

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO EM ARTES

GISLAINE ZANON FERREIRA PROCÓPIO

**ARTE EM ESPAÇOS PÚBLICOS DE VITÓRIA**

VITÓRIA  
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE POS GRADUAÇÃO EM ARTES

GISLAINE ZANON FERREIRA PROCÓPIO

## ARTE EM ESPAÇOS PÚBLICOS DE VITÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Artes.  
Área de Concentração: Teoria e História da Arte.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clara Luiza Miranda  
Co-orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

VITÓRIA  
2010

## FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA:

---

Clara Luiza Miranda

---

Aparecido José Cirilo

---

Tarcísio Bahia de Andrade

---

Maria Cecília França Lourenço

## AGRADECIMENTOS

À toda minha família, especialmente aos amados GUSTAVO e GIOVANNI.

À prof<sup>a</sup> CLARA, muito mais que uma fonte inesgotável de conhecimento.

E a todos os professores e amigos que de alguma forma contribuíram com informações, dados, imagens, para a confecção do trabalho: prof. CIRILO, prof. TARCÍSIO, prof<sup>a</sup> MARIA CECÍLIA, CILIANE CELANTE, MARIELA PIMENTEL e companheiras do mestrado.

## EPÍGRAFE

Não existe mais lugar para as catedrais, para a arte, na cidade. Uma irreversível tendência a desambientar os monumentos tende a transformar as cidades atuais em desertos. As obras de arte parecem condenadas à diáspora. Hoje não se pode mais contar com o lugar que nos seja dado como morada dos deuses. Um lugar que, como Jerusalém, se comunique diretamente com o céu. Agora toda tentativa de evocar simbolicamente o sagrado corre o risco de cair no kitsch. Tudo o que se pode almejar é, como diz Gide, uma catedral transitória erigida sobre a areia.

Nelson Brissac Peixoto

## RESUMO

Apesar da arte pública ser um tema bastante em voga nas discussões da crítica especializada atualmente, observa-se certa dificuldade em conceituar esse modo de expressão artística, principalmente por ser um tema ainda em construção. O assunto abrange vários outros aspectos muitas vezes não considerados pelos críticos. Ao se atentar apenas para o caráter estético, observa-se a abstenção da relação arte-cidade fundamental, por exemplo, na tentativa de compreender o fenômeno de invisibilidade dos monumentos e esculturas públicas nas cidades contemporâneas.

Nesta pesquisa, busca-se discutir a dialética da arte no espaço público da cidade de Vitória, no Estado do Espírito Santo, através de análises das obras nela inseridas. A arte funciona como formadora tanto do caráter material quanto simbólico do urbano, derivando desse processo os modos de apropriação pelo público. A arte contribui para compreensão das transformações urbanas, assim como se restabelece diante destas transformações.

Palavras-chave: arte pública, espaço público, Vitória.

## ABSTRACT

Despite the public art is a subject quite in vogue in discussions of the critics today, there is some difficulty in conceptualizing this mode of artistic expression, mainly as an issue still under construction. The subject covers various aspects not often considered by critics. When we look only to the aesthetic character, there is a failure of the art-city fundamental, for example, in an attempt to understand the phenomenon of invisibility of public monuments and sculptures in contemporary cities.

In this research, we attempt to discuss the dialectic of art in public space in the city of Vitória, in Espírito Santo State, through analysis of the works included in it. The art serves as both the training material as symbolic character of urban, deriving the ways this process of appropriation by the public. The art helps understanding of urban transformations, and is restored before these changes.

Keywords: public art, public space, Vitória.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Cupid's Span</i> (2002), Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen. Aço e fibra, 182.3m de altura. Rincon Park, Califórnia. ....	26
Figura 2: <i>The Gates</i> (1979-2005), Christo e Jeanne-Claude. 7.503 unidades. Central Park, Nova York. ....	27
Figura 3: <i>Tilted Arc</i> , Richard Serra (1981). Aço corten, 36,6x3,66m.....	30
Figura 4: Jacob Javits Plaza, Martha Schwartz (1992). ....	31
Figura 5: Baleia, Ângelo Venosa (1989/90). Aço corten, 6x3,5x2,5m. Praia do Leme, RJ.....	32
Figura 6: Sem Título, Elisa Bracher (2003). Realizada especialmente para exposição “Genius Loci - o espírito do lugar”. Madeira, 5,0x0,7m. Largo do Arouche, São Paulo.....	32
Figura 7: América - 500 anos de devastação e saque, Washington Santana (1992). Lixo doméstico (plástico), 73x12m. Curva da Jurema, Vitória, ES. ....	33
Figura 8: Índio, Carlo Crepaz (1963). Bronze. Centro, Vitória, ES. ....	34
Figura 9: <i>Mistos</i> , Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen (1992). Aço, alumínio e resina plástica, 20,7x10,1x3,2m. Barcelona, Espanha. ....	37
Figura 10: À esquerda, Félix Gonzalez-Torres (1992), outdoor em New York. O artista utilizou a mesma imagem em mostra do MAM/SP, em 2001. À direita, <i>We don't need another hero</i> , Bárbara Kruger (1987), em 40 diferentes cidades simultaneamente. ....	38
Figura 11: <i>Home pages</i> dos programas de comissionamento de arte pública de N.Y. e Philadelphia. ....	39
Figura 12: <i>Three Way Piece (The Archer)</i> , ....	40
Figura 13: <i>La grande vitesse</i> , Alexander Calder (1969). Chapa de metal pintada. ....	40
Figura 14: À esquerda, Andrea Blum, <i>Enroute</i> (2001), Paris. À direita, <i>Drink/Sleep</i> (1997), Strasbourg, França.....	41
Figura 15: Paredes Pinturas, Monica Nador (a partir de 1995), em comunidades carentes. ....	42
Figura 16: Jardim de infância, Diego Ponder (2006). Intervenção em Jardim da Penha, Vitória, durante o multipliCIDADE. ....	43
Figura 17: À esquerda, escultura localizada em frente ao Supermercado Wall Mart, à direita, escultura localizada no acesso principal do Hotel Radisson, ambas em Vitória. ....	43
Figura 18: <i>Palazzo Publico e Torre del Mangia</i> ,.....	47
Figura 19: Estátua eqüestre de Dom Pedro I, Louis Rochet (1862). Praça Tiradentes, RJ.....	49
Figura 20: <i>Entardecer (Dona Domingas)</i> , Carlo Crepaz (?). Bronze. Centro, Vitória, ES. ....	50
Figura 21: <i>Vietnam Veterans Memorial</i> , Maya Lin (1982). ....	54
Figura 22: À esquerda, <i>Als Europeístes</i> , Federico Correa, Alfonso Milà, Enric Satué (1998) e Torre do arquiteto Santiago Calatrava, Plaça d'Europa, Parque Olímpico de Barcelona; acima, Porta de Sarrià, Emili Armengol (1993). ....	59

