



Monumentos públicos de Antonio Caringi em Pelotas, RS: entre práticas, representações e consumo


Isabel Halfen da Costa Torino

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural
Bolsista CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
 <https://orcid.org/0000-0002-5157-7454>
E-mail: bel.torino@hotmail.com

Ana María Sosa González

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Montevideú, Uruguai
Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH), Montevideú, Uruguai
 <https://orcid.org/0000-0001-7249-4618>
E-mail: anasosagonzalez@gmail.com

Fábio Vergara Cerqueira

Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Bolsista CNPq – Produtividade em Pesquisa 1D
 <https://orcid.org/0000-0001-8864-7762>
E-mail: fvergara@ufpel.edu.br

Resumo: A partir da análise da relação entre público, espaços de memória e algumas obras do escultor Antônio Caringi, localizadas na cidade de Pelotas, este artigo propõe a abordagem de conceitos como memória, identidade cultural, representação, circulação, consumo, prática e (re) apropriação, aplicados ao patrimônio da cidade, em particular às esculturas patrimonializadas na categoria de “monumentos públicos”. Para tanto, trata-se de um estudo de caso como experiência que se dá em escala local, tentando situá-la, por meio de diálogos com outros autores, entre os discursos patrimoniais e práticas que ocorrem, também, em escala global.

Palavras-chave: Patrimônio e cidade; Memória e identidade; Circulação e consumo; Esculturas de Caringi em Pelotas.

Public monuments by Antonio Caringi in Pelotas, RS: between practices, representations and consumption

Abstract: Based on the analysis of the relationship between public, spaces of memory and some Antônio Caringi’s sculpture works located in Pelotas city, Brazil, this paper proposes approach concepts such as memory, cultural identity, representation, circulation, consumption, practice and (re) appropriation. In order to do so, one deal with some case studies as experiences that occur on a local scale, trying to situate them, through dialogues with other authors, among patrimonial discourses and practices that occur also on global scale.

Keywords: Cultural heritage and city; Memory and identity; Circulation and consumption; Sculptures by Caringi in Pelotas.

Texto recebido em: 21/10/2019**Texto aprovado em: 29/11/2019**

Questões iniciais

A cidade de Pelotas (RS) possui um expressivo conjunto de esculturas em suporte de metal, distribuídas em praças e logradouros públicos, importante parte delas de autoria do escultor pelotense Antonio Caringi (1905-1981), considerado como o maior escultor do estado no período compreendido entre as décadas de 1930 e 1950, conforme Paulo Gomes (2008, p. 24). Caringi iniciou sua formação na Europa, onde trabalhou com renomados escultores, consolidando-se como artista durante os anos de 1928 a 1940 (BRASIL, 2008). Na Alemanha, foi discípulo de Hans Stangl (1888-1963) e, após ingressar na Academia de Belas Artes de Munique, foi aluno do grande escultor Hermann Hahn (1868-1945). O artista estudou também em Berlim, onde se especializou em plástica monumental com Arno Breker (1900-1991), que era o escultor preferido de Hitler. Realizou estudos, ainda, em Paris, Roma, Viena, Holanda, Grécia e Turquia, antes de voltar definitivamente para o Brasil, durante a Segunda Guerra Mundial, em 1940 (PAIXÃO, 1988). Após o retorno e até sua morte, em 1981, aos 76 anos de idade, produziu um legado significativo, tanto na representação escultórica, quanto em seu trabalho como mestre.

A partir da análise da relação entre o público e algumas obras de Caringi localizadas na cidade de Pelotas, este artigo propõe a abordagem de alguns conceitos como memória, identidade cultural, representação, circulação, consumo, prática e (re) apropriação do patrimônio escultórico da cidade.

Obras localizadas em espaços públicos são consideradas, segundo José Alves (2004, p. 11) como a “estatuária geral dos parques, praças, fachadas e chafarizes (bustos, cabeças, máscaras, e relevos); os marcos comemorativos ou não – obeliscos, colunas e os mais diversos de arquitetura e monumentos em geral”. Avaliamos que, a statuária localizada em espaços públicos, muito além da intenção de fruição e embelezamento desses sítios, tem a potencialidade de representar, em maior ou menor grau, por meio de seus monumentos, a

materialização de símbolos do patrimônio histórico-cultural de uma cidade, e por isso pode manter laços estreitos com sua memória e identidade.

Entendendo toda a forma de manifestação ou expressão artística como possíveis configurações de narrativas, percebem-se as esculturas de Antônio Caringi como técnicas artísticas de narração, ou, mais que isso, como narrativas visuais que contam e sustentam histórias ao público que as contempla.

O estudo do monumento como documento de narrativas visuais que, por sua vez, se constituem em “via de acesso” para ingresso na memória (histórica e “oficial” da cidade), com suas construções e significados, suscita uma série de questionamentos. Essas questões iniciam no papel da obra, como sendo o próprio sujeito que enceta narrativas. Como o público interpreta esse sujeito? De que modo lê essas narrativas? Como as consome ou se apropria delas? Como atribui significado a elas, para – possivelmente depois – ressignificá-las?

Artistas como Caringi – dotados de grande talento – colocam em prática seus “artifícios visuais” (GINZSBURG, 2014), conformando em barro e gesso a figura de personalidades, heróis, mitos. Depois, os eternizam em bronze nesses logradouros, para serem “usufruídos” pelo público. Ali, ao mesmo tempo em que essas obras materializam o testemunho de um passado, também se tornam testemunhos do dia a dia de pessoas que circulam nesses espaços para admirá-las, lembrá-las, esquecê-las ou, em algumas (ou muitas) vezes, para nem sequer percebê-las.

