

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – UFES  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**CILIANI CELANTE ELOI JERONYMO**

**MONUMENTO PÚBLICO:  
Memória Coletiva na sua Trajetória Funcional**

**Vitória - ES  
2014**



**CILIANI CELANTE ELOI JERONYMO**

**MONUMENTO PÚBLICO:  
Memória Coletiva na sua Trajetória Funcional**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.  
Sob orientação da Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

**Vitória - ES  
2014**

CILIANI CELANTE ELOI JERONYMO

**MONUMENTO PÚBLICO:  
Memória Coletiva na sua Trajetória Funcional**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa: nexos entre arte, espaço e pensamento.

Aprovada em:

Comissão examinadora

---

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo  
Orientador

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Aissa Guimarães  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos  
Universidade Federal de Santa Catarina

## **AGRADECIMENTOS**

**“A gratidão é a memória do coração”  
Marian Rabello**

Quando a trajetória chega ao fim, como se estivéssemos acabado de passar por uma longa estrada, olhamos para trás como se isso fosse necessário para sorver completamente a experiência e autenticar essa certeza. Mas ao olharmos o trajeto percorrido temos os acenos daqueles que no início da jornada pareciam ser apenas ocupantes comuns envolvidos nos afazeres normais do percurso. Temos o aceno do topógrafo adaptando o caminho à nossa passagem, os operadores de todas as máquinas niveladoras, os aplicadores do cáustico e insalubre asfalto, o concretador da calçada, o aceno do paisagista e dos plantadores do refrescante jardim. Vemos o motorista do carro pipa regador, os rapazes que estavam auxiliando o assentador de postes e aquele que colocou a lâmpada. O senhor que varria devagarinho na altura da curva. Aquele mestre de obras tira os óculos e acena. Curioso o aceno de todos os outros transeuntes ao mesmo tempo. O guarda que sinalizou nossa vez de passagem, o que informou e aquele que muito agora sorriem no aceno quase sincronizado. O que tapou os buracos. O que recolheu o nosso lixo...e o aceno simpático do que o reciclou. Neste caminho que me pareceu as vezes tão difícil, onde me senti as vezes tão impotente frente ao fluxo intenso, olhando agora daqui do final percebo claramente que atravessá-lo era a incumbência mais leve... E esta foi a minha, por mais difícil que me pareceu. Em gratidão, deixei algumas miúdas

sementes no ultimo canteiro e em algumas pequenas transversais.  
Tenho certeza que o Projetista Maior as fará germinar.

Ao meu Bondoso Deus,

Aos meus pais e irmãos.

A Daniel e nossa pequena Milena.

A minha estimada Luci Jeronymo,

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes.

Agradeço carinhosamente:

Dra. Angela Grando e aos professores

Dra. Aíssa Guimarães, sempre solícita... Dra. Almerinda Lopes, Dr.

Alexandre Emerick.

Dr. Cesar Floriano que tem nos atendido tão prontamente!

Á amiga Marcela Belo e Marcia Martinelli.

Marcos Casotti,

As colegas da Prefeitura Municipal de Vitória:

Keila Madeira e Tatiana Kill Borges Ulfeldt pelo apoio e compreensão,

Silene que tantas vezes percebeu que eu vinha de uma noite em

claro,

As diferentes contribuições sob forma de incentivo das professoras

Angélica Pinto, Carla da Vitória, Claudia Sartori e Rose Arpini.

Ao Dr. José Cirillo,

Querido orientador,

Uma página inteira e exclusiva seria insuficiente para demonstrar minha gratidão por tanta dedicação, carinho e cuidado ao lidar com minhas possibilidades e também com minhas limitações. Não sei como agradecer pela orientação, porque simplesmente você foi além de orientador e a mensagem que me deixa está fora do âmbito de qualquer pesquisa acadêmica. Aprendi que o que faz de alguém um mestre não é a quantidade que se sabe sobre algo, mas a capacidade de extrair do conhecimento adquirido, oportunidades que propiciem à felicidade alheia. Esse é o sentido do conhecimento!

Você é minha prova pessoal do cuidado de Deus comigo e de como Ele me conhece... Um dia alguém disse que as pessoas entram na vida da gente por acaso, mas não é por acaso que elas permanecem. E conhecendo meu perfil como você conhece, minha forma de ajeitar as coisas pro meu tempo, meu jeito, meu ritmo, meus pensamentos e formas de fazer, pra me ser possível não desistir da meta... vai com certeza concordar comigo quando digo que você foi um enviado e não um acaso!

Muito obrigada!

## Lista de figuras

- Figura 01 - Menir do complexo megalítico de Évora/Portugal
- Figura 02 - Dolmen da orca/Portugal
- Figura 03 - Dolmen da Orca (entrada)
- Figura 04 - Mamoá de Lamalou/França
- Figura 05 - Mamoá de Lamalou interior
- Figura 06 - Torres de energia Jesus de Nazaré/Vitoria, ES
- Figura 07 - Torres de energia Jesus de Nazaré/Vitoria, ES
- Figura 08 - Monumento a Balzac
- Figura 09 - Monumento aos Burgueses de Calais
- Figura 10 - Memorial aos Soldados Mortos no Vietnã – EUA
- Figura 11 - Memorial aos Soldados Mortos no Vietnã – EUA
- Figura 12 – Monumentos aos Soldados do Exército Vermelho Russo
- Figura 13 – Monumento aos Soldados do Exército Vermelho Russo
- Figura 14 – Monumento ao Índio Araribóia - Década de 1960
- Figura 15 – Monumento ao Índio Araribóia – 2014
- Figura 16 – Intervenção 8º Salão do Mar
- Figura 17 – Instalação América 500 Anos de Devastação e Saque
- Figura 18 – Instalação América 500 Anos de Devastação e Saque
- Figura 19 – Memorial 11 de Setembro
- Figura 20 – Memorial 11 de Setembro
- Figura 21 – Memorial 17 de Julho – Congonhas
- Figura 22 – Memorial do Holocausto – Berlin
- Figura 23 – Corcovado em 1865
- Figura 25 – Antigo Mirante Chapéu do Sol – RJ
- Figura 26 – Primeiro Projeto para o Cristo Redentor

Figura 27 – Segundo Projeto Para o Monumento ao Cristo Redentor

Figura 28 – Fases da Construção do Monumento ao Cristo Redentor

Figura 29 – Colocação da Face do Cristo

## **SUMÁRIO**

<b>Introdução</b>	<b>16</b>
<b><u>Capítulo 01</u></b>	
<b>O Monumento</b>	<b>20</b>
<b>1.1 – Concepção Riegliana de monumento</b>	<b>22</b>
<b>1.2 – Outras Classificações para o monumento</b>	<b>24</b>
<b>1.3 – Os Megalíticos e as Construções Funerárias</b>	<b>26</b>
<b>1.4 – A herança Judaico Cristã Memorialística no Ocidente</b>	<b>31</b>
<b>1.5 – Monumento e Patrimônio</b>	<b>36</b>
<b>1.6 – O Monumento como Memória Coletiva</b>	<b>43</b>
<b>1.7 – A Emoção e a Construção da Identidade</b>	<b>46</b>
<b><u>Capítulo 2</u></b>	<b>52</b>
<b>O Monumento a Partir do Modernismo</b>	<b>60</b>
<b>2.1 – Função e Fruição – Novas Interfaces do Monumento Público Contemporâneo</b>	<b>66</b>
<b>2.2 – Monumento ao Índio Araribóia na Cidade de Vitória/ES</b>	<b>71</b>
<b>2.3 – Monumento América 500 anos – Uma Denúncia Incomoda</b>	<b>78</b>
<b>2.4 – Memória Mercado e Apropriação do Passado</b>	<b>87</b>
<b><u>Capítulo 3</u></b>	
<b>Cristo Redentor – Memória Coletiva Institucional e Identidade Nacional Espetacularizada</b>	<b>87</b>

<b>3.1 – O Local</b>	89
<b>3.2 – A Imagem</b>	93
<b>Considerações Finais</b>	106
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS</b>	108



Detalhe Memorial 11 de Setembro – New York/EUA

## Introdução

As características de uma cidade parecem definir-se pelo acúmulo dos resultados dos modos de vida de sua população. Esse modo de vida é moldado pelas relações culturais políticas, econômicas e sociais, gradualmente estruturadas pela própria sociedade em correlação com outras estruturas sociais de influência constante ou apenas histórica em variáveis graus de importância na construção de sua identidade. Assim, todo conjunto de situações que envolvem uma cidade, situações estas de infinitos valores que contribuem para a formação cultural de um povo, encontra-se em ínfima interseção, num constante processo de (re)significação, onde a memória coletiva cumpre o papel de alinhar toda essa teia de condições.

O historiador francês Pierre Nora fala sobre o que considera como “lugares de memória”, claramente resumidos por Maria de Lourdes Parreiras Horta como locais materiais ou imateriais

...nos quais se encarnam ou cristalizam as memórias de uma nação, e onde se cruzam memórias pessoais, familiares e de grupo: monumentos, uma igreja, um sabor, uma bandeira, uma árvore centenária podem constituir-se em “lugares de memória”, como espelhos nos quais, simbolicamente, um grupo social ou um povo se “reconhece” e se “identifica”, mesmo que de maneira fragmentada”.

(HORTA, Apud Nora in *A Memória Pública* [http://www.miniweb.com.br/Educadores/Artigos/lugares\\_memoria.html](http://www.miniweb.com.br/Educadores/Artigos/lugares_memoria.html)).

Dentre esses “lugares da Memória” sugerido por Pierre de Nora, identificamos aquele que carrega em si só, demonstrações da necessidade de maior quantidade de participação social necessária a sua existência e permanência, no caso, o Monumento, por carregar em si vários fatores que reivindicam uma participação coletiva. E foi observando as diferentes dinâmicas de atuação do monumento público, que identificamos através de marcas resultantes de sua própria relação com o entorno, mensagens de um devir que, ao contrário do que parece, não é nulo ou indiferente quanto ao seu sentido existencial, mas cumpre o papel de mediador entre os nós de encontro na histórica social, atuando de forma complexa ao refletir desta sua multiplicidade e transversalidade. No entanto, percebe-se uma lacuna de fatores a ser investigada na problemática

entre o Monumento público intencional e sua interação com a memória coletiva que a envolve. Assim, a pesquisa se propõe a analisar esta relação partindo de três eixos básicos sendo estes justamente: o monumento, a memória coletiva e os resultados desta interação visíveis na sociedade. Como recorte temático, a pesquisa se volta para monumentos intencionais e não intencionais de linguagem escultórica tradicional ou não, em suas diferentes categorias como bustos, obeliscos, estatuárias, esculturas, etc., bem como para formas monumentalizadoras não convencionais visíveis atualmente em comunicação com a arte contemporânea. Devido a intenção de busca identificadora e qualitativa, não achamos viável nos limitarmos por regiões geográficas, ou tempos cronológicos por entender que a memória coletiva em sua força e essência extrapola estes domínios, influenciando e se deixando influenciar por outros rizomas.

De forma geral o objetivo da pesquisa é estudar a reação da memória coletiva frente a proposta direta do monumento que é a rememoração e também suas propostas transversais e subliminares que vão desde a forte apelos ideológicos a missões conscientizadoras. Também quanto a sua forma de apresentação, que a partir da imagem estática avança por conceitos trilhados pela arte contemporânea, como por fim sua resposta quanto a forma de abordagem, que de inicialmente contemplativa passa a sugerir interatividade. Espera-se com os resultados desta busca conhecer e disponibilizar os principais marcos de funcionalidade na trajetória do monumento público bem como encontrar exemplos de sua tenção com a memória coletiva que levem a entender a relação monumento/transeunte, de forma a reconhecer e/ou identificar necessidades comuns à eficácia memorativa através dos monumentos públicos ou simplesmente reconhece-la caracteristicamente como extensão do tipo de identidade social que ao monumento concebe e acolhe.

Para tanto, no primeiro capítulo faremos uma revisão conceitual do monumento publico na visão de Françoise Choay e Alois Riegl e suas divisões por categorias formulada pelos autores com o fim de melhor situar as condições originárias dos monumentos como: monumento intencional, não intencional, monumento histórico e artístico.

O segundo capítulo será dedicado a situar o leitor no foco de estudo do tipo de memória em questão, no caso a memória coletiva considerando alguns pontos principais a respeito desta memória em sua relação com a identidade. Achamos necessário neste trabalho recorrer a certos estudos no campo da ciência cognitiva para análise do papel do envolvimento emocional na construção da identidade, considerando o tipo de vivência atual e sua influência nos aspectos da fruição, o que vem a possibilitar o entendimento de novas situações que permeiam hoje a construção da identidade e definem as regras de valorização sentimental englobando o que se considera memorializável, sendo o Antonio Damásio o teórico escolhido para esta abordagem. Através dos estudos de Pierre de Nora, Maurice Halbwachs e Cecilia Salles a discussão segue sobre alguns pontos a respeito da interface simbiótica da memória coletiva, possíveis de suscitar entendimentos sobre as questões que englobam atos de memorializações.

No terceiro capítulo baseando-se numa visão objetiva de análise sugerida por Michael Baxandall, o trabalho ensaia a aplicação de seu método teleológico de interpretação para uma leitura do monumento a partir de seu aspecto formal, traçando paralelos entre algumas circunstâncias causais da forma final concebida e sua relação com o tipo de interação existente entre a obra e a comunidade a qual pertence. Este capítulo terá como estudo de caso a construção do monumento ao Cristo Redentor no Morro do Corcovado, na cidade do Rio de Janeiro, e tem como objetivo inferir sobre as consequências da busca de resolução de características norteadoras particulares (físicas, políticas, religiosas, artísticas, etc), rumo ao tipo de funcionalidade da obra e sua assimilação e absorção pela sociedade.

As questões pertencentes ao tipo de influência que o modernismo teve no âmbito da memorialização e suas consequências, serão tratadas no capítulo quatro, com o auxílio de Andreas Huyssen, juntamente com as discussões a respeito da sobrevivência e permanência do monumento a se dar no *campo expandido* de percepções no qual a arte tem se mantido na atualidade, segundo a visão de Rosalind Krauss. Neste estudo intitulado: O Monumento a Partir do Modernismo,

além da contribuição de Huyssen, abriremos a opinião de alguns outros estudiosos com respeito a estes aspectos do devir dos monumentos no período em estudo, na busca de verificar opiniões e possíveis convergências entre os que tem buscado se manifestar sobre estas problemáticas ainda vigente e num ciclo ainda aberto.

Buscamos abordar nesta parte do estudo, questões do comportamento da memória coletiva frente formas de concepção de memoriais, desde as formas mais tradicionais às formas atuais que muitas vezes tem fugido da tradicional contemplatividade do observador, como também a relação desse observador com as práticas memorialistas, como por exemplo, o poder da memória coletiva em aniquilar ou promover significados aos monumentos, deslocar e redefinir valores, como também substituir seu motivo memorialístico original por outro a partir da mesma obra, utilizando-se da mesma imagem, enfim, entender o nível de autonomia da Memória coletiva na ressignificação e reapropriação do sentido memorialístico.

Para tanto, achamos necessário, a análise de alguns exemplos que viessem ilustrar o agir da memória coletiva sobre a atuação do monumento em sua função. Alguns autores, que auxiliarão no norteamento deste capítulo, foram escolhidos segundo seus estudos desenvolvidos na área da identidade cultural. A visita local também foi considerada necessária à observação de certas particularidades da pesquisa, bem como para levantamento fotográfico e captação de imagens, busca a qual a internet também deverá ser utilizada como recurso, segundo suas limitações de autorização de imagens.

Com a análise destes principais ângulos que envolvem a relação do monumento público com o aspecto social do local ao qual se insere, o trabalho pretende relacionar e elucidar algumas questões comportamentais da dinâmica da memória coletiva na prática da atuação do monumento público, visando contribuir para um registro aproveitável do tipo de relação existente entre memória coletiva e monumento em nosso tempo.

## Capítulo 1

### O Monumento

Coloquialmente, a palavra monumento parece remeter a várias interpretações que vão desde a noção de uma grande obra arquitetônica, notável por suas dimensões, natureza ou antiguidade, ou até mesmo a uma escultura ou estatuária fixada em local de acesso público. Essa generalização de aplicação é comum até mesmo entre estudiosos da arqueologia, como se pode observar em inúmeras publicações. No entanto, esta compreensão avança teoricamente quando refletimos sobre sua origem e especificidade. Segundo Sevcenko o termo tem origem no latim em *Monio* ou *Monare*, que possuiria conotação de revelar, predizer num sentido de advertência, sendo geralmente a indicação de algum mal existente. Em latim a expressão *horrenda monore* era usada para *predizer possíveis desgraças*, onde *monore indicaria* o tipo de mal propriamente dito, se desenvolvendo para a palavra *monstrum*, já significando a forma visível deste mal, com capacidades perturbadoras (SEVCENKO, 1998 p.140).

É interessante notar que do termo *Monumentum* que originalmente seria um sinal, um *monstrum* em seu sentido visível, concreto e que foi visualmente eternizado, cuja contemplação evoca, revela, sinaliza, adverte (*monere*) que existiu ou aconteceu algo ou alguém, temos outras derivações (já não necessariamente ligado ao mal) como mostrar, demonstrar e até monitorar. Sevcenko considera que a palavra monumento acabou por ser uma síntese de todas as derivações acima. Talvez seja devido o próprio desenrolar do termo permissivamente abrangente, que favoreceu seu característico uso generalizado como temos hoje. No entanto, vamos considerar a definição de Jaques Le Goff estendendo essas raízes conceituais à prática:

A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa 'fazer recordar' donde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os actos escritos. (...). Mas desde a antiguidade

romana o monumentum tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de escultura: arco do triunfo, coluna troféu, pórtico, etc.; 2): um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte (LE GOFF, 1985, p. 95).

Também podemos dizer que um monumento se constitui de características próprias que o difere das demais construções por sua objetividade de rememoração e, como observa Choay, também por sua capacidade de apelo a afetividade, além de simplesmente transmitir uma informação.

A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar (CHOAY, 2001 p.18).

Evidências de marcos memoriais desta natureza estão presentes em várias culturas e não é possível localizar o início de tal prática, porém ao que nos parece o contorno de abrangência de seu conceito vem se alargando a medida em que o resgate a memória ganha cada vez mais atenção a partir do século xx, apesar de que, esta tendência à abertura para o uso do termo não é algo recente. A autora Françoise Choay aponta indícios dessa apropriação já ocorrendo no século XVII, cita, por exemplo o Dictionnaire de l'Académie, tratando algumas obras como "*monumento ilustre, soberbo, magnífico, durável, glorioso*" (CHOAY, 2001, p.19). Em seu livro "A Alegoria do Patrimônio", conceitua o termo monumento de uma forma que procura atender estas generalidades de concepção: "*Chamar-se-á monumento, tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças*" (CHOAY, 2001 p.18). Interessante notar que Choay lança o foco do conceito diretamente para o objetivo original de rememoração, independente da grandiosidade física da obra,

como percebemos ser este um ponto coloquialmente considerado. Porém, a popular diversificação de emprego do termo faz com que este venha constituir-se num emaranhado de significações que não cabem claramente em uma delimitação unidirecional de conceito, dado que ao se fazer um levantamento histórico da função original de certas obras, veremos que não foram concebidas para serem rememorativas, mas possuem com certeza um significado memorialístico já sedimentado numa comunidade.

### 1.1 - Concepção Riegliana de Monumento

Alois Riegl, crítico de arte austríaco, autor de “O Culto Moderno dos Monumentos” (1984), trabalho resultado de sua passagem na superintendência da Comissão Central para a Conservação dos Monumentos Históricos e Artísticos do Império Austro- húngaro, em 1902, considera verdadeiramente monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar na memória coletiva, certos atos ou acontecimentos, os quais chama de **monumentos intencionais**, por seu valor de rememoração intencional.

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o objetivo preciso de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de um ato ou de um destino (RIEGL, 1984 p. 35).

No entanto, assim como Choay (2001), distingue também as obras concebidas originalmente sem este propósito, mas que a sociedade atribui valores supostamente dignos de preservação, os quais denomina de **monumentos não intencionais**. Essas obras, Riegl não as enquadra em seu conceito de monumento, mas considera sua elevação a tal denominação. “(...) o caráter e o significado de monumento não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos” (Riegl, 1984,p. 43)

Riegl aponta, ainda, a classe dos chamados “**monumentos antigos**”, compreendendo toda e qualquer elaboração humana independente de sua

finalidade, onde se é possível identificar nesses, características de antiguidade (como as marcas da passagem do tempo e sua exposição aos efeitos da natureza) , permitindo a qualquer tipo de observador diferencia-lo do que é novo e atual. Segundo Riegl, o que diferencia essa classe de monumentos dos monumentos históricos e artísticos, classificação a qual estaremos falando adiante, é que os monumentos de valor históricos e artísticos dependeriam para sua apreciação de certa reflexão e/ou conhecimento por parte do expectador, ao passo que os monumentos antigos são por suas características, facilmente reconhecidos por qualquer tipo de individuo tendo geralmente seu reconhecimento garantido pelas massas populares. É obvio que Riegl não está considerando a possibilidade da popular confusão que se faz muitas vezes entre o público leigo, que não raro, enquanto diante de uma recente obra imitante de características artísticas passadas, acaba erroneamente por atribuir a esta uma identificação de antiguidade, segundo sua correspondente aparência.

### **Monumentos históricos e artísticos em Riegl**

Em geral, percebemos que é comum o uso das expressões monumento histórico e/ou artísticos em relação aos monumentos de modo geral, no entanto, o uso destes termos é proveniente de um certo desvio do sentido de sua função original. Riegl situa isto como uma nova roupagem dada ao monumento pela sociedade moderna e ainda aponta um possível momento do inicio da apropriação do uso na Itália a partir do século XV, quando se começa um processo de valorização de obras da antiguidade, por seus atributos históricos e artísticos, segundo os valores vigentes (aplicando aí esta divisão para os monumentos não intencionais que agora passariam a existir) e não somente por aquelas que representassem de alguma forma, grandezas nacionais de Grécia e Roma; ou seja, buscou-se considerar além dos monumentos intencionais, a valorização de obras que evidenciavam algum momento histórico ou representavam com destreza o estilo artístico valorizado; essa nova mentalidade, segundo Riegl, pode ser considerada o embrião das categorias dos monumentos ditos históricos e artísticos. Mas, como veremos mais adiante, percebe-se que esta condição vem a estar mais ligada à questão do patrimônio histórico, distanciando-se assim da figura

conceitual do monumento intencional e sua específica função, cujo principal diferencial estaria em sua missão originalmente rememorativa, já no ato de sua concepção e sendo esta a finalidade para a qual foi criado.

