

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

MILENA DOS SANTOS KOHLER

**DO TERREIRO AO ESPAÇO URBANO:
ESTÁTUA DE IEMANJÁ EM VITÓRIA, ESPÍRITO SANTO**

Vitória – ES

2020

MILENA DOS SANTOS KOHLER

**DO TERREIRO AO ESPAÇO URBANO:
ESTÁTUA¹ DE IEMANJÁ EM VITÓRIA, ESPÍRITO SANTO**

Trabalho de conclusão do curso de graduação apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título em Licenciatura em Artes Visuais.

Orientador: Aparecido José Cirillo

Vitória - ES

2020

¹Termo “Estátua” utilizado como uma referência às relações afetivas populares.

MILENA DOS SANTOS KOHLER

**DO TERREIRO AO ESPAÇO URBANO:
ESTÁTUA DE IEMANJÁ EM VITÓRIA, ESPÍRITO SANTO**

Trabalho de conclusão do curso de graduação apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título em Licenciatura em Artes Visuais.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Rosana Lucia Paste

Marcela Belo

Aparecido José Cirillo

AGRADECIMENTOS

Agradeço à fonte criadora, seja ela chamada de Deus, Tupã, Oxalá, Mãe Divina. Agradeço às forças da natureza, presentes em cada raio de sol que me impulsionou a chegar até aqui, à água que me renovou e ao verde que me alimentou, sejam eles chamados de água, terra, ar e fogo ou Iemanjá, Oxum, Nanã, Omolu, Oxumaré, Oxossi, Ogum, Iansã, Xangô. Aos meus companheiros de caminhada tão próximos, que tenho a honra de chamar de família: Lorena, Madalena, Valdeci, Vanderson, Aynara e Carolina, por me lembrarem de como é bom compartilhar a vida. Por fim, agradeço a oportunidade de me encontrar com o José Cirillo, o orientador que tanto me guiou e confiou no meu empenho e capacidade.

RESUMO

Este trabalho integra a pesquisa sobre Arte Pública coordenada no LEENA, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, pelo professor José Cirilo. Tal pesquisa contempla a produção de arte pública e monumentos no território do estado do Espírito Santo e seus principais escultores. Dentre estes escultores, a pesquisa investiga a obra de Ioannis Zavoudakis, grego radicado no Espírito Santo e autor de relevantes obras de arte públicas presentes no cenário capixaba. Suas obras são verdadeiros ícones da paisagem urbana da capital Vitória e detentoras de importante significação cultural e histórica, como o Monumento à Iemanjá, obra de 1988 instalada no píer da praia de Camburi e que reflete a religiosidade híbrida brasileira. O presente trabalho analisa o contexto em que se deu a construção desta obra, embasando-se nos conceitos de Arte Pública e Monumento e suas relações com os sujeitos, investigando a história da Arte Pública Capixaba, aproximando-se do processo criativo e biografia de seu autor, Ioannis Zavoudakis e investigando a iconografia presente em sua representação do Orixá Iemanjá.

Palavras-chave: Arte Pública. Monumentos. Arte Capixaba. Arte e sincretismo. Processo de criação.

ABSTRACT

This work integrates the Public Art research coordinated at LEENA, Laboratory of Extension and Research in Arts, by professor José Cirilo. Such research contemplates the public art and monuments in the state of Espírito Santo production of and its main sculptors. Among these sculptors, the research investigates the Ioannis Zavoudakis work, a Greek living in Espírito Santo and the author of relevant public works of art present in the Espírito Santo scenario. His works are true icons of the capital Vitória urban landscape and hold important cultural and historical significance, such as the Monumento à Iemanjá, a work from 1988 installed on the Camburi beach pier of and which reflects Brazilian hybrid religiosity. This present work analyzes this work of art construction context, based on the concepts of Public Art and Monument and its relations with the subjects, investigating the Capixaba Public Art History, approaching Ioannis Zavoudakis creative process and biography, and investigating the iconography present on His representation from Orixá Iemanjá.

Key words: Public Art. Monuments. Capixaba Art. Art and syncretism. Creative Process.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 _ Ano Internacional da Paz. Vitória, ES.....	24
Fotografia 2 _ Bíblia de Pancas. Pancas, ES.....	24
Fotografia 3 _ Centenário da Abolição. Vitória, ES.....	25
Fotografia 4 _ Cruz Reverente. Vitória, ES.....	25
Fotografia 5 _ Colibri de Prata. Vitória, ES.....	25
Fotografia 6_ Monumento a Grécia. Vitória, ES.....	26
Fotografia 7 _ Monumento a Iemanjá. Vitória, ES.....	26
Fotografia 8 _ Tiradentes - Ao Herói da Independência do Brasil. Vitória, ES.....	26
Fotografia 19_ Iemanjá. Brasília, DF. Vitória, ES.....	31
Fotografia 10_ Iemanjá. Salvador, BA.....	32
Fotografia 11_ Serena, Dama do Mar – Iemanjá (1988). Rio de Janeiro, RJ.....	33
Fotografia 12_ Iemanjá. Belo Horizonte, BH.....	33
Fotografia 13_ Monumento a Iemanjá. Vitória, ES.....	34
Fotografia 14_ Iemanjá dos antigos templos africanos.....	35
Fotografia 15_ Iemanjá – Escultura em madeira. República popular do Benim.....	36
Fotografia 16_ Ioannis Zavoudakis durante o processo de elaboração do Monumento a Iemanjá.....	37
Fotografia 17_ Construção do Monumento a Iemanjá (1988). Vitória, ES.....	37
Fotografia 18_ Monumento a Iemanjá (1988) com pele branca. Vitória, ES.....	38
Fotografia 19_ Monumento a Iemanjá (1988) em 2015 Vitória, ES.....	38
Fotografia 20_ Monumento a Iemanjá (1988) em 2020. Vitória, ES.....	38
Fotografia 21_ Vista aérea do Monumento a Iemanjá (1988). Vitória, ES.....	39
Fotografia 22_ Festa de Iemanjá em fevereiro de 2020. Vitória, ES.....	40

Índice

INTRODUÇÃO	8
1. ARTE PÚBLICA: RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO, SUJEITO E MONUMENTO	12
1. 1. Arte Pública.....	12
1.1.1. Espaço público e sujeito	13
1.1.2. Monumento	16
1.2. Arte Pública no Espírito Santo	19
2. O ARTISTA IOANNIS ZAVOUDAKIS.....	21
2.1. Uma breve biografia.....	21
2.2. A influência de Ioannis no meio artístico capixaba.....	23
2.3. O inventário de imagens de obras de Arte Pública do artista	24
3. MONUMENTO À IEMANJÁ EM VITÓRIA, SUA HISTÓRIA E SUA RELAÇÃO COM A INCONOGRAFIA DO ORIXÁ	27
3.1. Quem/o que lemanjá?.....	27
3.2. Os principais sincretismos de lemanjá no Brasil.....	29
3.3. A história da obra Monumento à lemanjá, detalhes do processo de construção e escolha de suas características	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS.....	43

INTRODUÇÃO

A Arte Pública faz referência às obras de arte originais que utilizam todo o tipo de suporte artístico, em instalação temporária ou permanente, num ambiente exterior ou interior. Acessível a todos, a Arte Pública procura enriquecer a comunidade, conferindo um significado particular ao domínio público. (ABREU, 2016).

O trabalho de pesquisa, investigação e reflexão sobre Arte Pública, em especial sobre sua manifestação no território não hegemônico do interior do Brasil traz à tona a necessidade de pensar paisagem, espaço público e as múltiplas possibilidades de relações entre a manifestação artística, o espaço (urbano ou de natureza) e os sujeitos neles inseridos. Dessa maneira, o estudo Arte Pública passa a contemplar análises que caminham pelo modo com que os projetos artísticos atuam diante do espaço público e do contexto cultural, as atuações e experiências do artista nos processos que se iniciam na encomenda de uma obra e seguem durante todo período em que a mesma se encontra em ambientes públicos, relacionando-se com os fatores ambientais, os espaços e os indivíduos das mais diferentes formas.

Diante disso, se faz necessária a imersão no processo criativo do artista, a investigação documental da realização de cada projeto e a aproximação com as ruas, as praças e os locais onde a Arte Pública está presente. Passa-se assim para compreensão da potencialidade da obra de Arte Pública que, ao se misturar à diversidade de imagens que compõem os ambientes urbanos, atua de formas diversas, representando papel memorial, transmitindo mensagens – em suas múltiplas formas de interpretação – e refletindo a cultura memorial de cada comunidade.

A busca do presente trabalho é entender aspectos da Arte Pública dentro do cenário cultural capixaba. Pouco material está disponível sobre o tema, porém faz-se saber que as manifestações se iniciaram no Espírito Santo após a chegada dos europeus, com a construção de esculturas religiosas no espaço interno de igrejas ou no campo arquitetônico, demonstrando uma possível tendência para um contexto de religiosidade. A temática religiosa está presente em bustos, esculturas de corpo inteiro, placas e outros objetos, atravessando a produção artística escultórica no

estado. Um destaque de produções artísticas com esta temática é Ioannis Zavoudakis, cuja produção é objeto de pesquisa deste trabalho.

Além de aparentar ser uma tendência nacional, percebe-se que a aproximação entre arte pública e religião é um tema que aproxima a obra de arte da vontade da população. No território brasileiro, diversos exemplares demonstram suas influências pautadas na religiosidade híbrida do país. A iconografia, neste caso, passa desde influências dos povos indígenas, dos africanos escravizados e dos imigrantes europeus e de outras localidades, apresentada com esculturas humanoides, crucifixos e outros símbolos.

No estado do Espírito Santo a religiosidade está presente tanto em obras de arte pública quanto nas produções de escultura espontânea (ATENÇÃO ARTE!, 2018). Território de diversidade, assim como a maior parte do Brasil, o estado possui a maior parcela de sua população declarada de religião Católica Apostólica Romana e evangélica (CENSO, 2010), havendo ainda aqueles que praticam outras religiões como as espiritualistas e de culto híbrido, como Candomblé e Umbanda. Tal informação pode justificar a presença (ou ausência) de determinados monumentos e esculturas e seus símbolos.

