

***Uma obra.
Uma epidemia.
Quando um mosquito
muda a paisagem***

JOSÉ
CIRILLO
MARCELA
BELO

Quando pensamos no processo criativo, imediatamente nos vem à mente uma série de esboços, maquetes, croquis, breves anotações e toda uma sorte de registros da mente criadora em ação. Também, mais recentemente, somos confrontados com processos que se fazem obras. E obras que se fazem processo. Nessa onda autográfica, muitos espaços expositivos e curadores tem reforçado o interesse voyeurista sobre esses artefatos da intimidade criadora. Há algum tempo, temos trabalhado com a ideia de que o contexto também pode ser entendido como documento de processo, mesmo porque, compreendemos que um documento é aquilo que o pesquisador consegue extrair determinado tipo de informação, ou seja, que pode ser lido. Neste sentido, tratamos os fenômenos culturais como documentos de processo ao estudar o projeto poético de um artista ou de uma obra, observando para além daqueles gerados apenas pelo artista.

Buscamos entender a paisagem (natural ou construída), bem como o meio social onde a obra tem sido pensada e construída como documentos de processo, pois revelam intencionalidades verificadas no conjunto das trocas sociais entre o artista e seus materiais e procedimentos para chegar ao objeto entregue ao público. Este estudo segue na direção de entender como esse outro externo, no caso, a paisagem e a cultura, age sobre o objeto e o projeto poético de um monumento inserido no espaço urbano. O que se faz em movimento. Se pensarmos que a obra, o possível tolerável entregue ao público, não é um objeto acabado, pois uma obra como a Mona Lisa (1503-1506) de hoje é a sobreposição de

todas as reproduções e relações que se deram ao longo dos séculos para criar a imagem cultural que temos hoje daquela mulher. Lembro de uma amiga relatando o que era a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, que ela foi ver no Louvre: uma tela pequena ao longe, uma redoma de vidro, uma cinta de distanciamento, uma multidão de turistas japoneses e suas máquinas fotográficas (era 1998), e ela saltando e tentando ver algo no meio de tudo aquilo. A obra, lançada ao mundo, ganha contornos que o mundo lhe dá, concluímos com isto. O que estamos afirmando é que as práticas e processos culturais redesenham a obra. Criam-lhe (re)percursos não programados no projeto poético da obra. E se somos capazes de perceber/ler esses contornos como documentos de processo, poderemos entender como fenômenos da cultura e da sociedade funcionam como acionadores do processo/percurso de um objeto estético.

Se tomamos a ideia de Bernardet (2003) de que o “processo é obra”, podemos dizer que na arte pública a obra é seu acionamento público, o qual ocorre na intersecção da esfera pública, com o espaço público e com a esfera da arte. A interação desses três campos de relações vai acionar o constante movimento dos objetos que, pelo processo, se fazem obra. Neste [inter]espaço triplamente habitado, se move a arte pública (ABREU, 2013); é nesse ponto que ela se difere do monumento tradicional de Riegl. O objeto estético vai ser acionado como obra no constante processo de sua interação coletiva. A obra pública não existe por si. Ela se dá no movimento. Ela (a arte pública) é mais que um objeto autógrafo, ela não tenta domar, ou se impor à paisagem para se fazer natureza.

Ela torna-se paisagem, sem ferir a natureza, na medida que ela é acionada e vai se tornando obra. Se torna parte do cotidiano urbano ou cultural. Seu processo, então, retomando Bernardet, se estende levando-a a ser percebida como obra, não pelo objeto material em si, mas por seu processo e trocas sociais com o entorno e o público. Como tal, é resultado de um complexo processo de mediações entre os transeuntes urbanos, os espaços urbanos, seus materiais constituintes e seu processo de existência enquanto um fenômeno inserido no campo relacional do espaço público da cidade e entendida no contexto da paisagem urbana.

Assim, a partir do conceito de que o objeto estético é móvel e possuidor de uma natureza inacabada (SALLES, 1998), buscamos nas relações de troca entre o artista, o objeto e o público/sociedade elementos que nos permitem entender os fenômenos e as relações sociais numa relação de trocas coletivas e sociais que vão desenhando a intencionalidade poética da arte pública. Tratamos, assim, a cultura como documento de processo de caráter híbrido, coletivo, anônimo e determinante dos caminhos que a arte pública tomará na cidade, para ser mais que um monumento inerte em uma praça ou outro logradouro urbano.

Nosso *locus* de investigação sobre este tema nos conduz a um estudo de caso no qual pretendemos materializar esses debates: um monumento na ilha de Vitória, um arquipélago de pequenas ilhas na foz do rio Santa Maria, cuja paisagem natural foi sendo alterada por sucessivos aterros desde o século XVI. Para tal estudo, consideramos analisar o Monumento ao Ano Internacional da Paz, de 1987. Buscamos

arquivos que vão permitindo entender como esse redesenho da ilha nos leva ao espaço ocupado pela praça que abriga nosso objeto de pesquisa. Esse “monumento” na paisagem urbana da cidade, compartilha dos caminhos das águas na consolidação dos espaços urbanos; divide sua história com os aterros urbanos da ilha e, principalmente, divide sua presença na cidade com a tradição das chamadas águas úteis.

NO CAMINHO DAS ÁGUAS ÚTEIS

As fontes e chafarizes fazem parte da história das cidades, originalmente destinadas a suprir o abastecimento urbano. Essas fontes de água cumprem o papel social de levar até todos o acesso a água potável. Essas fontes, aquedutos e similares aumentam junto com o crescimento urbano, orquestrados pelo poder público, embora fossem perdendo essa função na medida que as cidades cresciam e se desenvolviam outras soluções para fazer chegar água à população. Para Estrela (2017), ao tratar sobre fontes e chafarizes na cidade do Porto, Portugal, durante a Idade Média, “[...] um entendimento vital à época abordado, é de que o provimento d’água, sobretudo em abundância para a população era um grande investimento ‘simbólico do poder’, propagador de uma imagem de magnificência e eficácia” (p. 40), interessante que este ainda é um discurso político no século XXI. Esses pontos de abastecimento tinham finalidade útil e social, pois se tornavam grandes centros de relações interpessoais e políticas que os levaram a serem pensados como espaços urbanos que deveriam ter algum destaque estético, integrando-se à paisagem urbana. Assim, mesmo na contemporaneidade, esse

papel magnânimo do poder instituído ainda se relaciona com as questões que envolvem a ideia de saneamento e de distribuição de água potável para a população.

Na medida que as cidades cresciam, o caminho das águas úteis se espalhava pela cidade, não sendo diferente na Vitória colonial. Para Derenzi (CAUS, 2012, p.34), ainda em 1643, as águas começam a caminhar pela capital capixaba, por meio de aquedutos:

O guardião frei Paulo de Santo Antônio deve ter sido o primeiro entendido na arte de nivelar, topógrafo, digamos assim, na Vila de Vitória. Foi o construtor do aqueduto que trouxe água da Fonte Grande para a cozinha do convento.

