



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

Elisa dos Santos Dias

**ENTRE CHAFARIZES E CUIAS:
REPRESENTAÇÕES E IMPOSIÇÕES DA ARTE PÚBLICA EM
PORTO ALEGRE/RS**

Porto Alegre

2012

Elisa dos Santos Dias

ENTRE CHAFARIZES E CUIAS:

**REPRESENTAÇÕES E IMPOSIÇÕES DA ARTE PÚBLICA EM PORTO
ALEGRE/RS**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito ao Bacharelado em Museologia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof^o Dr. Valdir José Morigi
Co-orientadora: Prof^a Ms. Marlise Maria Giovanaz

Porto Alegre

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Prof. Dr. Carlos Alexandre Netto

Vice Reitor: Prof. Dr. Rui Vicente Opperman

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA e COMUNICAÇÃO

Diretora: Profa. Dra. Regina Helena Van der Laan

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Chefe: Profa. Dra. Ana Maria Mielniczuk de Moura

Chefe- Substituta: Profa. Dra. Sonia Caregnato

GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA

Coordenadora: Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira

Coordenadora- Substituta: Profa. Dra. Zita Rosane Possamai

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação

Rua: Ramiro Barcelos, n. 2705- Bairro Santana

CEP 90035-007- Porto Alegre- RS

Fone: (51) 3308-5067

Fax: (51) 3308-5435

Email: fabico@ufrgs.br

Elisa dos Santos Dias

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, do Curso de Graduação em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada pela Banca Examinadora em _____ de _____ de 2012.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Zita Rosane Possamai (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Jeniffer Cuty (UFRGS)

Prof. Dr. Valdir José Morigi (orientador)

Agradecimentos

Agradeço aos professores Marlise Giovanaz,
Ana Maria Dalla Zen e
Valdir Morigi.

RESUMO

Este trabalho aborda as representações e ideologias impressas nas obras de Escultura Pública da cidade de Porto Alegre. A cidade, tal qual um Museu repleto de coleções para fruição e deleite, análise e crítica de seus cidadãos, expõe um conjunto escultórico, fruto de uma construção coletiva onde cada grupo que administrou a cidade imprimiu suas representações políticas e sociais de forma permanente, criando um discurso de interpretação complexa. As exposições são muito mais do que simples exercício estético, pois proporcionam um contato com as questões a elas associadas. Através deste recorte percebem-se as intencionalidades do poder público e seus prepostos ao construir uma identidade e uma memória a partir dos monumentos urbanos, bem como, os processos de transformação pelos quais passam as sociedades contemporâneas. As obras de Arte Pública constituem e intervêm no contexto histórico, cultural e artístico, não de forma ingênua como se poderia pensar, mas compondo um sistema de intencionalidades nem sempre explícitas. Sendo esta uma prática corrente desde o Império, a Escultura Pública passou por transformações tanto quanto a sociedade e o sistema em que vivemos, chegando à contemporaneidade, quando o poder público é substituído por instituições privadas na promoção de obras para a transformação do espaço urbano em prol de seus próprios interesses. Como recurso de pesquisa sobre a apropriação das obras contemporâneas por parte do público foi utilizado o artigo *A cidade das monstruosidades*, de Voltaire Schilling, bem como, as consequentes manifestações de repúdio ou aprovação à manifestação do autor.

Palavras-chave: Arte e escultura pública. Representação. Ideologia. Espaço urbano. Cidade museu. Cidade das Monstruosidades.

ABSTRACT

This work broaches the representations and ideologies printed on the Public Sculptures in the city of Porto Alegre. The city, like a museum full of collections for the enjoyment, pleasure, analysis and critics of the citizens, lays out a sculptural ensemble, result of a collective construction wherein each group which administrates the city have printed their political and social representations in a permanent way, creating a speech of complex interpretation. The exhibits are more than just simple aesthetic exercise, because they provide contact with the questions to which they are associated. Through this view, we realize the intentionality and the agents of the government to build an identity and memory using the urban monuments as well as the transformation process the contemporary societies pass through. The works of public arts compose and interfere the historical, cultural and artistic context, not in an ingenuous way, as we may think, but composing a system of intentionalities which are not always clear. As a common practice since the Empire, the Public Sculpture went through transformations as much as the society and the system we live in, and up to contemporaneity, when the government is replaced by private institutions to promoting the works in a transformation of the public spaces in favor of their own benefit. As a research resource about the appropriation of contemporary worked by the public, the article *A cidade das Monstruosidades*, by Voltaire Schilling, was use, as well the manifestations of disclaiming or approval to the author's ideas.

Keywords: Art and public sculpture. Representation. Ideology. Urban space. City museum. Cidade das Monstruosidades.

LISTA DE FOTOGRAFIAS¹

- Foto de capa** – O Gaúcho Oriental, Parque Farroupilha, Frederico Escalada, 1935.
- Foto 1** – Conde de Porto Alegre, Praça Conde de Porto Alegre, atribuída a Adriano Pittanti e Carlos Fossati, 1884.
- Foto 2** – Chafariz O Guaíba e os Afluentes, Praça da Matriz, s/autoria, circa 1866.
- Foto 3 e 4** – Os Afluentes, Praça Dom Sebastião, s/autor, circa 1866.
- Foto 5** – Monumento a Giuseppe e Anita Garibaldi, Praça Garibaldi, projeto de Filadelfo Simi, 1913.
- Foto 6** – Monumento a Júlio de Castilhos (detalhe), Praça da Matriz, Décio Villares, 1913.
- Foto 7** – Bento Gonçalves, Praça Piratini, Antônio Caringi, 1936.
- Foto 8** – Antônio Caringi trabalhando na obra em homenagem a Bento Gonçalves, 1836.
- Foto 9** – Monumento ao Expedicionário, Parque Farroupilha, Antônio Caringi, 1957.
- Foto 10** – Athena Parthenos, no Monumento ao Expedicionário, Parque Farroupilha, Antônio Caringi, 1957.
- Foto 11** – O Gaúcho Oriental, Parque Farroupilha, Frederico Escalada, 1935.
- Foto 12** – O Laçador, Avenida dos Estados, Antônio Caringi, 1958.
- Foto 13** – A Samaritana, Praça da Alfândega, Alfred Adloff, 1925.
- Foto 14** – A Samaritana, Artigas e José Bonifácio em depósito da Prefeitura.
- Foto 15** – Monumento a Castelo Branco, Parque Moinhos de Vento, Carlos Tenius, 1979.
- Foto 16** – Supercuia, cruzamento das Avenidas Augusto de Carvalho e Edvaldo Pereira Paiva, Saint Clair Cemin, 2004.
- Foto 17** – Estrela Guia II, Avenida Padre Cacique, Gustavo Nakle, 2002.

¹ Todas as fotografias utilizadas neste trabalho estão disponíveis em diversos sites na Internet, sem indicação de autores e datas.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	OS SENTIDOS DA ARTE PÚBLICA EM PORTO ALEGRE	14
2.1	CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE ARTE PÚBLICA	14
2.2	OS MONUMENTOS DO SÉCULO XIX	18
2.3	O SURTO ESCULTÓRICO POSITIVISTA	20
2.4	NOVOS ARES NO CENTENÁRIO FARROUPILHA	23
2.5	DO PÓS-GUERRA AO REGIME MILITAR	25
2.6	O “MILAGRE BRASILEIRO”: O SEGUNDO SURTO ESCULTÓRICO	27
2.7	REDEMOCRATIZAÇÃO: A ESCULTURA FORA DOS CÂNONES	28
2.8	AS BIENAS DO MERCOSUL	29
3	A CIDADE, O MUSEU E OS MONUMENTOS E SUAS REPRESENTAÇÕES	33
4	“O REI ESTÁ NU”	43
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
	REFERÊNCIAS	54

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe um exercício de percepção sobre a cidade, não como um local de transitoriedades constantes e de movimento desordenado, mas como local onde o cidadão deve se reconhecer e identificar frente aos objetos e demais produtos da ação cultural humana.

A observação da cidade como um *Museu* repleto de *coleções* para a fruição e deleite, análise e crítica por parte de seus cidadãos, oferece uma exposição permanente a céu aberto, fruto de uma construção coletiva, onde cada grupo que administrou a cidade imprimiu suas representações políticas e sociais de forma permanente, criando um discurso de interpretação complexa.

Assim como suas *coleções*, este Museu pode ser definido através dos conceitos, objetivos e funções que a Museologia oferece. Porém, sem pretender uma discussão conceitual e metodológica que envolva referenciais da Ciência da Informação e de outras áreas do conhecimento, este trabalho se ocupou da observação do grupo de monumentos escultóricos de Porto Alegre como uma *coleção*² museológica. Este conjunto foi produzido devido à necessidade de suportes exteriores, uma vez que a memória não é espontânea e necessita de referências mais tangíveis. Daí a necessidade de criar e acumular vestígios que testemunhem o passado – e não só o passado – e representar os valores de uma sociedade historicamente constituída, sacralizando como verdadeira uma História produzida de forma voluntária e seletiva. Assim como um Museu, o acervo da cidade guarda uma memória que deixa de ser coletiva para ser única e sagrada, constituindo-se a partir dos objetos por ela mesma produzidos e inseridos para compor relações com um contexto social específico. Assim,

[...] as opções teóricas se relacionam intimamente com as posições políticas, e as relações de poder inerentes ao processo de construção social

² De acordo com Maria Cecília Londres Fonseca (1997, p. 11), a constituição de coleções históricas e artísticas nacionais é prática característica dos Estados Nacionais a fim de compor um patrimônio nacional. Um conjunto de bens no espaço público é delimitado por agentes recrutados entre intelectuais e com base em instrumentos jurídicos específicos. Esta autora faz referência ao universo dos patrimônios históricos e artísticos nacionais que se caracterizam pela heterogeneidade dos bens que o integram e, também, à forma como a concepção de patrimônio adotada por estes agentes marca esta heterogeneidade. Constata-se, assim, a falta de uma concepção clara do que possui valor histórico ou artístico e do que pode ser considerado patrimônio, sendo este, um elemento determinante na heterogeneidade de determinadas coleções.

de representações sobre o passado também envolvem embates desenrolados no presente e nas projeções e projetos de futuro, de classes, de grupos e indivíduos, diversamente situados socialmente. Deste modo, nosso olhar se desloca, acompanhando o deslocar de sentidos que os objetos passam a ter, de uma apologia do colonizador e da história da nação, materializada em objetos biográficos, personalistas, cívicos - para a análise e percepção do modo como ocorrem os processos de (re)significação dos objetos, no bojo da construção de memórias no espaço museológico³.

Ainda como no Museu, a cidade, num gesto educativo, encontra-se pronta para receber seu público e “partilhar” significados e memórias construídos a partir de seus “objetos”.

A cidade, metamorfoseada em Museu, apresenta ao público suas *coleções* que, quase sempre, são percebidas de forma indireta, como parte da paisagem e dissociadas de seu valor de conjunto. Considerando algumas das possibilidades, temos uma *coleção arquitetônica* composta por edificações mais robustas e sólidas que testemunham modos de vida das elites porto-alegrenses, uma vez que as edificações utilizadas pelas camadas populares não sobreviveram à ação dos vários agentes de degradação. Mesmo construídas em pedra, ferro e argamassa, as edificações são *objetos*⁴ vulneráveis a vários fatores e agentes, sempre em risco de deterioração irremediável ou de demolição. Para sua permanência são necessários cuidados de conservação e restauração realizados por técnicos especializados, tal qual ocorre com as coleções guardadas nas Reservas Técnicas dos Museus.

Ostentada pelo conjunto arquitetônico, as esculturas que enriqueceram as fachadas dos prédios públicos, residenciais, comerciais e, até mesmo, industriais da cidade formam outra coleção. Deuses, musas e anjos, objetos, frutas e figuras alegóricas falam uma linguagem muito específica de Porto Alegre. Por mais de um século, essas alegorias têm guardado mensagens de opulência, ideologias religiosas e políticas, escolhas profissionais e de vida. Mensagens nem sempre intencionais e explícitas, mas que acabamos por identificar e traduzir.

Muros e paredes desprotegidas são suportes que se oferecem à grafiteagem, permitindo a formação de nova coleção, nem sempre consentida e bem vinda.

³ GOMES e OLIVEIRA, 2010, p. 43.

⁴ Molles classifica uma edificação, mais especificamente a casa, como um objeto em que se entra, um maxi-objeto (1981, p. 27).

Acervo totalmente negligenciado pelo poder público, os grafites são obras de arte efêmeras e cambiantes, formando exposições temporárias. Não recebem qualquer tratamento conservativo ou restaurativo, sendo, frequentemente, substituídos por outra obra. Arte produzida quase sempre por iniciativa do próprio artista é, na maioria das vezes, anônima.

Por comportar aspectos históricos e culturais, os monumentos mortuários e a Arte Cemiterial compõem *locais de memória* de grande significado para a população. Para a pesquisa em diversas áreas do conhecimento, é inesgotável repositório de informação onde, a partir da diversidade da tipologia documental⁵, se pode decodificar o sentido simbólico contido nos epitáfios, ornamentos, construção e disposição do espaço cemiterial. Conforme trabalho anterior, já publicado por esta autora, o túmulo, por ser o último referencial na trajetória de vida dos homens, revela muito das relações mantidas em vida⁶.

A coleção de Escultura Pública encontra-se distribuída pelos diversos logradouros da cidade, locais privilegiados pelo grande potencial de memória coletiva. Sendo o recorte deste trabalho, o conjunto das esculturas monumentais públicas de Porto Alegre foi observado numa perspectiva museológica.

