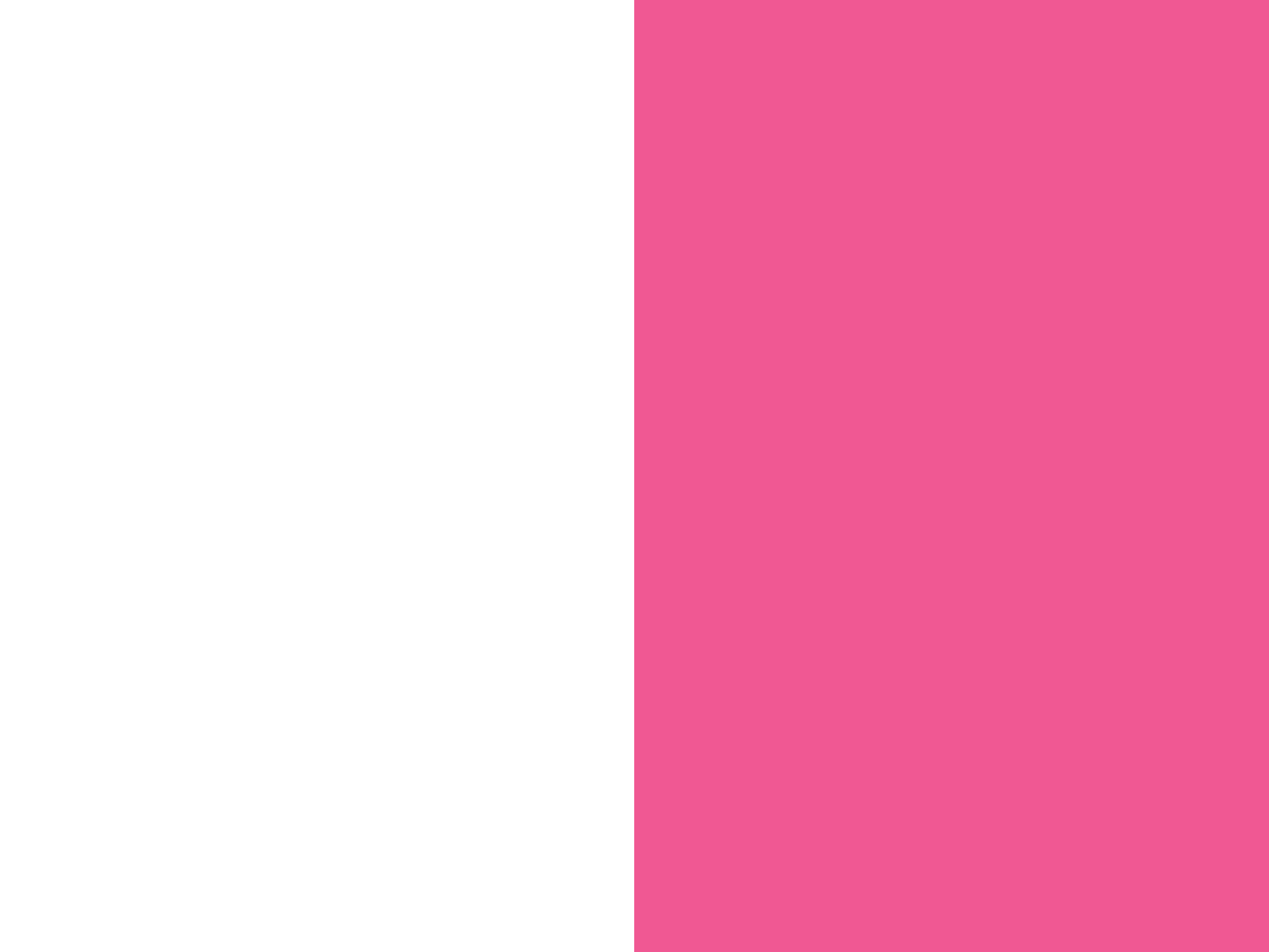


ATENÇÃO ARTE!



José Cirillo
Marcela Belo
Ciliani Celante



José Cirillo
Marcela Belo
Ciliani Celante

¡ATENÇÃO ARTE!

imaginabilidade e
legibilidade como
estratégia de
pertencimento
da Arte Pública e das
intervenções urbanas

1ª edição
Vitória
Proex – UFES
2018

SUMÁRIO

PESQUISA E TEXTO

José Cirillo
Marcela Belo
Ciliani Celante

INICIAÇÃO CIENTÍFICA

Aline de Mattos Viana

FOTOGRAFIAS

Acervo LEENA/UFES -
Dossiê Arte Pública Capixaba

REVISÃO DE TEXTO

Elisa Ramalho Ortigão

PROJETO GRÁFICO

Thais Imbroisi

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

GSA Gráfica e Editora

TIRAGEM

1.500 exemplares

Dados Internacionais de Catalogação-na- publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

C578a Cirillo, José, 1964-
¡ATENÇÃO ARTE!: imaginabilidade e legibilidade como
estratégia de pertencimento da arte pública e das intervenções
urbanas / José Cirillo, Marcela Belo, Ciliani Celante. - 1. ed.
-Vitória, ES: UFES, Proex, 2018.
106p. : il. ; 21 cm

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-65276-43-6

1. Arte pública. 2. Arte - História. 3. Cultura popular. 4.
Memória. 5. Monumentos. I. Jeronymo, Ciliani Celante Eloi,
1976-. II. Gonçalves, Marcela Belo, 1982-. III. Título.

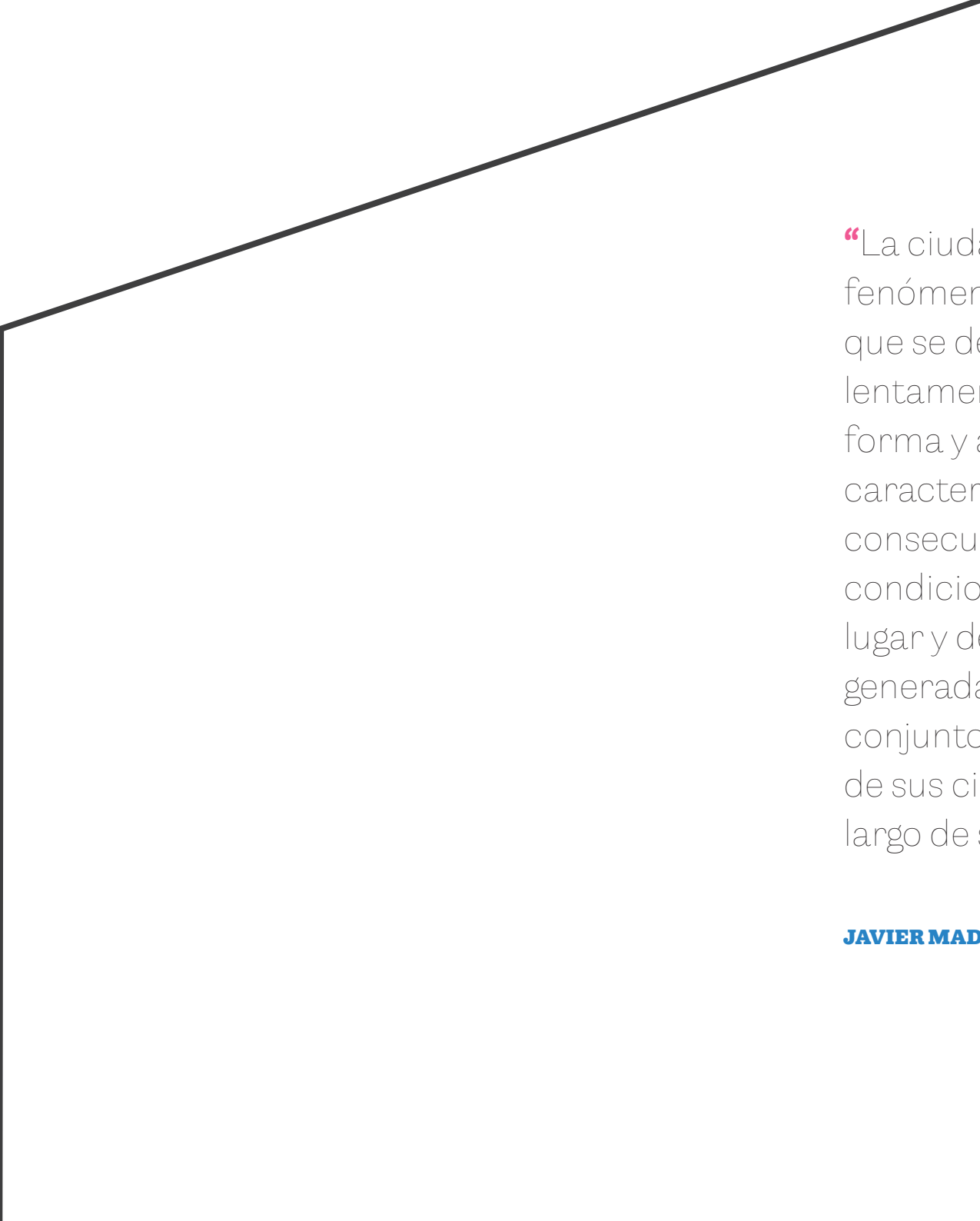
CDU: 7

- 08 Apresentação
- 12 Arte Cidade Sujeito
- 20 Do não monumento: reflexões
- 42 A escultura espontânea no
Espírito Santo
- 50 Monumento espontâneo

60 REGIÃO NORTE

70 REGIÃO CENTRAL

88 REGIÃO SUL



“La ciudad es un fenómeno complejo que se desarrolla muy lentamente, adquiriendo forma y apariencia características como consecuencia de las condiciones físicas del lugar y de las tensiones generadas por el conjunto de los intereses de sus ciudadanos a lo largo de su historia.”

JAVIER MADERUELO



APRESENTAÇÃO

a g r a d e c i m e n t o s à S E C U L T , F A P E S e C N P q

Neste livro, trazemos parte dos resultados das pesquisas do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES) e suas reflexões sobre a arte pública no Espírito Santo. Especialmente aqui, apresentamos a dimensão estética do ruído ou das fraturas do sistema da arte local no que se refere aos chamados monumentos públicos.

O recorte geográfico desta pesquisa está circunscrito ao longo da BR 101, rodovia federal que corta o estado do Espírito Santo. O recorte conceitual norteia-se na análise de objetos que seguem na contramão dos interesses políticos e hegemônicos do sistema político e cultural do estado, evidenciando obras, predominantemente de iniciativa privada e subjetiva, mas que ganharam, ou estão ganhando, legitimidade popular.

Podemos observar que a maioria dessas intervenções públicas de caráter popular tem uma forte tendência para uma estética do kitsch ou ainda do grotesco (do feio). Porém, podemos perceber que todos esses objetos inventariados nessa pesquisa têm em comum uma forte capacidade de estabelecer uma relação de pertencimento ao local onde estão instauradas, seja do ponto de vista de sua capacidade de ser reconhecido como um objeto relevante para os sujeitos que interagem com ele nesses locais, seja em sua relação com a paisagem natural ou cultural desses espaços. Todos geram uma imagem mental forte capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte desse ambiente e pertencente ao imaginário pessoal e vivencial desses sujeitos.

Para tal, trataremos o tema a partir da análise dos determinantes socioculturais que envolveram algumas obras ou objetos particulares, os quais são indiciais da arte pública no Espírito Santo.

Vitória, primavera de 2018





ARTE

CIDADE
SUJEITO

Pensar arte nos espaços urbanos é pensar nas relações que se estabelecem entre um e o outro fenômeno, associados ao conjunto de mediações que os constitui. Arte e cidade se mesclam numa relação simbiótica na qual um objeto sensível — obra ou cidade — somente pode ser percebido por um olhar sensível do sujeito que se forma a partir do momento que, como corpo sensível, este se coloca frente a frente com outros objetos sensíveis do mundo sensível. Assim, a obra, a cidade e o sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo.

Nos últimos anos, a pesquisa sobre arte em espaços urbanos levou-nos a pensar que as características de uma cidade definem-se pelo acúmulo dos resultados dos modos de vida de sua população, sendo este, definido pelas relações estéticas, 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. Entretanto, atualmente compreendemos também que os modos como o sujeito interage com o meio que habita, determina padrões de comportamento que refletem a influência do meio ambiente sobre os sujeitos e suas práticas. Isto significa pensar que, buscando tornar melhor sua relação com o meio, o homem busca transformá-lo — mesmo que o resultado seja o contrário do pretendido — o que parece-nos revelar uma prática de tornar melhor a vida nos lugares ocupados.

Enquanto habitante de um local, pode-se afirmar que, muitas vezes, se é levado a pensar na existência de um lugar melhor ao que se está. Materialmente falando, é possível fazer um ranking dos melhores espaços urbanos para se viver, baseando-se geralmente nas condições socioeconômicas e, raramente, culturais. No entanto, existe uma força que se torna muito mais influente em cada local, devido a sua característica de autenticidade. Essa força é a identidade social pertencente a cada local, cidade ou região, oferecendo, acima de tudo, a visualização de sua realidade (a quem se dá o tempo de observar), tornando possível vislumbrar, de forma generalizada, o tipo de sentimento que se produz ali. Nesse caso, torna-se impossível observar sem vivenciar, pois local e identidade constroem-se mutuamente. Esse conceito é fundamental para a interação de um objeto estético com a cidade — entendido no fluxo dos espaços urbanos, e das relações entre os que habitam esse espaço das cidades. Ao que parece, a construção de uma identidade

estético-social parte eminentemente de um projeto poético coletivo que encontra na cultura, em seus traços e padrões, os elementos fomentadores do seu processo de constituição.