Quanto à noção de monumento artístico, de forma geral, sabemos que ambas categorias (monumentos intencionais ou não intencionais) poderão ser classificados em **monumentos históricos ou artísticos**, reconhecidos posteriormente pela arte ou pela história, sendo esse reconhecimento, dependente de seu grau de significância para a sociedade, ou órgãos institucionalizadores. A própria Carta de Veneza traz a seguinte definição:

(...) a noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só as grandes criações, mas também às obras modestas que tenham adquirido com o tempo uma significação cultural (Carta de Veneza, 1964)

No entanto, Riegl em seu tempo não classificou os monumentos estritamente em históricos ou artísticos, pois levou em consideração a compreensão a tendência já sentida a partir do séc. XX, de que não existe mais um limite margeador de estilos artísticos, inaugurando-se uns pela decadência de outros. O autor entende que os valores de um monumento são valores reclamados pela história da arte e não da arte propriamente dita. Assim, para este teórico, os monumentos serão sempre relativamente históricos e artísticos por entender que o monumento de arte é detentor de registros de passagens de momentos e valores e todo monumento histórico carrega em si marcas que exprimem o momento artístico de sua época conceptiva.

## 1.2 - Outras classificações para o monumento

Apesar de escolhermos os conceitos de Françoise Choay e Alois Riegl sobre o monumento e sua definição, achamos válido citar outra fonte de referência, sendo esta apontada por José Guilherme Abreu, em seu artigo “A Problemática do monumento Moderno” (ABREU, 2003), na qual levanta a opinião de Regis

Debray, a qual preferimos transmitir na íntegra, designadas por: monumento-mensagem; monumento forma e monumento traço:

“O monumento-mensagem reporta-se a um acontecimento passado. Ele começa na marmoraria funerária ( obelisco, jazigo, capela) e culmina no monumento comemorativo ou votivo. (...)

O monumento forma, é o herdeiro do castelo e da igreja. É talvez um palácio da justiça, uma gare, uns correios centrais, brevemente o monumento histórico tradicional. Seja um fato arquitetônico civil ou religioso, antigo ou contemporâneo , que se impõe pelas suas qualidades intrínsecas, de ordem estética ou decorativa, independentemente das funções utilitárias ou do seu valor de testemunho. (...)

O monumento-traço é um documento sem motivação ética ou estética. Não intencional, ele não foi criado para que as pessoas se lembrem dele, mas para ser útil, e não visa o estatuto de obra original estética. (...) Geralmente mais modesto ou prosaico que os precedentes, ele está ligado ao cotidiano, ao terreno, à vida. Com um forte valor de evocação, de emoção ou de restituição” (DEBRAY apud ABREU, 2003, p.12).

Observamos, juntamente com José Guilherme Abreu, que não se traz aqui nada que acrescente significativamente nos conceitos dos teóricos já estudados, apenas oferece uma outra maneira, ou sugere para um pouco além o entendimento de leitura para os conceitos de monumento intencional, monumento não intencional, respectivamente, seguido pelo que chama de monumento traço, que seria o tipo de edificação, ou lugar concebido sem finalidade memorizadora mas que possui uma existência que por diversos motivos se torna marcante em sua relação com o contexto histórico social de sua região, como por exemplo podemos citar o que ainda existe do completo penitenciário do Carandirú.

Aproveitando o trabalho de José Francisco Alves em seu estudo sobre a escultura pública de Porto Alegre, publicado em 2004, vemos a forma de interpretação de outros estudiosos contribuindo na tentativa de uma teorização da função desta categoria de obras como por exemplo, Wayne R. Dynes, Judith Baca, Yves Pelicier, Malcolm Miles entre outros, porém, não é o objetivo deste capítulo esgotar as mínimas possibilidades de abrangências do termo monumento, porém buscamos identificar pontos de concordâncias entre os teóricos, a fim de localizar em que norte conceitual se situa o uso da palavra.

Neste aspecto, pelo uso recorrente entre os autores, é bastante clara a aceitação das definições de Riegl, em sua proposta de aplicação. Esta identificação do uso se faz necessária quando partimos à observação do monumento em sua aplicabilidade e o avaliamos quanto ao que podemos esperar dele na prática ao que se propõe conceitualmente. A princípio, nos é de grande proveito considerar daqui em diante, o monumento dentro das classificações teoricamente usadas, entendendo-os metodologicamente como Monumento Intencional e monumento não intencional, dentro das especificações sugeridas Riegl.

### **1.3 - Os megalíticos e construções funerárias**

Jaques Le Goff, ao sugerir o túmulo para o status de monumento, nos chama à atenção para os vestígios de práticas funerárias que se direcionam para a hipótese de considerá-las também como um dos passos mais remotos na trajetória da tentativa de se materializar visualmente a memória. Socialmente falando, é unânime o entendimento do túmulo como local de memória. Como bem coloca Pedro Azara:

A tumba é um cárcere, como também um monumentum, quer dizer, um objeto que mantém viva a memória, a recordação de um ausente (...) E como bem sustenta Loos (com isto próximo a Heródoto), somente os monumentos (as casas dos mortos) são arquitetura (Azara, 1992, p.12)

Construções megalíticas são encontradas em vários continentes, No ocidente, encontramos junto aos vestígios do período neolítico europeu, construções megalíticas na ilha de Malta, em Carnac na França, em Stonehenge, na Inglaterra e principalmente em vários distritos de Portugal, Ainda não se sabe exatamente sobre a totalidade de seus atributos ou função devido a vários motivos entre estes, o de coabitarem num extenso período histórico (entre 7000 a 2500 ac) e consequentemente assistirem e serem assistidos por diversas culturas, bem como serem por estas reutilizados, como comprovam as datações entre diferentes vestígios encontrados em seus interiores e redondezas.

A partir do menir (figura 01), uma das formas mais simples de megalíticos, as tipologias entre essas estruturas pétreas variam de acordo com a forma em

que se apresentam, bem quanto a sua suposta função; assim teremos menires, dolmens, estelas, estela-menir, e outras definições. Categoricamente falando, o menir se define como uma pedra erguida verticalmente no solo e supõe-se serem estes os originadores das colunas. As hipóteses sobre sua função vão desde culto à fecundidade ou marco territorial, quando encontrados isolados, à santuários religiosos quando em círculos. Na Península Ibérica, o cromeleque de Almendres ao sul de Portugal é considerado o maior complexo de menires da Europa, assim como em Puma Punku (Pedra do Puma) na Bolívia, temos um dos mais importantes conjuntos arqueológicos já identificado

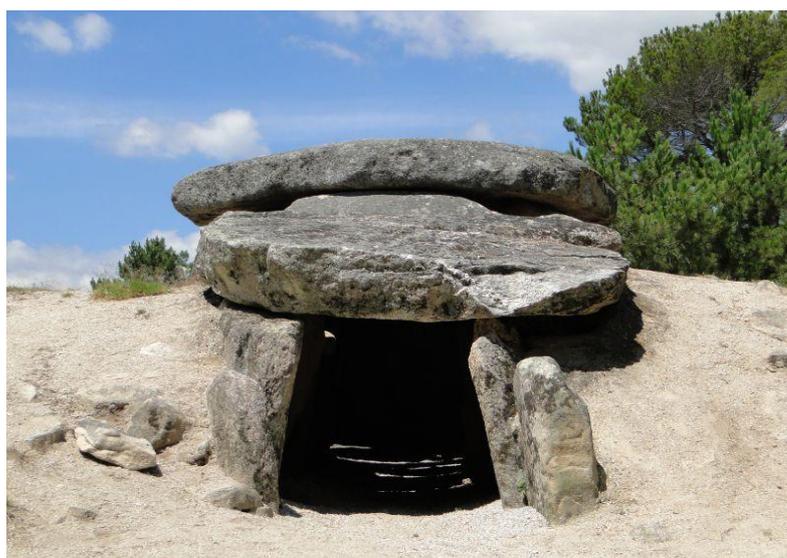


(Fig. 01) Menir do completo megalítico de Évora – Portugal  
(Foto Marcela Belo/2013)

Entre estes megalíticos, os dolmens (figura 02 e 03) que são pedras lajiformes apoiadas por menires, tem sua existência relacionada a função tumular.



(FIG.02) Dolmen de Orca – Planalto do Ameal, Portugal  
Disponível em: <http://www.megalithic.co.uk/article.php?sid=14558>



(FIG. 03) Dolmen de Orca visto pelo ângulo de entrada – Planalto do Ameal, Portugal  
Foto de Fabio Silva  
Disponível em: <http://www.megalithic.co.uk/article.php?sid=14558>

Também conhecidos por antas, pesquisas recentes convergem para a hipótese de que o Dolmen foi no passado uma mamoa funerária (figuras 04 e 05), termo derivado de maminhas ou mamoinhas para designar o formato de seio (monte de terra e pedregulho) sob o qual se escondia a estrutura dolmenica, vindo expor-se tal como se apresenta em estrutura pétreia, somente após com a ação do tempo, reapropriações e depredações.



(FIG.04) Mamoa (ou Cairn) de Lamalou – França Fonte: wikipedia



(FIG.05) Mamoa de Lamalou – Interior

Foto: Rolo 5014. Disponível em <http://www.megalithic.co.uk/article.php?sid=9869>

Esta forma orgânica da mamoa funerária, também foi responsável pelo emprego da palavra túmulo que remetia arcaicamente a tumor, referindo-se a mesma forma do monte de terra que cobria a câmara mortuária ou cadáver simplesmente. Observações de alguns estudiosos levantam a possibilidade de uma função exclusivamente memorialística para estas obras. Um dos primeiros a esboçar esta ideia foi Pinho Leal, militar e historiador português do século XIX,

autor da considerável obra “Portugal Antigo e Moderno”, publicado em 1874 em Lisboa. Neste autor, citado por Leonor Rocha e Manuel Calado em suas pesquisas sobre o megalitismo alentejano temos a seguinte consideração:

(...) na sua opinião, dolmen seria uma ara construída para os sacrifícios, enquanto anta seria um monumento levantado à memória de algum guerreiro distinto; mamoa seria o túmulo de alguma pessoa notável e cairn, um templo destinado à oração (LEAL apud ROCHA e CALADO, 2006 p. 04 e 05).

Pinho Leal porém, deixa clara a sua inadequação científica para tal afirmação, colocando-a apenas como forte suposição a partir de vasta observação, conseqüente por assim dizer, do seu importante trabalho de inventariar todos lugares de Portugal, desde cidades a aldeias e pequenos povoados.. Apesar de que de forma geral, diversas bibliografias sobre o assunto preferem não homogeneizar os motivos e aplicabilidade dos megalíticos sejam eles explicitamente fúnebres ou não, atualmente, tentar aplicar estas diferenças segundo a sugestão de pinho Leal, torna-se tarefa difícil para uma reflexão não aprofundada no assunto devido as diferentes formas de denominações que os próprios estudiosos dão a estas, muitas vezes categorizando pelo mesmo nome, megalíticos de semelhanças estruturais, como no caso das Mamoas e do que se chama de Cairn, tratados muitas vezes como o mesmo objeto.

De outra forma, também podemos pensar hipoteticamente que o fenômeno megalítico não teve objetivamente nenhuma intenção memorialística tal como convencionalmente entendemos hoje como forma providente de lembrança frente a morte, mas como que ignorando esta morte como fim eterno, apenas conduziam o cadáver ao seu lugar de vivencia em seu novo status naquela sociedade, numa visão de continuidade. Assim a estrutura construída não evocaria a lembrança, mas reafirmaria a presença e inclusive a participação. Nos apropriamos da colocação do professor catedrático Vitor Oliveira Jorge (Portugal) em seu estudo sobre arqueologia social dos sepulcros megalíticos atlânticos:

Em comunidades arcaicas (nomeadamente segmentárias ou em vias de hierarquização), estruturadas em função de laços de parentesco, vizinhança ou associativismo, os mortos não são um elemento exterior à sociedade, e conseqüentemente os rituais

funerários apresentam-se como “o culminar intencional do comportamento consciente” (O’SHEA, 1981 p.39), potencialmente revelador de aspectos fundamentais da organização social e dos valores que a mesma presidem. De fato, neste tipo de sociedades pré-históricas, e tal como a antropologia nos sugere, os defuntos eram parte integrante quotidiana “verificando uma indivisibilidade da paisagem dos mortos e da paisagem dos vivos” (COONEY, 1983 p.189). Os sepulcros não eram simples túmulos, mas de fato, centros públicos (RENFREW, 1983 p.159) (JORGE, 1989 p.25).

Adiantando-se um pouco mais na história, temos na Grécia antiga, uma estela, futura lápide de pedra, sinalizar aos passantes à lembrança de quem por ali passasse. Esta mesma civilização, juntamente com o Egito iniciou o costume de se fazer uso de gravações epitáficas (palavras de reconhecimentos) dirigidas a seus mortos, comumente em versos, com requintes de riqueza literária hoje reconhecidos. Desta forma, edificações funerárias como as grandes pirâmides do Egito, bem como o Taj Mahal, foram agregadas ao rol dos monumentos, e simples estelas que marcariam o suposto local de sepultamento de um personagem bíblico como vimos por exemplo em relação a matriarca judaica Raquel, foram arquiteturalmente incrementadas e monumentalizadas, aliás, como lembra Regis Debray “a sepultura dos grandes foram nossos primeiros museus” (DEBRAY, 1993, p.22).

#### **1.4 - A Herança Memorialística judaico Cristã no Ocidente**

No Antigo Testamento da Bíblia Sagrada também encontramos alguns dos mais antigos relatos popularizados pelo ocidente, em que o lugar de sepultamento aparece sinalizado, fazendo com que diversas peregrinações atuais tivessem suas origens baseadas nas supostas localizações indicadas pelos manuscritos bíblicos, como acontece por exemplo com o túmulo de Raquel ao sul de Jerusalém, cujo local recebe diariamente algumas centenas de visitantes.

(...) assim morreu Raquel e foi sepultada no caminho de Efrata que é Belém. Sobre a sepultura de Raquel, levantou Jacó uma coluna que existe até os dias de hoje (Bíblia Sagrada, livro de

Genesis capítulo 35 versos 19 e 20 – Versão João Ferreira de Almeida Revista e Atualizada).

A versão Almeida de 1848, diz:

(...) e assim morreo Rachel, e foi sepultada no caminho de Ephrata, esta he Bethlehem. E Jacob pôs huma estátua sobre sua sepultura: esta He a estatua da sepulthura de Rachel até o dia de hoje. (Genesis, Bíblia Sagrada versão Almeida, 1848 - Portugal)

E tomando por exemplo o valor de antiguidade dos manuscritos que deram origem a esses relatos bíblicos, situando-os antes da era cristã, percebemos a importância dada por aqueles povos, especificamente a cultura Israelita ao exercício da memória como perpetuador cultural. Percebe-se que a palavra “lembança” e seus derivados dirigidos apelativamente às tribos se torna uma constante no Velho Testamento, assim como a palavra memória e seus derivados como “memorial”. O texto abaixo evidencia um relato pertencente a um contexto desta cultura de sentidos memorialísticos pós morte:

(...) Ora, Absalão, quando ainda vivia, levantara para si uma coluna que esta no vale do rei, porque dizia; filho nenhum tenho para conservar a memória do meu nome; e deu o seu próprio nome à coluna; pelo que até hoje se chama o Monumento de Absalão ( Bíblia Sagrada, livro de 2 Samuel capítulo 18 verso 18 - Versão João Ferreira de Almeida Revista e Atualizada).

Interessante é que uma leitura da história desse príncipe hebreu contida no livro de 2 Samuel, nos leva a existência de seus filhos. Vemos então que a tamanha preocupação deste personagem em ter um túmulo memorial no vale dos reis se deu supostamente antes mesmo de ter filhos, ou após um suposto assassinato dos mesmos, (possivelmente por comuns motivos políticos que circundavam o reinado de Davi seu pai), ou simplesmente por devido a seus próprios crimes do passado, o mesmo duvidasse que seus familiares lhe conferissem tal honra.

Em relação a este povo e suas formas de memorialização, os primeiros relatos segundo a cronologia bíblica citam o patriarca Abraão que ao sair da

Suméria rumo a uma terra desconhecida, se propôs a erigir altares em sua jornada, sendo possível perceber que esses altares que totalizam quatro, tinham um cunho devotivo memorializador bem como marcador geográfico por onde passava. Abraão vinha de Ur, cidade dos Caldeus, uma região sumérica onde a prática de ofertas e sacrifícios sobre altares era bastante comum, sendo inclusive a mesma região onde temos na história bíblica a primeira torre edificada exclusivamente com o fim memorialístico – a torre de Babel, na terra de Sinear próximo onde hoje encontramos a confluência dos rios Tigre e Eufrates. Temos aí um claro exemplo de uma intenção centralizadora que se daria através de uma construção visualmente notória à grandeza de um povo. Encontramos assim no Genesis:

(...) e disserão: ea, edifiquemos nós huma cidade e huma torre, cujo cume toque no ceo, e façamos nós nome, para que por ventura não sejamos dissipados sobre a face de toda a terra (GEN. 11:1-4).

A expressão “façamos nós nome”, na versão Almeida de 1848, também pode ser encontrada em outras revisões já no século XX, como “tornemos célebre o nosso nome”, “ficaremos famosos”, entre outras, todas indicando um tipo de construção de objetividade sinalizadora, evocadora, no caso, da grandeza de um povo, diretamente com um fim mantenedor de identidade. A partir daí, segundo a ordem bíblica dos acontecimentos, temos a famosa confusão das línguas e o espalhamento das famílias para terras mais longínquas e em sequência temos o personagem Abraão, seguido pelos patriarcas Isaaque e finalmente Jacó, pai das doze tribos de Israel, sendo o apelido “judeu” proveniente da tribo de Judá, como todo descendente de Abraão, anteriormente chamado de hebreu, uma derivação do nome Abraão.

De forma bastante perceptível este povo se funda caracteristicamente sobre uma responsabilidade memorialística capaz de abranger os três tempos, alicerçada principalmente nas profecias que para apontar o futuro ilustrava-se em práticas presentes, evocando à memória um motivo passado. Todo ritual do santuário no deserto, por exemplo, prefigurava a vinda do messias no futuro que por sua vez remetia ao “cordeiro que foi morto desde a fundação do mundo” (Apocalipse 13:08), fechando assim num ciclo didático a explicação do plano de criação e redenção do homem.

Como judeu consciente da força de uma ordem memorialística, Cristo solicita a repetição do ato da última ceia como em sua memória, propagando em si a consumação do tipo no antítipo. Assim sendo, mesmo com o costume do holocausto de cordeiros (que anunciava o messias) sendo mantido pelos líderes judaicos até o ano 70 (DC), cessando definitivamente com a destruição do templo de Jerusalém por ordem de Tito, o cristianismo crescia galopante a contra-gosto judaico sendo apoiado por suas próprias bases antropológico religiosas, que tinha a própria cultura memorialística como seu principal vetor impulsionador, que agora agia em favor de um judaísmo renovado e intuitivamente adaptável às novas relações sociais que despontavam. Mesmo diante das constantes ameaças de perseguição o apelo dos apóstolos “é preciso lembrar-se das palavras de cristo” não passava despercebido ou ignorado, mas persuadia em muito o povo, credos ou não em Jesus, pois a ordem de uma lembrança naturalmente já remetia ao que era sobrenatural.

Em relação ao apoio recebido por parte dos judeus conversos, é possível perceber que a nova religião se fundamentou em parte numa memória coletiva que compreendia as novas propostas como uma volta aos princípios da própria cultura, na qual o principal era a crença deste povo como depositários dos caminhos da salvação, caminho este ofuscado pelo extremismo religioso que se formou no decorrer do tempo em torno das leis morais e cerimoniais apresentadas por Moises, que enxugadas agora por Cristo se resumiam unicamente à função espiritual e humanitária: “um novo mandamento vos dou: amarás ao Senhor Teu Deus de todo coração e ao teu próximo como a ti mesmo, *nisto se resume a Lei e os profetas*”. Mas ainda assim, volta-se novamente ao passado quando observamos que o que Cristo chamava de “novo mandamento” se traduz na síntese dos antigos dez, onde quatro se referem ao homem em relação a Deus e seis se referem ao homem em relação ao homem, livres porém dos inúmeros caprichos e exageros impostos pelos sacerdotes judeus. Não se podia por exemplo, cuspir no chão no dia de sábado (dia santo judaico) ou andar mais de cem metros, bem como o adultério que deveria ser punido com a morte. Assim, eliminando-se as leis cerimoniais (entre elas o holocausto de cordeiros) que indicavam a vinda do messias (ritual agora desnecessário já que haviam se consumado em Cristo), restavam apenas os dez mandamentos que em sua forma

social foram recolocados por Jesus, sendo isto inclusive um dos motivos de sua condenação, quando recriminou a prática do apedrejamento por exemplo e realizou curas em dias de sábado, sendo acusado de herege.

Nos parece que o tramitar ou diálogo de passados e presentes e futuros é uma constante necessidade da cultura judaica como forma de preservação da própria nação que baseava tanto seu nascimento quanto sua continuidade sobre profecias que deviam ser lembradas. E este jogo da memória foi incorporado pelo cristianismo sendo também relevante a sua sobrevivência: “com efeito, cada vez que comeres este pão e beberes este vinho, anunciareis a morte do Senhor até que ele venha” (CORINTIOS 11:26). Assim, podemos considerar que na nossa cultura ocidental cristianizada, somos afetados diretamente por uma incumbência didática no ato de lembrar que acaba por se configurar como requisito fundamental e necessária para a continuidade da espécie cultural. De outra forma cria-se um ciclo impulsionador que como numa sintonizada engrenagem auto-sustentável, mantém a lembrança conduzindo à religião e a religião apontando à lembrança, nutrindo assim a memória coletiva nesta plataforma ideológica. Jaques percebe esta parceria da seguinte forma:

Pode-se descrever o judaísmo e o cristianismo, religiões radicadas histórica e teologicamente na história, como “religiões da recordação” (cf. Oexle, 1976, p.80). E isto em diferentes aspectos: porque atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto de culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental (LE GOFF p.438).

Este quadro nos sugere então que toda imagem bíblica nas sociedades cristãs, se traduz direta ou indiretamente em monumento ao ser interpretado pela memória coletiva como um sinal de lembrança e advertência, segundo o conceito original do termo, bem como um apelo à memória e a afetividade e por fim tornando-o próprio a ser também instrumento de persuasão, o que de fato ocorreu.

## 1.5 - Monumento e Patrimônio

Atualmente é comum vermos o uso da palavra monumento associada a uma variedade de obras ou motivos que já não se prendem à sua originalidade específica. Vemos, por exemplo, o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza – SNUC definindo em seu grupo de proteção integral, os chamados monumentos naturais, que segundo sua definição seriam os “sítios naturais raros, singulares ou de grande beleza cênica”<sup>1</sup>, também encontramos Luiz de Camões como monumento literário, e até alguns artigos sobre *monumentos culinários*, referindo-se a costumes alimentares ou formas tradicionais de preparo de alimentos. Também tem sido chamados de monumentos, imagens urbanas que, pela apreciação popular, se projetam para uma sedimentação identitária, como no caso das torres de energia do bairro Jesus de Nazaré, na cidade de Vitória, Espírito Santo (FIGURA 06), já tratadas pela mídia local como monumentos no ano de 2011 ao serem iluminadas para a campanha Outubro Rosa naquela cidade (CIRILLO, 2013), como em outras ocasiões, entre elas a copa do mundo de futebol (figura).