Independentemente do modo de percepção desse público – se admiradas, esquecidas ou despercebidas – essas obras ocupam tais lugares porque já possuem o signo de patrimônio cultural; já obtiveram anteriormente atribuição de valor como “bem cultural”.

A valoração desse bem cultural, exercida pelos diversos atores sociais que atuam no processo de patrimonialização dos bens culturais, é parte de uma tessitura complexa, que envolve dimensões históricas, sociais, culturais, políticas e ideológicas. Trata-se de um processo que abrange “os bens”, os seres humanos e os contextos em que estão inseridos, processo em que “os significados das coisas”, conforme Appadurai (2008, p. 17), estão inscritos em suas formas, em seus usos, em suas trajetórias, ou seja, em sua “vida social”.

Dentre as principais obras de Antônio Caringi em Pelotas e que estão situadas em espaços abertos, de grande visibilidade, destacam-se os seguintes monumentos: o “Sentinela Farroupilha” (1936), localizado na Praça Vinte de Setembro¹, o “Monumento ao Colono”, instalado em 1958 na Praça 1º de Maio em

comemoração ao centenário da colonização alemã em Pelotas, o “Monumento em homenagem ao Bispo Dom Joaquim”² (1942), a “Herma Dr. Luiz Pereira Lima” (1958), localizada na Praça Piratinino de Almeida, o “Monumento às mães”³ (1959), o “Monumento ao coronel Pedro Osório”⁴ (1954) e o “Monumento ao Dr. José Brusque” (1968), os três últimos monumentos citados estão instalados na Praça Coronel Pedro Osório, situada no centro histórico de Pelotas. Embora não pertença à categoria pública e, sim à dos monumentos funerários⁵, há, ainda a destacar, uma obra denominada “Grupo oferenda”, localizada na parte antiga do Cemitério da Santa Casa de Pelotas. Confeccionado em 1942 por ocasião da morte de sua jovem irmã Hilda, o monumento guarda também, atualmente, os restos mortais da esposa e do próprio escultor.

Ainda situados em ambientes públicos, embora com menor visibilidade, encontramos outros três monumentos confeccionados por Antônio Caringi: a Herma representando o padre Agostinho Scholl (1958), localizada no pátio da Escola Estadual de Ensino Fundamental N. Sr^a. Medianeira, a “Herma do Barão de Mauá”, instalada no saguão do prédio da Associação Comercial de Pelotas e a placa⁶ em homenagem aos fundadores da Faculdade de Odontologia da UFPel, localizada na parede do saguão dessa instituição.

Além desses monumentos expostos em espaços públicos, existem sob a guarda de museus e em posse de familiares do artista diversos exemplares de maquetes, moldes, estudos em gesso, e, ainda, cabeças e pequenas estátuas em bronze. De nosso ponto de vista, há que se considerar que todo o tipo de estudo, de moldes e de maquetes realizados no processo de criação de uma obra, deve ser reconhecido como uma extensão do objeto para o qual essa criação foi concebida, ou mesmo como uma importante intenção, quando a obra final acabou não sendo concluída. De qualquer modo, devem ser sempre considerados como parte integrante do patrimônio artístico e histórico, quando o artista-criador possui algum reconhecimento, como é o caso de Antônio Caringi. Nesse sentido, pode-se avaliar que a existência de uma quantidade significativa desse tipo de patrimônio, em sendo reunida e estudada, viria a formar um consistente acervo artístico e memorialístico desse escultor pelotense, ao passo que, em estando espalhadas em instituições e em casas de parentes, tendem a permanecer desconhecidas ou “esquecidas”. Entretanto, apesar da importância deste conjunto mais amplo de remanescentes da produção escultórica de Caringi, neste artigo nos limitaremos a analisar algumas das supracitadas obras monumentais de Caringi, expostas em

espaços de grande visibilidade, que podemos categorizar como “monumentos públicos”.

O que os monumentos querem nos contar

Anacronismo. Obsolescência. Antiguidade. Estranheza. Ao transitar pela paisagem urbana, estas são algumas sensações que podem surgir como espécie de palavras-chave, que vêm e se misturam às narrativas visuais “contadas” pelos monumentos. Alguns deles, com o passar do tempo, podem parecer mais “descontextualizados” que outros, à medida que a trama social e geográfica de seus entornos é reformulada.

Imagina-se que a arte – enquanto criação – represente o seu “tempo”, que os monumentos erigidos, com seus atributos e conteúdos simbólicos, expliquem as façanhas, externalizem a trajetória de seus homenageados. Todavia, depois de um tempo passado, percebe-se que esses mesmos monumentos que “explicavam” ou tentavam “explicar” claramente o seu papel social, passam a habitar um mundo anacrônico, e “lutar” contra uma “temporalidade”.

É necessário, então, refletir sobre até que ponto as reformas e “requalificações” posteriores aos monumentos, realizadas em centros históricos e espaços de grande visibilidade nas cidades, interferem na percepção e leitura desses monumentos.

Esta “coexistência de tempos” é explicada por Canclini (2006), em razão das mudanças na paisagem e entorno dos monumentos, interferindo em edificações posteriores a eles, inclusão de letreiros, placas e todo o tipo de reformas e alterações.

Acerca da “invisibilidade” de alguns monumentos, Cristina Freire (1997, p. 112) considera que eles “não são facilmente vistos”, pois alguns ficam escondidos no traçado urbano imaginário, reaparecendo esporadicamente, “em contraposição, àqueles que são emblemáticos para as cidades”. Entretanto, a autora considera, também, o hábito como um dos fatores que contribuem para essa “invisibilidade”. Ele faz com que os monumentos sejam, muitas vezes, notados mais pela ausência e pela constatação de sua falta: “eles só podem ser notados quando não ocupam mais o mesmo lugar, quando criam espaços vazios” (FREIRE, 1997, p. 101).