Para definir temporalmente este recorte, foram escolhidos o chafariz “O rio Guaíba e os afluentes”, primeiro monumento instalado ao ar livre em Porto Alegre, possivelmente em 1866⁷, e a obra “Supercuia”, produzida por Saint Clair Cemin para a IV Bienal do Mercosul no ano de 2004⁸.

Sendo que as exposições são muito mais do que simples exercício estético, pois proporcionam um contato com as questões a elas associadas, o estudo deste recorte expositivo, a Escultura Pública, contribui para a percepção das intencionalidades do poder público e seus prepostos ao construir uma identidade e uma memória a partir dos monumentos urbanos, bem como, para o entendimento dos processos de transformação pelos quais passam as sociedades contemporâneas. Através deste recorte em que se observa a coleção de

⁵ Aqui nos referimos a qualquer suporte informacional físico e não restrito à escrita.

⁶ DIAS, 2009.

⁷ ALVES, 2004, p. 16.

⁸ Idem, p. 42.

monumentos da cidade de Porto Alegre podemos traduzir das suas representações, os gostos e intenções de seus autores e patrocinadores, pois ao pensarmos na intencionalidade da constituição e implantação dessas obras, todos os elementos expositivos – materiais utilizados, elementos representados, localização e componentes do entorno –, se interpõem para compor este discurso.

Como objetivo geral deste trabalho, foram analisadas as representações⁹ impressas originalmente na Escultura Pública porto-alegrense, bem como, identificadas algumas permanências, esquecimentos e ressignificações que se estabeleceram na decodificação do discurso expográfico no momento da implantação das obras e no tempo presente. Para isso, foi necessário definir os momentos históricos em que se sucederam os surtos escultóricos em Porto Alegre e justificar as intencionalidades na representação expográfica¹⁰. Os grupos escultóricos foram definidos a partir de suas temporalidades e momento histórico. Isso permitiria, também, a identificação de grupos patrocinadores da Escultura Pública em Porto Alegre e de seus objetivos para a promoção destas obras, porém, tal discussão implicaria em ampla pesquisa, o que extrapolaria os limites temporais deste trabalho. A aplicação de técnicas e recursos expográficos, tais como, localização, tamanho, identificação e a forma como foram utilizados no espaço público urbano como instrumento de argumentação política, foram analisados brevemente levando em conta a exiguidade do tempo.

Para alcançar os objetivos propostos neste trabalho foram realizados os seguintes procedimentos metodológicos:

- a. Consulta e análise bibliográfica;
- b. Análise dos dados coletados em sites e blogs na WEB.

Para a coleta de dados eletrônica, utilizou-se uma discussão acontecida recentemente – em 2009 – e que nos remete à questão da aceitação do público das obras de Arte Pública contemporâneas. Trata-se do artigo do professor Voltaire Schilling, *A cidade das monstruosidades*, publicado originalmente no jornal Zero

⁹ Neste trabalho a palavra “representação” se relaciona ao “discurso” e seu uso se dá em sentido amplo relacionando-se, também, às questões relativas à narrativa expográfica.

¹⁰ Aqui a representação expográfica refere-se aos recursos aplicados para reforçar o discurso ideológico, visto que os conceitos que envolvem a expografia são muito mais recentes que a maioria das obras em questão.

Hora e, posteriormente, reeditado em vários locais da Web. Para esta análise foram utilizados os comentários ao artigo de Schilling, vários artigos publicados em resposta ao mesmo (artigos-réplica) e os respectivos comentários postados pelos internautas e leitores¹¹.

Assim, este trabalho foi desenvolvido em três capítulos, além desta Introdução. No Capítulo 2, *Os sentidos da Arte Pública em Porto Alegre*, foram tecidas considerações específicas sobre as obras, a fim de compreender a dinâmica política que promoveu a implantação da Escultura Pública em Porto Alegre. No Capítulo 3, *A cidade, o museu e os monumentos como produtores de representações*, foram feitas as considerações que justificam a transposição do *Museu* sobre o espaço urbano e da *coleção* sobre o conjunto escultórico da cidade. A análise dos blogs e sites foi colocada no Capítulo 4, *O rei está nu*, e teve por objetivo determinar as interações do público com as obras de Arte Pública contemporâneas, bem como as permanências e transformações no discurso expográfico produzido. No Capítulo das *Considerações Finais* foram registradas não apenas as impressões desta autora, mas, também, novas questões que não se pode, e nem se pretendia, esgotar nos limites desta monografia.

¹¹ Todos os artigos, mesmo os publicados pela imprensa local, foram coletados na Web e assim foram referenciados ao final deste trabalho.

2 OS SENTIDOS DA ARTE PÚBLICA EM PORTO ALEGRE

São muitas as questões que surgem a partir de discussões que envolvem arte. Quando relacionadas à política e seus conceitos decorrentes, ampliam-se ainda mais essas questões. Neste trabalho, não se faz necessária qualquer preocupação em definir a arte ou a política, conceitos reconhecidamente amplos e complexos, porém, algumas considerações sobre a Arte Pública e, por conseguinte, a Escultura Pública, são indispensáveis.

As intervenções urbanas, em geral, são estudadas há poucas décadas e, em teoria, participam do espaço urbano de forma construtiva e orgânica, sobrepondo-se a uma rede de ações políticas, sociais, econômicas, culturais, artísticas e históricas, cujos sentidos ultrapassam sua forma e seus processos. Inúmeras manifestações como comícios, protestos, reivindicações políticas e festas populares acontecem nos espaços públicos. Muitos artistas contemporâneos passaram a repensar o espaço urbano sob o ponto de vista coletivo, constituindo e intervindo no contexto histórico, cultural e artístico, onde podem desmistificar a obra de arte como objeto distante das massas urbanas e visto apenas nos Museus. Dessa forma, a Arte Pública se configura como uma prática social que se ajusta ao espaço urbano promovendo mudanças ou a construção de manifestações afetivas pela cidade que o Museu não consegue prover. Propicia aos cidadãos um contato real mais próximo da arte, desmistificando a ideia de que obras de arte devem ser vistas apenas em museus, centros culturais, galerias, locais que parecem distantes para a grande massa urbana que se utiliza dos espaços públicos da cidade. Porém, sabemos que nem sempre é assim e que, em outros tempos, não foi desta forma e nem por estes motivos que as obras de arte foram parar nas nossas praças e largos.

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE ARTE PÚBLICA

O termo surgiu nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha nas décadas de 1960-70 quando os artistas tentavam, ao interferir na paisagem urbana, recuperar espaços degradados, porém, existem algumas considerações ao se definir o conceito de Arte Pública.

Em sentido literal, seriam as obras pertencentes ao poder público, portanto, obras que se encontram nas ruas e praças, no interior dos museus e das instituições

públicas, sendo sua contemplação permitida ao público em geral. Em sentido mais amplo e também mais aceito pelos artistas, refere-se às obras realizadas fora dos espaços tradicionais de exposição, museus, casas de cultura e galerias de arte. Nestes locais incluem-se espaços privados de intenso acesso do público, pois a ideia é de que a Arte Pública seja fisicamente acessível.

José Francisco Alves define Arte Pública como “[...] um recente e específico campo de problemas da História da Arte, que aparece, sob essa denominação, a partir da segunda metade da década de 1960 com o surgimento da arte de linguagem moderna e contemporânea no espaço urbano”¹². É este mesmo autor que sintetiza algumas controvérsias existentes:

Como pode se juntar algo ‘elitizado’ [arte] com algo ‘democrático’ [público]? (SENIE,1992:3) Se apenas o local é o único fator ‘público’, por que a arte dos museus não possui também esse rótulo? (BUREN, 1997:482) Uma vez que ‘a presença ou ausência de paredes, portas e colunas já não separa o espaço privado do espaço público’ (HEIN, 1996:5), ‘por que quando falamos sobre um trabalho ao ar livre ou, mais exatamente, na rua, numa colocação urbana, a palavra ‘arte’ é juntada com o termo ‘público?’’ (BUREN, 1997:483). Talvez a explicação para esta controvérsia seja a de que a união destas palavras configure-se de forma tão ‘problemática’ porque o termo foi cunhado justamente no século em que ‘arte’ e ‘público’ não se ‘juntam facilmente’ (MILES, 1997:85)¹³.

Alves propõe que a localização das obras de arte em espaços de circulação de público e a “conversão forçada” deste público em público de arte são características determinantes para o conceito¹⁴. Desta forma, este foi o campo principal das artes, pois remonta aos primórdios da humanidade, passando pelas culturas da antiguidade, quando os trabalhos mais significativos que chegaram ao nosso conhecimento na atualidade, ajustam-se ao conceito sintetizado por este autor. Sendo assim, a Arte Pública retém sob sua égide uma grande parte da arte do passado, assim como, no século XX, ela veio a incorporar as angústias e as formas da arte moderna e contemporânea¹⁵.

Outros artistas se posicionam. Sem contradizer Alves, o arquiteto e artista plástico José Resende não acha sequer pertinente uma discussão sobre o conceito de Arte Pública, pois considera qualquer trabalho de arte um bem público, não

¹² ALVES, 2008, p. 5.

¹³ Idem, p. 5.

¹⁴ Idem, p. 5.

¹⁵ Idem, 2004 p. 46.

existindo o contraponto de uma “arte privada” e cabendo somente a observação de que, quando expostas em espaços urbanos, as obras se tornam mais acessíveis e entram em relação mais efetiva com o público, incorporando-se mais facilmente como bens públicos¹⁶.

Vera Chaves Barcellos expõe sua dúvida quanto à abrangência do conceito de Arte Pública incluindo as “[...] manifestações artísticas que envolvam o espectador e o público em geral e os conduzam a novas formas de participação ou de percepção do mundo, e que sejam mostradas ou vivenciadas em locais de grande fluxo de público em geral”¹⁷.

A argumentação destes autores foi exposta aqui de forma simplificada, mas se percebe que as discussões e considerações conceituais sobre a Arte Pública se estendem entre muitos artistas e autores ligados às artes e um consenso está longe de ser alcançado.

Assim, a Escultura Pública pertence ao que Alves chama de verdadeiro gênero da história da arte, a Arte Pública, estando ligada às mesmas questões críticas, estéticas e históricas deste campo¹⁸.

No Brasil, tanto quanto nas médias e grandes cidades da América Latina, predomina a modalidade da escultura nas obras de Arte Pública, sendo que, desde o século XIX até meados do século XX, a arte realizada reflete o caráter acadêmico de seus autores¹⁹. Já nas décadas posteriores,

A produção de linguagem moderna no meio urbano dessas cidades foi comissionada de forma mais esporádica [...] por artistas tidos como os mais célebres de suas épocas. Tal produção eclética evidencia, obviamente, as diversas conjecturas políticas, ideológicas e culturais das diferentes nações, sob a tutela das classes dirigentes e seu desejo em criar suas próprias tradições e símbolos²⁰.

Alves também se refere à produção do *patrimônio cultural novo*²¹, “[...] a marca do presente: a arte contemporânea ao ar livre, de caráter permanente”, uma

¹⁶ RESENDE, 2008, p. 47.

¹⁷ BARCELLOS, 2008, p. 63.

¹⁸ Idem, 2004, P.47.

¹⁹ Idem, 2008, p. 6.

²⁰ Idem, p. 6.

²¹ O autor não especifica a expressão, porém, é clara sua referência à construção de um legado cultural, não só para as gerações futuras, mas também para a geração existente, pois o

produção específica de destaque no Brasil que, a partir da década de 1970, em algumas cidades brasileiras, alcançou relevância nos projetos de renovação urbana, principalmente em centros históricos e regiões degradadas²².

A partir de 1980 a Escultura Pública passa ao largo dos cânones estatutários e “[...] entra com mais força na paisagem de Porto Alegre”, evidenciando-se o convívio da tradição acadêmica e as novas formas da Escultura Pública estendida, também, à Arte Cemiterial²³.

Em Porto Alegre a coleção de Escultura Pública é composta pela estatuária dos parques, praças, logradouros, fachadas e chafarizes, sendo bustos, cabeças, máscaras, relevos, placas, marcos e obeliscos, onde se utilizaram arte figurativa e arte contemporânea, essa última, abstrata ou decorativa. Como nos objetos guardados em Museus, cada obra traz em si história e significados próprios. Os significados impressos aos objetos expostos na via pública aos olhos de tantos, muitas vezes se transformam, incorporando novo sentido, ou se perdem, tornando-se vazios de qualquer valor e restritos a sua figuração.

Cada momento histórico tem seu conjunto de valores e os imprime em seus objetos. Para a definição dos momentos históricos e da tipologia dos grupos escultóricos nos utilizamos do trabalho de Alves que, a partir de 1990, se dedicou à pesquisa da situação da Escultura Pública em Porto Alegre, executando minucioso mapeamento das obras e promovendo o que podemos chamar de “pesquisa museológica” de cada obra. No decorrer de seu trabalho, este autor recuperou a trajetória de várias peças escultóricas, desde seu comissionamento, manutenção, restauração, até seu estado atual ou desaparecimento. A produção escultórica da cidade foi dividida temporalmente e relacionada aos momentos histórico-políticos da cidade, do Estado ou do país. Assim, foram utilizados para este trabalho os seis períodos por ele estabelecidos e relacionados às representações artístico-ideológicas dos diversos grupos políticos que se estabeleceram no poder.

estabelecimento do patrimônio cultural não depende do tempo, mas da sua apropriação pelos indivíduos.

²² ALVES, 2008, p. 6-7.

²³ Idem, 2004, p. 38.

