

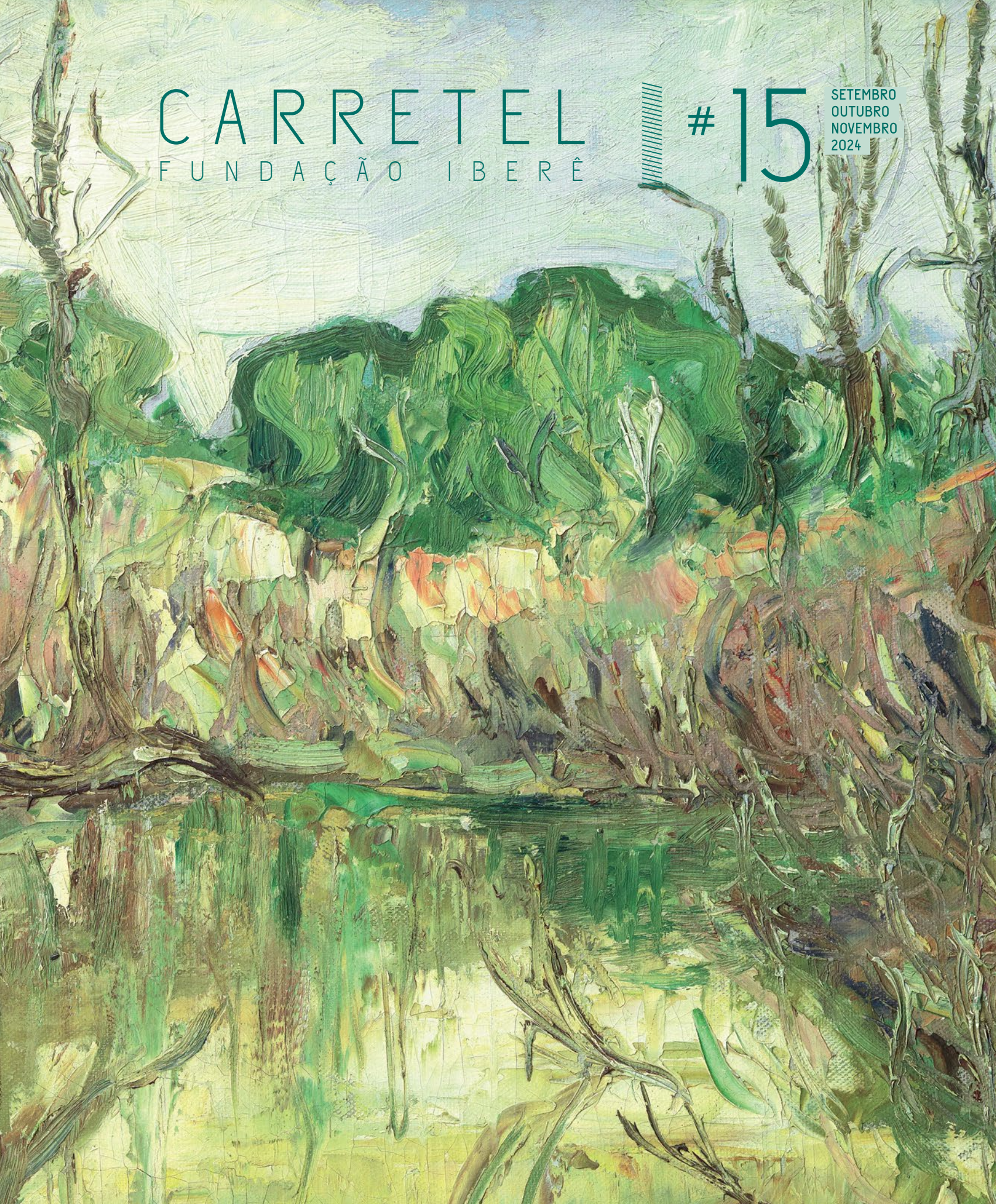
# CARRETEL

FUNDAÇÃO IBERÊ



# #15

SETEMBRO  
OUTUBRO  
NOVEMBRO  
2024



#04 Iberê Camargo  
Território das Águas

#08 Maria Coussirat Camargo  
Paisagens em exposição

#20 Chafariz do Imperador  
Reaparece a quinta escultura

+ Carmela Gross  
+ 35ª Bienal de SP  
+ Iberê (TE.A)rt

Em maio, o Rio Grande do Sul viveu um dos momentos mais difíceis da sua história. As enchentes levaram muito mais do que bens materiais; junto com as águas, foram centenas de vidas, histórias e memórias. As mudanças climáticas, tragédia anunciada desde o ano passado, não foram suficientes para uma prevenção mais efetiva.

Iberê Camargo defendia a necessidade de uma “consciência ecológica”, deixando registros através de suas obras, escritos e declarações públicas.

Mesmo estando às margens do Guaíba, a Fundação Iberê não foi atingida, graças a medidas que anteciparam o triste evento. Por precaução, antes da catástrofe tomar o Estado, a reserva técnica foi evacuada e as obras do acervo foram abrigadas com segurança nos andares superiores.

A programação de 2024 precisou ser repensada. Com instituições de cultura tomadas pelas águas, decidimos abordar a relação de Iberê com os rios de sua vida.

A edição #15 da Carretel é uma edição especial sobre a exposição **Iberê Camargo – Território das Águas**. Além de pinturas não apresentadas ao público desde a década de 1940, há também guaches, desenhos e textos do pintor. Os curadores Blanca Brites e Gustavo Possamai apresentam, ainda, pela primeira vez, paisagens de Maria Coussirat Camargo, esposa de Iberê e a mulher que esteve à frente da trajetória do artista e da Fundação Iberê. A mostra apresenta, também, após um hiato de 100 anos, a quinta estátua que pertenceu ao Chafariz do Imperador, Chafariz da Praça da Matriz ou, ainda, Guaíba e Seus Afluentes (as outras quatro encontram-se nos Jardins do DMAE), descoberta recentemente em uma coleção particular. Um recorte lindo e impactante de todos os caminhos da natureza percorridos até aqui.

O território é das águas e das memórias. Ou da arte, como escreveu Iberê Camargo.

Boa leitura!

**Emilio Kalil**

Diretor-superintendente da Fundação Iberê



Fundação **Iberê**

#### CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter  
Presidente  
Arthur Bender Filho  
Arthur Hertz  
Beatriz Bier Johannpeter  
Celso Kiperman  
Dulce Goettems  
Fernando Luís Schüller  
Frances Reynolds  
Gláucia Stifelman  
Hermes Gazzola  
Isaac Alster  
Joseph Thomas Elbling  
Júlio Cesar Goulart Lanes  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Livia Bortoncello  
Nelson Pacheco Sirotsky  
Renato Malcon  
Rodrigo Vontobel  
Sérgio D'Agostin  
Wagner Luciano dos Santos Machado  
William Ling

#### Conselho Fiscal

Carlos Cesar Pilla  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Gilberto Schwartzmann  
Heron Charneski  
Ricardo Russowsky  
Volmir Luiz Gilioli

#### Diretores

Mathias Kisslinger Rodrigues  
Diretor-Presidente  
Daniel Skowronsky  
Vice-Presidente  
Anik Ferreira Suzuki  
Anna Paula Vasconcellos Ribeiro  
Flavia Soeiro  
Ingrid de Króes  
Jorge Juchem Zanette  
Justo Werlang  
Patrick Lucchese  
Pedro Dominguez Chagas

**CARRETEL**  
FUNDAÇÃO IBERÊ

#### Editores

Emilio Kalil  
Gustavo Possamai  
Roberta Amaral

#### Revisão

Midiarte Comunicação

#### EQUIPE

**Diretor-Superintendente**  
Emilio Kalil

**Superintendência-Executiva**  
Robson Bento Outeiro

**Secretaria Executiva**  
Nara Rocha

**Comunicação e Imprensa**  
Roberta Amaral

**Design e Plataformas Digitais**  
José Kalil

**Programa Educativo**  
Lêda Fonseca, consultoria pedagógica  
Ilana Machado, coordenação  
Juliana Corrêa, assistente de coordenação  
Alícia Kern, Brenda Leie, Eduarda Fassina Silva, Gabrielle Aguiar Lopes, Júlia Buiate, Luís Hofmeister, Pedro Dalla Rosa, Renato Vargas e Vítor Daniel Rosa, mediação

**Acervo/Ateliê de Gravura**  
Eduardo Haesbaert  
Gustavo Possamai  
Nina Sanmartin  
Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

**Administrativo/Financeiro**  
Luciane Zwetsch  
Guilherme Collovini, assistente

**Consultoria Jurídica**  
Silveiro Advogados

**Gestão do Site e TI**  
Machado TI

**Produção**  
Thiago Araújo  
Raphael Costa

**Conservação e Manutenção**  
Lucas Bernardes Volpatto, consultor  
Arnaldo Henrique Michel, encarregado

**Receptivo**  
Andressa Dresch  
Laura Palma

#### Capa

**Iberê Camargo**  
Sem título, c.1941  
Foto: Rômulo Fialdini

**Projeto Gráfico e Diagramação**  
Pomo Estúdio

*Se algum dia fosse impossível pintar,  
iria para as margens do Guaíba  
e minhas mãos traçariam formas,  
asulcariam as águas,  
numa afirmação do artista  
que existe em mim.*

*As pinturas seriam quase imaginárias,  
mas mesmo assim estaria satisfeito.*

Iberê Camargo  
24 de agosto de 1970



# Iberê Camargo

## Território das águas

Em um dos tantos textos que Ruy Castro escreveu sobre Tom Jobim, ele destaca a reação de repórteres em várias redações do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos anos 1970 e 1980, quando eram pautados para entrevista com o maestro: “Tom Jobim? É um chato. Você pergunta a ele sobre qualquer assunto e ele só quer falar da tal da ecologia”.

Segundo o jornalista e escritor, “ecologia era uma espécie de ramo da biologia, algo a ver com amebas ou protozoários. Ainda não a associávamos à conservação e proteção do meio ambiente. Só que Tom vivia em Nova York, e os americanos já tinham acordado para o problema. [...] Mesmo para Tom, a ecologia significava proteger a Mata Atlântica da fumaça, salvar os peixes nos rios, louvar os urubus, protestar contra o sumiço dos tatuís nas areias do Arpoador e denunciar os sergiosdourados que, com seus espigões, impediam que da janela se visse o Corcovado. E tinha razão, porque esses eram os perigos à espreita. Tom morreu em 1994, e antes o tivéssemos escutado. Pouco depois, a coisa fugiria ao controle e novas e gravíssimas denúncias nos tirariam o sono. Ele não pegou o aquecimento global, o derretimento das geleiras, o aumento do volume de água doce no mar, o fatal desequilíbrio que decorre disso e a inundação das cidades costeiras. Os ciclones que assolam regiões até há pouco virgens desse fenômeno. A emissão mundial de gases provocando o efeito estufa. As muitas espécies em perigo e as que já desapareceram. Etc. etc.”.

Visionário como Tom, Iberê Camargo pintou e escreveu muito sobre o tema. Sua relação com a natureza começou na infância, pisando as terras de Restinga Seca, sua cidade natal, com os pés

“Me sinto na obrigação de dizer um basta a este extermínio da natureza. Não por mim, mas pelas novas gerações que virão”.

Iberê Camargo

descalços, e o rio. “Meu pai era agente da estrada de ferro, então nós éramos transferidos [de cidade]. E sempre que se anunciava uma transferência, a primeira pergunta que fazia eu a minha mãe era: ‘Mãe, tem rio?’. Se tinha, ah, então era uma felicidade! Se não tivesse rio... ‘Ah, mãe, então eu não gosto, não quero, estou triste.’”

Iberê via na paisagem uma simplicidade e uma solidão que ressoavam com os seus sentimentos. E foi essa conexão que embasou, mais tarde, a sua revolta com a exploração desenfreada dos recursos naturais.

Embora não se definisse como um ativista, o artista era crítico ao descuido com o meio ambiente, a exploração e apropriação de recursos naturais, além da relação entre o progresso tecnológico e as consequências ambientais de tais avanços quando geridos de forma irresponsável.

Em 1936, Iberê Camargo mudou-se para Porto Alegre e encontrou o Guaíba. Suas tintas, então, começaram a percorrer essa e outras paisagens: os pontos altos da cidade com casarios, onde o rio se fazia presente ao fundo, a beira do Arroio Dilúvio e a Rua da Margem, hoje o bairro Cidade Baixa, lugar em que morou com Maria Coussirat Camargo quando se casaram. Esses trabalhos são memória de um tempo anterior à canalização do Dilúvio, que desembocava no Guaíba, e de quando a histórica Ponte de Pedra ainda tinha sua função.