Ao abordar as tensões estabelecidas entre memória histórica e a trama visual das cidades modernas, Canclini (2006) destaca a presença dos monumentos e a sua relação ambivalente com as transformações da cidade. Ele considera que atualmente os monumentos não são mais os cenários que legitimam o culto do tradicional, questionando o que eles pretendem dizer dentro da simbologia urbana contemporânea. Interroga, ainda: “Que sentido conservam ou renovam, em meio às transformações da cidade, em competição com fenômenos transitórios como a publicidade, os grafites e as manifestações políticas?” (CANCLINI, 2006, p. 291).

Se “no museu o tempo é conservado como estanque, alheio ao ritmo do mundo do lado de fora, na cidade, a velocidade dos fluxos impede a contemplação” (FREIRE, 1997, p. 207). Desse modo, o olhar desacelerado somente seria possível para aquele que vem de fora, para o estrangeiro, considera a autora. Paradoxalmente, Pesavento (2007) entende que todos os que vivem nas cidades possuem seus pontos de ancoragem da memória e buscam vínculos em:

Lugares em que nos reconhecemos, em que vivemos experiências do cotidiano ou situações excepcionais, territórios muitas vezes percorridos e familiares ou, pelo contrário, espaços existentes em um outro tempo e que só têm sentido em nosso espírito porque narrados pelos mais antigos, que os percorreram no passado. Estes espaços dotados de significado fazem, de cada cidade, um território urbano qualificado, a integrar esta comunidade simbólica de sentidos, a que se dá o nome de imaginário. Mais do que espaços, ou seja, extensão de superfície, eles são territórios, porque apropriados pelo social (PESAVENTO, 2007, p. 3).

Nesse sentido, os logradouros públicos, esses espaços abertos, são “territórios apropriados pelo social”, onde tempos diferentes coexistem e onde habitam os monumentos. Além de lugares de representação e narrativas, esses monumentos são considerados também como espaços de inclusão social dos que querem se manifestar. E também dos que querem se representar.

E, em meio a esses lugares de múltiplos significados, percebe-se que alguns monumentos – mais do que outros – conseguem sobrepor-se à “invisibilidade urbana”, e demarcar uma presença singular. Um exemplo deles é o “Monumento às mães”, de Antônio Caringi (Figura 1), no qual o escultor usou a própria esposa como modelo.



Fonte: Foto de Isabel Halfen da Costa Torino, 2019.

FIGURA 1

“Monumento às mães” (criança em detalhe, à direita)

Ao homenagear as mães, Caringi conseguiu “imprimir” no bronze a essência do zelo materno a um filho, representando-a debruçada sobre uma criança vestindo fraldas, exatamente como era “naquela época”, em 1959, e documentando o uso – hoje abolido – da fralda de pano. Independente do dia, do momento social, político ou econômico que a cidade ou o país esteja passando, ou de cada mudança na “trama urbana”, na praça Cel. Pedro Osório mãe e filho se “atualizam” a todo o instante, e se “contextualizam” a cada olhar.

Pensando sobre o que os monumentos pretendem nos contar, e o que eles conseguem nos contar, percebe-se que Caringi atingiu um grau de realidade e expressão nessa obra, que ultrapassa qualquer fronteira temporal. Como aquela fralda de pano ao mesmo tempo “estranha” e “familiar” que a criança veste, e que consegue parecer tão anacrônica e, simultaneamente, tão real e inerente àquela narrativa visual.

Os “mundos misturados” na arte de Antônio Caringi

Um exercício de reflexão sobre a representação nas artes visuais pode tornar perceptíveis outras questões além dos entrelaçamentos identitários no processo de construção das obras artísticas. Sobretudo, considerando que a própria história da arte esteve sempre conectada pelos usos do passado, assim como pela sobrevivência de formas de um tempo passado em outro – como estudava o

historiador alemão Aby Warburg, em seu conceito de *Nachleben*, pós-vida (MATTOS, 2007, p. 133) – pelos renascimentos e revivências que, desde sempre, artistas representaram em suas obras a cada vez que se apropriaram de elementos, e ressignificaram as obras de outros artistas.

“Todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes (...). Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento”, pondera Canclini (2006, p. 348). Ao realizar uma breve análise da trajetória artística de Antônio Caringi entende-se que ela suscita a reflexão a partir das noções de trânsito, circulação, culturas híbridas, identidade, histórias conectadas, mundos misturados e representação.

Percebe-se o entrelaçamento entre essas noções ao imaginar um artista que sai jovem do Brasil, em 1928, aos 23 anos de idade, para morar e estudar arte em outro continente em um contexto da escultura alemã dos anos 1930. Lá, segundo Gomes (2008, p. 24), tem contato com artistas descendentes de Adolf Hildebrand, “responsável pela ruptura com a tradição naturalista da escultura, ao retornar ao estudo dos antigos e das suas leis e regras”. Estuda plástica monumental com o célebre escultor alemão Arno Breker que, por sua vez, é formado sob a influência da escultura francesa de Auguste Rodin (1840-1917), Charles Despiau (1874-1946) e Aristides Maillol (1861-1944), conforme Gomes (2008, p. 24).

Ao lembrar a “larga peregrinação” de Caringi aos museus do mundo e cidades da Europa, Herman Lima (1944, p. 11) considera que o artista “trava conhecimento direto não somente com a arte dos gregos e romanos, como também com os escultores da renascença italiana e com os gigantes da cidade contemporânea”.