Retrato da cultura, como todos os fenômenos humanos, a cidade pode ser entendida como a obra composta por fragmentos – fragmentos sintonizados e em constante movimento, um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade sensorial e social. Mosaico no qual cada objeto sensível se configurará como tessela. Podemos afirmar que a cultura de uma cidade estabelece-se, então, a partir de um conjunto de tendências que evidenciam a intencionalidade do projeto coletivo de criação dessa identidade, e, conseqüentemente, de uma obra que é a própria cidade e suas evidências (fragmentos materiais de imagens mentais organizadas em mosaico). A investigação dessas tendências e intencionalidades aproxima o estudo dos monumentos urbanos e da Arte Pública com os estudos do processo de criação, numa perspectiva dos estudos da semiótica de base pierceana, para qual os signos colocam-se em constante movimento, numa semiose que, no caso, permite perceber esses objetos estéticos como evidências do projeto poético das cidades, como índices desse organismo urbano. Segundo Lemos:

“... 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

Assim, a arte pública, ou aquela disponibilizada nos espaços da paisagem urbana, deve ser pensada a partir de sua completude e contrastes. Na continuidade desse pensamento, podem-se destacar alguns apontamentos de Lucrecia D’Alessio Ferrara (1988, p. 4), segundo os quais, “a transformação da cidade é a história do uso

urbano como significado da cidade. Sua vitalidade nos ensina o que o usuário pensa, deseja, despreza, revela suas escolhas tendências e prazeres”.

Assim, são vários os motivos que podem sugerir a idealização e construção de uma intervenção estética urbana, de um objeto de Arte Pública, de um monumento, ou ainda da inserção de objetos não convencionais numa relação de interação com esses usuários e atores da cidade. Os interesses, nesse sentido, vão desde projetos poéticos de curadorias para intervenção em espaços urbanos, passando por interesses corporativos, privados ou públicos de intervir num determinado espaço por motivos diversos, entre eles um fato ou personalidade valorizada por uma comunidade, temas lendários ou históricos, ou interesse do poder público para a busca de valorização e/ou popularização de um fato ou personalidade por meio desse tipo de representação (a obra de arte). Entretanto, não se pode descartar aqui o desejo popular de “embelezar” o seu entorno, algo que parece pertencer à natureza humana dos que habitam os centros urbanos. Como monumentos, ou não, esses objetos demonstram traços culturais, como aqueles que ilustram costumes de certas regiões, ou simplesmente podem ser incentivados por leis municipais; nesse caso, propondo, via o poder público, maior integração do público com a arte, entre outros motivos, mas podem também ser fruto da volição de convivas bem intencionados que querem compartilhar um gosto – mesmo que fora do padrão. Essa questão necessita ser tratada mais precisamente, porém, por agora, nos ateremos à reflexão sobre algumas das estratégias que permitem que um objeto ou intervenção urbana (monumento, arte pública, fontes, etc.) possa ser entendida como um fenômeno urbano: a imaginabilidade e a legibilidade como estratégias de identificação e de pertencimento dessa obra ao contexto de seus arredores.


O recorte da pesquisa e o levantamento inicial

A investigação inicial, que resultou no objeto de investigação aqui apresentado, foi um levantamento das obras escultóricas que se colocavam como monumentos em logradouros públicos nos 78 municípios do Espírito Santo. Essa pesquisa, realizada entre 2011 e 2015, pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, mapeou essas cidades e

inventariou o conjunto de obras: bustos, obeliscos, monumentos religiosos e pagãos, estelas e todo o conjunto de objetos que pudessem ser classificados como pertencentes ao conceito de arte pública nas cidades.

Assim, esta pesquisa inicial teve como objetivo investigar e refletir sobre as singularidades, as mediações e as possíveis fraturas da Arte Pública no Espírito Santo, em especial a partir dos anos de 1990.¹ Assim, efetuamos um inventário imagético e estruturamos um Banco de Dados com os registros e a catalogação dessas obras que se enquadram como monumentos ou intervenções permanentes nas 78 cidades do estado, em especial para aquelas de caráter permanente.

A fratura e os ruídos na produção urbana capixaba

Durante o trabalho de campo nessas cidades, observamos que parecia haver, no discurso poético da arte pública local, algo mais profundo do que o que se apresentava de imediato à observação. Alguns objetos, não classificados como monumentos, inicialmente, pareciam se constituir como uma espécie de contestação social que se valia do espaço público da cidade como validador, como marco de importância cultural para iniciar uma revolução estética no estado. O primeiro a nos chamar a atenção, neste sentido, foi a percepção de que um objeto no alto de um morro na baía de Vitória, um par de torres de eletrificação, parecia ter se tornado um marco identitário da cidade 01.

Essas torres, no alto da montanha, deixaram de ser um objeto utilitário de elevação elétrica para que os cabos de transmissão pudessem transpor a baía e levar a eletricidade para o outro lado do mar sem atrapalhar o fluxo de navios no Porto de Vitória. Ganham uma função simbólica. Sinalizavam, inicialmente, uma

¹ O recorte temporal aqui se deu pelo fato de que há um inventário realizado pelo pesquisador Willis de Faria (FARIA, 1992) que mapeia as esculturas da capital capixaba até o final dos anos de 1980. Este inventário não mais corresponde aos objetos ainda presentes no espaço da cidade, mas considerando o trabalho do pesquisador como referencial para esta pesquisa, e ainda que a hipótese de que a capital do estado seria o local com maior número de obras, nos concentramos em um período temporal posterior, buscando ampliar esse estudo inicial e contribuir para a historiografia da arte pública capixaba.



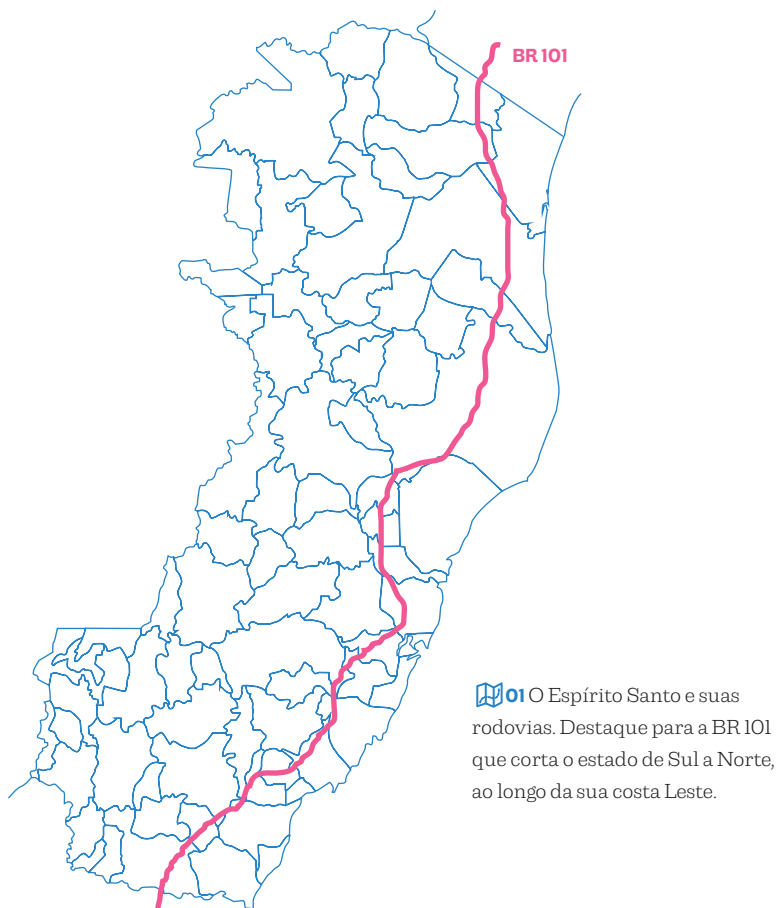
01 Torres de Jesus de Nazareth. Morro Jesus de Nazareth, Vitória, ES.

comunidade pobre de pescadores, popular, mas diversa, densa, histórica e culturalmente rica, mas invisibilizada no processo de gentrificação da ilha de Vitória, a partir dos anos de 1950. As Torres deram uma visibilidade ao lugar; não pela violência de um bairro abandonado pelo poder público, elas indicam que ali ainda habita uma comunidade de resistência aos processos de urbanização e que, apesar do descaso político, ainda pulsa uma vida e aspectos tradicionais da história da capital. As torres se converteram em um marco visual. Assumiram para si o status de um objeto identitário naquela comunidade tradicional e, com o tempo, tornaram-se uma marca na paisagem urbana capixaba, especialmente quando cai a noite e se colocam iluminadas. Elas tornaram-se um marco na paisagem urbana. Tornaram-se o que Riegl (1987)² definiu como monumento não intencional conceito que trabalharemos melhor ao tratarmos de uma outra intervenção urbana em Vitória.

² El Culto Moderno a los Monumentos, é uma obra escrita em 1903, por Alois Riegl, que buscava a reorganização da legislação de conservação dos monumentos na Áustria. Nessa obra, o autor estabelece princípios para a preservação histórica, mas, principalmente, estabelece os conceitos básicos que serão norteadores para estudiosos do século xx que irão se debruçar sobre o termo monumento e suas variações contemporâneas. É, portanto, uma obra indicial.

A partir da análise feita dessas torres (CIRILLO, 2015), percebemos que havia uma potencialidade estética e transformadora nas intervenções de origem popular no estado, o que nos levou ao interesse de investigar com maior profundidade esse tipo de manifestação no espaço público capixaba. Nos dedicamos ao estudo dos objetos nas bordas do sistema das artes capixaba.

Assim, percebemos que muitos desses objetos ocupam um lugar de monumento e apresentam características que são comuns: **a)** não tem vínculo institucional; **b)** são de origem popular; **c)** todas estabelecem, ou estão estabelecendo uma relação de pertencimento à paisagem cultural de seu entorno; **d)** em todas pode-se perceber um vínculo com a estética kitsch ou grotesca; **e)** todas estão demarcadas, no caso particular dessa pesquisa, nos entornos e ao longo da BR 101, que cruza o Espírito Santo.



A pesquisa aqui apresentada se deu entre 2015 e 2017, resultando de um recorte espacial que considerou a possibilidade de reconduzir um mapeamento das cidades onde esse tipo de objeto pudesse estar presente. O inventário anterior sobre a arte pública capixaba (GONÇALVES; CIRILLO, 2017), permitiu ter uma ideia de que existia esse tipo de objeto pelo estado, porém, foi preciso reestruturar os trabalhos de campo e recortar os modos de aproximação desse novo objeto. Para tal, tomamos o mapa do estado e estabelecemos uma rota inicial para o trabalho aqui apresentado. Considerando o conceito de bordas, de limites externos de um território, optamos por determinar um eixo inicial ao longo da BR 101, rodovia federal que corta o estado de Sul a Norte, paralela ao litoral, passando pelas principais cidades litorâneas capixaba **01**, e conseqüentemente, pelas mais ricas economicamente, e de maior atividade e investimento cultural. Demarcamos um raio de 20 Km a partir do traçado da rodovia para definir as cidades a serem investigadas. Resultou daqui um conjunto de 16 localidades, das 78 pesquisadas, que onde foram cartografadas, para fins do inventário e das discussões apresentadas, os objetos que se enquadravam no escopo deste trabalho.

Esse conjunto de cidades foi classificado em duas categorias: as que se encontravam recortadas pela rodovia e as que eram tangenciadas ao longo da rodovia. Esse segundo grupo, embora não tangenciando a BR 101, são diretamente influenciadas por ela, seja economicamente ou culturalmente.

Assim, a partir do levantamento dos objetos, passamos ao processo de análise formal e conceitual que as envolvia. Neste texto, apresentamos os principais campos conceituais que se fazem relevantes para pensar esses objetos como intervenções urbanas de caráter popular, com forte capacidade de gerar o sentimento de pertencimento coletivo e de gerar uma ideia de identidade local. Por isto, vamos discutir no próximo capítulo os conceitos de pertencimento, imaginabilidade e os recortes sobre o temo monumento. Optamos por desenvolver esse debate a partir de uma obra anterior ao período pesquisado, mas que apresenta todos os elementos necessários aos enquadramentos teóricos e práticos fundamentais para a compreensão deste conjunto de objetos.

DO NÃO MONUMENTO:

REFLE
XÕES

Primeiramente, necessitamos compreender porque estamos enquadrando esses objetos investigados como pertencentes a uma categoria estética que os aproxima dos conceitos contemporâneos de monumento.

Vamos trabalhar essas reflexões a partir da negação dos conceitos, com a análise de uma obra realizada em Vitória, no início dos anos de 1990, que não conseguiu permanecer no local onde foi a ela destinado, mesmo tendo sido instaurada como monumento pela Prefeitura Municipal de Vitória. Partimos da hipótese de que esta obra não conseguiu estabelecer para si o que Litch chama de Imaginabilidade (LITCH, 2006), além de, formalmente, também não conseguir se estabelecer como monumento, o que será tratado a partir das considerações de Riegl (1987) e Choay (2001). Assim, por entender que o conceito de monumento carrega em si, culturalmente, um certo grau de legibilidade, e é gerador de uma imagem mental forte (imaginabilidade), mesmo que apenas na dimensão formalista da obra.

Esses conceitos iniciais são apresentados através do debate provocado pela negação por parte da população do pertencimento dessa obra ao imaginário coletivo local, o que levou ao desmantelamento de sua ideia como monumento.


Um objeto para questões inquietantes na arte pública capixaba

De modo geral, quando nos referimos a objetos que ocupam espaços coletivos das cidades, nos vem imediatamente à mente a ideia de monumentos, e conseqüentemente, a ideia de memorialização de um determinado fato histórico ou de pessoas ligados a ele.

Em 1992, quando do movimento nacional de celebração da chamada Descoberta das Américas³, vários municípios nacionais se organizaram para, ao seu modo particular, comemorar ou celebrar

³ Os processos históricos sobre a ocupação das Américas parecem prescindir da ideia de que esse era um território já ocupado e consolidado dentro de uma lógica espacial e construtiva que não se assemelhava aos padrões europeus da fase dos chamados Descobrimientos. Assim, compreendemos que havia uma produção cultural anterior à chegada dos portugueses e espanhóis às Américas.

tal fato com um marco sinalizador desses quinhentos anos dos Descobrimientos. Em Vitória (ES), esse fato ganhou um contorno especial, na medida em que o poder público municipal optou por edificar um marco físico de caráter permanente (um monumento) e convidou um artista cujo projeto poético expressava um certo ruído neste sentido, uma vez que sua produção tendia muito mais para os questionamentos dos modos de ocupação e estruturação social dos espaços das grandes cidades do que, especificamente, celebrar ou vangloriar processos colonialistas.