“São águas de diversos lugares, em especial do Guaíba, a região à beira da Rua da Margem e do Jaguari. Nelas, o artista já mostrava por onde seguiria tanto em seus recursos plásticos como em suas



Haveremos de aterrar o Rio Guaíba, haveremos de atravessá-lo a pé, não com a separação das águas que permitiu ao povo de Israel transpor a pé enxuto o Mar Vermelho, mas com um sólido aterro, que povoaremos de altaneiros espigões, de cassinos, de parques, de piscinas, de campos de esporte para agradar e iludir o povão. Continuaremos obstinados a atravancar as ruas já estreitas com crescente número de automóveis poluidores. Contra o monóxido de carbono, usaremos máscaras coloridas, o que assenta com nossa vocação carnavalesca.

A eletricidade nós captaremos diretamente das nuvens, e o conteúdo das fossas transformaremos em vapor biodegradado.

Não ouviremos o barulho da megalópole, porquanto já estaremos todos surdos. Então, Porto Alegre não será mais uma cidade anã: anões seremos nós.

Iberê Camargo  
"Urge tombar o Guaíba"  
31 de outubro de 1993

interrogações. [...] [Essas águas] surgem desde a sua Restinga Seca natal, uma restinga onde, em algum momento, águas e areias se juntaram, mas o tempo acabou por deixar o solo seco. [...] Em sua imensidão, o Guaíba mostrava-se calmo e oferecia suas águas a quem o quisesse abraçar. Ondulantes, elas conviviam com as margens da cidade até lhe serem impostos os primeiros avanços de terra, exigindo que recuassem, como um fugitivo, que contivesse sua expansão natural. Tal invasão ocorreu sem considerar que, em um momento, suas águas, como elemento vivo, voltariam ao leito original. Sobre isso, Iberê foi categórico, perguntando em triste desabafo de revolta: quando vão devolver ao Guaíba o que lhe foi usurpado?", escreve Blanca Brites, que divide com Gustavo Possamai, responsável pelo acervo da Fundação Iberê, a curadoria da exposição **Iberê Camargo – Território das Águas**.

Assim como Tom Jobim exaltou a preservação do meio ambiente na Bossa Nova em "Chovendo na Roseira", "Borzeguim", "O Boto", "Águas de Março" e "Passarim", a exposição mostra o quanto Iberê e sua esposa Maria Coussirat Camargo já pintavam, nas

décadas de 1930 e 1940, os limites das águas. "Há pouca terra no mundo, precisam do espaço do rio", chegou a dizer.

Em maio passado, os gaúchos viveram a experiência da dor coletiva causada pela enchente, maior do que a registrada em abril de 1941. Foram mais de 170 vidas perdidas e incontáveis memórias e materiais de todas as ordens levados à força.

**Território das Águas** apresenta 42 pinturas e desenhos de paisagens banhadas por águas de Iberê e sete de Dona Maria, expostas pela primeira vez, ocupando o mesmo espaço, cada um com sua experiência artística. Um território das águas e das memórias, que, mais tarde, Iberê diria: "Cidade de Porto Alegre, perto ou distante, vejo-te refletida no Guaíba que tem feição de mar, onde todas as tardes o sol se esvai num lençol de sangue...".

"Na abordagem da natureza, o colorido de beleza fácil não encontra lugar em suas obras. Para Iberê, toda essa procura, que o acompanhará na arte e na vida, se faz sem certeza alguma", destacam Blanca e Gustavo. ■



Pintura, desenhos e guache de Iberê Camargo produzidos nas décadas de 1940 e 1990.





Iberê e Maria com cavalete para pintura ao ar livre, Porto Alegre, 1947.

## As paisagens reveladas de Maria Coussirat Camargo

Exímia aluna do Colégio Sévigné, filha de Ladislau Coussirat Júnior, conhecido como “Lalau”, e de Felicidade Cruz Coussirat, a “Dona Nena”, Maria Cruz Coussirat (1915-2014) nasceu com a arte pulsando na família. Sua mãe gostava de pintar e todas as mulheres Coussirat tocavam piano e cantavam, diferentemente de Iberê Camargo, que conheceu em 1937, cuja mocidade no interior do Estado foi culturalmente limitada.

Maria e Iberê se conheceram no Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre, atual Instituto de Artes da UFRGS, e foi nas margens do riacho que atravessava a Cidade Baixa, no mesmo ano, que eles começaram o namoro. Ela estudava Pintura; ele frequentava o Curso Técnico de Arquitetura. Ela se formou em dezembro de 1940, com outras cinco mulheres, já como “Maria Coussirat Camargo”; ele largou o curso antes de formar-se.

Como pintora, Maria produziu pequenas paisagens e retratos, marcados pela pincelada solta em busca de paulatina modernidade. Parte delas foi exposta uma única vez, em mostra de alunos do Curso de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes. Pouco tempo depois de receber seu diploma, decidiu que cuidaria de seu marido, na vida e na arte.

Durante os 55 anos em que viveram juntos,

Maria Coussirat Camargo guardou todo o tipo de material documental relacionado ao pintor e que hoje faz parte do acervo da Fundação Iberê. A recomendação veio da mãe de Dona Maria: “Quando ela conheceu o Iberê, e viu como ele era, disse assim: guarda tudo o que o Iberê faz, nem que seja um pedacinho de papel, mas guarda que aquilo é muito autêntico, é uma coisa que é forte”, disse ela em entrevista ao portal Nonada, em 2010.

Além de guardar memórias, a opinião de Dona Maria era relevante no processo criativo do artista. Ela palpitava sobre as cores e o que estava faltando na composição das obras: “Eu tinha muita capacidade de fazer críticas. Ele, quando fazia alguma coisa, logo me chamava para dar opinião e saber como é que estava”, relembra.



Embora escutasse a esposa, Iberê fazia o que queria. “Quando eu pensava que ele estava acertando, de acordo com as minhas opiniões, eu chegava lá e ele tinha acabado com tudo. É, o artista, ele não vai atrás do que os outros dizem, nem nada. É dele, aquilo”, relatou Maria.

Mais do que companheira, Maria Coussirat Camargo era a verdadeira guardiã da obra do pintor. Foi dela a ousadia de erguer a Fundação que mantém o legado do artista. No acervo, tem lugar suas pinturas, produzidas

# Elas preferem o silêncio

Jornal Correio da Manhã  
28 de julho de 1968  
Entrevista com Maria Coussirat Camargo

## Maria, branca paz de iberê

Maria Camargo, há vinte e oito anos, está casada com Iberê, nome respeitado em nossa pintura, solicitado em todas as partes do mundo – um homem que fala manso, simples, afável, que detesta reuniões, vernissages, grupinhos de artistas e pseudo-artistas, enfim, um homem exclusivamente voltado para sua arte. Assim como Maria.

Conheceram-se em Porto Alegre, ambos alunos da Escola de Belas-Artes, ela de pintura, ele de arquitetura.

*- Fui criada num ambiente severo, cheio de restrições. Com Iberê, despertei para o mundo, ele me ensinou a viver, a enfrentar a realidade. Devo tudo a ele.*

Nos olhos, há um brilho de pura ternura, de agradecimento. Mas é Iberê quem colhe esse olhar:

*- Maria é uma mulher extraordinária, que a tudo renunciou por mim: uma casa bonita, belos vestidos, vida mundana. Ela é doce, calada, resignada. Eu não sei o que seria de mim se tivesse me casado com uma dessas “bonecas” que andam por aí.*

A pintura, que antes parecia ser vocação, foi posta de lado por Maria, que viu que não bastaria esforço apenas, mas principalmente talento:

*- Hoje, um quadro de Iberê é meu também. A emoção é uma. Transferi para ele toda a possível vontade de pintar*

*que possui. Fotografo seus quadros para slides, minha única profissão hoje.*

É ela quem ajuda o marido, quando este prepara as chapas para as gravuras. Cataloga suas obras, providencia tudo junto às galerias de arte, está feliz assim.

*- Iberê é um homem calmo, que assim como eu detesta a vida em sociedade, os bajuladores, as quinquilharias burguesas, tais como carros, televisão, belos móveis. Para consegui-las, muita gente trai suas convicções, sua arte. E Iberê jamais pensou em se trair.*

Suas mãos brancas, seu sorriso tímido, mas um jeito cheio de confiança revela uma mulher que sabe amar, que sabe dar, sem esperar receber. É a companheira das noites em claro do pintor, seja no atelier de Botafogo, seja em Genebra, seja em Nova York.

*- A fama hoje está tão deturpada... Qualquer um pode ser famoso sem talento nem sacrifício, e é por isso que a celebridade não me dá inveja. Nem a mim nem a Iberê.*

Atenta a seus pedidos, andando de um lado para o outro, ela também é a mão com que Iberê pinta, o coração com que Iberê ama (e muito) os seus amigos, a sua arte. ■



Pinturas de Maria Coussirat Camargo produzidas entre 1937 e 1940.

entre 1937 e 1940, aproximadamente, e que agora são expostas pela primeira vez.

“Como nenhuma delas é datada, acreditamos que sejam do período da universidade. Maria dizia ser mulher de palavra, e quando disse a Iberê que não mais pintaria, de fato não pintou. Disse que em toda a parte é preciso sempre renunciar a alguma coisa”, lembra Gustavo Possamai, responsável pelo acervo da Fundação Iberê e um dos curadores da exposição.

“A afinidade com a arte, que uniu Iberê e Maria Coussirat Camargo, se apresenta na exposição **Iberê Camargo – Território das Águas** de modo singular, pois ambos ocupam o mesmo espaço, cada um com sua experiência artística. Ela deixou a pintura, fez a sua escolha de ficar nos bastidores, mas sempre presente”, diz Blanca Brites, que divide com Gustavo a curadoria da mostra.



## Procura-se

Os curadores decidiram incluir na exposição as obras que destacam o vínculo entre o casal. No entanto, a maior tela de Maria tem paradeiro desconhecido (abaixo). A Fundação possui apenas uma fotografia da obra, que pertencia a um parente falecido sem herdeiros.

Como a tela, um óleo sobre tela de 32 x 43 cm produzido em 1941, aparentemente não está assinada, é possível que o atual dono nem saiba que se trata de uma criação de Maria. A pintura retrata o casario que margeava o antigo riacho da Cidade Baixa.

O objetivo é localizar o proprietário para posterior registro e documentação em nosso acervo. ■



# Porto Alegre no olhar de Augusto Meyer

“Conheci uma Porto Alegre fabulosa, regada a sarjetas de água verde, coberta de claraboias e beirais. Toda uma vertente de minha memória sentimental vai dar numa encruzilhada de ladeiras e becos, onde às vezes me aparece, como intérprete oportuno dos meus próprios sentimentos, o fantasma do guri que eu já fui. É preciso ter nascido com um pé no outro século para enveredar por estes caminhos interiores, que se perdem no Passo do Não – sei – Onde. (...) O tempo e a memória dos homens impregnam quase sempre as coisas de uma névoa de passado e evocação que se transfigura com não sei que toques de magia. Torna-se transparente qualquer paisagem, aos olhos de quem recorda ou tenta reconstituir seus aspectos anteriores, e uma cidade, uma rua, começam a desandar para as suas feições primitivas, a desmanchar-se se recompondo noutra ordem de planos, quando se projeta no seu passado a luz da fantasia evocativa.”

Augusto Meyer, em *Segredos da Infância*. Porto Alegre: Globo, 1949

O imortal Augusto Meyer (1902-1970), nome de destaque dentro da poesia modernista do Rio Grande do Sul, viveu todas as crises pelas quais passaram o homem e a literatura no início do século 20. Ele aderiu ao movimento trazendo para seus versos a liberdade formal e temática que a arte moderna propunha. No entanto, foi na investigação profunda do ser humano, mostrando as inquietações do homem moderno que o poeta percorreu, com extremo subjetivismo e melancolia, os caminhos de sua arte poética.

Além da literatura, Meyer fez um grande trabalho como jornalista, atuando em jornais como o *Diário de Notícias* e o *Correio do Povo* e dirigindo a revista *Madrugada*, que tratava de literatura. Ele também trabalhou no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*.

Em 1937, foi para o Rio de Janeiro para, a convite do presidente Getúlio Vargas, trabalhar na criação do Instituto Nacional do Livro (INL), instituição que dirigiu por 26 anos. Contudo, as constantes vindas à sua terra natal eram tema de textos publicados em jornais.

Iberê e Augusto Meyer se conheciam, e foi Sarah, esposa de Augusto, quem levou Iberê à casa de Candido Portinari logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, em agosto de 1942.