Dois exemplos de obras de arte pública relacionadas à religiosidade são as obras de Ioannis Zavoudakis instaladas na capital Vitória: a Cruz Reverente (1991), construída em homenagem a visita do Papa João Paulo II - e que ganha claramente um contexto católico por estar localizada na Praça do Papa – e o Monumento à Iemanjá (1988), localizado no Píer de Iemanjá, na Praia de Camburi, fazendo clara referência às religiões que possuem culto aos orixás, como os cultos de nação, Candomblé e Umbanda. Esta última obra revela uma forte influência do processo sincretismo religioso.

Ainda que os praticantes de religiões com culto aos orixás não sejam a maioria em Vitória e que estes sejam alvo, em todo país, de estranhamento e atos de intolerância religiosa, percebe-se que o monumento que à cultura deles faz referência, o Monumento à Iemanjá, foi, de maneira geral, bem aceito pelos sujeitos que com ele dividem o mesmo espaço público. Localizado em uma das principais praias da capital, o píer onde o monumento foi instalado é um ponto de visitas turísticas, prática de pesca e realização de festividades, além de manifestações

religiosas. É um dos principais cartões postais da cidade, fotografado por muitos e presente nas redes sociais.

As bases teóricas e conceituais deste trabalho compreendem as reflexões sobre Arte Pública, monumento, memória e patrimônio material principalmente de Abreu (2015, 2016, 2019) Choay (2001), Riegl (2014) e Cirillo (2009). Sobre as o contexto histórico de Arte Pública e monumento no Espírito Santo a partir principalmente do livro ¡ATENÇÃO ARTE! (2018) e de Procópio (2010). Sobre as relações entre o sujeito e o espaço público de Castro (2002) e sobre o processo de sincretismo e a iconografia do orixá Iemanjá principalmente de Porto Filho (2009), Prandi (2001) e Verger (1990).

Os objetivos deste estudo foram: investigar a obra de Arte Pública de Ioannis Zavoudakis no Espírito Santo fazendo o levantamento, inventário e preservação da fortuna poética do escultor, atuante desde as duas últimas décadas do século XX no Espírito Santo, identificando sua produção para arte em espaços público, entre os anos de 1980 e 2020. Especificamente, buscou-se mapear a produção e o histórico de sua obra; fazer um estudo documental em arquivos públicos, artigos, seminários, livros e trabalhos de conclusão de curso, visando identificar material sobre o artista e sua obra; investigar o processo de construção do Monumento à Iemanjá; verificar o seu impacto no cenário local e nacional da arte na cidade por meio das redes sociais; analisar a iconografia do Monumento à Iemanjá e relacioná-la à iconografia histórica do tema e do artista e analisar a relação do monumento com a cidade de Vitória, Espírito Santo, através de levantamentos históricos.

O presente trabalho se orientou por uma metodologia centrada no conceito de pesquisa exploratória, de caráter historiográfico, centrada no método sociológico para pesquisa em História da Arte e no registro da vida, das obras e nos processos dos artistas. Junto as pesquisas bibliográficas históricas e conceituais, foram realizados processos investigativos com coletas de dados, por meio de visitação aos locais de instalação das obras, bem como aos sites e catálogos onde foram registradas, para organização do inventário de obras do artista, dentro da metodologia SICG do IPHAN, visitação ao atelier do artista, para entrevistas, fotografias e acesso aos documentos de processos das obras.

A monografia foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo busca conceituar Arte Pública e Monumento e relatar seus efeitos sobre os sujeitos através de análises sociais sobre as relações entre o sujeito e o espaço público que ocupa, trazendo ainda indícios sobre a história da Arte Pública no Espírito Santo. No segundo capítulo o trabalho se aprofunda na experiência artística na biografia de Ioannis Zavoudakis, abordando também sua influência no meio artístico capixaba e trazendo um inventário de imagens das principais obras do artista. O terceiro capítulo é voltado para a obra Monumento à Iemanjá (1988), abordando a iconografia do orixá nela representado, o processo de sincretismo, que foi referência para sua caracterização e a história de sua encomenda e construção.

1. ARTE PÚBLICA: RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO, SUJEITO E MONUMENTO

1. 1. Arte Pública

Comumente, a abordagem de Arte Pública pode remeter, num primeiro momento, a obras de arte disponíveis em museus e galerias para livre acesso, ou a obras de arte instaladas em locais públicos, como praças e avenidas, para que as pessoas sejam atingidas pela “aura da Arte”, seguindo o sentido de partilha e coletividade relativos à palavra público. O conceito de Arte Pública, entretanto, faz relações diretas com este público, com a comunidade, sua história, suas memórias e seus fatos relevantes, não representando apenas uma benfeitoria do meio artístico em oferecer arte ao povo, de forma unilateral, mas um processo em que o teor das obras está enraizado na sociedade, que poderá interagir também como autora, interventora e crítica.

As primeiras ações voltadas para promoção da Arte Pública, como relata José Guilherme Abreu em *As Origens Históricas da Arte Pública* (2015), ocorreram na Bélgica e nos Estados Unidos, no final do século XIX. Sociedades nesses locais fizeram oposição ao sistema de institucionalização e mercantilização das obras de arte em prol de uma arte que fosse mais acessível. Foram relevantes também os movimentos Arts and Crafts, que defendeu na Europa a produção manual criativa como alternativa à produção em massa para atender ao mercado, e City Beautiful, que buscava a promoção do embelezamento das cidades nos Estados Unidos.

Estreitando-se com o passar do tempo para o âmbito das Artes Plásticas, a Arte Pública, presente em grande parte dos aglomeramentos urbanos, ganhou significado na defesa do patrimônio, na livre expressão popular - independente de instituições ou movimentos artísticos -, na história contada pelo estado através de homenagens e nas memórias que se fazem presentes e relatam a vida cotidiana da sociedade. Por esse nítido entrelaçamento com a vida e a história, Abreu (2005) aborda a concepção de Arte Pública caracterizando as obras dessa categoria, em grande parte os chamados monumentos, enquanto lugares de memória:

A noção e a percepção do monumento enquanto lugar de memória, é desde logo um dos aspectos essenciais, já que, encarado dessa forma, o monumento deixa de ser uma peça arqueológica (um mônio), para se tornar

num feixe de significados e de memórias, que traçam a sua própria vida e ajudam a determinar o seu sentido transhistórico e metalinguístico. (ABREU, 2005, p. 227)

Esses lugares de memória - lembretes constantes presentes na vida corriqueira em sociedade - interagem com os indivíduos de maneiras diferentes, cada qual a seu grau de relação e proximidade com o monumento. Observando-se todo o caminho até a instalação de uma obra de arte em espaço público, é possível identificar no ponto de partida, de forma mais superficial, aqueles que encomendam o monumento, estejam eles a serviço do estado ou de instituições, e que tomam as decisões a eles cabíveis, como definições dos investimentos, escolha de locais e os processos para seleção dos artistas. Aos artistas é encaminhada a encomenda, para que, juntamente a uma equipe, de acordo com a demanda, seja construído o monumento. Por fim, está o público, ou a população e as inúmeras possibilidades de relação com a obra.

A construção de uma obra de arte idealizada para o espaço público limita a criação dos artistas ao condicionamento vindo daqueles que realizam a encomenda e que podem interferir na idealização das características da obra. Após ser instalada a obra, esta torna-se parte de um local de passagem e interação e fica à mercê de admirações, repúdios, de ser fotografada, alterada, corrompida, à medida que simbolize ou não representação aos indivíduos (ABREU, 2015). Cabe assim um aprofundamento nas possibilidades relativas ao teor dos monumentos em espaço público e em seus impactos sobre os indivíduos.

1.1.1. Espaço público e sujeito

Para uma melhor compreensão do efeito da instalação de obras de arte em locais públicos e as relações possíveis a partir disso, é necessário voltar o olhar para o conceito de espaço público e as relações de vivência nesse espaço coletivo. A socióloga Alexandra Castro, em seu artigo Espaços Públicos, Coexistência Social e Cívica (2002) traz a seguinte definição de espaço público:

Uma definição alargada de espaço público coloca, assim, como princípio a sua acessibilidade a todos, o lugar onde qualquer indivíduo pode circular livremente, em contraponto ao espaço privado, cujo acesso é controlado e reservado a um público específico. O critério de acessibilidade repousa

sobre a ideia implícita de que é a livre circulação do corpo no espaço que o torna público e que estes espaços acessíveis pressupõem “(...) encontros socialmente organizados por rituais de exposição ou de inibição que pouco se relacionam com a convivialidade inerente à vida de bairro e das relações de vizinhança” (JOSEPH, 1998 apud CASTRO, 2002, p.2)

Tal definição expressa, de certa forma, o tom de liberdade proporcionada aos sujeitos durante a ocupação de espaços caracterizados como públicos, locais acessíveis de coletividade. Essa liberdade permite a interação com tudo aquilo que lhes for acessível, seja com outros sujeitos, com os espaços ocupados e com expressões artísticas presentes no local. Trata-se do ambiente em que, dentro dos limites determinados pela lei, qualquer indivíduo, independente de fatores socioeconômicos, escolhe circular e interagir.

A forma das interações está atrelada às intenções dos sujeitos ao ocupar os espaços públicos, influenciados também pelas características do local. Em maior ou menor grau, boa parte dos espaços públicos presentes em centros urbanos possuem características que favorecem o fluxo contínuo, a passagem breve dos sujeitos, com curtos momentos de Ocupação e interação.