Washington Santana, o artista baiano convidado pela Prefeitura Municipal de Vitória, tem como tendência, no seu trabalho artístico, a crítica social sobre os dejetos das grandes cidades; sua posição crítica como os aglomerados urbanos, em sua faceta rica, descarta seu lixo nas periferias urbanas, desconsiderando que esses espaços são habitados por outros sujeitos. Ao longo de sua obra, Santana reúne um conjunto de objetos estéticos que, apesar da sua beleza formal, carregam em si uma forte crítica social.⁴ Escolhe-se, portanto, um artista que tem uma forte crítica aos processos sociais e, conseqüentemente, uma posição política referente ao processo de colonização do Continente no, que desconsidera as comunidades pré-cabralianas. O projeto da obra de Santana não vê o que homenagear ou celebrar nesses quinhentos anos de ocupação colonialista. Sua obra para a cidade de Vitória, “*América: 500 Anos de devastação e saques*” (1992) era uma instalação, com aproximadamente 4.200 m² que foi montada na praça de entrada da Ilha do Boi, uma região nobre da cidade de Vitória, ES (Brasil); evidentemente, desde seu título, uma séria crítica ao processo de colonização  02.

Assim, Washington Santana propõe e constrói um objeto que estabelece de imediato uma fratura com a encomenda, com o lugar, com os sujeitos e com a poder instaurado na capital capixaba. O artista já era conhecido por realizar trabalhos com resíduos urbanos, detritos da urbanidade e do desenvolvimento das cidades, assim como pela sua acidez estética para tratar os modos como as cidades lidam com seu dejetos e com suas periferias. Vale destacar que a Prefeitura de Vitória encomendou essa obra dois anos após a inauguração de uma Usina de Triagem de Lixo Urbano, com uma dupla função,

⁴ Os trabalhos de Santana podem ser observados no seu livro: SANTANA, W. A. *Arte do Lixo*. São Paulo: DBA Editores, 1993.

Em setembro de 1990, uma “usina de lixo”, construída graças a recursos do Programa Nacional de Saneamento, é inaugurada na área de São Pedro. O conceito desta usina de triagem e compostagem (UTC) é duplo: resolver o problema social fornecendo aos 300 catadores do lixão um emprego formal na usina; e solucionar o problema ambiental tentando reaproveitar todo o lixo (reciclá-lo e compostá-lo) em vez de despejá-lo. CAVÉ, 2011

Nos dois anos que antecederam a encomenda da obra, a usina não havia ainda se consolidado, nem solucionando o problema ambiental, nem o social. Mas a prefeitura queria dar visibilidade a essa nova cultura de tratar o lixo, daí, possivelmente o convite a Santana para produzir um monumento evidenciando que o lixo pode ser reutilizado e transformado. Fica clara a ligação conceitual, material e política entre os dois projetos de gestão municipal — entretanto, esse não é o objeto deste estudo, mas sim a obra e sua fragilidade como fenômeno urbano, apesar de sua monumentalidade e expressividade plástica como objeto contemporâneo da arte .



 02 Vista parcial da instalação. Vitória, 1992.

A obra de Santana 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. Em sua extensão, tem seu piso calçado por um grande tapete colorido, numa espécie de mosaico



de cores, assemelha-se a uma grande colcha de retalhos. Ao longo dessa espiral, colunas redondas sobem e se entrecruzam; multicoloridas, 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 (SANTANA, 1993, P. 27). No ponto de tangência dessas longas hastes que se cruzam, fragmentos azuis e verdes se aglomeram e, em torno de seus centros vermelhos, abrem-se como rosas. 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. Azul mar ponteados de outras cores.



03A e 03B Vistas parciais da instalação. Vitória, 1992.

À distância, um monumento: AMÉRICA 500 ANOS. Cinco séculos de chegada às Américas. 1492. As terras maravilhosas se colocam aos sentidos. Distantes de Espanha. Nenhum Aragão para percorrer essa serpente. A paisagem urbana da Ilha é invadida pela curiosidade, pelo estranhamento: “que coisa é essa que se coloca em praça pública como arte?”, poderiam se perguntar os caminhantes, enquanto se aproximavam da obra. Cortada a praça em direção à serpente azul, a ilusão parece esvaír-se, e uma névoa desce sobre a expectativa memorável dos reis católicos.

De perto, a *devastação* e *saque* se evidenciam. A nova imagem mental que se forma e evoca a memória evidencia que os braços longos que se arremetiam ao céu parecem garras, saídas de fístulas da terra e expõem 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 desabrocha, não tem cheiro — não o das rosas, mas a lembrança do lixo. A memória, na sua doce força agostiniana, torna a lembrança presente — e ela é o lixo banido em sacos para as periferias urbanas.



04 Detalhe da obra América: 500 anos de devastação e saques.

A textura das garras, frascos de amaciante de roupas 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 compõem 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 exposto como arte. Parece que a memória da chegada das naus à América é vista pelo seu dejetos. 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 comemorar, somente o massacre dos excluídos.

A construção textual poética e crua desta parte inicial é fundamental para entendermos como vai se estruturar a imagem mental dessa obra nos sujeitos que com ela interagem, pois dela decorre o nosso primeiro conceito estruturante nessa reflexão sobre objetos urbanos que se colocam na contramão do sistema hegemônico e confortável da arte pública.

A imaginabilidade da obra de Santana se afasta da imagem urbana que se pretende. O projeto poético da obra não exalta ou rememora, mas traz à luz o que o manto do esquecimento e da história cobriu. Expõe o que se quer esconder. A resposta dos arredores é única: não tardam os dias e a obra que incomodava se tornou insuportável. Protestos se organizam para que a obra fosse retirada. As semanas se sucedem sem que o poder público se manifeste, até que, e em silêncio, na calada da noite, a obra é retirada.

Colocada por concessão do poder público, ela é retirada silenciosamente sem que a própria prefeitura sequer fosse comunicada. Não chegou a obra à sua extinção natural por desgaste ou por falta de manutenção do poder público, descaso que os demais monumentos estão também expostos — foi o clamor dos moradores do entorno, denunciados em sua fragilidade de colonizadores, colocadas as frivolidades de seu desejo presente no seu lixo, que a expulsou de seu local. A paz e a tranquilidade da ilha foram abaladas. Aquela obra não pertencia àquele lugar. A obra deixou de existir materialmente, mas Vitória e sua Ilha do Boi não mais voltaram a ser as mesmas. Estavam marcadas pela mácula de seu pecado original, pela inquietude de seus contrastes. A percepção e a constatação criaram uma fratura, um desconforto da denúncia que se instaurou, cujos juízes e réus se configuravam em um mesmo corpo fenomenológico. Os atores sociais se infringiam uma pena: a do silêncio; mas esse silêncio não foi capaz de evitar as transformações que se instauraram na arte capixaba.

Imaginabilidade e pertencimento

Para voltar à nossa hipótese das relações de imaginabilidade e legibilidade como estratégias de pertencimento da Arte Pública, partimos para uma reflexão sobre algumas dessas verificações perceptivas da obra de Santana, para, assim, podermos avançar num campo de considerações mais conceituais e críticas que demarcam os debates deste livro.

Essa obra foi instalada, a pedido do poder público municipal, em um espaço público da cidade, sendo, em pouco tempo, banida pelo clamor de um movimento social dos moradores circunvizinhos. Essa não-permanência e o enfrentamento social levaram à elaboração de duas questões inquietantes e edificadoras deste capítulo, e que conduzem nossa reflexão ao objeto desse livro. A primeira delas é como essa obra se relaciona com o conceito de monumento? A segunda, como se configura essa obra com a memória e com a imagem mental dos habitantes de seus arredores?

Ora, que "*América: 500 anos de devastação e saques*" se coloca como monumento, ou pelo menos é contratada para o ser, não restam dúvidas. Se pensarmos nos conceitos de encargo geral e de diretrizes específicas, desenvolvidos por Baxandall (2006), podemos pensar que Washington Santana recebeu a encomenda de realizar um monumento comemorativo (encargo), e que seguiu algumas diretrizes: ser colocada em uma praça pública, em homenagem aos 500 anos de descoberta das Américas e devendo ser edificada em uma área de mais de 4000 metros quadrados circunscritos em uma praça, numa das mais importantes avenidas da cidade de Vitória, num conjunto de bairros com o maior valor venal do imóveis e determinantes da cultura e da economia capixaba.

A escolha do artista também se deu por uma outra diretriz do executivo público municipal: a obra deveria ser realizada com material reciclado, oriundo da Usina de Triagem de Lixo, administrada pela própria prefeitura, evidenciando o utópico papel transformador previsto para a Usina. Assim, o projeto poético da obra deveria atender às exigências estabelecidas no contrato de trabalho firmado.

Por ora, nos interessa a constatação de que não há dúvidas de que o encargo do artista, gerado pela contratação, era a construção de um monumento; assim, compreender o conceito monumento

é fundamental para a compreensão de nossa hipótese de que uma das razões de sua não permanência no local é o fato de ela não compartilhar nem formalmente, nem conceitualmente com a tradição do monumento⁵.

Esta constatação poderá contribuir para uma possível distinção entre arte pública e monumento, pois se instalaram com essa obra dois problemas estéticos (não resolvidos na arte contemporânea no Espírito Santo): de um lado ela, a obra, não é identificada pelos usuário da cidade (sujeitos urbanos) como um monumento (o que faz pensar que, em sua maioria, obras de arte pública se diferem dos monumentos) — mas, mesmo como obra em espaço público, América ainda não consegue permanecer no local a ela destinado. Essa não permanência é reveladora de um segundo problema: o efeito de não-pertencimento que essa obra chama para si, um problema de identidade e legibilidade, uma evidência de sua dificuldade de se configurar 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 — na realidade parece que ela é um não monumento — e, mesmo como objeto estético não pertence à realidade social e econômica daquele espaço que a envolve⁶.

Assim, dois pontos inquietantes se colocam como primordiais para uma aproximação crítica da obra em tela, e de nossa hipótese sobre a imaginabilidade e a legibilidade da arte pública: a) como ela se coloca como um não-monumento — ou em que ela se distancia do conceito de monumento? e 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?

5 O entendimento desse ser pensado como monumento, ser edificado como monumento, mas não ser reconhecido como monumento é fundamental nessa reflexão proposta neste livro porque é exatamente o não pretender ser monumento, o não pretender ser edificado como monumento que nos intriga nas obras inventariadas nessa pesquisa, pois os objetos apresentados estão se consolidando como monumentos exatamente pelo mesmo elemento que destruiu a obra de Santana: a vontade popular.

6 É interessante observar que esse mesmo problema se verificou em outro conjunto de obras do artista instaladas em sua cidade natal, Salvador, o que também gerou a retirada das obras na calada da noite.

Do monumento à noção de não-monumento

Ao se colocar uma análise do processo de criação da memória coletiva de uma cidade por meio de seus espaços e seus monumentos, deve-se considerar o conceito do termo “monumento” a fim de direcionar as buscas e identificar, dentro da cidade, o objeto de estudo proposto. Para analisar o primeiro ponto de reflexão, aqui colocado a partir da obra de Santana, no contexto da cidade e sua mediação como monumento, é necessário inicialmente refletir sobre o conceito histórico de monumento, buscando estabelecer os princípios que permitem entender algumas obras de arte pública como uma antítese desse conceito. Assim, busca-se, primeiramente, fazer uma abordagem sobre o uso geral da palavra e seu significado.

Popularmente, a palavra monumento pode remeter a várias interpretações que vão desde a noção de uma grande obra arquitetônica, notável por suas dimensões, natureza ou antiguidade (RIEGL, 1987), ou até mesmo a uma escultura fixada em local de acesso público. No entanto, essa compreensão evolui teoricamente quando se reflete sobre sua origem e especificidade. Do latim, *monumentum*, deriva do verbo *monere* ou *monio*, o qual possui uma conotação mística que significa revelar, predizer, sinalizar ou advertir; *monio* indicava a existência de um perigo, um mal, e *monere* era o mal propriamente dito. Ou seja, o primeiro indicava a existência de um perigo qualquer e o segundo revelava qual o perigo ou mal indicado. A forma física, ou visível desse mal se traduz em *monstrum* (SEVCENKO, 1998, p. 140). Daí o surgimento 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.

Françoise Choay, em “A Alegoria do Patrimônio”, conceitua assim o termo monumento: “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). Atualmente, são classificados como monumentos obras construídas com finalidade memorial desde seu projeto de concepção, às quais Choay denomina “monumento original”, e também obras concebidas para outros propósitos, porém que possuem em sua natureza, potencialidade evocativa de um tempo ou de um fato que foi capaz de inspirar relevância em cada geração. Assim, pode-se dizer que um monumento se constitui de características próprias que o

diferem das demais construções por seu projeto poético que tem tendência de rememoração e, como observa Choay, também por sua capacidade de apelo à 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

Estas possíveis condições podem conduzir à reflexão sobre a comum divisão do termo em duas vertentes: monumentos históricos e artísticos. Riegl (1987), considera verdadeiramente monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar uma certa memória coletiva, certos atos ou acontecimentos, os quais chama de monumentos intencionais, por seu valor de rememoração intencional — por si só, esse tipo garante o pertencimento da obra ao espaço urbano em que se coloca, por se tratar diretamente da memória e da identidade da cidade (mas ainda não está em análise esse problema).