As águas úteis surgem no Espírito Santo a partir da residência jesuíta e partiram dali os primeiros traçados não naturais da água em seu movimento de abastecer a cidade, seguindo, pois, uma tradição portuguesa de ocupação do solo no processo de colonização. Retomando Estrela (2017), podemos dizer que há momentos distintos dos modos de pensar esses equipamentos urbanos, que seguiram os mesmos processos das localidades europeias, tanto em forma quanto em localização nas cidades.

[...] estas estruturas que possuíam grande relevância à população encontravam-se próximas às portas principais, tal como constatamos, e nos caminhos onde uma grande quantidade de viajantes passava. Quando este “destaque” se altera para a questão de monumentalidade ou de incremento

urbano, estas estruturas passam, num segundo momento, a figurar em praças, mercados, feiras e na fronteira de um bairro para outro. Não nos admira que a certa altura as feiras aconteciam nas proximidades de uma fonte, ou ainda, que se construísse uma num local de feira. (ESTRELA, 2017, p.43)

Embora Estrela se refira às cidades portuguesas do período medieval, é possível afirmar que este processo se estabeleceu no Brasil com a colonização no século XVI. Podemos perceber que essas fontes não tardaram a se tornar importantes centros aglutinadores nas cidades, dando início aos processos de monumentalização desses espaços de abastecimento. A partir deste momento, com o crescimento urbano, diversos espaços foram sendo criados com a mesma finalidade e foram ganhando contornos socioculturais, aproximando pessoas, comerciantes, viajantes, até serem incorporadas como elementos aprazíveis e não apenas úteis. Surgem, pois, os chafarizes e fontes ornamentais em espaços de vivência nas cidades, sendo perceptível que no século XIX a finalidade não era mais apenas servir água potável. Esses espaços começam a embelezar as cidades. Alguns exemplos capixabas são a fonte e chafariz da Fonte Grande, de 1828 | FIGURA 1 |, o chafariz do Parque Moscoso (1952), ou o chafariz da Praça Costa Pereira (1940), todas no centro histórico da cidade.

Esse processo de estetização das águas úteis vai conduzindo a objetos cada vez mais elaborados que vão abrindo caminho para a construção de fontes ornamentais como as conhecemos | FIGURA 2 |.

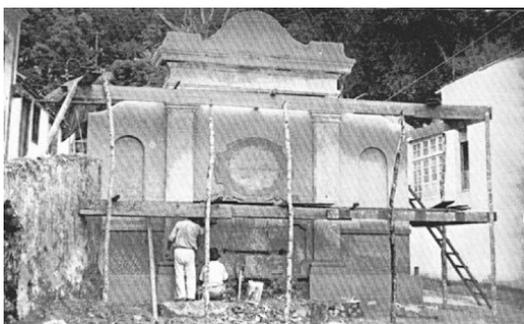


FIGURA 1

Reforma na década de 1940 do Chafariz da Capixaba (1828). Fonte: www.morrodomoreno.com.br



FIGURA 2

Fonte e chafariz no Parque Moscoso (1952). Fonte: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br/2011/05>

Verifica-se que, a partir da segunda metade do século XX, as fontes e chafarizes vão ganhando contornos cada vez menos funcionais, não mais atreladas ao conceito de águas úteis que servem as cidades no sentido de abastecer a população – o que é feito hoje por um sistema de tubulações elaboradas no subsolo urbano. Nas praças, essas fontes e chafarizes abraçaram cada vez mais o contorno de ornamento, de embelezamento urbano. Algumas tornaram-se verdadeira obras de intervenção estética nas cidades, as quais tem na água o elemento plástico primordial. Como, por exemplo, o Memorial aos Mortos de 11 de Setembro, em Nova Iorque (EUA). Esse movimento de estetização das fontes e chafarizes nas praças públicas vai ser a tônica em Vitória dos anos de 1980 para urbanizar as áreas dos aterros que tomaram do mar áreas de expansão territorial. Grandes campos abertos serão destinados à edificação de espaços de lazer e contemplação para os cidadãos. Esse mesmo espírito que vai ser tomado no processo de humanização da urbanização dos aterros da Praia do Canto.

Aqui nos aproximamos formalmente do objeto deste artigo: uma fonte em uma praça de destaque e de grande circulação de viajantes e moradores, próximo a uma feira destinada a turistas (a Praça dos Namorados). Embora a obra estudada compartilhe dos conceitos contemporâneos do monumento, ela ainda está embebida do conceito de fonte, e tem, como tal, uma história que se inicia no século XVI, com a primeira estrutura de que desenhará o caminho das águas úteis e que irá encontrar uma obra que ressignifica o conceito de fonte na capital capixaba do século XX.

DE ATERROS E PAISAGENS TRANSFORMADAS

A paisagem natural da Ilha de Vitória foi sendo transformada gradativamente desde o período colonial, mas é entre os anos de 1940 e 1980 que efetivamente redefiniram-se os contornos territoriais, suprimindo ilhas e soterrando manguezais; canais de navegação de navios viraram avenidas que hoje não mais revelam marcas do mar que jaz sob elas. Muito dos primeiros aterros foram feitos com o objetivo de dar fim a áreas insalubres¹. Apesar de se justificarem como sanitários, o impacto na paisagem foi devastador; dezenas de ilhas e morros pequenos desapareceram, alterando definitivamente o contorno e a ocupação urbana da ilha. Apesar desse processo se iniciar nos primeiros anos do século XX, nos interessa, particularmente neste artigo, as mudanças na parte nordeste da ilha, o chamado aterro da COMDUSA, que buscava criar novas áreas comerciais e de serviços – sem qualquer relação sanitária desta vez.

O aterro da COMDUSA teve início com a construção de um entroncamento que passava pela Ilha do Papagaio e ia até a Ilha do Sururu, mas esse entroncamento não era suficiente para reter a água que acabaria passando pelas pedras. Foi feito então outro entroncamento que ia da Ilha do Boi até a pedra da UEFA. Depois disso a área interna aos entroncamentos começou a ser aterrada.

[...]

O Aterro do Suá não representava uma área de aterro sanitário, mas uma área da baía de Vitória que deveria ser incorporada para atender às necessidades de expansão da

cidade e a reprodução do capital, principalmente o capital imobiliário que com as mudanças na economia nacional, promovia uma maior transferência de pessoas e capitais do campo para as cidades brasileiras.

[...]

Os principais objetivos do aterro realizado pela COMDUSA no Suá foram:

- 1- A criação de áreas para ocupação residencial,
- 2- A urbanização da região do Suá (O autor do projeto urbanístico foi o arquiteto Jolindo Martins Filho),
- 3- Possibilitar o desenvolvimento de atividades comerciais e de prestação de serviços na região, deslocando-se do confuso e congestionado Centro de Vitória,
- 4- Evitar que, através do molhe existente paralelo ao acesso ao porto, ocorra, por entre as pedras que o forma, o assoreamento do referido canal,
- 5- A criação de uma extensa praia e uma avenida para uso da população. (AMEIES, 2014)²

Exatamente essa extensa faixa de praia e essa avenida para uso da população é que vão definir o local onde será construída de duas grandes praças (resultantes desses aterros iniciados nos anos de 1970, formando a região onde se encontra a Praça dos Namorados, construída sobre essa faixa de terra resultando desses aterros que redesenharam a ilha | FIGURA 3 |.