(FIG. 06) Torres de energia em Jesus de Nazaré, Vitória/ES Fonte:Semc

---

<sup>1</sup> (Ministério do Meio Ambiente disponível em [www.mma.gov.br/areas-protegidas/unidades-de-conservacao/categorias](http://www.mma.gov.br/areas-protegidas/unidades-de-conservacao/categorias))



(FIG.07) Torres de energia – Jesus de Nazaré, Vitória/Es  
Foto da autora - 2014

A expressão monumento vivo, referindo-se a pessoas que por algum motivo se tornam peculiares em seu local de vivencia, também já é comum, alguns sendo reconhecidos como monumento pelos órgãos oficiais de memória. Já no início do século XX, quando Riegl propôs o entendimento a respeito dos monumentos não intencionais como já vimos, o teórico parecia deixar claro que tais conversões já eram possíveis, ou pelo menos deixou trilhas para que o conceito fosse ampliado. Assim, diante da impressão de que o entendimento do que vem a ser chamado de monumento vem obtendo constantes reformulações e adaptações numa tendência cada vez mais abrangente, achamos válido a partir da origem do conceito já explanado, identificar em que se situam os motivos ou contextos que permitem tal abertura para este campo ampliado em seu uso, ao considerar que, como vimos, já se tornam inúmeras as colocações usadas - principalmente através da mídia não especializada, mas também entre os estudiosos do assunto que muitas vezes mesclam o limiar entre o termo monumento memorialístico e patrimônio cultural, por exemplo; também entre a classe popular se percebe, por assim dizer, uma monumentalização de coisas que possuem algum tipo de expressão ou importância na comunidade.

É possível analisar duas vertentes que propiciam esta tendência: uma partindo de observações no que tange as aplicações do conceito de patrimônio; e outra, no que diz a forma como se transita atualmente no tempo e no espaço. Ambas possibilidades de entendimento estão imbricadas no mesmo eixo problematizável, a saber, o movimento pró-memória que varre as sociedades industrializadas desde o início do século passado.

Ao que nos parece, a partir da noção de patrimônio em seu sentido de herança ou transferência no qual acontece uma entrega de bens e valores de uma geração à outra, o que Radcliffe-Brown (1989), cientista social, interpreta como “transferência de status”, é possível demarcar os caminhos da aplicabilidade do termo em questão. Não cabendo aqui levantar as etapas históricas que acompanharam o processo de conceitualização do que viria a ser denominado patrimônio cultural, lembramos apenas que foi no ano de 1972, por meio da UNESCO e durante a Conferência Geral de Genebra, que o adjetivo “cultural” foi definitivamente adicionado ao termo “patrimônio”, passando agora o chamado patrimônio cultural, pontuar os bens culturais nos diversos âmbitos, entre estes os monumentos, englobando estes como sendo

(...) Os monumentos - obras arquitetônicas, de escultura, ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de caráter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. (UNESCO 1972)

Curiosamente, apesar de se utilizar do termo, a UNESCO não se refere ao que o próprio conceito aponta primordialmente em intenções originalmente memorialísticas, como vimos em Riegl e Choay, generalizando o texto preservacionista à obras pertencentes a condição de monumentos não intencionais de importância universal no caso, sendo ou não uma obra erigida com o intuito memorialístico em seu objetivo. Outros âmbitos cobertos se referem a especificações de conjuntos e locais de interesse, ficando assim também, desde o ano de 1972, pelo Tratado Internacional de Convenção, assegurado os ditames de preservação do patrimônio material. Somente em 2003, através da convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial formulou-se oficialmente as abrangências do mesmo, definindo esta categoria como

Práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas e também os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhe são associados e as comunidades, os grupos e em alguns casos, os indivíduos que se reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Ele é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e a criatividade humana (UNESCO 2003).

Desta forma, fica o patrimônio cultural de uma cidade ou região, representado por seu patrimônio material e imaterial, sendo este assim qualificado pela UNESCO como sendo

“o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. Nosso patrimônio é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade, sendo de fundamental importância para a memória, a criatividade dos povos e a riqueza das culturas” (UNESCO)

Notemos assim, que o caso “monumento” em sua forma generalizada e ampliada, surge como resultado de uma orientação quase intuitiva que acabou distribuindo-se nas principais direções que se agrupam em torno dessas formas de patrimônio material e imaterial como se cada uma delas reclamasse para si a possibilidade de ser reconhecida e utilizada memorialisticamente. Daí percebermos que os chamados monumentos artísticos, históricos e naturais, entre outros, por mais peculiares que sejam, se correspondem com os respectivos tipos de patrimônios hoje classificados e considerados. Assim, uma escultura, uma montanha ou uma fábula (que podem ser entendidos como monumentos), seriam reclames do patrimônio material (em seus bens culturais artísticos, bens imóveis paisagísticos) e de seu patrimônio imaterial, respectivamente observando. É o sentido de patrimônio como herança, juntamente com o sentido eternizante ou importante da ideia, que se faz do monumento que possibilita as mais possíveis variações por assim dizer monumentalizáveis, englobando todos vestígios formadores da cultura, pelo qual se inclui hoje também os patrimônios imateriais, tornando possível qualifica-los a monumentos. Já é comum, por exemplo, encontrar a colocação “monumentos imateriais” nos sites de busca,

aparecendo como sinônimo de patrimônio imaterial, bem como referências populares de festas e músicas como monumentos. No fundo, sente-se que o público, na tentativa de garantir preservação institucionalizada, julga ser necessário primeiramente monumentalizar certa obra no âmbito da opinião popular.

E exatamente isto que nos induz a considerar a segunda vertente propiciadora do surgimento de tantas possibilidades monumentalizantes candidatas a monumentos não intencionais por assim dizer: a campanha de uma memória coletiva impulsionada pelo pensamento da necessidade de apelo e retenção do passado e a sensação de urgência em monumentalizar, sendo praticamente necessário, para isto, inventariar situações ou contextos memorializadores. Parece que ao mínimo sinal de possibilidade ou merecimento memorialístico, acontece o grito do “terra a vista”. Isto se dá em parte (em boa parte) devido a globalização que, juntando-se as novas possibilidades de comunicação em meios populares e eficazes, oportuniza um alargamento de manifestações sociais e também acaba por comprimir, ainda mais, o tempo e o espaço fazendo com que a consciência de brevidade da vida hoje se converta numa estranha sensação de brevidade do tempo - somente como se fosse possível continuar a vida caso se retenha o tempo. Isto se relaciona bastante com o que Pierre Nora chama de “aceleração da história” (NORA, 1993) vejamos:

“ Uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida. Uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo (...). Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993).

Parece, que na corrida garimpar das possibilidades memorialísticas, monumentalizar talvez já não teria a intenção de manter viva a memória de alguém ou algo por um tempo intencionalmente longo e estendido às futuras gerações, mas admiti-los como socialmente marcante para tal momento de vivência e tudo que este contem de valores. Este ato não significa que será mantido no rol das importâncias sociais futuras. Percebe-se em algumas situações, que isso se torna o desencargo social de atribuir-lhe a devida

importância no momento exato de sua maturidade popularmente evidencial, evidencia essa que nem sempre diz respeito a algo atual, mas pode estar inclusive falando de um passado relativamente distante que pelas atuais relações culturais de um grupo, pode vir a ser revisitado ou revisado e sintetizado como monumento.

“O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável” (NORA, 1993 p.14)

Assim, não sendo possível usufruir plenamente de toda pluralidade oferecida, parece que convive-se com uma rotina de sensações fragmentares, nas quais “o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais” (idem). No caso, o autor em destaque se refere ao que chama de “lugares de memória” (idem), assim definidos como:

“ Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, o mais novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são marcos testemunhas de outra época, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que desacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio, sinais de reconhecimento e pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos” (NORA, 1993 p.12 e 13)

Esses lugares, segundo ele, nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea e acrescenta ainda que na sua concepção tais lugares nunca poderiam ser reduzidos a um objeto material e sim, o contrário deveria acontecer. Segue tentando explicar a intenção e aplicabilidade deste conceito:

“a noção é feita para liberar a significação simbólica, memorial – portanto, abstrata – dos objetos que podem ser materiais, mas que na maior parte das vezes não o são. Na verdade, existem somente lugares de memória imateriais, se não seria suficiente que falássemos de memoriais” (IDEM).

É possível perceber que Nora não tem a intenção por assim dizer, de atribuir sentido memorialístico e/ou identitário a certos lugares considerando-os testemunhas oculares de um passado como numa forma quase catalogar de objetos, mas apenas nominar uma relação fenomenológica entre a essência memorialística e sua matéria representante. Não há como, com sucesso, atribuir ou tentar investir imediatamente de memória a um objeto material ou não, e sim a memória é que se dirige a um objeto criado ou não para este fim, quase que numa reação cristã de se culpabilizar algo, materializar didaticamente um sentido, uma mensagem, ou seja: mesmo sem o objeto, a memória existiria (ou deveria existir). Para o monumento intencional, por exemplo, o motivo, sentido e a vontade memorialística vem antes mesmo de materializar-se em monumento, e deveria permanecer mesmo com a suposta destruição do mesmo. Por outro lado, quando diz que o objeto material se possibilitaria a se tornar um lugar de memória, remete-se então ao processo construtivo de identidade que deveria envolver o devir de todas as formas de patrimônio cultural, seja monumento, festa, museu, ou cemitério, por exemplo.

## 1.6 - O Monumento como Memória Coletiva

Quando Alois Riegl (1984) diz que considera verdadeiramente monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar na memória coletiva certos atos ou acontecimentos, a princípio parece simplesmente trazer à tona um costume comumente percebido e registrado em várias formas de sociedades no decorrer da história humana. Das formas mais rudimentares como já vimos, como o uso de pedras memoriais - tão comum nas antigas culturas árabes -, passando por laboriosas estátuas-monumentos oriundas da tradição greco-romana, assistimos o século XX conseguir engajar e converter ao seu projeto de sociedade, a milenar concepção de monumento juntamente com suas formas práticas. Em termos concretos e conceituais, é possível apontar nesses memoriais princípios direcionadores que apontam tendências de uma memória coletiva ativa e coautora do espaço em que se inserem em matéria e essência.

...a cidade tem que ser encarada como um bem cultural de um povo [...] um artefato que pulsa, que vive, que permanentemente se transforma, se auto-devora e expande em novos tecidos recriados para atender a outras demandas sucessivas de programas em permanente renovação (LEMOS, 1985, p.47).

Norbet Elias (1970), em seus estudos sobre as estruturas sociais, fala sobre a ligação dos níveis funcionais do campo social, bem como da impossibilidade de individualismo entre as organizações, distinguindo que

as pessoas constituem teias de interdependência ou configurações de muitos tipos, tais como famílias, escolas, cidades estratos sociais ou estados. Cada uma dessas pessoas constitui um ego ou uma pessoa, como muitas vezes se diz numa linguagem reitificante. Entre essas pessoas colocamo-nos nós próprios (ELIAS, 1970, p.15-16).

Sobre este ponto de vista, Roger Cartier interpreta que para Elias:

[...] é a modalidade variável de cada uma das cadeias de interdependências, que podem ser mais ou menos longas, mais ou menos complexas, mais ou menos condicionadoras, que define a especificidade de cada formação ou configuração social,

situe-se esta na escala macroscópica das evoluções históricas (como a sociedade de corte ou a sociedade feudal) ou na escala, mais diminuta, das formações, de dimensões diversas, detectáveis numa mesma sociedade (CARTIER, 1988 p. 101).

Essa malha social se tece apropriando-se das plataformas singulares e absolutas que permitem em si a existência de ações e de fatores; estas são: o homem, o tempo e o espaço. E sobre e através destes edifica-se a Memória, sobre a qual diversos estudiosos debruçam suas reflexões, convergindo-as para o aspecto simbólico da memória e para sua seletiva função de salvar o passado para servir o presente e o futuro (Le Goff, 1924).

Maurice Halbwachs elabora o conceito de Memória Coletiva (para ele toda memória é coletiva) compreendendo esta como sendo a atuação viva do passado num grupo social, ao contrário da memória histórica que segundo ele “é uma forma de conhecimento do passado, sem relação com a vivência do indivíduo” Halbwachs (1990, p.12). Para ele, a história começa como forma de salvar a lembrança quando o grupo imediato que a sustenta desaparece.

(...) fixá-las por escrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem. Se a condição necessária, para que haja memória, é que o sujeito que se lembra, indivíduo ou grupo, tenha o sentimento de que busca suas lembranças num movimento contínuo, como a história seria uma memória, uma vez que há uma solução de continuidade entre a sociedade que lê esta história, e os grupos testemunhas ou atores, outrora, dos fatos que ali são narrados” (Halbwachs, 1990 p. 80-81)

Halbwachs considera essencial o sentimento de continuidade que caracteriza a memória, o que para ele não acontece na história por esta ser seletiva e descompromissada aos interesses do grupo anteriormente mantenedor trazendo também rupturas entre passado e presente ao passo que a memória coletiva mantém “do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (idem). Neste caso, entendemos que o monumento apesar de também se constituir como sendo um dos recursos da narrativa histórica, e portanto também sintoma de fim de uma memória, ele parece se tornar, apesar disto, o instrumento mais eficaz na tentativa de ligação e continuidade entre a memória e a história por sua capacidade de tocar o

sentimento pela sensibilidade, já que a memória coletiva transita neste mesmo espaço.

Halbwachs propõe também o entendimento de que a memória individual é moldada por circunstâncias provenientes da memória coletiva, pois traz em si marcas e informações que se relacionam e se formam no meio social coletivo do qual se insere. Assim, memória individual está estreitamente relacionada ao grupo ao qual pertence o indivíduo, numa relação de trocas sociais e toda rememoração individual vai estar ligada a essa vivência em conjunto, definindo a forma como percebemos tudo que nos cerca.

Desta forma, quando pensamos o monumento em seu aspecto simbólico, vemos certamente que este não se resume aos valores sugeridos pela forma ou motivo ali expresso, mas os inclui numa dimensão identitária coletiva onde se torna possível perceber uma interface colaborativa no devir do monumento, por se caracterizar como relação social que encontra na memória coletiva sua trama de sustentação. Isto se dá por sua característica de narrativa enquanto perpetuador de um acontecimento histórico, mas que agrega junto a si memórias advindas de releituras segundo a forma de absorção que se faz da mesma história ali narrada, ou seja, a influência do monumento na memória coletiva acontece menos em sua eficácia de divulgar uma história original e mais em sua capacidade de absorver e gerar sobre si outras narrativas que se formarão a partir da vivência que se dá neste espaço de memória, que ainda que como numa brincadeira de telefone sem fio, sua primeira história venha a sofrer distorções em seu entendimento, o monumento angariará para si o valor das memórias individuais que acabarão, como em muitos casos, por lhe sustentar a permanência. Assim, sendo o monumento dependente de um fato ou de uma vontade, que sendo coletiva ou não em sua origem, se projetará sempre para o coletivo em seu devir.

Em busca de aprofundar a conceitualização aqui proposta, percebemos que com o passar do tempo, o monumento vem participando de um movimento de mão dupla, no qual, se de um lado a consideração de sua prática vem tomando espaço na literatura, devido a fatores que lançaram o foco e a atenção sobre esta

categoria de obras; de outro, em contrapartida o século XX foi marcado pelo desapego a seus monumentos, queixa testemunhada e divulgada pela mídia de diversas cidades. Sabemos que os motivos que levam à construção ou a elevação de uma obra à monumento, nem sempre são os motivos que os sustentam, nestes se sobressaem principalmente os interesses políticos e econômicos que em sua disparada podem ferir, anular, manipular e até seduzir a coletividade, porém todos giram num mesmo carrossel que tem como eixo uma modernidade de dimensões e complexidade já incompatíveis com os personagens que a propuseram, e num possível efeito Frankenstein (pelo qual a criatura se volta contra o criador), tudo tende a ser consumido: ou prazerosamente com direito a infidas repetições, repartições e compartilhamento de modos de fazer, popularizando e mantendo viva a receita; ou de forma induzida, forçada, frustrada e por fim vomitada, deixando um rastro fétido.

O nível ou a forma de nossa identificação com o lugar, define a forma com que consumimos o que ele contém. Portanto, a memorialização não se constitui de um ato com local e data de inauguração, mas é construída basicamente no passado que matura junto com a identidade, pois não é o acontecimento que possui ou não motivo de memorialização, mas a identidade que atribui motivos ao acontecimento por maior ou quase imperceptível que este seja, e neste contexto, onde monumento é apenas um traço na história de uma relação.

### **1.7 - A Emoção e a Construção da Identidade**

As várias reflexões a respeito da memória a sintetizam como a capacidade de reter informações, identificar e evocar experiências vividas e/ou conhecimentos adquiridos. Sendo a mitologia grega a responsável por seu endeusamento, teremos assim a titânida mnemósine - do grego *mimnéskein*, que significa **lembrar-se de**. Filha de Gaia (terra) e Urano (céu), mnemósine, depois de nove noites consecutivas ao lado de Zeus, teria concebido as nove musas cantoras, entre elas Clio, a musa da história.

No Dicionário Básico de Filosofia, encontramos a seguinte definição:

A memória pode ser entendida como a capacidade de relacionar um evento atual com um evento passado do mesmo tipo, portanto com uma capacidade de evocar o passado através do presente (JAPIASSÚ & MARCONDES, 2006, p.183-184).

Na área de estudos da identidade, porém, o termo adquire contornos antropológicos que tentam entender a ligação entre este processo biológico mental e seu papel na construção de uma memória de interface coletiva, no caso a identidade social.

Os “lugares de memória”, como vimos na reflexão de Pierre Nora, é assim interpretado por Jaques Le Goff:

(há) os lugares topográficos, como arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios e arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais, como os manuais, as autobiografias ou as associações” (NORA, apud LE GOFF, 1990).

Podemos perceber que Le Goff absorveu o pensamento de Nora ao reconhecer as zonas de sedimentações biopsicossociais, identificando-as em lugares materiais, bem como em lugares imateriais.

Desta forma, a cidade, ou o “habitat” humano pode ser visto como um canteiro de memória regado pela ação de um tempo não cronológico, mas o tempo da experiência, no sentido de que a vivência, apesar de participante influente da estrutura sócio funcional vigente, é autônoma e independente no âmbito da percepção, possuindo esta, meios dinamizadores que tocam a especificidades fisiologicamente humanas e individuais, como por exemplo, a carga emocional dispensada na absorção do conteúdo vivenciado ou experimentado, linha de estudo que teve Jean Piaget (1896-1980) como um dos primeiros a relacionar o papel das emoções no jogo cognitivo. A partir de Piaget, vários estudiosos se debruçaram sobre esta observação, como Lev Vygotsky (1896-1931), Henri Wallon (1879-1962), entre outros. Esta possibilidade porém, durante alguns séculos, passando por Platão, Descartes e Kant, havia sido discursivamente desconsiderada.

Estudos atuais ainda admitem a complexidade que envolve o entendimento a respeito das emoções e por vários motivos, entre eles sua própria

especificidade natural que agrega um número de elementos não definidos, englobando fatores internos e externos. A própria definição apresenta vários nuances entre os autores e nem sempre é partilhada entre os mesmos, justamente pelas diferentes extensões que comumente se aplica ao termo. No entanto, o trabalho de Griffithis aponta dois caminhos de compreensão os quais escolhemos para conduzir esta reflexão, sendo estes os aspectos individuais e os aspectos sócio-culturais das emoções (GRIFFITHIS 1997). Antonio Damásio, neurocientista, define a emoção como sendo

(...) variação psíquica e física desencadeada por um estímulo, subjetivamente experimentada e automática e que se coloca num estado de resposta ao estímulo, ou seja, as emoções são um meio natural de avaliar o ambiente que nos rodeia” (DAMASIO apud LOPES 2011).

Observando os mecanismos psíquicos a respeito dos processos de aprendizado e a literatura de base que auxilia o entendimento das formas de retenção e aproveitamento do conhecimento adquirido percebemos que os estudos indicam uma ligação entre o processo cognitivo e as emoções . Assim reconhecemos nos aspectos psicofisiológicos inerentes a estas áreas, elementos que se relacionam com a construção da identidade.

O processo de cognição, o qual sabemos estar relacionado ao aprendizado envolve os principais canais de relação do indivíduo com o seu meio, sendo estes a **atenção, percepção, memória, juízo, raciocínio, imaginação, pensamento e discurso** (CITI, apud ANDALECIO). Para Damásio, como um dos principais estudiosos da atualidade sobre a influencia das emoções no processo cognitivo, este vem a ser intimamente influenciado pela emoção e o sentimento, interligando razão e emoção, embora ambas possuem significados distintos. Segundo Damásio, as “emoções se tornam fundamentais no processo de aprendizagem, mesmo não sendo acionadoras diretas da cognição, por não serem atos racionais” (DAMASIO, 2001). Mas, entende que a emoção tem papel iniciador do processo de aprendizado por gerar sentimentos que serão usados na aprendizagem. Damásio, que tem por experiência de pesquisa as lesões neurológicas, afirma em seu trabalho *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano* (companhia das letras 1996), que ao contrário do que

popularmente se apregoa, a falta de emoção não ativa a racionalidade, antes a define como também, a nulidez ou parca carga emotiva é tão prejudicial ao raciocínio quanto ao excesso da mesma.

Este mesmo autor também difere emoção de sentimento, colocando como principal ponto de distinção o fato de que a emoção encontra-se em âmbito externo sendo sujeita e possível a estímulos visíveis, enquanto o sentimento se interioriza, sendo sempre originado no interior como resposta à emoção, ou seja, o indivíduo experimenta uma emoção, da qual desta origina-se o sentimento. No entanto considera que apesar de todas emoções serem geradoras de sentimentos, nem todos os sentimentos serão provenientes de emoções, cujo principal papel é de auxiliar o organismo na manutenção da vida (DAMASIO 2000).

A trama de nossa mente e de nosso comportamento é tecida ao redor de ciclos sucessivos de emoções seguidas por sentimentos, que se tornam conhecidos e geram novas emoções, numa polifonia contínua que sublinha e pontua pensamentos específicos em nossa mente e ações do nosso comportamento (Damásio, 2000, p. 64)

Resumidamente, na avaliação culturalista, a emoção é dependente do processo de sociabilização e possui códigos de respostas que variam em cada cultura, segundo as regras estabelecidas.

As emoções são uma construção social que exige aprendizagem e que, por isso, dependem da cultura em que o indivíduo está inserido. O tipo de emoções que se manifesta em cada situação, a forma como são demonstradas, e o conjunto de regras de cada cultura específica é própria em cada cultura e para cada uma delas, há uma linguagem da emoção específica que é reconhecida por todos aqueles que nela estão inseridos (PEREIRA, apud LOPES 2011).

Não é objetivo deste trabalho, abordar sobre todas as teorias e hipóteses que envolvem a problemática da emoção, porém os argumentos sucintamente apresentados sinalizam a questão emocional como participante diferencial na forma de fruição. Assim possivelmente, a forma de fruição pode

gerar resultados incidentes sobre a formação da identidade, partindo da premissa de que esta identidade seja o resultado da interpretação que se faz da própria realidade em todos os seus contextos e que esta interpretação certamente deve passar pelos níveis emocionais. Se por outro lado, a questão emoção/fruição representa uma relação cíclica será que poderíamos acrescentar a **necessidade** em todos os seus âmbitos como a principal chave acionadora da fruição? Considerando as palavras de Damásio quando aponta como principal papel da emoção a função de auxiliar o organismo à manutenção da vida, talvez possamos dizer que ambas estarão sempre juntas, da seguinte forma: a emoção dirige o carro da fruição em socorro ao organismo na estrada da necessidade.