2.2 OS MONUMENTOS DO SÉCULO XIX

Os primeiros monumentos da cidade foram implantados ainda no Império, porém, existem poucos documentos ou fontes para uma pesquisa adequada. Formada a partir da instalação de imigrantes açorianos que se dirigiam à região das Missões Jesuíticas, mas que, por desentendimentos políticos entre as coroas portuguesa e espanhola, acabaram por se estabelecer nas margens do lago Guaíba, a região onde se localiza o município de Porto Alegre, bem como, todo o Rio Grande do Sul, não foi motivo de interesse dos colonizadores, tampouco, de outros povos “invasores”, como os franceses. Foi a partir do início do século XVIII que se iniciou o estabelecimento de arranchamentos militares que dariam origem às povoações e futuras cidades. Somente após a troca da Colônia de Sacramento pelos Sete Povos das Missões, celebrada pelo Tratado de Madri, que surge na margem direita da Lagoa de Viamão – atual Lago Guaíba –, nas terras do sesmeiro Jerônimo de Ornelas, a povoação de agricultores e pescadores açorianos. A Carta de Lei que elevou a Vila à categoria de Cidade é do mesmo ano da independência, 1822. Recém se tinham construído passeios em frente às casas e calçado as primeiras ruas. Já havia uma alfândega para taxar e arrecadar impostos, visto que o comércio através de pequenos barcos e canoas alcançavam e proviam de produtos industrializados as povoações mais distantes da Província²⁴.

Terminada a revolta dos charqueadores em 1845, o Duque de Caxias foi nomeado presidente da Província, providenciando que se iniciassem melhorias urbanas e obras civis para a renovação da cidade. A fortificação que havia servido de defesa à cidade durante a revolução foi demolida; no final de 1845 D. Pedro II, em visita a Porto Alegre, fundou o Asilo Santa Teresa; as obras do Teatro São Pedro foram retomadas em 1850; o cemitério da Matriz foi transferido para o Alto da Azenha; foi inaugurado o Banco da Província, primeiro de Porto Alegre e do Estado; a Ponte de Pedras foi concluída em 1854 facilitando o trânsito para a Praia de Belas; as obras da Cadeia, construída em frente ao Arsenal, foram concluídas em 1864; a Hidráulica Porto-Alegrense foi inaugurada em 1866; em 1867 foi inaugurado o Telégrafo e o jornal Sentinela do Sul; em 1868 passa a circular o jornal A Reforma, do Partido Liberal e em 1868 o Partenon Literário; em 1869 foi inaugurado o atual

²⁴ FRANCO, 1983, p. 20.

Mercado Público e em 1870 já circulava o primeiro transporte coletivo da cidade, movimentado por tração animal²⁵.

Diante de tal prosperidade e progresso urbano na cidade, estabeleceram-se os primeiros monumentos que não só embelezavam os principais logradouros da cidade, mas simbolizavam os valores da sociedade local e da Monarquia.

Foto 1: Conde de Porto Alegre



S/autor, s/data.

Foto 2: Chafariz O Guaíba e os Afluentes



S/autor, s/data.

Por muito tempo a escultura do *Conde de Porto Alegre* (Foto 1), de 1885, foi considerada o primeiro monumento instalado na cidade. Porém, definindo-se um monumento como um marco comemorativo ou celebrativo, a obra *Rio Guaíba e os afluentes* (Fotos 2, 3 e 4), feita em mármore de Carrara e inspirada na obra *Os quatro rios* de Bernini, passa a ocupar a primeira posição. Alves propõe um “reparo histórico”, uma vez que,

[...] entre os primeiros chafarizes monumentais instalados pelo governo da província para serem cedidos à Cia. Hidráulica, anterior à estátua do Conde de Porto Alegre, um deles era, efetivamente, um marco comemorativo, ou seja, um monumento. Tratava-se do chafariz de mármore cujo resquício ainda existe: as estátuas dos ‘afluentes’ (rios Caí, Sinos, Gravataí e Jacuí) e a estátua que *simbolizava* o ‘Guaíba’, considerada ‘desaparecida’ desde cerca de 1924. Elas compunham um monumento porque se tratavam, primeiramente, de escultura de porte, ao ar livre e em local público; em segundo lugar – e mais importante –, formavam um marco comemorativo, pois *simbolizavam* uma homenagem e/ou agradecimento àquele que é a

²⁵ OLIVEIRA, 1985, p. 90-91.

razão de ser do aparecimento da própria cidade – o Guaíba e seus afluentes [grifos do autor]²⁶.

Após 140 anos de descaso por parte do poder público, desmontagens, mudanças de local, depredações, vendas, compras e furtos das peças componentes da obra, os “afluentes” encontram-se instalados, atualmente, na Praça Dom Sebastião, ao lado do Colégio Rosário.

Foto 3: Os afluentes.



S/autor, s/data.

Foto 4: Os afluentes (detalhe).



S/autor, s/data.

Ainda no período imperial, outros sete chafarizes monumentais adornados com elementos estatuários foram encomendados, via catálogo, às manufaturas francesas e instalados na cidade para decorar e distribuir água à população. Eram, porém, de ferro fundido, restando atualmente somente um, o *Conde d'Eu* (hoje, *Chafariz Imperial*), localizado no Parque Farroupilha²⁷.

À estátua do Conde, resta a posição de primeira escultura da cidade em homenagem a uma figura pública.

2.3 O SURTO ESCULTÓRICO POSITIVISTA

De 1900 a 1930 surge um primeiro surto escultórico no período em que o Rio Grande do Sul imergia na perspectiva filosófica e científica positivista fundada por Augusto Comte²⁸ e quando os monumentos produzidos são portadores dessa

²⁶ ALVES, 2004, p. 16.

²⁷ Idem, p. 18.

²⁸ O Positivismo foi formulado na França por Auguste Comte (1798-1857) e identifica seus fundamentos na ciência e na organização técnica e industrial da sociedade moderna. Esta corrente

referência ideológica. Sobre esta questão que se apresenta na Arte Pública – a ideológica –, Walter Doberstein analisou a produção artística dos escultores que trabalharam nas duas primeiras décadas do século XX, contemplando todo o conjunto executado no período positivista da coleção de Arte Pública em Porto Alegre, quando, como explicitado no pensamento comteano, a arte quer ser uma representação ideal do que é de fato. Nesta época produziu-se em Porto Alegre uma explosão imobiliária que modificou, quantitativa e qualitativamente, a fisionomia arquitetônica da cidade²⁹. Doberstein oferece uma proposta justificativa para esta situação:

[...] o *boom* imobiliário e o surto de fachadismo e monumentos ocorridos na cidade nas duas primeiras décadas do século estão relacionadas, por um lado com a acumulação de capitais decorrentes da ampliação das trocas e da integração de Porto Alegre às zonas produtoras do interior do Estado pelas estradas de ferro e, de outro, pela projeção política do Estado a nível nacional, a partir da consolidação do Partido Republicano Rio-grandense (PRR) no Rio Grande do Sul e das eleições presidenciais de 1910³⁰.

De fato, a cidade entrou no século XX em franco desenvolvimento, equipada com bondes elétricos, serviço de água e telefonia, instituições de ensino secundário e superior, além de imprensa “numerosa e variada”. Em 1909 a energia elétrica já alcançava alguns bairros e se iniciaram as obras do Palácio Piratini. No ano seguinte se iniciaram os aterros para a construção do Cais do Porto. Em 1901 foi inaugurado o “Cynematógrapho” no Teatro São Pedro. As “elites dirigentes e a burguesia triunfante” iniciam um projeto modernizador da cidade e são iniciadas neste período muitas obras em estilo neoclássico³¹. Para a burguesia local, os primeiros anos do século XX foram de grande prosperidade, proporcionando expectativas de consumo e lazer, quando se refinavam os gostos e valorizavam as atividades artísticas³².

Especificamente, a Escultura Pública foi patrocinada pelos governantes positivistas e em suas obras se imprimiu uma estética revelada pelas alegorias que

filosófica se estende à política e à religião, desprezando qualquer reflexão ou juízo que não possa ser comprovado pelo método científico, como por exemplo, os postulados da metafísica. O método científico seria o único válido para se chegar ao conhecimento. Do ponto de vista político, no Brasil e em outras partes do mundo, foi tradicionalmente visto pela esquerda como uma filosofia conservadora ou mesmo reacionária.

²⁹ DOBERSTEIN, 1992, p.5.

³⁰ Idem, p.4.

³¹ OLIVEIRA, 1985, p. 133.

³² DOBERSTEIN, 1992, p. 95-96.

fazem referência direta ao positivismo³³, entretanto Alves tem uma ressalva quanto ao surto escultórico que se estendeu aos prédios e fachadas, afirmando que

[...] na realidade, foi uma conjuntura de fatores econômicos, políticos e sociais, independentemente dos positivistas estarem ou não no poder, razão pela qual não se pode considerar a existência de uma tal 'estética positivista', ainda que Comte tenha esmiuçado alguns pensamentos sobre arte, bastante vagos e admissíveis em qualquer época³⁴.

Günter Weimer, arquiteto e historiador da arquitetura, também se manifesta quanto a existência de um "estilo positivista" na arquitetura e nas artes esclarecendo que

[...] o conceito de 'arquitetura positivista' nada tem a ver com linguagem estilística. Por arquitetura positivista entenda-se aquela que foi promovida, realizada ou financiada pelos adeptos do positivismo ou pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul. Em termos de linguagem arquitetônica, ela se enquadra, via de regra, dentro das tendências ecléticas, ou seja, as que já haviam superado o conceito restrito de 'estilo'³⁵.

Alves conclui a discussão:

O que os positivistas fizeram foi se utilizar, e muito bem, do que Michalski (1998:7-8)³⁶ considerou um dos 'elementos favoritos da cultura' no séc. XIX: o comissionamento em grande escala do monumento público figurativo³⁷.

O desenvolvimento econômico permitiu os recursos e a imigração europeia trouxe a maioria dos artistas e as técnicas utilizadas na Europa e "[...] as elites da política e da economia (quase as mesmas) necessitaram se ver retratadas, divulgando suas ideias, sua projeção e seu crescimento acentuado"³⁸.

Entre os monumentos mais conhecidos desta época, estão o monumento a Giuseppe e Anita Garibaldi, de 1913, (Foto 5) executado na Itália, os discóbolos de Adloff (1925), o monumento ao Barão de Rio Branco (1916), o busto de Apolinário Porto Alegre (1927), já inexistente e o ícone positivista, o monumento a Júlio de Castilhos de 1913 (Foto 6). Neste período, como já dissemos, houve grande desenvolvimento imobiliário e a arte escultórica se desenvolveu muito mais nas

³³ Idem, p. 99.

³⁴ ALVES, 2004, p. 24.

³⁵ WEIMER, 2003, p. 190.

³⁶ Sergiusz Michalski, **Public Monuments: art in political bondage 1870-1997**. London: Reaktion Books, 1998.

³⁷ ALVES, 2004, p. 24.

³⁸ Idem.

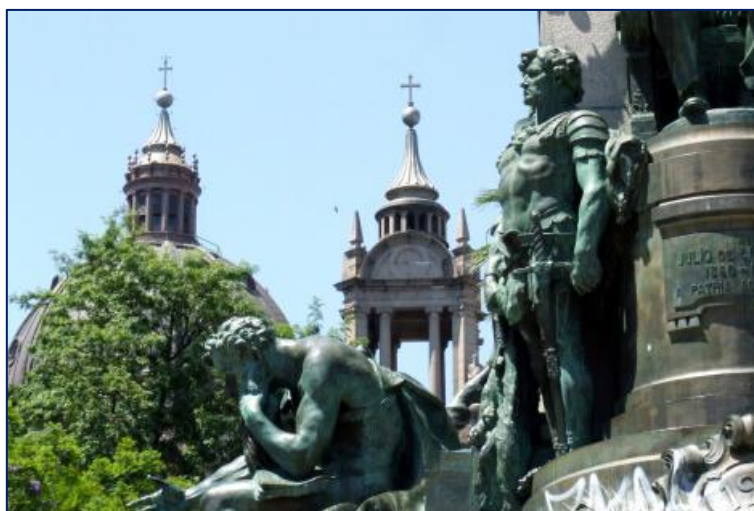
fachadas do que nos parques e logradouros. Foram executados os conjuntos escultóricos da Igreja das Dores, da Inspetoria da Receita Federal, do Quartel General Auxiliar (1908), do Colégio Militar de Porto Alegre (1914-1916), do Memorial do Rio Grande do Sul (1914), da antiga Delegacia Fiscal do Tesouro Nacional, hoje o Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS (1913-1914), da Confeitaria Rocco (1913), da Cervejaria Bopp (1911), dos prédios do Instituto Astronômico (1906), Instituto de Eletro-Técnica (1908), Instituto Ginásial Júlio de Castilhos (1909) e os bustos da Biblioteca Pública do Estado (entre 1916 e 1922). É também desta época o imenso conjunto escultórico do Palácio Piratini, executado por artistas franceses³⁹.

Foto 5: Monumento a Giuseppe e Anita Garibaldi



S/autor, s/data.

Foto 6: Monumento a Júlio de Castilhos (Detalhe).



S/autor, s/data.

Para a construção deste “acervo” escultórico foram contratados diversos artistas que tinham instaladas suas oficinas na cidade ou eram trazidos do exterior. Alguns deles foram Fernando Corona, Alfred Adloff, Luis Sanguin, João Vicente Friederichs, André Arjonas, Rodolfo Bernardelli, Giuseppe Gaudenzi, Alfred Staege, Wenzel Forberger, Paul Landowski e Mathurin Moreau⁴⁰.

