

## Monumento a Iemanjá: uma reflexão sobre as relações étnico-raciais na Arte Pública capixaba

*Monument to Iemanjá: a reflection on ethnic-racial relations in Espírito Santo Public Art*

MILENA KOHLER

Universidade Federal do Espírito Santo  
CNPQ

JOSÉ CIRILLO

Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA  
FAPES/CNPQ

A Ioannis Zavoudakis, um dos principais artistas do cenário Capixaba, foi encomendado Monumento à Iemanjá (1988) em Vitória. Em aprofundamento no contexto de sua construção, acessamos o ateliê do artista, um verdadeiro documento de processo criativo. Com materiais de fonte primária, analisamos os principais fatores atuantes na constituição desse objeto de Arte Pública e, munidos das referências conceituais necessárias, buscamos investigar as relações étnico raciais presentes na história da obra.

**Palavras-chave:** Ioannis Zavoudakis; Iemanjá; arte e sincretismo; processo criativo.

Ioannis Zavoudakis is one of the main artists at Espírito Santo, Brasil. To him was commissioned the Monumento à Iemanjá (1988) in Vitória by the City Hall to celebrate the Brazilian religious diversity. To target the goal of this article, we access the artist's studio, a true document of his creative process. We got some materials from primary sources, we analyze the main factors acting in the constitution of this monument object and provided with the necessary conceptual references, we seek to investigate the ethnic racial relations present in the history of the work.

**Keywords:** Ioannis Zavoudaskis; Iemanjá; art and sincretismo; creative process

## Introdução

Pesquisar Arte Pública demanda a consideração de fatores que vão além da utilidade da arte enquanto acionadora de memórias nos espaços públicos, de um lembrete de acontecimentos considerados relevantes pelo Estado ou uma homenagem a uma figura conhecida, relevante social, cultural, política ou economicamente. A expansão dessa compreensão permite analisar a pluralidade de relações possíveis entre a obra de arte e o sujeito, através do conflito de valores e de questões como representatividade e criticidade diante daquilo que é colocado em público.

No estado do Espírito Santo, a construção do contexto artístico e, consequentemente da Arte Pública, se deu tardiamente. O primeiro exemplo formal trata-se de um busto datado de 1891, embora o estado tenha feito parte de todo o processo colonial brasileiro, com diversas cidades datadas do século XVI. Entretanto, em termos de obras em espaços coletivos da cidade, esta produção se limitou ao interior de igrejas, ligadas a imagens sacras. Somente no início do século XX, de modo muito tímido, inicia-se um movimento de construção de memoriais ou monumentos, ocorrendo em reflexo às tendências das principais metrópoles brasileiras do início dos anos de 1900. Esse movimento apenas vai ser mais expressivo no solo capixaba com a inauguração de espaços de fomento à uma política estadual de incentivo à cultura e memória capixabas. Em Vitória, capital do estado, concentra-se o maior número desses monumentos, em especial de bustos (FARIA, 1992). Também em Vitória, houve o incremento de monumentos de ordem semipública, decorrente de uma Lei Municipal, aprovada em 1990, que exige a presença de obras de valor artístico em espaços de grande circulação de pessoas, conhecida como Lei Nami Chequer (Procópio, 2010).

O foco desse artigo está centrado em um monumento, edificado na orla da principal praia da capital capixaba, relacionada ao sincretismo religioso do estado, encomendada durante o governo de Hermes Laranja (1986 A 1988), que fomenta um processo de mais contemporâneo de expansão de obras em espaços públicos. Nesse processo de expansão do campo artístico no estado, escultores como Ioannis Zavoudakis estabeleceram-se, principalmente, através das encomendas vindas do poder público e outras organizações. Ioannis recebeu grandes encomendas, sendo responsável pela construção de obras conhecidas e instaladas em pontos de grande visitação e circulação de pessoas, como o Monumento ao Centenário da Abolição (1988), encomendada para marcar esta data; o Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987), em homenagem à comunidade Bahá'í em Vitória; a Cruz Reverente (1991), em homenagem à visita de João Paulo II ao estado; e Monumento à Iemanjá (1988), construído em homenagem às tradições afro-brasileiras e ao povo espiritualista do estado. Esta última obra, objeto de reflexão deste artigo, possui em sua história os traços da influência do sincretismo, da reafirmação de valores católicos, herdados dos europeus que se instalaram no Brasil e as inclinações ao apagamento ou abrandamento das referências africanas trazidas pela população escravizada no país.