A seta vermelha indica a área onde será instaurado o Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987), umas das obras de urbanização desse espaço tomado do mar em nome do

desenvolvimento urbano da cidade. É importante essa construção do território urbano, pois estamos a falar de impactos de intervenções que afetam a paisagem da cidade. Fato que vai ser relevante quando tanto o projeto da praça quando da obra em estudo vão ser uma tentativa de humanizar um espaço árido resultante de um processo invasivo de aterro.



FIGURA 3

À esquerda: Obras do aterro na região da Enseada do Suá, Santa Helena e Praia do Canto na década de 1970. Ao centro: Aterro finalizado com Praia de Santa Helena e Praia do Canto em primeiro Plano – início da década de 1980. À direita: Aterro finalizado com vista da atual Praia do Canto e indicação do local da Praça dos Namorados – década de 1980 (Fonte: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com/>).

O projeto urbanístico dessa área segue uma tradição que se inspira nas obras do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, cujo projeto do paisagista e arquiteto Burle Marx se torna uma referência mundial. Gregório Repsold, arquiteto e urbanista capixaba, segue nessa esteira de criar uma faixa verde, humanizada, destinada a formar um cinturão entre o mar e a grande avenida que cruzava em direção à área continental da cidade. Assim, é pensado um grande complexo urbano, com espaços de vivência e circulação, permeados por

quadras esportivas, um grande adro para feiras de artesanatos e eventos e um pequeno espaço comercial para lanches. E, entre o mar e a avenida, um espaço humanizado e verde. O monumento em estudo aqui está localizado na Praça dos Namorados – uma das praças desse complexo paisagístico, a qual foi inaugurada no dia 12 de junho de 1987, na gestão do ex-prefeito de Vitória Hermes Laranja (1985-1989).

Para abordar aspectos do processo criativo da obra e seu processo de reordenamento posterior, adotamos, inicialmente, as prerrogativas na crítica inferencial de Michael Baxandall (2006). Nessa aproximação teórica, o processo da obra e o artista estão diretamente relacionados ao conceito de encargos e diretrizes sociais a serem consideradas tanto para a construção, quanto para a recepção da obra. Assim, podemos inferir que diretrizes pessoais (do arquiteto e do escultor) vão ser tomadas como referentes iniciais, mas entendidas em sua dimensão compartilhada com o coletivo, pois são como “[...] um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (BAXANDALL, 2006, p. 87). Deste modo, não podemos descartar que a obra estabelece relações com o momento histórico e o com o ambiente cultural no qual seu processo de construção estava inserido. Sobre o tema, podemos inferir que foi considerada uma tendência dos gestores públicos nos meados de 1980: a Resolução 40/3 de 24 de outubro de 1985, na qual a Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU) proclamou que o ano de 1986 seria o Ano Internacional da Paz. O propósito na escolha deste tema era expressar o anseio compartilhado por todas as nações naquele momento: a paz mundial.

Outra diretriz que devemos levar em consideração ao analisar a intencionalidade poética da obra é a importância de uma carta enviada pela Casa Universal de Justiça, instituição da Fé Bahá'í, dirigida a mais de 160 chefes de Estado e de Governo, em outubro de 1985, intitulada "A Promessa da Paz Mundial"³, que versa sobre a transformação social por meio dos valores humanos e os obstáculos para alcançar a paz mundial. Esses princípios Bahá'í vão ao encontro da expectativa da ONU em estabelecer a harmonia entre os homens. A Comunidade Internacional Bahá'í, criada em 1948, trabalha diretamente com a ONU na promoção dos princípios gerais da organização, sendo seu braço executivo em diversos países. Essa consideração é importante porque é o braço brasileiro no Espírito Santo da Comunidade Bahá'í que vai coordenar e fomentar a construção do monumento em estudo.

Pelo estudo de documentos referentes à Comunidade Bahá'í no Brasil, pode-se perceber que ela vai agir no final dos anos de 1980 em várias cidades brasileira erguendo monumentos relacionados à celebração desse ano Internacional da Paz; um exemplo disto é o monumento erguido em Goiânia (GO), de autoria de Siron Franco, inaugurado em 1988. Essa ação Bahá'í articulada nacionalmente vai ser fundamental para que o monumento em Vitória seja pensado, regulamentado pela Prefeitura e pelos autores, sendo uma importante diretriz para a execução da obra. Destaca-se também outra diretriz que será considerada e que vem do poder público municipal. Segundo o depoimento de Ioannis Zavoudakis⁴, o então prefeito de Vitória, Hermes Laranja,

havia planejado urbanizar as praças nesse novo território gerado com os aterros da COMDUSA por meio de uma espécie de parceria público privada, na qual oferecia a possibilidade de que comunidades de descendentes de estrangeiros na cidade pudessem erguer monumentos em uma praça, desde que custeassem sua edificação. Assim, segundo o escultor, coube à Comunidade Bahá'í a Praça dos Namorados.



FIGURA 4A-4B

Vistas parciais (1993) do Monumento ao Ano Internacional da Paz. Concepção de Gregório Repsold, execução de Ioannis Zavoudakis (1987).
Fonte: Ioannis Zavoudakis

Assim, em 1987 prestam uma homenagem ao Ano Internacional da Paz, com o fomento à construção de um monumento, o qual rememora, também, o fundador da fé Bahá'í, BAHÁU'U'LLAH. Isto pode ser verificado na inscrição existente na placa comemorativa do monumento, na qual lê-se: “A terra é um país, e a humanidade seus cidadãos”. BAHÁU'U'LLAH (1817-1892).

A obra, em sua configuração inicial, era formada de duas semiesferas | FIGURAS 4A-4B | que emergiam de um grande espelho d'água, compartilhado da tradição das fontes e charizes que ornamentam as praças urbanas, essas formas são envolvidas por água em todos os lados, sendo acessíveis por meio de longas passarelas em concreto que percorrem todo o lago formado com a obra. As semiesferas, que possuem quase 10 metros de diâmetro cada uma, foram construídas com concreto e recobertas com um mosaico de pastilhas de vidro. A imagem em sua superfície representa uma projeção cartográfica cilíndrica do globo terrestre, a Projeção de Mercator⁵ uma espécie de carta geográfica do planeta, sendo possível identificar uma representação dos continentes e do mar que une a todos.

A concepção poética da obra prevê que ela deve ser apreendida não apenas pelo olhar, mas também pela circulação. Um caminhar sobre as águas em direção aos globos; uma aproximação simbólica com o planeta. Se a partir de Baxandall podemos afirmar que diretrizes como a Declaração 40/03-85 da ONU, os princípios da Comunidade Bahá'í, o interesse do governo municipal em erguer praças temáticas por meio de parcerias público-privadas e as estratégias de

Burle Marx para as obras do Aterro do Flamengo, são decisivas para as escolhas que levaram à conclusão do encargo simples: realizar um monumento em homenagem ao Ano Internacional da Paz, na Praça do Namorados, encomendada pela prefeitura em conjunto com a Bahá'í.