Em sua produção literária, há uma constante tendência em juntar o passado e o presente, buscando uma profunda reflexão sobre o tempo, que tem um caráter destruidor e de transformação. É a partir do resgate do passado, realizado por meio da memória, que ele procura as suas referências no presente e a sua infância, juntamente com os elementos que a constituíram e se tornam marcantes em sua obra poética.

Em 1966, a revista *O Cruzeiro* (1928 – 1985), do Rio de Janeiro, lançou a coleção *Tempo & memória de reminiscências*, diários e confissões, cabendo a Meyer o pontapé inicial do projeto com os livros *Segredos da Infância* (1949) e *No tempo da flor* (1966), em que fala dos primeiros anos de sua vida em Porto Alegre, que não existe mais. “Em vão procuro reconstruir a fisionomia familiar e rústica de certos arrabaldes, reconhecer algumas ruas que agora só existem no traçado de uma planta subjetiva, dentro de mim mesmo.”

No tempo da flor, entre a melancolia e a indignação, Mayer recorda, por exemplo, a Praça da Matriz, a antiga praça dos tempos de sua infância/adolescência, tecendo comparações e fazendo críticas às mudanças e transformações.

“Sonhei a noite passada o sonho da Praça do Paraíso. Era e não era a Praça da Matriz do meu tempo de menino, com a velha fonte de chafariz, que representava a bacia do rio Guaíba. No sonho, as imagens parecem que nascem do nada, com uma tal intensidade, que às vezes se tornam angustiosas, de tão vivas. Pensamos, sonhando como é possível suportar isto, sem respirar um pouco e despertar? Sei dizer que reina uma tranquila verossimilhança do absurdo em tudo, e por isso mesmo não estranhei certa mistura indistinta de imagens desconstruídas no tempo, nem a deslocação no espaço. A unidade era inegável: eu me achava na Praça do Paraíso, que era e não era a Praça da Matriz”.

Porto Alegre estava em mutação. A cada vinda, Augusto Mayer sentia sua casa com estranheza. O álbum de fotografias do Atelier Calegari (Virgílio Calegari contribuiu significativamente para a memória da cidade ao reunir, em álbum, imagens feitas ao longo de 40 anos, as quais possibilitam acompanhar o processo de modernização de Porto Alegre), impresso na Itália em 1910, possibilitou que o poeta revivesse a cidade “no tempo do

bom tempo, quando não havia obelisco, apenas o chafariz que representava a bacia do Guaíba”. O anseio progressista desfigurava a identidade da cidade.

Falar da cidade é falar do tempo da flor, mas também falar de saudade:

“O Guaíba muda de cor, de pele, de caráter, conforme a hora, a luz e o vento. Certos dias de brisa intermitente abriam no meio do espelho estradas de água achamalotada, correntezas caprichosas que cortavam os reflexos; cinzento ou plúmbeo sob o teto de nuvens, passando por todos os azuis no tempo firme, tomada de arroxeados e barrentos ao soprar o minuano, e as ondas franjadas varriam a praia, arrebatando sobre as pedras com fúria de mar bravo”. ■



Tela de Augusto Meyer pintada por Cândido Portinari, com reprodução de Kazys Vosylius. Imagem cedida pela Academia Brasileira de Letras.

## Vão devolver minhas antigas margens?



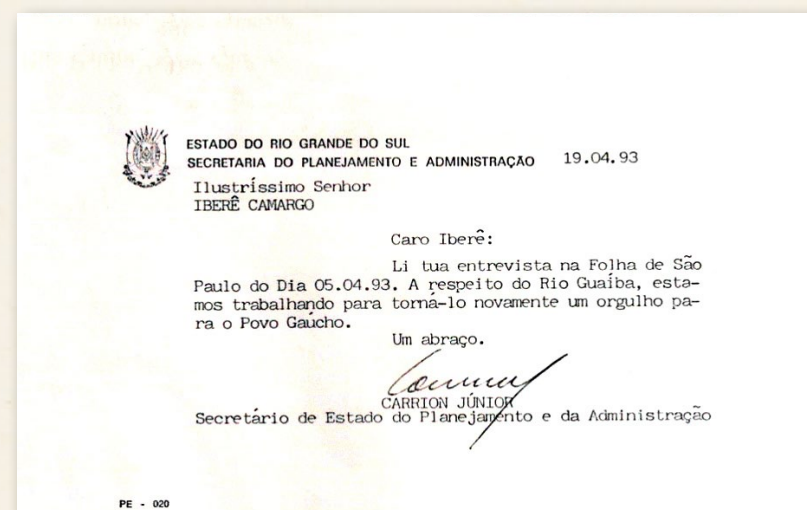
Fotografia de Virgílio Calegari, com o Centro Histórico de Porto Alegre visto do Guaíba, entre 1900 e 1910. Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.

Porto Alegre, 15-6-93  
 Ilm: fr.  
 Carrion Júnior

Caro amigo,  
 Mostrei teu bilhete ao  
 nosso querido Guaíba. Ele  
 me fitou em silêncio.  
 Depois, arrepiando o dorso  
 como se uma atroz lem-  
 brança o tivesse assal-  
 tado, perguntou: - Vão  
 devolver minhas antigas  
 margens?  
 Eu não soube respon-  
 der. Abraços de Umi

Carta de Iberê Camargo para Carrion Júnior,  
 Porto Alegre, 15 de junho de 1993.

Carta de Carrion Júnior para Iberê Camargo,  
 Porto Alegre, 19 de abril de 1993.



Em uma entrevista à Folha de São Paulo, publicada na edição de 5 de abril de 1993, Iberê disse: “Enquanto conversamos, o Rio Guaíba aqui fora está virando um córrego miserável, sujo, e ninguém faz nada. Eu estou na luta, é só...”. Poucos dias depois, o então secretário do Estado de Planejamento e Administração do governo Collares, Carrion Júnior, envia uma mensagem a Iberê, dizendo que leu a entrevista e que, a respeito do Guaíba, estaria “trabalhando para torná-lo novamente um orgulho para o Povo Gaúcho”.

Dois meses após, Iberê responde a Carrion Júnior com uma carta que simula um diálogo com o Guaíba:

“Mostrei teu bilhete ao nosso querido Guaíba. Ele me fitou em silêncio. Depois, arrepiando o dorso como se uma atroz lembrança o houvesse assaltado, perguntou: - Vão devolver minhas antigas margens?  
 Eu não soube responder.” ■



# Gestão de Riscos e enchentes no Rio Grande do Sul

Beatriz Haspo

É uma honra colaborar com a Fundação Iberê, pela qual tenho grande admiração pelo maravilhoso acervo e pelas atividades de preservação e acesso.

O desastre ambiental sem precedentes no Rio Grande do Sul pode e deve servir como uma oportunidade de reflexão e ação. No caso do patrimônio cultural, por exemplo, devemos fomentar mais ações de gerenciamento de riscos, preparo para emergência, resgate e recuperação de acervos danificados e treinamento especializado visando uma preservação sustentável, realizadas preventivamente, preparando a comunidade para enfrentar futuros desastres.

Durante emergências, o fator comunicação é imprescindível. Redes de comunicação locais e regionais são fundamentais, primeiramente oferecendo apoio prioritário à comunidade e posteriormente na preservação do patrimônio que representa sua identidade.

Dentro do contexto das enchentes no RS, quero ressaltar o esforço conjunto de várias redes e associações locais de profissionais de preservação, em colaboração com redes nacionais e internacionais. Como exemplo, o trabalho realizado pela APOYOnline – Associação para a Preservação do Patrimônio das Américas, uma organização sem fins lucrativos em atividade há 35 anos, registrada nos EUA, cuja missão é promover pontes de comunicação em todos os países de língua portuguesa e espanhola para a preservação do patrimônio e da qual tenho a honra de ser a diretora-executiva. A APOYOnline liderou esforços internacionais de arrecadação e envio de materiais para segurança pessoal e resgate de coleções, bem como realizou a doação de recursos financeiros para organizações do RS, através de parcerias com instituições americanas e europeias. Em colaboração com a Universidade Federal de Pelotas, criamos o espaço virtual *HELP DESK*, de acolhida, escuta e compartilhamento de experiências da comunidade, dos profissionais e voluntários expostos a esta tragédia, além de responder a dúvidas sobre resgate de coleções. Além disso, oferecemos, gratuitamente, apoio técnico através de traduções de textos de referência em resgate

de emergência, vídeos e *lives*, auxiliando profissionais e voluntários atuantes durante as primeiras ações de resgate de materiais de museus, bibliotecas e arquivos danificados por água. Os diversos grupos de comunicação formados depois das enchentes foram fundamentais para mitigar os danos deste desastre e constituem um veículo importante de trabalho em conjunto a médio e longo prazo na preparação para futuras emergências.

Existem muitas ferramentas para ajudar na análise de risco, que devem ser usadas como referência, uma vez que tanto a definição de risco, como o plano de gerenciamento em si devem ser únicos para cada instituição e sua missão. Além disso, o gerenciamento de riscos não deve ser uma tarefa exclusiva de conservadores ou gestores, mas sim envolver todos na instituição para ser bem-sucedido. A comunidade também deve fazer parte das atividades e estratégias de mitigação, visando um gerenciamento efetivo e sustentável. O plano de gerenciamento de riscos é um documento orgânico e, como tal, deve ser constantemente praticado, avaliado e aprimorado.

Quero salientar a gestão de riscos, antes de tudo, como uma ação integrada no âmbito institucional e também regional. E, tendo em vista questões mais abrangentes, como a pauta dos objetivos sustentáveis, devemos ponderar como cada uma das ações de preservação – ainda que individuais em um item ou coleção – tem um impacto muito mais abrangente do que o item em si. A meu ver, a preservação patrimonial deve ser um processo a partir das pessoas, com as pessoas e para as pessoas, fomentando possibilidades para a valorização de culturas e ancestralidades. Afinal, eu acredito que todos somos patrimônio! ■

*Beatriz Haspo é doutoranda em Museologia, Diretora executiva voluntária da APOYOnline e Chefe de Logística da Biblioteca Nacional para Cegos da Biblioteca do Congresso (EUA), onde trabalhou como Gestora de coleções. Possui vasta experiência em conservação. É docente da Universidade de Maryland (EUA), Fellow do IIC e membro ativo de organizações internacionais de preservação patrimonial. Atua como Presidente do ICOM-MINOM e no Conselho Editorial do AIC.*

Nota da autora: Este texto expressa minha opinião e não necessariamente reflete o ponto de vista das instituições para as quais trabalho.

# O lago de todas as águas Nos importamos de fato com o Guaíba?

Rualdo Menegat

O Guaíba é o mais importante bem ambiental, histórico-cultural e paisagístico da cidade de Porto Alegre e de toda a região metropolitana. Foi nas margens do Guaíba que se reuniram, em torno de fogueiras, os ancestrais da terra sul-rio-grandense, de cuja língua herdamos o nome desse corpo d'água. Com naturalidade, os índios conheciam os canais serpenteantes do delta, este caprichoso labirinto hidrográfico resultante do encontro das águas dos rios Jacuí, Caí, Sinos e Gravataí. Depois, mais a sul, exploravam a água que se esparrama em um largo espelho povoado por peixes e crustáceos. As margens majestosamente recortadas por pontas e enseadas eram habitadas por uma diversificada fauna de jacarés, capivaras, ratões-do-banhado e bugios-ruivos, sempre envoltos por um céu movimentado pelo voo de bandos de aves.

De longe, do alto dos morros, os colonizadores europeus que por aqui incursionaram viram a “mão do encontro das águas”. E, um pouco distante desse singular fato hidrográfico, mas próximo à estrada do retilíneo litoral, firmaram os alicerces da capital de Viamão. Depois, veio o momento de ocupar essas vastas terras sulinas, e foi nas margens do Guaíba que aportaram os colonizadores açorianos próximo da antiga foz do arroio Dilúvio, de águas cristalinas. Ocupando a encosta norte da crista de morros que conforma a ponta do Gasômetro, deram lugar a uma vila e a uma grande descoberta: tratava-se de um local privilegiado, estrategicamente protegido e, ao mesmo tempo, com conexão hidroviária tanto para o interior do continente quanto para alcançar o Atlântico e rumar para as cidades grandes do centro da colônia ou do sul cisplatino. Em um litoral retilíneo, sem o embainhamento da costa central e norte, a descoberta não poderia ser mais auspiciosa para esses pioneiros sul-rio-grandenses. Finalmente um porto seguro nos pagos longínquos do sul. E, assim, graças ao grandioso reservatório de água, para a vila de Porto Alegre foi transferida a capital da Província.