### Monumento a Iemanjá: dos preconceitos ao sincretismo

A história desse monumento é carregada de uma série de processos que passam desde uma vontade política de homenagear a diversidade religiosa da ilha de Vitória, até a revelação de um racismo estrutural que fez a primeira versão da imagem ser pintada como uma mulher branca, negando toda uma cultura que envolvia esse orixá, tendo

protagonizado um último ato em 1988, último ano do mandato do prefeito Hermes Laranja na cidade de Vitória, Espírito Santo.

Dentre outros monumentos encomendados pela prefeitura neste período, chega ao grego radicado no Brasil Ioannis Zavoudakis a missão de construir, ainda naquele ano, um monumento “em homenagem às tradições afro-brasileiras”, como consta na placa de inauguração. A instalação foi idealizada para o píer da Praia de Camburi, uma das principais praias da capital e foi intitulada “Monumento à Iemanjá”, o orixá cujo culto foi trazido de terras africanas pelos indivíduos escravizados e que é relacionado às águas e caracterizado como *Yèyé omọ ejá* (“Mãe cujos filhos são peixes”) como “Mãe do rio” em sua saudação “*Odò Ìyá!!!*”, relatadas por Verger (1990).

A análise do contexto em que a obra foi construída, evidenciado por meio de elementos pesquisados, busca aqui um maior esclarecimento a respeito das referências e influências atuantes na construção da representação de Iemanjá tal qual se dá em Vitória. Analisamos parte dos documentos do processo de criação da obra, a partir de dados levantados com o artista em seu ateliê, mas também a partir de fontes documentais e bibliográficas que permitem entender esse processo de sincretismo na cultura local.

O artista responsável pela construção da obra relata ter tido as primeiras noções iconográficas das representações dos orixás – com símbolos, rostos cobertos e vestimentas características – em seus estudos e no meio artístico, estando ciente de que tratavam-se de divindades cujas raízes estão no continente africano e que passaram a ser cultuadas no Brasil por indivíduos de pele na cor preta – então seriam também seus representantes divinos, majoritariamente ancestrais, pretos também. A inclusão do artista no processo de tomada de decisões sobre a obra por parte do poder público municipal, fez

com que suas referências fossem somadas a influências de indivíduos relacionados à encomenda pública e de familiares do prefeito, cujas crenças, valores e referenciais vindos da iconografia católica – em essência, branca, europeia.

Também influíram fotografias históricas de uma imagem que veio para o Brasil através de um pintor português católico, afirma o artista em depoimento, mas não tivemos acesso a esta imagem. Dessas reuniões, demandou-se a construção de uma Iemanjá que se assemelhasse às características encontradas nas representações de Nossa Senhora dos Navegantes, título dado à Maria, Mãe de Jesus, quando rogada por aqueles que viajavam pelo mar, em especial portugueses e espanhóis. Evidenciava-se que mesmo tento a intencionalidade de representar em um monumento as representações de origem afro-brasileira, a encomenda, apesar das advertências do artista, segue para uma ideia de sincretismo que associa o orixá a uma santa católica – evidência de um racismo estrutural, pouco falado, mas efetivo nas práticas culturais nacionais.

Do processo de construção à recomposição do Orixá.

<sup>1</sup>O local escolhido para a obra foi o píer construído logo no início da praia de Camburi, ao lado da Ponte de Camburi, que liga a ilha de Vitória ao continente e que demarca a parte continental da cidade.

O píer da Praia de Camburi, após a instalação da obra passou a ser conhecido como “Píer de Iemanjá”. O monumento (Figura 1) foi instalado em 31 de dezembro, medindo 5,10m, considerando



**FIGURA 1** Vista aérea do Monumento a Iemanjá (1988), Ioannis Zavoudakis. Praia de Camburi, Vitória (ES). Fonte: Perfil @drones capixaba<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B1o3QLQjrhT/>

toda a estrutura. A escultura é realizada em concreto armado, polícromado, e retratava, na época de sua inauguração, uma figura de vulto plena, com representação humanoide, de pele branca, cabelos lisos escuros, adornados com uma coroa dourada, vestida em um longo traje azul claro, numa postura de pé com os braços abertos, de costa para o mar e voltada para os visitantes, em acolhimento, ainda que a intenção inicial de ser um monumento às tradições religiosas afrodescendentes. Apesar dessa desrealização do projeto original, o local passou a ser também um espaço de celebração de ritos religiosos, não apenas na passagem de ano, sendo frequente as oferendas ao orixá no local.