Figura 23: Chafariz da Capixaba com inscrição “1828” na parte superior. À direita, beco de acesso ao Parque Municipal Gruta da Onça. ....	61
Figura 24: Ao fundo, o Palácio Anchieta, à frente, assinalada em vermelho, na Praça João Clímaco, a estátua em homenagem ao deus Mercúrio. ....	62
Figura 25: Figura: Vista da estátua do deus Mercúrio e ao fundo Monumento ao Expedicionário. ....	62
Figura 26: Estátua simbolizando a primavera na escadaria Bárbara Lindenberg. ....	62
Figura 27: Monumento a Domingos Martins, em comemoração ao centenário de morte do herói. Fonte: Figura do autor. ....	63
Figura 28: Avenida Capixaba, atual Jerônimo Monteiro, inaugurada em meados da déc. de 1920. ...	64
Figura 29: Relógio da Praça Oito de Setembro no ano de sua inauguração - 1942. ....	65
Figura 30: Do mesmo período (1951) são as esculturas em homenagem à professora pública - D. Ernestina Pessoa, à esquerda, e ao soldado expedicionário, à direita. ....	66
Figura 31: Monumento à Evolução da Cidade de Vitória, próximo à Praça Costa Pereira. ....	67
Figura 32: Monumento à Mãe, Praça Costa Pereira. ....	67
Figura 33: O Pensador, Rodin. ....	95
Figura 34: A Coluna Interminável, Brancusi. ....	96
Figura 35: Índio, escultor Carlo Crepaz, Praça Américo Poli Monjardim. ....	98
Figura 36: Índio, escultor Carlo Crepaz, Praça Américo Poli Monjardim. ....	98
Figura 37: Fotografia aérea indicando a localização da escultura Índio. ....	101
Figura 38: Carlo Crepaz trabalhando em um dos seus bustos clássicos. ....	103
Figura 39: Entardecer, escultor Carlo Crepaz, Praça Presidente Roosevelt. ....	104
Figura 40: Entardecer, escultor Carlo Crepaz, Praça Presidente Roosevelt. ....	105
Figura 41: Dona Domingas em primeiro plano e ao fundo o Porto de Vitória. ....	107
Figura 42: Fotografia aérea indicando a localização da escultura “Entardecer”. ....	108
Figura 43: Fotografia do sítio nas proximidades do Palácio Anchieta, na década de 1950, antes da demolição do sobrado que daria lugar à Praça Presidente Roosevelt. ....	109
Figura 44: Fotografia do mesmo sítio no ano 2000. ....	109
Figura 45: Getúlio Vargas, escultor Leonardo Lima, Praça Getúlio Vargas. ....	111
Figura 46: Inscrição completada com palitos pelo público. ....	112
Figura 47: Estátua de Getúlio Vargas voltada para a Baía de Vitória. ....	113
Figura 48: Praça Getúlio Vargas já urbanizada, assinalada em vermelho, no antigo aterro da Capixaba. ....	115

Figura 49: Evento acontecendo às margens da baía de Vitória. À direita, Praça Getúlio Vargas com o monumento assinalado em vermelho. ....	115
Figura 50: Estátua de Getúlio Vargas no dia de sua inauguração, década de 1950. ....	116
Figura 51: Fotografia atual da estátua e entorno construído. ....	116
Figura 52: Fotografia aérea indicando a localização da escultura de Getúlio Vargas. ....	117
Figura 53: À esquerda, fachada oeste da Catedral de Chartres, França. À direita, um par entre as várias estátuas que compõem as fachadas. ....	121
Figura 54: Palácio Gustavo Capanema, antigo Ministério da Educação e Saúde, construído de 1936 a 1942, no Rio de Janeiro. Acima, da esquerda para a direita: fachada sul, mural de Portinari e terraço-jardim. ....	124
Figura 55: Igreja São Francisco de Assis. ....	125
Figura 56: À esquerda, “Os Guerreiros”, de Bruno Giorgi. À direita, “A Justiça”, de Alfredo Ceschiatti. Ambas estão na Praça dos Três Poderes, em Brasília. ....	127
Figura 57: Rivera, <i>El agua, Origen de la Vida</i> , 1951, Parque Chapultepec, Ciudad de México. ....	128
Figura 58: Siqueiros, <i>The People in Arms</i> , ....	128
Figura 59: Cândido Portinari, <i>Café</i> , 1925, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. ....	130
Figura 60: Cândido Portinari, painel sobre o ciclo econômico brasileiro, MES, Rio de Janeiro. ....	130
Figura 61: Parque Moscoso. À esquerda, planta original, arquiteto Paulo Motta (1910), à direita, arquiteto Francisco Bolonha (1952), inclusão da escola e da concha acústica. ....	132
Figura 62: Mural na UFES. ....	133
Figura 63: Mural no Palácio da Fonte Grande. ....	133
Figura 64: Mural no Departamento de Imprensa Oficial. ....	133
Figura 65: Mural no ginásio Jones Santos Neves. ....	133
Figura 66: Planta baixa da escola Ernestina Pessoa, assinalando os murais: interno, voltado para o pátio, e externo, voltado para a rua. ....	134
Figura 67: Vista do mural a partir do pátio. ....	136
Figura 68: Mulher de combinação rosa, Burle Marx, 1933. ....	139
Figura 69: Mulher, Burle Marx, 1935. ....	139
Figura 70: Peixes, Burle Marx, 1941. ....	139
Figura 71: Aguadeiras, Burle Marx, 1948. ....	140
Figura 72: Composição, Burle Marx, 1987. ....	140
Figura 73: Fotografia aérea do Centro de Vitória. Localização do edifício Aureliano Hoffmann, entre as avenidas Jerônimo Monteiro (acima) e Getúlio Vargas (abaixo). ....	141