2.4 NOVOS ARES NO CENTENÁRIO FARROUPILHA

Para as festividades do centenário da Revolução Farroupilha foi escolhido o Campo da Redenção, onde foi instalada a Exposição Internacional inaugurada em 1935 pelo Governo do Estado, viabilizando um projeto de urbanização e embelezamento da área, elaborado por Alfredo Agache.

³⁹ Idem, p. 24 a 30.

⁴⁰ Idem.

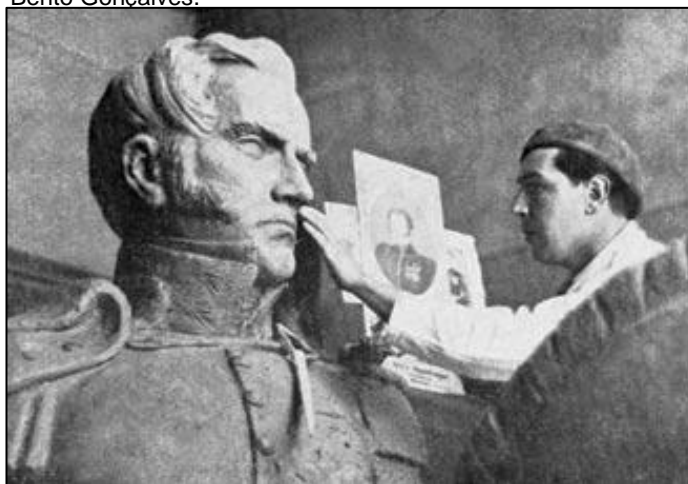
Com as comemorações, novos ares tomaram a cidade e desde o início da década, assim como por todo o Estado, foram implantados monumentos comemorativos. É dessa época a instalação do Gaúcho Oriental (1935) (Foto de capa), escultura executada por Federico Escalada e presenteada pela comunidade uruguaia local⁴¹ e a estátua do General Osório, construída em 1933 por Hildegardo Leão Velloso, vencedor de concorrência nacional. Porém, o principal ícone das comemorações farroupilhas seria a escultura equestre de Bento Gonçalves (Fotos 7 e 8), executada por Antônio Caringi. Esta, porém, só foi inaugurada em 1936, um dia antes do encerramento da Exposição e das comemorações⁴².

Foto 7: Bento Gonçalves.



S/autor, s/data.

Foto 8: Antônio Caringi trabalhando na obra em homenagem a Bento Gonçalves.



S/autor, s/data.

Desde o pré-centenário Farroupilha se reforçaram as imagens de representação coletiva. Foram inaugurados diversos obeliscos: da Comunidade Judaica, onde Foto o General Neto, da Comunidade Portuguesa, com Jorge Gomes de Sepúlveda, da Comunidade Sírio-Libanesa, do Centenário Farroupilha, o Marco Farroupilha do Bairro Belém Novo, todos em 1935. Foram instalados, também, os marcos da Exposição Internacional e da Colônia Argentina, não existindo mais este último⁴³.

⁴¹ Idem, p. 31.

⁴² Idem, p. 30-32.

⁴³ Idem.

Após o final das comemorações em 1936, foram construídos alguns monumentos sem referências cívicas, como os bustos de Carlos Gomes e de Antônio Carlos Lopes e um obelisco a Oswaldo Cruz. Em 1937 foi instalado um marco em homenagem aos mortos nos combates contra a Intentona Comunista. Em 1940 foi colocado junto ao Cais do Porto um conjunto chamado Ninfas da Fonte, porém o conjunto não teria instalações hidráulicas, sendo a obra uma floreira ou bebedouro⁴⁴.

Além de alguns artistas citados no período anterior, surgem novos nomes como, Antonio Caringi, Vitorio Livi, Francis Pelichek e Leoni Lonardi, entre outros.

Percebe-se uma breve tentativa de retomada do culto aos farroupilhas com a implantação de esculturas figurativas dos seus “heróis”, porém, o momento político nacional era de tensão. Desde a década de 1920 desestruturava-se o sistema que sustentava a República Velha e, embora a oligarquia gaúcha que apoiara Getúlio Vargas na “revolução” que o levou ao poder em 1930 tivesse a expectativa de manter um maior controle político nacional, as questões nacionais estavam muito além dos interesses regionais⁴⁵. Complexificava-se e modernizava-se o Estado brasileiro que incorporava interesses emergentes, revelando-se a diversificação da economia e da sociedade. O Estado Novo passou a intervir e regulamentar todo o aparelho burocrático⁴⁶, implantando no país “um antiliberalismo doutrinário” de inspiração nos governos europeus de caráter fascista⁴⁷, embora combatesse as forças do Eixo durante a Segunda Guerra, defendendo um “mundo livre”. Mantinha-se a hegemonia burguesa mesmo enquanto esta classe dominante consolidava-se em uma nova fase.

2.5 DO PÓS-GUERRA AO REGIME MILITAR

Iniciou-se em 1943 um processo de democratização que correspondia aos compromissos de alinhamento político/econômico externo e que satisfazia as reivindicações da sociedade. É neste momento que se estabelecem as ligações culturais com os Estados Unidos, quando o Brasil deixa-se levar pelo “*american way*

⁴⁴ Idem, p. 33.

⁴⁵ PESAVENTO, 1994, p. 41.

⁴⁶ Idem, p. 44.

⁴⁷ Idem, p. 49.

of life” e, naturalmente, ao alinhamento à liberal-democracia⁴⁸. Novamente, permaneciam no poder os mesmos grupos dominantes, agora, porém, “democratizados”. O nacionalismo se reafirma e a industrialização é a representação do desenvolvimento do país.

O governo de Juscelino Kubitscheck promove novamente a modernização do país e, após a queda de João Goulart com seu Plano Trienal e as Reformas de Base, se encerraria o período populista e o regime democrático.

Foi neste contexto nacional, entre 1945 e 1969, que surgiram os primeiros trabalhos escultóricos não figurativos e não comemorativos na capital do Rio Grande do Sul.

As obras monumentais mais significativas deste período foram o Monumento ao Expedicionário em 1957 (Fotos 9 e 10), do tipo “arco triunfal” encimado com a escultura Athena Parthenos, deusa da guerra na mitologia grega, e o Laçador em 1954, ambas de Antônio Caringi. Aliás, muitos foram os trabalhos deste artista neste período: hermas de André Puente e de Alberto Bins, bustos de Antônio Chagas Leite, Alcides Maia, Assis Chateaubriant, entre outros. Em fato pioneiro no ano de 1967, cinco trabalhos de influência abstrata foram executados por alunos do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Destes, três ainda existem. São também deste período o monumento a Ruben Berta, os marcos a Otto Ernst Meyer e Ruben Dario e o busto de Antônio Amábile.

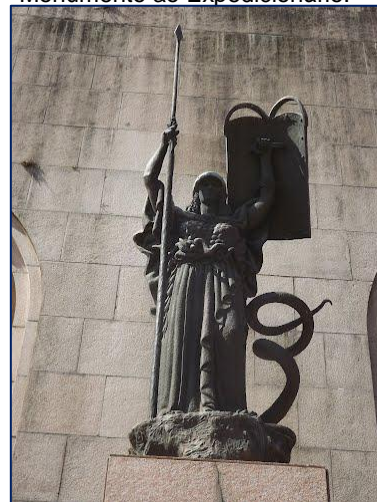
Vários novos artistas surgem nesta época, como Leone Lonardi, Romano Reif, Vasco Prado, Francisco Stockinger, Matheus Fernandes, Paulo Ruschel, entre outros, ao lado de escultores do período anterior, como André Arjonas.

⁴⁸ Idem, p. 53-54.

Foto 9: Monumento ao Expedicionário.



S/autor, s/data.

Foto 10: Athena Parthenos/
Monumento ao Expedicionário.

S/autor, s/data.

2.6 O “MILAGRE BRASILEIRO”: O SEGUNDO SURTO ESCULTÓRICO

Num segundo surto escultórico, durante o “Milagre Brasileiro” (1970-1979), artistas reconhecidos executaram suas obras sob influências modernistas, sob “[...] o influxo do combate ao comunismo e do expurgo dos suspeitos ao regime”. Retomava-se a internacionalização da economia e o incentivo à iniciativa privada⁴⁹.

O regime autoritário governava através de decretos-leis sem qualquer participação dos parlamentares. Surgiram greves e passeatas que foram reprimidas com violência. Através da repressão política o governo pode legislar como bem quis, reduzindo gastos, cortando investimentos, arrochando salários. Porém, pressionados pelos setores empresariais (novamente a burguesia) houve uma retomada e promoção do crescimento econômico baseado na indústria e na construção civil, além da retomada de investimentos pelo governo e do livre afluxo dos capitais estrangeiros. Através dos meios de comunicação de massa, o governo “implanta” no país um clima de euforia e confiança⁵⁰. Era o “milagre”.

Esta euforia e o crescimento econômico propiciaram o comissionamento de obras públicas de porte e “[...] estas apresentaram a novidade de incorporar em seus projetos uma arte executada por artistas reconhecidos que utilizaram

⁴⁹ Idem, p. 70.

⁵⁰ Idem, p. 73.

predominantemente sistemas de representação sob influência modernista”⁵¹, além de uma profusão de “[...] estátuas, bustos e outros monumentos, executados nos habituais cânones da estatuária tradicional”⁵².

Destacam-se neste período a produção artística de Vasco Prado, com os painéis do Viaduto Loureiro da Silva e da Cia. De Silos e Armazéns, o monumento ao General Flores da Cunha, o monumento-máquina Confiança no Homem, o painel Epopeia Farroupilha, o monumento a Tiradentes e o Lanceiro Farrapo (Negrinho do Pastoreio a Cavalos); de Francisco Stockinger, com o painel da Praça São Sebastião, no respiradouro do Túnel da Conceição; e de Carlos Tenius, com os monumentos aos Açorianos e ao Presidente Castelo Branco, o Vigilante e o trabalho na fachada do Montepio da Família Aeronáutica Brasileira. Estavam ativos ainda alguns artistas de períodos anteriores, como Fernando Corona com a cabeça de Copérnico, Antônio Caringi com o monumento a Loureiro da Silva, a herma de bronze de Oswaldo Vergara e a cabeça de bronze de Raul Pilla. Mario Arjonas executou o projeto de Nelson Faedrich para a Índia Obririci e o escultor Cánovas executou o busto de Tiradentes. Muitos outros artistas contribuíram para a intensa produção de Arte Pública em Porto Alegre neste período e enumerá-los tornaria esta lista muito extensa⁵³.

O país viveu o “milagre” até a “abertura democrática” em 1979, quando o Brasil já enfrentava um imenso endividamento e alta inflação.

2.7 REDEMOCRATIZAÇÃO: A ESCULTURA FORA DOS CÂNONES

Embora o início deste período padecesse com as dificuldades acima citadas, de 1980 a 2004 a democratização do regime brasileiro permitiu maior mobilização na área cultural, estabelecendo-se um “convívio entre tradição acadêmica e novas formas na Escultura Pública”⁵⁴.

Entre as muitas obras criadas neste último período, onde se incluem bustos e cabeças de cidadãos conhecidos publicamente, devem ser destacadas a *Égua bebendo água*, de Vasco Prado, *Drummond e Quintana*, de Francisco Stockinger e

⁵¹ ALVES, 2004, p. 36.

⁵² Idem, p. 37.

⁵³ Idem, p. 36-37.

⁵⁴ Idem, p. 38.

Tregnago, a *Homenagem a Vasco Prado*, de Francisco Stockinger, as obras *Estrela Guia* e *Estrela Guia II* de Gustavo Nakle e a *Supercuia*, de Saint Clair Cemin.,

Segundo Alves, logo após a década de 1970 houve grande preocupação no estabelecimento de obras de Arte Pública nos projetos de remodelação urbana.

A arte pública – e conseqüentemente a escultura pública – é hoje um campo inserido nas recentes questões acerca da revitalização urbana de várias cidades não só no assim chamado ‘primeiro mundo’, mas também no Brasil, onde existe a intenção, principalmente por parte das agências governamentais, em estabelecer novos conceitos de planejamento baseados na habitabilidade e sustentabilidade⁵⁵.

Porém, em tempos mais recentes, não se incluíram nas discussões ou projetos urbanísticos, tampouco no Plano Diretor da cidade qualquer menção ao comissionamento e a implantação de novas obras de Arte Pública⁵⁶. Mesmo tendo recebido a construção de grandes obras viárias, nenhuma obra foi comissionada pelo poder público, o que demonstra despreocupação com as questões patrimoniais, uma vez que se estabelece nesta lacuna temporal a inexistência do já citado patrimônio novo.

A partir deste período, as novas intervenções na cidade em forma de Arte Pública foram comissionadas pela iniciativa privada e permitiram que se ampliasse o acesso à produção artística para fora dos espaços expositivos tradicionais. Os artistas estabeleceram relações plásticas em espaços característicos da cidade, anteriormente impensáveis para abrigar projetos artísticos, tendo, assim, valorizadas tanto as suas capacidades criativas como os espaços adotados.

Até este período, a Arte Pública marcou fatos sociais e envolveu anseios e desejos da comunidade, necessários à recriação de valores históricos ou de confiança no futuro, representando o gosto artístico vigente e valorizando os espaços urbanos.

2.8 AS BIENAS DO MERCOSUL

Conquanto não haja contribuições diretas por parte do poder público, existiram projetos que, desde 1991, influenciaram a iniciativa privada porto alegre

⁵⁵ Idem, p. 48.