O pedestal em concreto (Figura 2), que é circundado por uma mureta em concreto, está destinada às essas oferendas. É neste local que também estão as placas de identificação do monumento, com os dizeres: “Monumento à Yemanjá/homenagem às tradições afro-brasileiras/Inaugurada em 30-12-1988/Adm. Hermes Laranja/ Construindo o futuro”; e : “A luz do sol, ilumina a Terra”/“A luz de Deus, os que tem fé”/ Obrigado Dr. Hermes Laranja”/ Que “Yemanjá” te ilumine sempre./ Homenagem do povo espiritualista do Estado do Espírito Santo e da Federação Afro-brasileira/Newton Dario – Presidente 31-12-88.”

Infelizmente, temos pouco documentos do processo de construção dessa obra, apesar do artista ter em seu ateliê um bom conjunto de documentos referentes ao seu processo de acompanhamento da obra visando sua manutenção e, posterior, adequação ao projeto original. Nesse material, algumas imagens revelam partes dessa construção e dos estudos do artista (Figura 3).

Nessa imagem, podemos perceber que os traços do rosto, nesse estudo em gesso, não se assemelham ao rosto tipicamente europeizado, o que parece evidenciar a intencionalidade do projeto poético



**FIGURA 2** Monumento a Iemanjá (1988). Realização do Balaio de Kaiá, Celebração às Águas por Mam'etu Kilunii. Detalhe do pedestal em concreto e das placas comemorativas. Fonte: Site Mapa da Cultura<sup>2</sup>



**FIGURA 3** Imagens do processo de elaboração do Monumento a Iemanjá. Estudos em gesso para o rosto. Fonte: Acervo do artista.

do artista em fazer uma representação ligado ao culto dos orixás, respeitando uma origem de matriz africana para a obra. Proposta que foi silenciada pelo contratante. Os traços superficiais do monumento foram alterados para que a obra se assemelhasse à Nossa Senhora dos Navegantes, culto católico de forte expressão no Espírito Santo.

Conforme entrevistas com o artista, a primeira configuração com que a obra se apresentou não lhe foi de total agrado do contratante, e ele foi obrigado a ceder aos interesses do então prefeito. Por vários anos, a imagem permaneceu com essa referência visual branca. Após muitas pinturas durante diferentes mandatos, em 2017 o Monumento à Iemanjá recebeu uma reforma que atendeu a pedidos e discussões em que Ioannis teve papel ativo. A obra foi reintegrada da maioria dos propósitos iniciais do artista. Algumas alterações finalmente puderam ser realizadas. A coroa agora é dourada e adorna cabelos escuros que ganharam ondas, o azul da vestimenta é mais vivo e veste

<sup>2</sup> Disponível em <http://mapas.cultura.gov.br/evento/3403/%7B%7Bseal.singleUrl%7D%7D>



um corpo de pele preta. Da imagem de Nossa Senhora dos Navegantes, referente inicial da obra instalada, resta a semelhança da presença da coroa e o manto azul (Figura 4).<sup>4</sup>

### Sincretismo e apagamentos: suprimindo crenças

O Monumento a Iemanjá de Vitória traz uma representação sincrética, fruto da mistura de referências presentes na religiosidade híbrida brasileira. A fusão e reinterpretação de elementos vindos de diferentes cultos religiosos se deu no Brasil primordialmente diante das interações entre europeus, indígenas e africanos, recebendo ainda influências

de outros povos. A postura colonizadora dos europeus vindos de Portugal, conforme indica Verger (1990), atuou no intuito de suprimir as crenças trazidas pelos africanos de regiões entre Senegâmbia, Angola, da costa oriental de Moçambique e de Madagascar. Ao batizar os indivíduos escravizados, pretenderam apagar neles as raízes dos povos *bantu*, *gêges* e *nagôs* e catequizá-los com a religião católica. Tal repressão não foi suficiente para impedir que a ancestralidade



**FIGURA 4** Acima, uma representação clássica de Nossa Senhora dos Navegantes. Fonte: Site Pinterest<sup>3</sup>



**FIGURA 5** À esquerda, imagem inaugurada na qual pode-se ver a cor branca da pele da escultura (1988). Fonte: Site Tripadvisor<sup>4</sup>



**FIGURA 6** À direita, o monumento após nova pintura e retorno ao projeto original do artista (2017). Fontes: Acervo do Arquivo Público de Vitória.

continuasse pulsante na vivência dos africanos e seus descendentes: suas práticas religiosas eram feitas de forma a disfarçar sua devoção a *vodun*, *inkissi* e orixás e parecer que estavam louvando santos provindos do catolicismo.