Mais tarde, já de volta ao Brasil, ao fundar o curso de escultura na escola de Belas Artes da UFPel em 1952, e ao compartilhar essas experiências com seus alunos, contribuiu de forma marcante para as artes plásticas no Rio Grande do Sul ao ministrar a disciplina por 28 anos, até se aposentar em 1980.

Pode se considerar que, além de habitar em outro continente, Caringi circulou e estudou em vários países onde experimentou e vivenciou culturas híbridas (CANCLINI, 2011). E, ao fazer da observação e da visita a museus e galerias de arte o próprio laboratório para a construção de suas obras, conectou histórias, representando-as e narrando-as em suas esculturas a partir de mundos agora misturados – e ressignificados – (GRUZINZKI, 2001).

Monumento ao Coronel Pedro Osório

Dentre as obras de Caringi, o “Monumento ao Coronel Pedro Osório” possibilita uma interessante abordagem sobre os conceitos acima propostos. Assim como o “Monumento ao Sentinela Farroupilha”, o “Monumento ao “Colono”⁷ e o “Monumento às Mães”⁸, este é uma obra que pretende contar a história de “heróis”, imortalizar personalidades de determinadas épocas, destacar a benemerência, despertar o patriotismo, ou mesmo sentimentos mais “elevados”, como, por exemplo, o amor e a devoção.

Pedro Luis da Rocha Osório – o coronel – não nasceu pelotense, nem tampouco morreu aqui, apesar de ter sido trazido para ser sepultado em Pelotas, ocasião em que a cidade testemunhou a despedida fúnebre que reuniu o maior público de sua história, com aproximadamente 20 mil pessoas que “foram em massa para a rua” (ABUCHAIM, 2013).

Considerado um visionário e grande empreendedor, chegou aos 17 anos de idade em Pelotas onde, de tropeiro passou a charqueador. Em seguida, tornou-se pecuarista e exportador de carnes, depois, grande plantador e beneficiador de arroz. Político, republicano e abolicionista, partidário do ensino gratuito, era reconhecido como protetor e defensor dos direitos de seus funcionários. Criou, para eles, um sistema de atendimento médico, escolas e condições de melhoria da qualidade de vida, considerado pioneiro no Brasil na instituição do seguro de vida (ABUCHAIM, 2013).

Provavelmente por esse reconhecimento, o monumento encomendado a Caringi em 1954 para comemorar o centenário de nascimento do Coronel Pedro Osório tenha sido custeado pela comunidade pelotense: uma campanha que arrecadou doações em dinheiro pagou o artista para a confecção da estátua.

Contudo, para a colocação na praça que já levava seu nome, outro monumento foi retirado. E destruído. Tratava-se de um mapa da cidade de Pelotas, confeccionado em mosaicos e instalado pela firma Nogueira e Filho para a comemoração do centenário de Pelotas, em 1935. Segundo Nobre (1989, p. 7), essa empresa “fez em louça uma obra sem similar em nosso país, ou seja, uma planta da cidade que era atração para os forasteiros e servia-lhes de bússola”. E a planta da cidade, que era admirada e “consumida” por todos, foi totalmente destruída.

Para atender à encomenda, Caringi criou um monumento que, por si só, desdobra-se em dois. Um relevo (Figura 2) em bronze, de 5 metros de largura por um de altura, que circunda a base da estátua do coronel, narrando com exuberância de detalhes cenas que remetem à sua trajetória: “Os episódios acontecem em fluxo contínuo” (PAIXÃO, 1988, p. 54). Da lida com o gado, da sementeira ao arado, da colheita do arroz ao embarque nos navios, um conjunto de homens trabalha com afinco. Ao fundo, prédios representam as indústrias e o desenvolvimento econômico gerado naquele período.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monumento_ao_Coronel_Pedro_Osorio,_Pelotas,_Brasil0243.JPG>.

FIGURA 2

Relevo em bronze fixado na base de granito do monumento

A estátua em bronze instalada no alto dessa base de granito mostra, também com riqueza de detalhes, o coronel “como ele era”⁹: um homem de aparência tranquila, mão direita no bolso contemplando o público que por ali passa. Acima desse bolso, em uma pequena abertura, uma corrente de metal “revela” um relógio guardado, pronto para ser consultado a qualquer momento do dia, objeto que por si só, é todo um símbolo de status social (Figura 3).



Fonte: Foto de Isabel Halfen da Costa Torino, 2019.

FIGURA 3

Estátua do Coronel Pedro Osório

Há lugares que possuem uma força específica da memória e um poder vinculativo, acredita Aleida Asmann (2011, p. 317), referindo-se a espaços de recordação. A Praça Coronel Pedro Osório pode ser considerada como um desses locais. Servindo de cenário para os mais diversos acontecimentos e práticas culturais, abriga, também, esses monumentos que, por vezes, são apropriados e usados pelo público como suporte, para expressão de suas manifestações culturais (CHARTIER, 1991). Dentre as incontáveis pichações que este monumento já sofreu e que sempre “se atualizam” de acordo com as transformações sociais, uma delas chama a atenção (Figura 4) de uma maneira particular: o coronel Pedro Osório segue “estático” há mais de dois anos aconselhando ao transeunte que por ali passa: “destemere-se”!



Fonte: Foto de Isabel Halfen da Costa Torino, 2019.