Figura 74: Planta baixa do pavimento térreo. Localização do mural no hall do edifício. Fonte: Intervenção sobre imagem de alunos da disciplina THAU II. ....	141
Figura 75: Mural de Roberto Burle Marx, 3,0 x 8,0 metros, 1954. ....	142
Figura 76: Detalhe do painel no edifício Aureliano Hoffman. ....	144
Figura 77: Terraço-jardim do Ministério da Educação e Saúde Pública, edifício Gustavo Capanema, 1938, Rio de Janeiro. ....	145
Figura 78: Mural do Edifício Aldebaran, Raphael Samú, 1969. ....	146
Figura 79: Ao fundo, painel de Raphael Samú. ....	149
Figura 80: Sem título, Pablo Picasso, 1967, Chicago, Illinois, USA. ....	151
Figura 81: <i>Spiral Jetty</i> , Robert Smithson, 1970, Great Salt Lake, Utah, USA. ....	153
Figura 82: <i>Running Fence</i> , Christo & Jeanne-Claude, 1972-1976, Califórnia, USA. ....	153
Figura 83: <i>Mistos (Match Cover)</i> , Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, ....	154
Figura 84: Parangolé, escultura móvel de Hélio Oiticica, 1964. ....	155
Figura 85: Acima, A Língua, e abaixo, A Boca, Giovana Zimmermann, Florianópolis. ....	159
Figura 86: Monumento ao Imigrante Italiano, Sheila Basílio, 2000, Praça da Itália. ....	161
Figura 87: Vista aérea da Praça da Itália, Avenida Américo Buaiz, assinalado em vermelho o Monumento ao Imigrante Italiano. ....	163
Figura 88: Vista aérea do parque linear composto pela Praça dos Namorados, Praça dos Desejos, Praça da Ciência e Curva da Jurema. ....	164
Figura 89: Monumento a Comunidade Negra Capixaba ou “Guerreiro Zulu”. ....	165
Figura 90: Obra “O retorno de Araribóia” realizada no 8º Salão Bienal do Mar pelo Coletivo Maruípe. À direita, em frente ao Palácio Anchieta, e à esquerda, na Rua Sete de Setembro. ....	170
Figura 91: <i>Batcolumn</i> , de Oldenburg e Coosje Van Bruggen para a cidade do baseball, Chicago. ....	171
Figura 92: Mural das lavadeiras em meio às residências do morro. À direita, detalhe do mural. Fonte: SEHAB - Prefeitura Municipal de Vitória. ....	173
Figura 93: Mural sendo confeccionado pelos próprios moradores. À direita, morador do bairro. Fonte: SEHAB - Prefeitura Municipal de Vitória. ....	173
Figura 94: Mural dos pescadores finalizado. ....	173
Figura 95: Mural nas proximidades da rodoviária. Desenhos de malas e ônibus. ....	174
Figura 96: Vista aérea e detalhe da obra “America 500 anos de devastação e saque”, de Washington Santana, 1992. ....	176

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>1 CONSIDERAÇÕES SOBRE ESPAÇO PÚBLICO E ARTE PÚBLICA</b> .....	<b>17</b>
1.1 ESPAÇO PÚBLICO .....	17
1.2 ARTE PÚBLICA .....	28
1.3 MONUMENTO .....	44
<b>2 O CONTEXTO URBANO-CULTURAL CAPIXABA</b> .....	<b>56</b>
2.1 ANTECEDENTES E TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM .....	60
2.2 LEVANTAMENTO DE OBRAS EM LOCAIS PÚBLICOS .....	68
<b>3 ARTE EM ESPAÇOS PÚBLICOS DE VITÓRIA</b> .....	<b>92</b>
3.1 UM CENÁRIO PARA DIFERENTES PERSONAGENS .....	94
3.1.1 <i>Índio</i> .....	97
3.1.2 <i>Entardecer - Dona Domingas</i> .....	104
3.1.3 <i>Getúlio Vargas</i> .....	110
3.2 INTEGRAÇÃO DAS ARTES MODERNAS .....	119
3.2.1 <i>Catedral medieval: obra de arte total</i> .....	119
3.2.2 <i>Síntese das artes</i> .....	122
3.2.3 <i>Integração na prática?</i> .....	123
3.2.4 <i>Muralismo</i> .....	127
3.2.5 <i>Integração das artes capixaba</i> .....	131
3.3 ARTE CONTEMPORÂNEA EM ESPAÇO PÚBLICO .....	150
3.3.1 <i>Monumento ao Imigrante Italiano</i> .....	160
3.3.2 <i>Monumento a Comunidade Negra Capixaba ou “Guerreiro Zulu”</i> .....	165
3.3.3 <i>Arte nos Morros</i> .....	167
3.3.4 <i>América 500 Anos de Devastação e Saque</i> .....	176
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>180</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>182</b>

## INTRODUÇÃO

Ao longo da dissertação é desenvolvida uma investigação a respeito do tema Arte Pública, principalmente sua manifestação no âmbito urbano de Vitória, no Espírito Santo, visando relacionar o dissenso em trânsito desse conceito com as transformações históricas ocorridas nesta capital. Para tanto, parte-se de uma visão panorâmica da dialética construtiva existente entre as artes e as cidades, no primeiro momento visando elaborar uma história sintética, compor o estado da arte sobre o tema, para em seguida contextualizar as intervenções artísticas do tecido urbano da cidade de Vitória, tomando-as para o estudo estético.

Tal tema está no centro do debate contemporâneo especializado e sob constantes controvérsias conceituais, ou seja, encontra-se ainda em construção, o que dificulta encontrar um significado definitivo e unilateral do que seja uma obra de arte pública. Logo, o trabalho está dividido em três capítulos, sendo o primeiro - *Considerações sobre espaço público e arte pública* - de fundamental importância para a introdução e compreensão de tais discussões teóricas que envolvem o conceito atual dessa forma de expressão artística. Além de discutir a questão do caráter público da obra, se em ambiente de acesso livre e irrestrito ou se de acordo com os anseios estéticos da população, esse capítulo subdivide-se em análises focadas na relação da arte com a estrutura urbana, dentro dos sub-temas: Espaço público, Arte pública e Monumento.

A arte participa como constituinte e também formadora do urbano, e, portanto, partilha dos processos (estéticos, econômicos, sociais e culturais) transformadores da cidade. A história da arte pública está intrinsecamente atrelada a da esfera pública, a partir do momento em que as mudanças econômicas e sociais influenciam expressivamente na conformação e apropriação dos espaços públicos, locais intrínsecos da arte.

A partir do século XIX, fruto da revolução científica, o próprio conceito de espaço é alterado e passa a ser fundado nos princípios do movimento e da velocidade<sup>1</sup>, daí a importância em definir como este espaço se apresenta. Nesse sentido, os monumentos, que desde a antiguidade possuíam papel fundamental na história da cidade ocidental, perdem seu lugar nas cidades modernas e são abduzidos por uma infinidade de imagens e composições formais. Nesse contexto de mutabilidade, tanto conceitual quanto plástica e imagética, como definir a arte enquanto pública? Ou melhor, como a arte se insere no âmbito do espaço público contemporâneo? Como se relaciona com este público?

A seguir, após a reflexão dos parâmetros conceituais do primeiro capítulo, o segundo - *O contexto cultural capixaba* - busca descrever os antecedentes e a transformação da paisagem cultural da cidade de Vitória ao longo dos tempos. O retorno ao passado histórico auxilia na compreensão do desenvolvimento cultural e fundamenta o rol de obras encontradas atualmente pela cidade.

