fazer uma análise baseada em alguns aportes da semiótica.

Para realizar a análise do material do professor da Fundação Iberê Camargo, apóio-me na metodologia de análise de textos sincréticos desenvolvida por Lúcia Teixeira, ao buscar identificar as diferentes linguagens utilizadas no texto sincrético, analisar as formas de interação destas linguagens e descrever o efeito de unidade alcançado pela estratégia enunciativa de criação do objeto (TEIXEIRA, 2003).

5. MATERIAL DO PROFESSOR: DESCRIÇÃO E ANÁLISE

5.1. PLANO DA EXPRESSÃO

O Material do Professor desenvolvido pela Fundação Iberê Camargo para a exposição 'Iberê Camargo: moderno no limite' é composto por uma pasta que contém um folheto introdutório, dez fichas em tamanho A4, de imagens de obras de Iberê Camargo, e quarenta cartões em formato A5, também com imagens de obras do artista.

5.1.1. Pasta

Este conjunto é todo feito com papel e produção gráfica de alta qualidade, e vem acondicionado em uma pasta retangular de papel cartão, de cor cinza, com uma marca d'água relativa a um trabalho de Iberê Camargo (ver figura 4). No canto superior esquerdo há a inscrição 'Iberê Camargo – Material do Professor'.



Figura 4 - Material do Professor, desenvolvido para a exposição Iberê Camargo: moderno no limite

Traz nas lombadas laterais maiores (ver figura 5) o número um, o que mostra a intenção da Fundação de dar continuidade a esse tipo de produção³, e a inscrição “Iberê Camargo – Material do Professor”. Em uma das lombadas menores há o logotipo da Fundação.

Na parte posterior da pasta consta, novamente, o logotipo da Fundação, das empresas patrocinadoras (Gerdau, Petrobras, Camargo Correa, RGE, de Lage Landen, Itaú e Vonpar) e dos órgãos financiadores e apoiadores (Ministério da Cultura e Governo Federal). A figura 4 mostra a frente da pasta e os quatro envelopes menores que integram o material e a figura 5 traz o detalhe da lombada.



Figura 5 - Lombada lateral maior.

³ Segundo Mauren de Leon, uma das co-criadoras desse material, ex-coordenadora da ação educativa da Fundação Iberê Camargo, a idéia é ter sempre um novo material desenvolvido especificamente para cada mostra.

5.1.2. Folheto introdutório

O folheto introdutório é composto por duas folhas de papel sulfite branco, no formato A3, formando um caderno de oito páginas, sem imagens, todo impresso em preto. Na capa, na parte superior direita, consta o título “Material Didático – Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo”. Mais abaixo há dois parágrafos de texto, de quatro linhas cada, que trazem os objetivos gerais da Fundação, sua missão, dentre eles o de estimular a interação do público com a arte, a cultura e a educação. A contracapa contém informações institucionais da Fundação Iberê Camargo, e abaixo os logotipos da Fundação e das empresas patrocinadoras, bem como dos órgãos de financiamento e apoio: Ministério da Cultura e Governo Federal, o que nos indica a origem do recurso usado para a confecção deste material, a partir das leis de incentivo. A figura 6 mostra a capa do folheto introdutório.



Figura 6 - Folheto introdutório do Material do Professor

Na parte interna, a primeira página traz uma apresentação do Material Didático composta por um texto de quatro parágrafos assinado pelo curador pedagógico da instituição, Luis Camnitzer. O primeiro parágrafo aborda objetivos específicos do material. O segundo parágrafo segue tratando dos objetivos da ação educativa ao produzi-lo e das expectativas em relação à sua utilização por parte de professores e alunos. Ao afirmar que “interessa que o estudante compreenda o sentido do processo criativo e do processo de montagem [de] uma mostra”, Camnitzer e a Fundação Iberê mostram comprometimento com o estímulo a uma visão mais ampla em relação a uma exposição de arte, não se limitando a analisar apenas cada obra exposta em si, mas refletindo também sobre a mostra inteira. Segue afirmando que “uma exposição pode ser estudada como uma metáfora para outros ordenamentos” (CAMNITZER, 2008), e encerra sugerindo ao professor que contextualize a produção de Iberê Camargo, informando aos alunos sobre a personalidade do artista e a importância de sua obra. Em negrito, para destacar e criar uma marca, estão: Fundação Iberê Camargo, Iberê Camargo e Luis Camnitzer.