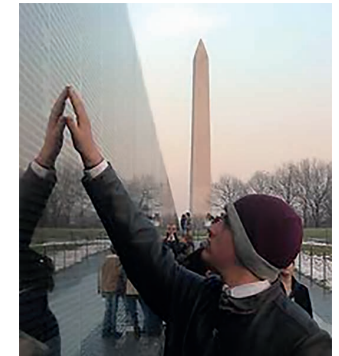
Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o objetivo preciso de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de um ato ou de um destino” RIEGL, 1987, p. 35

Riegl parece distinguir também as obras concebidas originalmente sem esse propósito, mas que a sociedade atribui valores supostamente dignos de preservação, os quais denomina de monumentos não intencionais. Essas obras, Riegl não as enquadram 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, 1987). Ambas categorias (monumentos intencionais ou não intencionais) podem se apresentar como monumentos históricos ou artísticos, reconhecidos, posteriormente, pela arte ou pela história. Entende que os valores de um monumento são valores reclamados pela história da arte e não da arte propriamente dita. Buscando entender mais claramente essa divisão de categorias, somos levados a considerar algumas observações em relação a trajetória histórica da concepção de monumentos. Riegl lembra que até a Idade Média, os monumentos erigidos possuíam em si uma finalidade memorial ou simbólica com a definida função de relembrar ou memorizar algo. Resumindo, para Riegl (1987), um monumento precisa conter desde de sua concepção o objetivo direto de rememoração intencional; monumentos históricos e artísticos são as obras construídas para fins diversos, mas são, posteriormente, consagradas como monumento pelo recorte específico de uma época. Podemos, assim, pensar que os monumentos revelam a cidade em suas práticas e saberes e, como tal, configuram a imagem, o recorte, da temporalidade coletiva da cidade em uma determinada época, assim é nessa temporalidade, espacialidade e coletividade que se estabelece inclusive sua localização e permanência.

Deixando, momentaneamente, 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. Se observados em seu estatuto, os *dolmens* e *menires* ou a Torre Eiffel, ou qualquer monumento ao soldado desconhecido, trazem em si uma mesma tradição: são comemorativos ou memoriais, embora possam ser diferentes na forma — a intencionalidade revelada no projeto poético desses monumentos evidencia a aproximação deles, por mais que sua construção seja norteadas por concepções tradicionais ou modernas de arte (mesmo os monumentos criados por artistas contemporâneos tendem ao memorialismo imediato). Ou seja, pode-se afirmar que, mesmo em obras como o memorial aos soldados norte-americanos mortos no Vietnã, de Maya Lin, por mais que a forma se distancie das relações naturalísticas que pairam sobre a tradição dos monumentos (qualquer monumento), a obra tem um forte apelo comemorativo e memorialístico. No caso de Maya Lin, a cicatriz do insucesso nas florestas tropicais da Ásia é colocada de modo a ficar subjugada à tradição da escultura (aquela tradição iniciada em Brancussi); mesmo em sua materialidade é tradicional: a nobreza do granito que dá forma às lápides desde tempos remotos, fazendo (a obra) parecer perene, em detrimento da fragilidade da vida de quem é por ele representado. A matéria (granito) perpetua a memória e os louros da vida.

Se esse monumento de Maya Lin se afasta formalmente dos modelos tradicionais de monumento, ele se aproxima do conceito na medida em que permanece fortemente impresso na obra o caráter memorial e celebrativo, permitindo uma aproximação entre os familiares dos soldados, que visitam a obra demonstrando a sua “saudades” do ente; ou por visitantes que, numa atitude *voyeur*, buscam por aqueles que asseguraram o sonho norte-americano; ou, ainda, por aqueles apreciadores da arte que vão ao encontro a uma obra pública de forte caráter contemporâneo **05A**.

Consideradas as características apontadas por Choay (2001) e Riegl (1987), a obra de Maya Lin se enquadra na maioria deles, garantindo o seu status de monumento. Como signo, essa obra gera um efeito de sentido que revela não os que morreram, mas os sacrifícios feitos pelos indivíduos, pelas famílias e pelo país para assegurar a solidez da nação e dos conceitos da democracia norte-americana — o que se revela indicialmente na relação formal que se estabelece entre o memorial e o obelisco à democracia naquele país **05B**.



05A e **05B** Monumento aos Soldados Mortos no Vietnã, Maya Lin, Washington.

Assim, esses sacrifícios devem ser lembrados pelas futuras gerações como necessários para a manutenção daquela sociedade.

Voltemos, agora, à “*América: 500 anos de devastação e saques*”. Podem-se identificar algumas das características que assegurariam a classificação como monumento: a obra de Santana, desde seu projeto inicial, revela uma intencionalidade, embora superficial dada pelo teor do encargo do contrato, de rememoração; porém o “fato memorável” não é nobre para o artista, não evoca o orgulho, ou algo que a história social deseja celebrar ou precise relembrar. Na verdade, o objeto revelado no projeto poético da obra é uma denúncia (e como tal, desconfortável) e o rememorado, em sua materialização como monumento, envergonha: a história da colonização das Américas. Para Santana, essa ocupação revela um não compromisso com as novas terras e as culturas nelas existentes naquele momento da ocupação; Santana parece destacar que o único compromisso foi o de reconhecer esse novo local como espaço de violações, explorações, assassinatos, devastação e saques.

Essa consideração de Santana, presente no projeto poético de suas obras, é endereçada também às grandes cidades contemporâneas na relação com suas periferias, podendo ser evidenciado nas palavras do próprio artista, que considera que a cidade explora, invade, saqueia e ignora sua periferia, o que deve ser denunciado — e o artista o faz por meio de suas obras, cuja matéria-prima é o rejeito urbano.

Para Santana, não há o que comemorar: a origem do termo monumento se revela nesta obra como fantasma, *mostrum* que

revela (*monere*) não a alegoria, mas a dor, a vergonha, o desconforto. A obra de Washington Santana se coloca no caminho contrário e se afasta do conceito de monumento como um fenômeno celebrativo. 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 (mesmo a obra de Maya Lin transmite essas sensações de conforto afetivo). Essa consideração faz lembrar a não aceitação pela Prefeitura de Paris do Balzac de Rodin. Essa obra de Rodin, mesmo compartilhando de tradições formais da escultura e sendo realizada em materiais também tradicionalmente escultóricos, somente ganha o status de monumento após a morte do artista, mais pelo seu valor autoral que pelo seu valor como monumento institucionalmente aceito como tal.

Mas, no caso da obra em questão, é na escolha do material e na imagem mental que ela provoca que se dá o golpe de misericórdia que aproxima a obra de Santana 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 suas interações com o meio, ou ainda de sua história; e, nessa obra, a natureza de sua matéria construtiva revela as contradições dos grandes complexos urbanos. O lixo produzido pelo desenvolvimento devasta a periferia das cidades, saqueando o direito dos moradores dessas margens que se vêem 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, pode-se afirmar que essa peça não se conforma nos moldes geradores do encargo estabelecido pela Prefeitura Municipal de Vitória: ela (a obra) é uma antítese da celebração da memória da cidade ou das Américas, essa obra contesta as glórias desses 500 anos. Um anti-monumento que, como tal, tende à não permanência ou à não-perenidade.

Do não-monumento ao não pertencimento

Retoma-se aqui o segundo problema gerado e que será fundamental para entendermos o conceito trabalhado neste livro de que os objetos de origem espontânea podem ser reconfigurados e destinados a ocuparem o lugar de destaque na identidade capixaba, edificados como tal pela própria coletividade e não por determinação do poder público.

Retomamos novamente a obra “*América: 500 anos de devastação e saques*” para, a partir do efeito contrário, da negação, trabalharmos o conceito de pertencimento. A obra de Santana, mesmo se configurando como uma obra de um artista, contratado pelo poder público, não consegue se sustentar como objeto capaz de acionar um pertencimento por parte dos sujeitos que com ela conviveram no espaço coletivo e vivencial da cidade.

Partimos de algumas indagações: como aquela obra se afastou da imagem da cidade construída pela identidade do local onde foi instalada? ou, como se configura a questão de seu pertencimento ao local de sua instalação? Parece que se pode afirmar que o status de obra atribuído a qualquer objeto na cidade é decorrente de um processo criador de autoria coletiva, 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). É por isso que, o que servia de referência para o transeunte ontem, talvez já não sirva mais amanhã, embora fisicamente o objeto continue em seu local, mas vai sendo desrealizado e invisibilizado pelos transeuntes de gerações futuras, se o fato que a gerou não continuar sendo reforçado culturalmente. Fala-se aqui da imagem mental da cidade que é compartilhada por aqueles que a ela pertencem ou a habitam, e que vai construindo a própria identidade local.

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, assim, 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 na sua concepção uma vez que sua natureza (a da arte) é para o outro e seu entorno. Assim, a Arte Pública e as intervenções urbanas devem ser pensadas e analisadas na relação com os espaços urbanos, seus fenômenos geradores e convivas.

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 e relações, constrói sua memória, suas imagens e sua

identidade. Retomando o conceito de signo (o que se coloca no lugar do fenômeno), esse pertencimento se evidencia naquilo que Lynch (2006, p. 25) define como imaginabilidade: “[...] característica, em um objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar imagem forte em qualquer observador dado”. É exatamente a força dessa característica que leva cerca de 20.000 pessoas diariamente ao Memorial de Maya Lin, pois aquele objeto está presente aos sentidos dos visitantes e tem um forte apelo à imagem de nacionalidade e dos sacrifícios que devem ser feitos por alguns para a manutenção do *american way of life*. Estilo de vida que evidencia um domínio mundial da cultura norte-americana.

Se a imaginabilidade é o fato que permite a identificação mental do transeunte com o fenômeno urbano, objeto de arte pública, poder-se-ia pensar que nessa matriz mental não caberiam novas imagens ou obras com forte poder de pertencimento. Não obstante, Lynch admite que novos impactos podem ser impressos nessa memória da cidade, porém, o grau desse novo não romperá os elementos já existentes (p. 11); assim uma nova imagem urbana terá elementos que permitam sua compreensão sensível, garantindo seu pertencimento ao conjunto de experiências sensíveis do observador — pede-se chamar a isto de legibilidade.

A imagem mental construída no observador, pelo conviva urbano, deve ser reconhecida, mesmo que parcialmente, para poder se construir novos parâmetros de identificação no quadro mental de percepções da cidade. Assim, parece que uma boa imagem ambiental oferece segurança emocional. Vale destacar aqui que, para que esses novos parâmetros mentais se estabeleçam, se fazem necessários empreendimentos de formação e informações culturais, entre eles atividades e ações educativas que permitam, ou melhor, que instrumentem os sujeitos perceptivos de construções cognitivas, facilitando a assimilação de novos modelos ou, pelo menos, de permissões sensoriais para o novo ou para a retomada do olhar sensível sobre os fenômenos perceptivos e urbanos existentes, mas não cabe prolongar, por ora, neste tema, mais pertinentes ao campo de debates sobre a preservação e conservação do patrimônio cultural da cidade.

Essas considerações são suficientes para se esboçar uma análise do fenômeno do pertencimento a que se referiu no início da abordagem da obra “*América 500 anos de devastação e saques*”, de Washington Santana. Tomando a noção de sentimento de segurança emocional que a nova imagem ambiental deve gerar para assegurar um grau de legibilidade, a obra de 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 dos sujeitos urbanos facilidades de leitura simples (a crítica histórica ao processo dos descobrimentos e da colonização nacional não é um tema trabalhado pelo sistema nacional); terceiro, 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 (como o granito na obra de Maya Lin).

Finalmente, podemos mesmo afirmar que, na memória — pensada como modalidade do presente — a lembrança, ao ser evocada, parece possuir o poder de materializar-se no aqui e no agora; a imagem mental do “lixo” (matéria-prima) carrega em si uma lembrança de degeneração, decomposição e putrefação; o cheiro da imagem mental afasta, embora o cheiro físico da obra não tenha esse fedor imaginário agregado à memória dos transeuntes sobre os materiais utilizados por Santana.

Porém, é na determinação do local de sua instalação — na entrada de uma das mais nobres áreas residenciais da cidade (a chamada Ilha do Boi e cercanias da Praia do Canto) — que torna essa obra ainda mais frágil como objeto. Ela é capaz de evocar imagens fortes no observador (ou pelo menos, a imagem forte que ela parece potencialmente produzir quando associada à localidade da parcela da população que ocupam as bordas da cidade, a politicamente chamada de periferia, onde estão depositados os detritos urbanos, e que exploram seus habitantes em atividades de sub-emprego).

A obra em tela não é legível na medida que não é fortemente reconhecida ou agrupada pelo seu entorno. Não o é em seu material; não o é em sua forma; e não o é nos anti-heróis que ajudaram em



06 Monumento à Colonização Italiana.

sua construção e montagem⁷. Assim, pensando sob 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 impactos; e, muito menos, estava interessado em romper com as imagens básicas ou com qualquer outro elemento existente. A obra foi vítima do não-pertencimento enquanto imagem mental e de falta de legibilidade como paisagem urbana.

O processo de criação de Santana para esta obra parece não ter considerado todas as relações que envolviam sua produção e instalação, e ainda mesmo sua contratação como monumento comemorativo — papel a que ela não se presta. Silenciosamente, esse anti-monumento (*“América: 500 anos de devastação e saques”*) 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, evidenciando o poder coletivo da população no reconhecimento e legitimação de intervenções na cidade. A evidência do não-pertencimento dessa obra foi sua substituição por um monumento em granito polido em homenagem à colonização italiana no estado

06: monumento silencioso e passivo, insignificante apesar de seu gigantismo. Poderoso, porém, na qualidade de não perturbar e nem de ser percebida, apesar de seus 30 metros de altura.

⁷ Esta obra foi estruturada na Usina de Triagem de Lixo de Vitória e transportada para ser finalizada no local. Não houve a participação de grupos de artistas locais em seu processo. Ela foi montada com auxílio dos trabalhadores da limpeza pública municipal, dos excluídos no processo de gentrificação das cidades, ou pelos que habitam os espaços de descarte do lixo urbano. Apenas uma artista local participou do processo, fazendo apenas o seu registro fotográfico do processo. Ou seja, não há uma ação de integrar esse fazer às práticas artísticas locais. Santana praticamente ignora intencionalmente o contexto local.

Essa nova obra — que se enquadra no conceito de monumento, compartilha das tradições da escultura, tanto formal quanto materialmente, possui certa imaginabilidade que lhe permite ser identificada como obra, porém ela não foi capaz de se colocar como fenômeno perceptivo capaz de gerar interesse sensível sobre si, mas isto deve ser tema de outra reflexão que não contribuirá para essa reflexão sobre a hipótese de imaginabilidade e legibilidade da Arte Pública aqui proposta.