⁵⁶ Idem.

ao comissionamento de monumentos em linguagem contemporânea. Porém, foi através da Bienal do Mercosul que a cidade recebeu trabalhos significativos, visto que, até a sua 4ª edição em 2005, o tema da arte no meio urbano de Porto Alegre foi uma constante, incorporando ao espaço público um legado dessa produção.

Comentando esta posição da Bienal do Mercosul, Ana Pettini faz relevantes observações, primeiro, sobre a prática de colocar obras de ateliê para a formação de “jardins de esculturas”⁵⁷ que foi substituída pela implantação de obras de Arte Pública:

Na década de 1990, os jardins de escultura — que nada mais são do que o mero deslocamento da obra de ateliê para o espaço ao ar livre — foram sendo substituídos por obras de arte projetadas especificamente para locais pré-determinados, levando em conta as características físicas e simbólicas destes espaços. No Rio Grande do Sul, após a capital do estado, Porto Alegre, ter recebido — tardiamente — o seu primeiro jardim de esculturas, por meio da 1ª Bienal do Mercosul (1997), a quinta edição dessa mostra, em 2005, teve um módulo com o comissionamento de quatro obras permanentes, as quais foram presenteadas à cidade⁵⁸.

Como a Bienal do Mercosul não possui espaço expositivo próprio, utiliza

[...] locais museológicos já existentes e edificações adaptadas temporariamente para estes fins. Ao longo dos anos, esta Bienal realizou trabalhos temporários e permanentes ao ar livre, constituindo-se numa *tradição* só interrompida com o advento da 6ª edição do evento, em 2007. Mas foi justamente por esse tipo de atuação que nasceu uma relação especial da Bienal do Mercosul com a cidade que a sedia, Porto Alegre. Como já foi dito, a 1ª Bienal resultou no primeiro e único jardim de esculturas da capital gaúcha, além de ter sido também realizado para o evento um vetor de obras de arte temporárias e ações artísticas ao ar livre; na 2ª e 3ª Bienais ocorreu a instalação de trabalhos em espaços externos aos museológicos que necessitavam da localização ao ar livre para existirem como obras de arte. Isso igualmente ocorreu na 4ª Bienal, sendo que a cidade ganhou uma escultura pública de Saint Clair Cemin, artista nascido no interior do Rio Grande do Sul e homenageado do evento⁵⁹.

E sobre o legado das Bienais:

Na primeira edição da Bienal do Mecosul, em 1997, foram instaladas em caráter permanente dez obras tridimensionais no parque Marinha do Brasil, de autoria de artistas do Brasil, Argentina e Bolívia (Francisco Stockinger, Carlos Fajardo, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Enio

⁵⁷ Na primeira edição da Bienal do Mercosul, em 1997, foi criado o Jardim de Esculturas Permanentes no Parque Marinha do Brasil, com obras dos artistas Amilcar de Castro, Aluisio Carvão, Francisco Stockinger, Franz Weissmann e Carlos Fajardo, do Brasil; Ennio Iommi, Julio Péres Sanz e Hernán Dompé, da Argentina; Francine Secretán e Ted Carrasco, da Bolívia.

⁵⁸ PETTINI, 2008, p. 16.

⁵⁹ Idem.

Iommi, Julio Perez Sanz, Francine Secretan, Ted Carrasco e Hernán Dompé). A quarta Bienal, em 2003, deixou a obra *Supercuia*, de Saint Clair Cemin, que, após encerrar o período de exposição, foi instalada nas proximidades do Guaíba. Na quinta bienal, as esculturas de Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke e Waltercio Caldas foram instaladas nas proximidades da Usina do Gasômetro, reforçando a paixão de ver o pôr-do-sol junto à margem do Lago. Estas obras, que foram criadas especialmente para se integrarem na paisagem, e com a finalidade de serem utilizadas pela população, além da experiência estética que propiciam⁶⁰.

Porém, existem discussões importantes e de grande pertinência para este trabalho que resultam desta substituição do poder público pela instituição privada Fundação Bienal, quanto à promoção de obras de Arte Pública na cidade, que é o “empresariamento urbano” na administração da cidade. Em sua dissertação de mestrado, Luís Gustavo Silva discorre sobre as relações de parceria público-privada nas situações de transformação do espaço urbano, onde cada um dos envolvidos defende seus interesses “[...] visando a melhoria da imagem da cidade e, por sua vez, a atração de investimentos”⁶¹. De forma objetiva e conclusiva,

[...] a Bienal do Mercosul foi um projeto no âmbito do qual interesses empresariais em parceria com o poder público, viabilizaram através de um convênio, a criação da Fundação Bienal. Este agente institucional permitiu, por sua vez, a realização do evento Bienal do Mercosul concretizado nas suas várias edições. Com esta parceria foram contemplados interesses de cada um dos parceiros. Ou seja, através dela o poder público pode legitimar-se por meio do reconhecimento de suas iniciativas; os empresários ganharam visibilidade nacional e internacional, além de contarem com o benefício da isenção de impostos; e os curadores e artistas plásticos puderam obter notoriedade local, nacional e internacional. O envolvimento de lideranças empresariais foi sem dúvidas neste processo, garantir a concepção do evento de forma contínua *[o que]* é fundamental para a constituição do todo, beneficiando, cada vez mais, o projeto e garantindo a sua continuidade.

A cooperação entre atores desta parceria público-privada, ao longo das edições ocorridas nas edições da Bienal, aponta para os diferentes resultados *[sic]*. O poder público pode desenvolver seu papel. Criou a Fundação Bienal e os empresários, através de seus investimentos, tiveram suas marcas veiculadas a uma competente estratégia midiática, da qual faz parte a associação de suas empresas e produtos na Bienal, a um projeto com responsabilidade sócio-cultural⁶².

Sobre a estratégia de incentivar e facilitar o acesso das escolas e comunidades periféricas com isenção de taxas e transporte gratuito, bem como pelas ações educativas, o autor aponta as “[...] evidências de uma ação ‘de uma cidade para todos’”, o que cria “[...] um efeito legitimador ajudando a justificar os

⁶⁰ Idem.

⁶¹ SILVA, 2009, p. 98.

⁶² Idem, p. 98-99.

investimentos públicos e privados nela envolvidos”⁶³. Silva faz uma ressalva quanto à contribuição do evento para o desenvolvimento da cidade, uma vez que espaços decadentes foram transformados (mesmo que isto seja mais uma característica do empresariamento urbano) e proporcionou o acesso dos cidadãos a lugares aos quais nunca o tiveram, como por exemplo, a orla do Guaíba.

A partir desta contextualização em que se pretendeu localizar cada grupo escultórico em relação ao momento político e econômico em que foram implantados, se revelam etapas de uma revolução burguesa que se desenvolveu no país para a consolidação do modo capitalista de produção e o poder burguês no Brasil⁶⁴. Desde os bucólicos chafarizes do Império até a contemporânea Supercuia, ocorreram grandes mudanças econômicas, sociais, culturais, políticas e ideológicas, não só na cidade, como no país inteiro. Também mudaram as estratégias das classes dominantes para permanecer no poder, mesmo que isto não seja coisa fácil de perceber pela maioria dos cidadãos.

⁶³ Idem, p. 99.

⁶⁴ Como neste capítulo muito se falou na *burguesia*, é necessário esclarecer que, historicamente, esta foi uma classe revolucionária que rompeu com a ordem social do feudalismo impondo o modo de produção capitalista. Em Marx as ideias e representações sociais predominantes nas sociedades capitalistas são produtos da dominação da burguesia sobre o proletariado. A existência da propriedade privada e as diferenças entre proprietários e não proprietários são percebidas nas representações sociais como fazendo parte de uma ordem natural. Essas representações sociais se ajustam aos interesses burgueses, classe social que controla os meios de produção numa sociedade capitalista. Embora seja comum atribuir-lhe outros sentidos, neste trabalho a palavra “burguesia” foi utilizada para designar a classe social detentora do capital e dos meios de produção.

3 A CIDADE, O MUSEU E OS MONUMENTOS E SUAS REPRESENTAÇÕES

“A cidade, assim, não conta a sua história, mas a contém, num acervo de objetos nem sempre tangíveis.”

(CRISTINA FREIRE)⁶⁵

A cidade, apesar de suas transitoriedades, transmite uma aparente estabilidade em face de seu conjunto e configura um aparente congelamento do espaço urbano pelo caráter da permanência. Pode ser lida como uma estrutura unitária, inteira, mas nem por isso estática. Tal qual um Museu para seu público, a cidade está a serviço das necessidades e expectativas de seus cidadãos e, embora nossa percepção imediata aponte para a dificuldade de utilizar as teorias e técnicas da Museologia em uma análise sobre o espaço urbano, apresenta características que permitem a apropriação das obras e dos saberes pelo público.

O Museu se caracteriza pela guarda e conservação de coleções de “[...] espécimes de qualquer tipo e está, em teoria, ligado com a educação ou diversão de qualquer pessoa que queira visita-la”⁶⁶. De maneira geral, transmite aquilo que seu mantenedor deseja. Com um público variável e flutuante, sem a obrigatoriedade de frequência que permitiria qualquer diálogo ou contestação, raramente existe contato e avaliação entre os profissionais de Museu e o público. E por não haver, ou haver pouco contato entre os que fazem o Museu e os que o usam, este fazer raramente é questionado, o que permite que o Museu determine o que muitos devem consumir, caracterizando-se, assim, como instituição elitista e autoritária⁶⁷. Os museus permitem muitas formas de observação, mas trazem usos e perspectivas construtores de uma narrativa expositiva, uma linguagem carregada de intencionalidades.

Da mesma forma, a cidade é um espaço de construção coletiva e as relações sociais ligadas ao trabalho e ao lazer, à política e à religião, refletem-se nos monumentos expostos nos espaços públicos⁶⁸. Incorporando-se a um “repertório

⁶⁵ FREIRE, 1997, p. 11.

⁶⁶ SUANO, 1986, p. 10.

⁶⁷ Idem, p. 58/59.

⁶⁸ BRUNO, 1999, p. 179.

visual”, alguns objetos se ligam às experiências afetivas e a momentos significativos da vida pessoal de cada habitante⁶⁹. A cidade, então, transmuta-se em Museu.

Neste contexto, os espaços musealizados da cidade, como lugares de amostra ou contemplação, passam a ser preservados e requalificados, diluindo as fronteiras entre o cotidiano e a arte, a história e a política. Nestes tempos que chamamos de contemporaneidade, a atuação dos sujeitos e as formas de fruição buscam novos espaços e se voltam para a preservação das estruturas, das referências e das formas de uma cidade, sendo local privilegiado para a população encontrar as suas marcas patrimoniais e conhecer as suas tradições e rupturas culturais. A cidade, através dos procedimentos museográficos, nem sempre intencionais, proporciona que a população se veja e, também, seja vista por pessoas de outras regiões. Em geral, reúne vestígios do processo de urbanização, dos ciclos econômicos que sustentaram a consolidação da cidade, das famílias que formaram a população, entre outros referenciais. Preservam um patrimônio que garante a identidade do espaço circunscrito de uma cidade e a vivência cultural partilhada por sua população.

Cristina Freire observa que nesta relação dos habitantes de uma cidade com seus monumentos, o que é visto está além da sua funcionalidade imediata e o que se privilegia é o componente histórico e estético. Além do que, em relação à cidade, os monumentos

[...] carregam-na de sentido simbólico; testemunham sistemas mentais da época em que foram criados e solicitam, não raro, uma relação não apenas perceptiva, mas também efabuladora, que mistura os tempos presente e passado, as histórias individuais às coletivas⁷⁰.

Da mesma forma como a cidade expõe suas obras, ao destruí-los

[...] recoloca o sentido do valor onde as significações se sucedem como camadas arqueológicas que se sobrepõem. Como os valores são construídos social, portanto historicamente, seu destino é a mudança. Os monumentos são, portanto, referências no espaço e no tempo. São ‘lugares de memória’.

Os monumentos são as peças fundamentais deste terreno de investigações estéticas que é a cidade e “[...] estão, muitas vezes, presentes e se oferecem à

⁶⁹ FREIRE, 1997, p. 57.

⁷⁰ Idem, p. 55.

percepção, ou estão ausentes e remetem às elaborações da memória, através dos seus vestígios”⁷¹.

Os monumentos de caráter cívico-figurativo, formadores de um conjunto mais homogêneo e que incluem vários períodos adotados neste trabalho, foram levados até o público sendo instalados nos logradouros e espaços abertos onde deveriam cumprir seu papel educativo representando “[...] a materialização dos símbolos de uma *ideologia*, ou mais propriamente, de uma *mitologia*, que visa a identificação do povo com o lugar” (Alves se refere ao *gauchismo*)⁷², como foi durante o Centenário Farroupilha o “surto escultórico” que referenciava “[...] o povo gaúcho com suas marcantes tradições políticas e culturais”. Nesta ocasião, os governantes aproveitaram para a sua autopromoção e inserção histórica ao lado dos ícones “revolucionários” farrapos⁷³⁻⁷⁴. Nestas circunstâncias, ficou clara a intenção de estabelecer locais que prestassem testemunho de seu tempo, não um mero registro ou lugar de história, mas locais onde se ritualizasse o passado e seus homens, *um lugar de memória*, que começa onde o simples registro pode ser ignorado, sendo “[...] mais aquilo que o transcende: o sentido simbólico ou emblemático inscrito no próprio registro”⁷⁵.