Desde essas épocas, o Guaíba foi o amálgama cultural que forjou a capital da Província e, depois, do Estado do Rio Grande do Sul. Em suas amplas margens de águas doces e seguras, floresceu uma cultura que abrigou todos os que para cá aportaram. A abundância de água para o abastecimento, para o descarte de dejetos, para o abrigo da flora e da fauna conferiu condições para dar suporte a um grande assentamento humano. O mesmo não ocorreria em um lugar com escassez de água, cuja prudência recomenda que os assentamentos não devam ser extensos, se não quiserem esgotar os poucos recursos naturais disponíveis.

O Guaíba possibilitou residência a todos que aqui aportaram: não haveria de faltar nem água, nem peixes, nem matas. Uma imensidão de águas plácidas, um porto seguro. Bela imagem para se construir uma civilização calcada na diversidade cultural, e, como depois disseram muitos naturalistas e viajantes estrangeiros no século XVIII, de peculiar paisagem. A partir disso, o pôr do sol haveria de ser cada vez mais observado em suas margens pródigas, símbolo de uma paisagem e de uma civilização garantidas pelo Guaíba.

Porto Alegre pode assim prosperar, crescer, diversificar-se. Mas a estrada da vida reserva-nos, também, momentos difíceis. A enchente de 1941 mostrou que a cidade já estava muito grande, com ares de metrópole, e precisava ser “protegida” da fúria das águas. Para prosperar, era preciso erguer muros, separar a cidade das margens que lhe deram origem e das águas que garantiam sua sobrevivência. A cidade queria se perceber autônoma do Guaíba, passando esse a ser esquecido em sua totalidade. Foi fragmentado, retalhado pela especulação imobiliária, tornado apenas uma hidrovia, um canal, um manancial para o abastecimento de água. E, também, um imenso lugar para “esconder” grande quantidade de dejetos domésticos e industriais de uma metrópole. Porém, apenas uma rápida ilusão, pois em seguida foram descobertos os limites dos ecossistemas em dar suporte à voracidade das cidades.



Clóvis Silveira de Oliveira.  
A antiga desembocadura do Riacho  
no Guaíba e o traçado viário de 1985.

O crescimento urbano dos últimos 50 anos fez de Porto Alegre uma imensa região urbanizada. As pequenas e longínquas cidades que gravitavam no entorno da metrópole também cresceram. Em 1950, para deslocar-se a Novo Hamburgo a partir da capital, era preciso reservar um dia inteiro para empreender uma longa viagem. Hoje, somos uma cidade inteira, desde Novo Hamburgo até Porto Alegre, e, ainda, englobando a região de Gravataí a Viamão. Na cena de uma imagem de satélite, não conseguimos mais individualizar essas cidades que compõem um imenso aglomerado urbano de cerca de 4,5 milhões de habitantes.

Já não somos mais a bucólica metrópole dos anos 1940, com cerca de 300 mil habitantes. Somos uma gigantesca cidade, que, por sua escala de grandeza populacional, urbana, industrial, tecnológica, pode ser chamada de cidade gigante, e que, por sua vez, está conectada à enorme rede urbana mundial, a cidade-múndi. Trata-se de um tipo de cidade muito mais complexo, pois é como estar em Porto Alegre e, ao mesmo tempo, em Novo Hamburgo, São Leopoldo, Esteio, Sapucaia, Canoas, Cachoeirinha, Gravataí, Alvorada, Viamão ou Guaíba. Em um contexto de complexidade megaurbana, aumentam os riscos ambientais que podem se suceder nessa região; como a tragédia ambiental que dizimou mais de 100 toneladas de peixes no Rio dos Sinos em 2006.

A sobrevivência de 4,2 milhões de habitantes da megacidade de Novo Hamburgo-Gravataí-Porto Alegre depende, hoje, da qualidade das águas do Guaíba e seus afluentes. Porto Alegre, por exemplo, não tem outro manancial imediato para captar água em quantidade suficiente para abastecer seus 1,3 milhões de moradores. O Guaíba é, assim, nosso mais importante bem ambiental, e a vida de Porto Alegre depende totalmente dele.

A catástrofe hidrogeoclimática de abril e maio de 2024 evidenciou, de modo trágico, a importância do Guaíba na vida metropolitana. De forma clara, o Guaíba se mostrou como o grande corpo receptor de todas as águas que vertem do Planalto Meridional desde a região nordeste e central de nosso estado. E, as águas trouxeram também uma inundação de areia e lama resultante da erosão do solo e das encostas da chamada região hidrográfica do Lago Guaíba. Além do enorme sofrimento gerado para milhões de pessoas, as águas que inundaram nossas cidades fizeram emergir toneladas de resíduos sólidos que estavam

espalhadas sobre o solo de nossas cidades. Também trouxeram efluentes tóxicos que se encontravam aqui e ali em tanques e depósitos urbano-industriais ou agrotóxicos que se encontravam dispersados nos solos das lavouras que foram lavados pelo escoamento superficial. A inundação serviu de espelho para ver como temos tratado nosso meio ambiente de forma mais geral e de como todas as más práticas ambientais acabam inexoravelmente por desaguar no Guaíba, seja silenciosamente no dia a dia, seja também de forma evidente como nesta grande inundação.

Não podemos ter dúvidas quanto ao incomensurável valor ambiental e estratégico do Guaíba. Mas precisamos fazer um enorme esforço para recuperar suas águas, que se encontram muito poluídas. Além das águas, devemos recuperar também suas margens, sua paisagem, sua fauna, sua flora, seus rochedos, sua areia e sua argila. Agora, tornou-se urgente reforçar os planos de gestão dos comitês hidrográficos da bacia do lago Guaíba, precisamos como nunca fizemos enxergar de forma integrada toda a grande região hidrográfica onde vivemos. Isto é, o Guaíba precisa ser resgatado em toda sua integridade física, geológica, geomorfológica, hidrográfica, ecológica, paisagística, e, ao mesmo tempo, cultural.

Por isso, cuidar do Guaíba é ir ao encontro de nossa história. É saber reconhecer os mecanismos ambientais e paisagísticos que moldaram nossa cultura. Além disso, é zelar pela saúde de todos os que aqui habitam, já que cada ser humano é composto de 70% de água. Pode-se dizer que cada um de nós porto-alegrenses é o Guaíba, pois bebemos e utilizamos diariamente sua água. Esse cuidado deve incluir a nossa cultura. O lago está no nosso dia a dia, e devemos pensar no ciclo da água que utilizamos. Quando abrimos a torneira, estamos em contato com suas águas. É o Guaíba que jorra em nossas casas, quando tomamos banho, lavamos roupas e calçadas. Mas devemos conhecê-lo mais, descobrir seus recantos, nos encantarmos verdadeiramente com sua beleza paisagística e protegê-la. Afinal, o lago Guaíba é nosso destino, o que acontecer com ele, acontecerá conosco. ■

**Rualdo Menegat** é professor titular do Instituto de Geociências da UFRGS, vice-presidente Científico do Foro Latino-Americano de Ciências Ambientais – Cátedra Unesco para o Desenvolvimento Sustentável, presidente da Sessão Brasileira da International Association for Geoethics. Membro da Comissão de Geoética da Sociedade Brasileira de Geologia.

# Guaíba e Seus Afluentes

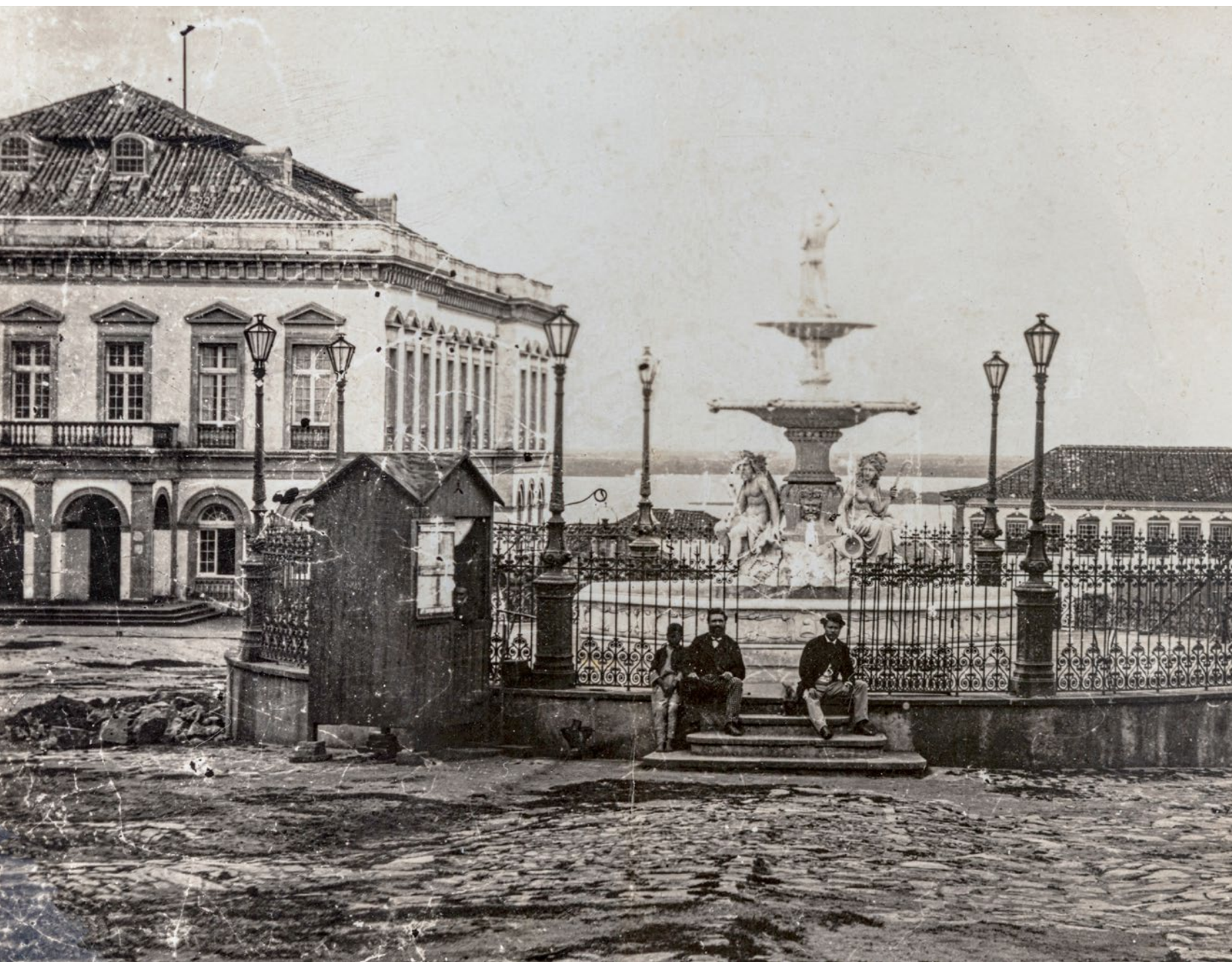
Após um século sem ser vista pelo público, a quinta escultura do monumento é exposta na Fundação Iberê

Conhecido como Chafariz do Imperador, Chafariz da Praça da Matriz ou, ainda, Guaíba e Seus Afluentes, o monumento foi instalado em 1866 na Praça da Matriz pela Companhia Hidráulica Porto-Alegrense, a fim de prover a cidade com uma fonte de água potável, além de ornamentar o logradouro.

A obra é composta por uma base circular rodeada por uma balaustrada iluminada, um chafariz com três bacias superpostas e quatro estátuas alegóricas representando os rios afluentes da bacia do Guaíba: Jacuí, Caí, Sinos e Gravataí. Os afluentes Caí e Sinos são representados por duas Ninfas, e os rios Jacuí e Gravataí, por dois Netunos.

Uma quinta estátua colocada no topo do chafariz, com a figura de um jovem com um barrete frígio na cabeça e segurando um estandarte, foi inspirado na iconografia da Liberdade para representar o Guaíba.

O Chafariz do Imperador na Praça da Matriz, c.1866. Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.



O chafariz permaneceu na Praça da Matriz até 1907, quando teve que ceder espaço para a construção do monumento a Júlio de Castilhos.

O conjunto, então, foi desmantelado e removido pela prefeitura, que colocou as peças em seus depósitos. Em 1924, o marmorista Carlos Zielinsky comprou as peças, ainda quase todas intactas, para reduzi-las a pó de mármore ou aproveitá-las para algum mausoléu fúnebre.