FIGURA 4

Monumento ao Sentinela Farroupilha, com pichação em forma de frase, escrita na base de granito do monumento

586

O “Sentinela Farroupilha” é outro interessante objeto de estudo nas relações entre monumentos, público e espaços urbanos. Esta obra, confeccionada na Alemanha e trazida para Pelotas, foi a primeira escultura pública que Carangi realizou para sua cidade. A solicitação da obra “coincidiu” com o período do Nacionalismo da Era Vargas e com o sentimento de “tradicionalismo” experimentado pelos habitantes gaúchos naquele momento, em 1935, quando a municipalidade de Pelotas encomendou o monumento para comemorar o centenário da Revolução Farroupilha. A estátua inicialmente chamada “Sentinela da Pátria” foi confeccionada em Berlim e instalada no Cais do Porto de Pelotas para “receber os que chegavam à cidade” (TILL, 2005).

Mais tarde, com o crescimento do município e a mudança dessa condição sociogeográfica, a escultura foi rebatizada de “Sentinela Farroupilha” e transferida para a Praça 20 de Setembro, onde permanece até hoje.

O “arquétipo visual do gaúcho”, que já podia ser identificado em obras de artistas¹⁰ desde o período do final do Império e do início da República, a partir dos anos 1930 vai se consolidar no movimento tradicionalista, culminando nos anos 1950 na escultura de Antônio Caringi (GOMES, 2008, p. 25). O escultor materializou, nesse monumento, as características inerentes ao discurso identitário gauchesco (LIMA, 1944, p. 13). Desse modo, o “Sentinela” (Figura 5) é representado pela figura de um gaúcho, olhando, imponente, para o horizonte em posição de alerta. Conforme Antonina Paixão (1988, p. 88) a escultura possui todos os detalhes que fazem parte da indumentária gaúcha: o pala jogado nas costas, o chapéu preso ao barbicacho de couro, as boleadeiras enroladas na cintura, a lança e o relho seguros na mão direita; o braço esquerdo que conduz a outra mão está em posição de alerta, os pés firmes no chão. É como a autora define a obra: “assim é o ‘Sentinela Farroupilha’ na posição de peão guerreiro, cuidado nos detalhes, evidenciado na corrente que se prende à argola do rebenque, no nó característico, nos diversos elementos, que são representação das minúcias no tratamento das formas” (PAIXÃO, 1988, p. 88).

Atualmente, essa obra de Caringi vem sendo objeto de constantes mobilizações, tanto pela sua permanência no local atual, quanto pela sua transferência. Mesmo existindo uma lei¹¹ municipal de 1989, ainda em vigor, que proíbe a remoção de monumentos em Pelotas, outra lei¹², aprovada em 2010, autoriza o poder executivo a realizar a transferência do monumento de seu local atual, a Praça 20 de setembro, para as proximidades da Estação Rodoviária de Pelotas. Apesar de aproximadamente 10 anos terem se passado, o “Sentinela” permanece no mesmo local.



Fonte: Foto de Isabel Halfen da Costa Torino, 2019.

FIGURA 5

Detalhes do monumento em bronze

Dividida, parte da população pelotense reivindica a sua permanência, enquanto outra parte quer a sua remoção. O contexto em que os monumentos são produzidos e instalados nos logradouros públicos muda conforme o crescimento das cidades, suas transformações sociais, políticas e econômicas. Após algumas décadas, o local destinado ao monumento Sentinela Farroupilha, para “receber os que chegavam à cidade”, perdeu o lugar para a Praça Vinte de Setembro, seu local atual. Este também, depois de mais algumas décadas, perdeu o *status* de “entrada da cidade”, lugar que passa a ser considerado atualmente como o entorno da rodoviária de Pelotas. Colocando em consideração a dinâmica das cidades e a concepção para a qual a obra foi criada, com o decorrer do tempo o “Sentinela Farroupilha” poderia ser um monumento itinerante.

Esse é o argumento de parte dos atores sociais que lutam contra a sua remoção (Figura 6). Já os que querem a sua transferência, atuam para manter o sentido da concepção da obra: a recepção aos viajantes que chegam à cidade.



Fonte: <<http://www.pelotas13horas.com.br/noticia/cavalarianos-trazem-a-chama-da-paz-a-pelotas-4d3d39b7-f496-42c7-958c-6067e9b6463b>>.

FIGURA 6

Manifestantes contrários à remoção do monumento

589

Além do caráter básico da construção social e fator determinante do patrimônio é seu caráter simbólico singular, que está em sua capacidade de representar uma identidade. Podemos observar essa “singularidade” atribuída ao “Monumento Sentinela Farroupilha” e que revela alguns aspectos identitários que o vinculam à força, à altivez e ao heroísmo, na notícia veiculada em 1936 no jornal¹³ Diário Popular, de Pelotas, sobre os “últimos ajustes” para a instalação do monumento. O texto descreve a escultura com uma “expressão fisionômica do ‘Farroupilha’ que, procurando divisar ao longe, com a mão esquerda à altura das orelhas, quebrando a luz, mostra, nas faces, os vincos fortes de decidida energia”.

O imaginário coletivo rio-grandense, formado a partir de uma memória idealizada do gaúcho farroupilha sustenta, ainda hoje, discursos que, além de enfatizar elementos de identificação, se apropriam e fazem uso desses elementos que, por sua vez, alimentam o “tradicionalismo gaúcho”, movimento nascido em 1935 a partir das comemorações acerca do centenário da Revolução Farroupilha (1835-1840). Esses discursos atribuem sentido e significado às práticas sociais. E, mesmo que as representações sobre o real não sejam obrigatoriamente o reflexo do

real, conforme lembra Sandra Pesavento (1993, p. 384), "elas devem, isso sim, ser críveis, desejadas e aceitas".