A importância e o desafio que os espaços públicos hoje colocam não devem fazer esquecer que no início do século XX, o urbanismo operacional conduziu a um abandono do espaço público, pois predominava a lógica da integração económico-funcional. A forma urbana não era gerada a partir da produção de uma estrutura de espaço público, mas resultava de uma ocupação funcionalista do solo sob a forma de zonas especializadas e de figuras em rede. As intervenções urbanísticas limitavam-se a prever o esgotamento do fluxo de peões no espaço deixado vago pelo automóvel. (CASTRO, 2002, p.4)

Como que em um processo de normalização dos fluxos breves em espaços públicos, estes perdem, com o tempo, sua característica integradora, o que ocorre juntamente com a ausência ou limitação das interações dos sujeitos nesses espaços, reduzidas àquilo que permitem as passagens rápidas e corriqueiras. Castro (2002) aponta para movimentos mais atuais direcionados a atuar nos territórios urbanos e, conseqüentemente nos espaços públicos, de maneira que sua função de integração seja retomada, como ocorre em parques, praças, jardins e pontos turísticos.

Como já salientámos noutros momentos, as tendências mais recentes parecem, pois, não ser a de edificar e dotar os territórios urbanos de maior objectividade, mas torná-los mais significativos: diversamente tematizados e projectados à imagem de uma sociedade mais complexa e de atividades e

funções mais diversificadas. Os processos de transformação da cidade existente, desencadeados, nomeadamente, pela reconversão das áreas devolutas, deixam de se destinar apenas aos habitantes de um determinado bairro ou cidade, participando, igualmente, num projecto mais alargado de promoção urbana e de novos estilos de vida, onde se evidencia a cidade como objeto estético, lugar de memória e de dimensão internacional. Tenta-se criar, deste modo, um núcleo forte, dinâmico e visualmente atraente, para captar novas actividades e populações. Pode afirmar-se que as cidades e o modo de vida urbano parecem estar outra vez na “moda”, fenómeno este visível através de uma convergência de estratégias económicas, políticas e sociais que colocam o acento no investimento de uma nova urbanidade (FERREIRA 1997 apud CASTRO, 2002, p.4)

As possibilidades de interações dos indivíduos demonstram uma tendência a se tornarem mais diversas quando os espaços coletivos públicos integram a mobilidade e a vivência. Um exemplo de espaço público onde esses dois fatores atuam de forma conjunta é a Avenida Paulista, localizada no limite entre as zonas Centro-Sul, Central e Oeste do município brasileiro de São Paulo (SP). Sua obra é do final do século 19 e foi idealizada como um espaço direcionado para as elites, porém representa na atualidade um importante espaço de processos coletivos, onde manifestações culturais, sociais, políticas e econômicas ocorrem em paralelo com a mobilidade individual por veículos, que anteriormente predominava no local.

Alvo de investimentos e manutenção por parte do poder público e de atenção nacional por receber grandes manifestações coletivas de cunho político, a Avenida Paulista expressa a mobilidade urbana, com fluxo intenso de veículos de segunda à sábado. Aos domingos, as breves passagens dão lugar a ocupações mais longas, que permitem passeios e interações com feiras, parques, como o Trianon, obras de arte pública, como a obra de Tomie Ohtake, museus como o Masp (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), performances, manifestações artísticas e tantas outras possibilidades, visto que a avenida é fechada aos domingos, para que veículos não circulem. Em Vitória (ES) a Avenida Dante Michelini também é fechada aos domingos e feriados para que o fluxo intenso de veículos dê lugar a outras interações com os espaços públicos.

A “desaceleração” do fluxo em espaços públicos permite que obras de arte pública, muitas vezes classificadas como monumentos, sejam incluídas em mais processos de interação dos sujeitos, como ocorre em locais mais voltados para esse processo. Os sujeitos, que muitas vezes passam sem perceber os monumentos presentes nos locais onde passam corriqueiramente, podem retornar a estes locais

em momentos de lazer e criar com as obras novas relações e diálogos.

Diversos autores abordaram o conceito de monumentos e arte pública e as relações mais comuns no processo em que a arte pública é monumento. Se farão presentes as colaborações de alguns destes autores para a maior interação com o assunto.

1.1.2. Monumento

A partir do conteúdo trabalhado até o momento, faz-se possível prosseguir adentrando o campo da Arte Pública, mais especificamente enquanto monumento. Abordagens dos historiadores Françoise Choay e Alois Riegl, principalmente, colaboraram para que aqui fossem traçados conceitos a respeito das obras de arte classificadas como monumento. Em “*O culto moderno dos monumentos*”, Alois Riegl aborda a relação dessas obras que se diferenciam e são classificadas de maneira distinta por serem constituídas para perpetuação de acontecimentos:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). Pode tratar-se de um monumento de arte ou de escrita, conforme o acontecimento a ser imortalizado tenha sido levado ao conhecimento do espectador com os meios simples de expressão das artes plásticas ou com o auxílio de inscrições. Geralmente, os dois meios encontram-se associados de forma equitativa. (RIEGL. 2014, p.31)

A classificação de obras de arte pública enquanto monumentos está atrelada ao potencial de relação de cada obra com a memória, sua capacidade de trazer à tona as raízes identitárias das comunidades. Porém, são os sujeitos que, na interação ou aproximação frequente com as obras presentes em seu cotidiano, determinarão se estas obras são ou não monumentos, baseadas em suas relações pessoais e coletivas com elas (¡ATENÇÃO ARTE! 2018). É necessário recordar que obras de arte efetuam relações diferentes com cada sujeito, podendo ser criados laços temporários de pertencimento e representatividade, levando em conta a parcialidade das histórias contadas.

O monumento tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo. O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração. Ou ele é simplesmente constituído em

objeto de saber e integrado numa concepção linear de tempo – neste caso, seu valor cognitivo relega-o inexoravelmente ao passado, ou antes à história da arte em particular -; ou então ele pode, além disso, como na obra de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística, ao nosso “desejo de arte” (*Kunstwollen*): neste caso, ele se torna parte constitutiva do presente vivido, mas sem a mediação da memória ou da história.

As relações diferentes que mantêm entre si, respectivamente, os monumentos históricos com o tempo, a memória e o saber, determinam uma diferença maior quanto à sua conservação. Aparentemente, essa noção é consubstancial aos dois. Contudo, os *monumentos* são, de modo permanente, expostos às afrontas do tempo vivido. O esquecimento, o desapego, a falta de uso faz que sejam deixados de lado e abandonados. (CHOAY, 2001, p. 26)

Choay enfatiza em sua obra “A Alegoria do Patrimônio” (2001) o potencial do monumento inserido na linearidade dos acontecimentos, enquanto portador da memória. Não despreza, porém, a sua função artística, representando possibilidades de relações que vão além do lembrete presente em praça pública e levanta novos diálogos e inquietações. Entende-se, a partir daí, que a limitação dos monumentos ao campo de memória, carecendo de novas relações de interação, é um processo estreito e em decadência.

Choay anuncia essa decadência, apontando fatores que a ela levaram:

A progressiva extinção da função memorial do monumento certamente tem muitas causas. Mencionarei apenas duas, ambas vigentes em longo prazo. A primeira refere-se à importância crescente atribuída a conceito de arte nas sociedades ocidentais, a partir do Renascimento. A princípio, os monumentos, destinados a avivar nos homens a memória de Deus ou de sua condição de criaturas, exigiam daqueles que os construíram o trabalho mais perfeito e mais bem realizado, eventualmente a profissão das luzes e o ornamento da riqueza. Não se pensava em beleza. Dando à beleza sua identidade e seu estatuto, fazendo dela o fim supremo da arte. O *Quattrocento* a associava a toda celebração religiosa e a todo memorial. Embora o próprio Alberti, o primeiro teórico da beleza arquitetônica, tenha conservado, piedosamente, a noção original de monumento, ele abriu caminho para a substituição progressiva do ideal de memória pelo ideal de beleza.

A segunda causa reside no desenvolvimento, aperfeiçoamento e difusão das memórias artificiais. Platão fez da escrita seu paradigma venenoso. A hegemonia memorial do monumento não foi, porém, ameaça da antes de a imprensa ter trazido à escrita uma força sem precedentes no que diz respeito à memória. (CHOAY, 2001, p.20)

A esses fatores faz-se possível adicionar ainda a diversidade das relações de interação dos sujeitos com o espaço público, bem como com os monumentos que nele se encontram e as variações nos fluxos de circulação nos espaços que, na atualidade demandam mais possibilidades do que apenas lembrança e homenagem.

Para além da perspectiva de memória, Riegl (2014) expande a análise das relações do sujeito perante o monumento, como lemos:

Mas será que apreciamos apenas o valor histórico nos monumentos artísticos? Se assim o fosse, todas as obras de arte do passado e todos os períodos de arte deveriam possuir o mesmo valor aos nossos olhos, ganhando apenas pela sua raridade ou antiguidade um relativo aumento de valor, com um Tiepolo do século XVIII, por exemplo, sendo mais importante do que os maneiristas do século XVI. Ao lado do interesse histórico da obra de arte antiga, existe outro elemento, inerente à sua especificidade artística e que é relativo às suas propriedades de concepção, forma e cor. É, portanto, evidente que ao lado do valor histórico que possuem, para nós, todas as obras de arte antigas (monumentos) sem exceção, existe um valor de arte intrínseco, que é independente da posição que a obra de arte ocupa na cadeia evolutiva histórica. (RIEGL, 2014, p.34)

Novos valores relacionados aos monumentos presentes em espaços públicos são possíveis diante da existência de novas relações, pertinentes de acordo com o momento vivido em sociedade. A partir do momento em que é colocado em espaço público, o monumento ganha a função de impacto e comunicação das mais diversas mensagens. Monumentos históricos idealizados para homenagem a lideranças podem ser alvo de novas interações quando determinado grupo social questiona sua importância diante dos atos do indivíduo homenageado, como é o exemplo da estátua do português Joaquim Pereira Marinho, traficante de escravos homenageado no estado com maior população negra do Brasil, a Bahia, de acordo com a BBC Brasil (2020). O heroísmo do indivíduo representado, sugerida pela verticalidade do monumento, é contestada pela população local, num exemplo de conflito e questionamento de valores entre o povo e o poder público. O trecho abaixo de Riegl ilustra os caminhos pelos quais esses novos valores com os monumentos se dão.