Na segunda e terceira páginas o texto sugere uma série de exercícios a serem feitos com os alunos antes de sua primeira visita à Fundação e em sala de aula, logo após a primeira visita. Chama a atenção para que esta visita possa ter como foco o prédio da Fundação em si, e propõe três exercícios para serem realizados na escola, levando os alunos a experimentarem os problemas vividos por um arquiteto. Logo após seguem cinco exercícios que utilizam as reproduções de obras de Iberê, integrantes do material do professor. Em seguida sugere um roteiro para leitura de imagens, contendo dez tópicos, como estão relacionados abaixo:

1. Sobre o que, possivelmente, estava se questionando o artista quando fez essa obra?
2. Teria sido melhor se o artista tivesse usado outros materiais para solucionar o problema?
3. Que escala deveria ter a obra? Como um selo de correio, como um livro, como uma parede, como uma tela de cinema?
4. O que chama mais atenção na obra? Isso está relacionado com o questionamento da obra? Poderiam se destacar outras coisas?
5. Há na obra elementos que sobram ou que distraem? Os elementos que não são importantes ajudam a destacar aqueles que são importantes?
6. Se você tivesse que fazer uma obra para esse mesmo questionamento, o que faria? Apresente um projeto.

7. A fotografia que você está olhando não é a obra, mas uma reprodução (a obra foi produzida outra vez, mas em fotografia e impressão). O que se perdeu na tradução para a outra técnica? Aquilo que se perdeu era importante para o entendimento ou para a percepção da obra? Por quê?
8. Escolha a obra que mais o interessa e explique o por quê. O fato de você gostar dela é só uma das razões da escolha. Existem obras de arte das quais não gostamos, mas nos interessam mesmo assim. Faça uma lista dos aspectos que o interessam na obra escolhida (um desses pode ser a cor ou aquilo que a obra conta).
9. Divida as obras em grupos de acordo com esses aspectos (mas sem usar o seu próprio gosto).
10. Escolha o aspecto (o questionamento) que o interessa mais e agrupe as obras relacionadas. Com esse material pode se organizar uma exposição, agregando obras de outros artistas, obras que queira fazer, objetos cotidianos ou achados que pareçam apropriados. Enfim, tudo que ajude a resolver o problema escolhido e ajude o público a compreendê-lo e a apreciá-lo bem. (CAMNITZER, 2008)

Na quarta página deste material há um pequeno texto de dois parágrafos, o primeiro sugere possibilidades de interação com o prédio da nova sede da Fundação Iberê Camargo, chamando atenção para questões específicas da arquitetura. No parágrafo seguinte são discutidas as diferenças entre arquitetura e escultura. Ao final é proposto um exercício em cinco fases, para ser realizado durante a primeira visita à Fundação.

Todo o texto deste caderno introdutório ao Material do Professor está repleto de referências à história da arte, contextualizando cada proposta de exercício e estabelecendo relações possíveis entre a obra, os processos de Iberê, obras e processos de outros artistas. A quinta página traz as referências bibliográficas e videográficas. Na sexta página consta uma lista de nomes de artistas brasileiros, internacionais e de referências para os exercícios propostos. Na parte inferior está a ficha técnica do material.

5.1.3. Fichas

Cada uma das dez fichas em tamanho A4 contém uma reprodução colorida de uma obra do pintor, sendo nove pinturas e uma gravura (ver figura 7).



Figura 7 - Exemplo da imagem de uma das fichas tamanho A4 do Material do Professor - frente

No verso, no alto e à esquerda, aparecem informações sobre o trabalho, como título, ano, técnica, dimensões e coleção à que pertence (ver figura 8). Logo abaixo, um detalhe ampliado do trabalho, também colorido, e ao lado deste, um texto sobre a obra de Iberê. Destes textos, sete são fragmentos de textos da curadora Mônica Zielinsky, um é da curadora Sônia Salztein, um do artista Carlos Vergara e um de Maria Coussirat Camargo, viúva do pintor. Em todas estas fichas consta um tópico chamado Iberê por Iberê, onde pequenos parágrafos escritos pelo próprio artista trazem reflexões sobre seu trabalho, suas inquietações e anseios, acompanhados por uma foto de arquivo do pintor, em preto e branco, onde ele aparece, na maioria das vezes, trabalhando em seu ateliê. Abaixo ou ao lado deste tópico, temos o item 'Para pensar' que traz questões para estimular a reflexão sobre

a imagem apresentada, ampliando as possibilidades de percepção da mesma.