Nesse sentido, as práticas patrimoniais – que se constituem na ativação do patrimônio – contribuem para a preservação do Monumento Sentinela Farroupilha, o qual, uma vez ativado (ou reativado), tem fortalecidas suas chances de ser protegido e preservado.

Independente dos atores sociais contrários ou não à transferência do monumento, importa aprofundar, nessa “rede de relações”, o estudo sobre as formas de mobilidade e de apego ou desapego desses diferentes atores a seu patrimônio. Importa assim analisar o modo como um objeto se transforma em patrimônio: a “coisa”, que assume gradativamente um significado especial, que se converte em importância e conexão, que é a seguir valorada, ressignificada, ela circula, representa, é apropriada e consumida pelo público. A disputa atual em relação à localização do mencionado monumento evidencia a valoração social que ele desfruta em qualquer uma das opções: se ficar na praça, onde está, é porque ainda é considerada importante sua permanência no local para onde foi outrora deslocado; mas se mudar e passar para um lugar de destacada visibilidade para todo o viajante que ingressa de ônibus ou carro na cidade, a obra adquire um valor pela mensagem, pois, se transladada, passaria a estar num local privilegiado para “receber” os visitantes, ou para lembrar, aos que nela moram ou aos que a ela retornam, a importância desse símbolo, cumprindo também a mensagem original.

Sobre usos e espaços públicos

Se o contexto em que os monumentos são produzidos e instalados nos logradouros públicos muda com o desenvolvimento das cidades, a própria modificação que se processa no entorno dos monumentos, dada a dinâmica dessas cidades, pode alterar sua percepção pelo público. A relação entre a “mudança social” da área do entorno das obras públicas e o modo como cada indivíduo percebe o espaço público suscita uma questão: é o público que se apropria dos monumentos ou são estes – como parte inseparável dos lugares ocupados – que se apropriam dos espaços públicos, demarcando uma presença não somente como marcos simbólicos, mas como marcos de confluência para experiências sensoriais?

Já em relação aos espaços fechados, um sentido ritual e hermético é percebido por Canclini (2006, p. 47) em algumas instituições culturais e espaços museológicos que, devido a sua disposição arquitetônica, impõem ao público “itinerários rígidos, códigos de ação para serem representados e atuados estritamente”. Segundo o antropólogo, essa “ritualização” e “sacralização” dos espaços e objetos – que entendo como ideológicas – impõem uma ordem de compreensão que segrega os grupos sociais; organizam “os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente”.

Em outra concepção museográfica, longe da ritualização arquitetônica e da imposição de itinerários rígidos, as obras localizadas em logradouros públicos – espaços abertos, quais verdadeiros museus abertos – estão aptas para serem apreciadas livremente. Nem por isso, estão isentos de uma carga ideológica em sua “museografia”, se considerarmos que se tratam de “encomendas”, com objetivos específicos para consagrar pessoas ou acontecimentos, e que foram instaladas em um cenário previamente preparado para sua “atuação”.

Sem a proteção de vitrinas, nem de guardas que os protejam, Canclini (2006, p. 302) considera os monumentos urbanos como “felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea”. (Foi o que ocorreu com a mensagem “destemerize-se”, no Monumento a Coronel Pedro Osório). Desse modo, eles se atualizam por meio das “irreverências” dos cidadãos:

Enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles (CANCLINI, 2006, p. 301).

Embora fixadas e “imobilizadas” em espaços públicos, pode se considerar que as obras de Antônio Caringi “circulam” e são livremente acessadas pelo público. Mas em alguns casos como o da Praça Coronel Pedro Osório, nem sempre foi assim. Durante muitos anos, ela teve seu acesso de alguma forma restrito; era cercada e trancada em certos horários. (MONQUELAT, 2015). Entretanto, esse espaço que era ocupado predominantemente pela elite pelotense, atualmente serve de palco para manifestações culturais de toda ordem e foi apropriado por habitantes e transeuntes das mais diversas “tribos”.

Em relação ao “uso” dos monumentos, observa-se um fenômeno social que vem ocorrendo em alguns logradouros, e que pode ser compreendido como um reflexo das dinâmicas da globalização: um público de diferentes faixas etárias, embora predominantemente jovem, vem “invadindo” e ocupando centros históricos – e lugares onde normalmente frequentavam com outros objetivos – para “caçar criaturas fictícias” chamadas *Pokémon*¹⁴. Utilizando a câmera de um *smartphone*, mapas e a localização GPS¹⁵ do usuário do telefone, o jogo, denominado *Pokémon GO*, coloca os *Pokémons* no mundo real a partir da tecnologia de realidade virtual.

O ponto interessante desse jogo consiste na necessidade de deslocamento dos jogadores que, para conseguirem seus objetivos, buscam e exploram terrenos determinados pela plataforma virtual onde estão localizados os chamados “*pokestops*”, pontos de parada que fornecem as ferramentas e a munição para a “caça” virtual. Na Praça Coronel Pedro Osório, esses “*pokestops*” foram “instalados” em monumentos pela plataforma virtual, e para serem acessados, requerem a aproximação e a atenção dos jogadores, a partir das informações descritas no jogo.

Nesse caso, pode se considerar que a tecnologia auxilia, mesmo que indiretamente, na preservação desses monumentos. Ao “circular” nesse mundo ao mesmo tempo virtual e real, os jogadores são “chamados” a visitar esses monumentos e, muitas vezes, a percebê-los pela primeira vez. E, uma vez percebendo-os, podem atribuir a eles novos sentidos, passando a considerá-los além de simples “arsenais” para suas batalhas, como marcos referenciais de localização em um novo cenário, a partir, também, de novas relações que podem ser formadas.