Na tentativa de estabelecer um conjunto de reflexões finais nesta etapa de definição do termo monumento ou da ideia de pertencimento e legitimidade de intervenções urbana, podemos pensar que o grande descompasso de *“América: 500 anos de devastação e saques”* foi sua tentativa de se colocar como monumento celebrativo: ela é ineficiente neste sentido. Porém, não restam dúvidas do seu papel como deflagradora de inquietações sobre o conceito tradicional de monumento.

A experiência dessa obra nos leva a pensar que o projeto poético das obras ou objetos de arte na cidade não pode ser pensado, em sua concepção e desdobramentos, como uma manifestação estética celebrativa, comemorativa ou memorialística (apenas). Como modalidade contemporânea — se é que há qualquer validade em falar de categorias na arte contemporânea — o projeto poético e a obra devem primar pelas interações fenomenológicas entre o sujeito, a cidade e a sua própria existência como obra, sob a pena de ou ser condenada à uma existência falseada pela tradição do monumento (e como tal, silenciosa ou esquecida), ou ao não-pertencimento como fenômeno urbano capaz de gerar significativas transformações na realidade perceptiva da cidade.

Esse fenômeno decorrente da obra de Santana, nos evidencia que um objeto na cidade pode ser reconhecido como monumento não apenas pela categorização do poder público, por meio de um decreto-lei determina que tal coisa, ou alguém, será homenageado e rememorado em um logradouro público. Os procedimentos da dinâmica coletiva da cidade ultrapassam essas determinações governamentais. Há uma lógica interna social que pode legitimar um objeto como obra, mesmo tendo este um tema não rememorável do ponto de vista histórico, ou político. Objetos de vontade subjetiva, disponibilizados nos logradouros públicos podem ser geradores de imaginabilidade e, como tal, tornarem-se referenciais e identitários.

As obras integrantes da reflexão central deste livro não se colocam nas ruas com a intencionalidade memorial, muitas são, inicialmente, apenas objetos comerciais resignificados ou em processo de resignificação como mobiliários urbanos. O que ocorre com elas, na dinâmica social, vai dar-lhes um contorno especial no fenômeno da intervenção urbana em solo capixaba.

Chamamos aqui esses objetos de esculturas espontâneas. Objeto desse nosso livro, e que pretendemos defender como uma categoria de objetos simbólicos, pertencentes às manifestações de arte pública nas cidades capixabas.

 Monumento ao Cristo Redentor – Mimoso do Sul
Data Execução: 1982
Material: Concreto armado
Escultor: Antônio Francisco Moreira



A ESCULTURA
ESPONTÂNEA NO

ESPÍRITO SANTO

Os trabalhos que resultaram neste livro partem, como dito antes, de um estudo preliminar ao longo dos últimos anos. Iniciamos os primeiros trabalhos de campo na Região Metropolitana da Grande Vitória, o que permitia um trabalho mais rápido e menos exaustivo, com pouco deslocamento com a equipe. Nos deslocamos posteriormente pela costa litorânea capixaba, buscando entender fenômenos particulares que evidenciavam uma ruptura com conceitos tradicionais da arte e da noção de monumento, historicamente instaurados.

As obras identificadas e inventariadas, embora não falem aparentemente de algo ou alguém heroicamente instituído, estão agregando a si aquilo que Lynch (2006) define como imaginabilidade, ou seja, estão sendo demarcadas pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam, ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território. Neste sentido, esses objetos tridimensionais estudados e apresentados são, em sua maioria, construídos em fibra de vidro e outros em concreto armado, estão situadas ao longo da rodovia BR 101 que cruza o Espírito Santo longitudinalmente, e das cidades marginais a esta rodovia, desde o Rio de Janeiro até a divisa com a Bahia. Essa produção autônoma independente do sistema das artes capixaba⁸ tem se tornado expressivo e cada vez mais se aproxima daquilo que estamos definindo como monumentos, pelo menos num sentido não intencionado do termo.

O caso mais expressivo, e o primeiro deles, é o tigre da Cia de Petróleo Esso, instalado em escala monumental em um posto de gasolina chamado atualmente chamado Posto Dino, no município de Guarapari. Esse tigre, originalmente associado à companhia petrolífera na Noruega, ganhou notoriedade publicitária no final de 1959, chegando a Guarapari no início dos anos de 1970. Sua história como monumento espontâneo em Guarapari — e como imagem identitária da cidade — começou em 1972, quando a Cia Esso estava abrindo mais um posto em Vitória, ES, e trouxe um destes tigres para a festa de inauguração.

⁸ Vale lembrar aqui que este grupo de objetos não são promoções governamentais, mas resulta da volição, do desejo particular de alguns sujeitos de publicizar uma determinada forma que lhe é afetivamente importante.

O Sr. Dino, fundador do Posto Dino, numa visita a este posto em Vitória, solicitou junto à Esso que o próximo ponto de parada do Tigre fosse o seu Posto em Guarapari. Prontamente atendido, o Posto Dino foi premiado com a presença do Tigre. Durante a sua permanência foi observado que a população local e principalmente os turistas vindos de todo o Brasil e até do exterior, fizeram dele um ponto turístico obrigatório para fotos e referência em Guarapari. “Foi amor a primeira vista”. Tamanho foi seu sucesso que o Sr. Dino reivindicou junto a Esso a permanência definitiva do Tigre em Guarapari. Mais uma vez atendido e o Tigre ficou definitivamente em sua cidade, passando a ser patrimônio de Guarapari. Como pode ser visto em [07A](#) e [07B](#), já nos primeiros anos, ele já era uma referência para lembranças de Guarapari. O Tigrão se tornou parte da identidade visual de Guarapari, produzindo um valor como índice da cidade, e que foi adicionada ao objeto publicitário. Esta questão pode ser observada em diversas peças publicitárias da cidade, mesmo aquelas de origem pública, que colocam a imagem do Tigre como marca da cidade.

O Tigrão, diferentemente de outros monumentos tradicionais, possui uma maleabilidade que lhe permite vestir-se de e para eventos importantes para a cidade [08](#).



[07A](#) e [07B](#) Tigrão de Guarapari (cerca de 1973); e Tigrão de Gurapari (década de 1980).



[08](#) Tigrão de Guarapari. Fibra de vidro policromada.

Como pode ser observado nessas imagens, o objeto se consolidou como obra e como marca identitária da cidade. E como obra afetivamente significativa. Além disso, é utilizado também como veículo de propaganda de empresas locais.

Apesar de indicial desse tipo, ou categoria de objeto (escultura espontânea), o Tigrão de Guarapari não é o único no estado que convoca para si esse lugar de monumento, de memória coletiva da cidade. No roteiro das viagens da pesquisa, nos deparamos com diversas dessas esculturas em fibra ou concreto na forma de cavalos, animais marinhos, caricaturas humanas e animais domésticos ou ainda como seres imaginários que nos levou a pensar sobre como esses objetos se configuravam como possíveis exemplares de arte pública, de apelo e construção popular e leiga (no sentido de não estarem vinculadas à nenhuma aproximação com a escola de artes) no estado.

Assim, tentamos cercar alguns aspectos conceituais que envolvem esses objetos: como se configuram afetivamente essas obras? Não nasceram, possivelmente, com a finalidade de rememoração ou saudação a algum feito histórico — exceto por uma vontade individual de celebrar algo que lhe era subjetivamente afetivo -, mas parece estarem ganhando um forte valor ambiental e chamando a atenção para o seu entorno, como parte da paisagem, despertando

a percepção para localidades que não seriam observadas pelos passantes se não fosse a sua presença. Essas esculturas espontâneas parecem estar redefinindo memórias e territórios. Estão definindo paisagem (MADERUELO, 2002). Esta perspectiva de arte pública como paisagem nos leva ao campo da escultura como monumento urbano e definitivamente coloca-se no campo ampliado preconizado por Rosalind Krauss (1984). Os contornos definidos do que efetivamente pode ser entendido como escultura diluíram-se. Os objetos parecem ceder espaço mais para seus processos do que sua manifestação entregue ao público: o monumento tradicional parece ceder seu lugar para formas mais híbridas e, muitas vezes, mais limítrofes de arte.

Neste contexto, esses objetos de fibra de vidro ou concreto armado, ao longo da rodovia BR 101, se apresentam como objetos de investigação que atuam na memória dos moradores dessas localidades. Sua especificidade como monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória dos sujeitos que com elas interage. Não apenas esses objetos trabalham e mobilizam-se pela mediação da afetividade, mas também atuam de forma a lembrar que o passado vibra como se fosse presente.

Aplicando essa problemática para a reflexão de uma dimensão estética em formação na contemporaneidade (a arte pública) e seus impactos na produção artística no estado do Espírito Santo, deve-se deter em algumas reflexões para a demarcação do campo de ação e investigação desta proposta: parte do que temos de arte nos espaços públicos no Espírito Santo nesses últimos 20 anos se caracteriza, em sua grande maioria, como objetos tradicionais que compartilham a tradição do monumento. Porém, nos espaços paralelos ao sistema das artes, temos esse conjunto de objetos que trafegam em campos menos ortodoxos do formalismo e imperam na tradição dos bustos e estátuas comemorativas.

Outro exemplo que segue fortemente os passos do Tigrão de Guarapari são os bonecos galácticos de um antigo parque aquático que faliu e teve suas peças publicitárias tridimensionais espalhadas pelo estado. O estudo dos processos de resignificação desses objetos, em especial do patriarca da Família Espacial Hoo, permite compreender alguns desses procedimentos simbólicos que estão a construir uma nova categoria de monumentos no Espírito Santo.

Na análise dos objetos encontrados, buscamos, por questões teórico-metodológico, compreendê-los como fenômenos urbanos que compartilham de uma certa estética externa ao sistema hegemônico das artes. Assim, tratamos esses objetos a partir das mediações que se estruturam em seu entorno material e simbólico. Acreditamos estar nos aproximando das questões e mediações que levam a vontade popular a atribuir significado e legibilidade memorial a estes objetos. Sua análise também nos permitiu uma aproximação de como eles dialogam com uma estética kitsch e mesmo como muitos deles, mesmo centrados em um modo construtivo que prima pela feiura, se enquadram em um gosto que converge para a estética do grotesco.

Essa estética popular foi tratada com base nos estudos de Abraham Moles (1986), no texto *O Kitsch: A Arte da Felicidade*, no qual o autor conceitua o kitsch como o princípio de inadequação, ou seja, uma distância com a funcionalidade do produto, ou poderíamos dizer, uma descontextualização desse objeto, ou ainda uma inapropriação do seu uso. Para Moles, o objeto é ao mesmo tempo bem e mal situado, ou porque ele é bem acabado e errado, ou porque a concepção original do produto é desvirtuada do princípio de totalização.

De modo geral, sobre o aspecto de uma certa feiura de boa parte desses objetos partimos do princípio de que beleza como valor estético é um atributo da cultura — como tal híbrido e flexível. Tomando a História da Feiura de Umberto Eco (2007) na qual o autor discorre sobre as relações antagônicas no belo no ocidente, assim como os textos de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), no livro *O Império do Grotesco*, no qual os autores enquadram o grotesco como uma categoria estética dotada de lógica própria, não legitimada pela teoria hegemônica da arte. A partir desses autores, trabalhamos com a compreensão de que há nesses objetos uma certa propensão ao bizarro e ao vulgar, evidenciando que o grotesco é capaz de subverter o sentido estabelecido das coisas evidenciando aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo, capaz, no caso desses objetos aqui analisados, de estabelecer uma certa noção de pertencimento no imaginário urbano que o circunscreve.

Inserir esse conjunto de objetos em uma possível categoria do Kitsch e Grotesco foi uma estratégia para enquadrar no campo da arte a possibilidade de seu debate, uma vez que há uma inegável

desconsideração por entender objetos de origem popular no campo teórico e conceitual dos estudos nas artes.

Todos são objetos que estão nas bordas do fenômeno estético entendido como arte. Mas, elas estão ali, na paisagem. São objetos da vontade popular nas bordas da cultura e da arte oficial.



☒ Rancho dos Queijos – Iconha
Data Execução: 2011/2012
Material: Concreto armado
Escultor: Carlos Eugenio Constâncio

MONUMENTO ESPONTÂNEO

A proposta deste capítulo é pensar o processo de legitimação de objetos populares como monumento.

Podemos dizer que esses trabalhos, embora não falem aparentemente de algo ou alguém heroicamente instituído, estão sendo demarcados pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam. Ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território.

Assim, tomamos aqui ao grande boneco de fibra de vidro, colocado na entrada de um posto de gasolina na Avenida Norte Sul, nos limites da capital capixaba, um objeto fora do sistema das artes e que caminha para ser monumento a partir da ação de populares e não do poder político.

O Eixo Norte-Sul é uma rodovia estadual que corta parte da cidade de Vitória, em sua parte continental, unindo-a à outra cidade da Região Metropolitana, funcionando como uma grande avenida de significativo fluxo de veículos. Estabelece uma via paralela de acesso, sem os problemas do trânsito de caminhões da BR 101 Norte, que corta todo o estado do Espírito Santo. Ao sermos levados desde a praia, na orla de Vitória, em direção ao imponente Mestre Álvaro — montanha assim denominada na época da colonização portuguesa, ainda no século XVI —, essa grande avenida sai de sua planura na praia e se eleva algumas poucas dezenas de metros. O fluxo rápido da via é, no topo desta elevação, estancado por um cruzamento com outra ampla avenida. Somos obrigados a parar no vermelho da luz, à espera do sinal verde para continuar.

09 Papy-Hoo. Fibra de vidro, 2000.



Neste momento, somos tomados de espanto por uma criatura gigante, amarela, de antenas, que em um abraço azul parece nos chamar para entrar na estação de combustível ☒ 09. Parece também abraçar quem dela se aproxima.

Aos olhos desavisados, é mais um objeto da cidade. Um estranho gigante mal acabado, primando por uma estética grotesca, na frente de um posto de gasolina que parece convidar para que você conheça os serviços. Para quem foi bebê ou criança no início dos anos de 2000 no Brasil, possivelmente será uma recordação afetiva, personagens infantis nas manhãs em casa. Essa estranha figura, aparentemente lúdica no seu aspecto, tangencia o imaginário infantil dos que foram embalados pelos “Teletubbies”⁹.