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)

Diante de tal expansão de possibilidades conceituais de monumento, dentro das inúmeras variações de interações e funções, percebe-se que muito já se transformou desde a instalação dos primeiros exemplares de obras de arte em espaço público e que a análise desse assunto se faz mais completa em uma perspectiva que considere a Arte Pública juntamente com os espaços em que está presente e as interações dos sujeitos com os monumentos. Tendo-se, assim, uma visão mais questionadora, crítica e holística, como aconselha Choay:

O culto que se rende hoje ao patrimônio histórico deve merecer de nós mais do que simples aprovação. Ele requer um questionamento, porque se constitui num elemento relevador, negligenciado mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra. (CHOAY, 2001, P. 12)

1.2. Arte Pública no Espírito Santo

Observando-se os fatores importantes para a construção do contexto de Arte Pública no solo espírito-santense tal qual se dá atualmente, é possível notar que no final do século XIX, diferente de outras regiões metropolitanas brasileiras, as interações culturais ocorriam timidamente. Centralizado na capital, Vitória, o meio artístico capixaba expandiu-se em reflexo da criação de referências, como o Arquivo Público Estadual (1908) e o Instituto Belas Artes (1910) e a consequente realização de exposições e eventos. No que se refere à presença de obras de arte em espaços públicos, fontes e chafarizes construídos para amenizar problemas com a falta d'água, foram os primeiros ícones, unindo funcionalidade a tratamentos artísticos para decoração e embelezamento. Durante o governo de Jeronymo de Sousa Monteiro, entre os anos de 1908 e 1912, a capital do estado recebeu intervenções em sua aparência, influenciadas por precursores do urbanismo. Ícones dessas intervenções são as obras e ornamentos encontrados ao redor do Palácio do Governo (Palácio Anchieta), além das obras para salubridade, conforto e entrosamento entre a cidade e suas belezas naturais. Entre os anos de 1947 e 1955, passos maiores foram dados, como a criação da Escola de Belas Artes do Espírito Santo e o crescimento de encomendas de painéis e esculturas. Tendências estéticas internacionais chegaram com certa lentidão ao estado, devido à baixa adesão a eventos artísticos e sua regulamentação durante o período ditatorial. A

medida que o contexto de arte no estado amadurecia, novos materiais, suportes, técnicas e linguagens foram compondo o cenário artístico capixaba. Os incentivos a esse meio aumentaram, principalmente a partir dos anos 80, vindo, dentre outras fontes, da Universidade Federal, destacando-se ainda o surgimento de importantes espaços como o Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, o Museu de Arte do Espírito Santo e a Casa Porto das Artes Plásticas (PROCÓPIO, 2010).

Ponto marcante para que o meio artístico no Espírito Santo passasse se expressar de forma mais ampla em espaços semipúblicos foi a lei “Namy Chequer”, aprovada em 1990, gerando um acervo de trabalhos instalados por muitas vezes em áreas externas de edifícios.

Art. 1º — Em todo edifício que vier a ser construído no Município de Vitória, deverão constar obras originais de valor artístico, as quais farão parte integrante deles, de artistas ou residentes no Estado do Espírito Santo há no mínimo dois anos.

Art. 2º — Os efeitos do artigo anterior incidirão sobre os prédios com área superior a 2.000 m² (dois mil metros quadrados) e bem assim, os de grande concentração pública, tais como: Casas de Espetáculos; Hospitais; Casas de Saúde; Escolas; Estações de Passageiros; Estabelecimentos Bancários; Hotéis; Clubes Esportivos, Sociais ou Recreativos que tenham área superior a 1.000 m² (mil metros quadrados). (VITÓRIA (ES), 1992)

A lei, que já estava em vigência em outros locais do país, traz, ainda que em um tom de obrigatoriedade, um novo cenário de interações entre sujeito e obras de arte. A partir deste momento, os artistas locais passaram a ser mais requisitados, recebendo encomendas para novos espaços, áreas de grande circulação, numa nova perspectiva de visibilidade, diálogos, interação e exposição. Dentre os principais artistas atuantes neste contexto estão Angela Gomes, Aurélia Carvalho, Carneiro da Cunha, Carlos Vilar, Célia Alvim, Celso Adolfo, César Cola, Euclides Fonseca, Heloísa Galvão, Ioannis Zavoudakis, Irineu Ribeiro, Jânio Leonardelli, Kátia Lorenzani, Llliani Neto Maia, Lucini Curry, Lucy Kepenn Aguirré, Maria Goés, Marian Rabelo, Maurício Salgueiro, Penithência, Raphael Samu, Rosana Paste, Ruy César Babú, Sandra Rezende, Sheila Bassílio, Tânia Calazans, Thêmis Silva e Wagner Veiga .

Os inventários de arte pública publicados indicam a presença de icônicas esculturas como Menina com Delfim (1912) e Menino com Delfin (1912), nas escadarias do Palácio Anchieta; Ao Trabalho (1933), na praça Ubaldo Ramalhete

Maia; Papa Pio XII (1964), na praça Pio XII; Índio Araribóia (1960), no bairro Forte São João e Enerstina Pessoa (1952) no Parque Moscoso. Os painéis, como a pintura em azulejos Mecanismo de Uma Indústria de Jornal (1971) de Marian Rabelo e os murais de Rafael Samu, como o localizado na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo, de 1977. Os bustos, como Santos Dumont (1973), no Parque Moscoso; Jerônimo Monteiro (1950), na praça Costa Pereira; Jair Andrade (1968), em Jucutuquara e Tiradentes (1997), na Universidade Federal do Espírito Santo. As homenagens, como Centenário da Abolição (1988), na Ilha do Príncipe; O Beijo (Augusto Ruschi) (20010, no Parque Pedra da Cebola; Iemanjá (1988), no píer da Praia de Camburi; À Comunidade Negra Capixaba/Guerreiro Zulu (2006), na Enseada do Suá e a Cruz Reverente (1991), na Praça do Papa. Há ainda monumentos “menos convencionais”, como os registrados em *Atenção Arte!* (2018): Marlin Azul (1998) em Guarapari; Monumento à onça (1963/1968), em Vitória e o Monumento ao Cristo Redentor (1982), em Mimoso do Sul.

2. O ARTISTA IOANNIS ZAVOUDAKIS

2.1. Uma breve biografia

Faz-se saber que esta biografia corresponde a um processo em construção realizado a partir dos relatos provenientes de entrevistas feitas com Ioannis Zavoudakis. À beira mar, nos primeiros metros da Praia de Camburi, em Vitória, uma grande silhueta feminina de braços abertos recebe quem ali chega. Basta aproximar-se para identificar que sua vestimenta azul, seus adornos e sua postura fazem lembrar uma das mais tradicionais formas de representação do orixá Iemanjá no Brasil. Ao descer a bem movimentada segunda ponte, também na capital Vitória, é possível ver os grilhões, a bigorna e o martelo que trazem a memória do não tão distante período de escravidão no país. Entre esses dois locais, a Praça do Papa recebe uma icônica cruz que se reverencia, marcando a data em que a cidade foi visitada pelo papa.

Essas obras, intituladas Monumento à Iemanjá (1988), Monumento ao Centenário da Abolição (1988) e Cruz Reverente ou Cruz do Papa (1991), respectivamente, que comunicam relevantes histórias dessa capital brasileira, foram construídas por um grego. Ioannis Adonios Zavoudakis nasceu em 07 de setembro de 1940 na cidade de Pythagoreio, na Grécia. Após perder o pai aos 2 anos e a mãe aos 5, viveu em um orfanato durante sua infância e juventude. Coursou a escola técnica, onde adquiriu o conhecimento necessário para trabalhar em uma fábrica de reparos do exército. Foi aprendiz de um professor russo, com quem especializou-se em retífica.

Viajou para a Itália na década de 1960, aos 19 anos, e embarcou em um navio para o Rio de Janeiro. Instalou-se em São Paulo em um alojamento com cerca de 500 imigrantes no bairro do Brás, que buscavam empregos na região. Por possuir conhecimento teórico e experiência necessários, Ioannis foi contratado pela Elevadores Atlas como torneiro, passando para o cargo de retificador e depois para encarregado. Além de destacar-se como profissional, ele experienciou práticas com solda e metal, que mais tarde se tornariam bases importantes em sua produção artística.

Engajado politicamente, juntou-se ao grupo Virares, em São Bernardo, quando se deu a primeira greve geral da Elevadores Atlas. Amante da filosofia, caminha pelos pensamentos de vários filósofos para falar de seu trabalho e da vida em sociedade. Ioannis passou do cenário industrial para o cenário artístico, sem abandonar muitas das técnicas e materiais utilizados, tornando-se um dos principais nomes do cenário artístico do estado do Espírito Santo. Enquanto artista, foi responsável pela fundação da Associação dos Artesãos Capixabas e se empenha em ter papel ativo no processo decisório para concepção de suas obras em espaço público, mesmo que isso tenha como consequência alguns atritos com os envolvidos por parte do poder público, esforçando-se para manter uma certa integridade entre seus valores e a mensagem expressa nas obras.

2.2. A influência de Ioannis no meio artístico capixaba

O trabalho artístico de Ioannis trilhou diversos caminhos, passando por exposições de placas de bronze e outras práticas artísticas, e pela confecção de troféus metálicos, comuns a eventos com premiações. Sua carreira de fato consolidou-se com a produção artística voltada para espaços públicos, recebendo encomendas por parte do poder Estadual, Municipal e outras organizações. Homenageado em diversas cerimônias, Ioannis colhe os frutos das relações que criou em sua trajetória no estado do Espírito Santo, tanto com a comunidade artística, como com jornalistas, publicitários, figuras políticas, acadêmicos e a própria população capixaba.