Tomando ciência da destruição iminente, um cidadão anônimo iniciou uma campanha no jornal Correio do Povo, a fim de que o conjunto fosse preservado. O caso ganhou tanta repercussão que o então intendente Otávio Rocha adquiriu o material, prometendo reinstalar em outro local.

Em 1935, pelas celebrações do centenário da Revolução Farroupilha, a Praça Dom Sebastião foi reurbanizada e recebeu quatro das cinco estátuas originais.

Em 1983, as quatro estátuas foram novamente para um depósito da Prefeitura de Porto Alegre, onde ficaram até 1996, quando retornaram à praça. Após anos de abandono, vandalismo e ação do tempo, elas foram restauradas e instaladas no seu local atual, os jardins da Hidráulica Moinhos de Vento do Departamento Municipal de Água e Esgotos (Dmae). Outra razão foi recuperar sua história, ligada ao abastecimento de água potável na cidade de Porto Alegre.

Entendendo a importância da quinta estátua, justamente a que representava o Guaíba, a Fundação começou uma saga em busca dela, para incluí-la na exposição **Iberê Camargo – Território das Águas**.

Os curadores Blanca Brites e Gustavo Possamai lembram como era próxima a relação do artista com o Guaíba: “Incluir esta escultura alegórica é uma maneira especial de reverenciar Iberê, que sempre manifestou apreço pelas águas que banham a cidade, além de chamar a atenção para a necessidade de preservação do patrimônio artístico e cultural, que guarda as memórias de Porto Alegre. Com os acontecimentos recentes pelo qual passamos, em que as águas voltaram ao seu leito natural, ultrapassando margens impostas por aterros, lembramos de uma preocupação constante de Iberê: quando serão devolvidas as margens ao Guaíba? ‘*Há pouca terra no mundo, precisam do espaço do rio*’, chegou a dizer.”

## Monumento anônimo

Em 1958, o crítico de arte Aldo Albino, neto do italiano José Obino, publicou na imprensa uma matéria dizendo que seu avô era o autor do chafariz, apesar de não haver nenhum documento provando isso.

Outro indício aponta para um segundo nome: Camillo Formilli. Em uma análise da obra, ainda em 1924, foi identificada parte de uma assinatura no remo de um dos Netunos, já quebrado, lida como “... Ormilii facit”. A palavra cortada seria justamente o sobrenome de Formilli assinando a obra. Camillo era escultor, ao contrário de José, que não era artista, porém possuía uma oficina de marmoraria.

Realizada com mármore de Carrara, são duas esculturas de Ninfas, representando os rios Caí e Sinos. Os dois Netunos representam os rios Jacuí e Gravataí. ■



A Liberdade representando o Guaíba, que integrava o Chafariz do Imperador, c.1866.

# O Chafariz da Praça da Matriz

Arnoldo W. Doberstein

## Preâmbulo

Uma das atrações da atual exposição é a estátua que, numa das últimas vezes que foi publicizada, foi apresentada (*Zero Hora*, suplemento *Interiores*, 3.1.2006, p. 9) como “a escultura que pertenceu ao chafariz da Praça da Matriz”. Não se tratava propriamente de uma exposição, como agora ocorre pela primeira vez, mas do registro da visita ao espaço residencial onde se encontrava. A referida estátua, entretanto, está inserida numa história de vários capítulos que ilustram os caminhos e descaminhos dos monumentos públicos de nossa cidade, bem como da relação dos porto-alegrenses com as águas, tanto dos rios e lagos que margeiam a cidade, como da água que consomem.

## Informações históricas

Neste último sentido cabe ressaltar que o chafariz da Praça da Matriz foi ali colocado, em 1866, para celebrar a conclusão de um dos primeiros trechos do sistema de águas e esgotos da cidade. Equipamentos similares, importados da Europa, também foram colocados em logradouros de diversas outras cidades, na sua quase totalidade com figuras sem denominação, sem um “significado intencional” explícito, ou seja, com aquele significado com o qual as obras foram concebidas originalmente.

Quando e por quais razões as figuras do chafariz passaram a significar o Guaíba e seus afluentes ainda não temos como responder documentalmente. O que se sabe é que, já em 1867, os jornais da época publicavam que: “*Piá (apontando para o chafariz): o que é aquilo? Redactor: É um chafariz de onde se tira água. Piá: Que coisa bonita; e aquelas quatro figuras? Redactor: Representão os quatro rios, que formão o Guahyba. Piá: Quê, meu amo? como é que as duas figuras dos cantos oppostos são irmãs, se elas representão rios diferentes?*”



Foto: Virgílio Callegari

*Redactor: É porque o homem lá em França entendeu que para um lugar pequeno como Porto Alegre, dous rios são suficientes, partindo do princípio que o luxo não é para os pobres.” (A Sentinella do Sul, Colloquio entre o Redactor e o seu Piá, 21.7.1867, p. 2).*

Seja o que for, foi com o significado de Guaíba e seus afluentes que o chafariz permaneceu na Praça da Matriz até por volta de 1908-10, quando foi desmontado para dar lugar ao Monumento a Júlio de Castilhos. Por volta de 1924, o *Correio do Povo* publicou uma carta de “pessoa de alto destaque no nosso meio social”, falando da situação das suas peças, onde se lamentava que “aquele êmulo de Bernini, da Piazza Navona, de Roma [aqui a possível razão para o monumento ser ressignificado como Guaíba e seus afluentes], e que representava os nossos cinco rios, aquele que hoje valeria muitas dezenas de contos, acaba de ser vendido a um canteiro do cemitério pela insignificante importância de dois contos, como mármore velho e imprestável.” (*C. do Povo*, 26.11.1924, p. 3).

Motivados pela repercussão da denúncia, os redatores do *Correio* entrevistaram o “senhor C. Zielinskig [Carlos Zielinsky], marmorista estabelecido na Lomba do Cemitério, n. 39, que acaba de adquirir o chafariz em questão [...] para aproveitá-las em mausoléus e outros monumentos.” (*C. do Povo*, 28.11.1924, p. 3). Segundo o jornal “todas as cinco figuras, de mármore de Carrara, estão perfeitas; apenas uma central, representando a ‘Liberdade’ tem o ante-braço esquerdo partido”. No dia seguinte, ainda repercutindo a visita, o *Correio* relatava que “naquele ‘ateliê’, topamos com três estátuas: a da Liberdade, a do Rio Jacuí e a do Rio dos Sinos. Ficamos

boquiabertos. O Rio Jacuí, que formoso bloco [...] o remo, infelizmente quebrado, conserva ainda as sílabas finais do nome do autor: - Ormilii facit [...] inscrição que basta para provar que o bloco está longe do trabalho venal da indústria.” (*C. do Povo*, 29.11.1924, p. 4).

Importante chamar a atenção que, por duas vezes, a peça principal do chafariz foi designada como uma representação da Liberdade, e não do Guaíba. Naturalmente isso se deu pela imediata percepção de que os atributos da figura, o barrete frígio na cabeça e uma bandeira na mão esquerda, mais do que uma representação do Guaíba, diziam respeito à representação que o liberalismo emprestou à sua autodenominação de escravos da monarquia (na Roma antiga os escravos eram obrigados a usar um lenço vermelho na cabeça). Por que os redatores não chamaram a figura de República, que também passou a ser representada com os mesmos atributos? Talvez porque se lembraram que o monumento foi colocado na Praça em 1866, em pleno Segundo Império.

Dias depois, o mesmo jornal rejubilava-se que sua campanha tinha alcançado êxito, anunciando que, no ajardinamento e embelezamento “do grande largo fronteiro a Intendência Municipal [...] será colocado o famoso chafariz de que temos nos ocupado em sucessivas edições e que, em boa hora, foi adquirido pela municipalidade.” (*C. do Povo*, 3.12.1924, p. 2).

Só que não foi desta vez que a remontagem aconteceu. Os técnicos da Intendência vetaram sua execução, alegando que o espaço disponível era muito acanhado (*C. do Povo*, 12.4.1925, p. 6). As peças, então, foram encaminhadas para os depósitos da municipalidade. No seu lugar foi encomendada uma pequena fonte que, para celebrar o centenário da imigração alemã, foi adornada com a figura de “uma camponesa, em tamanho natural, segurando um cântaro, de onde jorra água continuamente.” (*Relatório da Diretoria de Obras*, 1924-25). “Camponesa com o Cântaro” que, talvez até como a “Liberdade” do Chafariz da Praça da Matriz, foi ressignificada pelo imaginário porto-alegrense como uma “Samaritana com a Ânfora”, como até hoje é denominada. Só que aqui com uma ressignificação mais questionável, pois a homenagem à mulher alemã (Camponesa com o Cântaro), passou a ser vista como a Caridade Bíblica (Samaritana com a Ânfora).

As peças do Chafariz da Praça da Matriz permaneceram por alguns anos nos depósitos da Prefeitura. No ano de 1936, ainda no contexto das comemorações do

Centenário Farrroupilha (1935), elas foram recolocadas na Praça Dom Sebastião, cuja remodelação iniciara no ano anterior. Mas já sem a sua figura principal, adquirida, legalmente, entre 1924-35 por um colecionador.

O destino do chafariz a partir daí? O de boa parte de nossos monumentos públicos: descaso, vandalização e supressão de muitas partes das figuras remanescentes. Para evitar maiores danos, o Departamento de Esportes e Recreação Pública de Porto Alegre novamente recolheu as peças, que ficaram nos seus depósitos até 1996, quando uma nova intervenção urbanística na Praça Dom Sebastião remontou o chafariz com uma providencial cerca de proteção. Triste necessidade de nossos monumentos “públicos”. Até que, em 2014, o melhor senso decidiu realocar o que restou do chafariz nos jardins da Hidráulica dos Moinhos de Vento.

## Considerações finais

Arroladas as informações acima, resta-nos esclarecer que as questões aqui apresentadas dizem respeito às nomenclaturas que podem, e não necessariamente devem, designar os equipamentos públicos supra mencionados. Adiantando que, na condição de pesquisadores de ofício, temos noção que imaginários consolidados não se desfazem assim tão facilmente.

Se aqui tratamos o conjunto original de Chafariz da Praça da Matriz é porque foi assim que ele foi chamado pelas reportagens do *Correio do Povo* de 1924 e da *Zero Hora*, de 2006. Se não optamos pela denominação Chafariz do Imperador é porque o emprego desta nomenclatura pode sugerir que o mesmo tenha sido oferecido à cidade pelo Império. O que as reportagens de 1924 desautorizam, pois informam que pertenciam e foram vendidas pela Companhia Hidráulica Porto Alegrense. Se não usamos a nomenclatura Chafariz do Guaíba e seus Afluentes é porque as mesmas reportagens sugerem que as suas figuras podem ter passado por um processo de ressignificação e que, pelo menos a sua peça principal, foi vista como uma representação da Liberdade, posteriormente ressignificada como uma representação do Guaíba. ■

**Arnoldo W. Doberstein** é Mestre e Doutor em História pela PUC-RS. É autor de livros sobre arte pública e arte sacra no Rio Grande do Sul, além de dezenas de artigos publicados sobre a história de Porto Alegre e representações. Desde 2022, atua como vice-presidente da Associação de Amigos do MARGS (AAMARGS).



# Carmela Gross

## BOCA DO INFERNO

“A característica do meu trabalho é muito experimental. A arte experimental convoca a indeterminações do processo e a como você absorve esse processo e segue adiante com ele, incorpora outros, modifica, retorna. Ele é mais maleável, mais plástico. É um processo de troca. Os caminhos estão abertos, e tem muitos, e se bifurcam infinitamente. É sempre processo”.

Carmela Gross

Entre 2017 e 2018, a artista Carmela Gross colecionou uma série de fotos de vulcões publicadas em jornais e livros. A partir daquelas imagens, a artista desenvolveu a visualidade de cada uma, utilizando operações digitais para ampliar, recortar e simplificar suas formas em manchas compactas em preto e branco. O trabalho serviu de base para um exercício diário de reprodução dessa visualidade por meio de desenhos a nanquim e lápis sobre papel.

Com esses esboços em mãos, em 2019, Carmela escolheu o Ateliê de Gravura da Fundação Iberê para uma imersão de duas semanas nos processos gráficos da monotipia, com a colaboração do artista e impressor Eduardo Haesbaert. Durante esse período, desenvolveu centenas de trabalhos: manchas escuras de tinta que seriam impressas sobre papel e seda, remetendo à ideia de uma grande explosão. Ao optar pela monotipia, Carmela Gross diz que a maioria de suas obras são assim, feitas de incertezas: “A arte não é controle nem conhecimento absolutos das coisas. Interagir com o material e com o espaço é a parte do processo que mais gosto.”