Mas, ao morador mais antigo, assim como ao turista constante das praias capixabas, esse objeto tem uma memória que lhe é inerente, que antecede sua atual utilização. Ele integra a Família Hoo!, mascotes imaginários de um grande parque aquático que embalava o verão daqueles que escolhiam o litoral do Espírito Santo como local de férias.

O Parque Aquático e a Família Hoo!

O Park Yahoo era um conjunto de lazer, centrado em 42 atrações aquáticas. Criado em janeiro do ano de 2000, contava com uma área de 181 mil m², localizado no Município da Serra, a 9 quilômetros do aeroporto de Vitória, e ao lado de uma das mais tradicionais e bucólicas praias de Serra, a Praia de Manguinhos. O parque aquático centrava-se, tematicamente, no imaginário infantil, embora seu público fosse toda a família.

Segundo os proprietários do parque, criaram um conjunto de brinquedos que era administrado pela família de viajantes galácticos Hoo!, habitantes do planeta Yahoo, localizado a milhões de anos-luz da terra; um planeta de alegria, animação e descontração.

⁹ Teletubbies: um programa de televisão produzido pela BBC e voltado para o público infantil entre 1997 a 2001. Esteve em cartaz no Brasil no Programa Angel Mix, da Rede Globo. Embora tenha sido relançada em 2015, os episódios novos não circulam aqui. A semelhança entre a Família Hoo (do Papy-Hoo) e os Teletubbies é evidente e, acreditamos, caberiam estudos posteriores para entender melhor esta relação, entretanto, isto ultrapassa o recorte deste texto.

*[...] Entre eles, existe uma animadíssima família que adora explorar o universo e já esteve em várias galáxias. Na última viagem eles partiram para a Via Láctea. [...] Dispostos a ajudar os humanos a se divertirem, a família Yahoo cria, inspirado no seu planeta de origem, um incrível parque de diversões: o Yahoo!*¹⁰

A estratégia de marketing para o lançamento da empresa centrou-se exatamente nessa perspectiva de ter um membro da Família Hoo! em pontos estratégicos do entorno da cidade: como a entrada de Vila Velha, vindo pela Rodovia do Sol, que une o sul do Brasil ao Espírito Santo, pelo litoral; e a BR 101 Norte, rodovia federal que vem da Bahia.

Os grandes bonecos de fibra de vidro que representavam a família, convidavam os habitantes e turistas para essa “aventura Intergaláctica” no parque. Essas imagens funcionavam como um convite à visita. No local da aventura, eles se espalhavam por todo o parque, interagindo com os visitantes. O parque atingiu a quase totalidade de visitantes-dia apenas no ano de sua inauguração, mas o empreendimento funcionou relativamente bem até meados de 2008, quando o poder econômico do brasileiro foi afetado por uma crise econômica mundial, reduzindo os gastos familiares com lazer e outras atividades complementares. Os anos seguintes foram ruins, o parque passou a funcionar apenas no verão, buscando reduzir gastos e administrar problemas de manutenção pela falta de uso. Entretanto, o empreendimento acumulou dívidas com fornecedores, levando ao seu definitivo fechamento em 2015. Mas, ainda numa das últimas tentativas de saldar passivos com credores, foi decretada a apreensão de bens para saldar algumas dessas dívidas. Essa decisão judicial esbarrou em um problema: os bens tomados consistiram

¹⁰ Texto disponível no site oficial da empresa, no qual ainda estão acessíveis dados da empresa <http://yahoopark.idsoftwares.com.br/pTematizacao.asp?pPAGnID=123>, acesso em 07 de fevereiro de 2017

em alguns dos bonecos da empresa, a Família Hoo! Assim, a partir de 2012, os bonecos maiores foram separados e um dos credores decidiu arrendar esses bonecos como forma de compensar, ou reparar a dívida e gerar renda com essas criaturas.

Atualmente, apenas 3 deles permanecem acessíveis, sendo que um deles ainda integra a paisagem da rodovia BR 101 norte, na altura do município de Fundão — onde está abandonado desde a criação e fechamento do parque; o segundo é utilizado como estratégia de lançamento de um empreendimento imobiliário nas proximidades do antigo parque.

O terceiro foi colocado na frente de um posto de gasolina, em 2012, permanecendo até hoje. Esse, diferentemente dos demais, está tendo seu estatuto como objeto alterado: ele, esse não-monumento está deixando o lugar do objeto comercial e assumindo uma forma de ocupação da paisagem urbana como elemento dessa paisagem, embora tenha inicialmente sido utilizado para divulgar o posto. Ele vai galgando um espaço como “obra” na cidade, resignificando os percursos dos transeuntes e incorporando-se como paisagem.

A construção de um monumento espontâneo

Nascidos como uma estratégia de mídia, esses bonecos gigantes em fibra têm seguido destinos diferentes que vão desde o abandono e esquecimento ao futuro apagamento, como a memória do próprio parque que os originou. Dos que, inicialmente, circularam pela Região Metropolitana de Vitória, após a crise econômica e posterior fechamento do parque Yahoo, a sedentarização de um deles deu início à um processo de resignificação enquanto obra. O processo pelo qual objetos icônicos comerciais vão sendo resignificados e se incorporados como parte da cidade é conhecido no estado, parte do imaginário social e cultural e transformado-se em uma certa modalidade de arte pública de monumentos — não intencionais.

O caso aqui em estudo, o Papy-Hoo, está em processo de legitimação coletiva¹¹, mas tem ancestrais locais no estado do Espírito Santo,

¹¹ Relembramos aqui que este processo de legitimação popular foi o que tornou o Tigrão de Guarapari em um objeto referencial da cidade. Estamos afirmando que o Papy-Hoo segue esse mesmo caminho.

todos, em sua maioria, de fibra de vidro, em escala monumental, de gosto aparentemente kitsch (GREENBERG, 2001; MOLES, 1986) — seja pela própria escala, seja também pelo deslocamento epistemológico do objeto. Parece ainda o que poderíamos chamar de uma utopia do gosto (CALDAS, 1999) ou uma alegoria evidente da falência do gosto na pós-modernidade (CALINESCU, 1987).

Mas, sem dúvidas, o Papy-Hoo, e seus assemelhados capixabas, refletem uma tendência espelhada em outros casos, locais, nacionais ou internacionais: é uma história que nos remete ao Tigrão do Posto Dino, em Guarapari — e por que não pensar ainda na Torre Eiffel, considerado inicialmente marco do mal gosto industrial do século XIX e, hoje, transformado em um dos maiores símbolos parisienses e do próprio amor incondicional nos casais pelo mundo todo —. Esses objetos tem a capacidade de se deslocarem de sua função inicial (comercial ou panfletária) para assumir a função de marco identitário na e da cidade, tendo inclusive papel de destaque a cada evento particular nas suas cidades.

O Tigrão se veste para lembrar a todos o momento em que vivem, o que pode ser verificado em uma busca simples em sites de busca internet. O Papy-Hoo, de que falamos, já se desvestiu de sua marca com o parque aquático, vestiu-se agora do posto. Esse objeto é uma evidência da capacidade urbana de incorporar novos elementos naquilo que demarca sua identidade, sua memória, sua cultura, definindo o que lhe pertence para além da marca individual de seu gerador, imprime-se a marca cultural, de uma coletividade incluyente e transformadora.

Podemos pensar que 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 de uma obra de arte inserida na cidade — embora algumas delas não consigam se firmar memorialmente como tal; pois essa tendência somente se efetiva na coletividade.

Esse caso do Tigrão de Guarapari, em suas quase cinco décadas de existência, imprimiu uma imagem coletiva que empodera esse tipo de objeto como arte (não pelo sistema, mas pelo gosto) e como monumento. E isto tem feito parte da memória dos que com ele

se relacionam, ativando afetos semelhantes em objetos similares, gerando pertencimentos na paisagem da cidade.

Retomamos aqui as reflexões de Lynch (2006), em sua análise a imaginabilidade: “[...] característica, em um objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar imagem forte em qualquer observador dado”. O Papy-Hoo parece compartilhar da jurisprudência coletiva do Tigrão de Guarapari, ele herda uma potencialidade geradora de afetos e de pertencimentos que mudarão sua natureza e papel social.

O Papy-Hoo ainda está em processo de “monumentalização”, tendo alta probabilidade de evocar uma imagem mental forte que lhe garanta futuramente a noção de pertença ao seu existir no seu entorno paisagístico. Entretanto, falamos em potencia inicial, já que seu deslocamento da sua funcionalidade é recente (2012), embora já compartilhe uma intencionalidade evidente em outros objetos semelhantes de origem popular.

Nesse processo de legitimação como monumento, sua jornada como objeto urbano, inserido na paisagem urbana, vai lhe agregando uma legitimidade enquanto objeto sensível gerador afetivo de uma imagem mental na população, o que tem lhes garantido o lugar de monumento não intencional, e ainda descolado do conceito de rememoração, inerente ao conceito de monumento. Compartilham do conceito de monstium, já que sinalizam. Não sinaliza, entretanto, algo a ser lembrado. Sinaliza uma memória em construção. É ícone de uma construção espontânea, de origem não institucional que transforma a paisagem da cidade, como se dotado de um passado coletivo acionador de afetos. Seja este afeto acionado pelo passado do local, pelo passado do objeto, ou dos sujeitos.

Mas, no caso particular do Papy-Hoo, parece, entretanto, que é um passado em construção, em processo — lembramos como modalidades de presente, de um tempo que se configura no aumento da memória enquanto se reduz a espera. Falamos de memória em construção por afetos ao objeto — não da sua memória como objeto ligado ao Parque Aquático do Yahoo —, ou ainda de uma memória afetiva dos sujeitos que lhe fazem importante. Esse objeto especificamente aciona memórias afetivas que ainda não são memórias do vivido, mas do em curso, de uma memória do que está por vir, de uma espera que já afeta o presente e o redefine.

Essa espera agostiniana que não é futuro (Santo Agostinho, 1992), parece acionada pela afetividade infantil dormente no imaginário e na ludicidade da forma do objeto; talvez ainda sejam os afetos memoriais que esse tipo de boneco aciona na fantasia da criança interior. Mas, tem também uma memória coletivizada, particularizada em seu uso nesse tipo de local (o posto de gasolina) que aciona esse processo em seu espelhamento: o caso do Tigrão, que hoje é um símbolo da cidade, embora nascido com a mesma finalidade que o Papy-Hoo.

Respondendo à pergunta inicial, não. Ele, como os demais objetos desse livro, não são monumento. Estão se transformando em monumento pela vontade e desejo populares, aliás, os mesmo que os construíram.



É exatamente esse estar em transformação, em legitimação como **monumentos**, que nos leva a inventariar e cartografar esses fenômenos estéticos dos principais municípios capixabas ao longo da rodovia BR 101. Os monumentos que seguem são alguns dos mais relevantes objetos inventariados e evidenciam o processo de ressignificação simbólico como **fenômeno popular** que reivindica para si o status de **obras públicas**.



62 Colatina

66 Linhares

68 Aracruz

CIDADES

REGIÃO
NORTE

Colatina

Em 1892, constroem-se as primeiras casas de Colatina, e em 1921 é elevada a Município. A construção da Ponte Florentino Avidos, em 1928, transformou o local numa importante via de acesso e de escoamento da produção agrícola. Em 1938, inicia-se o plantio de café na região. Hoje, o município é um importante centro urbano no norte capixaba.



01 PARADA GOBETTI

LAT -19.570397 **LONG** -40.505401

Rodovia BR-259, s/n, KM 33,5, Baunilha, CEP 29.712-020

O restaurante, popularmente conhecido como Parada Gobetti, às margens da BR 259 em Baunilha, Colatina, possui um variado conjunto de peças em concreto armado e fibra de vidro, representando desde animais em tamanhos naturais a personagens famosos como a turma da comédia mexicana “Chaves”, a Elke Maravilha, o apresentador Ratinho, o cantor Elvis Presley, o comediante Mr Bean, o piloto Ayrton Senna, essas personagens foram confeccionadas por um artista de Valadares – MG, chamado Evandro Di Caetano. Já o cantor Roberto Carlos, o carrinho dos Flintstones, o elefante, e outras peças foram realizadas pelo artista italiano radicado em Guarapari, Giuliano Fillippi.

Os proprietários, Elder e Keuda Gobetti, relatam que inicialmente o estabelecimento possuía animais vivos, porém, com o passar do tempo, resolveram substituí-los por estátuas.





Data Execução: Desde 2013

Material: Concreto armado e fibra de vidro

Escultor: Giuliano Fillippi, Evandro Di Caetano, Valdeci Rocha dos Santos (Vavá) e outros

A estátua de Roberto Carlos tem cinco metros de altura e pesa quase 1 tonelada, foi confeccionada em fibra de vidro e carbono e sua estrutura é de aço. Sua inauguração ocorreu no dia 17 de abril de 2014, e a rápida popularização acabou por dinamizar no estabelecimento uma vocação para afixação de rélicas que alavancaram a popularização do restaurante.



Linhares

Surgida em 1800, a partir de um Quartel Militar de vigilância ao tráfico de ouro pelo Rio Doce, o primeiro povoado foi totalmente destruído. Em 1809, um novo povoamento é erguido, recebendo o nome de Linhares.

Data Execução: 2015

Material: Fibra de Vidro

Escultor: Réplica realizada pela empresa Havan

02 ESTÁTUA DA LIBERDADE – LOJA HAVAN

LAT -19.359004 **LONG** -40.065427

Av. Prefeito Samuel Batista Cruz, s/n, Três Barras, CEP 29.907-380

A sociedade de dois amigos foi o ponto de partida para a abertura da empresa HAVAN. Da junção das sílabas iniciais dos nomes dos dois sócios-fundadores da empresa: Luciano Hang e Vanderlei de Limas nasceu a marca, que começou pequena no início dos anos 1990, e logo vislumbrou um novo potencial de mercado com a abertura das fronteiras para produtos estrangeiros.