Percebe-se que mais que uma escultura/monumento, ou uma alegoria à paz, a obra se estende para além da sua forma hemisférica. O mosaico nos semicírculos se complementa com as passarelas de concreto que circulam as formas e se prolongam pelo espaço demarcado pelo espelho d'água. Nenhum dos elementos existem sozinhos, e seu conjunto (mosaico, passarelas e água) não se encerram em si mesmos. O objeto parece existir na relação com o espaço que o circunda. Se antes se caminhava pela areia da praia aterrada, o projeto poético da obra coloca o passante em um novo caminho na borda d'água. Os diferentes objetos se tornam obra na medida que congregam todos os elementos da forma e do espaço em que se instala. Podemos dizer que a obra em questão é concebida “[...] como um ‘agente de coprodução’ do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação ‘artística’ localizada no espaço público [...]” (REMESAR, 2000, p.67). A obra é mais que uma escultura, ela toma o espaço circundante como matéria também.

Neste sentido, Moreira (2019, s/p) afirma:

Nas instalações *site specific* o espaço atua como potência transformadora no sentido de assumir a posição de diretriz para o projeto, e isso não significa que seja um delimitador ou redutor das ideias do artista, mas sim uma provocação

para elas. [...] De forma geral, são trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - para um local específico, em que os elementos dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Voltar-se para o espaço, seja incorporando-o à obra ou transformando-o, é uma das tendências da produção contemporânea, seja em galerias, ambientes naturais ou áreas urbanas.

No caso do Monumento ao Ano Internacional da Paz, a encomenda (encargo) é decorrente de um contrato conjunto dos executores da obra com a Prefeitura de Vitória e com a comunidade Bahá'í. A obra leva em consideração todo o processo de urbanismo e paisagismo do local, mas também o seu entorno paisagístico. Quando falamos em paisagem urbana, falamos para além do mero espaço ou lugares compartilhados. Os espaços precisam ser vividos para efetivamente serem paisagem. A arte parece ser uma das estratégias para ressignificar os espaços e os transformar em lugares, sentidos e vividos significativamente. A obra de arte, como expressão humana, e o espaço público, como meio desta expressividade, parece que sempre estiveram essencialmente interligados, pelo menos na cultura como a que conhecemos. A cidade é o resultado das ações do homem no espaço, um conjunto de transformações e apropriações, que constituem objetos sociais, que interferem e formam novas paisagens.

Para Junge (2011, p. 37), “[...] a paisagem é uma construção do homem e está constantemente sendo reconstruída e reconfigurada por ele”, sendo possível observá-lo interagindo com a paisagem e a paisagem fazendo-o reagir. O projeto

poético proposto por Gregório Repsold para o monumento parece promover essa interação do transeunte que transita pelo objeto, ativando-o como obra. Gregório Repsold se apropria do deambular do cidadão, o qual, ao caminhar sobre a passarela, percorre todo o globo terrestre, acionando a potência de circular.. Interagir as diferenças. Como um microcosmo, a obra parece ter a potência de fazer acreditar que somos todos um mundo só. O espaço estético do objeto, que funciona como elemento da paisagem urbana, é acionador dos modos de viver a nova praça, a qual se estabelece como uma micropaisagem. Essa ideia corrobora com o pensamento de Yi Fu Tuan (1980), para quem o meio ambiente condiciona o modo como dele nos apropriamos, bem como nossa própria produção cultural, material ou imaterial, inclusive o próprio conceito de paisagem construída (paisagem urbana). Seguimos entendendo que a praça, como o lugar praticado, se configura como espaço (CERTEAU, 1998). Para Cullen (1971, p. 135), “[...] Um edifício é arquitetura, mas dois seriam já a paisagem urbana, porque a relação entre dois edifícios próximos já é suficiente para liberar a arte da paisagem urbana”. Assim, a parte material do monumento em estudo (sua forma material), associado ao espaço onde ele se instaura operam uma dualidade existencial que aciona o objeto como obra que opera uma nova paisagem: um diálogo pleno entre a avenida que o antecede, o gramado que o envolve, a água emoldurada que se espelha no mar ao fundo | FIGURA SA |.

No contexto da arte pública capixaba, podemos afirmar que esta foi a primeira obra que efetivamente estende-se para além de seu material físico e efetivamente incorpora o

espaço e o público como matéria edificante⁶. O monumento existe como obra a partir do momento que diferentes elementos são acionados: a camada geológica escondida sob toneladas de pedra e terra, a urbanização desse aterro, a reconstrução da água submersa apresentada como um grande espelho d'água, as passarelas de concreto que conduzem o transeunte para que ele caminhe sobre as águas, o mosaico que dá forma aos hemisférios, o gramado que emoldura os objetos. Juntos, todos esses elementos edificam uma nova paisagem na Praça dos Namorados.

Em síntese, podemos dizer sobre a obra entregue em 1987, que, antes tudo era água, até se separar o firmamento sobre o qual a vida cresceu. O público tornou-se co-autor na obra ao mesmo tempo que também é espectador da própria história do planeta simbolizada nos hemisférios de mosaico. Nesse espaço ecumênico instaurado, não há a turbulência do mar aberto. O mar e a Terra coabitam o mesmo local com os seres que lhe circulam e habitam. A tranquilidade se instaura. O silêncio metafórico conduz à Paz. É de fato um monumento à Paz.

Se os aterros tomaram o mar para a terra, simbolicamente esse monumento abre janelas no firmamento permitindo que o mar, sob pedras e areia, respire novamente, mesmo que de modo metafórico. Instaura-se um equilíbrio visual que recompõem a paisagem, não a natural (impossível de ser tomada), mas reinstaura-se uma paisagem cultural (feita pelo homem) que entende o lugar da natureza e de sua sabedoria de fazer logradouros sensíveis que se tornam paisagem ao serem apreendidos pelos sentidos dos que se põe em busca da harmonia com o mundo.



FIGURA 5A-5B

Acima, vista aérea da Praia do Canto (2010) com o aterro da CONDUSA urbanizado. No detalhe marcado em vermelho é possível ver a mancha lago artificial que integrava o Monumento ao Ano Internacional da Paz na Praça dos Namorados. Fonte: SETUR - ES. Abaixo, vista aérea da obra no início dos anos de 1990. Foto de Olímpia Repsold (acervo pessoal de Gregório Repsold).

Como pode ser percebido na | FIGURA 5A |, o aterro urbanizado se configurava como uma espécie de transição entre a parede de edifícios e o mar. Ele reintegra uma certa área urbana de circulação e respiração. Se a área foi outrora aterrada, o projeto urbanístico reconstituiu uma ideia de paisagem (cultural) que tenta simular um desenho mais natural para a orla. Do alto, a obra é um elemento na paisagem | FIGURA 5B |. A

paisagem se transformou em obra, que se transformou novamente em paisagem.

Imutável? Não!