Com o passar do tempo, essas relações foram se perpetuando, e orixás foram ligados ou, até de certa forma, substituídos por santos católicos devido às semelhanças arquetípicas ou à sua atuação. Nanã Buruquê, a divindade mais velha, foi ligada à Sant'Ana, avó de Jesus, Ogum, que tem domínio dobre o metal e a guerra, foi sincretizado com São Jorge, o guerreiro que mata o dragão com sua espada metálica. E assim por diante, conforme os reflexos presentes

<sup>3</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/388646642836280515/>

<sup>4</sup> Disponível em: [https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g-303320-d8671285-i177589916-Pier\\_de\\_Iemanja-Vitoria\\_State\\_of\\_Espirito\\_Santo.html](https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g-303320-d8671285-i177589916-Pier_de_Iemanja-Vitoria_State_of_Espirito_Santo.html)

na religiosidade popular brasileira e em cultos de Candomblé, Umbanda, Jurema, Tambor de Mina e tantos outros.

Iemanjá, na representação em objeto de Arte Pública construída por Ioannis, traz o manto claro e azul comum às santas do catolicismo, em especial da Virgem Maria. A ela também foram atribuídos o sincretismo à Nossa Senhora da Boa Esperança, Nossa Senhora da Boa Viagem e Nossa Senhora das Candeias. Porto Filho (2009) aponta ainda outros nomes dados a este orixá, como Mãe d'Água e Janaína, do imaginário indígena, outra dimensão sincrética da religiosidade brasileira, e Sereia, fruto da mitologia europeia. Em consequência, as representações de Iemanjá em Arte Pública brasileira apresentam-se das mais variadas formas. No Rio Vermelho, Bahia, a escultura de Iemanjá, construída em 1969 por Manoel Bonfim, é uma sereia de pele branca e calda prateada, com seios à mostra, adornada por uma coroa, pulseira, colar, bracelete e segurando um espelho. Serena, Dama do Mar – Iemanjá (1988), de Luiz Figueiredo, localizada no Rio de Janeiro, lembra uma figura feminina com calda de sereia, segurando um espelho, em meio à abstração semelhante à fluidez da água. Já em Brasília, a escultura de Iemanjá presente na Praça dos Orixás, inaugurada na década de 1990, traz um vestido em verde e dourado, um espelho na mão e tem o rosto coberto de adereços, semelhante às paramentas utilizadas das práticas religiosas brasileiras em que há o transe mediúnicamente com o orixá.

Analisando brevemente o contexto em que Monumento a Iemanjá foi construído em Vitória, faz-se importante observar que a chegada dos portugueses no estado do Espírito Santo ocorreu em 1535, alguns anos após a chegada dos mesmos em outras partes do país, e que houve intensa atuação da Igreja Católica neste território, por meio dos missionários jesuítas e franciscanos. Outro ponto extremamente

relevante a considerar foi o fato de que, com a justificativa de ausência de mão-de-obra após a proibição do tráfico de escravos em 1850, o estado foi aberto para receber imigrantes, principalmente alemães e italianos, que ganharam terras para moradia e agricultura, enquanto os indivíduos já não mais escravizados foram submetidos a condições de vida à margem da sociedade, majoritariamente, após o fim da escravidão no Brasil. Nota-se que o tratamento revela uma desigualdade social que vai culminar em desigualdades econômicas e culturais ao longo do século XX, e até hoje.

O contexto em que a obra foi encomendada compreendia uma sociedade espírito-santense, ainda que descendente de indivíduos de diversas raízes étnicas, que majoritariamente se identificava com a cultura e características europeias, com a religião católica ali consolidada – houveram também regiões em que se fixou fortemente a igreja Luterana, trazida da Alemanha – e que reafirmava, e ainda hoje reafirma, a identidade colonizadora e branca dos italianos, alemães e outros povos da Europa, através da manutenção dos idiomas, da replicação de fachadas características de imóveis, como a técnica enxaimel (LIMA, ALMEIDA, 2017) e da realização de festividades em homenagem aos imigrantes, ao passo que as referências aos povos indígenas que ali habitavam ou aos povos vindos da África foram suprimidas e restritas a poucas localidades, onde resistiram.