A unidade das lojas Havan em Linhares é a primeira do Espírito Santo e foi inaugurada em 2015, seguindo o padrão nacional. Na fachada, a megaloja da BR 101, KM 145, reproduz os traços da arquitetura da Casa Branca, sede do governo americano, que caracteriza os empreendimentos da rede em todo o Brasil. Outro símbolo que está presente na loja de Linhares é a réplica da Estátua da Liberdade, com 40 metros de altura. A Havan adotou a Estátua da Liberdade como uma estratégia de *marketing*, sendo que a intenção foi criar um marco na lembrança dos clientes, vinculado à filosofia da loja de departamentos, que é a liberdade de compras, na escolha de preço e produtos. Toda estrutura, exceto a base, foi feita em Santa Catarina e posteriormente transportada até o local da nova afixação.



Aracruz

Surgiu como uma pequena aldeia em 1556/1557, com os Jesuítas. Desenvolveu-se com a chegada de imigrantes e em 1891 foi elevada a cidade, recebendo o nome de Aracruz apenas em 1943, por decreto estadual. É muito procurada pelos turistas pelas suas praias e belezas naturais.

Data Execução: 2009

Material: Fibra de vidro

Escultor: Empresa Mundo Horse



03 CAVALOS SALTANDO - PAMONHARIA DA ROÇA

LAT - 19.619448 **LONG** - 40.218989

Rodovia 101 Norte, km 177, Jacupembam, CEP 29196-010

Segundo o site da empresa, a Pamonharia da Roça (1992) está localizada as margens da BR-101, em Jacupemba, e funciona como entreposto de lanches, com um cardápio das mais variadas receitas de milho. Além das pamonhas tradicionais, pode-se desfrutar de outros sabores como: doce com coco, com queijo, comum, salgada com queijo linguíça e pimenta, sal simples, que estão sempre quentinhas e fresquinhas. Oferece ainda papa de milho, pão caseiro, bolo de milho verde, pastel e caldo de cana.

Posteriormente, foi criada uma pousada com o mesmo espírito caipira de seus lanches. Os proprietários decidiram ornamentar os jardins com réplicas de animais ligados à cultura da roça, com cavalos, bois e figuras que remetem ao universo caipira, que em sua maioria, vieram prontos de uma empresa paulista especializada nesses animais em fibra de vidro.





- 72 Guarapari
- 78 Ibirapu
- 80 Vila Velha
- 84 Vitória

CIDADES

REGIÃO
CENTRAL

Guarapari

Em 1835, criou-se a Comarca de Guarapari, sendo que em 1968 passou a ter o status de município. Conhecida por uma bela geografia entre praias e montanhas, ganhou notoriedade nos anos de 1960/70 pelas propriedades ímpares de suas areias monazíticas, tornando-se o principal destino turístico do ES.

04 MARLIM-AZUL

LAT -20.652800 **LONG** -40.478725

Av. Beira Mar, Praia do Morro, CEP 29216-010

Localizada na Praia do Morro, em Guarapari, a escultura de 8 metros de altura foi encomendada para homenagear e se tornar um marco da pesca do maior Marlim-Azul do Mundo. Ele foi pescado pelo empresário Paulo Amorim, que trouxe visibilidade internacional à cidade quando retirou das águas do município, um Marlim de 636 quilos, que de acordo com a prefeitura é um recorde internacional.

Segundo o artista, Giuliano Fillippi, a obra já passou por cerca de 20 restaurações, todas feitas por ele mesmo.



Data Execução: 1998

Material: Fibra de vidro

Escultor: Giuliano Fillippi

05 GUARÁ

LAT -20.664789 **LONG** -40.500714

Rodovia Jones dos Santos Neves, Muquiçaba, CEP 29.215-010

O nome "Guarapari" é de origem indígena, sendo que "Guara" se refere à ave de pelagem vermelha Guará, e "parim" se refere à arma utilizada pelos povos indígenas locais para a caça do animal, que era muito comum na região. A escultura representa o pássaro Guará, símbolo de Guarapari.

"Há ainda uma ave marinha (aquática) por nome guará igual ao mergulhão, mas de pernas mais compridas, de pescoço igualmente longo, de bico estendido e adunco. Alimenta-se de caranguejos e muito voraz. Dá-se com ele uma perpétua metamorfose. Na primeira idade reveste-se de penas brancas, que se mudam depois em cor cinza, e passando algum tempo tornam a embranquecer, embora de menor alvura que na primeira idade; e por fim, ornam-se de cor purpúrea, belíssima, as quais os brasis muito apreciam, pois com elas enfeitam os cabelos e os braços nas suas festas". **PADRE JOSÉ DE ANCHIETA**



Data Execução: 1999

Material: Fibra de vidro

Escultor: Giuliano Fillippi

06 LARGO DOS GOLFINHOS

LAT -20.658326 **LONG** -40.496022

R. Antônio Lino Bandeira, 256, Muquiçaba, CEP 29.215-220

O Largo dos Golfinhos está localizado entre a Praia do Morro e Muquiçaba, as duas esculturas em fibra de vidro representam os golfinhos presentes na região de Guarapari. O largo encontra-se próximo a uma praça denominada "Praça dos Golfinhos".

Data Execução: 2006

Material: Fibra de vidro

Escultor: Giuliano Fillippi



07 TIGRÃO

LAT -20.668728 LONG -40.498785

Av. Davino Mattos, s/n, Centro, CEP 29.200-160

O Tigrão da Esso (1900)

O Tigrão da marca Esso surgiu no começo do século, por volta de 1900, nas proximidades da Noruega. Depois de atravessar duas Guerras Mundiais, saiu de cena. Somente em meados da década de 1950 é que o Tigrão da Esso reaparece na mídia. No início da década de 1960 o tigre se tornaria extremamente afamado, símbolo de potência, força e velocidade. Com essas características o Tigre reforçava o famoso slogan da época: “Ponha um Tigre no seu carro.”

O Tigre foi transformado em desenho animado e ganhou o mundo, sendo estampado em tudo que levasse a marca Esso. No ano de 1975 as propagandas em revistas, jornais e, principalmente, os comerciais de televisão, passaram a utilizar um tigre de verdade.

O Tigrão de Guarapari (1972)

Segundo entrevista a um programa de televisão local com o dono do auto posto, o Sr. Dino Simões Pádua, que trouxe o Tigrão para Guarapari; o Tigrão veio dos Estados Unidos em 1972 para inaugurar o posto Esso em Cobilândia - Vila Velha que pertencia ao Sr. Adir Bachu, após uma semana o Sr. Dino pediu a permissão para o Sr. Adir para levar o Tigrão para passar uma semana em Guarapari, e o Sr. Adir deu o Tigrão para o Sr. Dino. Ele conta que levou um caminhão para buscar o Tigrão e que o instalou na frente do auto posto de sua propriedade.



Data Execução: Foi levado para Guarapari em 1972

Material: Fibra de vidro

Escultor: não identificado, a peça veio dos Estados Unidos

Conta ainda que depois de um tempo um caminhão deu ré e quebrou o braço do Tigrão, após ele ser consertado o Sr. Dino pediu para o realocarem para perto da lanchonete - que pertence ao Auto Posto.

O Sr. Dino conta ainda que quando Benedito Lyra era prefeito de Guarapari, ele pediu permissão para colocar o Tigrão em um local onde tinha muitas pedras, estava bem destruído, ele reformou e fez uma praça e colocou o Tigrão neste local, onde permanece há 20 anos.

Um fato curioso é que de acordo com as datas do ano, sejam datas comemorativas ou acontecimentos na cidade ou no Brasil, o Tigrão está com uma vestimenta diferente (ex.: Copa, Olimpíadas, etc).

Ibiraçu

Seu nome deriva da língua indígena e significa “árvore (pau) grande”. Teve vários nomes ao longo de sua breve história, como Bocaiuva, Vila Guaraná e Pau Grande, mas somente em 1942, com a sua elevação a município é que recebe o nome de Ibiraçu. Conhecido também por ser sede do primeiro Mosteiro Zen da América Latina.



08 PARADA IBIRAÇU

LAT -19.830875 **LONG** -40.379405

Rodovia BR 101, Km 212,8, CEP 29.670-000w

A Parada Ibiraçu foi fundada em 1986 com a proposta de oferecer lanches rápidos e saborosos aos motoristas e turistas que trafegavam pela BR 101. Com o passar dos anos foram rapidamente conquistando o público e a Parada Ibiraçu se tornou uma tradição no segmento de pastelaria e lanchonete. As obras encontram-se na área externa da lanchonete.



Data Execução: Diversas, não identificada a data inicial

Material: Fibra de vidro e concreto armado

Escultor: Valdeci Rocha dos Santos (Vavá) e outros

Vila Velha

É a mais antiga cidade capixaba, sendo sede da capitania até 1549. Possui um importante legado arquitetônico do século XVI ao século XIX, com destaque para o Convento da Penha. Suas praias estão entre as mais frequentadas da Região Metropolitana.



09 CASTELO DA BARRA

LAT -20.430343 LONG -40.324254

Av. Anderssem Fidalgo Pereira, 448-548, Barra do Jucu, CEP 29125-052



Idealizada por um motorista mineiro, esta obra, que está em construção desde 1999, imita um castelo medieval. Totalmente construído pelas mãos do próprio dono, a pseudo fortaleza medieval se tornou um atrativo turístico no bairro Barra do Jucu em Vila Velha.

Torres, guardas, passagens subterrâneas, brasões e bandeiras. Parece a descrição de um castelo da era Medieval, e o tipo de edificação é bem semelhante. Mas, na realidade, essa construção está presente no litoral capixaba. O idealizador dessa obra concedeu uma entrevista a um jornal local dizendo que “esse castelo eu pintei em um quadro há muitos anos. Foi coisa da minha cabeça mesmo. Era como se fosse um sonho, mas virou realidade”. Não foi só o desenho do castelo que Mauro criou. Ele fez tudo, das portas que imitam madeira – mas na verdade são de cimento – aos guardas que estão localizados na entrada.

Data Execução: 1999 (ainda em processo)

Material: Cimento, concreto armado

Escultor: Mauro Lima Resende

10 RECANTO DOS MOTTA

LAT -20.329123 **LONG** -40.279661

R. João Joaquim da Mota, 56 – Praia da Costa, CEP 29.100-296

Localizado na Praia da Costa, na rua João Joaquim da Mota, o restaurante possui como atrativo um vasto conjunto de peças em cimento e fibra de vidro de variados temas, espalhados pelo jardim do estabelecimento. As réplicas, inspiradas pelo gosto em revistas de quadrinhos dos proprietários, foram produzidas pelo artesão Vavá, e encomendadas pelo restaurante com o objetivo de criar um ambiente agradável que fosse também assimilado pelo público infantil.



Data Execução: 2016/2017

Material: Cimento e fibra de vidro

Escultor: Valdeci Rocha dos Santos (Vavá) e outros



Vitória

Foi fundada em 1551, tornando-se cidade de Vitória em 1823, por Decreto Imperial. A partir de meados do século XX, a capital capixaba se transformou, adequando-se política, geográfica e culturalmente às mudanças econômicas ocorridas no ES.

Data Execução: entre 1963/1968, data mais provável 1966.

Material: Cimento policromado

Escultor: Yarema D'Ostrog Gembatiuk

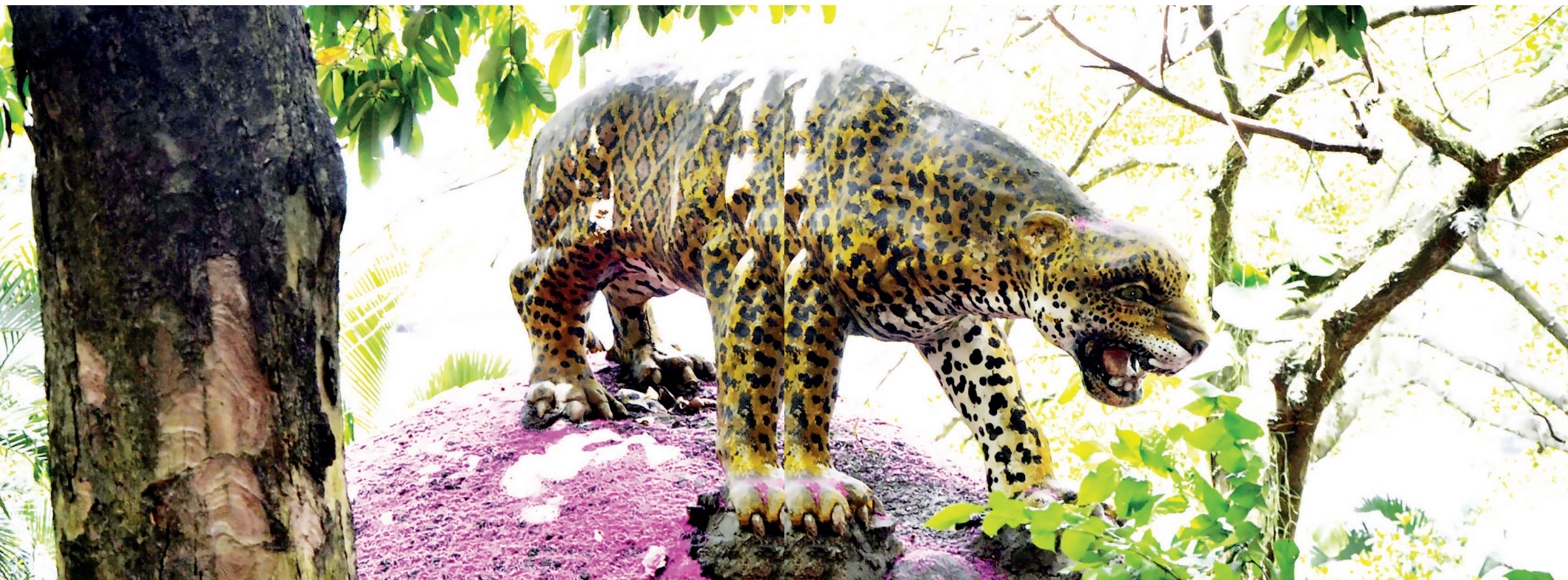
11 MONUMENTO À ONÇA

LAT -20.316680 **LONG** -40.329357

R. Barão de Monjardim, Parque Municipal Gruta da Onça, CEP 29.010-390

O monumento à Onça está localizado no Parque Municipal Gruta da Onça, no centro da capital Vitória. O nome é dado pela escultura que “guarda” uma pequena gruta logo na entrada do parque.