QUANDO UM MOSQUITO PODE MUDAR A PAISAGEM

A estabilidade como obra desse monumento parece ter seguido a tradição do descaso público com os monumentos instaurados em Vitória. Na realidade, este talvez seja o maior problema que a sociedade capixaba tem: manter sua memória expressa em seus monumentos. Há pouca ação pública efetivamente preocupada com a conservação/preservação dos monumentos. Nos últimos trinta anos, apenas dois movimentos foram tomadas neste sentido, estando em curso um projeto institucional mais amplo que se desenha como a maior investida municipal de manutenção e recuperação dos monumentos em Vitória⁷. Entre eles, a restauração parcial do Monumento ao Ano Internacional da Paz, do qual tratamos. Mas as marcas da sua destruição são evidentes e podem ser acompanhadas por documentos variados.

Ao analisar um conjunto de fotos, datadas de 1993, pode-se observar que a obra já apresentava sinais de abandono, com fissuras e outros danos que deixavam evidente falhas no seu processo de manutenção enquanto equipamento urbano | FIGURA 6 |. Mas, essa imagem também nos permite afirmar que transformações estruturais ocorreram nesses anos seguintes à sua inauguração, as quais transformaram a natureza da obra. Em junho de 1993, como pode-se ver na imagem, o espelho de água ainda se mostra aparentemente limpo, sem evidências de degradação significativa ou abandono.



FIGURAS 6A-6B

Monumento ao Ano Internacional da Paz. Gregório Repsold / Ioannis Zavoudakis (1987). Fonte: Ioannis Zavoudakis, foto de 1993.

Os dados documentais disponíveis dessa obra, bem como o testemunho dos autores e de populares, permitem que tenhamos certeza que em 1993 ela ainda se encontrava integralmente como idealizada. A | FIGURA 5A | evidencia que 2010, a obra encontra-se integrada à paisagem local,

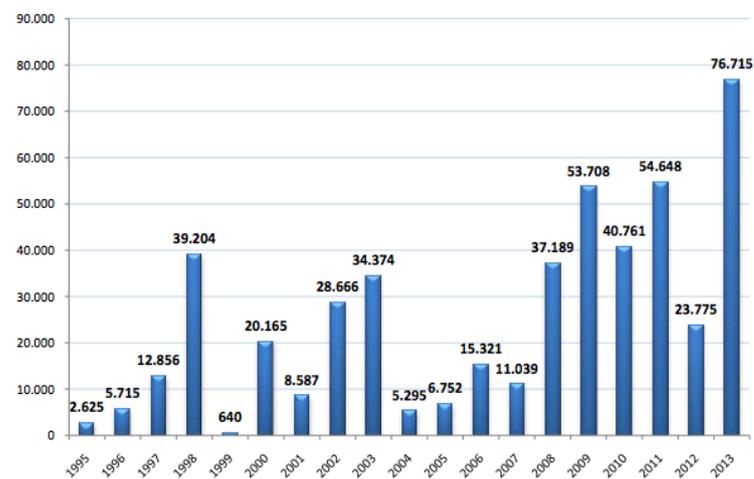
e aparentemente íntegra. Entretanto, outro conjunto de documentos da obra em processo revelam que a obra já estava sendo alterada em 2010, tendo seu espelho d'água esvaziado antes de 2008. Porém, ainda com sua estrutura em concreto intacta (lago artificial). Entretanto, outras imagens deste acervo fotográfico evidenciam o estado da obra em 2011, permitindo observar que a obra já havia sido totalmente modificada com o aterro do lago artificial que integrava o objeto. Ato que teve impacto determinante para o desaparecido total da referência de espacialidade do objeto, restando apenas as semiesferas e uma passarela de concreto entre elas, no mesmo nível do gramado. Isto nos leva de volta ao ponto central desse artigo: como a epidemia de dengue pode ter sido o principal elemento para alterar esse monumento urbano?

A resposta dessa questão passa por entender alguns aspectos da epidemia de dengue no Espírito Santo a partir dos anos de 1990. Fez-se necessário compreender alguns documentos e revisões no campo da Saúde Pública e da Epidemiologia no estado, em especial nas medidas correlacionadas com a Organização Mundial de Saúde (OMS) e com os órgãos públicos nacionais, estaduais e municipais que tentavam criar protocolos sanitários de controle epidemiológico da dengue

Assim, no caminho processual da obra, instalou-se uma nova diretriz social que vai lhe alterar significativamente nos anos seguintes. Um novo encargo se coloca no seu caminho, o combate ao vetor da dengue. Para este encargo, novas diretrizes se interpõem no caminho da obra:

os protocolos de saúde coletiva e da epidemiologia e os dados da dengue no estado.

A construção do nosso argumento passa, inicialmente, por entender do que se trata essa epidemia no Espírito Santo. Para analisar como essa diretriz da saúde pública se constituiu como agente transformador da obra, consideramos os dados da Secretaria Estadual de Saúde do Espírito Santo (SESA). A partir dessa informação sintética (Quadro 1), foi possível acompanhar os surtos de dengue no estado no período de 1995 a 2013, o que nos permitiu discutir como as principais diretrizes que levaram a alterações formais e conceituais do monumento estão diretamente relacionados aos picos da curva de casos da dengue pela SESA.



QUADRO 1

Série histórica do número de casos notificados no Espírito Santo de 1995-2013. Fonte: NEVE/SESA.

Assim, para essa reflexão sobre arte e pandemia, tentamos entender como essas medidas de cunho público-sanitário, resultantes de uma epidemia no Espírito Santo, puderam funcionar como agentes transformadores para alterar não apenas o projeto inicial da obra, mas todo o contexto da paisagem e da experiência sensorial promovida por ela enquanto paisagem.



FIGURAS 7A-7B

Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987). Vistas parciais do monumento após a retirada da água (2008).
Fonte: CEDOC LEENA-UFES, foto de Ciliani Celante

Verificamos que o “Monumento ao Ano Internacional da Paz” sofreu um ataque brutal à sua natureza estética provocado pelas medidas epidemiológicas estratégicas para conter a epidemia de dengue no Espírito Santo, a partir da segunda metade dos anos de 1990 e especialmente, após 2008. Inicialmente, a obra perdeu um dos seus principais elementos que a integravam com a paisagem local: a água. Seguiu desidratada e abandonada | FIGURA 7A E 7B | . Em seguida, foi definitivamente mutilada, restando apenas vestígios do que fora a obra. O monumento foi esvaziado de seu sentido, com o aterro de seu espelho d’água e a alteração completa do sentido de deambular pela passarela envolto pela água. Uma obra em processo sendo esvaziada de seu sentido.

Com base nos documentos da obra em processo na paisagem e nos documentos da Secretaria Estadual de Saúde, analisamos essas intervenções e suas relações com as medidas epidemiológicas da saúde coletiva naquele período. O esvaziamento de fontes e chafarizes públicos foi uma das medidas recomendadas como estratégia de combate ao mosquito, já nos protocolos da década de 1990. Mas, é exatamente de 2008 que verificamos uma terceira e expressiva onda no aumento dos casos de dengue, já considerada como uma epidemia no Brasil, com forte impacto no Espírito Santo (Quadro 1). O ano de 2008 marcou o início de um crescimento exponencial dos casos da dengue no estado, indicando um ciclo irreversível do aumento de casos nos anos seguintes, como os dados da SESA revelam. Entendemos que o acirramento das medidas protetivas e de combate ao vetor da doença exigiram medidas mais duras por parte do

poder público. Para compreender as medidas tomadas pela prefeitura de Vitória, nos parece pertinente um breve contexto da dengue no Brasil para auxiliar o entendimento de como as alterações da obra foram orquestradas por políticas públicas e protocolos de controle epidemiológico da epidemia em curso naquele momento.