Apontamos aqui não apenas para uma supressão racista, pela cor da pele, mas ainda a supressão de crenças, relatando os atos impulsionados por intolerância religiosa às quais a obra Monumento a Iemanjá foi sujeita. Nota-se que, ainda que branca e caracterizada aos moldes das santidades católicas, a obra teve, conforme o artista, uma de suas placas arranca e atirada ao mar logo após sua inauguração e foi por ele mesmo resgatada. Até os dias atuais, outros atos

aconteceram, como a danificação das mãos da obra, o que faz com que o artista possua ainda em 2020 os moldes para reposição em seu ateliê. Faz-se nítida no período em que a obra foi encomendada e inaugurada a presença de uma população identificada com referências trazidas pelos imigrantes europeus e desinteressada na inclusão de ícones representantes de culturas e crenças que não fossem essas, cujos valores provavelmente foram considerados para que a figura de Iemanjá fosse representada tal qual descrita anteriormente aqui.

## Construção da Identidade: monumentos e suas mensagens simbólicas

Para melhor compreensão do processo de identificação dos indivíduos com determinadas referências e ancestralidades e relacioná-lo ao papel da Arte Pública, tomemos aqui termos comuns aos estudos sociais e antropológicos, como *identidade cultural e identificação/diferenciação*. Santos (2011) relaciona a *identidade cultural* (ou as identidades culturais) de um povo enquanto sua fonte de significados e experiências, coexistindo pluralmente em conflito ou harmonia. Ou seja, engloba as relações individuais e coletivas, transitando entre as referências de nacionalidade, de regionalidade, de religiosidade, de crença e sociais com as quais se tem um sentimento de pertencimento ou não, num processo que se faz em alteridade. Dentro dessas transições se dá a *identificação/diferenciação*:

Sem a diferença não há identidade. Assim, se a condição *sine qua non* para a existência da identidade é haver a alteridade, acreditamos, então, que a construção da identidade cultural deve ser compreendida e analisada, como um processo, uma dinâmica relacional de identidade e diferença. Ou seja, a partir de Liliana Giorges (1993), defendemos a ideia de que para analisar os

fenômenos sociais que impliquem relações identitárias seria mais interessante falarmos mais em processo de identificação/diferenciação. Por essa perspectiva evidenciamos a noção de dinamicidade, de movimento, de mutação que é próprio dos fenômenos identitários e afirmamos a situação relacional presente na construção identitária. (SANTOS, 2011, p. 145)

Santos (2011) aponta ainda para as relações de poder como atuantes na construção da identidade, quando os representantes se apropriam de bens simbólicos em materiais em seu exercício de poder, encaminhando-se a processos de dominação e resistência.

A primeira dessas formas seria a identidade de legitimação-dominância. Criada pelas instituições dominantes das mais variadas sociedades, ela tem como objetivo central a expansão e legitimação da dominação de certos atores sociais sobre os outros membros, ou de um povo sobre outro. Ela está invariavelmente relacionada à ideologia, como também com o que Althusser (1985) chamou de aparelhos ideológicos de Estado (a escola, a igreja, e hoje poderíamos acrescentar a mídia). (SANTOS, 2011, p. 150)

A construção identitária no Brasil, principalmente no que se refere a relações étnicas, é detalhadamente abordada por Francisca Cordelia Oliveira da Silva em sua tese “A Construção Social de Identidades Étnico-raciais: uma Análise Discursiva do Racismo no Brasil”, publicada em 2009. Silva relata o caminho percorrido para que o Brasil fosse caracterizado, de modo geral como um “paraíso racial” em que as diferenças étnico-raciais são respeitadas, afirmadas nas publicações de Gilberto Freyre na década de 1930. Ainda que estudos e pesquisas sociológicas e antropológicas tenham sido realizadas entre as décadas de 1940 e 1970 – quando se desenvolveram pesquisas sobre candomblé, macumba, samba e Carnaval – e que

nos anos 1990 estudos tenham relacionado desigualdade social e raça, perpetuou-se a noção de que as relações étnico-raciais no país não eram problema, como descreve o texto da Constituição Federal de 1988 no Artigo 5º, “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza [...]” e, com isso, o racismo encoberto, que estigmatizou-se por fatores físicos, culturais, sociais, econômicos, políticos e religiosos.