Para vislumbrar tal panorama artístico, fez-se necessário realizar o mapeamento das obras, visto que esses dados não estavam disponíveis em literatura especializada<sup>2</sup>, o que resultou em extenso inventário e catalogação das mesmas. A carência de material local e a escassez de informações específicas induziram, em boa parte do tempo, que a pesquisa focasse o caráter histórico em vez de artístico, buscando embasamento nos antecedentes históricos e culturais, esses sim, contando com considerável literatura referencial. A partir do inventário e estudo das transformações da paisagem urbana, é possível a análise pontual das obras ao traçar paralelos com os contextos nacionais e internacionais, possibilitando uma ampla perspectiva da arte pública em Vitória e uma discussão das políticas culturais e novos desafios na inserção da arte no âmbito municipal.

---

<sup>1</sup> Em 1867, na “*Teoria General de la Urbanización*”, o engenheiro espanhol Ildefonso Cerda cria o neologismo “urbanismo”. Para ele, já nesse período, “*o movimento e a comunicação*” aparecem como as características distintivas da “*nova civilização*” emergente (CERDÀ, Ildefonso *apud* CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo. Sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.269).

<sup>2</sup> A não ser o livro do historiador Willis de Faria, de 1948, *Catálogo dos monumentos históricos e culturais da capital*, que é referência única e clara sobre o assunto, mas que finaliza seu levantamento em obras do início da década de 90, além de alguns artigos de jornais e revistas da época, como a *Vida Capixaba* e a *Chanaan*.

O estudo das relações da arte pública no espaço urbano é o ponto focal deste trabalho, por isso, no terceiro e último capítulo - *Arte em espaços públicos de Vitória* - adentra-se mais profundamente na esfera de transformações formais e ideológicas da arte e do espaço público, buscando-se referenciais/categorias, em que possam se basear as análises comparativas dos casos de Vitória.

Inicialmente, algumas teorias consideram a proximidade com os espectadores como premissa maior da arte pública<sup>3</sup>, por exemplo, observa-se o surgimento da catedral gótica como primeira “obra de arte total”, à medida que possibilitou a interação direta do público com as várias formas de expressão artística (arquitetura, escultura, pintura, música e poesia) desde a etapa de construção.

Mais tarde, em busca da revalorização dos espaços públicos e de uma maior publicidade para a arte/arquitetura, os modernistas como Lúcio Costa, quase um século depois, trouxeram à tona novamente o tema da “integração das artes”, uma aproximação da “síntese das artes” então defendida por Camillo Sitte, arquiteto vienense, e difundida internacionalmente pelo CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), como forma de integrar artes plásticas, arquitetura e urbanismo. Entretanto, essa integração se dá através de composições abstratas e autônomas de uma arte que talvez apreenda menos o público que a do período artístico anterior - figurativa, levantando indagações do tipo: cumprira a arte pública moderna seu objetivo social tão vigorosamente defendido?

Com a conquista do espaço público pelos modernos, ocorre um novo surto escultórico<sup>4</sup>, a partir do qual, mais adiante, se propagam algumas vertentes que caracterizam a arte pública contemporânea: *site-specific*, decorativa, utilitária, comunitária, ativista, anti-monumental, integrada; e que, até os dias atuais,

---

<sup>3</sup> Há que se considerar a natureza pública inerente à obra de arte, uma vez que ela pode ser entendida como manifestação da cultura e pode ser feita por qualquer pessoa, em qualquer lugar. Ou seja, é inevitável sua aproximação com a vida cotidiana, desde que sai das mãos do seu criador.

<sup>4</sup> O primeiro foi decorrente do fenômeno francês da “estatuamania”, expressão utilizada para indicar a instalação de esculturas em praças públicas com o objetivo de propor o civismo, com início na metade do século XIX e que atingiu diversos países, inclusive o Brasil.

objetivam reduzir a distância entre arte e espectador, num ciclo constante de busca pela revalorização estética.

Portanto, dentro desse contexto, procura-se analisar algumas das obras inventariadas, compatibilizando-as ou não com as “categorias” aqui instauradas que exemplifiquem as tendências artísticas desse gênero (estas utilizadas como ferramentas de análise e sujeitas às eventuais revisões e atualizações em função da contextualização da pesquisa).

# 1 CONSIDERAÇÕES SOBRE ESPAÇO PÚBLICO E ARTE PÚBLICA

Ao longo do texto serão utilizados termos diferentes para referenciar a arte pública que, em função de suas divergências conceituais, permite abordá-la ora como arte urbana, instalação urbana, ora como escultura pública, monumento público, e ora como painéis integrados à arquitetura. A flexibilidade da definição advém das inúmeras formas de expressão deste “novo gênero”<sup>5</sup> da arte que apesar de adotar técnicas distintas de composição esbarram no objetivo comum de serem essencialmente públicas.

A esfera pública é o local nato de inserção desta arte que partilha das transformações da cidade em busca de visibilidade nos espaços de livre acesso público obscurecidos pelo acúmulo de imagens. Um espaço antes apreendido em seus limites e que hoje se torna local de passagem, configurando outro desafio para a arte, além do estético: resistir à crise pública destes lugares.

Cabe ainda neste capítulo abordar a importância do monumento, como escultura permanente ao ar livre que incorpora valores, propaga ideologias e gera polêmicas. Antes cumprindo o papel de marco nas cidades e atualmente ignorado, sua estrutura plástica e compositiva resume a ideologia e história de sua época, estando inserido na atual.

## 1.1 ESPAÇO PÚBLICO

Há momentos da cidade onde ninguém nem nada permanece. Para definir o modo em que se habita neles é necessário descobrir a identidade de quem se move através da cidade. Uma tarefa bastante difícil, se si considerada que o trânsito sempre vem acompanhado de uma perda de identidade.

Pablo Ocampo

---

<sup>5</sup> Miwon Kwon utiliza o termo “novo gênero de arte pública” como instrumento de discussão. Segundo a autora, a denominação “*new genre public art*”, originária de Suzanne Lacy, pode ser entendida como uma arte de intenso engajamento com as pessoas do local, envolvendo direta comunicação e envolvimento por um extenso período de tempo. (KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004, p.82)

Antes de identificar os princípios compositivos das obras de arte pública de Vitória, parte fundamental no desenvolvimento dessa pesquisa, há que se analisar as relações entre obra e espaço aberto, e entre obra e contexto urbano, principalmente provenientes das implicações da mudança do conceito de espaço, sua produção e fruição na cidade ao longo dos séculos. Em paralelo ou de modo convergente também se modifica o conceito de esfera pública, da relação entre interior (privado) e exterior (público), estando o desdobramento dessas duas esferas incorporado à questões como política, cultura e mídia.<sup>6</sup>