A FIOCRUZ, ao definir a dengue como doença, aponta já o impacto do fator água para a disseminação da doença.

A dengue é uma doença infecciosa febril aguda causada por um vírus pertence à família Flaviviridae, do gênero Flavivirus. Esses também são classificados como arbovírus, ou seja, são normalmente transmitidos por mosquitos. No Brasil, os vírus da dengue são transmitidos pela fêmea do mosquito *Aedes aegypti* (quando também infectada pelos vírus) e podem causar tanto a manifestação clássica da doença quanto a forma considerada hemorrágica. [...] Estudos demonstram que a melhor oportunidade para enfrentar o *A. aegypti* dá na fase aquática (larva e pupa), em especial com a remoção ou vedação dos locais onde a fêmea põe seus ovos. (FIOCRUZ MINAS, s/d).

Essas considerações da FIOCRUZ permitem que se compreenda o movimento nacional de erradicação do vetor dessa doença e as medidas sanitárias editadas pelo Ministério da Saúde. Foram orquestradas ações governamentais visando o monitoramento de terrenos baldios, casas abandonadas e quaisquer outros logradouros que pudessem favorecer a procriação do mosquito. Há, por parte das autoridades

nacionais, uma preocupação especial com o Espírito Santo. Ao apresentar um estudo sobre a dengue em 1994, Pontes e Rufino-Netto defendem a tese de que a retomada dessa epidemia no Brasil tem sua origem no Espírito Santo, o que talvez explique o rigor das medidas no estado.

No ano de 1986, o *Aedes albopictus* foi encontrado também no Brasil, simultaneamente no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e no Espírito Santo. Acredita-se que a origem desses focos tenha sido o Japão, através do intercâmbio marítimo desse país com o sistema portuário do Estado do Espírito Santo (Companhia Vale do Rio Doce), disseminando-se a partir daí para vários Estados brasileiros”. (PONTES; RUFINO-NETO, 1994, p.221)

Mas, se essa doença reaparece no Brasil nos anos de 1980⁸, é na segunda metade da década seguinte que ela vira um problema epidemiológico que exige um alinhamento nacional de protocolos de combate. Segundo Barreto e Teixeira (2008, p. 63), em seu estudo sobre a dengue no Brasil,

[...] Em 1996, elaborou-se um projeto que incluía esforços em várias frentes com o objetivo de busca da erradicação do vetor. Associado a ações específicas de combate ao mosquito, o projeto incluía intervenções em políticas urbanas essenciais que levassem a retirar a sustentabilidade para o estabelecimento, a reprodução e a expansão do vetor. Além do combate químico ao *Ae. aegypti*, foram planejadas estratégias e metas nas áreas de saneamento ambiental, educação, informação e ampla mobilização social. (p. 63)

Salles e Rufino-Neto, ainda no início da década de 1990 já afirmam que “ [...] A única medida disponível atualmente para a interrupção da cadeia de transmissão do dengue é o combate ao vetor da enfermidade” (1994, p. 9). Pode-se considerar que na primeira metade da década de 1990, os estudos indicavam que a erradicação da doença passava diretamente pelo combate ao processo de reprodução do mosquito, o que implicava diretamente em logradouros que poderiam acumular água, sendo este um habitat favorável à ovoposição da fêmea do mosquito. Mas, estes estudos seguem afirmando que é, efetivamente, em 2008 que a dengue vai provocar insegurança e desavenças político-institucionais que vão exacerbar-se as respostas à epidemia instaurada, acirrando as medidas e os protocolos de controle epidemiológico.

Se voltamos ao nosso Quadro 1, veremos que de fato, no Espírito Santo há um crescimento exponencial dos casos de dengue a partir de 2008. Se tomamos nossa obra, perceberemos que em junho de 2008 foi a última imagem coletada dela ainda com a caixa do espelho d’água antes de ser aterrado | FIGURAS 7A-7B |. Isto nos permite inferir a proposição de que o aterramento definitivo do lago artificial que formava o espelho d’água ocorre em resposta à essas medidas protocolares institucionais tomadas a partir de 2008. Essas intervenções vão alterar a natureza da obra, excluindo seu caráter como intervenção e a devolvendo ao campo da escultura pública do tipo monumento tradicional.

As medidas tomadas em Vitória, na gestão do Prefeito João Coser (2009–2012) colocaram em curso o que era recomendado no Programa Nacional de Controle da Dengue

(MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2006), editado pelo Ministério da Saúde (MS), no qual se estabelecem diretrizes nacionais de combate à doença. Esse Programa do MS vai orientar o conjunto de “ações e serviços de saúde [...] para enfrentar a dengue, cuja gravidade e potencial epidemiológico mostraram-se evidentes, atentando-se à sua evidência pública” (idem, p. 54). Essas diretrizes seriam executadas em todos os níveis do poder público, garantindo inclusive a execução de ações que viessem a se sobrepor aos interesses individualizados. Acreditamos que foi pautado nessas diretrizes que as diversas fontes e chafarizes no Espírito Santo foram sendo esvaziadas, uma medida para conter o avanço da epidemia, entendendo que estes locais poderiam facilitar a reprodução do vetor. Essa medida foi questionada pelos cidadãos, mas foram impostas pelos governos municipais que viram nesses logradouros um grande foco da doença, o que também era preconizado em resoluções do MS para combate à dengue. Entretanto, estudos sobre o dengue, já em 2008, mostravam que as ações adotadas, que seguiam os protocolos da epidemia de febre amarela no início do século XX, não estavam sendo eficazes,

O que se tem constatado é que os programas antivetoriais, mesmo quando desenvolvidos em acordo com o preconizado pelos documentos técnicos científicos emanados da OMS e outros organismos nacionais e internacionais, não estão alcançando os efeitos esperados e que os princípios técnicos e científicos que norteiam esses manuais não apresentaram grandes avanços quando

comparados àqueles que orientavam as campanhas de combate ao *Ae. aegypti* da primeira metade do século XX, que tiveram como objetivo erradicar a febre amarela urbana (BARRETO; TEIXEIRA, 2008, p. 64)

Apesar dos indícios de poucos resultados efetivos de algumas medidas de contenção do vetor da dengue, o protocolo de esvaziamento da água de logradouros públicos no estado foi executado. A medida foi tomada por prefeituras municipais, seguindo as recomendações do Ministério da Saúde que via nesses locais (fontes e chafarizes públicos) logradouros para a procriação do *Aedes Aegypti*, vetor de transmissão da doença. Assim, diversas praças pelo estado foram repentinamente esvaziadas. Rotinas populares que se reuniam em torno de fontes cantantes, de águas coloridas dançantes foram apagadas. Alteradas pelas medidas de isolamento e controle do mosquito. Fontes secaram, silenciaram os esguichos, esvaziaram-se as praças pelo interior.