Iberê Camargo

Desdobramento, 1978
Óleo sobre tela, 100 x 141 cm
Coleção Maria Cousirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhes



"Me veja aí vermelho de cádmio, azul de cobalto, terra de siena e branco".
Eu espremia os tubos, Lefranc ou Windsor & Newton, na mesa de rodas que servia de palheta. A espátula colhia o branco, em seguida o azul, depois o terra e por último o vermelho. No ataque à tela, ficava por cima a primeira cor colhida e a mistura ia se fazendo, deixando aparecer o que estava por detrás, e com mais e mais mexidas vinha vindo uma cor que hora somava às outras, hora deixava entrever o que estava dentro, ou atrás ou antes".
(VERGARA, Carlos. In: SAZSTEIN, 2002, p.195)



Iberê por Iberê
Surtem, então, os carretéis sobre a mesa, depois no espaço. Os carretéis são reminiscências da infância. São combates dos pica-paus e dos maragatos que primo Nandê e eu travávamos no pátio. Eles estão impregnados de lembranças. Pelas estruturas dos carretéis, cheguei ao que se chama, no dicionário da pintura, arte abstrata. Nesse período, o ritmo é gestual, porém dirigido, não mera impressão de um gesto qualquer. (CAMARGO, 1998, p.183)

Para pensar

1. No percurso da carreira de Iberê os carretéis são às vezes tema, às vezes símbolo e às vezes veículo. Como podem se identificar os trânsitos entre um e outro? Quando é que os carretéis se convertem em imagens aparentadas, mas de conteúdo diferente?
2. Em quais figuras, surgidas posteriormente na sua obra, podemos perceber a derivação dos carretéis? Eles simplesmente agem como elemento compositivo ou também refletem as problemáticas e os questionamentos do artista sobre a arte?
3. Na obra de Iberê, que diferença tem (e por que) o fato de ver as pinturas na sua presença original, com relação a vê-las em uma reprodução?

Foto: Iberê no atelier da Lopo Gonçalves, Porto Alegre, década de 1980 (Martin Streibel)

Fundação Iberê Camargo

Figura 8 - Exemplo do verso de uma das fichas tamanho A4 do Material do Professor

As fichas deste material não têm uma seqüência específica, podendo ser trabalhadas em diferentes ordens.

No canto inferior esquerdo é colocada uma silhueta de uma pessoa como se estivesse frente à obra para demonstrar suas dimensões em relação à escala humana. Abaixo constam as fontes da foto e dos textos referidos em cada ficha.

No canto inferior direito está o logotipo da Fundação Iberê Camargo. Esta localização do logotipo é privilegiada por ser onde o leitor, em geral, segura o cartão.

Questões como estas do plano da expressão, como diagramação, disposição de imagens e logotipos e os possíveis efeitos causados por tal organização foram amplamente discutidas por Nilton Hernandes em artigo publicado nos Cadernos de Semiótica Aplicada, intitulado Análise de publicidade da revista Veja. Este texto serviu como importante referência para a reflexão sobre os elementos do plano da expressão do Material do Professor da Fundação Iberê Camargo.

5.1.4. Cartões

O Material do Professor contém ainda quatro envelopes, com dez cartões cada um, no formato A5. Esses cartões trazem quarenta reproduções coloridas de diferentes trabalhos de Iberê, sendo desenhos, pinturas e gravuras (ver Figura 9).