A esta altura da reflexão, faz-se necessário lembrar-nos as abordagens de conceitos sobre a identidade. Rogério Tílio, em seu artigo *Reflexões Acerca do Conceito de Identidade*, para a Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades (Unigranrio, 2009) faz uma síntese do conceito entre alguns autores a qual por sua clareza didática reproduzimos, para ele (TILIO, 2009):

[...] A identidade social deve ser entendida como a forma pela qual os indivíduos se percebem dentro da sociedade em que vivem e pela qual percebem os outros em relação a eles próprios (BRADLEY, 1996). Weeks (1990) define identidade como o sentimento de pertencer a um determinado grupo; é a identidade que define “o que você tem em comum com algumas pessoas e o que o torna diferente de outras” (WEEKS, 1990, p.88). Analogamente, Norton (2000) entende identidade como a forma “como a pessoa entende sua relação com o mundo, como essa relação é construída ao longo do tempo e do espaço, e como a pessoa entende possibilidades para o futuro” (NORTON, 2000, p. 5). [...].

É possível identificar três eixos atuantes em todas definições acima, sendo estes o **relacionamento** e o **aspecto processual e o ambiental**, ou seja, a identidade não pode ser definitiva, nem limitável, pois compreende relações diversas, as quais geram processos contínuos de vivência e adaptação. Neste meio, não é difícil visualizar a interferência da emoção como instrumento determinante se movimentando junto aos recursos da atenção, percepção, memória, juízo, raciocínio, imaginação, pensamento e discurso. E se a emoção é sujeita e possível a estímulos visíveis e externos, o ambiente confere especial participação ao exercício da fruição. Daí tais conceitos sempre convergirem

também rumo à contextualidade entre estes eixos. Resta porém identificar os aspectos da fruição baseado nas impressões da emoção produzida na atualidade e atentar para a possibilidade de novos elementos e situações que permeiam hoje a construção da identidade e definem as regras de valorização sentimental englobando o que se tornará memorializável.

## Capítulo 02

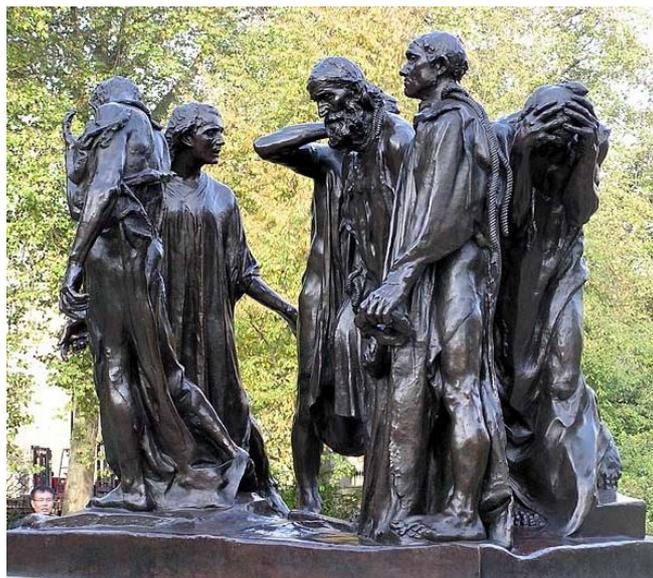
### O Monumento a partir do Modernismo

Se a história da arte - ou por que não os próprios monumentos - guarda um longo registro da escultura a seu serviço, podemos pensar que no final do século XIX alguns desses índices da memória coletiva, como as obras Rodin como *Balzac* (1897) (FIGURA 08), *Burgueses de Calais* (1889) (FIGURA 09) e a *Porta do Inferno* (1840-1917) - concebidas como monumentos -, não conseguiram servir às intenções originais do termo rigleriano de monumento, nem atender ao que a sociedade esperava delas como elementos da saudação à memória coletiva.



(FIG. 08) Monumento à Balzac - Rodin, bronze 1898

Fonte: <http://educacion.ufm.edu/auguste-rodin-monumento-a-balzac-bronze-modelo-1898-fundicion-1935/>



(FIG. 09) Os Burgueses de Calais, 1889  
Fonte: Wikipédia.org

No caso de Balzac, Rodin traz o homem que escreve, e não o mito do papel social do escritor. Envolto em seu manto/cobertor que o acompanhava pelas madrugadas iluminadas pela chama da vela, segue ele o vulto que cria: esse, para Rodin, era o poeta, um homem solitário em noites acordado pela compulsão da escritura. Rodin assim ensaiava ou talvez anunciava, o fim da composição devotiva idealista com mensagem e público definido e deixava agora à mostra um tipo de obra que comprometia-se mais consigo enquanto objeto do que com sua missão monumentalizadora.

Dava-se ai sinais de uma eminente emancipação de status do monumento público – fato que toma expressão em obras de Brancussi, como a *Coluna Sem Fim* (1918). Assim, revela-se o momento em que se é possível identificar um repensar da possibilidade da tradicional parceria escultura/monumento, que pareciam seguir por caminhos que se tornariam incompatíveis à propostas e tendências do mimese até então estabelecida. O motivo, hoje com a distância de um século, é bem simples: o monumento estava diante de um tempo-espço onde o curso da construção cultural agregaria à escultura experiências estéticas que viriam a incitá-la para novas aspirações sensitivas e imagéticas, enquanto o monumento por seu conceito e função definida estaria fadado à estatização, tornando, assim, a relação de certa forma truncada. Neste caso, podemos dizer

que a obra Balzac ao mesmo tempo em que representou a desestruturação ideológica do monumento, sinalizou por outro lado à libertação da escultura, porém sob uma condição em que ambas categorias tiveram saldo a pagar por suas buscas por nova autonomia antes da conquista de novos status. Falamos aqui sobre uma situação de perda do lugar. Sobre isso, lembra Nancy Santos Novais:

(...) nas primeiras décadas do século XX anuncia-se o período da arte moderna, um período da produção escultórica que opera em relação com esta perda de lugar, produzindo o monumento como abstração, o monumento funcionalmente deslocado e fundamentalmente referencial - duas características da escultura moderna no espaço da cidade, revelando sua condição nômade e daí sem significado e sem função (NOVAIS, 2010 p.43).

A autora segue dizendo que a formatação da cidade construída pelo Movimento Moderno, muitas vezes se caracteriza pelo anulamento do espaço público, diluindo este em grandes avenidas com suas zonas verdes uniformes e despersonalizadas, onde comumente se percebe uma desarmonia entre a escultura e o espaço público.

Este contexto impediu o artista modernista de desenvolver projetos que atualizassem o debate na rua entre o simbólico e o funcional. Sem o estudo do lugar as esculturas foram simplesmente ampliadas, saindo do ateliê do artista para o espaço público, ignorando o entorno tal como o entorno também a ignorava. Com isso a escultura na modernidade perde seu espaço no ambiente urbano, e se torna subordinada a entornos de edifícios consolidados, não atraem atenção e nem demarcam o lugar de onde são implantados, pois não estabelecem nenhuma relação com o entorno, podendo estar em qualquer lugar, mas bem que parecem estar perdidas ou abandonadas (NOVAIS, 2010 p.43).

Esta perda do lugar e conseqüente detrimento da função é no contexto um fato, até porque sendo a escultura e o monumento itens até então atuantes em favor da história e da memória, pareciam realmente não se encaixar dentro dos preceitos do pensamento modernista de cidade. Camillo Sitte, em seu livro *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos* (1992), elogia a cidade antiga em contraposição do que chama de “cidades insensíveis”, recriminando os “homens-régua” que não se apegando nem mesmo às próprias

lembranças, aniquilam toda construção e arranjos da cidade antiga (os quais aqui entendemos como imagens e caminhos já sedimentados na identidade) em nome da funcionalidade (SITTE, 1992). E continua dizendo que “falta-nos um ideal estético (...). Para reproduzir o efeito dos mestres antigos seria preciso ter na palheta as mesmas cores que eles dispunham” (SITTE, 1992 p.117). Esta palheta de cores é por Maria Angélica da Silva, no artigo *Construindo Paisagens – O lugar do monumento e da cidade na cultura brasileira*, traduzida da seguinte forma:

A palheta de cores perdida remete à ideia de uma paisagem pintada pela força do olhar, criada pela vida mesma, com os elementos naturais, com a curva do rio, o tom de azul do céu, o percurso dos animais, o tipo de comércio do lugar, a crença nos ideais celestes e a necessidade de traduzi-los em monumentos (SILVA, 1999, p. 50).

No entanto, não foi este o pensamento que permeou a primeira década do século XX, quando uma transformação social é tida como fundamental nos discursos, ultrapassando em necessidade ao saudosismo e a lástima pela perda das marcas do passado, nos ambientes modificados e pela descontinuidade deste, nos ambientes que viriam a aparecer. Javier Maderuelo em seu trabalho *O Espaço Raptado*, lembra sobre o fim a figura do monumento como estratégia de imposição de poder pelas alas dominadoras da cidade, que grandemente se apropriaram no decorrer da história, do monumento como instrumento propagandístico de tentativas de imposições ideológicas diversas. O autor segue dizendo que com o surgimento de novos meios de dominação, principalmente o econômico, faz com que o milenar tipo propagandístico, perca eficácia diante de novos símbolos: os “ monumentos especulativos como os arranha-céus, que se impõe tanto aos cidadãos no campo ideológico, como ao próprio espaço da cidade” (MADERUELO, 1990, P. 130).

Desta forma, atribuímos a sensação de falta de lugar, a resultado da própria tensão entre os paradigmas da nova cidade e o lugar a ocupar dentro desta, itens já consagrados, no caso, os monumentos, e de funcionalidade dependente de um suporte contextual histórico/identitário, condenado ao desuso e aniquilamento. Essa tensão também abrangeria a própria leitura de cidade por uma memória

coletiva até então formando-se e firmando-se sob padrões conservadores, diante de uma nova paisagem preparada para o imediato e o substituível.

Apesar de que a problemática “modernismo e cidade” não se deu de forma homogênea em termos de tempo e lugar, percebe-se a influência de um projeto modernista de cidade no qual o espaço ocupado pelas obras escultóricas daquele período tentam incorporar o projeto arquitetônico e urbanístico com o projeto estético. Essa relação obra/cidade, apesar de uma aparente subordinação da escultura, revela que houve muito mais instabilidade na situação da categoria escultura (memorial ou não) nas primeiras décadas do século XX, do que no próprio pensamento modernista de cidade. Diante da busca de autonomia que caracterizou as categorias e meios artísticos neste período, a arquitetura se relacionou com muito mais independência, enquanto a escultura tateou seus meios por mais tempo, vindo mostrar maior liberdade conceitual somente na segunda metade daquele século.

Percebe-se que escultura e o monumento começam a se afastar. Com a escultura tendendo à abstração e o monumento funcionalmente ainda preso em formas tradicionais de atuação - estatização, contemplatividade, sacralização e instrumento ideológico – esta perda de lugar, talvez configura-se numa busca de lugar adequado tanto para a escultura quanto para o monumento, digamos a busca de um vácuo no território onde se é possível instalar um item experimental por assimilação pública em linguagem escultórica mas definitivo por intenção funcional. De outra forma é característico da escultura pública modernista a própria independência com relação ao entorno. Claire Fagnart (nota Claire Fagnart é professora da Université Paris 8) em seu artigo “Tradição, Modernidade e Pós-Modernidade da Escultura” lembra que

A escultura modernista é principalmente abstrata. Além do mais, ela se nomadiza: ela não pode mais ser compreendida a partir de uma ligação com o lugar no qual ela é representada. A perda da ligação tradicional com o lugar e a tendência à abstração – ou seja, a não referência ao mundo perceptível – induz a escultura a voltar-se sobre si mesma, chegando ao ponto de às vezes fazê-la falar dela mesma (FAGNART) disponível em [www.uefs.br/nes/juracidorea/publicações/tradição\\_modernidade.pdf](http://www.uefs.br/nes/juracidorea/publicações/tradição_modernidade.pdf).

Não adentrando nas diferenças que pontuaram o modernismo nos diferentes países, preferimos extrair deste a essência principal que norteou o pensamento artístico favorecendo para as mudanças que o monumento público acabaria mais tarde por experimentar em sua concepção funcional. Sublinhamos aqui o momento em que a arte passa a investigar sua própria natureza, como pontua Clement Greenberg, uma busca por identificar em cada arte o que possuía de único e inerente aos seus próprios meios, não tomando emprestado efeitos que fossem de propriedade de outras artes e “assim cada arte se tornaria pura, e nessa pureza iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência” (GREENBERG, 2001 p.102). Esta opinião que teve por Greenberg sua exemplificação direcionada principalmente à pintura, irradiou-se pelo contexto e mensagem às outras formas artísticas, incluindo a escultura e influenciando a característica física do monumento público que ainda vivia a sombra desta ou ainda a tendo como único suporte. Assim, podemos dizer que o monumento até o início da segunda metade do século XX, e ainda ecoando mais à frente, quando não permanecia no realismo figurativo tradicional, escondia seu conteúdo em formas modernistas de escultura, solicitando ainda para si o mesmo engajamento contemplativo, devotivo e idealizante.

Temos como exemplo o Monumento às Bandeiras, de Brecheret em São Paulo e o Monumento ao Cristo Redentor na Cidade do Rio de Janeiro (à qual dedicamos um capítulo), obras presas entre o artístico e o ideológico e que tinham ainda a missão de auxiliar na campanha pela busca de uma identidade nacional brasileira. Por outro lado, não só no Brasil mas em todos lugares participantes da experiência modernista, ao lado de obras elaboradas sob o conceito moderno, temos outras completamente arraigadas em concepções tradicionais de imagem e técnica, valendo aqui a citação de Annateresa Fabris, colocando a opinião de Herbert Read sobre a prática escultórica no século XX:

Um autor moderno como Herbert Read responderia que o século XX assistiu ao convívio entre uma concepção secular de escultura, alicerçada no entalhe e na modelagem, e a invenção de obras tridimensionais que não se pautam por nenhuma das duas práticas, sendo construções em termos arquitetônicos e

mecânicos (FABRIS, 1999, página não visualizável – artigo disponível em [www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro02.htm](http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro02.htm)).

Considerando que o monumento em termos formais procurava sintonizar-se com a escultura, esta observação torna possível entender um suposto e submisso ecletismo, ou variedades ditas estilísticas, na categoria monumento durante o século XX. Tal comportamento ainda adentrou o século 21, no entanto transita este espaço com a liberdade emprestada da própria pluralidade permitida, pluralidade esta que foi impulsionada a partir da década de 1960, com o fim da própria lógica modernista da “escultura enquanto tal”, colocada por Rosalind Krauss, citando a busca da escultura por uma autonomia advinda de seus próprios meios e propriedades.

A partir da década de 1960, vemos o surgimento de novas práticas que colocaram em cheque a valorização pela busca da pureza e singularidade autônoma no campo das artes, bem como já se questionava a austeridade funcional modernista e sua relação com a memória coletiva e a tradição. Assim as reflexões anti-modernistas, buscam de certa maneira devolver a participação do tradicional, nas formas renegadas pelas soluções modernas de até então, como artigos neoclássicos, colunas gregas, pirâmides etc, porém não visando uma volta nostálgica em recuperação de um passado local e muito menos intencionando como proposta a disseminação um sentimento preservacionista com o fim de propiciar a formação de identidades (ORTIZ, 2010). O que acontece é que após conceberem a inacessibilidade do Novo, talvez já não faça sentido desfazer-se do que pelo menos já é tradição.

O monumento público intencional, mesmo às margens das migalhas das conquistas conceituais da escultura, conseguiu atravessar as intempéries modernistas. A esta altura, a escultura já havia se desfeito da imposição do pedestal e da verticalidade, como também da exclusividade dos materiais nobres, no entanto permanece por um bom tempo sua natureza, a evocar contemplação humana, natureza esta construída pela memória coletiva, no longo percurso da escultura como objeto devotivo, um bom exemplo é o Monumento aos Soldados

Mortos na Guerra do Vietnã, concebido materialmente por Maya Lin, no parque dos monumentos em Waschingon, estados Unidos (FIGURAS 10 e 11).



FIG. 10 - Monumento aos Soldados Mortos no Vietnã - Maya Lin, Waschingon D.C. 1992. Fonte wikipedia



FIG.11 - Monumento aos Soldados Mortos no Vietnã - Maya Lin, Waschingon D.C. 1992  
Foto da Autora (2009).

Podemos considerar então que o modernismo, como movimento social, corroborou para que o monumento público fosse deslocado de sua zona de conforto em busca da própria sobrevivência e como que suportando uma metamorfose, acaba por se encontrar bem adaptável para o solo do pós-modernismo e isso propiciou para a seguinte situação: se no início do século XX a categoria do monumento público intencional foi marcada pela falta de lugar e passou um longo período deambulando à sombra da escultura, seu fim assiste a uma virada de condição: o monumento absorve para si as novas propostas de conceitos, formas e materiais da pluralidade contemporânea e se torna depositário de expressão artística; assim o monumento na contemporaneidade aprimora suas funções e seus modos de fruição.

## **2.1 - Função e fruição – novas interfaces do monumento público contemporâneo**

Quando voltamos nosso olhar para a relação monumento e cidade, pode-se pensar que muito pouco mudou desde as primeiras manifestações estéticas que se definem a partir da tradição do termo e sua relação com a sociedade humana, no entanto, percebemos em algumas obras contemporâneas com objetivo de rememoração, um forte apelo a interação pública resultando em obras híbridas, cujas formas se distanciam das relações naturalísticas que pairam sobre a tradição social dos monumentos, aproximando-se em suas características inclusive a conceitos contemporâneos de intervenções visuais em espaço público como a instalação e suas diversas formas de manifestações temporárias ou permanentes, mantendo no entanto, seu caráter memorialístico e comemorativo segundo as características apontadas por Choay (2001) e Riegl (1987). Assim, como no âmbito pós-moderno, a arte pública expande-se para além do objeto, da mesma forma, o monumento contemporâneo, sem perder seu objetivo de rememoração, já não se restringe a simples representatividade estática, ao contrário, atrai e dialoga, já não está preocupado em adaptar-se ao meio, mas quebra caminhos costumeiros. Nesse caso, percebemos que o curso da construção cultural estaria agregando junto à função dos monumentos

experiências estéticas que fogem do conceito tradicional do mesmo, dinamizando a memória coletiva (de certa forma mecenas mantenedor dos monumentos públicos) para novas direções imagéticas e conceituais.

Dada as variadas maneiras de se conceber noções de tempo e de espaço tempo e no espaço, observa-se que para a vivência numa era tão acelerada e fragmentada, o homem tem estado em constante adaptação dos sentidos, no qual neste mesmo contexto, a própria necessidade deixa de ser algo de origem fisiológica e de base na história individual, para ser fruto da absorção dos consensos de uma coletividade. A necessidade deixa então de ser um processo de dentro pra fora para ser um processo de fora pra dentro. Nisto, a fruição dos objetivos alcançados em atendimento às necessidades, já pode partir de um ser com possíveis tendências a equívocos emocionais nas resposta às suas perspectivas, cuja insuficiente carga emotiva no ato da fruição (expandindo agora o termo fruição para o próprio devir da vivencia), vai contribuir para um funcionamento pouco explorativo das potencialidades dos meios cognitivos na absorção de suas experiências, possivelmente resultando numa relação superficial e seletiva desta pessoa com seu ambiente. Daí o visível estranhamento a tudo quanto não lhe dê opções de transição, volta, escape, porque apesar querer explorar, teme adentrar no próprio caminho, justamente por não conhecê-lo tanto (porque a participação da coletividade em sua construção pode ter sido maior do que seu engajamento em cima de suas reais e individuais necessidades).

De tudo isto, juntado ao fator tempo e fragmentação, possivelmente vai originar um transeunte não sem identidade, como tem sido a tendência acreditar, mas de parâmetros compatíveis ao seu processo de identificação dentro da forma de vivencia no mundo o qual se insere.

Interpretando desta forma é possível compreender os ditos descasos contra o patrimônio cultural e objetos de memorialização, como sendo o atrito da vivencia entre gerações extremamente distintas, talvez nem tanto cronologicamente, mas historicamente. Os memoriais podem ter chegado bem primeiro a certo local em relação a atual geração de expectadores, porém situam-se fora de seu tempo e se tornam intrusos em seu próprio espaço físico, onde o próprio engessamento visual já começa por excluí-lo da zona de atenção deste

transeunte e, no caso destes monumentos públicos como estatuárias, bustos, obeliscos etc, é comum ver na prática, apropriações proibidas e ditas desajustadas, mas que reclamam de forma inconsciente a uma adaptação histórica acrescentando-os sempre algum tipo de marca contemporaneamente caracterizante, ou muitas vezes as intervenções se sobrepõem como camadas em representação do atual momento e seus valores. Como exemplo, podemos citar o caso de um monumento na cidade de Sofia, Bulgária, (FIGURAS 12 e 13) onde os grafiteiros revestiram os soldados representados, em personagens de história em quadrinhos:

(...) Os grafiteiros costumam inovar nos lugares que deixam sua marca, certo? Pois bem, um artista anônimo conseguiu ser mais original ainda: ele transformou os soldados de um monumento em super-heróis. A cidade de Sofia, na Bulgária, acordou mais colorida, graças à intervenção. No lugar dos militares surgiram personagens hilários, como Coringa, Super-Homem e até Papai Noel. Abaixo da escultura encontra-se a frase “Movendo-se com o tempo”, que assina a pintura. Corajoso não? (<http://zupi.com.br/blog/P70>)



FIG.12 - Monumento aos Soldados do Exército Vermelho Russo, Bulgária



FIG. 13 - Monumento aos Soldados do Exército Vermelho Russo, Bulgária

Foto de Stoyan Nenov/Reuters 2011

Isto acontece tanto com monumentos intencionais recentemente erigidos, quanto com monumentos intencionais e não intencionais erigidos em outras épocas. Por outro lado, geralmente partindo do poder público, a instituição desses memoriais podem não atingir seu objetivo enquanto evocadores de um certo passado, por ato, personalidade ou qualquer outro motivo que fora e merece ser de relevância histórico coletiva, mas visualmente cumprem seu papel na construção imagética do lugar, contribuindo na distinção de suas características habilitando-o a se tornar em um “*lugar de memória*” (NORA), mesmo que essa memória venha se solidificar por meios de dinâmicas não tradicionais que se movem paralelas a sua contemporaneidade como, a busca pela livre interatividade, migrações do lugar de origem, agregação de novos significados junto ao original, releituras e interferências visuais, etc. Assim, basta ao poder público em cumprimento às suas obrigações como mantenedor do patrimônio público cultural material ou imaterial, monitorar essa sedimentação com o cuidado de não propor “efeitos reflorestamento”: medidas de resgate ou de manutenção que se põem entre a sociedade e o curso natural de formação da memória coletiva, que com o intuito de promover, acabam por departamentalizar, burocratizar, organizar, enfim derrubar a mata fechada e replantar de forma coordenada, acessível e visualmente penteada, mas no entanto sem diversidade biológica.