Do ponto de vista da narrativa museográfica, a coleção de Escultura Pública apresenta-se aliada à paisagem, valorizando os espaços, estabelecendo-se como patrimônio artístico e cultural e reiterando estas novas concepções de Museu⁷⁶. Não é somente a destinação original que confere a estas obras a significação de monumentos. Somos nós, os sujeitos modernos ou os sujeitos de cada época, que lhes atribuímos significação. O cidadão produz e interpreta os significados, as linguagens e os discursos no exercício de sua cidadania, podendo “[...]desenvolver sua consciência crítica e fomentar a participação na vida e transformação da cidade”, como propôs Marlene Suano ao definir e idealizar o Museu de cidade⁷⁷.

⁷¹ Idem.

⁷² ALVES, 2004, p. 52.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Como exemplo mais evidente, citamos o Marco Farroupilha que traz em baixo-relevo a efígie de Flores da Cunha ao lado da de Bento Gonçalves.

⁷⁵ ABREU, 2005, p. 218-219.

⁷⁶ BRUNO, 1999, p. 177.

⁷⁷ SUANO, 1986, p. 72.

A coleção de esculturas da cidade, como qualquer outra coleção, guarda significados que dependem de seu contexto e sua constituição, no decorrer de mais de um século, equivale ao modo como se forma qualquer outra coleção. É como recolher aqui e ali objetos e coisas, é

[...] como recolher pedaços de um mundo que se quer compreender e do qual se quer fazer parte ou então dominar. Por isso é que a coleção retrata, ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, e, também, a daquele homem ou sociedade que a coletou e transformou em 'coleção'.

Convém lembrar que uma coleção é um conjunto de objetos que, em algum momento, teve significado para o sujeito que as reuniu⁷⁸. Ao considerar que uma coleção é a representação de uma determinada parcela da realidade e que ela se caracteriza também como um fragmento, se pode acrescentar a afirmação do professor Márcio Rangel de que o ato de formar uma coleção, "[...] realça os modos como os diversos fatos e experiências são selecionados, reunidos, retirados de suas ocorrências temporais originais, e como eles recebem um valor duradouro em um novo arranjo"⁷⁹. O ato de colecionar ou formar uma coleção é seletivo e intencional. Como foi visto no capítulo 2, não foi de forma aleatória que Alves delimitou os períodos a que pertencia este ou aquele monumento, mas tendo em vista os grupos políticos atuantes em determinada época, o que permite que se perceba o produto escultural de cada um desses períodos como uma coleção específica.

Coletar, pelo menos no ocidente, onde geralmente se pensa no tempo como linear e irreversível, pressupõe resgatar fenômenos da decadência ou perda histórica inevitáveis. A coleção teoricamente contém o que merece ser guardado, lembrado e entesourado⁸⁰.

Contudo, como os objetos e as obras de arte guardadas nos Museus convencionais, também as obras da Escultura Pública não são apenas conservadas, mas instrumentalizadas no presente e marcadas pelas diferentes conjunturas. Tanto quanto em qualquer espaço expositivo, as obras não são implantadas ou conservadas de forma ingênua. Instaladas no espaço público, estão em interação com o seu meio, ou seja, o entorno – a cidade e sua população –, o espaço – através da percepção – e o tempo – pela via da memória. Estes referenciais definem

⁷⁸ Define-se aqui "objeto" como o artefato feito pelo homem através de processos tecnológicos, porém carregado de significados e sentidos reveladores das culturas que os produzem.

⁷⁹ RANGEL, 2011, 308.

⁸⁰ Idem.

a relação possível entre as pessoas e estes objetos, proporcionando um entendimento do lugar⁸¹.

Uma exposição museológica apresenta elementos que inter-relacionam a sociedade e o Museu através de aparatos técnicos e teóricos que empreendem a construção de representações. Na maioria das vezes, este Museu de cidade traz a ausência do fenômeno urbano quando deixa de discutir as questões da cidade para compor uma “reconstrução histórica” onde são valorizadas as origens, os feitos e glórias de seus filhos mais ilustres⁸². E o que são, em sua maioria, os elementos da coleção escultórica da cidade, senão uma celebração de seus cidadãos ilustres, uma reiteração das representações do passado ou, mesmo, uma ressignificação para o contexto atual? Afinal, a memória é uma construção social que envolve processos de representação de si mesmo e do mundo, misturando temporalidades diversas, forjando-se pela reconstrução permanente e pelos esquecimentos. É dessa forma que os indivíduos e grupos dão sentido ao mundo: por meio das representações que constroem sobre a realidade.

Neste mesmo sentido, Bruno aponta que os Museus, ao desempenharem suas funções científicas, educativas e sociais, constroem as formas de representação definindo os contextos de memória e servem para a extroversão de diferentes ideologias, para a guarda e valorização de repertórios patrimoniais dos indivíduos e das coletividades⁸³. Além disso, valorizam os lugares da memória, as regiões, os territórios e as nações. Como diz a autora, os Museus “[...] podem musealizar as nossas glórias ou os nossos remorsos, mas, sobretudo, inventam tradições e traduzem as estruturas de longa duração da nossa trajetória”⁸⁴.

Para perceber esta metamorfose da cidade como um Museu que nos apresenta o grupo escultórico como coleção, se estabelece não só um

⁸¹ FREIRE, 1997, p. 15.

⁸² SUANO, 1986, p. 72.

⁸³ BRUNO, Maria Cristina. Apresentação no Seminário Internacional “História Representada: o dilema dos Museus” realizado no Rio de Janeiro, em outubro de 2002 pela Profa. Dra. Maria Cristina Bruno, com o tema “Entre a Museologia e a Museografia: propostas, problemas e tensões”. Disponível em: http://www.mestrado-museologia.net/Textos_cristina/MHN_COMUNICACAO.pdf. Consulta em 26/05/2012.

⁸⁴ BRUNO, Maria Cristina. Apresentação no Seminário Internacional “História Representada: o dilema dos Museus” realizado no Rio de Janeiro, em outubro de 2002 pela Profa. Dra. Maria Cristina Bruno, com o tema “Exposições e narrativas nos Museus de História”. Disponível em: http://www.mestrado-museologia.net/Textos_cristina/MHN_COMUNICACAO.pdf. Consulta em 26/05/2012.

redimensionamento da noção de Museu, mas novas formas de apropriação e interação do público com o acervo em exposição. Se pensarmos na Arte como produção humana que tem seu suporte numa determinada realidade (econômica, social, política, natural, etc.) que, transcendida, adquire o caráter de símbolo que passa a expressar uma ideologia, conclui-se que, independentemente da procedência de seus patrocínios, se do poder público ou do privado, a ideologia se faz presente sendo social e historicamente condicionada pelo lugar que seus portadores ocupam em determinada sociedade.

Enquanto a imposição ideológica se manifesta na escolha da personalidade representada, percebe-se um reforço desta intencionalidade no uso dos recursos e técnicas artísticas e expográficas: sua expressão facial, seu gesto e postura, o tamanho da figura e seus cânones, a altura do pedestal, a nobreza do material, os adornos e símbolos que compõe a obra, o texto de apresentação, os nomes citados na placa e, principalmente, o local da implantação, o entorno e o posicionamento em relação aos elementos que compõem o entorno.

Foto 11: O Gaúcho Oriental



S/autor, s/data.

Foto 12: O Laçador



S/autor, s/data.

Este trabalho foi intencionalmente ilustrado com a obra de Federico Escalada, o Gaúcho Oriental (Fotos de capa e 11), recebido como presente em 1935. Um ícone de simbolização, a obra veio reiterar uma representação, dando oportunidade para o resgate e criação de práticas e costumes “próprios” para uma construção ideológica em marcha. Fundida em bronze e em tamanho natural, foi assentada em local privilegiado na época de sua implantação. O cidadão se via frente a frente com um legítimo representante de um povo confiante do seu valor, porém, despojado. Mesmo descalço, usa chiripá, tem seu relho e suas esporas, testemunhas da autonomia necessária nas horas da refrega. É claro que o autor usou como modelo as representações de seu país e que se aproximam muito mais do gaúcho peão de estância do que do guerreiro defensor das fronteiras brasileiras – imagem que sempre se quis projetar –, mas sem deixar de representar uma identificação cultural entre os rio-grandenses e seus vizinhos platinos.

Que outra imagem seria mais adequada às comemorações do Centenário Farroupilha do que o “Gaúcho Oriental” com seu traje campeiro, sua postura displicente e masculina, sua soberba e confiança, para bem representar o gaúcho, povo que teve coragem, força, audácia e bravura para desafiar o Império? Getúlio Vargas, governante durante o Centenário Farroupilha, era conhecedor da têmpera gaúcha e da forte marca positivista deixada no Estado buscou reintegrar o Rio Grande ao Brasil. Como existisse na população um sentimento e uma identificação mais gaúcha do que brasileira, se passou a infundir a matriz açoriana ao invés da platina para o povo rio-grandense. Queimaram-se as bandeiras dos Estados e passou a existir somente a bandeira brasileira.

Com o movimento tradicionalista em curso, veio o Laçador (Foto 12) em 1959, encomendado a Caringi. Este, um gaúcho no padrão rio-grandense não porque o retratasse com maior fidelidade, afinal, a indumentária de ambos tem pouca variação, mas porque sendo monumental e tendo sido projetado para ser de fato um símbolo, se enquadrava melhor ao sentido do tradicionalismo local em franca construção. Ao Gaúcho Oriental, passaram a chamar de “gaúcho pachola”. O que é de fato não importa, interessa a representação que se pode explorar e construir sobre um ou outro. Sobre o gaúcho rio-grandense, qualquer debate a respeito de seu caráter, focaliza exclusivamente uma das subculturas do Estado, a pastoril, um

modo de vida ao qual somente uma minoria está ligada. Nesta construção, onde o Laçador também foi (e permanece) um símbolo encomendado com a específica função de ajudar na formação de um passado idealizado (por alguns, os fundadores do movimento tradicionalista). Para a efetivação desta tão recente construção, foram utilizadas outras estratégias. Além de uma música tradicionalista e da literatura sobre o assunto, também a historiografia deu seu contributo para a idealização do gaúcho rio-grandense.

Quando olhamos uma escultura, assim como numa fotografia ou pintura, o que vemos é a representação de algo. Não vemos o objeto que se quis representar, porém, numa ação cognitiva, distinguimos o objeto real daquilo que o representa. Para Pesavento “[...] a representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”⁸⁵. As representações são formas integradoras da vida social, expressando-se por normas, discursos, imagens e ritos, formando uma “realidade paralela” que tem o objetivo de manter a coesão de um grupo. Pesavento diz, ainda, que

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real⁸⁶.

Os monumentos e esculturas que vemos são pedaços de pedra e metal modelados intencionalmente com a finalidade de representar, não uma realidade histórica baseada em fontes, mas um imaginário. Temos, então, duas faces da representação nas esculturas integrante do conjunto de Escultura Pública: a que pode ser tocada e a que pode ser percebida e interpretada.

Ao observarmos um conjunto escultórico podemos perceber que o que é representado não é somente a figura que se supõe representar— o político influente, o herói ou o objeto —, mas uma variedade de ideias, sentimentos, conceitos, juízos, opiniões, enfim, um fluxo de informações que, historicamente, transmutam-se para acompanhar novos paradigmas, sempre cambiantes no turbilhão dos momentos de transição política e mudanças sociais. É o que Pesavento definiu como

⁸⁵ PESAVENTO, 2004, p. 39.

⁸⁶ Idem.

“deslizamento de sentido”⁸⁷. O acervo constituído pela Arte Pública, representando homem, objeto ou o abstrato, em amálgama com símbolos e alegorias é, na verdade, pano de fundo em que os atributos políticos e sociais vêm carregados de sentidos ocultos que “[...] se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão”⁸⁸, aproveitando-se da experiência perceptiva “oferecida” em praça pública à população.

Como é evidente, seria inadequado desconsiderar o poder do Estado na construção ideológica e das mentalidades – os modos de pensar e de sentir dos indivíduos de uma mesma época –, pois é ele que define quais personalidades e quais acontecimentos devem ser fixados na memória da sociedade, além de fornecer os padrões valorativos de cada época e que se refletirão na arte como transmissora de ideologias ou instrumento de doutrinação e argumentação política.

Nas Ciências Sociais a conceituação de *ideologia* não é formulada de maneira única ou definitiva. Desde Destutt de Tracy, em 1801 – passando por Marx, Lênin e Mannheim –, vários sentidos lhe foram atribuídos. Neste momento, porém, não nos ocuparemos das mudanças pelas quais o conceito passou ou quais formulações lhe foram atribuídas por cada um destes pensadores, mas buscaremos o conceito que melhor define a imposição e legitimação das classes sociais que promoveram a Escultura Pública em Porto Alegre. Após uma análise das principais formulações sobre o conceito de ideologia, a proposta de Michael Löwy é de que se unam os conceitos de ideologia e utopia de Mannheim, ao que este último chamou de ideologia total e que Löwy gostaria de chamar de visões de mundo. Existe, aqui, certa discordância terminológica e conceitual, mas, partindo de Mannheim, podemos definir ideologia como “[...] o conjunto de concepções, ideias, representações, teorias, que se orientam para a estabilização, ou legitimação, ou reprodução, da ordem estabelecida”⁸⁹. Porém, esta definição não parece exprimir de forma completa a motivação das implantações de Escultura Pública na cidade e deve ser complementada com a definição compilada por Löwy que inclui “[...] expressões de

⁸⁷ Idem, p. 41.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ LÖWY, 2006, p.13.

interesses sociais vinculados às posições sociais de grupos ou classes”^{90/91}. Em resumo, a ideologia é o estabelecimento de relações desiguais de poder.