### Abrindo-se para o desconhecido

A monotipia é um processo gráfico simples, situado entre a gravura e a pintura ou o desenho. Esse processo envolve a criação de uma imagem em uma base coberta com tinta ou pigmento,

que é depois transferida por contato para outro material. Devido às suas características diretas e espontâneas, a monotipia gera imagens únicas, semelhantes à gravura pela inversão das imagens durante a impressão. Quando se aproxima da pintura, a monotipia incorpora gestos que, por contato, reproduzem manchas e as qualidades da tinta utilizada. Já ao evocar elementos gráficos do desenho, resulta em grafias que variam conforme a densidade ou leveza do gesto.



Foto: Everton Ballarín



Foto: Carolina Caliento



BOCA DO INFERNO pode ser visitada até o dia 17 de novembro, no terceiro andar da Fundação Iberê.

“Quando cheguei a Porto Alegre, eu e Eduardo não tínhamos muito tempo para fazer gravura, experimentar suas variáveis e seus componentes químicos – eu levaria muitos anos para me inteirar disso. Então optar pela monotipia foi uma questão de tempo e de desejo mesmo. Eu gosto da monotipia, porque ela tem um dado de improviso, de surpresa, você não controla os resultados. Na monotipia, a placa não teve nenhum tratamento químico específico, as linhas e as manchas não foram gravadas com um ácido, é apenas uma placa com tinta de gravura, passada na prensa. E é muito bonito você pensar nesse duplo do desenho que você não fez, mas que foi feito pela viscosidade da tinta, pela intensidade do gesto, e pela pressão da máquina. Tudo isso são graus de indeterminação.

Reverbera como um eco daquele desenho, que era mais controlado, e seu duplo ganha vida própria. Em **BOCA DO INFERNO**, a multiplicidade aparece como uma confirmação.”, destaca Carmela.

Esse processo no Ateliê de Gravura ainda estava em andamento quando os curadores da 34ª Bienal de São Paulo, Paulo Miyada e Jacopo Crivelli Visconti, convidaram a artista para expor os trabalhos na Bienal. “Cento e sessenta vezes, Carmela Gross repete esse ciclo. A cada vez, uma nova erupção, uma nova silhueta, uma nova densidade do pigmento. Cada uma não é necessariamente melhor ou pior que a anterior. Com o acúmulo do fazer, entretanto, o movimento se desvencilha da tendência ao triângulo escaleno, adquirida no desenho repetido dos vulcões. A mancha se torna mais e mais uma

“As condições de visibilidade da Fundação Iberê criam uma perspectiva cinematográfica para o trabalho. Uma hora você acha que viu de um jeito, depois retorna e vê de outro. O mais importante no mundo da arte são as pessoas, que podem captar, se sensibilizar, entender, se perguntar, criar interrogações. Há uma relação dialética de troca o tempo todo”, diz Carmela.

Fotos: Ricardo Jaeger e Gustavo Possamai

mancha, conforme a artista insiste em seu labor. De tanto ser mancha, entretanto, torna-se também pedregulho, meteorito, buraco, tumor”, escreve Miyada.

Enquanto na Bienal de São Paulo **BOCA DO INFERNO** foi apresentada em um painel de 30 metros de comprimento por 6 metros de altura, na Fundação Iberê, a obra ocupa três salas do terceiro andar. Se todo o trabalho teve alto grau de improviso e indeterminação, a curadoria da exposição **Carmela Gross: BOCA DO INFERNO**, em Porto Alegre, feita pela própria artista e sua assistente Carolina Caliento, foi pura construção. Tudo perfeitamente calculado para cada sala, bem como a correlação de escalas entre cada uma delas. ■





## Uma Cascata de Concreto na Orla do Guaíba

Ao longo de sua trajetória, a artista Carmela Gross tem realizado trabalhos em grande escala que se inserem no espaço urbano, oferecendo uma nova perspectiva crítica sobre aquele contexto. Em suas obras, a multiplicidade simbólica configura-se como um jogo estético a ser experimentado. O conjunto de operações envolvidas desde a concepção do trabalho, passando pelo processo de produção, até a disposição no lugar de exibição, enfatizam a relação dialética entre a obra e o espaço, entre a obra e o público/transeunte.

Em 2005, Carmela foi convidada, junto com José Resende, Mauro Fuke e Waltercio Caldas, pelo curador-geral Paulo Sergio Duarte, a criar uma obra de caráter permanente na orla do Guaíba, para a 5ª edição da Bienal do Mercosul, intitulada “Histórias da Arte e do Espaço”. A artista, então, propôs o trabalho CASCATA, um conjunto de lajes de concreto superpostas, configurando uma espécie de escada, ou de praça-anfiteatro, aproveitando o desnível entre a avenida e as margens do rio. De modo sutil, a obra se insere na paisagem como um convite ao descanso e à contemplação.

Em conversa com o curador Douglas de Freitas, organizador do livro *Carmela Gross* (Editora Cobogó, 2018), a artista destaca a força da cidade em suas obras: “As pessoas são parte do teatro urbano. A cidade é um canteiro de obras. Cada sujeito que trabalha sabe as operações que tem que fazer. O material bruto vira construção e constituição desse corpo social. Assim, também, a minha produção vai se constituindo desses elementos, desde os mais simples, os mais banais da nossa vida na cidade... O meu trabalho é mais um entre tantos outros trabalhos”. ■

## Ancestralidades e diásporas da 35ª Bienal de São Paulo na Fundação Iberê

Depois de passar por onze cidades brasileiras e duas no exterior – Buenos Aires (Argentina) e La Paz (Bolívia) –, a **35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do impossível** chega a Porto Alegre com correalização da Fundação Iberê, trazendo parte de suas obras por meio do programa de mostras itinerantes, realizado pela Fundação Bienal de São Paulo desde 2011. Nesta curadoria, Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel buscam tensionar os espaços entre o possível e o impossível, o visível e o invisível e o real e o imaginário, dando voz a diversas questões e perspectivas de maneira poética. A coreografia é entendida como um conjunto de movimentos centrados no corpo que desafia limites, considera diversas trajetórias e áreas de atuação, o que cria estratégias para enfrentar desafios institucionais e curatoriais.

As coreografias do impossível oferecem uma experiência marcante aos visitantes. São um convite a nos movermos por entre experiências que subvertem o conceito de uma história progressiva, linear e ocidental. Fundamentada em cosmologias e modelos de governança em que o tempo é concebido como uma espiral, sem a rigidez de estruturas e cronologias estabelecidas, esta Bienal se organiza sem categorias ou temas.

Dos 121 artistas participantes da Bienal em São Paulo, seis estão presentes com suas histórias e trabalhos na Fundação até 9 de março de 2025: Aurora Cursino dos Santos, Katherine Dunham, MAHKU (Movimento dos Artistas Huni-Kuin), Rosana Paulino, Simone Leigh e Madeleine Hunt-Ehrlich e Ubirajara Ferreira Braga.

Artista e paciente psiquiátrica do Hospital Psiquiátrico de Perdizes e do Complexo Hospitalar do Juquery, Aurora Cursino dos Santos, autora da obra abaixo, é um dos nomes da itinerância da 35ª Bienal de São Paulo na Fundação Iberê.

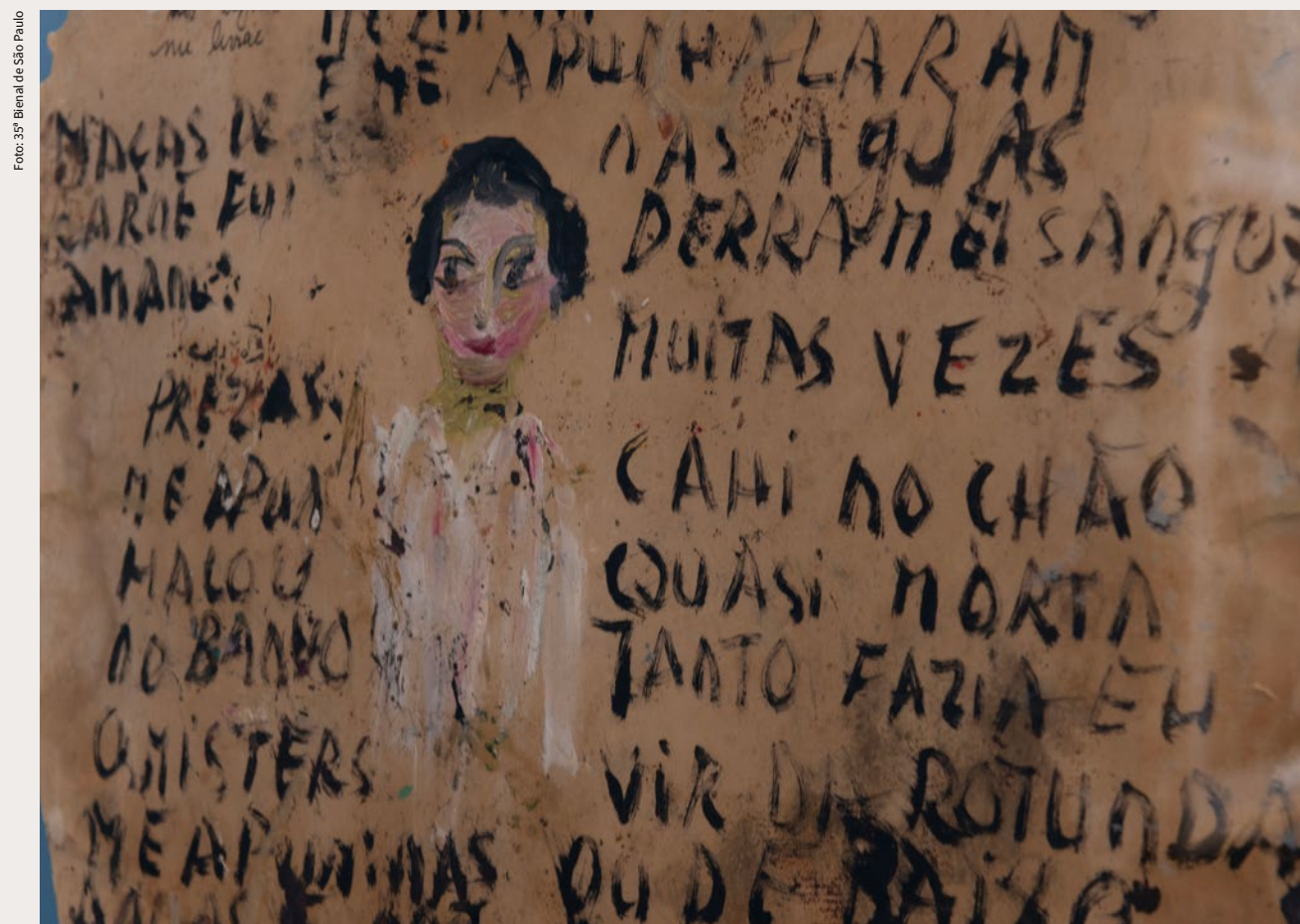


Foto: 35ª Bienal de São Paulo

## Negros, prostitutas e loucos na história da arte

### Aurora Cursino dos Santos

São José dos Campos, SP, Brasil, 1896 – Franco da Rocha, SP, Brasil, 1959

Filha de um pequeno comerciante, Aurora Cursino dos Santos casou-se a contragosto, obrigada pelo pai. O matrimônio, porém, não durou 24 horas.

Entre as décadas de 1910 e 1930, Aurora se prostituiu nas ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro, e, com o dinheiro do trabalho sexual, viajou à Europa. Só havia estudado até o terceiro ano do primário, mas apreciava literatura, artes plásticas, música popular e erudita. Índícios sugerem que, além de pintar, também tocava piano. Zequinha de Abreu, compositor do choro “Tico-Tico no Fubá”, dedicou-lhe uma valsa, intitulada “A Noite Desce”. Na Lapa, epicentro da vida noturna fluminense, foi vizinha do transformista Madame Satã e do poeta Manuel Bandeira.

Em São Paulo, matriculou-se num curso de enfermagem para atender os soldados que se entrincheiravam na Revolução Constitucionalista de 1932. Posteriormente, trabalharia como doméstica em diversas casas, não se fixando em nenhuma delas. Sem dinheiro, migrou para os albergues noturnos da cidade. Por fim, caiu nos manicômios.

Em 1941, foi internada no Hospital Psiquiátrico de Perdizes e, três anos depois, no Complexo Hospitalar do Juquery, a 27 quilômetros da capital paulista. Ali, frequentou assiduamente um ateliê improvisado pelo psiquiatra Osório Cesar, pioneiro da arteterapia no Brasil. Por uma década, extravasou seus tormentos mais íntimos com pinceladas de tinta a óleo sobre folhas de papel-cartão.