Grande parte de suas obras de Arte Pública tornaram-se referências em praças e outros locais de passagem e ocupação para lazer por parte da população local e de turistas. O Monumento ao Centenário da Abolição (1988), encomendado pelo poder público para marcar esta data tão significativa dentro da história do país, destaca-se em um grande gramado entre o terminal rodoviário da capital Vitória e a Segunda Ponte, de frente para uma grande avenida, que recebe alto fluxo de pedestres e veículos, sendo, por muitas vezes, a primeira visão de acesso a cidade por meio desta ponte. O monumento ao Ano Internacional da Paz (1987), destinado a ser uma homenagem da comunidade Bahai de Vitória a este ano comemorativo, colore a Praça dos Namorados, em Vitória, onde sua estrutura, que representa duas partes do globo terrestre, em concreto e mosaicos – em sua inauguração, a obra contemplava um lago ao redor das metades do globo que foi secado e preenchido com concreto durante a epidemia de dengue no início dos anos 1990 - é acessível em meio ao jardim da praça. A visita do pontífice João Paulo II ao Espírito Santo, em 1991 foi homenageada com a construção da obra Cruz Reverente (1991), conhecida também como Cruz do Papa, destaca-se na Praça do Papa, em Vitória. Até 2019 a cruz, encurvada para a frente com uma pomba branca ao centro, era pintada de branco e em 2019 foi pintada de verde. De acordo com relatos de Ioannis, sua ideia inicial foi pintar a cruz de verde, representando a união das cores azul (céu) e amarelo (espírito), mas atendeu às exigências da encomenda. Outra obra que atua como ponto de referência em uma praça é o monumento Bíblia (2019), uma das

obras mais atuais do artista, instalada na Praça da Bíblia, em Pancas, ES.

2.3. O inventário de imagens de obras de Arte Pública do artista

Fontes diversas foram utilizadas para aqui reunir fotografias das principais obras de Arte Pública de autoria de Ioannis Zavoudakis presentes no território do estado do Espírito Santo. Destacam-se entre os pontos de pesquisa destes inventários o site Arte Pública Capixaba e o livro Monumentos Capixabas (2016) disponível em formato digital.

	<p>Título: Ano Internacional da Paz Inauguração: dezembro de 1987 Local: Praia do Canto, Vitória/ES Obra: Alvenaria e Vidrotil Dimensões: H: 1,00m Ø: 7,15m / Base: Ø:860 Inscrições:</p> <p>Fonte Imagem: Site Arte Pública Capixaba.</p>
	<p>Título: Bíblia de Pancas Inauguração: dezembro de 2019 Local: Entrada de Pancas/ES Obra: Dimensões: H: Aprox. 3,5m Inscrições: “Bem aventurada é a nação cujo Deus é o Senhor, o povo que ele escolheu para sua herança. Salmo 33.12” e “Oh, quão bom e quão suave é que os irmãos vivam em união. Salmo 133”.</p> <p>Fonte Imagem: Site ES1.</p>

	<p>Título: Centenário da Abolição Inauguração: 13 de maio de 1988 Local: Ilha do Príncipe, Vitória/ES Obra: Ferro pintado e Cimento Dimensões: H: 2,54m L: 1,60m / Pedestal: H: 2,52m L: 2,01m C: 1,51m</p> <p>Inscrições: Memorial Centenário da Abolição (1888-1988) “Quebra dos Grilhões” Escultor: Ioannis A. Zavoudakis Inauguração: 13 de maio de 1988 Prefeito Municipal de Vitória: Hermes Laranja Vice-Prefeito: Antônio Pelaes Secretário de Cultura e Turismo: J. C. Monhardim Cavalcanti Restauração: 20/11/2009 Prefeito Municipal de Vitória: João Carlos Coser Vice-Prefeito: Sebastião Barbosa Secretário Municipal de Cultura: Alcione Alvarenga pinheiro Secretário Municipal de Cidadania e Direitos Humanos: Eliézer de Albuquerque Tavares.</p> <p>Fonte Imagem: Captura GoogleMaps.</p>
<p>Fotografia 3</p> 	<p>Título: Cruz Reverente Inauguração: 19 de outubro de 1991 Local: Enseada do Suá, Vitória/ES Obra: Cruz de aço. Pedestal em concreto armado. Dimensões:</p> <p>Inscrições: Placa de granito: Monumento comemorativo da visita de Sua Santidade Papa João Paulo II ao Espírito Santo 19 – 10 – 91. Placa de Granito sob os mosaicos: Este monumento é uma colaboração dos empregados da Aracruz Celulose.</p> <p>Fonte Imagem: Site Tribuna Online.</p>
<p>Fotografia 4</p> 	<p>Título: Colibri de Prata Inauguração: janeiro de 2009 Local: Bairro Aeroporto, Vitória/Es Obra:</p> <p>Dimensões:</p> <p>Inscrições: CRECI-ES 13ª Região o Conselho Regional de Corretores de Imóveis Obelisco Colibri de prata “Jamil Paes Martins” Baluarte da categoria e ex-presidente do CRECI 13ª Região-ES O agradecimento da classe ao Prefeito João Coser e aos amigos corretores de Imóveis. Vereados Esmael B. de Almeida Secretário Kleber P. Frizzera Janeiro/2009 Aurélio Cápua Dallapícula Presidente em Exercício – CRECI-ES Escultor Ioanniz A. Zavoudakis.</p> <p>Fonte Imagem: Captura GoogleMaps.</p>

	<p>Título: Monumento a Grécia</p> <p>Inauguração: 11 de novembro de 1988</p> <p>Local: Enseada do Suá, Vitória/ES</p> <p>Obra: Pedestal em alvenaria e mosaico em pastilhas. Obelisco em concreto.</p> <p>Dimensões: H: 6,50m, Pedestal: H: 3,25m L: 2,65m, com colunas laterais: 3,60m C: 2,70m</p> <p>Inscrições: Placa1: Praça da Grécia Inaugurada em 11 de novembro de 1988 como símbolo da amizade e integração entre os capixabas e a colônia grega radicada no Espírito Santo. Hermes Laranja Gonçalves – Prefeito Municipal. Placa 2: Ao Prefeito Hermes Laranja Constantin Vazeos, cônsul da Grécia no Espírito Santo, em nome da colônia grega radicada no Espírito Santo, deixa nessa plaqueta para o registro carinhoso da história, o testemunho de sua gratidão e reconhecimento pela inauguração da praça da Grécia, monumento que simboliza, sobretudo um traço comum a capixabas e gregos: a coragem espartana, a disposição para o trabalho e amor à liberdade. Vitória, 11 de novembro de 1988 Constantin Vazeos.</p> <p>Fonte Imagem: Blog AMEI ES.</p>
<p>Fotografia 6</p> 	<p>Título: Monumento a Iemanjá</p> <p>Inauguração: 30 de dezembro de 1988</p> <p>Local: Praia de Camburi, Vitória/ES</p> <p>Obra: Cimento policromado. Pedestal em alvenaria.</p> <p>Dimensões: H: 3,60M L: 1,40M C: 1,78m. Pedestal; H: 1,50m Ø: 1,50m</p> <p>Inscrições: Placa 1: Monumento à Yemanjá/homenagem às tradições afro-brasileiras/Inaugurada em 30-12-1988/Adm. Hermes Laranja/ Construindo o futuro. Placa 2: “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, 11 de novembro de 1988 Constantin Vazeos.</p> <p>Fonte Imagem: Site Mapio.</p>
<p>Fotografia 7</p> 	<p>Título: Tiradentes - Ao Herói da Independência do Brasil</p> <p>Inauguração: 21 de maio de 1997</p> <p>Local: Goiabeiras (UFES), Vitória/ES</p> <p>Obra:</p> <p>Dimensões:</p> <p>Inscrições: Ao herói da Independência do Brasil, homenagem do povo do Espírito Santo. Vitória, 21-05-97. Governo do Est. Do Espírito Santo. Universidade Federal do Esp. Santo / Conselho Regional de Odontologia.</p> <p>Fonte Imagem: LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.</p>
<p>Fotografia 8</p>	

3. MONUMENTO À IEMANJÁ EM VITÓRIA, SUA HISTÓRIA E SUA RELAÇÃO COM A ICONOGRAFIA DO ORIXÁ

3.1. Quem/o que Iemanjá?

Para descrever quem é ou o que é Iemanjá, primeiramente se faz necessário considerar que a perspectiva de divindade africana se difere da perspectiva de grande parte das religiões cristãs. No contexto do culto aos orixás na África, não se trata de um Deus e seus intermediários como figuras distantes e praticamente inacessíveis, separadas dos mortais, mas forças que são emanadas e transitam entre os elementos da natureza e os ancestrais de cada reino ou tribo, conforme a clássica obra *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, de Pierre Verger relata esta perspectiva:

A religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiriam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, à se, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (VERGER, 1990, p.18)

Iemanjá, ou Yemoṅjá tem seu nome derivado de Yèyé oṃo eḷá (“Mãe cujos filhos são peixes) e é o orixá da nação iorubá Egbá. Por ser a filha de Olóòkun, divindade do mar, Ihe foi atribuído o reino das águas em algumas localidades (VERGER, 1990). Nessa linha tênue entre ser a rainha das águas e ser as próprias águas, Iemanjá representa, ao mesmo tempo, o acolhimento calmo das águas doces, as forças purificadoras das águas salgadas do mar e a ternura materna.