O ideal é que a memória não seja considerada apenas dentro dos viveiros institucionais, lembrando que as (des)continuidades fazem parte do devir de

qualquer formação cultural, inda que esta precise se desenvolver em espaços aparentemente não produtivos, pois se pensarmos a cidade como a junção e fruição de diferentes saberes e fazeres, organizados e efetivados por diferentes grupos de sujeitos, com diferentes culturas, pesamos logo no que possibilita a coabitação de tão diversos modos de pensar e agir. De pronto uma resposta: a cultura é o aglutinador social – criada pelo homem, e não pela natureza, é o cimento que mantém relativamente estável, toda a estrutura social. Mas, mais que saberes e fazeres humanos, a cultura, como memória dos sujeitos e da cidade, se manifesta inicialmente em signos materiais e imateriais. Interessa-nos aqui, particularmente, a sua presença material na forma de monumentos.

Sintetizando a reflexão de Jonathan Crary, em “*A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*”(CRARY,2001), a respeito da necessidade de novas concepções visuais, podemos concluir indiretamente que a fruição vem sendo constantemente reorientada desde as mudanças no processo produtivo e novas tecnologias do contexto social que envolveu o século XIX. Crary fala sobre a exigência de uma readaptação dos sentidos frente às demandas de situações embrionárias da cultura de massa que então se formava. Assim, as questões que envolvem a visão e a prática do olhar foram reconsideradas e analisadas não mais baseadas em regimes e modelos clássicos de visualidade, mas de forma científica e experimental em várias áreas de estudos. Como resultado de diversos trabalhos, entendeu-se que o objeto já não continha em si a verdade visual, mas ao contrário estava sujeito a subjetividades resultantes das condições e constituições fisiológicas e até culturais do observador/interator, ou seja: a suposta verdade visual deslocava-se do objeto para a fonte do olhar, no caso o observador com toda a sua vasta gama de condições e informações. A visão e todos os outros sentidos não eram mais depositários de uma certeza perceptiva única e padrão. Entendia-se que estes, embora biologicamente constituídos, eram sujeitos a uma ação psicológica e cultural que ultrapassavam os limites orgânicos da percepção.

Essa nova forma de entender a percepção provocou uma crise em relação aos instrumentos suportes na geração e formação do conhecimento, no caso, os sentidos. Um possível resultado desse conflito foi a preparação de um espaço social para o modernismo visual, e por outro lado, a relativização do olhar

juntamente com o novo modo de compreender a autonomia da experiência perceptiva que desobrigava-a de sua suposta necessidade de relação com fatores externos, colocou a visão em um patamar de igualdade e natural modernização juntamente como outros processos, no que diz respeito a dinâmica borbulhante e impulsionadora do surgimento de novas necessidades e novas soluções.

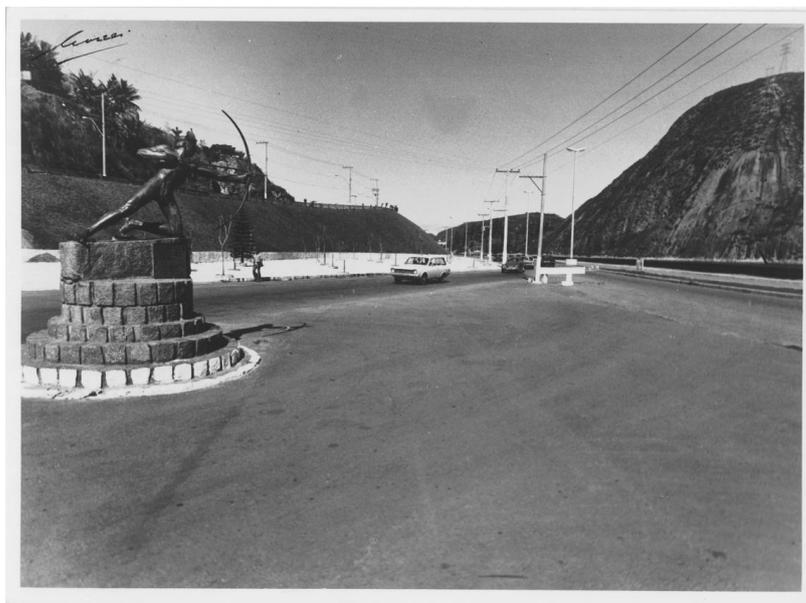
Assim, o século XX foi recebido com ares especialmente inovadores e junto com ele, premissas da entrada global em um novo tempo, cujo ingresso, em longo prazo, custou desmistificações em vários setores da vida social, resultando numa racionalização que excluiu não só costumes e maneiras, mas também antigas formas de relação entre objeto e expectador.

Frente a esta configuração de fruição não mais passiva, o monumento público intencional<sup>2</sup> que possui como autor a própria sociedade – nos referimos aqui à autoria da cultura e não do sujeito - normalmente passou a refletir em sua forma e atuação durante todo século XX as características peculiares da memória coletiva que o gera e sustenta e que também por sua vez se apropria cada vez mais de sua autonomia em aniquilar ou promover significados aos monumentos, deslocar e redefinir valores, como também substituir seu motivo memorialístico original por outro a partir da mesma obra, re-apropriando-a e re-significando-a. Assim, se o início do século XX trazia a projeção de incompatibilidade a ser sentida no âmbito da experiência funcional entre os possíveis cursos destinados a escultura e o monumento comemorativo intencional, podemos notar que há, no final do mesmo período, a possibilidade de nova calibragem entre os eixos de atuação dessas categorias que acabaram por se cumprimentar novamente a partir da segunda metade do século XX, pois a constatada tendência comportamental dos monumentos juntamente com a compreensão da escultura em seu atual sentido de percepção e ampliado campo de possibilidades de fruição, como explanado por Rosaling Krauss, acaba por colocar novamente a escultura como suporte compatível com as atuais formas de atuação do monumento público contemporâneo, não sendo este porém como no passado, o único suporte para a existência do monumento memorialístico.

Consideradas estas questões, nos colocamos em um foco mais específico, ou em um campo de investigação físico mais delimitado. Partindo de algumas obras existentes na cidade de Vitória, ES/Brasil, selecionamos duas obras que em especial contem em si alguns exemplos de como tem se dado hoje a participação do monumento na cidade do sec. XXI. Uma delas é o monumento ao Índio e a outra se trata de uma obra já inexistente, o monumento realizado pelo artista Washington Santana, em comemoração aos 500 anos de descobrimento da América (1992).

## 2.2 - Monumento ao Índio Araribóia

Estatuária naturalista em bronze (FIGURA 14), popularmente conhecida como Araribóia, situado atualmente na avenida Beira-Mar, centro da cidade de Vitória (ES), foi idealizado fisicamente pelo escultor Carlo Crepaz, na década de 1960 e tinha por objetivo representar de forma geral o índio brasileiro, porém não muito tempo depois foi re-significado quando a sociedade o batizou com o nome de “Araribóia” em homenagem a um ilustre índio guerreiro de terras capixabas e norte-fluminenses.



(Figura 14) Monumento ao Índio dec.1960 – Fonte: arquivo público estadual

Não nos prendendo sobre os pormenores que envolvem a origem deste personagem, citado por alguns autores como que vindo do Rio de Janeiro e chegado em terras capixabas por meados de 1500, nos atemos à recepção, à sua fruição enquanto imaginário coletivo. Sobre este monumento é comum a pergunta popular: onde o índio está agora? O motivo se dá por suas conhecidas mudanças de localização geográfica pela cidade ao longo dos anos, desde sua inauguração, sendo quatro deslocamentos de endereço registradamente comprovados, porém acompanhados de alguns outros comentados pela população. Na primeira mudança de local, enquanto guardava-se nos depósitos da prefeitura da cidade à espera de definição de para onde ser levado, o apelo de recolocação do monumento foi através de uma marcha carnavalesca intitulada “Bota o índio no lugar”, que dizia:

*Bota o índio no lugar,  
Ele quer tomar banho de mar,  
Bota o índio no lugar,  
Ele é da avenida Beira-Mar.  
Era Araribóia,  
Ele quer voltar pra lá.  
Doutor, por favor  
Bota o índio no lugar.  
(FARIA, 1992 p.27)*

O monumento foi recolocado após o apelo popular, para sair outras tantas vezes e novamente retornar à Beira-Mar. Porém, nem os restauros asseguram a peça uma localização definitiva: um pouco mais distante ou um pouco mais próximo do mar, o monumento nunca voltou exatamente ao local de onde saíra, somam-se consideráveis variações dentro do próprio endereço. Até o início do corrente ano de 2014 ainda era possível visitá-lo na mesma avenida Beira-Mar, porém ao lado do clube do Forte São João (FIGURA 15), antes de sua retirada em função de mais um restauro. Recolocado novamente em julho de 2014, porém agora no pátio interno do mesmo clube, sendo visível por quem passa pela mesma avenida.



FIG.15 - *Araribóia* - Monumento ao Índio – Após restauração de 2012.

Fonte: Secom/PMV

Paralela a essa tendência de re-significação e re-locação, quase sempre de iniciativa do poder público, raras vezes com o aval participativo da população, mas pode-se perceber que a coletividade não está alheia a sua movimentação; o que pode ser identificado em seu próprio comportamento de aceite às mudanças (pois quando a manipulação política sugere rumos estranhos à coletividade a resposta vem mesmo que em forma de marcha carnavalesca). Temos em relação aos monumentos tradicionais existentes, intervenções que se sobrepõem como camadas em representação do atual momento e seus valores, o que acontece tanto em monumentos intencionais recentemente erigidos, quanto com monumentos intencionais e não intencionais erigidos em outras épocas, fazendo com que a instituição desses memoriais na atualidade, mesmo não atingindo seu objetivo enquanto evocadores de um certo passado, por ato, personalidade ou qualquer outro motivo que fora e merece ser de relevância histórico coletiva, continue a cumprir visualmente o seu papel na construção imagética do lugar, contribuindo na distinção de suas características habilitando-o a se tornar em um “lugar de memória” (NORA), mesmo que essa memória venha se solidificar por meios de dinâmicas não tradicionais que se movem paralelas a sua contemporaneidade como, a busca pela livre interatividade, agregação de novos significados junto ao original, releituras e interferências visuais. Em 2009 o 8 salão Bienal do Mar premiou uma obra coletiva intitulada “O Retorno do Araribóia”, projeto de intervenção urbana itinerante em que uma réplica do monumento

circulou por vários pontos de poder político da capital capixaba. Apropriando-se não somente da imagem, mas de histórias a seu respeito, o coletivo Maruípe produziu uma intervenção de forte conotação politico-institucional. Das andanças de Araribóia pelo norte fluminense até o Espírito Santo, em sua luta antes contra os portugueses e depois junto a eles em defesa do Brasil contra os holandeses, o índio em questão é uma personagem de ordem política. Apropriado então de sua forma e conceito, a réplica do coletivo migrou pela cidade em um ritual pelas madrugadas durante dois meses. Como que por mágica, a população dormia com ele em um lugar e acordava com ele em outro. O índio então andou mais algumas vezes (FIGURA 16). É interessante destacar que para a população não ciente de tratar-se de réplica – mesmo com as notícias sobre a exposição – tratavam o monumento como se fosse o original; isto levou-nos a perceber que a obra do coletivo aparentemente resignificou a imagem do índio nas gerações novas. O que nos fez pensar que na contemporaneidade, o novo não parece estar exatamente nos objetos, mas no modo de sua fruição pela dinâmica da cidade.



FIG. 16 - Intervenção para 8ª edição do Salão do Mar. Fotos de Michele Cristine Marques e Giovanna Maria Pereira Faustini 2009.

Na dinâmica desta nova fruição a obra do coletivo Maruípe colocou em uso o monumento. Numa dinâmica relacional que o original talvez não permitisse, mas com o status de obra percebido por aqueles que com ele se relacionavam e o reoperavam afetivamente. O Monumento ao Índio Araribóia em sua nova e

dinâmica trajetória, vestiu-se de camisa de time de futebol, de tangas coloridas e segurou até um berimbau em lugar do arco e flecha.

Não discutindo aqui sobre as diversas formas que se dá a depredação de monumentos e qual exatamente o comportamento que se caracterize como tal, o fato é que é comum ver na prática de seu desuso como composição memorialística, apropriações proibidas e ditas desajustadas, mas que acabam por traçar diálogos que os incluem em sua condição de vestígios da construção do tempo da cidade como item participante da paisagem imagética mental num plano cartográfico sensível.

O monumento não depende apenas da investidura do ser e da instauração da arte. Ele depende em última instância, sempre, da outorga dos humanos. sem essa outorga, sem essa ratificação, por mais excelente que a obra seja, essa obra é para ninguém, se ninguém lhe infundir, se ninguém lhe associar sua carga emotiva ou a sua vivência intencional (ABREU, 2003 p 11).

Assim, temos na atualidade a inserção de monumentos efêmeros, de passagem na paisagem, não mais de forte apelo memorial, no entanto de forte dependência coletiva em sua construção, propondo assim outras vias de fruição em atendimento a própria função memorialística do monumento contemporâneo. Desta forma, parece que se finda a era de mumificação preservacionista de um objeto material candidato a depositário de lembranças e destarte cobra-se desse monumento um relacionamento ativo com a sociedade para a qual se julga apto presentificar-se por algum motivo, credenciando-se assim a um papel co-participante na formação da malha identitária. O monumento distancia-se de um sentido de objeto histórico figurativo de lembranças e insere-se em um eixo de atuação natural e espontaneamente competitivo em poder influenciador num processo de/em formação de identidades. Assim, troca sua proposta de eternização física baseada na contemplatividade, estatização, reverenciamento e intocabilidade (que acabava por finalmente traduzi-lo quase que unicamente em marcador geográfico na paisagem), pela incerteza da própria continuidade, porém elevando-se como categoria de contemporaneidade existencialmente autônoma.

Ao permitir expor-se no atual quadro frutivo caracterizado pela livre interpretação, volubilidade, apropriação, manipulação e descartabilidade o monumento deixa de mendigar a atenção sobre seu caráter sensorial (como objeto) e mental (no sentido memorialístico) e opta por uma legitimação a custo e

risco da própria continuidade físico-significativa mas que registre de certa forma uma passagem colaborativa e autêntica em seu contexto espaço/tempo mostrando-se compatível a habitar nas diversas contemporaneidades a que um objeto memorializador se propõe a testemunhar por sua especificidade.

Essas são as observáveis previsões existenciais do monumento na atualidade que se deu possível e decorrentemente do viés naturalmente cursado por esta categoria que foi literalmente criada na rua e tal como menor abandonado, sucumbiu em alguns lugares, sobreviveu agonizadamente em outros e em notáveis casos venceu na vida. Vítimas do meio tiraram do próprio meio a subsistência cuja qualidade se reflete nestes sob muitas maneiras e características. Assim chegaram até o momento e na falta da disciplinar manutenção em sua função e objetivo, deixaram-se absorver pelos tempos de seus meios. E dado que em sua trajetória a forma prevaleceu sobre a função, como parte carente da situação o monumento público acabou por unir-se as questões da forma. E o espaço cedeu a força. Quando o Índio Araribóia andou na intervenção de 2009 pelas ruas da cidade de Vitória ele se apresentou como participante consciente e ativo no tempo em que se insere e sobre o qual, se coloca transeunte por direito. Parece que neste caso o ato intervencionista a partir deste monumento representou um dos vários possíveis nós de interação na interconexão de tempos e espaços na qual se dá a contínua formação da memória. Interessante notar que quando este monumento finalmente se dispõe como objeto atual ele alcança de forma eficaz os objetivos originais de sua tradicional funcionalidade: traz à memória o índio brasileiro, ao mesmo tempo populariza a passagem de Araribóia e principalmente deixa registrado em sua imagem as marcas da atual geração.

### **2.3 - Monumento América 500 anos: uma denúncia incômoda**

*América: 500 Anos de Devastação e Saque* (1992) é uma instalação com aproximadamente 4.200 m<sup>2</sup>, montada na praça de entrada da Ilha do Boi, também em Vitória, ES (Brasil), por ocasião das comemorações dos 500 anos da descoberta das Américas. Foi produzida por Waschington Santana, artista baiano,

a convite da Prefeitura Municipal. O artista é conhecido por realizar trabalhos com resíduos urbanos, detritos da urbanidade e do desenvolvimento. A prefeitura encomendou essa obra dois anos após a inauguração de uma usina de triagem de lixo urbano, havendo uma clara ligação conceitual, material e política entre os dois projetos da gestão municipal, no caso a criação da usina e a encomenda do monumento.

A obra consiste em uma grande espiral formada ao longo de um elevador que se estende por cerca de 73 metros, tendo 12 de altura e 5 metros de largura (FIGURAS 17 e 18). Em sua extensão, essa espiral tem seu piso calçado por um grande tapete colorido, numa espécie de mosaico de retalhos de plástico colorido, assemelha-se a uma grande colcha de retalhos (como as aconchegantes colchas das casas de avós, como memórias-mosaico expressas em fragmentos dos tecidos da família). Ao longo dessa espiral, colunas redondas sobem e se entrecruzam; multicoloridas, elas se arremetem ao céu numa altura de 12 metros. Formam um túnel vazado, uma “Oca Inabitada, mata extinta, serpente que se volta sobre si” – para transcrever a própria definição do artista em entrevista. No seu tronco, cordas de plástico retorcido que revestem as colunas, qual raízes que se enroscam e fortalecem sobre o mar colorido de que brotam.



FIG. 17 E 18 – Monumento América 500 anos de Devastação e Saque – Waschingon Santana, 1992.

À distância, pelas janelas dos carros ou ônibus que cruzam a grande avenida – no ir e vir frenético da cidade que passa, um monumento: AMÉRICA 500 ANOS. A paisagem urbana da ilha é invadida pela curiosidade, pelo estranhamento: que coisa é essa que se coloca em praça pública no lugar de arte? Provavelmente perguntam-se os caminhantes.

Cortada a praça em direção à serpente azul, a ilusão parece esvaír-se, e uma névoa desce sobre a expectativa memorável dos reis católicos. Os braços longos que se arremetiam ao céu parecem mais agora garras, saídas da terra e expondo sua natureza: as coloridas rosas azuis e verdes não são fantasias do mundo de Alice, menos ainda as terras prometidas das índias! A crueza da realidade assola a fantasia imaginante da arte, o plástico colorido dos frascos de limpeza é que desabrocham, não tem cheiro – não o das rosas –, mas a lembrança do lixo. A textura das garras, frascos de amaciante de roupa que iludiram os olhos com seu azul oceânico, iluminados pelo branco dos frascos de álcool e de toda sorte de sucatas urbanas... Detritos da civilização compõe a plasticidade da obra. Desconstrução e reprocesso da história oficial se constroem no mosaico de plásticos coloridos recortados que formam a pista da espiral. A ideia de sujeira recortada se coloca sob os pés de quem se atreve a subir os taludes que levam ao caminho interno dessa obra. Expõem-se as contradições da cidade. Seu lixo é posto como arte.

Parece que a memória da chegada das naus à América é vista pelo seu dejetivo. Santana expõe a crueldade do ato, não seu heroísmo. Mesmo Colombo duvidaria da glória de sua “descoberta”. O castelo dos Aragão parece agora ameaçado em sua glória e memória; expostas estão suas entranhas. A não-memória, uma lamentação no lugar da glorificação. Cruel intencionalidade do projeto poético dessa obra, perversa sua tendência de adulteração da história consagrada como verdade. Frágil, essa verdade é exposta por aquilo que é remetido às periferias, feita de lixo que suporta o luxo – mas é negado tal reconhecimento. Uma lamentação no lugar da comemoração. Junto ao cheiro da memória de que sua matéria é rejeito urbano, exala a verdade sobre a invasão das Américas: não há o que se comemorar, somente o massacre os excluídos. A

invisibilidade dos que sustentam o crescimento e desenvolvimento das cidades. A imaginabilidade da obra se afasta das imagem urbana que se pretende. O projeto poético de AMÉRICA 500 ANOS... não exalta nem rememora, mas trás à luz o que o manto do esquecimento e da história cobriu. Expõe o que se quer esconder.

Não tardam os dias e a obra que incomodava se tornou insuportável. Protestos se organizam para que fosse retirada. As semanas se sucedem e, em silencio, a obra é retirada. Colocada por concessão do poder público com o artista, é retirada silenciosamente sem que ele fosse comunicado. Não chegou a obra em sua extinção, foi o clamor dos moradores do entorno, expostos em sua fragilidade de colonizadores, colocadas as frivolidades de seu desejo exposto no seu lixo, que a expulsou de seu local. A paz e a tranquilidade da ilha foi abalada. Aquela obra não pertencia àquele lugar. *Isto é lixo! não é arte e tem que ser retirada daqui!* Ouvia-se pela cidade o eco das exigências de sua retirada. O artista permaneceu sozinho, isolado pela não informação, enquanto seguia seu percurso e buscava a atmosfera do local onde esses elementos têm algo de mórbido e, ao mesmo tempo, fascinante. A obra deixou de existir materialmente como obra no seu local de instalação, mas vitória e sua Ilha do Boi não voltaram a ser as mesmas. Estavam marcadas pela mácula de seu pecado original, pela inquietude de seus contrastes.

Instalaram-se, com AMÉRICA: 500 ANOS DE DEASTAÇÃO E SAQUE, dois problemas estéticos: de um lado a percepção de que ela é um anti-monumento, e se configura como arte pública (o que popularmente faz pensar que, em sua maioria, obras de arte pública se diferem dos monumentos) – mas mesmo como tal (arte pública), ainda não consegue permanecer no local a ela destinado. Essa não permanência é revelada por um segundo problema: o efeito de não pertencimento que a obra chama para si, um problema de identidade e legibilidade, uma evidencia de sua aparente falência como imagem urbana (LYNCH, 2006). Ela não é reconhecida como obra ou como qualquer outra coisa que reflita alguma expectativa dos circunvizinhos, sua imagem não se figura como uma imagem mental na população. Ela, a obra, não é para aquele local, não se estabelece como monumento e muito menos pertence à realidade social e econômica daquele espaço que a envolveu. Assim, esses dois pontos inquietantes se colocam como primordiais para uma aproximação crítica da obra

em tela: a) como ela se coloca como um não-monumento – ou como em que ela se distancia do conceito de monumento? b) como ela se afasta da imagem da cidade construída pela identidade do local onde foi instalada – ou como se configura o conceito de não-pertencimento da obra ao local de sua instalação?

Em AMÉRICA 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE pode-se identificar algumas das características que poderiam assegurar-lhe o título de monumento: a obra em tela, desde seu projeto inicial, revela a intencionalidade da rememoração, porém o “fato memorável” não é nobre, não evoca o orgulho, ou algo que a história deseja celebrar. Na verdade, o objeto revelado no projeto poético da obra e rememorado em sua materialização como monumento envergonha: a história da colonização das Américas revela um não compromisso com as novas terras, a não ser como *lóci* de violações, assassinatos, explorações e saques. Não há o que comemorar, a origem do termo monumento se revela como fantasma, monstrum que revela (monere) não a alegoria, mas a dor. A obra de Whashington Santana se coloca no caminho contrário ao conceito; porém, a velocidade desse afastamento se acelera no processo formal e construtivo da obra.