Em 1950, suas obras foram exibidas, pela primeira vez, na exposição Internacional de Arte Psicopatológica, na França. As pinturas de Aurora Cursino dos Santos têm como característica as cores pesadas, marcadas por uma insólita combinação de texto e imagem. A caligrafia de Aurora é espessa, e suas letras, geralmente maiúsculas, circundam figuras humanas, esmagando-as com sentenças verborrágicas. Por vezes abordam temáticas como sexo e violência, carregadas de memórias e marcas de uma vida de luta contra o patriarcado.

Entre as exposições e instituições que já receberam as obras de Aurora Cursino dos Santos estão: 11ª Bienal de Berlim (Alemanha), MAM-SP, IMS São Paulo, MAC-USP, 16ª Bienal de São Paulo e MASP (Brasil) e a Exposição Internacional de Arte Psicopatológica (Paris, França). Suas obras fazem parte do Museu de Arte Osório Cesar, em Franco da Rocha.

### Katherine Dunham

Glen Ellyn, IL, EUA, 1909 – Nova York, EUA, 2006

Quando a dançarina e coreógrafa Katherine Dunham chegou para dar entrevista aos repórteres que acompanhavam sua estreia no Teatro Municipal de São Paulo, em 11 de julho de 1950, eles não imaginavam que um “desabafo” durante a conversa seria um divisor de águas na luta contra o racismo no Brasil. Ela relatou que, dias antes da apresentação, o gerente do Hotel Esplanada, um vizinho do teatro, havia se recusado a hospedá-la por ser uma “mulher de cor”.

Na época, jornais brasileiros classificaram o caso de discriminação racial como um “revoltante incidente” e um “odioso procedimento de discriminação”. A reação mais contundente ao episódio, no entanto, se deu pelas mãos do deputado federal Afonso Arinos (UDN-MG). No dia 17 de julho de 1950, o parlamentar apresentou à Câmara dos Deputados um projeto de lei que visava classificar determinadas atitudes

racistas como contravenção penal. Em 3 de julho de 1951, a Lei Afonso Arinos (Lei 1.390/1951) recebeu a assinatura do presidente Getúlio Vargas e entrou em vigor.

Como antropóloga e bailarina, Katherine imprimiu sentidos outros ao corpo negro, fissurou os clichês e imaginários coloniais sobre danças, corpos e contextos de origem africana e respondeu às contingências de seu momento histórico mais amplo.

Ao fomentar a conversa entre a antropologia e a dança de modo tanto insuspeito quanto inovador, etnografando danças do Caribe e da América do Sul com um jogo de corpo vigoroso e pioneiro, fez emergir a antropologia da dança como disciplina e edificou, posteriormente, uma técnica de dança e uma escola de formação que hoje são legados fundamentais.

Rigorosa em suas criações e ideias, colocou elementos do balé clássico europeu nas danças rituais caribenhas, construindo uma técnica com linhas, isolamentos e ondulações, além de variedades de tempos e ritmos mais amplos do que as formas de dança de concerto da primeira metade do século 20. Ao apontar semelhanças, deixou igualmente emergirem as diferenças, sem temer as contradições inevitáveis desse movimento, causando surpresa aos olhares eurocêntricos, por demais convencidos da limitação do corpo dos outros.

Em seus espetáculos, acendiam-se narrativas diaspóricas ilustrativas de ritualísticas, dramaticidades, espiritualidades e modos da vida cotidiana que eram catalisadores da experiência comunitária. Sua investida nas realidades caribenhas tornou-se uma maneira de estabelecer laços com a memória e a ancestralidade africanas e de retomar arquivos para recriá-los, à luz de uma percepção que questionava os modos coloniais de ver o mundo negro.

Através de suas coreografias e de seus movimentos ao redor do mundo, imaginou e fez circular representações sobre o que pode ser o corpo afrodiaspórico, e com isso disseminou um conhecimento próprio e de toda uma comunidade. A visão humanista de Dunham e seu ativismo contribuíram de maneira multidimensional para os campos das artes, da educação e da luta antirracista, entrelaçando esferas artísticas e acadêmicas de modo pertinente e necessário.

### MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)

Criado oficialmente em março de 2013, o surgimento do Movimento dos Artistas Huni Kuin remonta ao final da década de 2000, quando o coletivo iniciou nos cursos de Licenciatura Indígena na Universidade Federal do Acre (UFC) seus trabalhos de tradução de cantos tradicionais do povo indígena Huni Kuin (Acre) em desenhos figurativos.

Os primeiros registros surgiram a partir do contato de populações indígenas aldeadas com a universidade, onde o grupo realizou sua primeira exposição, em 2011. No ano seguinte, após a visita do antropólogo Bruce Albert e do curador Hervé Chandès, os integrantes participaram da mostra de arte contemporânea *Histoires de voir*, Show and Tell (Histórias para enxergar, ver e contar) na Fondation Cartier pour l’art contemporain, em Paris, com um desenho ilustrando a capa do respectivo catálogo.

A partir do movimento de introdução da sua visualidade ao universo das exposições, os Huni Kuin se apropriam disso como estratégia de sobrevivência coletiva, de extensão de suas histórias e de seus mitos. O coletivo é um dos principais agentes no cenário da arte contemporânea brasileira e as obras da Bienal foram criadas pelos artistas Ibã Huni Kuin, Bane Huni Kuin, Mana Huni Kuin, Acelino Tuin e Kássia Borges.

### Madeleine Hunt-Ehrlich

1987. Vive em Nova York, EUA

Cineasta, artista e professora assistente no departamento de Estudos de Mídia da City University of New York, Queens College, Madeleine Hunt-Ehrlich mescla seu trabalho às tradições narrativas e documentais para explorar histórias e experiências de mulheres negras nas Américas e tem percorrido o mundo inteiro com seu projeto, caso da *Berlinale* (Alemanha, 2023), 59ª Bienal de Veneza (Itália), Guggenheim Museum, Whitney Museum of Art (Nova York, EUA) e Tate Modern (Londres, Inglaterra). Recebeu os prêmios especial do júri de melhor filme experimental no Blackstar Film Festival e no New Orleans Film Festival, além do Herb Alpert Award (2023), Creative Capitol Award (2022), Rema Hort Mann Award (2019), Princess Grace Award (2014). Em 2020, foi eleita uma das 25 revelações do cinema independente na lista da revista *Filmmaker*.

Recentemente, participou da mostra competitiva oficial ao Tigre de Ouro do Festival de Cinema de Roterdã 2024 com “The Ballad of Suzanne Césaire”, um filme que explora a experiência da mulher negra, o afro-surrealismo e o pan-africanismo.

Ao partir sua narrativa pela “fonte de inspiração para o surrealismo, feminismo e aos movimentos comunistas” de sete ensaios, escritos por Suzanne Césaire, nascida na Martinica, entre 1941 e 1945, durante a Segunda Guerra Mundial, o longa-metragem não só constrói um etéreo e existencial manifesto político, como rompe com os próprios elementos narrativos. “The Ballad of Suzanne Césaire” quer se evocar de um invisível tratado como racional, como um delírio sonâmbulo. Tudo é experimentado, ao poético e ao teatral, como novo.

### Ubirajara Ferreira Braga

Itariri, SP, Brasil, 1928 – Franco da Rocha, SP, Brasil, 2000

O artista plástico Ubirajara Ferreira Braga começou a pintar tardiamente, aos 58 anos, após passar por longos tratamentos de choque ao ser internado como esquizofrênico no Hospital Psiquiátrico do Juquery, em 1959. Morreu em novembro de 2000 praticamente desconhecido, apesar de suas obras representarem quase 30% (2.615 telas) do acervo do Museu de Arte Osório Cesar (Franco da Rocha/ SP).

No hospício, Ubirajara foi indicado por psiquiatras ao ateliê, porque circulava livremente pelo Juquery e tinha sido pintor de paredes na juventude. Certamente o artista produziu muito mais que as 2.615 telas; durante um período encontrou uma forma de vender suas obras no Juquery, o que era proibido.

Pelas manhãs, frequentava o setor de terapia ocupacional e à tarde, trabalhava no ateliê. Com o tempo, ficou apenas com o ateliê, onde chegava às 7h, antes ainda que os funcionários. Era o único que frequentava o local todos os dias e reclamava que o espaço não abria nos finais de semana.

A vontade de ser reconhecido como artista era tamanha que Ubirajara chegou a mandar imprimir, na gráfica do Juquery, um cartão de visitas que indicava “artista plástico” e o endereço do hospital psiquiátrico. Em 2000, foi tema do documentário “A Soltura do Louco”, dirigido por Cristian Cancino e Bernardo de Castro. O filme revela que o artista estava em condições de ser liberado, mas a família não o aceitava nem o queria de volta.

Ubirajara Ferreira Braga tinha intensa produção literária e pretendia lançar um livro. Os textos também pertencem ao Museu de Arte Osório Cesar.

### Rosana Paulino

São Paulo, Brasil, 1967. Vive em São Paulo

Artista visual, pesquisadora e educadora, com doutorado em artes visuais pela Universidade de São Paulo e especialização em gravura pelo London Print Studio, Rosana Paulino surge no cenário artístico nos anos 1990 e se distingue, desde o início de sua prática, como voz única de sua própria geração. Sua produção aborda situações decorrentes do racismo e dos estigmas deixados pela escravidão que circundam a condição da mulher negra na sociedade brasileira, bem como os diversos tipos de violência sofridos por esta população.

Embora acredite não se encaixar nos padrões ocidentais, ela vem abrindo caminho para uma nova geração de artistas afrodiaspóricos que ganha cada vez mais espaço nas instituições no Brasil e no mundo. Nesse percurso, também se têm multiplicado as reivindicações por presenças mais diversas no meio da arte em geral. Afinal, por muito tempo ser artista significou distinção social, refletindo privilégios de classe, raça e gênero.

A artista nasceu e cresceu na Freguesia do Ó e, anos depois, mudou-se para Pirituba, um bairro vizinho. Foi na casa da família, na Freguesia, que aprendeu com a mãe a costurar, habilidade que levou para seu ofício, algo visto em trabalhos emblemáticos, como *Parede da Memória* (1994), que ela considera como obra inaugural de sua carreira. Ali, aparecem fotografias de familiares da artista, impressas em patuás, amuletos de religiões de matriz africana.

Rosana e suas irmãs também foram estimuladas pela mãe a criarem seus próprios brinquedos com barro, a desenharem personagens, recursos que também permaneceram na atuação como artista que o futuro lhe reservara.

Entre outras exposições, seu trabalho foi exposto na mostra principal da 59ª Bienal de Veneza (Itália) e na 21ª Bienal Videobrasil (São Paulo, Brasil).