Considerações finais

Referindo-se a espaços de recordação e ao poder vinculativo dos lugares, Aleida Assmann (2011, p. 318) considera que “mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos”. Sob a perspectiva dos monumentos vinculados a esses espaços, isso se daria, de acordo com a autora, pelo fato de, além de solidificarem e validarem a recordação, eles “corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos”.

Jan Assmann (2008, p. 19) ao abordar o caráter conectivo da memória, refere-se inicialmente a dois conceitos: a memória comunicativa – aquela surgida do contato entre seres humanos; a que cria laços sociais, os sentidos e significados dados às recordações – e a memória vinculante (ou a memória da vontade), aquela emergida de uma aspiração humana de pertencimento, como um “empenho” para estabelecer uma conexão social. Finalmente, temos a “memória cultural”, aquela que, segundo Assmann (2008, p. 25-26), transpõe-se do âmbito do psíquico para o âmbito do social e das tradições culturais, sendo “a interação do simbólico e da recordação um processo contínuo, que se dá a todo nível”. Nesse sentido, os monumentos, ritos, festividades e costumes são considerados pelo autor como “espaços de recordação, um sistema de marcas que permite que o indivíduo que vive nessa tradição pertença a ela, ou seja, que se realize como membro de uma sociedade como comunidade de aprendizagem, de memória e de cultura”.

Considerando o poder de comunicação ou informação exercido sobre o observador, pelos monumentos e marcos comemorativos, Alves (2004, p. 11), avalia que, independente da localização, “encarnar valores, fazer propaganda ideológica, e, sobremaneira, gerar polêmicas – especialmente quando ela é realmente entendida –, são algumas das facetas da escultura permanente ao ar livre.”

Ao pensar na relação entre monumento e paisagem, percebe-se que, expostos em espaços abertos, grande parte deles permanece em uma obsolescência contínua. Ainda assim, eles comunicam. Ao julgá-los como uma “imposição simbólica” ou uma “construção identitária”, compreende-se que, mesmo nos monumentos “invisíveis” – naqueles que não percebemos ou somos indiferentes a sua presença – prevalece uma espécie de vínculo com um “tempo passado” que eles tentam representar.

Essa ligação com o passado, que acabamos sempre procurando como “pontos de ancoragem”, por vezes, faz com que estabeleçamos conexões afetivas com esses lugares. Todavia, ao buscar nossos vínculos identitários, nem sempre sabemos em que ponto do passado procurar, nesse mundo “hibridizado”, onde as fronteiras foram gradativamente se estreitando em linhas tênues e permeáveis. Talvez por isso nos surpreendamos, às vezes, indagando: Que passado visitamos? E em que ponto dele nos situamos?

Compreender, então, os monumentos como objetos históricos que funcionam como marcos de referência identitária para a cidade, e cujas narrativas e valores atribuídos a eles devem ser preservados, parece ser o caminho. Seja ele antiquado,

estranho, “invisível”, o monumento está ali, ocupando um espaço simbólico na paisagem urbana.

E, a partir da percepção de uma possibilidade de perda desses monumentos, possivelmente tenha início uma mobilização na qual os mais diversos atores sociais entrem em cena – política e ideologicamente – para impedir que isso aconteça, como no caso da transferência do “Monumento ao Sentinela Farroupilha”. Mesmo que essas práticas gerem um “mal estar” com relação a esse patrimônio, já que, segundo Gonçalves (2015, p. 225) os processos de patrimonialização, conforme suas ações, podem conter alguma forma de destruição ou descarte tendo em vista a forma como se apropriam dos discursos e políticas do patrimônio, “onde o ódio e a destruição são partes inerentes”.

Como lembra Pesavento (2008, p. 11), acerca da questão da preservação, a lembrança, evocação, a preservação da memória de uma cidade, a guarda ou mesmo a conquista da sua história, como identidade, patrimônio e monumento, “são, antes de tudo, uma questão de cidadania e de direito. Ainda a serem conquistados plenamente, sem sombra de dúvida”.

Inseridos nas paisagens urbanas e, mesmo que parecendo “deslocados do seu tempo” esses monumentos permanecem suportando e emitindo, em pedra e ligas metálicas, as memórias de heróis e figuras “ímpares”. Constituem-se em obras que narram, comunicam, recebem e, ao mesmo tempo, emitem, difundem. Resistindo, como lembra Choay (2006, p. 18), à “ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais”.

Nesse sentido, torna-se clara a necessidade de preservação desses monumentos localizados em espaços públicos e que, ao serem portadores de referências a fatos ou figuras históricas, tornam-se “marcos sociais da memória” (HALBWACHS, 2004), integram assim patrimônio e comunidade, parte de uma população que se apropria desses “lugares de memória” (NORA, 1993) ao percebê-los – mesmo que, às vezes, sem reconhecê-los plenamente – como seus espaços de vida, de memória e de identidade.