Arrastando-se pelas décadas, as práticas racistas tiveram papel fundamental na construção da identidade do povo Brasileiro tal qual se dá em dias atuais, ganhando diferentes roupagens – da negação de trabalho ao ex escravo ao apagamento midiático – desencadeando em crises de identidade e representatividade, como conclui Silva (2009):

Analisando o panorama nacional, Martins (2007, p. 97) afirma que a consciência negra no Brasil se propôs e se afirma pelo modo branco de ver o negro. Para ele, “no fundo, a história branca desta sociedade negra não deixou ao negro senão a alternativa de ser branco”. Esse fato é, ao meu ver, o grande desencadeador da crise identitária étnico-racial vivida pelo negro no Brasil: ser negro em um contexto que existe a branquura. Para mim, todas as demais crises são decorrentes dessa imposição da branquitude a um povo que não a possui. (SILVA, 2009, p. 115)

Diante das referências recorridas aqui sobre identidade, e relacionando-as ao universo da Arte Pública – que trata de obras pelas quais muitas vezes o indivíduo não escolhe entre ser impactado visualmente ou não -, supõe-se que há um processo de identificação ou diferenciação com a mensagem que as obras carregam, conforme

elas dialoguem ou não com a construção da identidade cultural de cada indivíduo. Dentro dessa perspectiva, Abreu (2015) relata:

[...] a nossa tese é que aquilo que melhor caracteriza e diferencia a Arte Pública é a circunstância da mesma ser detentora de um ideário que a diferencia das restantes modalidades de produção artística, na medida em que visa aproximar arte dos cidadãos, usando meios, linguagens e formas que sirvam para o seu uso, prazer e/ou instrução.

Ironicamente, porém, o público é atualmente muito heterogêneo e, por isso, a Arte Pública confronta-se com a dificuldade de construir o seu próprio público, o qual em consonância com o seu próprio ideário não poderá ser senão a totalidade do público. (Abreu, 2015, p.16)

## Conclusão

Retornando ao objeto de análise, identificamos que o contexto em que as decisões que constituíram o Monumento à Iemanjá tal como se caracterizou em 1988 estava impregnado de uma construção de identidade baseada nas noções de poder e perpetuadas pelas instituições dominantes, neste caso, a identificação com a cultura, cor de pele e religiosidade europeia, em um processo de racismo encoberto. Faz-se importante considerar que a encomenda da obra – direcionada a homenagear as raízes afro-brasileiras e a população espiritualista do estado – se deu em um período em que se reafirmava a crença de ser o Brasil um país em que as identidades étnicas conviviam harmoniosamente e igualdade.

A contradição se deu à medida que buscou-se aparentar harmonia social, representar uma divindade africana no território do ilusório



“paraíso racial”, obedecendo aos moldes de identidade que eram ditados na época. As escolhas iconográficas feitas deram à obra de arte pública em questão um papel de perpetuadora de valores de supressão racial e religiosa, enquadrada esteticamente para um modelo mais “aceito socialmente”. Essa perpetuação de ideias se dá através do grande potencial da Arte Pública diante dos observadores, como explica Riegl (2014):

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. (RIEGL, 2014, p.36)

Capítulo fundamental da história de Monumento à Iemanjá (1988) foi a repintura da obra em 2017, em consequência da inquietação do artista Ioannis Zavoudakis na readequação da obra, em uma época em que as raízes passam a resistir às tentativas de supressão e apagamento, em que já não cabem mais as imposições perpetuadas em tempos passados e em que a Arte Pública potencializa-se no fluxo híbrido de identidades.