Verger (1990), fazendo a ponte entre o culto aos orixás na África e outras partes do mundo, relata que no Brasil, essencialmente nos cultos de matriz africana – tais práticas também se estendem a religiões afro-brasileiras – Iemanjá é cultuada com objetos como pedras marinhas e conchas. Os tecidos e colares – mais conhecidos como guias – trazem a cor azul-claro. As oferendas consagradas a ela geralmente trazem carneiros, patos e pratos preparados à base de milho branco,

azeite, sal e cebola – as tradicionais barquinhas oferendadas também carregam flores, perfumes, espelhos e imagens – e o dia que lhe é consagrado é o sábado, assim como os outros orixás femininos. Nos cultos em que há manifestação ou transe com energia de Iemanjá em praticantes, estes seguram geralmente um abano de metal branco, – também são utilizados espelhos – realizam uma dança aos moldes dos movimentos das ondas do mar e são dados gritos com a saudação “Odo iyá!” (“Mãe do rio”). Na Bahia, diz-se que existem sete Iemanjás, Iemowô (que na África é a mulher de Oxalá), Iamassê (mãe de Xangô), Euá ou Yewa (rio que na África corre de forma paralela ao rio Ògun e é confundido com Iemanjá em algumas lendas), Olossá (a lagoa africana na qual desaguam os rios), Iemanjá Ogunté (casada com Ogum Alagbedé), Iemanjá Assabá (ela manca e está sempre fiando algodão) e Iemanjá Assessu (muito voluntariosa e respeitável).

No Brasil, Iemanjá está presente em diversas práticas religiosas com culto aos orixás, como os cultos de Nação, o Candomblé, a Umbanda e na religiosidade popular, sendo comemorado seu dia em dois de fevereiro, quando grandes festas são realizadas ao redor do país. Na extensão do território brasileiro, exemplares de monumentos a este orixá são encontrados, como em Salvador, Bahia; Natal, Rio Grande do Norte; Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; Rio Grande, Rio Grande do Sul; Belo Horizonte, Minas Gerais e Petrolina, Pernambuco, havendo também instalações temporárias, como a memorável *Look into my dreams, Awilda (Olhando nos meus sonhos, Awilda)*, (2012), de Jaume Plensa, instalada na Enseada de Botafogo, Rio de Janeiro, entre sete de setembro e dois de novembro de 2012.

A complementar, recorre-se aqui a um mito:

Iemanjá ajuda Olodumare na criação do mundo

Olodumare-Olofin vivia só no Infinito,
 Cercado de fogo, chamas e vapores,
 Onde quase nem podia caminhar.
 Cansado desse seu universo tenebroso,
 cansado de não ter com quem falar,
 cansado de não ter com quem brigar,
 decidiu pôr fim àquela situação.
 Libertou as suas forças e a violência
 Delas fez jorrar uma tormenta de águas.
 As águas debateram-se com rochas que nasciam
 e abriram no chão profundas e grandes cavidades.

A água encheu as fendas ocas, fazendo-se os mares e oceanos,
em cujas profundezas Olocum foi habitar.
Do que sobrou da inundação se fez a terra.
Na superfície do mar, junto à terra,
Ali tomou seu reino lemanjá,
com suas algas estrelas-do-mar,
peixes, corais, conchas, madrepérolas.
Ali nasceu lemanjá em prata e azul,
coroadada pelo arco-íris Oxumaré.
Olodumare e lemanjá, a mãe dos orixás,
Dominaram o fogo no fundo da Terra
e o entregaram ao poder de Angaju, o mestre dos vulcões,
por onde ainda respira o fogo aprisionado.
O fogo que se consumia na superfície do mundo eles apagaram
e com suas cinzas Orixá Ocô fertilizou os campos,
propiciando o nascimento das ervas, frutos,
árvores, bosques, florestas,
que foram dados aos cuidados de Ossaim.
Nos lugares onde as cinzas foram escassas,
nasceram os pântanos e nos pântanos, a peste,
que foi doada pela mãe dos orixás ao filho Omulu.
lemanjá encantou-se com a Terra
e a enfeitou com rios, cascatas e lagoas.
Assim surgiu Oxum, dona das águas doces.
Quando tudo estava feito
E cada natureza se encontrava na posse de um dos filhos de lemanjá,
Obatalá, respondendo diretamente às ordens de Olorum,
criou o ser humano
E o ser humano povoou a Terra.
E os orixás pelos humanos foram celebrados.
(PRANDI, 2001, p. 380)

3.2. Os principais sincretismos de lemanjá no Brasil

O processo de sincretismo religioso no Brasil, ou substituição, fusão e reinterpretção entre diferentes crenças religiosas, se deu principalmente com a chegada dos europeus e por meio das interações entre estes, os povos indígenas que já habitavam o território e os povos escravizados do continente africano. Também se fizeram possíveis trocas com influências de povos vindos de outros locais do globo.

Relatos de Verger (1990) apontam que os africanos trazidos para o Brasil vieram de forma descontínua, das regiões entre Senegâmbia, Angola, da costa oriental de Moçambique e de Madagascar. Foram identificadas, principalmente, as presenças de povos *bantu*, *gêges* e *nagôs* – que constituíram, juntamente ao povo *angola*, as nações bases dos cultos de candomblé firmados pelo país – que tiveram sua expressão religiosa reprimida logo em sua chegada, quando foram forçadamente batizados com o intuito de que curvassem-se às doutrinas das

religiões daqueles que os escravizaram. Porém, a repressão não foi o bastante para conter a força do culto ancestral africano:

Mas, voltando aos santos do paraíso católico, é certo que eles ajudaram os escravos a lograr e a despistar os senhores sobre a natureza das danças que estavam autorizados a realizar, aos domingos, quando se reagrupavam em “batuques” por nações de origem. Em 1758, o Conde dos Arcos, sétimo vice-rei do Brasil, mostrava-se partidário de distrações dessa natureza, não por espírito filantrópico, mas “por julgar útil que os escravos guardassem a lembrança de suas origens e não esquecessem os sentimentos de aversão recíproca que os levaram a guerrear em terras da África”. Assim divididos, eles não se arriscariam a um levante em conjunto, como iriam fazê-lo cinquenta anos mais tarde contra seus senhores. Estes últimos, vendo seus escravos dançarem de acordo com os seus hábitos e cantarem nas suas próprias línguas, julgavam não haver ali senão divertimentos de negros nostálgicos. Na realidade, não desconfiavam que o que eles cantavam, no decorrer das tais reuniões, eram preces e louvações a seus orixás, a seus *vodun*, a seus *inkissi*. Quando precisavam justificar o sentido dos seus cantos, os escravos declaravam que louvavam, nas suas línguas, os santos do paraíso. Na verdade, o que eles pediam era ajuda e proteção os seus próprios deuses. (VERGER, 1990, p.25)

Dessa maneira, as ligações feitas por esses povos em tempos passados se perpetuaram e se enraizaram na religiosidade do Brasil. Os santos católicos foram ligados às divindades africanas por suas similaridades, como o arquétipo ou a área de atuação. São Jorge, o santo guerreiro protegido por armadura de metal e portando sua espada, foi sincretizado com Ogum, o orixá da guerra que tem domínio sobre o metal e suas ferramentas. Nanã Buruquê, a divindade mais velha, foi sincretizada com Sant’Ana, a avó de Jesus. Iemanjá, orixá para o qual volta-se este trabalho, recebeu muitos sincretismos, como descreve Porto Filho (2009):

Em função da simbiose, Yemanjá incorporou outros nomes, tais como: Mãe d’Água, figura presente no imaginário dos índios: Janaina, dos candomblés de caboclo (de influência indígena); e Sereia, da mitologia europeia. (PORTO FILHO, 2009, p.110)

Além dessas, no panteão católico foi sincretizada com Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Boa Esperança, Nossa Senhora da Boa Viagem e Nossa Senhora das Candeias, o que pode variar entre os cultos e locais.

Evidentemente, as referências religiosas sincretizadas refletiram-se nas manifestações artísticas, partindo dos terreiros, barracões e outros espaços religiosos e expressando-se de maneira plural. Com finalidade ilustrativa e comparativa dentro da representação iconográfica do orixá Iemanjá no Brasil no campo da Arte Pública, descreve-se aqui obras já instaladas no país com esta

temática, relacionando-as com representações vindas da África e com o monumento de Vitória.

Na Praça dos Orixás, localizada em Brasília, Distrito Federal, entre os demais orixás retratados pelo artista Tatti Moreno, Iemanjá é representada como uma figura humanoide de pé sobre uma metade de uma concha. Pintada majoritariamente na cor dourada, a escultura possui a cor verde escura na vestimenta inferior, uma saia. Em sua cabeça, uma coroa com adereços que descem pela face e o cobrem por completo. Nas costas encontra-se uma espécie de capa. Nos pulsos e no pescoço são representados adornos. A figura de Iemanjá representada segura um instrumento que lembra um espelho na mão direita e possui os dois braços semidobrados e inclinados para frente, como que em uma postura de dança. Esta iconografia assemelha-se às paramentas e arquétipos de Iemanjá encontradas nos cultos de candomblé.



Fotografia 9: Iemanjá. Tatti Moreno. Praça dos Orixás, Brasília, DF.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AT8nIXTC03I>

Em frente à Casa do peso, na Bahia, o artista Manoel Bonfim construiu uma representação de Iemanjá sereia. Trata-se de uma figura de pele branca, cabelos escuros longos, adornados com uma coroa, com os seios à mostra, trazendo na mão esquerda um espelho, enfeitada com colar, bracelete e pulseira. Do tronco para baixo, possui uma calda com escamas prateadas.



Fotografia 10: Iemanjá. Manoel Bonfim (1970). Casa do Peso, Salvador, BA.
Fonte: <https://www.marbahia.com.br/post/salve-a-rainha-do-mar-conhea-um-pouco-da-historia-e-suas-curiosidades>

Serena, Dama do Mar – Iemanjá (1988), de Luiz Figueiredo, está localizada no Rio de Janeiro. Nesta obra em bronze, o orixá Iemanjá é representado por formas abstratas que remetem aos movimentos da água fundidos a traços humanos. Na parte superior é possível identificar um rosto humanoide com longos cabelos que se misturam às outras partes da escultura, adornados por uma espécie de coroa. Ao centro, uma mão a segurar um espelho voltado para o rosto.



Fotografia 11: Serena, Dama do Mar – Iemanjá (1988). Luiz Figueiredo. Rio de Janeiro, RJ.