É necessário ter consciência da polissemia intrínseca ao conceito de espaço, uma vez que este é de fundamental importância em diversas áreas do conhecimento, ou seja, apresenta diferentes acepções. O autor Fábio Duarte ao discutir a epistemologia do espaço identifica-o primeiramente como “postulado”. Segundo Duarte, esse tipo parte da definição presente nas teorias de cientistas e filósofos modernos como Giordano Bruno e Galileu Galilei, de que o espaço é infinito e incorpóreo: “o espaço infinito foi descrito não por ter sido constatado, mas postulado”. Assim, aceitar o espaço infinito como absoluto fez com que o corpo perdesse seu “enraizamento espaço-temporal”.<sup>7</sup>

Nesse contexto, a criação da perspectiva surge como forma de mensurar o espaço. “A perspectiva determina um espaço postulado”<sup>8</sup> e impossibilita o homem de apreender o espaço verdadeiramente. Assim como nas ciências, a política se valeu da ausência de subjetividade e o espaço “foi usado politicamente como símbolo de certa ‘unidade cívica’ organizando o mundo”.<sup>9</sup>

A partir do século XIX, com as transformações urbanas do Barão de Haussmann<sup>10</sup>, o termo espaço é tratado mais objetivamente através do urbanismo. Ao considerar o espaço urbano como coletivo, compartilhado, Henri Lefebvre propõe uma teoria da

---

<sup>6</sup> Assunto que deverá ser tratado de forma relacionada ao tema da arte pública mais adiante.

<sup>7</sup> DUARTE, Fábio. *Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.31.

<sup>8</sup> Ibid., p.33.

<sup>9</sup> Ibid., p.35.

<sup>10</sup> Transformações essas que liquidaram boa parte do núcleo original de Paris em busca de espaços voltados para a modernidade, com avenidas largas para os automóveis e desenho ortogonal das vias.

produção do espaço social, na qual esse estaria dividido em três, segundo Fábio Duarte: “haveria a prática espacial, os espaços de representação e as representações do espaço. A essa divisão corresponderia o espaço percebido, vivido e concebido”<sup>11</sup>.

Outras tentativas de definir o espaço objetivamente são apresentadas por Josep Maria Montaner. Uma de origem platônica, em que o espaço também aparece como abstrato, genérico, como “uma condição a priori, um fenômeno natural, contínuo, indefinido e abstrato, no qual o homem insere suas criações procurando perturbá-lo ao mínimo”<sup>12</sup>; e outra derivada da filosofia de Aristóteles, que “considera o espaço desde o ponto de vista do lugar”<sup>13</sup>. Em outros termos,

Cada corpo ocupa o seu lugar concreto e o lugar é uma propriedade básica e física dos corpos. Se para Platão “as idéias não estão em um lugar”, ao contrário, para Aristóteles “o lugar é algo diferente dos corpos e todo corpo sensível está em um lugar[...]”<sup>14</sup>

Esta definição de Aristóteles, posteriormente nos anos 1950 e 1970, passa a ter papel fundamental nas artes, enquanto durante o modernismo, é indiscutível a autonomia da obra sobre o contexto, da figura sobre o fundo. Apesar de proporem uma imagem mais humanizada do espaço urbano através da arte, os grandes espaços abertos (in)definidos desde o urbanismo modernista não possuem limites tridimensionais, as bordas que configuram concretamente um “lugar”.

De acordo com o filósofo Martin Heidegger: “O limite não é aquilo no qual algo termina, mas, como os gregos reconheciam, o limite é aquilo a partir do qual algo começa a existir”<sup>15</sup>. Se não existisse a margem, o horizonte, como seria possível conceber o limite entre céu e mar? E se a cidade é hoje fragmentada, como definir o limite entre ela (fundo) e seus objetos (figuras)? A cidade compacta que no passado “servia para destacar e dar significado aos edifícios e espaços abertos de

---

<sup>11</sup> DUARTE, op.cit., p.43.

<sup>12</sup> MAHFUZ, Edson. *O Clássico, o Poético e o Erótico*. Revista AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº15, p.60-68.

<sup>13</sup> MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p.30.

<sup>14</sup> Ibid., p.30.

<sup>15</sup> HEIDEGGER, apud MAHFUZ, op.cit, p.66.

importância coletiva, está hoje em dissolução e em processo de megalopolização”<sup>16</sup>. Sem contexto uniforme e limites bem definidos “o que se tem é uma coleção de objetos no espaço, por mais belos que sejam”<sup>17</sup>.

Em análise crítica da modernidade, no texto “*El arte y el espacio*” (1970), Heidegger questiona se a plástica corporifica o espaço, se ela representa a posse do espaço, uma conquista técnico-científica do homem moderno. O filósofo afirma que espaço é aquilo que impulsiona o homem moderno ao seu domínio absoluto e que a arte segue o mesmo imperativo. E questiona, seria o espaço físico-técnico o único válido?

A palavra “espaçar”, segundo Heidegger, significa “dar curso aos lugares, em que um deus aparece”<sup>18</sup> ou esteja foragido. Para os antigos isto representava libertar o *genius loci*, o espírito do lugar<sup>19</sup>. Um espaço era preexistentemente marcado pela presença protetora de divindades e recebia sua essência dos lugares, coisas, construções ali configuradas. Em “A origem da obra de arte”, Heidegger usa como exemplo o templo grego, no qual é a obra (templo) como verdade que dá seu “ser” à rocha e a faz aparecer.

A plástica é uma corporificação da construção de lugares e neles uma abertura de paisagens que concedem o habitar humano e a permanência das coisas encontrando-se, relacionando-se. A plástica é corporificação da verdade do ser em seu lugar, determinando a construção.<sup>20</sup>

Logo, “espaçar origina o localizar que prepara por sua vez o habitar.” Para Heidegger, no habitar reside o ser do homem e construir não é somente um meio

---

<sup>16</sup> MAHFUZ, op.cit, p.66. Megalopolização significa a rápida transformação de cidades ou metrópoles em megalópoles, grandes complexos urbanos.

<sup>17</sup> Ibid., p.66.

<sup>18</sup> HEIDEGGER, Martin. *El Arte y El Espacio*. Bogotá: Tomo 22, jun. 1970, p. 113-120.

<sup>19</sup> Conceito popularizado pelos arquitetos Christian Norberg-Schulz e Aldo Rossi. Este último, no livro “*A Arquitetura da Cidade*”, afirma que a individualização de um monumento, cidade ou construção é devido ao seu “lugar” e que este possui camadas de significação (vicissitudes e memórias) que ultrapassam o seu ser físico. Para Norberg-Schulz, fazer arquitetura significa fazer visível o *genius loci*, sendo tarefa do arquiteto criar locais significativos para ajudar o homem a habitar.

<sup>20</sup> HEIDEGGER, op.cit, p.113-120.

para habitar, já é em si mesmo o próprio habitar. “Não habitamos porque temos construído, mas construímos e temos construído na medida em que habitamos”<sup>21</sup>.