## Referências

- ABREU, José Guilherme. As Origens da Arte Pública. *Convocarte: Revista de Ciência da Arte*, Ano 1, no. 1. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.
- FARIA, Willis de. Catálogo dos Monumentos Históricos e Culturais da Capital: Vitória-ES. Vitória. 1.ed. ARTGRAF, 1992.
- LIMA, V. ALMEIDA, R. Arquitetura das Colônias de Imigração Alemã. Urbana: Ver. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid., Campinas, v.9, n.2, p. 366-384, mai./ago.2017.
- RIEGL, A. *Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid : Visor, 1987.
- SANTOS, Luciano dos. As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas. *Revista Rascunhos Culturais, Coxim*, v. 2, n.4, p. 141 – 157, jul./dez.2011
- SILVA, Francisca Cordelia Oliveira da. Repositório da UnB. A Construção Social de Identidades Étnico-raciais: uma Análise Discursiva do Racismo no Brasil. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4180>. Data de acesso: 13.10.2020.
- PROCÓPIO, Gislaine. PPGA Pós-Graduação em Artes – UFES, Arte em Espaços Públicos de Vitória. Disponível em: <http://www.artes.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGA/detalhes-de-pessoal?id=3825>. Data de acesso: 14 de outubro de 2020.
- VERGER, Pierre. *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. 10. ed. São Paulo, SP Corrupio Círculo do Livro, 1990.
- PORTO FILHO, Ubaldo Marques. Dois de fevereiro no Rio Vermelho/tudo sobre a mais monumental festa de Iemanjá do mundo.Salvador, BA. 1.ed. Acirv, 2009.



REITOR

Paulo Sergio de Paula Vargas

VICE-REITOR

Roney Pignaton da Silva

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Cláudia Maria Mendes Gontijo

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Valdemar Lacerda Jr.

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Renato Rodrigues Neto

PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Teresa Cristina Janes Carneiro

PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Rogério Naques Faleiros

PRÓ-REITOR DE GESTÃO

DE PESSOAS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

Josiana Binda

PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA

Gustavo Henrique Araujo Forde

DIRETORA DO CENTRO DE ARTES

Larissa Zanin

CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandre Siqueira Freitas (UFES); Almerinda Lopes da Silva (UFES); Ana Cavalcanti (UFES); Ângela Grando (UFES); Cecília Almeida Salles (PUC-SP); Cesar Floriano dos Santos (UFSC); Cláudia Maria França da Silva (UFES); Cláudia Matoos (universidade de Lisboa); David Ruiz Torres (Univ. Granada – UFES); Diana Ribas, (Univ Baía Blanca); Edson Reuter (UNICAMP); Elisa Ramalho Ortigão (FAPES); Erick Orlosk (UFES); Gisele Ribeiro (UFES); Isabel Maria Sabino Correia (Universidade de Lisboa); Isabela Frade (UERJ/UFES); João Wesley de Souza (UFES); Joedy Bamonte (UDESC); José Cirillo (UFES); Leandro Lesqueves Costalonga (UFES); Luís Jorge Gonçalves (Universidade de Lisboa); Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira (UFF); Marcela Belo (UFES/UFMG); Marcos Martins (UFES) Maria de Fátima Couto (UNICAMP); Maria Luisa Távora (UFRJ); Pilar M. Soto Solier (Univ. de Granada); Raquel Garbelotti (UFES); Renata Cardoso (UFES); Ricardo Maurício Gonzaga (UFES); Rosana Paste (UFES); Sandra Correa (UFBA); Stela Maris Sanmartin (UFES); Tailze Melo (PUC-MG); Tatiana Rosa (MUCANE); Teresa Fernanda Gil (Univ. Granada); Waldir Barreto (UFES);

ORGANIZAÇÃO

José Cirillo; Marcela Belo; Ângela Grando

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Thais André Imbroisi

OBRA

“THE TOUCH IN 2020” - Cláudia Matoos, Lisboa, Portugal. (Díptico 120 cm x 80 cm) Acrílico s/ tela.

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)  
Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil

S471a Seminário Ibero Americano Sobre o Processo de Criação nas Artes (10. : 2020 : Vitória, ES)  
Arte e tempos de pandemia : anais do X Seminário Ibero americano sobre o Processo de Criação nas Artes [recurso eletrônico] / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando, organizadores ; Thais André Imbroisi, Ana Carolina Grasse Vieira, ilustradores Dados eletrônicos 1. ed. Vitória : EDUFES, 2020  
p. 899 :  
Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-65-89300-00-7  
Modo de acesso: <https://leena.ufes.br>

1. Criação na arte. 2. Arte moderna. 3. Ensino Arte. 4. Música. 5. História da Arte I. Cirillo, José, 1964 --. II. Belo, Marcela, 1982 --. III. Grando, 1950 --. IV. Título.

CDU: 7

Elaborado por Zilda F. de Oliveira CRB 6 ES 0065 0 /O

Notas dos editores:

- Os textos foram publicados na sua língua original, ficando sua revisão a cargo dos autores.
- A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei no 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