### Simone Leigh

Chicago, IL, EUA, 1976. Vive em Nova York, EUA

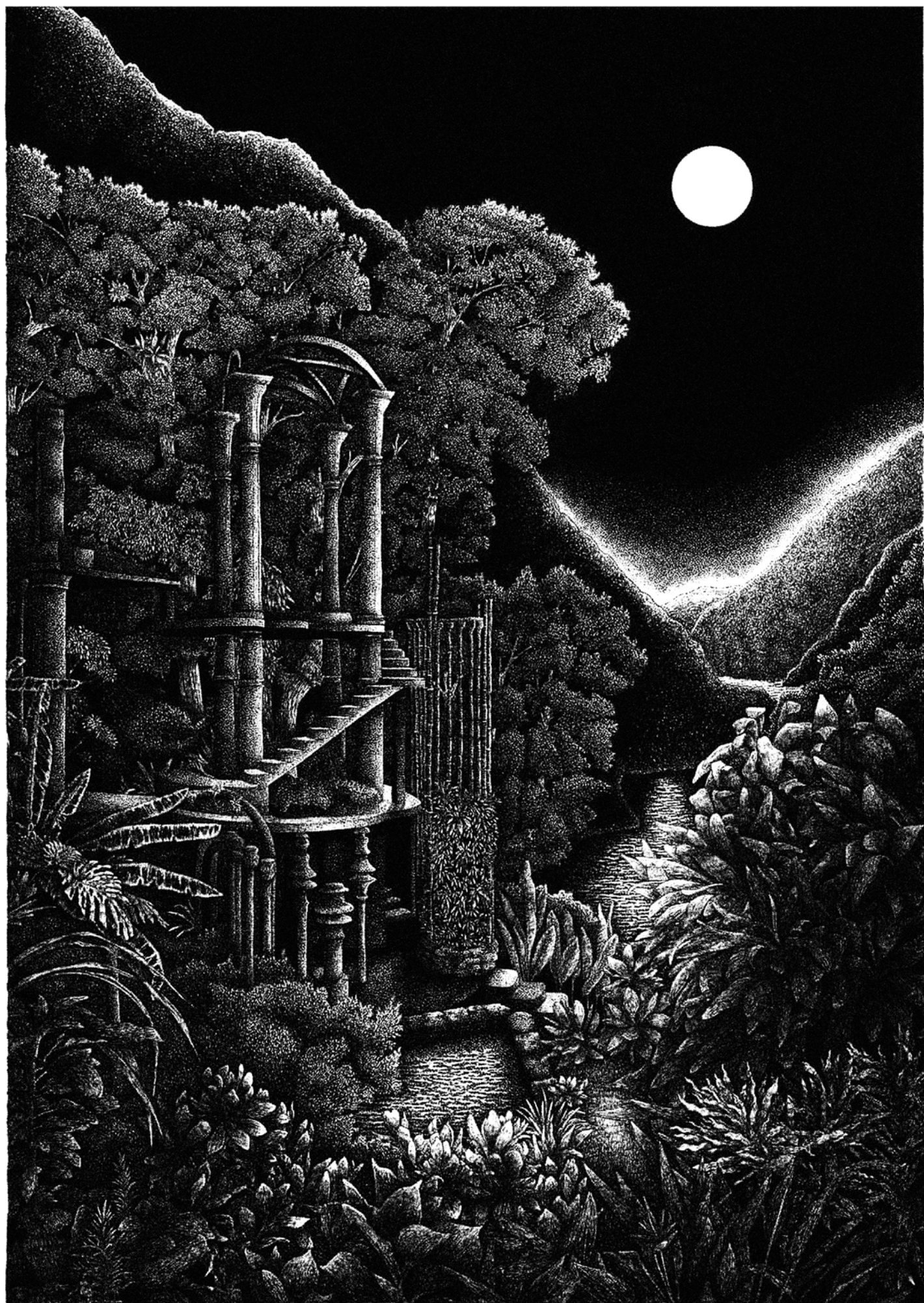
Em 2022, a Bienal de Veneza premiou pela primeira vez, em 127 anos, duas artistas negras com o Leão de Ouro. A norte-americana Simone Leigh foi contemplada por suas obras de escultura, vídeo e performance. A Bienal caracterizou seu trabalho como “inauguração escultural monumental poderosamente persuasiva para o Arsenal”.

Por mais de duas décadas, Leigh tem adotado um vocabulário artístico polifônico que elabora o pensamento feminista negro, uma tradição intelectual que valoriza e centraliza as experiências das mulheres negras. A artista é influenciada por um cuidadoso estudo de diferentes períodos históricos, geográficos e tradições artísticas da África e da diáspora africana. Em suas obras, muitas vezes, combina o corpo feminino com objetos domésticos ou elementos arquitetônicos, apontando para atos de trabalho e cuidado não reconhecidos, especialmente entre mulheres negras.

Simone Leigh investiga as possibilidades dos materiais por meio de escala e método, desafiando as histórias convencionais e hierárquicas das belas artes, que ainda podem se associar às cerâmicas, decoração, artesanato doméstico e utilidade como trabalho feminino.

Desde então, sua obra foi exposta em importantes instituições como o Institute of Contemporary Art (Boston, EUA), Solomon R. Guggenheim Museum (Nova York, EUA), Whitney Biennial 2019 (Nova York, EUA) e Tate Modern (Londres, Inglaterra).





## Casa Iberê recebe a artista francesa Manon Diemer

Vencedora do 7º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea, Diemer será residente da casa-ateliê que pertenceu ao pintor gaúcho

Indicada pelo Centre Intermondes de La Rochelle para participar de uma residência cruzada no âmbito do 7º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea, realizado pelo Ministério da Cultura e pela Aliança Francesa de Porto Alegre em parceria com a Fundação Iberê, Manon Diemer vive entre La Rochelle e Paris. Estudou na Beaux Arts de Lyon e nos Gobelins de Paris e, durante quatro anos, trabalhou em uma agência, dedicando-se inteiramente ao desenho.

Com um sentido de enquadramento particular decorrente da sua prática fotográfica, Diemer capta elementos singulares e representativos da natureza e da arquitetura. Gosta de explorar todas as técnicas, que vão desde lápis de cor, rotring, caneta hidrográfica, pastel e até os recursos digitais.

Seu trabalho reflete um verdadeiro amor pela beleza crua e selvagem da natureza. Ela articula traços da realidade numa imaginação que se torna abundante, cheia de mistério e fantasia. As ciências naturais se entrelaçam com mundos irrealizados inspirados em suas leituras e viagens.

Em Porto Alegre, Manon Diemer buscará inspiração

na obra de Iberê Camargo, cujas paisagens refletem a evolução arquitetônica e natureza de cidade e, também, a evolução humana:

“O fascínio por moldar a paisagem, suas constantes mudanças e o impacto que tem nas populações locais me incentivam a participar desta residência em Porto Alegre. Meu objetivo é explorar como os habitantes desta cidade costeira vivem sua relação com o meio ambiente. Quero entender quais lugares frequentam, por que eles são tão importantes e como interagem com seu território. Meu projeto é criar ‘lugares retratos’, obras que captam a natureza e a arquitetura, mas também a relação com o homem que habita. Estou convencida de que esta residência

me permitirá desenvolver meu trabalho desenhando, enquanto aprofundo meu conhecimento sobre patrimônio e cultura de um país como o Brasil”.

O Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea é realizado pela Aliança Francesa Porto Alegre, pelo Ministério da Cultura e pela Fundação Iberê, com patrocínio da Timac Agro e apoio da Casa Iberê, Intermondes - Humanités Océanes, Consulado da França em São Paulo e Prefeitura Municipal de Porto Alegre. ■



# Iberê (TE.A)rte

## Arteterapia no atendimento a crianças com autismo em situação traumática pós-enchentes



Fotos: Marilui Pinheiro

com autismo para espaços especializados, com suporte médico, psicológico e ambientes mais adequados. No entanto, as crises persistem, pois as crianças continuam a enfrentar desafios significativos, que afetam seu desenvolvimento social, cognitivo e bem-estar emocional.

Dessa forma, a Secretaria de Educação do município de Guaíba, a BTG Pactual e a Fundação Iberê reafirmam seu compromisso em apoiar o município neste novo momento crítico. Em colaboração com o Centro de Integração ao Autismo, que mapeou e acolheu jovens com autismo afetados pelas enchentes, nasceu o ateliê terapêutico **Iberê (TE.A)rte**, focado em intervenções de arteterapia conduzidas por arteterapeutas.

A iniciativa atende vinte e cinco crianças e jovens de 6 a 14 anos, organizados em quatro grupos, que se reúnem duas vezes por semana. O **Iberê (TE.A)rte** se destaca como uma terapia complementar, focando no processamento do trauma e no desenvolvimento emocional através da arte.

As atividades incluem artes visuais, dança, música, jogos personalizados, jogos corporais e teatrais, além

A criança com autismo apresenta não só dificuldade de se relacionar, mas também de falar. Segundo Vygotsky (1993), a fala é um instrumento de mediação, portanto, compreendê-la como um elemento de linguagem e expressão do pensamento da criança se faz relevante na educação.

da exploração de materiais diversos, criando um ambiente acolhedor, colaborativo e confiável, onde cada criança pode expressar sua individualidade e desenvolver vínculos com os demais.

O impacto positivo é evidente, com o acompanhamento dos profissionais do centro e relatos de familiares que observam melhora no humor, redução da ansiedade e um aumento na interação social dos participantes.

“O projeto tem uma proposta incrível no que diz respeito à inclusão e bem-estar social.

Na sala de arte, as crianças têm

liberdade criativa a partir das percepções sobre elas mesmas e sobre o mundo e, com isso, podem explorá-la de diversas formas. Ainda, lidando com o contexto em nosso Estado após as enchentes, aprendemos que o acolhimento também se dá com cores e movimentos”, diz Maria Gabriela Debacco Jardim, psicóloga e arteterapeuta do projeto.

Como parte do programa, está planejada uma visita futura às exposições da Fundação, que será fechada ao público nesse dia e adaptada para atender às necessidades dos grupos, oferecendo uma experiência inclusiva e de enriquecimento cultural. ■



O projeto **Iberê (TE.A)rte** é um dos projetos públicos oferecidos pelo Programa Educativo do Iberê e conta com o patrocínio do BTG Pactual e realização da Fundação Iberê e do Ministério da Cultura, em parceria com o Centro de Integração ao Autismo de Guaíba

As enchentes no Rio Grande do Sul afetaram diversos municípios, resultando em um número imensurável de perdas materiais, memórias e pessoas desalojadas. A calamidade também impactou de maneira especialmente severa crianças com espectro autista.

Arigidez de pensamento e a hipersensibilidade, características marcantes em pessoas com Transtorno do Espectro Autista (TEA), tornam a adaptação a ambientes caóticos e mudanças drásticas ainda mais desafiadoras. O trauma intensificou essas dificuldades, tornando urgente a criação de ambientes adaptados e acolhedores.

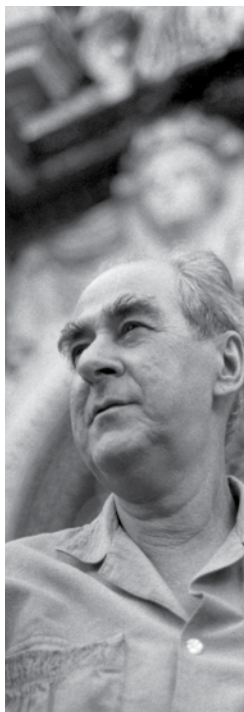
Dias após a instalação dos primeiros abrigos, ficou evidente a necessidade de adaptação e realocação de pessoas



## Confira abaixo nossa programação de exposições

As visitas podem ser agendadas pelo Sympla, aponte a câmera de seu celular no QR code ao lado para mais informações.

Visite nosso site: [www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br)



**IBERÊ E MARGS**  
TRAJETÓRIAS  
E ENCONTROS

27 JUL > 24 NOV



**CARMELA GROSS**  
BOCA DO  
INFERNO

10 AGO > 17 NOV



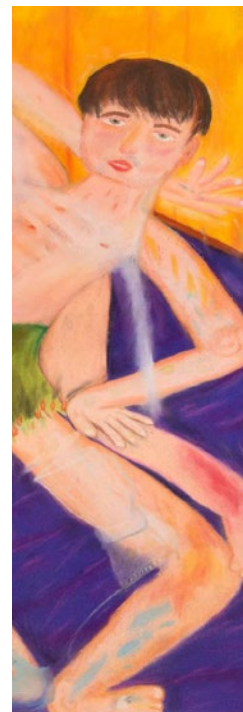
**IBERÊê CAMARGO**  
TERRITÓRIO  
DAS ÁGUAS

14 SET > 23 FEV



**35ª BIENAL  
DE SÃO PAULO**  
COREOGRAFIAS DO  
IMPOSSÍVEL

30 NOV > 09 MAR



**COLECCIÓN  
OXENFORD**  
UN LENTO VENIR  
VINIENDO - CAPÍTULO III

07 DEZ > 23 FEV



A FUNDAÇÃO IBERÊê REALIZA SEUS PROJETOS ATRAVÉS DE LEIS DE INCENTIVO À CULTURA  
AGRADECEMOS O IMPORTANTE PATROCÍNIO E APOIO DAS EMPRESAS PARCEIRAS E MANTENEDORES

PATROCINADORES

Grupo **IESA**



GRUPO **GPS**



PROGRAMA EDUCATIVO

IBERÊê NAS ESCOLAS

APOIO/PARCEIRIAS

**Perto**

**GERDAU**  
O futuro se molda

**DELL**  
Technologies

**CatSul**

**PONTAL**  
SHOPPING

**LAGHETTO**  
HOTÉIS

**COASA**

**SYSCOM**

**isend**

REALIZAÇÃO

Fundação **Iberêê**

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

### MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊê | 2024

BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

CONSELHEIROS MANTENEDORES: ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMES | FRANCES REYNOLDS

GLAUCIA STIFELMAN | HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JOSEPH THOMAS ELBLING | JÚLIO CESAR GOULART LANES | LIVIA BORTONCELLO | NELSON SIROTSKY

RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SERGIO D'AGOSTIN | WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING

MANTENEDORES: ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO | IRINEU BOFF | JUSTO WERLANG | PATRICK LUCCHESI | SILVANA ZANON