Nesse sentido, também contribuem outros teóricos. A historiadora Françoise Choay, na obra “O Urbanismo - Utopias e Realidades uma Antologia”, considera que o urbanismo em seu surgimento, como uma disciplina pragmática, volta seu olhar para a eficiência das soluções, pensando o habitar separadamente do ser. Assim como para Lefebvre, o advento da industrialização é o momento histórico em que caracteriza o apartamento entre o construir e o habitar heideggeriano.

Em busca de reencontrar a verdade nas experiências, em oposição às leis abstratas e fixas que as ordenam, o arquiteto Christian Norberg-Schulz<sup>22</sup> conceitua seis tipos de espaço: “pragmático” - da ação física, de integração do homem a seu ambiente; “perceptivo” - da orientação imediata, essencial à identidade humana; “existencial” - que fixa a imagem que o homem tem do ambiente (social e cultural); “cognitivo” - do mundo físico (capacidade de pensar o espaço); “lógico” - abstrato, que permite descrever os outros espaços; e o “expressivo ou estético” - de concretização do espaço existencial do homem. Para ele:

Um lugar é um fenômeno qualitativo, ‘total’, que nós não podemos reduzir a nenhuma das suas propriedades, tais como relações espaciais, sem perder de vista a sua natureza concreta. [...] Por serem totalidades qualitativas duma natureza complexa, os lugares não podem ser descritos por meio de conceitos analíticos, ‘científicos’. Por princípio a ciência ‘abstrai’ o que é dado, para chegar a um conhecimento ‘objetivo’, neutral.<sup>23</sup>

A principal preocupação de Norberg-Schulz era transpor o limite geométrico e perceptivo do espaço para que o espaço existencial (do ser-no-mundo) voltasse a resguardar “aquela posição central que deveria ocupar na teoria da arquitetura”<sup>24</sup>. O espaço, considerado em sua totalidade, deveria incluir os eventos importantes que nele se experimenta.

---

<sup>21</sup> Ibid., p.113-120.

<sup>22</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Esistenza, Spazio e Architettura*. Roma: Officina, 1982, p.13-14. Estes conceitos, assim como os anteriormente descritos, serão retomados no capítulo três, como suporte para as análises das obras de arte no contexto urbano de Vitória.

<sup>23</sup> Idem. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1980, p.8.

<sup>24</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Esistenza, Spazio e Architettura*. Roma: Officina, 1982, p.24.

O homem não pode ser separado do espaço. O espaço não é nem um objeto externo nem uma experiência interna [...] A palavra ‘sobre’ indica isso que é no teto, a palavra ‘sob’ indica isso que está no piso, a palavra ‘atrás’ aquilo que é além da porta, [...] (tudo vem de descobertas e interpretações procedentes de ações cotidianas) e não através de observação e mensuração do espaço.<sup>25</sup>

Quando Merleau-Ponty distingue um espaço antropológico de um espaço geométrico, submete a concepção de espaço à dimensão existencial de um lugar habitado. Este espaço habitado (do senso comum, *sensus communis*) deveria prever práticas estéticas comuns em sua construção. Seguindo a teoria de Jacques Rancière do sensível como domínio do estético e político simultaneamente, Vera Pallamin conceitua as práticas estéticas como sendo “formas de visibilidade das práticas da arte”, sendo que “as práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm nessa distribuição geral do sensível, nas suas formas de visibilidade e modos de ser”<sup>26</sup>. Tais práticas operam consensos ou dissensos na medida em que confrontam “a estrutura estabelecida da percepção, da ação e do pensamento”<sup>27</sup>. Estes dissensos atravessam a conceituação tanto de espaço público quanto de arte pública.

Também apoiado na tradição fenomenológica, Michel de Certeau considera o espaço como “lugar praticado”, “um cruzamento de forças motrizes”, coexistindo com um conjunto de elementos dentro de uma certa ordem. Ele considera a cidade como uma língua, um campo de possibilidades, onde o caminhar dos habitantes “transforma em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar.”

Um lugar é a ordem (seja ela qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio” [...] Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. [...] Em suma, o espaço é um lugar praticado.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> HEIDEGGER, apud NORBERG-SCHULZ, Christian. *Esistenza, Spazio e Architettura*. Roma: Officina, 1982, p.23.

<sup>26</sup> PALLAMIN, Vera. *Intervenções urbanas e comunidades: entre o consenso e o dissenso*. In: Revista do Instituto Arte das Américas, v.3, n.1. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p.91-99.

<sup>27</sup> Ibid., p.91-99.

<sup>28</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.201-202.

No livro “Carne e Pedra”, Richard Sennett<sup>29</sup> reconstrói a história entre os homens e a cidade a partir da relação de significados daquilo que os romanos chamavam de *urbs* (pedra) e *civitas* (carne). Para ele, a forma do espaço urbano é derivada das diferentes experiências corporais: andar, vestir, comer, conversar; ou seja, das experiências sociais, políticas e imaginárias dos habitantes.

Segundo Sennett, a questão da aceleração do tempo (mobilidade) na sociedade moderna é a principal característica para o estudo desta “sociedade das imagens”, também discutida por Walter Benjamin no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”<sup>30</sup> em tempos de criação da arte para grandes massas, como a fotografia e o cinema. As descobertas de William Harvey, de acordo com Sennett, ajudaram a converter o ambiente urbano em uma tríade de velocidade, fuga e passividade<sup>31</sup>. Em resumo, Sennett nos mostra como a velocidade - das pessoas e automóveis - aliena o corpo dos espaços nos quais ele se desloca<sup>32</sup>.

Hoje, como o desejo de livre locomoção triunfou sobre os clamores sensoriais do espaço através do qual o corpo se move, o indivíduo moderno sofre uma espécie de crise tátil: deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo. Esse princípio geral vem sendo aplicado a cidades entregues às exigências do tráfego e ao movimento acelerado de pessoas, cidades cheias de espaços neutros, cidades que sucumbiram à força maior da circulação.<sup>33</sup>

Além de uma visão fenomenológica do espaço, deve-se contemplar a importância do espaço como histórico. Parceiro de estudos e inspirador de Sennett, o filósofo Michel Foucault, por uma teoria do espaço do saber, adverte que ao escrever a história deve-se buscar não a origem ou a causalidade dos acontecimentos, mas as diversas maneiras por meio das quais os objetos podem ser visualizados no espaço histórico. O objeto de investigação existe sob uma trama de relações de

---

<sup>29</sup> SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

<sup>30</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>31</sup> O autor refere-se às descobertas de William Harvey sobre circulação do sangue e respiração, que mudaram completamente a compreensão anterior do corpo e favoreceram mudanças urbanísticas em todo mundo.