Fonte:

<http://inventariodosmonumentosrj.com.br/?iMENU=catalogo&iCOD=346&iMONU=Serena,%20Dama%20do%20Mar%20-%20Iemanj%C3%A1>

Na orla da Lagoa da Pampulha, em Minas Gerais, ao lado de uma espécie de portal metálico com símbolos que remetem à cultura africana, está o monumento de José Synfronini de Freitas Castro, inaugurado em 1982. A escultura em bronze representa uma Iemanjá humana, de pé com os braços ao longo do corpo e as mãos voltadas para frente, em acolhimento. Suas vestes são longas e possuem um decote no busto. Uma coroa com estrela no topo enfeita o cabelo ondulado e longo. As proporções faciais, como os lábios finos, indicam a representação de traços caucasianos.



Fotografia 12: Iemanjá. José Synfronini de Freitas Castro (1982). Belo Horizonte, BH.
Fonte: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/09/05/interna_gerais,897905/monumento-a-ianjanja-e-retirado-da-pampulha-para-ser-restaurado.shtml

Em Vitória, o monumento objeto de estudo deste trabalho, Monumento a Iemanjá (1988), construído por Ioannis Zavoudakis, está localizado no píer da Praia de Camburi, também conhecido como “Píer de Iemanjá”. Medindo 5,10m – considerando toda a estrutura - a obra é realizada em concreto armado policromado. Iemanjá está retratada em 2020 com representação humanoide de pele negra, cabelos ondulados escuros, adornados por uma coroa dourada, com vestimenta longa azul, em postura de pé e com os braços abertos, voltada para a passarela de onde os visitantes chegam, de costas para o mar. Faz-se necessário constar que até o ano de 2017 os cabelos da representação eram lisos e que a cor de pele era branca e que, após o processo que será detalhado mais adiante, houve a reforma da obra.



Fotografia 13: Monumento a Iemanjá. Ioannis Zavoudakis (1988). Vitória, ES.
Fonte: Arquivo Público de Vitória.

Num comparativo entre os monumentos construídos no Brasil para representar Iemanjá, nota-se a presença de muitas semelhanças, seguindo uma

espécie de padrão iconográfico entre as principais possibilidades de sincretismo do orixá com outras referências que não a africana. Duas representações do mesmo orixá que possuem como fonte o continente Africano, se trazidas para este processo de comparação, apresentam certa discrepância. A primeira é uma escultura de Iemanjá fotografada por Verger (1990) nos antigos templos africanos. Nesta obra, o orixá é representado como uma figura humanoide de traços negros, grandes olhos e nariz e lábios avantajados, seios à mostra, quadril largo em vestimenta adornada por búzios, assim como seu adorno na cabeça. A representação não possui cabelos e traz na cabeça um grande pote em formato oval. A segunda é uma escultura em madeira vinda da República popular do Benim, do autor Oju Orobi, pertencente ao acervo do Museu Afro-Brasileiro. A obra representa uma figura humanoide com grandes olhos, seios à mostra, careca e que segura, na altura do ventre, um pote arredondado com tampa.



Fotografia 14: Iemanjá dos antigos templos africanos.
Fonte: Fundação Pierre Verger.



Fotografia 15: Iemanjá – Escultura em madeira. Oju Orobi. República popular do Benim.
 Fonte: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/colecao-africana/esculturas>

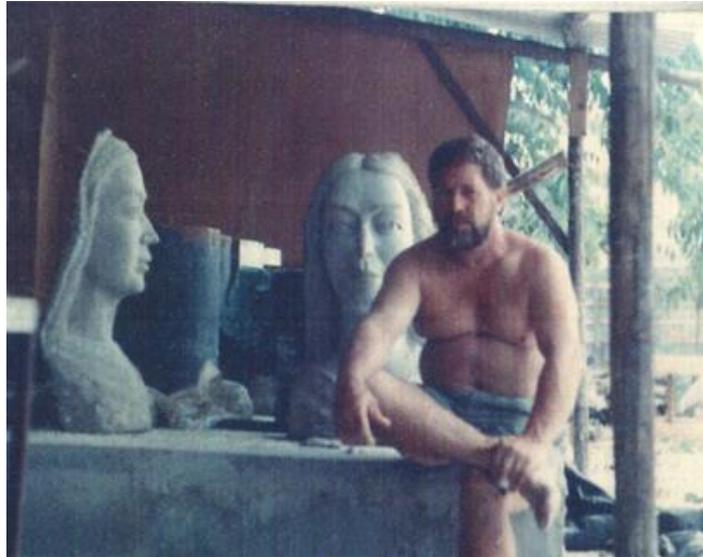
3.3. A história da obra Monumento à Iemanjá, detalhes do processo de construção e escolha de suas características

A maioria dos monumentos possui a capacidade de satisfazer as necessidades sensíveis ou espirituais dos homens. Para essa função, as criações modernas têm a mesma conveniência (se não forem melhores) e é evidente que essa propriedade nem sequer considera a criação no passado nem o valor de memória, antes dependendo do valor de atualidade de um monumento. (RIEGL, 2014, p.65)

Monumento a Iemanjá caracteriza-se como um monumento com a capacidade de satisfazer necessidades espirituais de uma parcela da população, conforme os esclarecimentos de Riegl. Cabe detalhar o caminho percorrido até a inauguração desta obra, a fim de contextualizar as relações de monumento e sujeito abordadas anteriormente.

Ioannis Zavoudakis recebeu a demanda de construir “Monumento a Iemanjá” durante o mandato do Prefeito Hermes Laranja, nos anos 80. O monumento, localizado no píer da Praia de Camburi foi idealizado como uma homenagem às tradições afro-brasileiras. Majestosa por sua altura, que chega a 5,10 metros considerando seu pedestal, a obra foi construída em cimento pintado e gerou

grandes discussões a respeito das características físicas da Iemanjá ali representada até sua inauguração, em 31 de dezembro de 1988.



Fotografia 16: Ioannis Zavoudakis durante o processo de elaboração do Monumento a Iemanjá. Estudos para o rosto. Fonte: Acervo do artista.

O monumento traz duas placas em seu pedestal, a primeira com os dizeres *Monumento à Yemanjá/homenagem às tradições afro-brasileiras/Inaugurada em 30-12-1988/Adm. Hermes Laranja/ Construindo o futuro* e a segunda *“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.*



Fotografia 17: Construção do Monumento a Iemanjá (1988). Fonte: Perfil @história.capixaba no site Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B5aMX14DfW3/>. Acesso em 15 de dezembro de 2020.

De acordo com relatos do artista em entrevista, a pele branca da obra, - com que foi inaugurada – suas vestimentas azuis e seus cabelos lisos devem-se aos pedidos e influências dos indivíduos envolvidos na tomada de decisões, em especial familiares do prefeito, cujos valores, crenças e referências estavam ligados à iconografia católica – basicamente branca e europeia. Fotografias históricas de uma imagem que chegou ao Brasil por um pintor católico português também serviram de referência nesse momento. Dessa forma, o artista atendeu aos pedidos de que a representação do orixá Iemanjá se fizesse próxima à iconografia de Nossa Senhora dos Navegantes, santa do catolicismo que também é relacionada ao mar. Tal caracterização não gerou tanto impacto, visto que Iemanjá foi ligada à diversas santas católicas e outras divindades durante o processo de sincretismo decorrente da escravidão no Brasil, abordado anteriormente. No ano de 2017, após discussões nas quais o artista teve papel ativo, o monumento recebeu uma reforma que trouxe ondas aos cabelos da Iemanjá ali representada e a repintura da pele para preta.



Fotografia 18: À direita, Monumento à Iemanjá com pele branca. Fonte: Site Tripadvisor. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303320-d8671285-i226337823-Pier_de_Iemanja-Vitoria_State_of_Espirito_Santo.html.

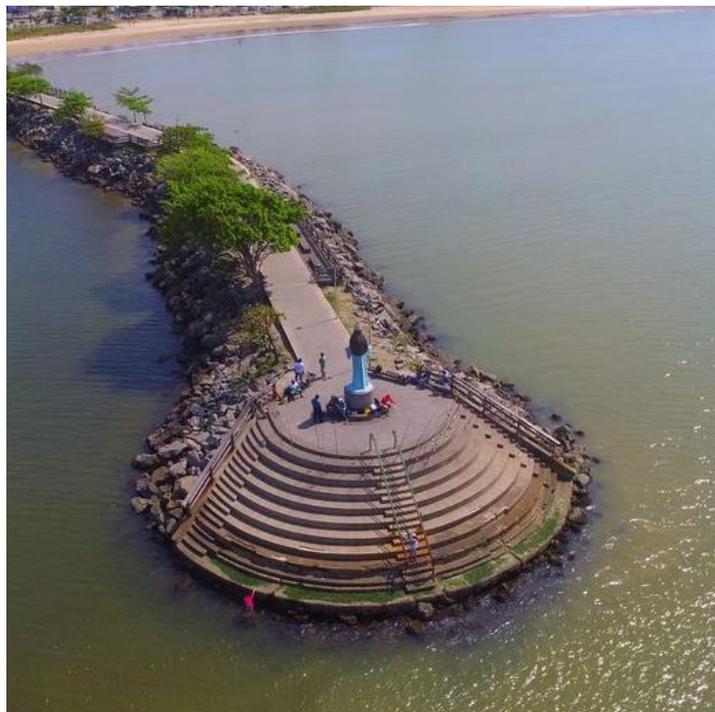
Fotografia 19: Ao Centro, o monumento em 2015. Fonte: Marcela Belo.

Fotografia 20: À direita, monumento em 2020. Fonte: Marcela Belo.