Entretanto, ao longo do final dos anos de 2000, muitos dos municípios do Espírito Santo que seguiram os protocolos de esvaziamento suas fontes e chafarizes, perceberam que a medida não tinha impacto efetivo e algumas optaram por adotar outras medidas, colocando cloro ativado nas nessas águas, entendendo que assim, mesmo sem o uso do larvicida, estavam utilizando um material que aparentemente funcionou como agente de combate ao mosquito, evitando sua reprodução nessas águas limpas e paradas.

Vitória, como capital do estado, se manteve mais fiel ao protocolo de esvaziamento desses logradouros, esvaziando

definitivamente quase todos os seus equipamentos do tipo fontes ou chafarizes. Projetos urbanísticos como o do Parque Moscoso viram seu lago e sua fontes serem secados, alterando o seu funcionamento. Somente no início dos anos de 2010 que o lago do Parque Moscoso voltou a ser enchido, sendo inseridos peixes para tentar controlar as larvas, entretanto o espelho d'água da sua concha acústica | FIGURA 2 | jamais retornou.



FIGURAS 8A-8B

Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987). Vistas parciais do monumento após aterramento do espelho d'água. Fonte: CEDOC LEENA-UFES; foto de Marcela Belo (2015)

Mas, é na Praça dos Namorados que essas medidas vão além do mero esvaziamento. A diretriz da Prefeitura Municipal para outros logradouros da capital (como o parque Moscoso, o Parque da Pedra da Cebola e o Horto de Maruípe) não é aplicada ao conjunto da Praça dos Namorados. Nela, não apenas esvaziaram a fonte (parte do Monumento ao Ano Internacional da Paz); aterraram definitivamente o espaço das águas; alteraram permanentemente o projeto urbanístico e paisagístico original da praça. Eles destruíram um monumento, danificando seu projeto poético definitivamente. Com o aterro do que era o espelho d'água, a relação do objeto com o seu entorno e como os modos de operação sensível dos transeuntes é totalmente alterado.

Essa medida excessiva por parte do poder municipal levou à mutilação de um dos mais espetaculares monumentos urbanos da cidade. Imagens geradoras de sua poesia foram destruídas. Seja a de que as semiesferas do mapa-múndi estavam imersas e flutuantes no azul infinito do cosmos (imaginário poético de Ioannis); ou a ideia das águas do mar que aproximavam os continentes (nos afetos de Gregório Repsold); seja em suas passarelas de concreto que permitiram um caminhar pelas águas se aproximando de todo o mundo; seja a atmosfera de silêncio e paz provocada pelo conjunto dos elementos; ou ainda as relações do espaço tomado do mar com a memória das águas sobre as quais o aterro foi feito; todos os elementos simbólicos e afetivos da obra foram soterrados. Ação que nos parece hiperdimensionada, pois outras medidas poderiam ser tomadas. Esse aterramento destruiu a obra. Destruiu-se a paisagem. A dengue continua

sendo uma epidemia no estado com mais de 45 mil casos até setembro de 2020⁹. A epidemia segue. Os espelhos d'água viraram grandes buracos vazios. Depois, como o mar tomado pelo processo de exploração imobiliária, esses vazios foram apagados. Vazios urbanos. O mosquito venceu. O monumento se viu como mais uma das vítimas da dengue.

(IN) CONCLUSÕES: REFLEXÕES SOBRE VETOR

A palavra vetor, muito usada neste texto, nos conduz a um vocábulo com muitos significados que se cruzam ao longo desta reflexão. Na geografia, os vetores, de modo amplo, são segmentos de retas que desenham coordenadas no mapa-múndi, permitindo a plena noção de localização; o vetor geográfico nos aproxima por meio de meridianos e paralelos. Aproxima possibilidades. Aglutina as possibilidades. No trabalho analisado, a água é o vetor que possibilita que a obra seja acionada. A concepção artística da obra considera esta, a água, como a imagem geradora que une os mundos; um vetor que constrói um discurso de unidade. Ela aproxima os diferentes, assim como os mapa-múndi, torna os caminhos seguros.

Na medicina, o vetor é o elemento da epidemiologia. Fala de qualquer ser vivo que possa ser transmissor de um agente infectante. O vetor sanitário ilude. Camufla o perigo. Espalha o problema. Afasta os sujeitos e os separa: infectados e não infectados; vítimas e sobreviventes. O mosquito é o vetor. Contra ele deve ser declarada a guerra. As armas da saúde coletiva para destruir o transmissor de doenças. O vetor combatido pela OMS, segrega o mundo. Contra ele as

medidas sanitárias devem ser tomadas. Os processos individuais serem sucumbidos pela emergência pública sanitária.

Vivemos um tempo complexo, no qual a aproximação humana enfrenta abertamente o isolamento humano. Na obra estudada, o seu papel como paisagem integrada foi destruído para destruir o mosquito. Nos isolamos atualmente para seguir vivendo. Seguimos vivendo sem a beleza plena da nossa liberdade. Vivemos com medo. À espera de uma sempre nova onda. Mas não aquelas do mar sobre a areia, mas de um agente infectante que nos destrói aos poucos, que nos isola. A arte parece poder resistir e criar possibilidades de tolerar esse embate. Esse chamado novo normal evidencia que o vetor vencedor não tem sido o geográfico. Um nano ser vivo assola a humanidade como a conhecemos.

Se o vetor geográfico nos aproxima, o vetor epidemiológico agora afasta. Talvez entre os nós do ciberespaço esteja a nova paisagem na qual outras aproximações humanas possam ser edificadas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, José Guilherme. Arte Pública. Origens e Condição histórica. In Arte Pública e Envolvimento Comunitário. Atas do Colóquio Internacional, Porto: Universidade Católica Editora. 2013. P. 13-43
- ASSOCIAÇÃO DE MORADORES, EMPRESÁRIOS E INVESTIDORES DA ENSEADA DO SUÁ. 2014. Disponível em <http://ameies.blogspot.com> (acesso em: 11 de outubro de 2020).
- BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. *Folha de São Paulo: Mais !*, São Paulo, 13.07.2003. disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>, acesso em 10 de novembro de 2020