<sup>32</sup> Françoise Choay compartilha desse pensamento quando escreve sobre o divórcio da *urbis* e da *civitas*: “o advento do urbano desfaz a antiga solidariedade da *urbs* e *civitas*. A interação dos indivíduos é, de agora em diante, ao mesmo tempo, reduzida e deslocalizada”. (CHOAY, Françoise. *Destinos da cidade européia: séculos XIX e XX*. In: Revista RUA n.6, p.08-21. Salvador: UFBA, 1999.)

semelhança, vizinhança, afastamento, diferença e transformação; sendo, portanto, essas relações que permitem a “formação” dos objetos, seu aparecimento, dentro das conjunturas.

A obra de arte pública pode ser considerada como coisa, “um ponto, a partir do qual a trama de um todo, uma conjuntura, se tece”, em cada espaço histórico. Assim sendo, a coisa “guarda, reúne em si as suas possibilidades de aparecimento e de acontecimento [...] Cada conjuntura se articula nela [...]”<sup>34</sup> Nesse ponto de concentração de uma totalidade, se as conjunturas são alteradas, conseqüentemente as relações também mudam e nossa percepção é aberta para várias possibilidades do objeto à vista.<sup>35</sup>

Para Foucault, além do saber científico existem outras possibilidades de compreender e interpretar a realidade, as coisas. No prefácio do livro “As Palavras e as Coisas” Foucault lança o conceito de solo epistemológico, que pode ser resumido como sendo o espaço de configuração geral do saber, sendo este histórico, limitado e transitório. O espaço (solo) a partir do qual os saberes de uma época histórica tornam-se possíveis, situa-se entre dois extremos: os códigos fundamentais de uma cultura, e as teorias científicas e interpretações dos filósofos.

Para Foucault, tanto nossas práticas (experiências), como os instrumentos utilizados nelas (linguagem, moral, percepção), já são determinados por códigos, ou seja, princípios de ordem. A ordem é o que se dá nas coisas como sua lei interior.

Os códigos fundamentais de uma cultura - os que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas - fixam de antemão para cada homem as ordens empíricas com as quais terá algo haver e nas quais se reconhecerá. No outro extremo do pensamento, as teorias científicas ou as interpretações dos filósofos explicam porque existe uma ordem em geral, a que lei geral

---

<sup>33</sup> SENNETT, op.cit., p.214.

<sup>34</sup> FRANCALANCI, Carla. *Uma ontologia da imagem*. Texto não publicado. Vitória, 2007, p.1-24.

<sup>35</sup> Vale lembrar que Heidegger diferencia ‘coisa’ de ‘objeto’. A obra como objeto existe na mente do artista antes de existir como coisa. Sua existência como coisa só se completa para o artista e o público na união deste objeto com sua materialidade.

obedece, que princípio pode dar conta dele, porque razão se estabelece esta ordem e não aquela outra.<sup>36</sup>

Como observa o historiador Paul Veyne, a filosofia de Foucault é a da relação, isto é, da individualidade. Para que se possa dar significado a uma obra de arte é preciso que esta exista, “erigida como um monumento”<sup>37</sup>, que seja uma individualidade, para assim receber novos sentidos, além daqueles inerentes a sua completude. Assim como, um espaço não pode ser considerado “espaço”, uma obra também não pode ser considerada “obra” sem suas “relações de força”.

A obra, como individualidade que, supostamente, deve conservar sua fisionomia através dos tempos, não existe (só existe sua relação com cada um dos intérpretes), mas ela é algo: ela é determinada em cada relação; a significação que teve em seu tempo, por exemplo, pode ser objeto de discussões positivas. O que existe, em compensação, é a matéria da obra, mas essa matéria não é nada enquanto a relação não faz dela isso ou aquilo.<sup>38</sup>

Talvez esse seja o dilema da arte no espaço urbano contemporâneo, a ausência de relações dos fixos versus os fluxos. De acordo com Milton Santos, o espaço é formado por um conjunto de “sistemas de objetos e sistemas de ações”, os fixos permitem ações que os modifiquem, recriando o ambiente social, ou seja, redefinindo cada lugar. Os fluxos, como resultado das ações, atravessam ou se instalam nos fixos, modificando seu significado e valor.<sup>39</sup> Fixo é espaço produzido, é obra, que referencia e permite habitar o mundo; o fluxo é reprodução, consumo e corrupção (degeneração), obceca os homens contemporâneos, mas não possibilita habitar o mundo. As obras permitem o “acesso ao mundo”.

Dizer que a obra desenha o mundo, é afirmar em primeiro lugar que ela deixa marcas, que é rastro. O trabalho que nos obceca, não nos permite habitar o mundo. Habitar quer dizer marcar por meio de sinais, ir ao mundo sob a influência e a proteção de um cenário familiar; as obras nos orientam.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 7ª ed., 1995, p.1-10.

<sup>37</sup> VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora UnB, 1998, p.277.

<sup>38</sup> Ibid., p.278.

<sup>39</sup> SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.61-62.

<sup>40</sup> GUÉRIN, Michel. *O que é uma obra?* São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 26.

No entanto, é na (des)orientação da paisagem urbana contemporânea, de ritmos velozes e de horizontes saturados, que Nelson Brissac questiona o destino de nossas imagens:

[...] O mundo não se descortina mais, como nas perspectivas tradicionais, num horizonte sem fim. Não se pode mais pretender olhá-lo como fazia o pintor, com seu cavalete armado no alto de uma colina: como de uma janela.

No horizonte, um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam. Uma obsessão que, ao invés de criar transparência, só redobra essa saturação.<sup>41</sup>

Dentro da cultura global, a presença da arte pública nas cidades é cada vez mais problemática. A cidade serve de suporte para a sociedade de consumo em massa e a arte está em permanente disputa com a publicidade e os meios de comunicação. A arte tenta reencontrar seu lugar no “espaço liso”<sup>42</sup> da cidade através de novas formas de representação, seja pela intensificação de escala e cores (fig.1), pelo uso de materiais e elementos incomuns (fig.2), em locais incomuns, ou ainda, através da tateabilidade pelo espectador.



Figura 1: *Cupid's Span* (2002), Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen. Aço e fibra, 182.3m de altura. Rincon Park, Califórnia.

Fonte:

<http://www.oldenburgvanbruggen.com>

<sup>41</sup> BRISSAC, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p.9.

<sup>42</sup> DELEUZE e GUATTARI apud BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. Na visão de Ricardo Basbaum, os teóricos Deleuze e Guattari definem “espaço liso” como aquele “háptico-táctil” (não óptico), que exige o envolvimento vivencial do espectador, em que a fruição é resultado de uma “visão-próxima” da obra.

Figura 2: The Gates (1979-2005),  
Christo e Jeanne-Claude. 7.503  
unidades. Central Park, Nova York.  
Fonte:  
<http://www.christojeanneclaude.net>



A explanação a respeito das teorias de todos esses autores teve como objetivo a busca por uma teoria geral do espaço, ou melhor, o entendimento das alterações de sua definição que desde a modernidade refletiram na produção da arte inserida no ambiente urbano.