É em relação à questão ideológica que se justifica, pelo menos em parte, o evidente descaso dos poderes públicos em relação à preservação do patrimônio de Arte Pública da cidade. Alves⁹² explica a situação de forma precisa: “A obra de arte contém no mínimo de sua forma, o máximo de informação sobre o tempo, a pessoa, a sociedade que lhe deu origem formal e prolonga sua existência na longa duração” e, quando “[...] abandonada a si mesma não sobrevive, pois cada nova geração, que chega no palco da história, busca impor seu próprio paradigma” através do silêncio e da desqualificação, quando não a destruição dos paradigmas passados⁹³. Explicação óbvia, mas nem sempre lembrada, cada grupo quer imprimir sua marca ideológica e, para que seu sucesso seja mais efetivo, é necessário desprestigiar, quando não, destruir as marcas anteriores.

Foto 13: A Samaritana



Foto 14: A Samaritana depredada, Artigas e José Bonifácio em depósito da Prefeitura.



⁹⁰ LÖWY, 2006, p.13.

⁹¹ É evidente e expressa em Löwy a perspectiva marxista, onde, as ideias e representações sociais (portanto, a ideologia) predominantes numa sociedade capitalista são produtos da dominação de uma classe social sobre outra.

⁹² SIMON, Círio. Prefácio. In: ALVES, 2004, p. 5.

⁹³ S/autor, s/data.

S/autor, s/data.

4 “O REI ESTÁ NU”

[...] ele disse o que todo mundo pensa, ou seja, qualquer um que tem bom senso vê de cara que o ‘rei está nu’. É claro que a elite que ‘costura’ para o rei tinha que ficar furiosa [sic].
(SAIDL)⁹⁴

Em seu artigo *A cidade das monstruosidades*⁹⁵, o historiador Voltaire Schilling reclamava da “feiura” da arte contemporânea, principalmente, das obras de Escultura Pública que “ornamentam” a cidade. A obra “Tapume”, popularmente conhecida como “Casa-monstro”, de Henrique Oliveira, instalada na Rua Duque de Caxias durante a 7ª Bienal do Mercosul, “gota d’água derradeira destas perversidades que acometem contra nós, pobres porto-alegrenses”, foi o elemento deflagrador do artigo-desabafo de Schilling. Referiu-se às obras como um “flagelo” instalado num “vale de horrores”, um “colar sem fim de mau gosto” onde se concentram esculturas e monumentos absolutamente “espantosos”, “um pior que o outro” – alguns tendo por matéria prima “esterco”⁹⁶ – formando um “calvário” para os cidadãos que sofrem “injusta punição” e onde se pode ter a visão de um “desembarque de extraterrestres”⁹⁷. O autor usou ainda outros adjetivos e termos irônicos, tais como, “hediondo”, “medonhice”, “abominações”, “maldades estéticas”, “superúbere de uma vaca premiada”⁹⁸ e “tarugo de ferro enferrujado”⁹⁹.

A mordacidade de sua crítica foi considerada uma provocação e fez com que, pessoalmente, o historiador fosse duramente criticado por alguns, principalmente artistas, e aplaudido por outros, cidadãos artistas e não artistas, gerando infundáveis artigos-réplicas e comentários, além de abrir uma discussão que se desmembrou em diversas questões. Além da legitimidade das comissões encarregadas da escolha das obras que são expostas na cidade, entraram no debate os critérios utilizados para estas escolhas e sobre qual seria o limite da arte, onde esta termina e onde

⁹⁴ Comentário de J. Saidl, em 30/10/2009 - 19:29. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

⁹⁵ Artigo publicado por Voltaire Schilling em Zero Hora, em 25/10/2009, s/p. Disponível em: http://debateartepublica_aeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html. Consulta em 29/10/2012.

⁹⁶ O autor refere-se à obra “Estrela-guia”, de Gustavo Nakle.

⁹⁷ O autor se refere à obra “Monumento ao General Castelo Branco”, de Carlos Tenius (Foto 15).

⁹⁸ O autor refere-se à obra “Supercuia”, de Saint Clair Cemin (Foto 16).

⁹⁹ O autor refere-se à obra “Olhos Atentos”, de José Randack.

começa “[...] a bizarrice ou simplesmente a porcaria”¹⁰⁰. Frente à “[...] invasão do espaço público para deleite de alguns artistas”¹⁰¹, os cidadãos passam a procurar uma justificativa para o investimento de dinheiro público, via isenção de impostos, em obras que não entendem, não gostam ou que não o sensibilizam. Estas questões provocaram, ainda, discussões sobre a necessidade de revisão sobre o sentido do espaço urbano.

Foto 15: Monumento a Castelo Branco



S/autor, s/data.

Foto 16: Supercuia



S/autor, s/data.

Foto 17: Estrela Guia II



S/autor, s/data.

Como as críticas às obras espalhadas na cidade são incomuns, pessoas e grupos ligados à cultura e à arte e, quase sempre, vinculados ao processo de seleção, exposição e promoção das obras de Escultura Pública em Porto Alegre, viram no artigo de Schilling um ataque os seus valores artísticos, culturais e,

¹⁰⁰ Postagem de P.G. em 02/11/2009. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

¹⁰¹ Comentário de Joel Abrahão, em 26/10/2009. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

particularmente, sociais. Em relação a isso, o jornalista Marcelo Gonzatto cita Alves¹⁰², que acredita que

[...] o receio de julgar publicamente as criações está relacionado a dois fatores: a reverência a uma espécie de caráter sagrado da arte, entendida como algo acima do 'homem comum', e a dificuldade de equilibrar a avaliação crítica com o respeito a um ofício especializado e com o qual nem todos estão familiarizados¹⁰³.

Tomados de assalto no que lhes compõem um *status quo*, retribuíram, por sua vez, com ofensas pessoais ao autor do artigo, acusando-o de incapaz, irresponsável, rancoroso, preconceituoso, fascista, equivocado¹⁰⁴ e senil.

O artista plástico Gustavo Nakle, autor de *Estrela Guia II* (Foto 17) uma das obras citadas por Schilling, recorreu à suposta revisão artística que ocorre ao longo dos séculos, afirmando que

[...] o que hoje achamos ruim, gerações futuras poderão achar genial. Inúmeros casos na história da arte nos mostram esta mudança. Um exemplo são os impressionistas e pós-impressionistas, a princípio recusados pela crítica e pelo público, hoje considerados geniais¹⁰⁵.

Em referência ao chiste em que Schilling propôs ao Secretário de Cultura¹⁰⁶ da época que se promovesse uma “ação entre amigos” para devolver as obras aos seus autores que, supostamente, não teriam verbas para deslocá-las de volta aos seus ateliês, outro artista plástico aborda questões relativas às sociedades democráticas:

Não é novidade que obras de arte em espaço público desagradem a *certas* parcelas da população. Sociedades democráticas, entretanto, não propõe sua destruição, pois isto seria uma atitude fascista que, na mesma moeda de troca sugere uma providência autoritária sobre tudo o que lhes 'desagrada'. Ao contrário, privilegia-se o respeito à expressão, que é o fundamento básico da democracia¹⁰⁷.

¹⁰² Não consta qualquer referência nem a forma como foi obtida a informação.

¹⁰³ Artigo publicado por Marcelo Gonzatto em Zero Hora, em 27/10/2009, s/p. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

¹⁰⁴ Nota pessoal: A palavra “equivocado”, no caso de um historiador de projeção, parece ter um peso bem mais significativo.

¹⁰⁵ Nota publicada em Zero Hora, em 31/10/2009, s/p. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

¹⁰⁶ Secretário de Cultura do município de Porto Alegre, Sergius Gonzaga.

¹⁰⁷ Artigo publicado por Gaudêncio Fidelis em Zero Hora, em 31/10/2009, s/p. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

Porém, uma vez que os critérios para o que deve ou não ocupar o espaço público não foram construídos coletivamente, muito se falou sobre escolhas mais democráticas, onde não fossem ouvidos somente os admiradores da arte contemporânea, mas o público que deve conviver permanentemente com as obras.

Não à parte de toda esta discussão conceitual, uma massa relevante e contundente se viu representada através do artigo de Schilling, que teve a “coragem” de manifestar o que muitos sentiam, mas que não tinham voz para tal. Incluíram-se entre os apoiadores de Schilling, também artistas e pessoas ligadas ao meio, como na nota publicada por Rosangela Nectoux, onde diz aos leitores que

Não se sintam envergonhados se forem à Bienal do Mercosul e não entenderem nada, pois não há nada para entender. Deve-se perguntar onde está o dinheiro investido na Bienal. O gato comeu? Há alguns anos, o evento vem apresentando essa vergonha e se espera que o povo se sinta impactado. Com certeza, os visitantes sentem-se otários¹⁰⁸.

A nota, tendo sido escrita por uma artista plástica, sugere uma análise mais específica quanto às ligações e simpatias dos detratores do artigo e do próprio Schilling em relação ao processo atual de arte pública em Porto Alegre.

Alguns cidadãos parecem ter conseguido captar e sintetizar as questões debatidas.

Sobre a questão do belo e do feio:

Como a abordagem e os argumentos do Voltaire foram desastrosos, a discussão se voltou para a questão moderno x contemporâneo. Não é esse o ponto. O caso é que realmente, dos monumentos tipo roda-de-carroça, lanças e bundas-de-cavalo, até os modernos, como Tenius, chegando aos contemporâneos, onde a estética nem é uma questão essencial a todos os artistas, enfim, nenhuma obra pública de arte em POA é realmente muito boa, apaixonada, empolga. Qual obra você levaria um visitante novo na cidade para conhecer?¹⁰⁹.

Sobre as justificativas conceituais apresentadas pelos artistas e acadêmicos:

Schopenhauer já colocou a nu essa estória de parecer ser ‘difícil’ (A Arte de escrever), isso aconteceu no tempo dele. Já denunciava filósofos contemporâneos tais como Fichte e principalmente Hegel por essa prática,

¹⁰⁸ Nota publicada em Zero Hora, em 22/10/2009, s/p. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

¹⁰⁹ Comentário de Juliana Macedo, em 30/10/2009. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

de que as firulas intelectuais são mais importantes do que o próprio conteúdo das obras. Parece que na arte isto acontece também. Qual o problema com o belo? Concordo com o autor do artigo [sic]¹¹⁰.

Sobre a reação dos artistas e a profusão de títulos acadêmicos dos detratores de Schilling:

Àqueles dizendo que é preciso entender para criticar, enxerguem-se. Arte não é o domínio de alguns poucos autoproclamados intelectuais, arte não é limitada à elite com 'formação'. Menos ainda quando é exposta publicamente, em espaços que pertencem à população. O autor do artigo está correto, sim, em criticar, pois o que vemos nesta cidade é uma aberração, e não arte. A reação pública que ocorre seguindo o artigo é o que os ditos 'artistas' mais temem, é a população finalmente percebendo sua farsa. É o povo declarando, como outra pessoa já comentou nesta página, que o rei está nu¹¹¹.

Sobre a formação dos significados e representações:

A cuia, para mim, é a obra mais genial exposta em Porto Alegre. Veja: quem já visitou bolichos ou o mercado público sabe que há aquele emaranhado de cuias formando um círculo. Saint-clair preservou sua forma, esbranquiçou-a e imortalizou as cuias em uma forma arredondada que poderia, para mim, intitular-se: mundo gaúcho. É quase uma obra regionalista-ufanista ao nos dizer: o sul pode dominar, culturalmente, o mundo. Na minha crença, deveria ser respeitada tanto quanto o Laçador [sic]¹¹².

E uma sugestão relevante:

As Bienais são espaços de atualização e provocação estética e artística. 99% das obras expostas são descartáveis ou lixo mesmo. Portanto, 'restos' de bienais não deveriam ser eternizados na cidade. No máximo, crie-se um Espaço Bienal, onde os melhores trabalhos fiquem expostos por um tempo, no máximo até a próxima bienal [sic]¹¹³.

Porém, Schilling, que sabia de antemão estar representando grande parcela da população e também já previa manifestações de repúdio, provoca:

O que acho estranho nessa área das artes plásticas é que, na literatura, o sujeito pode escrever um livro ruim, e a crítica em geral pode manifestar sua hostilidade. A mesma coisa acontece com o teatro, com o cinema. Mas

¹¹⁰ Comentário de Marcelo Lied, em 28/10/2009. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

¹¹¹ Comentário de André T., em 27/10/2009. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

¹¹² Comentário de Paulo Soares, em 26/10/2009. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

¹¹³ Comentário de Paulo Weyne, em 26/10/2009. Disponível em: <http://debateartepublicaeeergs.blogspot.com.br/2009/11/debate-arte-publica-em-porto-alegre.html>. Consulta em 29/10/2012.

parece que as artes plásticas resolveram reservar a si uma posição de não aceitar e imediatamente cair no pentágono da desqualificação: quem critica é nazista, stalinista, reacionário, ignorante e burro. Sabia que, se houvesse algum tipo de contestação (ao artigo), entraria em uma dessas categorias. Curiosamente, não me chamaram de veado ainda. É praxe isso¹¹⁴.

Como se viu pelas manifestações gerais, o artigo *A cidade das monstruosidades*, talvez – mas não só – por seus excessos, rendeu controvérsias e ofensas ao seu autor, mas oportunizou, apesar das manifestações corporativistas por parte do meio artístico, uma análise sobre a receptividade do público e a forma como são “escolhidas”, na atualidade, as obras de Arte Pública implantadas na cidade. Centenas de comentários foram postados nos *sites* e *blogs* que reproduziram o artigo de Schilling e os artigos-replica e ficou bastante claro o apoio da maioria da população à opinião do autor do artigo não somente por parte dos ditos leigos, como também de muitas pessoas ligadas ao campo das artes. Percebe-se que o momento foi oportuno para a manifestação das opiniões, antes silenciadas e contidas, sobre as obras públicas contemporâneas e também sobre o tratamento elitista e quase privado das decisões que envolvem o espaço público e suas implicações no campo social. Porém, não se pode definir este público quanto a sua formação, faixa etária ou classe social, visto que os comentários não proporcionam esta informação, permanecendo a carência de uma pesquisa que estude e justifique de forma mais adequada a rejeição manifestada nos sites e blogs pesquisados.