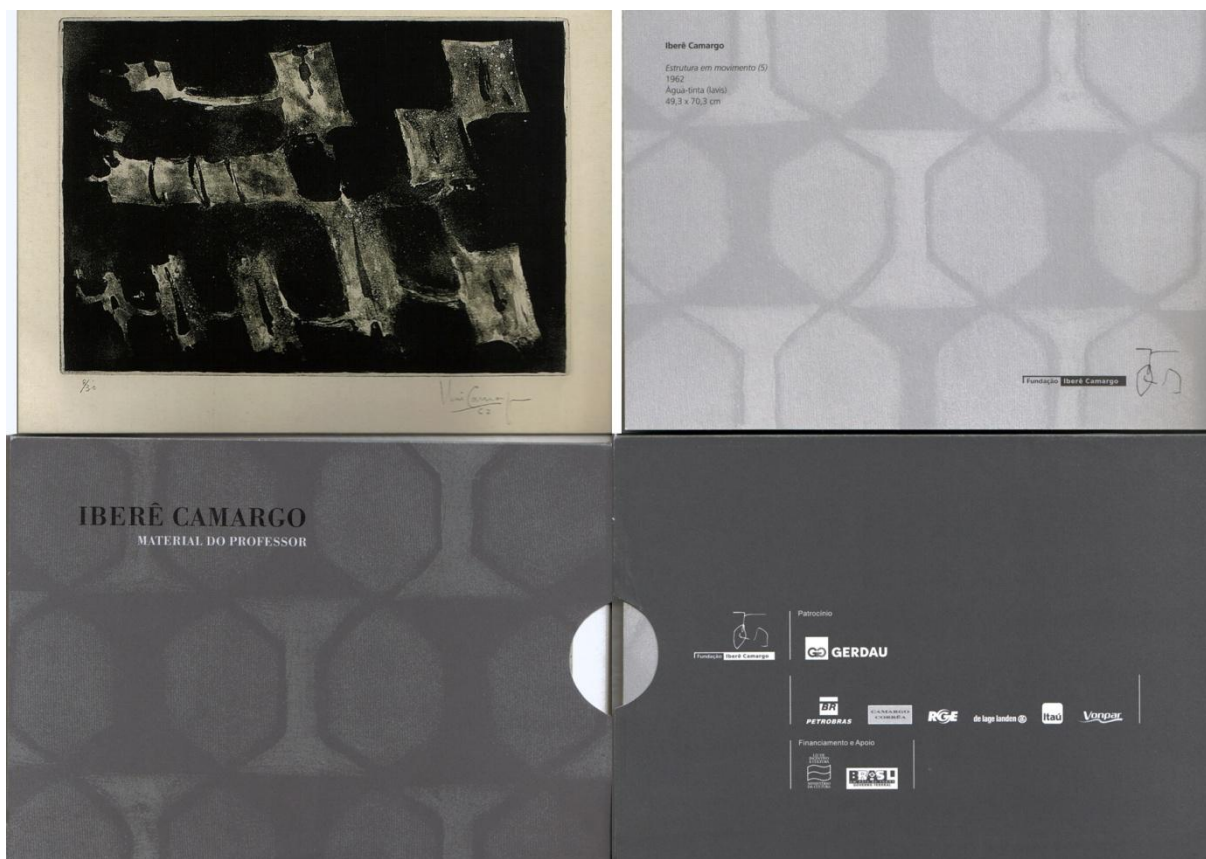


Figura 9 - Frente e verso de um dos cartões tamanho A5 e do envelope que contém os mesmos

Cada um destes envelopes tem a mesma diagramação da pasta que envolve todo o material do professor na frente e no verso. Atrás de cada imagem tem, no canto superior esquerdo, o título da obra, o ano, a técnica, dimensões e, em algumas, a coleção a que pertence. No canto inferior direito está o logotipo da Fundação, seguindo o padrão das fichas maiores.

5.2. Plano do Conteúdo

Ao descrever esse material e pensar em tudo que está contido nele, a primeira questão diz respeito a ser ou não um texto sincrético por trabalhar com diferentes linguagens. Analice Pillar (2007, p. 350) esclarece que “o fato de um texto ser sincrético, se utilizar de várias linguagens, não implica, no entanto, que haja sincretismo. Por sincretismo, entende-se a articulação entre diferentes linguagens para produzir uma significação”.

É possível afirmar então, que este material pode ser considerado um texto sincrético, já que o plano da expressão se utiliza de imagens de obras de Iberê, fotografias do artista e seu contexto, textos do próprio artista e de outras pessoas da área, e do design gráfico, que permeia todo o material dando ao mesmo um caráter de unidade visual. Os textos que acompanham as imagens, no verso de cada ficha, como mostra a figura 8, descrevem processos, chamam atenção para cores, gestos e volumes. Tendo ao lado um detalhe de uma pintura de Iberê, que mostra de perto as nuances destacadas pelo texto. Este tipo de reiteração acontece também ao termos uma reprodução de um auto-retrato de Iberê, ao lado de um texto seu falando de si mesmo, abaixo de uma foto sua trabalhando em seu atelier.

A sobriedade da organização das informações contidas no verso das fichas lembra a diagramação de uma enciclopédia, o que pode remeter ao ambiente de seriedade de uma biblioteca ou de um museu. Todos estes elementos interagem de forma a criar uma unidade formal de sentido, contribuindo para a compreensão de determinadas características da Fundação Iberê Camargo e de sua postura frente à arte.