Segundo o biólogo da Secretaria de Meio Ambiente de Vitória, Edson Valpassos, um grupo de pesquisadores foi até Portugal e descobriu a origem do nome da Gruta da Onça: “Diz a história que em 1923, um padre jesuíta estava acampado em frente a Casa Porto, junto com diversos índios. Eles foram desafiados a entrarem nos domínios da onça. Ao adentrar na mata, foram atacados pela onça pintada. Então, correram em direção a fogueira, alguns caíram por ali mesmo, outros, apavorados, pularam na água e nadaram até onde hoje é o Palácio Anchieta”.



12 PAPY-HOO, POSTO MIRANTE

LAT -20.652800 LONG -40.478725

Av. José Maria Vivácqua Santos, Posto de Gasolina Mirante, 1675,
Aeroporto, CEP 29.092-105

Originário do projeto de marketing de um parque aquático, esse objeto tem seguido seu próprio destino. De acordo com o site do proprietário anterior, o Yahoo Park, a tematização do mesmo é: “situado numa distância de quatro milhões de anos-luz da Terra, Yahoo é o planeta da diversão. Lá, todos vivem em clima de alegria, animação e constante descontração. Entre eles, existe uma animadíssima família que adora explorar o universo e já esteve em várias galáxias. Na última viagem eles partiram para a Via Láctea. No decorrer do passeio, descobriram que não havia postos de abastecimento para sua nave espacial nas redondezas do Sistema Solar. Resultado: pousaram na Terra. Como bons habitantes do planeta Yahoo, mantiveram o bom humor e transformaram o problema em diversão. Resolveram conhecer os terráqueos de perto e as belezas naturais do planeta Terra. Ao conhecerem os habitantes da Terra, descobriram que são seres muito estressados e se divertem muito pouco. Dispostos a ajudar os humanos a se divertirem, a família Yahoo cria, inspirado no seu planeta de origem, um incrível parque de diversões: o Yahoo!”

Em 2015, o parque foi fechado e os bonecos foram encontrados em alguns lugares do Espírito Santo, como o Papy-Hoo que foi localizado em um posto de gasolina na Rodovia Norte-Sul, em Vitória..



Baby-Hoo Papy-Hoo Mammy-Hoo Brother-Hoo Nina-Hoo Dog-Hoo

Data Execução: 2000

Material: Fibra de vidro

Escultor: Tião Fonseca





- 90 Anchieta
- 92 Mimoso do Sul
- 94 Cachoeiro de Itapemirim
- 96 Piúma

CIDADES

REGIÃO
SUL

Anchieta

A atual cidade foi erguida sobre a aldeia de Reritiba (“aglomerado de conchas”, em tupi), na foz do Rio Benevente, cerca de 1561. O Padre José de Anchieta fundou a Igreja e a Residência Jesuíta em 1579. Após 1759, com a expulsão dos jesuítas, Reritiba foi elevada a Vila do Benevente e, somente em 1887, passou a se chamar Anchieta, em homenagem ao seu importante fundador. Hoje é patrimônio arquitetônico e cultural.



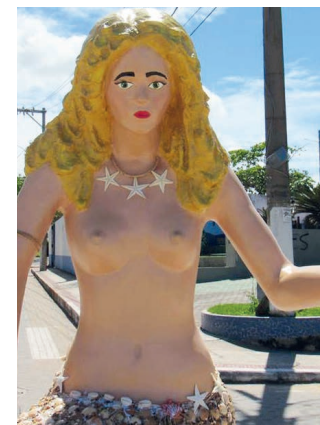
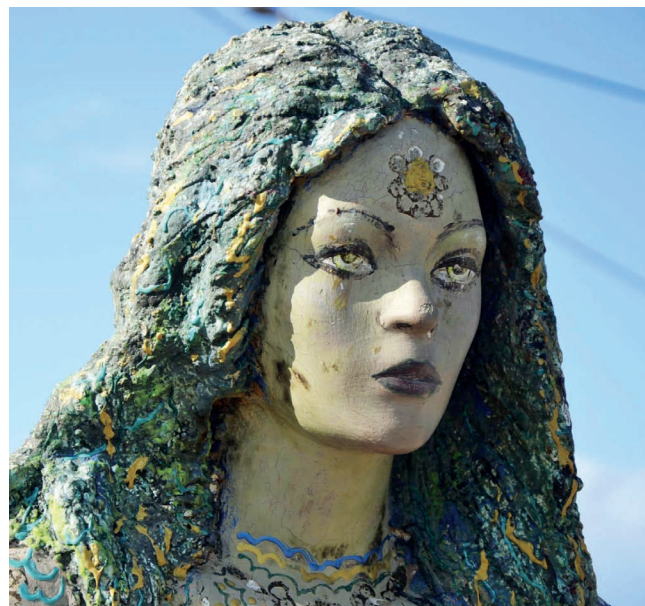
13 SEREIA DE UBU

LAT -20.801827 **LONG** -40.588703

Av. Mario Pereira das Neves, Ubu, CEP 29230-000

A Escultura da Sereia de Ubu foi criada pelo finado artista alegreense Ronaldo Moreira, também conhecido como Ronaldinho. O artista fez uma sereia e tempos depois precisou restaurar a obra, pois a mesma já se encontrava desgastada. Há cerca de 12 anos, um caminhão bateu na escultura e foi responsável pela sua parcial destruição, e o artista plástico Ewelson Abreu Sodré Filho foi o responsável pela reconstrução da obra, salvando praticamente apenas a cauda original da obra original (feita com a técnica embrechamento, ou seja, com conchas incrustadas no cimento). Além do desgaste natural do tempo, a escultura teve a mão mutilada, que segundo o restaurador, segurava um búzio.

Em julho de 2017, a professora de artes Ana Paula Mendes e a voluntária Bianca Fernandes Soares iniciaram a última reconstrução da obra, com o auxílio de Washington Neves. O trabalho contou com o apoio da comunidade e foi finalizado em dezembro. O entorno da obra foi revitalizado e agora possui um deck de madeira, iluminação em led, bancos e um jardim.



Data de Execução: Por volta de 1985

Material: Concreto armado policromado e conchas

Escultor: Ronaldo Moreira/
Ewelson Abreu Sodré Filho

Mimoso do Sul

O surgimento de Mimoso do Sul está relacionado ao processo migratório no ES no final do século XIX, especialmente na bacia do rio Itapapoana. Assim, o Distrito de Mimoso surge em 1892. Sua geografia lhe garantiu desde cedo não apenas um clima ameno, mas também riquezas que movem sua economia. Entretanto, somente é elevado à categoria de cidade em 1943.



14 TREM

LAT -21.061154 **LONG** -41.366713

R. Espírito Santo, Centro, CEP 29.400-000

Na desativada estação ferroviária de Mimoso do Sul, inaugurada pelos ingleses em 1896, uma réplica em metal do antigo trem de passageiro foi colocada em memória à Maria fumaça movida a lenha, que servia ao município na década de 1960. Apelidada de “Noturno”, a máquina saía a noite para o Rio de Janeiro e voltava no outro dia. Na década de 1970, a Maria fumaça movida a lenha foi substituída por um trem de ferro movido a diesel, apelidado por “Cacique”. A última viagem de um trem na estrada de ferro Caravellas, foi rumo a Cachoeiro de Itapemirim em 28 de agosto de 1996.



Data Execução: Não identificado

Material: Metal

Escultor: Não identificado

Cachoeiro de Itapemirim

A Freguesia de São Pedro do Cachoeiro de Itapemirim foi elevada a vila em 1864 e em 1889, foi elevada a cidade, com o nome de Cachoeiro de Itapemirim.



15 ROBERTO CARLOS

LAT -20.848991 LONG -41.116777

R. João de Deus Madureira, 1-41, Recanto, CEP 29303-011

Inaugurada em 2015, quatro anos depois de ser doada à Cachoeiro de Itapemirim, a escultura do rei Roberto Carlos foi instalada na praça Pedro Cuevas Júnior, que integra o Corredor Cultural Roberto Carlos, na área central da cidade.

A escultura foi produzida em mármore branco, mede 1,72 metros, pesa aproximadamente 1.500 kg e está protegida por uma redoma de vidro. A artista diz que dessa maneira a obra ficará totalmente protegida e a limpeza será feita constantemente. Diz ainda que foram seis anos de trabalho com mais de seis mil horas dedicadas a essa escultura.

Ângella começou a trabalhar na escultura em 2003 e finalizou em 2009. *“Primeiro fiz uma maquete do Roberto em tamanho menor com argila, e depois fiz outra de gesso. A maquete, que antes media 40 cm, se transformou em tamanho idêntico ao que é hoje”*. Depois que a escultura em gesso ficou pronta, a escultora começou a trabalhar com mármore.



Data Execução: 2003-2009

Material: Mármore branco

Escultor: Ângella Borelli

Piúma

Piúma é conhecida como um dos principais balneários do sul capixaba. Ficou nacionalmente conhecida como a “cidade das conchas”, pela riqueza e diversidade desse material em suas praias, tornando-se um centro irradiador de artesanatos em concha. Sua origem retoma ao final do século XIX, mas apenas em 1963 é emancipada e segue seu caminho próprio na cultura do ES.



16 QUIOSQUE DA LOIRA

LAT -20.844067 LONG -40.735803

Av. Francisco Lacerda de Aguiar, 1064, Lot. Rosamar, Centro, CEP 29.285-000

O Quiosque da Loira fica na orla de Piúma e integra um conjunto de seres relacionados ao longo da praia: cavalos marinhos, pescador e uma sereia. O conjunto escultórico principal, criado nos anos de 1980, homenageia a dona da barraca, representada como sereia sentada em um banco, ao lado da figura de um pescador e ladeada por cavalos-marinhos.

Data Execução: Década de 1980

Material: Concreto armado

Escultor: Carlos Eugenio Constâncio



17 RESTAURANTE FOGÃO A LENHA

LAT -20.842110 LONG -40.729565

Av. Francisco Lacerda de Aguiar, 450, Lot. Acaiaca, CEP 29285-000



Data Execução: 2006/2008

Material: Concreto armado

Escultor: Carlos Eugenio Constâncio

18 RANCHO DOS QUEIJOS

LAT -20.836156 LONG -40.720024

Av. Jones dos Santos Neves, 2150-2156,
Niterói, CEP 29.285-000



Data Execução:

2010/2011

Material:

Concreto armado

Escultor:

Carlos Eugenio

Constâncio



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- CALDAS, Waldenyr. **Uma utopia do gosto**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity**. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post Modernism. Durham: Duke University Press, 1987.
- CAVÉ, Jérémie. Economia Política da Gestão de Resíduos Sólidos Municipais em Vitória (Espírito Santo). In: **Revista Geografares**, nº9, p.168-202, jul./dez. 2011.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Trad. Luciano V. Machado. São Paulo: Liberdade & Unesp, 2001.
- CIRILLO, José; JERONYMO, Ciliani C. E.. Corografia da Cidade: o monumento como documento de processo. In CIRILLO e GRANDO. **Processo de criação e interações**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- CIRILLO, José; As tensões do efêmero. In CIRILLO, KINCELER e OLIVEIRA (ORG). **Outro ponto de vista**. Vitória: Proex, 2015, pp 209 a 224.
- ECO, Umberto (org). **História da Feiura**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.
- FARIA, Willis de. **Catálogo dos monumentos históricos e culturais da capital**. Vitória: ArtGraf, 1992.

FERRARA, Lucrecia Dàlessio. **Ver a Cidade**. São Paulo: Nobel, 1988.

GONÇALVES, M. B.; CIRILLO, A. J. Arte Pública: a escultura espontânea como monumento no Espírito Santo In: **Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano**. V Seminário Internacional sobre Arte Pública en Latinoamérica, Ciudad Autónoma Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2017. pp.169 – 181.

GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: PUC, Revista Gávea, ano 1, nº1. 1984.

LE MOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LYNCH, Kevin. **A imagem da Cidade**. [s/ trad]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MADERUELO, Javier. **Arte público: naturaleza y ciudad**. Madrid: Fundacion César Manrique, 2002.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 3.ed. 1986.

RIEGL, Alois. **Culto Moderno a los Monumentos**. Madrid: Visor, 1987.

SANTANA, Washington. **A Arte do Lixo**. São Paulo: DBA Editores, 1993.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. 11. ed. Tradução de Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. 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.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Muamad, 2002.

CRÉDITO

DAS FOTOGRAFIAS

p. 23, 24 e 25 SANTANA, W.. A Arte do Lixo. São Paulo: DBA Editores, 1993

p. 44, esq. Site www.guaraparivirtual.com.br. dir. Carlos André Weidt Mendes

p. 45 Busca aleatória no site Google com a tag “tigrão de Guarapari”

p. 49 Carlos Eugenio Constâncio

p. 76 Busca aleatória no site Google com a tag “tigrão de Guarapari”

p. 86 Site <http://yhoopark.idsoftwares.com.br/pTematizacao.asp?pPAGnID=123>

p. 91 Facebook da Associação Comunitária dos Moradores de Ubú - ACM Ubú .

**TODAS AS DEMAIS FOTOGRAFIAS
PERTENCEM AO BANCO DE
DADOS DO LEENA-UFES**



CALDO DA LAGO

ALMOÇO RURAL R\$ 10,00

Este livro foi composto com as fontes Capital Serif e Capital Gothic, desenhadas por Teo Tuominen, Erik Jarl Bertell e Emil Karl Bertell, sobretudo em corpo 9,5/12 pt.

Impresso pela Gráfica GSA, com a tiragem de 1.500 livros. Miolo em papel Couche Fosco 115g, capa em Supremo 300g.

ISBN 978-85-65276-33-7



9 788565 276337