Formalmente, ela (a obra) se afasta da tradição modernista ou naturalista que se aproxima do conceito de monumento: a forma não se põe com serenidade ou a estabilidade esperada desse tipo de obra. Materialmente se dá o golpe de misericórdia que aproxima AMÉRICA 500 ANOS... do conceito pós-modernista de arte: não há mais verdades absolutas na arte contemporânea, nenhum material está desligado de sua materialidade ou de sua identidade interior; e nessa obra, a natureza de sua matéria construtiva revela as contradições das grandes cidades. O lixo produzido pelo desenvolvimento urbano devasta a periferia dessas cidades, saqueando o direito dos moradores das periferias que se veem excluídos como os antigos habitantes das Américas do pretense desenvolvimento das colônias. Não há o que comemorar no tema gerador da obra exposta. Nesse sentido, parece que se pode afirmar que essa peça não se conforma nos moldes que geraram o convite pela Prefeitura Municipal de Vitória: ela (a obra) é um anti-monumento, uma antítese da celebração da memória da cidade ou das Américas, essa obra contesta as glórias desse 500 anos. Ela expõe as feridas desse processo vivenciado por desiguais em desiguais condições e possibilidades. Ela revela os

contrastes do desenvolvimento das cidades explicitando seus desejos – os mostra sob a forma de arte e, no caso, um não-monumento.

### **Do não-monumento ao não pertencimento**

Retoma-se aqui o segundo problema gerado: como essa obra se afasta da imagem da cidade construída pela identidade local onde foi instalada – ou como se configura o conceito de não-pertencimento da obra ao local de sua instalação? A princípio se pode afirmar que a integração da obra à imagem urbana é decorrente de um processo criador de autoria coletiva e manifesto por meio de um projeto poético que como já citado anteriormente, se realiza sobre o tempo da cidade, resultando em características concretas para o ponto de vista da percepção, e não só na noção de pertencimento mas principalmente na indissociabilidade autoral (artista, observador, habitante, transeunte). O indivíduo (artista, público, habitante, transeunte) sempre carregará em si as características do grupo a que pertence; é como se ele trouxesse em si marcas ou vestígios do processo de formação da identidade do local de origem, assim como a obra (inserida na cidade) gera e é gerada a partir do fenômeno de pertencimento. Pode-se admitir aqui que o pertencimento é uma tendência do projeto poético da obra de arte inserida na cidade; e dele decorre a noção de coletividade. Pública, então já o é a arte em sua concepção uma vez que sua natureza (a da arte) é para o outro e seu entorno. Lynch (2006), em sua análise sobre a imagem da cidade aponta que os fenômenos urbanos são vivenciados na relação com seus arredores; assim, falar de pertencimento na malha urbana parece passar pelo modo com que essa cidade, na materialidade de seus habitantes, constrói sua memória, suas imagens e sua identidade. Para o indivíduo, esta construção imagética propiciadora de pertencimentos identitários acontece espontaneamente junto com a fruição que se faz desse meio, essa fruição é por natureza receptiva a novos itens, e como admite Lynch, novos impactos podem ser impressos nessa memória da cidade presente nesse observador, porém o grau desse novo não romperá os elementos já existentes (Lynch, 2006 p.11); assim uma nova imagem urbana tem que ter elementos que permitam sua compreensão sensível garantindo seu pertencimento ao conjunto de experiências sensíveis do

observador – pede-se chamar isto de legibilidade. A imagem mental construída no sujeito observador deve ser reconhecida, mesmo que parcialmente, para poder se construir novos parâmetros de identificação no quadro mental de percepções. Assim, parece que uma boa (num sentido de bem absorvida) imagem ambiental oferece segurança emocional.

Essas considerações são suficientes para se esboçar uma conclusão de análise do fenômeno do pertencimento a que se referiu no início da abordagem da obra AMÉRICA 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE. Tomando a noção de sentimento de segurança emocional que a imagem ambiental deve gerar para assegurar um grau de legibilidade, a obra de Washington Santana parece, primeiro, caminhar no sentido contrário: ela não comemora, denuncia, e toda denúncia é desconfortável (mesmo que necessária); segundo, formalmente sua organicidade não a coloca como algo (forma) que encontra no imaginário comum facilidades de leitura simples; o seu material não nobre coloca dúvidas sobre o seu status de obra de arte, pois não carrega consigo valor agregado como material expressivo na arte compreendida como tal pelo possível público. Porém, é na determinação do local de sua instalação – na entrada de uma das mais nobres áreas residenciais da cidade – que a torna mais frágil. A obra em tela não é legível na medida em que não é fortemente reconhecida ou agrupada. Não o é em seu material; não o é em sua forma; não o é nos anti-heróis que ajudaram em sua construção e montagem (a obra foi estruturada na usina de triagem de lixo e montada com auxílio dos trabalhadores da limpeza pública municipal).

Assim, pensando sobre o prisma da identidade, da estrutura e do significado, o observador que circunscrevia a obra, e habitava a ilha, não se familiarizou com ela, não se dispôs a absorver suas indagações e o impacto delas e, muito menos estava interessado em romper com as imagens básicas ou com qualquer outro elemento existente, podemos pensar que havia um certo conforto na memória coletiva instaurada. A obra foi vítima do não-pertencimento enquanto imagem mental ou como paisagem urbana de um determinado território de exclusões. Evidencia desse não-pertencimento de AMÉRICA 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE foi sua substituição por um monumento em granito polido (FIGURA 16) em homenagem à colonização italiana no estado do Espírito

Santo: monumento silencioso e passivo, insignificante apesar de seu gigantismo. Poderoso porém, na qualidade de não perturbar.

Silenciosamente, a obra de Santana, um anti-monumento, deixou o cenário artístico capixaba, evidenciando a não preparação da cultura local para o debate inquietante que a arte contemporânea propõe, e do qual nem ela mesma está isenta.

#### **2.4 Memória, Mercado e a apropriação do passado**

Nesta reflexão, pretende-se discutir sobre a prática exacerbada da presentificação do passado, costume observável nitidamente a partir do último quarto do sec. XX, estendendo-se até hoje, sob formas que permitem visualizar a existência de uma indústria cultural que se constrói sobre o discurso memorialístico. Essa nova ramificação do mercado surge junto com a necessidade de se criar estratégias de memorialização que se mostrem eficazes dentro de um contexto social midiático e consumista, onde numa contemporaneidade que se configura em rede expansiva e acelerada, vê-se o surgimento de tempos e espaços fractais, daí a sensação de instabilidade, de vivência não sorvida e experiência não sedimentada. No entanto, frente a um presente que parece revelar-se numa verdadeira fábrica de não-lugares, fisiologicamente a geração que inaugura o sec. XXI, ainda busca apalpar referências para uma identidade em comum, que lhes sirva de norte existencial, formando uma classe híbrida situada entre plataformas distintas de formação e retenção da memória, a saber, o espaço real psicofisiológico e o virtual ou cibernético, onde a problemática do qual contém qual, se torna pequena frente aos resultados gerados por esta vivência simultânea. Andreas Huyssen em *Seduzidos pela Memória* (2000), trata sobre a questão de uma certa cultura de evocação ao passado, em voga nas sociedades ocidentais a partir do final do século XX estendendo-se até hoje, aponta a existência de uma mudança de

interesse por presentificações de tempos ao lembrar que se o início do século XX foi marcado por objetivos de se vivenciar, se projetar no aqui agora um futuro, seu final se caracterizou pela tentativa de se evocar o passado. Huyssen considera que neste contexto se faz necessário lançar mão da

Memória e da musealização juntas para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o descontínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço (HUYSSSEN, 2000, p.28).

Assim, podemos notar uma empreitada museológica vindo deslocar as formas de uso como num movimento de reparo indenizatório pela precoce aposentadoria dos componentes caracterizantes de nossa era, onde todo arsenal de produção desta cultura, se torna participante de uma dança das cadeiras (onde a própria cadeira também se inclui), tentando-se assim completar seu ciclo de uso nos recursos memorialísticos atribuindo-lhes outras funções que não a de origem, musealizando-as. Mas o que estaria impulsionando esse comportamento retroativo? A princípio, é possível deduzir que a tentativa de uma volta ao passado pode partir de alguns objetivos principais, onde numa primeira hipótese, diante de uma persistente sensação de transitoriedade nos âmbitos do tempo presente, tal comportamento seria a busca de um ponto de apoio em marcos identitários já consagrados. Andreas Huyssen, ao abordar sobre os efeitos da globalização sobre a memória, também fala sobre a busca de um apoio espacial e temporal advindos dos resultados sentidos, provenientes do viver sobre uma zona fragmentária.

(...) o enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido (HUYSSSEN, 2000, p20).

O segundo objetivo observado, também apoiando-nos sobre as considerações de Huyssen, seria a busca por um artifício de desvio de uma iminente tendência a certa cultura à amnésia incentivada pelo consumismo e imediatismo, no qual o autor lança parte da responsabilidade pela instabilidade identitária do período em questão, na forma de mercado vigente, ou no mínimo de

como este mercado se movimenta e se relaciona diante das demandas de investidas de adaptação da sociedade.

Quanto mais o capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado, sugando-o num espaço sincrônico em expansão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos (Huyssen, 2000, p.29).

Huyssen também aponta que a crescente tentativa de aumento e otimização de armazenamento de memória em bancos de dados, estaria minando um comportamento normal de nossa cultura, no caso a rememoração. Ou seja, a sociedade estaria delegando à tecnologia a responsabilidade mental de arquivamento e conseqüentemente se furtando da possibilidade da lembrança.

Por outro lado, somos levados a pensar que os recursos virtuais da *mass media*, hoje utilizados em larga escala, por exemplo, por seguidores obsecados pelas formas de arquivamento de memórias pessoais em seus recursos difusores interativos típicos das redes sociais, como Facebook, Twitter, Orkut, Whatzap, entre outros carregam em si uma intenção arquivadora, mais ligada ao sentido capitalista de acúmulo de bens do que a uma real necessidade afetiva ou intenção memorializadora: quando se tornou impossível usufruir de toda oferta e transitar simultaneamente em todos os tempos e espaços disponíveis, estoca-se momentos para um tempo oportuno, numa suposta intenção de acúmulo de bens memoriais, em paralela correspondência ao acúmulo de bens materiais do mercado em sua característica de provisão para o futuro provável. Assim, teríamos além dos futuros presentes, já colocados por Koseleck e dos passados presentes, como coloca Huyssen, talvez já possamos falar da existência de futuros passados, termo já cunhado<sup>3</sup> também por Koseleck, mas aqui nos referimos ao sentido de quando a matéria-prima principal do futuro planejado se constituirá do que ainda não passou, mas que já aconteceu. Estes sites de relacionamento são os melhores exemplos desta forma de condução do comportamento atual, quando dá a entender claramente por exemplo, que a festa ocorrida no sábado à noite, virtualmente se tornará muito maior quando os registros fotográficos, comentários, e testemunhos se manifestarem num

---

<sup>3</sup> Ver KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006. 366p.

redimensionamento obrigatório para a conclusão da festa, que será toda guardada (em bytes) e com todos os seus restos à disposição da memória, porém os registros virtuais também se dão sob forma de vivências, carregados de manifestações emotivas registradas em palavras ou símbolos onde tudo estará seguramente (?) arquivado para usos futuros, inclusive para uso da própria emoção caso queira se manifestar somente a posterior. Ou seja: a festa que já aconteceu, continua indeterminadamente e quem não foi, pode entrar a qualquer momento.

O que parece acontecer é que se de um lado todos os testemunhos da vivência (acontecimentos) que se deram nesta plataforma híbrida composta por reais palpáveis e reais imagináveis, estão guardados simplesmente numa máquina, de outro lado temos os personagens desta vivência que confiam a esta, o seus registros de passagem com tudo que ela contém, inclusive as comuns intenções de guardar tudo para ver depois, que se desencadeiam na verdade num sentir depois. Daí a cultura da amnésia observada por Huyssen, pois não costumamos lembrar do que não foi interiorizado e o interior dos chips não contém lembranças, contem imagens que podem ou não serem portadoras de relações. Assim, o autor também coloca que

Não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídias como veículos para todas formas de memória (HUYSSSEN 2000 p.21).

Podemos considerar que as novas tecnologias de mídias citadas acima vieram funcionar em relação à memória como conversores de matéria para o capitalismo, vindo fazer as adaptações necessárias para que se tornasse possível converter a memória em produto circulante no mercado. Anne Cauquelin atribui essa realidade como sendo próprio ao devir da modernidade onde “tudo que é produzido deve ser consumido para ser renovado e consumido novamente” (CAUQUELIN 2005 p.27), numa sociedade que foi capaz de canalizar tudo para ser mercantilizado, lembra que toda mercadoria precisa circular, escoar no circuito do consumo de massa.

Voltando o assunto às práticas memorialistas expressas através de monumentos não é difícil constatar nestas também a contaminação

mercadológica, que simplificando para a ponta do iceberg, se dá por diversas formas que vão desde a existência de verdadeiros pontos de peregrinações com requinte de obrigatoriedade sugerido pela mídia ou senso coletivo já convertido, a turifisticção de monumentos, chegando ao extremo das vendas de relíquias memorativas; pois quem vai ao parque dos monumentos em Washington DC e não é facilmente conduzido pelo fluxo de turistas a chegar diante do Memorial aos Soldados Mortos no Vietnã mesmo não tendo nenhum conhecido ou compatriota representado em seu longo Mármore negro? Fora possíveis discussões a respeito mas que não competem aqui fazê-las, não estamos de forma alguma despojando o monumento de seu significado histórico às sociedades envolvidas, nem tão pouco desconsiderando o atributo sentimental do monumento, mas apenas apontando que a visível obsessão de visitação que a envolve, induzida por um senso comum moldado pela forma moderna de pensamento, é parte do canteiro mercadológico: mesmo que um aproveitamento econômico não se faça atuante de alguma forma, ou que exista de formas mínimas e sutis, a área está arada e é só jogar a semente.

\*\*\*\*\*

Seria natural falarmos de cidades que cresceram ao redor de seus monumentos históricos e/ou se apropriaram posteriormente destes como fonte de renda turística, porque tal potencial se fazia latente como em diversas cidades históricas que hoje conhecemos, isso talvez seja a parte sem culpa do mercado, como num movimento de consequência histórica. O fato é que a obsessão pela volta ao passado propicia para um aumento do potencial turístico em volta dos monumentos ou de marcos históricos e o atual público consome essa obrigatoriedade desde formas reverentes ao visitar cemitérios ilustres como o Père Lachaise, em Paris, o Cemitério da Ricoleta, em Buenos Aires, com seus 94 túmulos tombados como monumentos históricos nacionais ou o Cemitério Nacional de Arlington, EUA, entre outros; ou consome disputando quase a leilão um suposto pedaço do muro de Berlin nas lojas de *souvenirs* da mesma cidade.

Interessante notar que estes monumentos já foram pensados e estruturados na lógica para recepção de um grande público, sendo esta uma tendência neste início do século 21. Temos como exemplo, o Memorial às

Vítimas do Atentado no World Trade Center, oficialmente denominado Memorial 11 de Setembro (FIGURAS 19 e 20) e o projeto da Praça Memorial 17 de julho, Congonhas, São Paulo (FIGURA 21) dedicada às vítimas do acidente com o avião da TAM no aeroporto de Congonhas – SP, entre outros.



FIG. 19 – Projeto Memorial 11 de Setembro – Nova York

Fonte: Banner Explicativo



FIG. 20 – Memorial 11 de Setembro – Nova York

Foto da autora, Fev. 2014

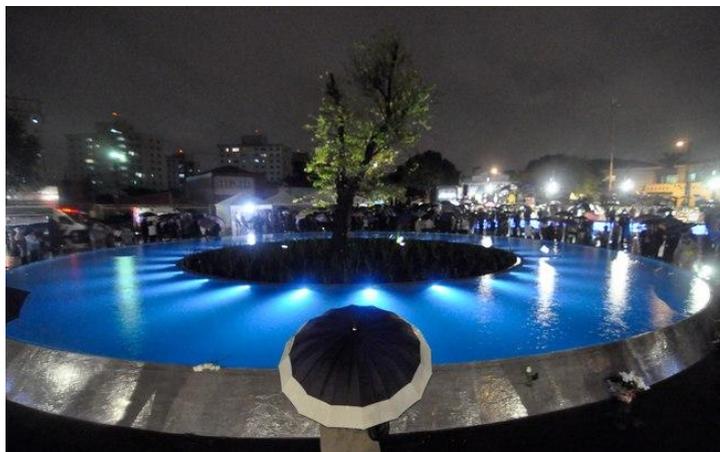


FIG. 21 – Memorial 17 de Julho – Congonhas. São Paulo

FONTE: [www.ultimosegundo.ig.com.br/desastresaereos](http://www.ultimosegundo.ig.com.br/desastresaereos)

Por um lado, percebe-se que a figura do Memorial, que carrega em si um conceito próximo a funções documentárias e informativas, tem surgido nos últimos dias em resgate da aura que o simples monumento vem perdendo ao longo dos anos devido a sua exposição desgastadamente desviada de sentido. Assim, memoriais arrojados como o Holocaust-Mahnmal, em Berlim, popularmente conhecido por Memorial do Holocausto (FIGURA 22), ocupando uma área de 19.000 metros quadrados tentam apesar de seu conseqüente destino espetacularizante, manter erguida à memória a bandeira de um acontecimento marcadamente importante que o velho busto caso fosse erguido em 2004, já não sustentaria por não mais atender aos quesitos estéticos contemporâneos para o cargo e sua atual função turística.



FIG. 22 - Memorial do Holocausto – Berlin foto da autora – FEV.2007

Certo é que somos levados a pensar que o acontecimento representado por si só em sua força histórica se auto-sustentaria, independente de uma representação tátil e visível ou sob outras formas de representações sensoriais possíveis na atualidade, sendo isto porém, uma opinião de grande assertividade para hoje, há no máximo duas gerações do acontecimento aqui tomado como exemplo, mas não tão acertada quanto ao futuro que segue justamente sobre os trilhos da reinvenção da memória. Essa mesma memória, agora tomada também como souvenir: não do fato em si que gerou o monumento, mas como uma lembrança de uma viagem turística, verificamos um certo esvaziamento do sentido inicial da obra, em detrimento de uma espetacularização das cidades e de seus monumentos – esses reproduzidos num sem fim de possibilidades que podem ser levadas na mala ou armazenadas em estante como memórias quase estanques – não para rememorar um fenômeno identitário da memória coletiva da cidade, mas apenas como lembrancinhas de viagem..

Em tempo: talvez hoje Walter Benjamin não só escreveria sobre a aura da obra de arte em tempos de reprodutibilidade técnica, mas também sobre a aura do monumento na era da espetacularização da memória, pois sendo a aura

do monumento talvez sua forma de “atuação sobre a memória, nesta trabalhando e mobilizando pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado como se fosse o presente” (CHOAY, 2001, p.18), o processo de superexposição e busca via massificação induzida a esses marcos histórico conduz a um atrofiamiento deste conteúdo memorativo em seu sentido fenomenológico e conseqüente perda em seu valor de culto. Benjamin, ao citar que a “ massa é a matriz de onde brota, atualmente, todo um conjunto de novas atitudes em face da obra de arte. A quantidade tornou-se qualidade” (BENJAMIN, 2000 p.250), acabou por prever uma situação de desapropriação de status a qual não só a obra de arte estaria sujeita com as novas tecnologias, mas todas as obras possuidoras de algum tipo de propriedade única e singular cuja possível fragmentação e diluição se fizesse viável e conseqüente no desenvolvimento do mercado moderno.

É neste sentido, da espetacularização da memória, que buscamos evidenciar os aspectos gerais até agora apontados em um monumento especificamente: O Cristo Redentor, na cidade do Rio de Janeiro. No capítulo a seguir tentaremos refazer os passos da idealização deste monumento e sua concepção como algo não fruto de uma livre criação, mas completamente e em todos aspectos construído por uma coletividade social , sendo por esta gerado e por esta mantido.

### Capítulo 3

#### **Cristo Redentor - Memória coletiva institucional e identidade nacional espetacularizada**

O Corcovado! Lá se ergue o gigante de pedra, alcantilado, altaneiro e triste, como interrogando o horizonte imenso – quando virá? Há tantos séculos espero! Sim, aqui está o pedestal único no mundo. Quando virá a estátua, como eu colossal, imagem de Quem me fez?

Padre Pierre-Marie Bos, 1903

Em 1859 quando o padre lazarista Pierre-Marie Bos sugeriu a construção de uma imagem religiosa no alto do morro do Corcovado (FIGURA 20), anteriormente chamado pelos portugueses de Pináculo da Tentação, talvez lançasse a ideia de um pertencimento espiritual que se projetasse para além daquele contexto geográfico, simbolizado pela ampla visibilidade sugerida à imagem. Resumindo os trâmites dos primeiros passos para a edificação do que viria a ser o Cristo Redentor do Corcovado, no Rio de Janeiro, sabemos que apesar do apoio da Princesa Isabel, a Corte não viabilizou a realização do pedido - e o Padre Bos morreu em 1916, sem ver o sonho executado - , no entanto a ideia de uma grande estatuária religiosa visível do alto de algum morro já havia se popularizado grandemente na sociedade carioca. Em 1917, o engenheiro Eduardo Limoeiro sugeriu a construção de um monumento no alto do Morro de Santo Antônio; esse monumento em homenagem a Jesus Cristo consistiria numa grande cruz sobre uma esfera, também não realizado. Quatro anos depois, o General Pedro Carolino Pinto de Almeida idealizou uma imagem de Cristo, agora sobre o Pão de Açúcar, em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil. A ideia foi bem recebida, incluindo já uma campanha para angariar os recursos necessários. Porém, através das opiniões do professor Adolfo Morales de Los Rios junto a comissão técnica para a escolha do local, após vários debates, optou-se a favor do Corcovado. Assim, conta Jorge Scévola de Semenovitch, em seu livro Corcovado – A conquista da Montanha de Deus:

Em fevereiro de 1922, mais de 20.000 mulheres, sob a liderança da Sra. Laurita Lacerda, encaminharam um abaixo-assinado ao Presidente Epitácio Pessoa, solicitando a necessária autorização para que a figura de Cristo fosse construída no alto do Corcovado. O livro que continha assinaturas mostrava na primeira página o poema do Padre Bos (SEMENOVITCH, 2010 p. 40).

Apesar de que já era bastante visível a impossibilidade de concretização da obra a tempo das comemorações do Centenário da Independência, por já se estar no ano de 1922, a ideia já estava sedimentada o bastante e em maio deste mesmo ano foi escolhido entre vários projetos, o do engenheiro Heitor da Silva Costa, autor do Monumento como o conhecemos hoje.

Em 2011, numa eleição mundial informal, mas popularmente aceita, a obra foi eleita uma das sete maravilhas do mundo moderno. Da intenção original dos idealizadores do memorial no início do século XX , à esta projeção puramente visual se encontram lacunas abertas para uma reflexão a cerca dos fatores gerais e específicos que conduziram a concepção da imagem, tal como hoje se encontra, ou em outras palavras, o que vem contribuir para a existência deste monumento em toda sua dimensão simbólica.