A partir da descrição feita acima, podemos refletir, sobre o plano do conteúdo, onde o discurso apresentado pela Fundação Iberê Camargo nos textos do Material do Professor, é de que o objetivo desse material é aproximar as pessoas da obra de Iberê e da produção artística contemporânea. É isso que afirma Luis Camnitzer, no texto introdutório, e é isso que ele promove quando levanta questões para reflexão no verso das imagens das fichas A4, chamando atenção para questões da arte, mas não se limitando a elas, muitas vezes convocando a experiência sensória do espectador. Se observarmos as relações com o plano da expressão, esse convite à reflexão se dá numa página que traz uma diagramação onde tais questões

aparecem abaixo de fotos do artista trabalhando, trazendo a idéia de que a arte necessita reflexão. Junto a isso o detalhe ampliado de uma pintura do artista, reforça a idéia de uma aproximação, de um olhar mais atento, de uma relação mais profunda. A idéia de memória, muito presente nos parágrafos escritos por Iberê, aparece ao lado das fotos de arquivo, todas em preto e branco, conferindo importância a essa idéia de memória que é muito presente na obra do artista. Poderíamos relacionar esse conjunto de informações e sua organização ao que Lucia Teixeira (2004, p. 2) chama de acúmulo, e concordar com ela quando diz que “trata-se de imergir nesse mundo de signos e compreender que a vida se vive na linguagem e se conta nas memórias entretecidas de palavras, imagens, traços, movimentos”.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa breve análise mostra que o Material do Professor desenvolvido pela Fundação Iberê Camargo é coerente com os objetivos a que se propõe, possuindo elementos do plano da expressão que reforçam o discurso presente nos textos verbais e no plano do conteúdo como um todo. Porém, vimos aqui somente a produção de sentido, faltando analisar a apreensão de sentido feita pelos professores, o que demandaria muito mais tempo.

Fica a intenção de, em trabalhos futuros, se retomar essa reflexão, com base em entrevistas, relatos de professores e em resultados do trabalho com os alunos. Há ainda a possibilidade de verificar como acontece o processo de utilização desse material seguindo as orientações propostas por Camnitzer, visitando a exposição três vezes, fazendo os exercícios, e como isso se dá com turmas que não possam fazer a visita, por serem de municípios distantes. Como o professor lida com esse percalço? Como ele se apropria desse material em sala de aula, quando desconectado do contexto proposto? Espero poder responder essas perguntas em breve numa pesquisa mais aprofundada.

A presente pesquisa é relevante para o ensino da arte no Rio Grande do Sul por levantar a reflexão sobre a produção deste tipo de material, o que pode vir a incentivar outros pesquisadores a dedicarem-se ao estudo destes objetos sincréticos. A análise pode ainda mostrar a professores que utilizam o material, características que não se percebe numa olhada mais rápida, como, por exemplo, a reiteração que aparece no verso das fichas e aspectos relevantes do repertório de Iberê, como a memória. Mas a grande contribuição é, sem dúvida, poder oferecer à Fundação Iberê Camargo outro tipo de retorno, a partir da análise feita, que pode vir a auxiliar no desenvolvimento de materiais cada vez mais adequados e de acordo com as intenções da instituição.

7. REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. - 6 ed. - São Paulo: Perspectiva, 2005a.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão e SALES, Heloísa Margarido. *Artes Visuais: da exposição à sala de aula*. São Paulo: Edusp, 2005b.

BEMVENUTI, Alice. *Museus e Educação em Museus – História, Metodologias e Projetos, com análises de caso: Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul*. Dissertação, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2004.

CAMNITZER, Luis. *Material do Professor – Iberê Camargo: moderno no limite*. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 4. Ed., 2006.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FLOCH, Jean-Marie. *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. In:_____. *Documentos de estudo do Centro de Pesquisa Sociossemióticas*. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Porto Alegre (RS): 2008. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br>> Acesso em: 12 ago. 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HERNANDES, Nilton. *Análise de publicidade da revista Veja*. In *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 25-43, 2003.

LANDOWSKI, Eric. *Para uma semiótica sensível*. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 30, n. 2, p. 93-106, 2005.

OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de. *Visualidade, entre significação sensível e inteligível*. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 30, n. 2, p. 93-106, 2005.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007.

PILLAR, Analice Dutra. *Arte, mídia e educação: produção de sentidos em textos sincréticos*. In: Encontro Nacional da ANPAP (15. : 2006 : Salvador) *Arte : limites e contaminações : [anais]* Salvador: ANPAP, 2007. V. 2.

TEIXEIRA, Lucia . *Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos*. Gragoatá - Revista do Instituto de Letras da UFF, Niterói, v. 16, p. 209-227, 2004.