O assunto é bastante complexo e envolve, ainda, questões aqui já citadas, como o “empresariamento da cidade” e os acordos não formais que se estabeleceram entre o poder público e o empresariado gaúcho. Além disso, as obras de arte contemporâneas que se encontram instaladas nos logradouros não pertencem de fato à cidade, como possa parecer, mas ao acervo da Fundação Bienal¹¹⁵. Este fato não é segredo, mas não é do conhecimento geral da população.

¹¹⁴ Voltaire Schilling em entrevista concedida a Eduardo Veras e Luiz Antônio Araujo. Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/noticia/2009/12/arte-na-berlinda-zero-hora-entrevista-voltaire-schilling-2738632.html>

¹¹⁵ KNAAK, Bianca. s/d., s/p.: “Efetivamente a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (FBAVM) legou às ruas da capital gaúcha quinze obras, todas instaladas próximas às margens do Lago Guaíba, ao ar livre e compondo o espaço urbano da cidade. Apesar do regime de comodato entre a municipalidade e a FBAVM – numa parceria público-privada para exibição e conservação das obras –, elas pertencem ao acervo da FBAVM. Mesmo assim são consideradas presentes da Bienal do Mercosul para a capital do Estado que, entre outras funções, colaboram para valorização turística dos espaços da orla e seu entorno mais imediato”.

A não manifestação por parte da população sobre as obras artísticas contemporâneas da cidade, não se trata de aprovação ou apatia, mas da não existência de meios práticos para sua manifestação. Schilling se fez porta-voz dos desagradados e a polêmica criada a partir do seu desabafo ressalta a percepção da população sobre as intervenções artísticas nos espaços públicos e o quanto estas afetam o seu cotidiano. O que se espera é que a população deveria encontrar fatores de identificação com as obras artísticas e constituir suas representações em relação a elas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se dividir o conjunto dos monumentos públicos constituídos em Porto Alegre entre antes e depois da Arte Pública contemporânea, se poderá ver que a estabilidade e permanência dos monumentos de antes, alojados há tanto tempo nos espaços públicos, não perturbam o transeunte, não provocam qualquer hesitação no seu andar e nem provocam qualquer estranhamento ou divagação, fazendo parte da paisagem urbana. Neste sentido, as elaborações inconscientes são um processo que tem como origem várias articulações e conexões também inconscientes e têm por base as experiências vividas pelo indivíduo e as impressões daí advindas. Porém, assim como os objetos e as obras de arte guardadas nos museus convencionais, também as obras da Arte Pública não são apenas conservadas, mas instrumentalizadas no presente e marcadas pelas diferentes conjunturas. Já no caso das obras de Arte Pública contemporâneas não acontece o mesmo. As obras causam reação e estranhamento e, mesmo, a rejeição.

Não foi sem razão que Alves adotou referências temporais que relacionam mudanças políticas importantes às manifestações artísticas, no Estado ou no país, sejam de produção espontânea ou encomendadas, patrocinadas pelos grupos políticos no poder da capital e do Estado rio-grandense ou, de outra forma, por patrocinadores pertencentes às classes sociais dominantes, quase sempre em sintonia com os primeiros.

Assim como foram dados exemplos de representação e idealização sobre duas obras, o Gaúcho Oriental e o Laçador, se poderia desenvolver linhas de análise semelhantes para cada uma das esculturas da cidade. A partir destes exemplos foi possível perceber que ideologia e representação não são fatores estáticos e independentes, mas estabelecem entre si, não um diálogo, mas um circuito, como um sistema de realimentação onde as ações e reações, se apresentam de forma emaranhada, recursiva e complexa. E como em qualquer sistema, os elementos que o compõem mudam ao longo do tempo. Assim, mudam as ideologias e transformam-se as representações para acompanhar os novos interesses.

Contemporaneamente, os objetivos são mais explicitamente comerciais e os locais escolhidos para a implantação das obras não visam à construção de um lugar de memória, mas a lógica de mercado. Como já foi dito anteriormente, trata-se de investimento empresarial consentido pelo poder público e que contempla largamente os interesses econômicos e políticos, tanto das instituições privadas que investem em si mesmas com as isenções fiscais, quanto do poder público que se legitima como coautor dos projetos e iniciativas socioculturais. Como o objetivo é doutrinário-comercial, o cidadão não é adequadamente consultado sobre as obras que ele gostaria ou não de ver nos logradouros de sua cidade, sendo representado por “técnicos”, “eruditos” ou artistas que ele não escolheu e que, portanto, não o representam. As diversas formas de imposição na Arte Pública não são uma prática nova. Em Porto Alegre ela acontece desde os tempos do Império, com a implantação do chafariz “O Rio Guaíba e os Afluentes”, com a ressalva de que, nesta época, éramos governados por um Imperador e definição de democracia ainda era vaga e desconhecida.

Desde que a implantação das obras de Escultura Pública foi “assumida” pela iniciativa privada houve certa alteração em relação à função do lugar e ao público a que é direcionada. Se antes as obras eram instaladas em locais de acesso frequente já estabelecidos, na atualidade são elas que estabelecem o acesso do público.

Para a comunidade é importante debater, uma vez que os espaços são públicos e as obras não são itinerantes, mas permanentes. Não se trata de discutir quem entende ou não de arte, mas de fazer uma consulta entre quem de fato irá conviver com elas, sejam estes o público leigo ou “cultivado”. Sendo a arte, como diz o nome, pública, deve sim agradar aos olhos de seus cidadãos. Se não, qual o objetivo delas?

A experiência estética das obras de Escultura Pública contemporâneas utilizou ações e funções capazes de interferir nos espaços públicos e cotidianos da cidade, provocando uma revisão do sentido público destes espaços. Criadas, supostamente, para o local onde seriam instaladas, estas obras produzem não só uma conformação visual, mas um impacto social que não será repetido em qualquer outro lugar. Apesar das propostas de sensibilização da percepção pública sobre as obras, a repercussão é sempre imprevisível. Tanto quanto a pintura realista de

outrora, que tornava capaz a tradução de uma época, a leitura da Arte Pública contemporânea revelará não só os aspetos artísticos e a visualidade de nossa cidade – caótica para uns, genial para outros –, mas as contradições e, porque não, as imposições sociais e políticas de nossa atualidade, pois não somente a Arte Pública, mas o seu contexto são reveladores de um momento.

Quanto à democracia nas implantações da arte pública contemporânea, pode-se compará-la à música, ao teatro, ao cinema, à poesia e à literatura, expressões artísticas onde todos podem manifestar se gostam ou não, ou ainda, determinar o que não é bom e o que não é. Mais do que isso, todo o cidadão que não alcançar qualquer grau de fruição frente a alguma dessas expressões artísticas, pode simplesmente decidir não ouvi-las ou não olhá-las e o assunto se encerra por aí. No caso da Arte Pública a questão tem outro sentido bem mais relevante. Trata-se de obra de arte no espaço público no qual o cidadão transita diariamente e é forçosamente obrigado a “assisti-las” todos os dias, quer goste ou não. Como é corrente o aforisma de que não é possível agradar a todos, espera-se que a Arte Pública, como patrimônio cultural de uma cidade, seja, no mínimo, do agrado da maioria, ou seja, uma grande parcela da população deve identificar-se com a obra e, assim, constituir suas representações em relação a ela.

Pode-se, também, cogitar algumas questões sobre as pichações, roubos e depredações das obras de Arte Pública de Porto Alegre, uma das cidades brasileiras que mais sofre com este problema. É de se perguntar por qual motivo, na cidade de Porto Alegre, a depredação e o roubo de esculturas são tão frequentes. Sem querer fazer julgamento do valor das obras mencionadas, existe grande rejeição da população às obras expostas e, sendo assim, danificam-se aqueles que não têm significação e roubam-se metais e pedras para utilização mais prática. Se o objetivo da arte é transformar o público ao qual se dirige, seria esperável que a Arte Pública atingisse, não de forma positiva a maior parcela, mas de forma negativa o mínimo da população?

Como já foi dito, é possível que com o passar do tempo as obras contemporâneas se incorporem à paisagem assim como as obras de épocas já passadas. Afinal, tudo se constrói: o monumento, a memória, a tradição, a história, o

lugar de memória que conta a história que se construiu, a cultura, o discurso que impõe a ideologia, a “verdade” e a representação da verdade.

REFERÊNCIAS

ABREU, José Guilherme. **Arte Pública e lugares de memória**. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio. I Série vol. IV. Porto: 2005. (p. 215-234).

ALVES, José Francisco. **A Escultura Pública de Porto Alegre – história contexto e significado**. Porto Alegre: Artfólio, 2004.

_____, José Francisco. Arte Pública: produção, público e teoria. In: ALVES, José Francisco (org.). **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

BARCELLOS, Vera Chaves. Arte pública: um conceito expandido. In: ALVES, José Francisco (org.). **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

BRUNO, Maria Cristina. **Musealização da Arqueologia: um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema**. Cadernos de Sociomuseologia nº 17. Lisboa: ULHT, 1999.

_____. **Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: Avanços, retrocessos e desafios**. Artigo disponível em <http://www.mast.br/projetovalorizacao/textos/livro%20cultura%20material%20e%20patrim%C3%B4nio%20de%20C&T/3%20Artigo%20Cristina%20Bruno.pdf>. (s/d).

_____. Entre a Museologia e a Museografia: propostas, problemas e tensões. Apresentação no Seminário Internacional **“História Representada: o dilema dos Museus”** realizado no Rio de Janeiro, em outubro de 2002. Disponível em: http://www.mestrado-museologia.net/Textos_cristina/MHN_COMUNICACAO.pdf. Consulta em 26/05/2012.

_____. Exposições e narrativas nos Museus de História. Apresentação no Seminário Internacional **“História Representada: o dilema dos Museus”** realizado no Rio de Janeiro, em outubro de 2002. Disponível em: http://www.mestrado-museologia.net/Textos_cristina/MHN_COMUNICACAO.pdf. Consulta em 26/05/2012.

CARNEIRO, Henrique Figueiredo. Banalização do patrimônio cultural material e consequências perversas para a vida na cidade. In: MARTINS, Clerton (org.). **Patrimônio Cultural: da memória ao sentido do lugar**. São Paulo: Roca, 2006.

DIAS, Elisa. Cemitérios: testemunhos do passado. In: BARROSO, Vera Lúcia Maciel; JACHEMET, Célia Silva (Orgs); **Raízes de Gravataí**. Porto Alegre: Evangraf, 2011.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. **Porto Alegre 1900-1920: estatuária e ideologia**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

DVORAK, Max. **Catecismo da Preservação de Monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre e seu comércio**. Porto Alegre: Associação Comercial de Porto Alegre:1983.

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC/Annablume, 1997.

GOMES, Alexandre Oliveira. OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio/MAST. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewPDFInterstitial/136/134>. Acesso em 25/09/12.

KNAAK, Bianca. **Arte Pública no espaço urbano: marcas da Bienal do Mercosul na cidade de Porto Alegre**. Porto Alegre: s/d. Disponível em: http://thor.sead.ufrgs.br/objetos/abarca/textos/POknaakb_arte-publica-e-espaco-urbano.pdf. Acesso em: 28/09/12.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. O objeto de Estudo da Museologia. In: GRANATO, Marcus. SANTOS, Cláudia Penha dos. (org.). **Museus Instituição de Pesquisa**. MAST Collóquia 7. Rio de Janeiro, MAST: 2005.

LÖWY, Michel. **Ideologias e Ciência Social – Elementos para uma análise marxista**. São Paulo: Cortez, 2003.

MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins. **Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação**. Rio de Janeiro: Mast, 2006. (MAST Colloquia 8).

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1981.

OLIVEIRA, Clovis Silveira de. **Porto Alegre, a cidade e sua formação**. Porto Alegre: Gráfica e Editora Norma, 1985.

PESAVENTO, Sandra. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PETTINI, Ana Luz. Arte Pública Contemporânea: experiências de Porto Alegre. In: ALVES, José Francisco (org.). **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

RANGEL, Márcio Ferreira. **A cidade, o museu e a coleção**. Liinc em Revista, v.7, n.1, março/2011, Rio de Janeiro: 2011. Disponível em:

http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/marcio%20ferreira%20rangel.pdf. Acesso em 22/09/2012.

RESENDE, José. O que seria uma Arte Privada? In: ALVES, José Francisco (org.). **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

SCHIAVO, Cléia. ZETTEL, Jayme. **Memória, Cidade e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva; Bogotá: Convenio Andres Bello, 2001.

SILVA, Luís Gustavo. **O empresariamento da cidade: Porto Alegre e o caso da Bienal do Mercosul**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional/PROPUR/UFRGS. Porto Alegre: 2004. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17919/000726400.pdf?sequence=1>

SILVA, Sérgio Roberto Rocha da. **Porto Alegre, Curitiba e Florianópolis (1900-1940): monumentos, heróis e imaginário**. Tese de doutoramento em História na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2008.

SUANO, Marlene. **O que é Museu?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

WEIMER, Günter. **A vida cultural e a arquitetura na República Velha rio-grandense 1889-1945**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.