NOTAS

1. Esse monumento, produzido em Berlim, originalmente foi instalado na zona portuária do município com o nome de “Sentinela da Pátria” e mais tarde foi transferido para a Praça Vinte de Setembro.
2. Inicialmente, a escultura foi instalada na Praça Júlio de Castilhos, em 1942, hoje praça D. Antônio Zattera. Após pedido do próprio artista, em vida, para mudança do local, foi transferida para a avenida Dom Joaquim, onde até hoje permanece.
3. O modelo feminino foi baseado na poetisa Noemi Assumpção Osório Caringi (1914-1993), esposa do escultor.
4. Este monumento possui também um baixo relevo de bronze medindo 1 m de altura por 5 m de comprimento fixado ao redor da base cônica de granito. A alegoria representa as atividades socioeconômicas do homenageado: pecuária, orizicultura, indústria e comércio.
5. Antonio Caringi realizou, também, importantes trabalhos na arte funerária fora do município de Pelotas. Dentre os principais monumentos funerários localizados em Porto Alegre, conforme Luíza Carvalho (2015), estão a escultura do monumento funerário do general Daltro Filho (1882-1938), o Mausoléu do advogado e político Joaquim Mauricio Cardoso (1888-1938), ambos no Cemitério da Santa Casa, e o Mausoléu de Apparicio Cora de Almeida (1906-1935), líder estudantil e primeiro secretário da Aliança Nacional Libertadora no RS, localizado no Cemitério São Miguel e Almas.
6. Confeccionada em bronze, em 1961, a obra possui seis medalhões com a efígie, em relevo, de personalidades históricas pelotenses que trabalharam pela a fundação da Faculdade de Odontologia.
7. Instalado em 1958 na Praça 1º de Maio em comemoração ao centenário da colonização alemã em Pelotas.
8. Instalado na Praça Coronel Pedro Osório, o modelo feminino foi baseado na poetisa Noemi Assumpção Osório Caringi, esposa do escultor.
9. Segundo familiares e descendentes do coronel, a partir de comentários de pessoas que conviveram com ele naquela época (ABUCHAIM, 2013).
10. Segundo Gomes (2008, p. 25) o arquétipo visual do gaúcho já podia ser antevisto na pintura de Pedro Weingärtner (1856-1929) e posteriormente, também na obra de José Lutzenberger (1882-1951).
11. PELOTAS (Município). Lei 3248/1989, em vigor, proíbe a remoção de monumentos históricos do município de Pelotas, e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/pelotas/lei-ordinaria/1989/325/3248/lei-ordinaria-n-3248-1989-proibe-a-remocao-dos-monumentos-historicos-do-municipio-de-pelotas-e-da-outras-providencias?q=3248>>.
12. PELOTAS (Município). Lei municipal 5758/2010. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/pelotas/lei-ordinaria/2010/576/5758/lei-ordinaria-n-5758-2010-autoriza-o-poder-executivo-a-realizar-a-transferencia-do-monumento-denominado-sentinela-farroupilha?q=5758>>.
13. Jornal de circulação diária da cidade de Pelotas, edição do dia 21 maio de 1936, p. 4.
14. Jogo eletrônico de realidade aumentada para smartphones desenvolvido entre a Niantic, Inc., a Nintendo e a The Pokémon Company para as plataformas iOS e Android. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pok%C3%A9mon_GO>.
15. Tecnologia de localização por satélite denominada “Sistema de Posicionamento Global”.

REFERÊNCIAS

- ABUCHAIM, Vera Rheingantz. *O tropeiro que se fez rei*. [S.l.]: Mosca, 2013.
- ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfólio, 2004.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BRASIL, Luiz Antonio de. As mãos do escultor. In: ANTONIO Caringi, o escultor dos pampas. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 8-19.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CARVALHO, Luíza Fabiana Neitzke de. *História e arte funerária dos cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1888-2014)*. Porto Alegre, 2015. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Editora SESC; Annablume, 1997.
- GINZBURG, Carlo. “Seu pais precisa de você”: um estudo de iconografia política. In: *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 61-100.
- GOMES, Paulo. Bronze sobre granito. In: ANTONIO Caringi, o escultor dos pampas. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 20-33.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, v. 28, n. 55, p. 211-228, 2015.
- GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 175-195, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Anthropos Editorial, 2004.
- LIMA, Herman. *Caringi*. Porto Alegre: Sociedade Felipe D’Oliveira; Globo, 1944.
- MATTOS, Cláudia Valladão. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Concinnitas*, v. 2, n. 11, 2007. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22865/16305>>.
- MONQUELAT, A. Fernando. *As praças de Pelotas e suas histórias (Século XIX)*. Pelotas: Mundial, 2015.
- NORA, Pierre. Entre Memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo: PUC-SP, v. 10, 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br//index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>.

PAIXÃO, Antonina Z. da. *A escultura de Antonio Caringi: conhecimento, técnica e arte*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária Ufpel, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, memória e centralidade urbana. *Revista Mosaico*, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/225/179>>.

_____. A invenção da sociedade gaúcha. *Ensaíos*, v. 14, n. 2, 1993. Disponível em: <<https://revistas.fee.tche.br/index.php/ensaíos/article/view/1617>>.

TILL, Rodrigues. *Antônio Caringi: o escultor do Rio Grande do Sul em seu centenário*. Porto Alegre: Evangraf, 2005.

Isabel Halfen da Costa Torino é Doutoranda e Mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Bacharela em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela UFPel. Bolsista CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Ana María Sosa González é Professora Visitante Estrangeira no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Professora Colaboradora nos Programas de Pós-Graduação de Políticas Públicas e Gênero e de Educação, Sociedade e Política da Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Uruguai, e Professora do Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH), no Uruguai, na especialização em História da Arte e Patrimônio. Pós-Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPel. Mestra e Doutora em História pela Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Graduada em História pelo Instituto de Profesores Artigas, no Uruguai.

Fábio Vergara Cerqueira é Professor Titular do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Licenciado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 1D.

Como citar:

TORINO, Isabel Halfen da Costa; SOSA GONZÁLEZ, Ana María; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Monumentos públicos de Antonio Caringi em Pelotas, RS: entre práticas, representações e consumo. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 15, n. 2, p. 575-597, jul./dez. 2019. Disponível em: <pem.assis.unesp.br>.