“Monumento à Iemanjá”, assim como outros ícones de representação das raízes africanas, foi alvo de intolerância desde sua inauguração. Uma de suas placas foi arrancada e atirada ao mar, sendo resgatada pelo próprio Ioannis. As mãos do monumento são quebradas com certa frequência, com ato de reação diante

da presença de uma divindade africana em um território em que a população se declara majoritariamente católica apostólica romana e evangélica (CENSO, 2010). Para tais situações, o artista possui em seu atelier os moldes preparados para confeccionar novas mãos e, através de seu desprendimento e experiência, compreende a pluralidade de relações possíveis entre os sujeitos e a obra.

O local onde o monumento foi instalado, o píer de Camburi – também conhecido como “Píer de Iemanjá”, recebe diariamente a população pesqueira, que se acomoda nas escadarias em torno da obra que levam ao mar, e ali passam longos períodos. Visitantes locais e turistas ocupam a área, observam e fotografam, não apenas a obra, mas a grande vista para o mar. Por fim, aqueles que talvez sejam os sujeitos mais satisfeitos sensível e espiritualmente com a existência da obra, os espiritualistas e praticantes de religiões de matrizes afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda, encontram ali a representação de uma de suas divindades mais cultuadas, juntamente ao seu ponto de força, o mar, realizam suas práticas devocionais e também reúnem-se para manifestações contra a intolerância religiosa. A fim de cada ano, na festa da virada, o chamado *Pier de Iemanjá* é um dos pontos mais ocupados da praia e recebe a miscelânea de devotos, não devotos e turistas.



Fotografia 21: Vista aérea do Monumento a Iemanjá (1988), Praia de Camburi, Vitória.
Fonte: <https://www.instagram.com/p/B1o3QLQjrhT/>

Ainda que as características escolhidas para representar o orixá Iemanjá nessa obra vejam de uma iconografia fruto do processo violento de sincretismo, para aqueles que cultuam Iemanjá, ao que parece, o monumento analisado constitui verdadeiro valor de referência, conforme abordado por Choay (2001):

O valor de reverência

Ruskin atribuiu à memória uma destinação e um valor novos do monumento histórico. “Nós podemos viver sem adorar nosso Deus sem ela, mas sem ela não podemos nos lembrar.” Essa afirmação do famoso capítulo VI (“The lamp of Memory”), da obra *The Seven Lamps of Architecture*, continua a atribuir à arquitetura uma função e um sentido que estão em contradição com a idéia de Hegel e de Victor Hugo de que “isto matará aquilo”. Sobretudo, ela tem origem em outra intencionalidade.

Para o autor de *As pedras de Veneza*, a arquitetura é o único meio de que dispomos para conservar vivo um laço com um passado ao qual devemos nossa identidade, e que é parte de nosso ser. |Ruskin (CHOAY, 2001, p. 139)



Fotografia 22: Festa de Iemanjá em fevereiro de 2020, junto ao Monumento a Iemanjá (1988).
Fotografia: Herberto Veltem. Fonte: Perfil @herberto.veltem no site Instagram. Disponível em:
<https://www.instagram.com/herberto.veltem/>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A instalação de uma obra de arte em espaço público cria contextos distintos dos possíveis se esta estivesse acomodada em espaços expositivos e culturais como galerias e museus. No contexto público é comum que a construção da obra sofra adequações no processo de encomenda, demandando novas atuações do artista em seu processo criativo. Instalada a obra, faz-se saber que, diferente do que ocorre em outros espaços, os sujeitos não escolhem necessariamente ter acesso a esculturas, bustos e murais (e outras categorias). Há os que realizem visitas

intencionais, porém há os que passam pelas obras, desdobrando-se assim em relações que passam por valores, conceitos e referências individuais e coletivas de uma forma plural. As interações entre os indivíduos e as obras de arte que ocupam com eles os mesmos espaços públicos passam pelo campo democrático, de livre acesso, estudo, crítica, contemplação, desdobramentos fotográficos e por ações de intervenção física como colagens, pinturas, inserção de adereços, remoção de partes e depredação.

A aproximação a Ioannis Zavoudakis permitiu, reunida às bases conceituais, permitiu uma compreensão mais ampla da tríade espaço público, monumento e indivíduos, visto que o escultor possui seu processo criativo entrelaçado ao campo da Arte Pública e vivência das mais diversas situações com cada uma de suas obras espalhadas pelo território capixaba, acompanhando reformas, recebendo novas encomendas e acompanhando publicações e estudos relacionados a elas.

O Monumento a Iemanjá (1988) é um ícone da religiosidade híbrida presente no estado do Espírito Santo. O conteúdo pesquisado sobre o contexto em que se deu a construção dessa obra representa um importante capítulo da História da Arte Capixaba, com contribuições de relatos de um dos principais escultores do estado, ainda vivo. Enquanto objeto de Arte Pública, esta exerce função memorial, trazendo em suas características as referências iconográficas escolhidas no período de sua construção. Seu valor de reverência (CHOAY, 2001) se dá no processo de deslocamento de um ícone do culto aos orixás de dentro dos terreiros, barracões e outros espaços religiosos para o espaço público, onde são possíveis os mais variados níveis de relação e interação e ocorre a representatividade para os que estão ligados mais intimamente a essa referência.

Diante dos estudos desse monumento de grande relevância no cenário artístico capixaba, se fazem possíveis desdobramentos, análises, pesquisas e publicações que deem visibilidade a interação do objeto artístico com o espaço público e com a esfera pública e seus determinantes políticos, fazendo-se possíveis aprofundamentos em questões culturais, religiosas e étnico-raciais.

Um dos aspectos do contexto em que se deu a construção do Monumento a Iemanjá foi analisado na construção do artigo "MONUMENTO A IEMANJÁ: uma reflexão sobre as relações étnico-raciais na Arte Pública capixaba" (KOHLENER,

CIRILLO, 2020) publicado e apresentado no *Seminário Iberoamericano Poéticas da Criação, ES*. Este artigo, que se volta mais criticamente para as relações étnico raciais presentes na iconografia escolhida para representação do orixá Iemanjá em Vitória representa relevante conteúdo educativo para compor estudos e pesquisas que abordem temáticas como Arte pública, História da Arte do Espírito Santo, Sincretismo e Relações Étnico-raciais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, José Guilherme. A Arte Pública como meio de interação social. Da participação cívica ao envolvimento comunitário. 2016. Disponível em: <http://ucp.academia.edu/Jos%C3%A9GuilhermeAbreu>. Acesso em 08 de maio de 2017.
- ABREU, José Guilherme. Arte pública e lugares de memória. Biblioteca Digital, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. 2005 Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>. Acesso em: 17 de dezembro de 2019.
- ABREU, José Guilherme. As Origens Históricas da Arte Pública. *Convocarte: Revista de Ciência da Arte*, Ano 1, no. 1. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.
- CASTRO, Alexandra. *Espaços Públicos, Coexistência Social e Civilidade: Contributos para uma Reflexão sobre Espaços Públicos Urbanos. Cidades – Comunidades e Territórios*. Dezembro de 2002. Nº5, pp. 53-67. Disponível em: https://www.academia.edu/1978013/Espa%C3%A7os_p%C3%BAblicos_coexist%C3%Aancia_social_e_civilidade_contributos_para_uma_reflex%C3%A3o_sobre_os_espa%C3%A7os_p%C3%BAblicos_urbanos. Acesso em: 25 de novembro de 2020.
- CENSO. Amostra religião. IBGE, 2010. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/es/vila-velha/pesquisa/23/22107>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.
- CHOAY, F. *A Alegoria do Patrimônio*, Tradução de Luciano V. Machado. São Paulo: Liberdade & Unesp, 2001. 282p.
- CIRILLO, José; MENDES, Neusa. *Cidade, intervenção urbana e arte pública*. IN MARGOTTO, S. 8a bienal do mar. Vitória: PMV, 2009.
- CIRILO, José; BELO, Marcelo; CELANTE, Ciliani. *¡ATENÇÃO ARTE!: imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da arte pública e das intervenções urbanas*. Vitória: UFES, Proex, 2018.
- COSTA, Camila. *Quem foi Joaquim Pereira Marinho, o traficante de escravos que virou estátua na capital mais negra do Brasil*, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53013733>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.
- FARIA W. *Catálogo dos monumentos históricos e culturais da capital*. Vitória: PMV, 1992.
- FOSSE, Mario Luiz. *Monumentos Capixabas. Livro 1 – Vitória*. 1.ed. Vitória, ES. Ofício Comunicação e Cultura, 2015.
- KOHLER, Milena; CIRILLO, José. Monumento a Iemanjá: uma reflexão sobre as relações étnico-raciais na Arte Pública capixaba. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO NAS ARTES, 10, 2020, Vitória, ES. Anais (online). Vitória: EDUFES, 2020. p. 875 – 883.

LOOKING INTO MY DREAMS, AWILDA. Jaume Plensa. Disponível em: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/looking-into-my-dreams-awilda-2016>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução de Erner Rotchild Davidsohn, Anat Fabel. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. 88 p.

PORTO FILHO, Ubaldo Marques. *Dois de fevereiro no Rio Vermelho/ tudo sobre a mais monumental festa de Iemanjá do mundo*. Salvador, BA: Acirv, 2009. 96 p. ISBN 9788590337867

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. 1 ed., São Paulo, SP. Companhia das Letras, 2001.

PROCÓPIO, Gislaine. PPGA Pós-Graduação em Artes – UFES, Arte em Espaços Públicos de Vitória. Vitória, 2010. 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*. Tradução de Maria Aparecida de Nóbrega. 10. ed. São Paulo, SP. Corrupio Círculo do Livro, 1990. 295 p.

VITÓRIA. Câmara Municipal. *Projeto de Lei 148/1992*. Modifica a Lei nº 3644/90 que determina afixação de obras de arte em edifícios. Disponível em: <http://camarasempapel.cmv.es.gov.br/spl/processo.aspx?id=206139&autor=100&ano=1992>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.

SINCRETISMO DE IEMANJÁ E NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES NA UMBANDA. *Raízes espirituais*, 2019. Disponível em: <https://www.raizesespirituais.com.br/sincretismo-de-iemanja/>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.