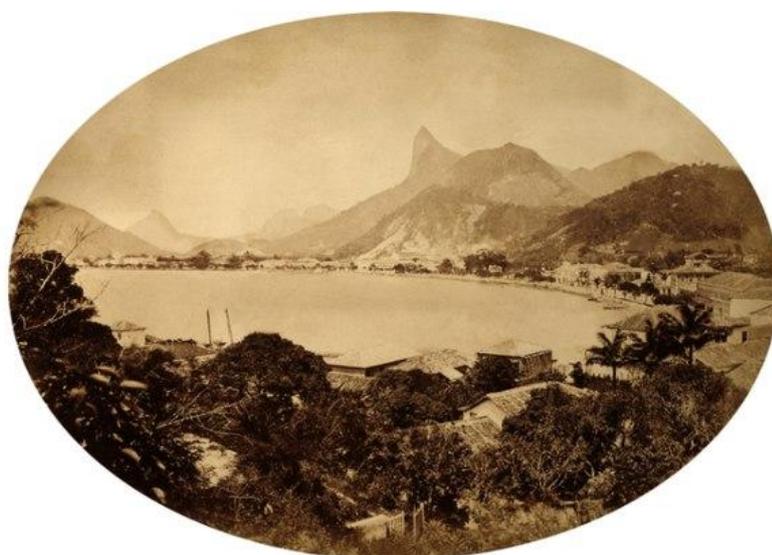


FIG. 23 – A Montanha do Corcovado em 1865

Fonte: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/corcovado-estava-na-mira-dos-fotografos-antes-da-construcao-do-cristo-redentor/n1597267047731.html>

### 3.1 - O local

Ainda observando a ordem dos acontecimentos e partindo para a realização do projeto, podemos nos focar na busca pelo local do futuro monumento, o qual deveria ocupar a paisagem carioca de forma estrategicamente visível. A primeira coisa que se percebe é uma inclinação advinda da Igreja, mas popularmente aceita, de um aproveitamento da topografia marcada por expressivas altitudes, para se colocar uma imagem de grandes proporções. Interessante observar que a ideia inicial sempre aparece narrando a colocação de uma estátua que pudesse ser vista a uma longa distância, ao contrário de uma capelinha de adoração, ou uma escultura de um conceituado artista num suposto e alto mirante.

Apesar do pedido do Padre Marie Bos mesmo após sua morte continuar ecoando com bastante influência, nem sempre a ideia de um monumento religioso sobre algum monte da cidade do Rio de Janeiro, abarcou a figura de Cristo e o Corcovado. No percurso dos anos outras, sugestões se seguiram de outros personagens sobre outros morros, como por exemplo a imagem de São Cristóvão sobre o pão-de-açúcar; a ideia do Cristo sobre o morro de Santo Antonio, como já vimos; e até mesmo a definida ideia do Cristo, porém disputada por outros pontos, todos em grande altitude e visibilidade, enfim nenhuma às margens das praias, mas todas no alto e distantemente visíveis, ou seja: o monumento antes de cumprir sua função memorizadora de algo que fosse socialmente marcável naquela sociedade, veio cumprir a vontade de se ter não um morro que contivesse uma imagem, mas um morro que funcionasse como que extensão dessa própria imagem a qual deveria se dar a função de estandarte, por isso a imagem - e não qualquer imagem, mas uma imagem religiosa desde a concepção inicial e em todas campanhas seguintes – além de estar no alto, também deveria ser grande o suficiente para ser vista a longa distância.

Como se percebe, não se buscou em momento algum simplesmente memorializar um acontecimento ou personagem qualquer, mesmo que religioso, que merecesse estar grandiosamente exposto em qualquer lugar da cidade, mas a imagem escolhida deveria abrigar motivos para se aproveitar a oportunidade de se estar exatamente nas alturas cumprindo talvez um papel ideologicamente nivelador. Um outro ponto a se observar em relação a escolha do local, seria o

fato de que os olhares da população costumeiramente já se voltavam àquele ponto geográfico por já ser conhecido como ponto de visitação, inclusive com a existência de um mirante construído em 1885, conhecido como Chapéu do Sol (FIGURA 24). Pensamos aqui que o monumento deveria se incorporar como elemento   paisagem da cidade. A Rela o dos habitantes com os morros no seu entorno já era no sentido da contempla o, ou seja, o espaço de natureza nesse momento na Jóia da Guanabara já se relacionava àquilo que chamamos de paisagem: o que se olha pela mera contempla o, desprovido de uma rela o de funcionalidade (Maderuelo, 2002). Toda essa rela o com a paisagem nos permite pensar que a sociedade carioca no início do século XX já se configurava como uma cultura paisagística. Assim, a constru o de um monumento naquele contexto deveria se integrar nesta perspectiva paisagística. Especificamente, evidenciava uma rela o topof lica com a questão da altura. Nota-se que na cidade do Rio de Janeiro muitos pontos de contempla o da paisagem se configuram. Mirantes que se dão para a imensidão da natureza.



FIG. 24 - Mirante "Chapeu do Sol" – Corcovado/RJ, início do séc.XIX  
Fonte: <http://diariodorio.com/chapéu-do-sol-no-corcovado-e-construo-do-cristo-redentor/>

  bastante visível o fascínio que a humanidade tem pela altura. Desde o nascimento o homem   incitado a olhar para cima. A morada dos deuses se deu nas montanhas e desde então alturas impressionam e consolidam o poder divino imaginado. De fato, podemos pensar que a rela o com o meio natural estabeleceu desde cedo uma rela o entre o vale e a montanha, entre o baixo e o

alto, entre a morada dos homens e o espaço cosmológico (YU-FU TUAN, 2012). Alturas intimidam e se e impõem, são alvos do olhar e da emoção social positiva ou negativa sugerindo sempre força que sustenta ou ameaça.

Ironicamente, o que hoje é um memorial cravado no chão e abaixo da linha do horizonte, foi anteriormente uma das maiores torres da humanidade (World Trade Center) e símbolo de poder por seu objetivo. Ou seja, há tempos possuímos uma relação simbólica de veneração e respeito com o alto. Construído pelo homem ou pela natureza, o alto gera conseqüentemente os extremos e a sensação de desafio para os fortes, excluindo os fracos por sua aparente característica de inacessibilidade.

A escolha do Corcovado narra, em si, um histórico de pertencimento antropológico cultural de uma memória coletiva que traz vestígios comuns de semelhança com povos antepassados, a saber o eco de suas próprias origens: de um lado a montanha continua sendo venerada e sobre ela coloca-se um deus e por outro o atual deus da montanha convida justamente os cansados, fracos e oprimidos apresentando-se acessível a todos os povos ao voltar-se justamente para o mar, que em sua simbologia religiosa remete-se a multidões. Isto faz com que este monumento propicie à memória coletiva uma sensação de segurança em sua busca de aprovação devotiva por abarcar o passado e presente de uma forma onde Cristo se torna a coroação da venerável montanha e a montanha, a peanha para a imagem do adorado Cristo.

Um outro ponto a ser considerado é que a escolha do lugar para o assentamento de um monumento comemorativo é geralmente definida pelo poder público que pode ou não consultar a comunidade receptora da obra. Em ambos casos, é comum a escolha por um local o mais próximo possível do motivo dinamizador, se não exatamente o local do episódio a ser lembrado, quando no caso de algum acontecimento. Se colocado distante desses pontos geralmente lugares que de certa forma se comuniquem sensivelmente com o fato em questão, ou escolhe-se muitas vezes o local com um fim didático idealizador, no qual o monumento se torna, como já vimos, instrumento de persuasão. Em quaisquer das possibilidades, a relação afetiva da comunidade com o lugar a ser escolhido não é um item primordialmente considerado, no entanto os

monumentos de maior popularidade e aceitação se dão sobre terrenos onde se deu o aproveitamento dessa relação, sendo comum por exemplo a escolha de praças, principalmente se estas se fazem no entorno de igrejas, parques e jardins ou, novamente falando, sobre locais que já são por si só, locais de memória, como por exemplo, o monumento à Independência do Brasil, próximo ao rio Ipiranga em São Paulo, ou até o caso de monumentos não intencionais como as partes preservadas do Muro de Berlim, por exemplo, que funcionam como anti-monumentos.

YI FU TUAN, em seu estudo sobre a relação entre lugar e sentimentos, ou sobre meio ambiente e topofilia, lembra que apesar de o meio ambiente não possuir em si o poder de gerar sentimentos topofílicos, pode no entanto fornecer “o estímulo sensorial que, ao agir como imagem percebida, dá forma às nossas alegrias e ideais” (YI FU TUAN, p. 129). O mesmo autor lembra também que a topofilia, ou seja, o sentimento positivo pelo lugar, “é enriquecida através da realidade do meio ambiente quando este se combina com o amor religioso ou com a curiosidade científica” (YI FU TUAN p.143). No caso do Cristo Redentor, já é bem conhecido que a montanha afinal escolhida, era visada e visitada pela comunidade com certa frequência desde o século XIX, tendo inclusive em seu cume, um mirante como já vimos na figura 24. Além do local já ser possuidor de prestígio, deixa-nos perceber a história, o papel acertativo do padre Bos em duas situações: primeiro em sinalizar genialmente uma solução para o ensejo de expressividade religiosa, acariciada por grande parte da sociedade carioca, e segundo aproveitando-se da disposição geográfica de um local que além de tendenciar uma crescente relação afetiva com a comunidade já trazia sobre si até por seu apelido, uma disposição simbólica religiosa - o Pináculo da Tentação.

Em relação ao aspecto técnico sobre a escolha do local, em 22 de julho de 1927, realizado pelo Rotary Club – RJ, nos salões do Hotel Glória, no encontro de urbanismo para discutir o plano geral de remodelamento da cidade, houve uma exposição do projeto do monumento por Silva Costa, projetista responsável da obra, onde percebe-se em seu discurso que um dos fatores decisivos para a localização do monumento no morro do Corcovado, além da explícita preferência da Igreja, se deve a preocupação do engenheiro a respeito do não empobrecimento visual da imagem pela desvalorização de suas proporções

causadas por outras obras naturais ou construídas. Fernando Reis de Souza, na revista Brasil Rotário faz o seguinte comentário em relação as viagens de observação de Heitor Silva Costa pela Europa:

“(...) Silva Costa confessou ter sempre encontrado uma desarmonia chocante entre os monumentos em si e o ambiente onde eles estavam inseridos, nas proximidades de casas, árvores ou elementos topográficos, o que os tornava desproporcionalmente grandes – a própria estátua da liberdade não escapa a esta apreciação pois se projetava sobre os fundos das grandes edificações da cidade de Nova York. Já o nosso Cristo Redentor vai se achar numa situação completamente diferente, pois na plataforma do Corcovado não há nenhum arvoredo, nem tão pouco edifícios para desproporcioná-lo. E como esse pico se destaca da cadeia de montanhas do maciço da Tijuca, a sua projeção se fará plenamente sobre o imenso firmamento, que o acolherá harmoniosamente no seu infinito azul” (SOUZA, 2004).

Também podemos apontar que o citado destaque do pico do Corcovado em relação a cadeia de montanhas ao qual pertence, propicia ainda mais para que o monumento aproveite ao mesmo tempo por exemplo, dos princípios sedutores da montanha e do mar. Para quem chega pela orla ou pelo mar é apanhado pela visão acolhedora da floresta tropical em seu frescor e para quem finalmente se encontra aos pés do monumento a visão do mar e “as reentrâncias das praias e dos vales sugerem segurança e por outro lado, o horizonte aberto para o mar sugere aventura” (YI FU TUAN p. 131).

## **A imagem**

Como já vimos, parece ficar claro, desde o início, que a estatuária seria de cunho religioso, porém, qual personagem ou fato a ser representado foi decidido com o passar do tempo, quando o pedido do Padre Bos pela figura do Cristo teve especial relevância. Outro fato também propiciou para a escolha da imagem:

Em 1891, a república separou a igreja do estado. Em 1912, o cardeal Dom Joaquim Arcoverde, passou a perseguir a ideia de um Cristo como forma de mostrar que a igreja está presente no povo brasileiro, apesar da república ser laica (TEIXEIRA)

Assim, definiu-se o local, o tema e o engenheiro Heitor da Silva Costa (através de um concurso de projetos) como responsável pela obra que inicialmente pelo projeto de Silva Costa, constava da ideia de Cristo carregando uma cruz no lado esquerdo e com a mão direita segurava um globo simbolizando a terra, segundo desenho realizado por Carlos Oswald.

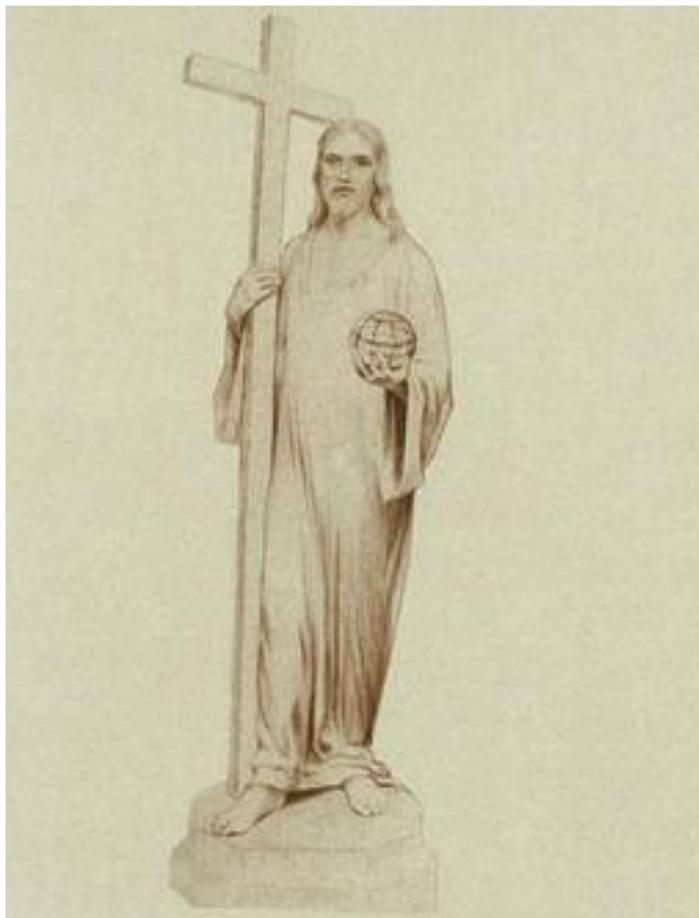


FIG.26 – Primeiro projeto para Monumento Cristo Redentor

fonte: Fotos reproduzidas do livro *Cristo Redentor, História e Arte de um Símbolo do Brasil*, da Aprazível Edições, disponíveis em <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/construcao-do-cristo-redentor>

Segundo alguns documentários do assunto, uma maquete do desenho foi feita e exposta numa loja da avenida Brasil e não demorou muito para que ficasse conhecida como “o Cristo da Bola”. Assim, segundo conta também a revista *Veja Rio* on-line, a pedido do cardeal Sebastião Leme, o projeto foi refeito de forma que mesmo à distancia, sugerisse a impressão de uma imagem religiosa. Por esse tempo, passava no Rio de Janeiro Lúlio Landucci, escultor italiano que trazia um projeto de monumento à Proclamação da República e acabou por se envolver na reelaboração da estatuária, surgindo deste vários

estudos nos quais Jesus aparecia “com o braço direito levantado, abençoando os homens de boa vontade” (SEMENOVITCH, 2010 p.42). Porém, a pedido de D. Sebastião Leme que solicitava uma imagem de maior peso simbólico vista ao longe e já sugerindo algo em forma de cruz, novamente Silva Costa e Carlos Oswald refazem os esboços, chegando mais tarde no formato da figura de Cristo com os braços abertos, tal como hoje conhecemos. Segundo vários relatos, a decisão definitiva à esta forma se deu em parte, por uma sugestão casual e externa, advinda da observação de Heitor da força estética sugerida por uma antena de transmissão de rádio telefonia em fase de teste, colocada no alto do corcovado em 1922, onde o jogo de localização das partes acabava por sugerir a forma de uma cruz, figura que se projetava nitidamente mesmo a longa distancia. Assim transcreve Bel Noronha o relato do radialista Roquete Pinto, em 1923, no qual este se refere a um depoimento deixado por Heitor, na Revista Cruzeiro.

Acontece uma coisa muito curiosa, em 1922. Devido ao Centenário da Independência, são colocadas antenas de rádio de 40 metros de altura no alto do Corcovado, com traves horizontais, que da Praia do Botafogo, Heitor vê uma cruz e como ele já estava repensando seu projeto, surgiu a ideia de transformar o Cristo na própria cruz e o mundo passa a ser representado pela cidade do Rio de Janeiro (PINTO apud NORONHA).

Segundo Milton Teixeira, historiador, esta versão é contestada por alguns que atribuem o formato em cruz ao arquiteto Morales de Losvis, terceiro lugar do concurso de projetos para o monumento. Questões autorais a parte, criando ou acatando aquela forma, a decisão de substituir o projeto inicial por esta nova concepção visual – uma cruz - resolvia para Silva Costa, responsável definitivo pelo projeto, um segundo e importante problema que foi em relação a visibilidade da figura considerando a altitude e os vários ângulos em que a estátua deveria oferecer uma clara leitura. O Cristo não precisaria mais carregar uma cruz, ele próprio seria a cruz se posto de braços abertos. Assim vários esboços foram refeitos novamente por Carlos Oswald com a nova versão, agora de Cristo com os braços abertos em sinal de benção (figura ).

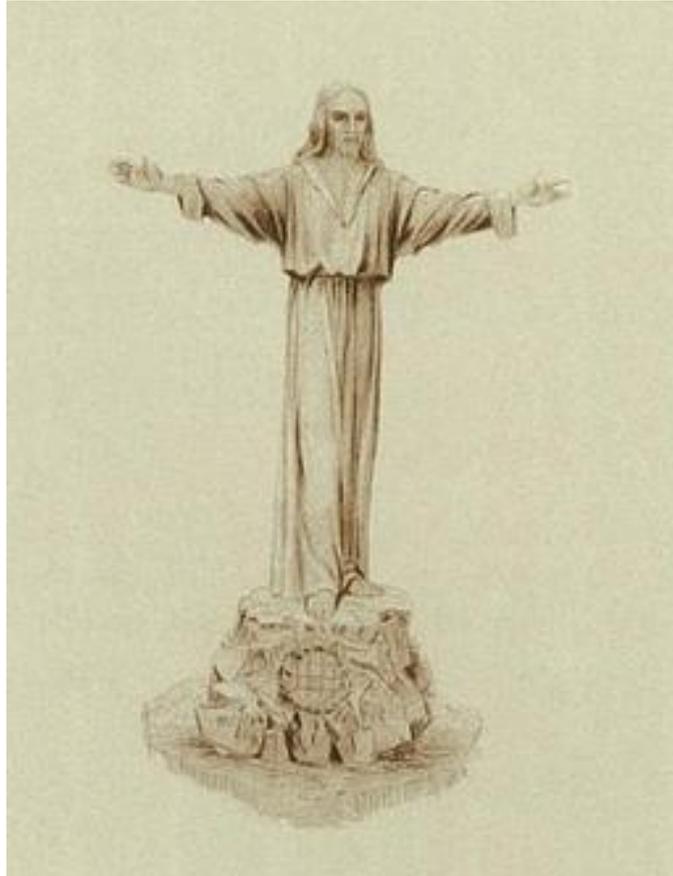


FIG. 27 – Segundo Projeto Monumento ao Cristo Redentor

Fonte: Fotos reproduzidas do livro *Cristo Redentor, História e Arte de um Símbolo do Brasil*, da Aprazível Edições, disponíveis em <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/construcao-do-cristo-redentor>

As palavras do radialista Roquete Pinto, em citação às declarações de Heitor Silva Costa, nos chamam a atenção para a sua visível intenção de se propor a cidade do Rio de Janeiro como síntese representante de todo planeta, ou melhor, ou que ela contivesse em si o mundo todo. Antes, o monumento (a cidade) teria o globo terrestre em sua mão, agora a cidade é a morada do criador e também salvador, identificado pelo símbolo mundialmente reconhecido (a cruz). A Terra seria abençoada a partir da cidade do Rio. Com tantos santos devotados pela cidade, não optou-se por algo que se configurasse como representante principal da mesma, nem mesmo do próprio país, talvez no caso, Nossa Senhora, mas o monumento deveria abarcar no mínimo metade do planeta em assimilação simbólica. Sendo um grande objetivo da época para a cidade internacionalizar-se, o monumento ao Cristo Redentor foi o auge de seus esforços.

Voltando às questões técnicas, um outro impasse a ser resolvido por Heitor da Silva Costa, antes de repensar a forma, foi em relação ao material escolhido inicialmente: o bronze, que por medo de acontecer como na Rússia em que o governo soviético na época da Revolução Bolchevique mandou fundir todas as estátuas metálicas, a primeira providencia foi repensar o projeto numa estrutura em concreto armado. Esta mudança sugeriu um esboço mais limpo de detalhes ornamentais.

Depois da substituição do desenho inicial pela forma da cruz, conforme as buscas pela visibilidade e clareza de leitura da imagem, partiu-se para a execução do projeto e o desafio de se afixar uma obra de dimensões suficientemente visível por uma cidade situada a quase mil metros abaixo. O grande problema foi pensar num tamanho comportado por uma área particularmente pequena no alto do morro escolhido, que apesar de oferecer a maior altitude dentro dos limites centrais da cidade, oferecia uma área pequena para a construção. Para chegarem aos atuais trinta e oito metros, colocaram simuladamente no local, uma cruz de trinta metros de altura que sendo insuficiente, encontraram como solução mais segura para a extensão desta medida, a utilização de um pedestal de oito metros de altura, definindo assim a altura total do monumento em 38 metros e finalmente a obra teve início em 1926, custeada pela sociedade carioca com fundos advindos de um longo período de campanhas de doações lideradas pela Igreja Católica e não como presente doado pelo governo da França como muitos pensam.