- CAUS, Celso Luiz. Das Fontes e Chafarizes às Águas Limpas – Evolução do Saneamento no Espírito Santo. Vitória: Cesan, 2012
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CIRILLO, José. ; CELANTE, Ciliani. AMÉRICA: 500 Anos de Devastação e Saques (de Washington Santana): do anti-monumento à Arte Pública em Vitória, ES. *Anais do 18o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia*
- CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 1971.
- ESTRELA, Gisele Freitas. Fontes e Chafarizes. O abastecimento de água nos espaços públicos na Baixa Idade Média portuguesa. Dissertação de Mestrado. 2017. Mestrado em Arqueologia, Universidade do Porto. Orientador Professor Doutor Mário Jorge Barroca Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/109304>, acesso em 09 de novembro de 2020.
- FIOCRUZ MINAS GERAIS INSTITUTO RENÉ RACHOU. Dengue, você sabia?. Disponível em: <http://www.cpqrr.fiocruz.br/pg/dengue/#:-:text=Voc%C3%AA%20sabia%3F&text=A%20dengue%20%C3%A9%20uma%20doen%C3%A7a,%2D3%20e%20DEN-V%2D4>. Acesso em 10 de outubro de 2020).
- GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. SECRETARIA DE ESTADO DA SAÚDE. PLANO ESTADUAL DE CONTINGÊNCIA DE DENGUE 2013-2014.
- GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. SECRETARIA DE ESTADO DA. SAÚDE. Boletim 37: boletim epidemiológico de dengue, zika e chikungunya. Vitória, 2020. Disponível em: https://saude.es.gov.br/Media/sesa/Noticias%20Aedes%20aegypti/Boletins%20Dengue/37_Sa%C3%BAde%20divulga%2037%C2%BA%20boletim%20epidemiol%C3%B3gico%20da%20dengue-1.pdf. Acesso em 25 de outubro de 2020.
- JUNGE, Jonathan. Comunicação Visual e Paisagem Urbana: Estudo sobre mídias e arte no espaço público. 2011. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa

Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/95268>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

MAURÍCIO L. BARRETO ; MARIA GLÓRIA TEIXEIRA Dengue no Brasil: situação epidemiológica e contribuições para uma agenda de pesquisa. REVISTA de ESTUDOS AVANÇADOS 22 (64), 2008

MENEZES, Maria Lucia Pires. O Aterro e o Parque do Flamengo. 50 anos de espaço público. Sucessos e conflitos REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9796. Depósito Legal: B. 21.742-98 Vol. XXII, núm. 1.195 5 de abril de 2017

MOREIRA, Susanna. O espaço transforma a arte: instalações site specific. 2019. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/926347/como-o-espaco-transforma-a-arte-instalacoes-site-specific?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

NEVES, Márcia Moreira. Marketing social no Brasil: A nova abordagem na era da gestão empresarial globalizada. Rio de Janeiro. 2001.

PONTES, Ricardo J. S. ; RUFINO-NETTO, Antônio. Dengue em localidade urbana da região sudeste do Brasil: aspectos epidemiológicos* revista saúde pública. 28 (3) 1994 Rev. Saúde Pública vol.28 no.3 São Paulo Junho, 1994.

REMESAR, Antoni. Espaço Público e a interdisciplinaridade. Lisboa: Centro de Design, 2000, p.67).

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado. Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

NOTAS

1. Vale destacar aqui que, muitos desses espaços considerados insalubres pelo poder público decorriam da própria ação de prefeitos e governadores que executavam aterros menores que impediam a circulação da água dos manguezais, as quais com o tempo ficavam putrificadas e insalubres.

2. A AMEI-ES (Associação de Moradores, Empresários e Investidores da Enseada do Suá) mantém um blog com um pouco da história da comunidade.

Pode-se acompanhar todo o processo de criação do bairro. Disponível em <http://ameies.blogspot.com> (acesso em: 11 de outubro de 2020).

3. O documento na íntegra encontra-se disponível no website da comunidade mundial Bahá'í, no link: <https://www.bahai.org/pt/beliefs/universal-peace/promise-world-peace/>

4. Entrevista concedida aos autores em 17 de outubro de 2020, em seu ateliê.

5. Tal projeção foi criada em 1569 pelo cartógrafo e matemático holandês Gerardus Mercator, e, originalmente, foi elaborada com o intuito de auxiliar os navegadores daquela época, porém acabou se tornando um modelo de representação do mundo (mapa-múndi). Percebemos que este tipo de representação respeita a forma dos continentes, mas altera a dimensão e suas áreas. (nota dos autores)

6. Somente em 1992, outra obra terá característica semelhantes: América 500 anos de Devastação e Saques, de Washington Santana. Para mais informações ler CIRILLO, J.; CELANTE, C. AMÉRICA: 500 Anos de Devastação e Saques (de Washington Santana): do anti-monumento à Arte Pública em Vitória, ES. *Anais do 18o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia*

7. Está em curso, em 2020, um procedimento de restauro do Monumento ao Ano Internacional da Paz, organizado pela Prefeitura Municipal e operada pelo Instituto Goia, integrante de uma proposta que envolve a maioria dos monumentos da cidade. No caso do Monumento ao Ano Internacional da Paz, esse restauro está sendo conduzido pelo artista/restaurador Celso Adolfo Salles. Entretanto esse processo não prevê a recomposição integral do projeto original, restringindo-se apenas à recuperação do mosaico na superfície das semiesferas.

8. Os primeiros casos surgem ainda no século XIX, com grande crescimento em 1923, entretanto, foi considerada erradicada do país na década de 1950. Para um histórico da dengue no Brasil, ler Ricardo J. S. Pontes e Antônio Ruffino-Netto. Dengue em localidade urbana da região sudeste do Brasil: aspectos epidemiológicos Revista Saúde Pública. 28 (3) 1994 Rev. Saúde Pública vol.28 no.3 São Paulo, Junho de 1994

9. Dados da SESA, no 37o. Boletim sobre a dengue no ES, disponível em: <https://www.es.gov.br/Noticia/sesa-divulga-37-boletim-epidemiologico-de-dengue-zika-e-chikungunya>. Acesso em 25 de outubro de 2020.

AUTORES

José Cirillo

PPGA / LEENA-UFES / FAPES-CNPQ

Pesquisador do LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Bolsista Produtividade em Pesquisa (PC-FAPES). Professor Permanente do Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004) e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2015/2016). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo.

Marcela Belo

PPGArtes-UFMG/ CAPES/ LEENA-UFES

Graduação em Artes Plásticas e Mestrado em Artes, ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Atualmente realizando o curso de Doutorado em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, na linha de pesquisa “Preservação do Patrimônio Cultural”. Atua como pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA no Centro de Artes da UFES e do Grupo de Pesquisa Arte Contemporânea: Preservação e Exibição - ARTECOM da Escola de Belas Artes da UFMG. Bolsista CAPES.



[IN] PERTINÊNCIAS

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 Baia 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 DA CAPA

Frame de *Entre Nós*. Performance de Longa Duração [aproximadamente 86 horas]. Cal Gras - Alberg de Cultura i Residència d'Artistes, Avinyó - Barcelona, Espanha, 2012.

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



158

(In) pertinências recurso eletrônico : 10 doses no silêncio e na arte / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando orgs; Thais André Imbroisi, ilustrador. Dados eletrônicos 1. ed. Vitória : EDUFES, 2021 p. 288 :

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-89300-01-4
Modo de acesso: <https://leena.ufes.br>

1.Criação (Literária, artística, et c.) Arte 2. Arte moderna .Música . 4. História da Arte . I. Cirillo, José 1964 --. II. Belo, Marcela 1982-- . III. Grando, Ângela, 1950 --. IV.

CDU: 7

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

10 DOSES [IN] PERTINÊNCIAS NO SILÊNCIO E NA ARTE

José Cirillo
Marcela Belo
Ângela Grando
organizadores

EDUFES
Vitória, 2021