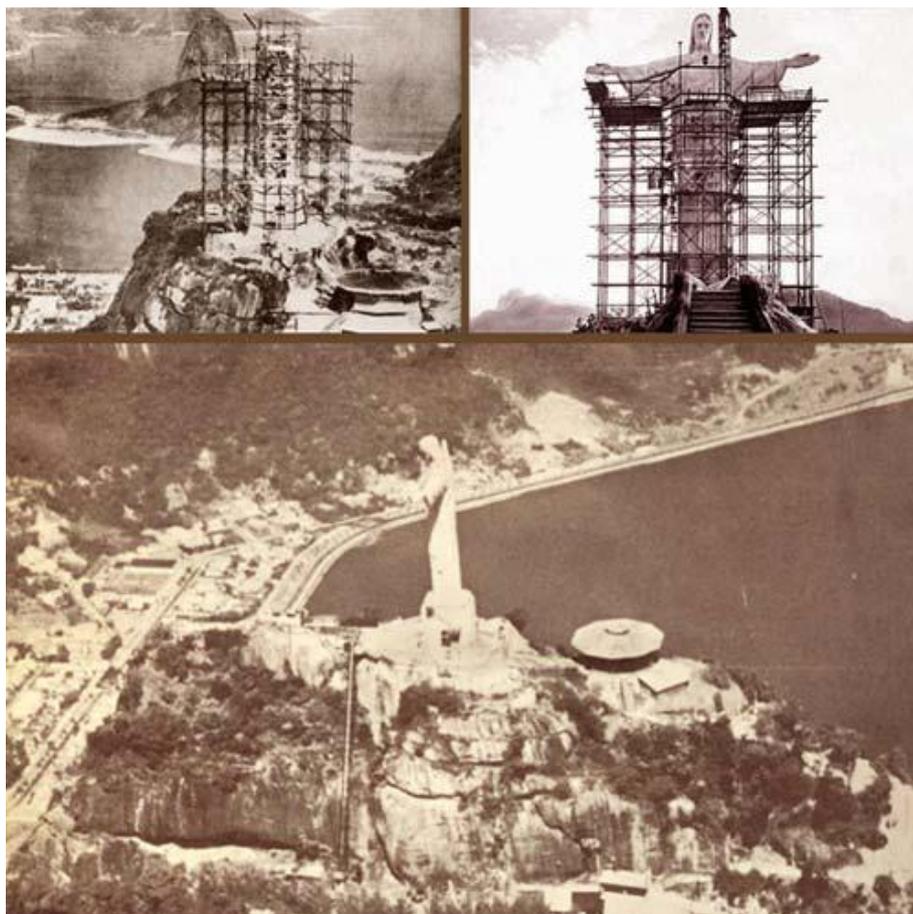


FIG.28 - Fases da construção do Cristo Redentor  
Fonte: [www.bairrodocatete.com.br](http://www.bairrodocatete.com.br) & [farm1.static.flickr.com](http://farm1.static.flickr.com)

A tão discutida participação francesa, aconteceu na execução do projeto, quando Silva Costa escolheu o escultor francês Paul Landowski para auxiliar tecnicamente desde as maquetes de testes a realização das partes figurativas da obra que deveriam ser acopladas na estrutura, via método indireto, dentro dos cálculos de engenharia.

Na revista on-line do Rotary Club do Rio de Janeiro, o colunista Fernando Reis de Souza, fala de uma reportagem do jornalista Eduardo Simões, publicada na edição de 13 de fevereiro de 2003 do jornal "O Globo", sob o título "A Verdadeira História do Cristo Redentor", numa reportagem sobre a autoria do projeto, onde baseando-se nos anais e registros do Rotary conta em sua reportagem o depoimento de Silva Costa a respeito dos ajustes necessários à obra, que iam surgindo a cada estudo. Segundo Eduardo Simões, Silva Costa

...Informou ainda que várias maquetes tinham sido executadas e, embora não fossem alteradas as grandes linhas gerais do projeto, cada

modelo maior que ia surgindo exigia modificações, como se uma nova estátua estivesse se apresentando. “Tive que acompanhar de perto a evolução da obra, a fim de verificar até que ponto essas alterações interessavam à estrutura interna previamente estudada” (SIMÕES apud SOUZA, 2003 – Revista Brasil Rotário)

No caso da construção especificamente desse monumento, havia, além da missão de se construir uma enorme obra sobre um alto pináculo sem área suficiente para tanto, uma preocupação paralela com o aspecto visual que deveria literalmente atrair a afetuosidade do transeunte, mesmo à distância, ainda com o cuidado de diminuir ao máximo o risco de alguma visão pejorativa em relação a imagem. Desta forma, providências estratégicas foram tomadas visando também o alcance do objetivo carismático do monumento. Sobre a face da imagem (figura xx), registra-se o seguinte:

E para que pudesse ter alma, seria modelada com a face ligeiramente voltada para baixo e para a esquerda, o que a tornaria visível para os que vivem na cidade e por aqueles que chegam à terra carioca. Assim, o monumento perderia a rigidez que a distância aparentemente lhe emprestaria, contemplando carinhosamente a todos que dele se acercassem, envolvendo-os com um largo e divinal abraço, a expressão suave do seu rosto, a túnica e o manto largamente tratados e estilizados iriam emprestar à estátua uma expressão de imponente serenidade (SIMÕES apud SOUZA, 2003 – Revista Brasil Rotário).



FIG.29 - Colocação da Face do Monumento ao Cristo Redentor

Fonte:<http://www.comshalom.org/blog/carmadelio/26802-estatua-do-cristo-redentor-completa-80-anos-veja-sua-historia>

Mas, um outro detalhe teria lugar à época da construção da imagem, que junto aos ajustes estruturais necessários, se converteria num diferencial fundamental distanciando ainda mais o resultado final do último desenho de Silva Costa e Carlos Oswald. Oportunamente na década de 20 do século passado, a França vivia as concepções estilísticas da Art Deco, movimento artístico que encontraria solo fértil no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, palco de uma imensa internacionalização no período. E as soluções formais que poderiam suportar a estrutura do projeto encontrou nessa corrente estilística o apoio necessário para a completude de sua realização de forma a atender seus objetivos tanto estruturais como visuais, não somente estes mas atende e ultrapassa também as próprias solicitações do modernismo no país na visão que se tinha da necessidade de uma expressa valorização das características brasileiras em seus diversos âmbitos como caminho para se conquistar nacional e internacionalmente um reconhecimento de autonomia cultural. A linguagem estilística internacional em voga é utilizada, apenas usada a serviço da nacionalização (num sentido de posse) de um discurso pertencente ao internacional (o cristianismo) e obteve-se sucesso. E finalizando as observações, também a última parte a compor o monumento, foi decidida com base na busca pela otimização da obra: Revestido por pedra sabão em tesselas de três centímetros cortadas a mão, também uma escolha pautada na necessidade de um material de baixo custo, fácil manutenção e grande resistência às interpéries do tempo a qual a imagem deveria se expor. O monumento foi inaugurado (FIGURA 30) em 12 de outubro de 1931.



FIG. 30 - A festa de inauguração, em 12 de outubro de 1931, e sua programação. Imagem: Alberto Taveira, intervenção sobre imagens de SEMENOVITCH, Jorge Scévola, in *Corcovado: a conquista da montanha* & farm1.static.flickr.com

Temos assim, por ordem de acontecimento, decisões que deram as coordenadas principais no que tange a aparência visual final da obra, tomadas a partir do levantamento de necessidades circunstanciais do próprio objeto de criação. Isto aproxima nossa análise das reflexões de Baxandal em sua forma de reconstituir o cenário de encargos e diretrizes para o entendimento do resultado final de uma obra, que se dariam no caso, não por escolhas livres de movimentos rumo à forma livremente idealizada, mas a forma final seria o resultado visual de um agregamento de soluções frente aos obstáculos do fim principal. No entanto enfocamos para o fator gerador das características dessas necessidades, a saber a própria cultura e neste ponto a noção de autor aponta para o coletivo em toda sua essência. Tomamos a seguinte citação de BIASI ao tomar como exemplo a arquitetura:

(...) do primeiro mecanismo de concepção (...) até as últimas decisões no canteiro de obras, o projeto integra à sua redação progressiva uma série aberta de condições internas (...) cada elemento construído é a consequência final de uma ordem escrita ou desenhada na qual intervieram numerosos parâmetros, além de muitos colaboradores externos (BIASI, 2002,p.234-236).

Esses “colaboradores externos” estão ligados também ao que Biasi chama de destinatário ou recebedor (espectador, habitante, visitante). Biasi, nesta reflexão em busca de colocar os estudos da gênese sempre em movimento, indica que a obra admite para além do autor tradicional. Admite-se, então, o conceito híbrido de autoria: diferentes sujeitos, com diferentes saberes e papéis. Porém, ainda se fala em sujeito psicologicamente instituído. Mas, Biasi permite compreender que a gênese da obra arquitetônica, tem sempre um lugar onde se instaura um outro “coletivo”, configurada pela cidade, pela rua ou pela paisagem. Daí as necessidades do coletivo, serem frutos da forma de viver dentro do mesmo, e a resolução dessas necessidades se refletirá de forma cíclica nas características de toda sua produção sócio cultural definindo para certo tempo e para certa época as características deste coletivo com suas possíveis contaminações de outros núcleos próximos ou distantes, inclusive núcleos de tempo.

Então voltamos para Baxandall quando, usa o termo *intenção* para se referir a “peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro” (BAXANDALL, p. 81), seria no sentido da busca feita pelo objeto (agora falando de um objeto sócio cultural), de se manter no tempo e no espaço de forma ativa e eficaz em sua missão. Interessante notar que no caso dos monumentos intencionais isto se converte numa busca pela ativação de uma memória, ou seja, o monumento é eficaz em se inclinar para o futuro quanto maior sua capacidade de remeter ao passado, mantendo este de forma ativa no tempo e no espaço, independente se o motivo memorializado possuiu em sua história tal intenção, no sentido referido pelo autor. Desta forma, o Corcovado torna-se um exemplo como a mostrar nitidamente a impossibilidade da existência de um único autor constituído. Pôde-se reconhecer em Heitor da Silva Costa e Carlos Oswald e Paul Landowsk executores da estabilidade material necessária à concretização dos anseios da memória coletiva com toda sua carga de relações, aqueles capazes de conhecer todas as diretrizes necessárias para a execução da obra para que o encargo de construí-lo naquele local fosse viabilizado.

Um alargamento da dimensão autógrafa acontece mais observavelmente quando pensamos nesse monumento na essência do seu devir ou em seu sentido existencial. A distância de sua concretização à intenção inicial de se comemorar o

Centenário da Independência, lança-nos uma pergunta: O Cristo Redentor é um monumento a quem, ou a o que?

Especulativamente falando, vale lembrar que à época de sua construção, a cidade do Rio de Janeiro ainda se configurava oficialmente como capital da nação brasileira e a ideia de se levar a capital para o centro geográfico do país já era algo cogitado a algum tempo - o próprio movimento inconfidente reavivou a ideia de interiorização, levando no caso, a ideia da capital em São João Del-Rei, Minas Gerais. Também, na década de 1920, o Rio de Janeiro alavancava um considerável esforço de progresso em diversas áreas, inclusive no campo da pesquisa e da ciência, tudo motivado por um forte sentimento nacionalista. Como essa efervescência sócio cultural se espalhava também pelas capitais do país, facilmente podemos imaginar ou deduzir a posição da então capital frente a todo contexto incluindo uma possível hipótese de se pensar novamente num deslocamento da sede nacional, o que se confirmou plenamente em 1922. Coincidentemente se o encargo inicial era a de fazer um monumento à independência no alto do Corcovado, lemos o seguinte na história de Brasília:

(...) 1922 – 07 de setembro: como parte das comemorações do primeiro Centenário da Independência é lançada a pedra fundamental da nova capital do Brasil no morro centenário, nos arredores de Planaltina” ([www.cultura.df.gov.br/historia-de-brasilia.html](http://www.cultura.df.gov.br/historia-de-brasilia.html))

Assim, diante dos acontecimentos é fácil imaginar um impulso coletivo intencional trabalhando na tentativa de superação da iminente perda simbólica, na qual para tanto só poderia ser compensada mediante a existência de um ego simbólico paralelo. Definitivamente, parece não se pode afirmar que O Cristo Redentor do Corcovado cumpriria este papel, mas podemos dizer que se torna representante desta busca e de toda aspiração de se projetar compensativamente em importância simbólica. Assim, nos parece que este monumento, que a principio pertenceria ao rol dos monumentos intencionais de motivo claramente definido: um comemorativo do Centenário da Independência, não se ocupa para tal empreitada, difundindo-se sobre outras possíveis intencionalidades. Independente do tal centenário que já havia passado, nem mesmo a data da Independência do país fora escolhida para a inauguração, mesmo a distancia de

apenas um mês para a data em que se inaugurou o monumento, no caso a 12 de outubro data que já era popularmente conhecida como o dia da Padroeira do Brasil (Nossa Senhora de Aparecida), mesmo que oficialmente isso só veio a ser decretado por lei em 1980. Por que não se optou pela figura da padroeira do Brasil? Então concluímos que primeiramente se trata de um monumento à cultura cristã, tendo como discipulado, no mínimo metade do planeta. Por que um pico geográfico ao invés de algo mais próximo? Observemos que o sentido de monumentabilidade de todo contexto físico e simbólico envolve o monumento com uma autonomia que o traspassa. Y-Fu Tuan ao desenvolver o conceito de topofilia – a relação de afeto entre o homem e o meio ambiente já destaca que há uma associação entre o alto (montanhas) e o cosmológico. Assim, nos parece que a escolha revela uma intencionalidade de assegurar as alturas como campo da devoção e das obras sobre humanas. Além disto, já naquele período a geografia da Cidade Maravilhosa, capital nacional, berço da República, assim como o fora do Império e da Coroa Portuguesa, se colocava como um dos principais pontos de importância política e cultural no país.

Tudo isso formam as bases que sustentam a hipótese de que há uma intenção de se projetar a cidade do Rio de Janeiro como símbolo do Brasil, e universalizar socialmente o país a partir desta cidade, tendo como instrumento o ponto em comum mais generalizante tanto nas américas quanto na Europa, a saber, a fé cristã. Nada diferente das palavras de Heitor Silva Costa quando apontamos anteriormente: “o mundo será visto a partir do Rio de Janeiro” (Silva Costa). E onde ficaria então o incentivo original, no caso, o pedido do Padre Bos? Nos parece que o singelo desejo a princípio negado, veio posteriormente em tempo oportuno, ser útil aos interesses da época. Poderíamos dizer que o grande realizador de seu pedido, fora o contexto ideológico da coletividade.

Ainda remetendo-nos à Baxandall, sobre a peculiaridade que algumas obras tem de se projetarem para o futuro, vemos este monumento sendo pensado sob características que acabariam por lhe garantir uma popularidade autossustentável, quando consegue se mostrar apto a viver no tempo do consumismo e espetacularização memorialística, aproveitando-se destes como combustível.

A turistificação do monumento por uma memória coletiva globalizada e auto-midiática o mantém sempre atualizado no tempo e no espaço habilitando-o sempre ao presente, observando o fato de que a força existencial deste monumento permite que seu lugar não se restrinja apenas ao cume do Corcovado, mas possui ou alcança para si, todo Estado do Rio de Janeiro, pois a qualquer viajante que vai a qualquer extremo do Rio cabe a velha pergunta: foi ao Cristo? E ao viajante dentro das divisas cariocas cabe-lhe sempre a sensação de se estar na terra do Cristo.

Desta forma, voltando a pergunta sobre o que memorializa este monumento, podemos dizer que na prática, o Cristo Redentor, no imaginário nacional se configura como memória à sociedade carioca, e esta por sua vez aos estrangeiros – e por não dizer que ao resto do país como a espetacularização da memória - se configura como memória de todo Brasil.



FIG. 31 - Vista aérea do Monumento ao Cristo Redentor  
Fonte: <http://www.dm.com.br/185343>

## Considerações Finais

A pesquisa procurou apontar e agrupar pontos importantes sobre a funcionalidade do monumento público e sua relação com a memória coletiva, entendendo ser esta a principal plataforma de seu devir, tentando ao máximo favorecer para uma visão heterogênea de questões que se colocam aparentemente emaranhadas diante da visão do observador quando este se propõe a refletir sobre o assunto. Para tanto sentimos necessidade de uma abordagem que se constituísse na medida do possível sobre o cerne das hipóteses de origem e desencadeamento das questões, o que foi, no caso, a tentativa do capítulo 1, que pensamos ter deixado ao menos, proveitosas pistas ou coordenadas à futura continuidade da procura pela elucidação dos aspectos levantados. O segundo capítulo também seguiu buscando visualizar coordenadas inferenciais sobre os monumentos e as práticas de vivência que destas procederam, tendo como ponto de partida o contexto modernista como desencadeador de comportamentos favorecedores das tentativas de autonomia e atitudes, que marcaram as categorias escultura e monumento no século xx, bem como os reflexos de sua relação com a memória coletiva. O abandono do monumento ao ilusionismo figurativo bem como o abandono do status contemplativo que marcaram as obras do final do século xx, também foi levantado como ponto importante e diferenciador na trajetória do objeto memorialístico. Apontamos monumentos que se mesclam entre a categoria escultura e arquitetura principalmente na figura dos grandes memoriais, tendência que adentrou o século XXI parecendo suprir um desejo coletivo de através destas instalações permanentes, sugerir o retorno da parceria escultura/arquitetura, não mais esperando a histórica submissão do elemento escultórico, porém completando-se em essência estética por suas independentes potencialidades. Consideramos que este capítulo avançou também para uma reflexão acerca de como a indústria cultural tem se apropriado e convertido situações e contextos memorialísticos em oportunidades mercadológicas e por fim tomamos como exemplo o monumento ao Cristo Redentor na cidade do Rio de Janeiro com uma

análise de hipotéticos mecanismos, sejam estes culturais, naturais, políticos, influentes e por vezes manipulados pela memória coletiva em suas intencionalidades de agregação de poder e visibilidade, capítulo tal que oportunamente caberia maiores discussões a respeito dos processos de espetacularização da memória e como a contemporaneidade tem tratado o assunto.

Por fim esperamos dar continuidade a pesquisa, cujo conteúdo apresentado se mostra apenas como introduções necessárias e fundamentais diante da importância do assunto que por sua natureza já se mostra em pluralidade ao se constituir o monumento público sobre e sob várias tramas materiais e conceituais, extensões que para as quais o trabalho apesar de se apresentar num nível modesto de aprofundamento nas questões abordadas, sugere um bom norte para o avanço do assunto, que em tempo favorável deverá adentrar metodologicamente por exemplo, mais profundamente na literatura hoje disponível.

## REFERENCIAS

ABREU, Jose Guilherme. **A Problemática do monumento Moderno: Escultura Pública e Espaço Público – para um estudo transdisciplinar**, in, Boletim Interativo da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte, n.01, dezembro de 2003. UR: [WWW.apha.pt/boletim](http://WWW.apha.pt/boletim).

ANDALÉCIO, Aleixina Lopes. **A ciência cognitiva e a ciência da informação: paralelos**. <https://docs.google>.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares – Introdução à uma Antropologia da Sobremodernidade**. Trad. de Miguel Serras Pereira. 90 graus editora. Lisboa 2005.

BATISTA, Claudio Magalhães. **Memória e Identidade: Aspectos relevantes para o desenvolvimento do Turismo Cultural**. Disponível em <http://ecoviagem.uol.com.br/fique-por-dentro/artigos/turismo/memoria-e-identidade-aspectos-relevantes-para-o-desenvolvimento-do-turismo-cultural-1333.asp>

BARCELOS Jorge. **O memorial como instituição no sistema de museus: Conceitos e práticas na busca de um conteúdo – disponível em [www.historia.uff.br/nec/.../memorial\\_conceito\\_texto\\_JBarcellos.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/.../memorial_conceito_texto_JBarcellos.pdf)**

BAXANDALL, MICHAEL .**Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros**. Trad. de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. IN ADORNO ET AL. Teoria da cultura de massa. Trad. De Carlos Nelson Coutinho. S. Paulo: Paz e Terra, 2000.

BIBLIA SAGRADA: Versão Almeida revista e Atualizada. 2 ed. Sociedade Bíblica do Brasil.

BIBLIA SAGRADA: Versão Almeida 1848. Lisboa

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Trad. de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHOAY, F. **A Alegoria do Patrimônio**. Trad. de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Liberdade & Unesp, 2001.

CIRILLO, José; CELANTE, Ciliani. **América: 500 anos de devastação e saque (de Washington Santana): do anti-monumento à arte pública em Vitória, ES**. AMPAP 2009. Artigo disponível em [www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/aparecido\\_jose\\_cirillo.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/aparecido_jose_cirillo.pdf)

CRARY, Jonathan. **A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX.** In: *Charney e Schwartz. O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DAMÁSIO, António. **O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano.** 21ª ed., Lisboa: Publicações Europa América, 2000.

ELIAS, Norbet. **O Processo Civilizacional.** 2o vol. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

GREENBERG, C. Clement **Greenberg e o debate crítico.** Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Trad. de Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.102.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. **A Memória pública.** Disponível em [http://www.miniweb.com.br/Educadores/Artigos/lugares\\_memoria.html](http://www.miniweb.com.br/Educadores/Artigos/lugares_memoria.html).

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumento e Mídia.** Trad. de Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Holanda. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia.** 3.ed. ver. E ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Trad. De Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de La Memoire coletiva.

Jornal A GAZETA. ES TV 2ª Edição. **Monumentos públicos depredados e esquecidos no Centro de Vitória.** Disponível em [http://gazetaonline.globo.com/\\_conteudo/2011/06/noticias/tv\\_gazeta/jornalismo/es\\_tv/estv\\_2\\_edicao/870650-monumentos-publicos-depredados-e-esquecidos-no-centro-de-vitoria.html](http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2011/06/noticias/tv_gazeta/jornalismo/es_tv/estv_2_edicao/870650-monumentos-publicos-depredados-e-esquecidos-no-centro-de-vitoria.html)

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006. 366p.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Trad. Bernardo Leitão (et.al). São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. s/trad. São Paulo: Martins Fontes, 2006

LOPES, Rosimeri Bruno. **As Emoções – Introdução à psicologia**. Disponível em <http://artigos.psicologado.com/psicologia-geral/introducao/as-emocoes>.

MADERUELO, Javier. O Espacio Raptado: Interferencias entre Arquitetura y Escultura. Madri. Mondadori, 1990.

ORTIZ, Renato. Reflexões sobre a pós-modernidade: o Exemplo da arquitetura. Artigo ano 2010. Disponível em [www.anpocs.org.br/portal/publicações/rbcs\\_00\\_20/rbcs20\\_10.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicações/rbcs_00_20/rbcs20_10.htm)

Revista Brasil Rotario. **Um carioca da gema no coração do mundo**. [http://www2.brasil-rotario.com.br/revista/materias/rev979/e979\\_p20.htm](http://www2.brasil-rotario.com.br/revista/materias/rev979/e979_p20.htm)

Revista Veja Rio – dez curiosidades sobre corcovado  
<http://veja.abril.com.br/vejarj/121005/cidade.html>  
Site oficial do Corcovado: [www.corcovado-rio.com/](http://www.corcovado-rio.com/)

RIEGL, Alois. Le Culte moderne des monuments. Son essence ET as gênese. Trad. Daniel Wieczorek, Paris, Seuiul, 1984.

SEVCENKO, N. **Entre o paraíso e o inferno**. In: **SESC: Arte Pública**. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados em 1995 e 1996 em São Paulo. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

NORA, Pierre. **“Entre Memória e História: a problemática dos lugares”**, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **Entre o Paraíso e o Inferno**: in: Arte Pública. São Paulo: SESC, 1998.

SITTE, Camillo. A Construção das cidades segundo seus princípios artísticos. São Paulo: Ática, 1992.

SILVA, Maria Angelica da. **Construindo paisagens – o lugar do monumento e da cidade na cultura moderna brasileira**. Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 5, N. 1 (1999). Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/viewArticle/3134>

TÍLIO, Rogerio. **Reflexões acerca do conceito de identidade**. Revista Eletrônica do Instituto Humanidades. UNIGRANRIO. Vol. XXIII Número XXIX – Abril/Junho 2009

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições,2001.