No século XIX, o espaço foi modificado drasticamente em consequência da criação da ferrovia, que, desde então, veio a instituir o tempo do relógio moderno, trazendo consigo o “homem móvel” de que fala Richard Sennett, também denominado “telespectador” pelo arquiteto Pablo Ocampo.<sup>43</sup> No século XXI, em tempos de relações midiáticas pelas imagens, o ciberespaço predomina, onde o mundo real cede lugar ao virtual e as distâncias são comprimidas.

Os deslocamentos de olhar, os jogos de imagens, conduzem entre outras coisas ao surgimento dos não-lugares, característicos da supermodernidade definida por Marc Augé<sup>44</sup>. Os não-lugares multiplicam as experiências de solidão, efeito contrário ao dos lugares antropológicos - praticados socialmente. Os espaços construídos para certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) se encaixam neste perfil de individualização - aeroportos, shoppings, supermercados, parques aquáticos. Assim,

---

<sup>43</sup> OCAMPO, Pablo. *Periferia: a heterotopia do não-lugar*. Santiago do Chile: A+C, 2002, p.45. Ver no capítulo Arte Pública a relação entre o *flâneur* de Walter Benjamin, ou seja, o homem móvel moderno, e o telespectador contemporâneo.

<sup>44</sup> AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. Desde a pré-história os artistas primitivos faziam arte vinculada à arquitetura, o que se estendeu até o século XVII nas catedrais, as quais são consideradas como primeiras “obras de arte totais” por conterem todos os gêneros de arte em sua composição, além da participação pública direta em sua construção e utilização.

os espaços são abandonados de toda pretensão artística em busca da objetividade e neutralidade sob a hegemonia das novas tecnologias.

Portanto, para uma análise e descrição das obras de arte pública em Vitória a partir do século XX, faz-se necessário entender a (des)articulação de seus espaços urbanos e de nossas relações com eles. É necessário inseri-la no contexto supermoderno da abundância de espaços, de signos e de individualização. Enfim, como Vitória se coloca frente a essa nova sensibilidade espacial?

## 1.2 ARTE PÚBLICA

Ao contrário do conceito geral de arte, cujo significado projetamos anacrônica e retrospectivamente até o alvorecer dos tempos, a noção de arte pública é paralela às manifestações atuais desse tipo de arte, e inclusive parece projetar-se ao futuro, indicando conceitualmente aos poderes públicos, aos artistas e aos espectadores a direção que a arte do futuro poderia tomar. Contudo, essa noção de arte pública é tudo menos clara e distinta.

Félix Duque

Toda arte, por ser eminentemente subjetiva, solicita grande esforço para ser compreendida, conceituada, o que não é diferente com a “arte pública”, em questão neste trabalho. Esse gênero vem provocando inúmeros dissensos teóricos a respeito de sua verdadeira definição, a ponto do debate atual questionar até onde ela é realmente pública ou somente objeto de decoração urbana. Esta pesquisa não busca encontrar a origem da arte pública, que possui exemplares de sua produção desde as pinturas parietais primitivas até as catedrais medievais<sup>45</sup>, mas sim participar de toda a discussão instituída por artistas, críticos e teóricos, ao redor das transformações do termo, a partir do século XIX.

Tais transformações compartilham ou adaptam-se à evolução das cidades, sendo essa considerada como uma obra de arte efêmera, reproduzida constantemente pelo artista homem. Por isso, a estreita relação mantida com o conceito antes

---

<sup>45</sup> Desde a pré-história os artistas primitivos faziam arte vinculada à arquitetura, o que se estendeu até o século XVII nas catedrais, as quais são consideradas como primeiras “obras de arte totais” por conterem todos os gêneros de arte em sua composição, além da participação pública direta em sua construção e utilização.

analisado do espaço público, na medida em que a arte pública incorpora o imaginário dos habitantes da cidade em sua materialidade, concretizando-se em meio às relações de força da esfera pública em transformação. Nesse contexto, como numa espécie de “arqueologia do saber”<sup>46</sup>, a análise segue buscando responder onde a arte pública esteve e onde está neste momento em Vitória? Como ela se estrutura no contexto de transformações urbanas da capital capixaba?

A principal questão deste conceito tem haver com a inclusão do adjetivo “público”, o que leva a pesquisa a deparar-se com uma primeira contradição: toda arte é elitista por natureza? Ou não, a arte nasce pública, já que pretende sua completude a partir do espectador? Alguns teóricos, preferindo abster-se da discussão, defendem somente o ponto de vista geográfico do objeto: o de estar ao ar livre, acessível a todas as classes/pessoas; porém, outros duvidam do verdadeiro diálogo mantido com os anseios públicos de uma arte que pode estar presente em local aberto e nem por isso ser genuinamente pública. Nesse sentido, a polêmica é agravada quando se põe em discussão os métodos de agenciamento das obras de arte, quando se questiona as condições (subjetivas) de sua inserção no âmbito das políticas culturais: quem escolhe, quais os requisitos, porque tal artista? Há realmente a participação pública neste processo?

Etimologicamente, a palavra “público” tem origem latina derivada de *populus* (pessoas). O termo *poplicus* (público), influenciado por *púbis* (adulto), tornou-se *publicus*, que significa depois da adolescência, ou seja, público é aquele que alcançou a maturidade, sendo capaz de sozinho tomar decisões. Para especialistas como Antônio Houaiss, significa “relativo ou pertencente a um povo, a uma coletividade”<sup>47</sup>, porém ao contrário do indivíduo que se caracteriza pelo anonimato na massa humana, o público é racional e defende sua individualidade, portanto não se deixa manipular, é consciente.

---

<sup>46</sup> De acordo com o filósofo Michel Foucault analisamos a origem sobre um fundo já começado, através dos acontecimentos-limite. A arqueologia é o estudo de história naquilo que é ausência da história, do que são os limites de uma cultura, que lhe dão seus contornos e que definem, por assim dizer, as condições de sua historicidade.

Como citado anteriormente, as controvérsias se multiplicam a priori, à medida que a arte se compromete cada vez com este público então consciente. Em conclusões mais recentes, a validade é deferida a partir do momento que a arte seja e/ou esteja empenhada com a vida pública, mesmo que esta se apresente, atualmente, tão esvaziada de audiência. E isso se mostra como o principal agravante da contradição inicialmente levantada, muitas vezes imersa em polêmica: a dificuldade atual de unir ‘arte’ e ‘público’.

O caso mais exaustivamente comentado sobre uma obra que claramente mostra a dialética entre ser ou não pública, por ter sido imposta ao público consciente, é *Tilted Arc* de Richard Serra (fig.3). Um arco inclinado no centro da *Federal Plaza*, em Nova Iorque, que por não operar conjuntamente com o social e político, além do físico (característica inerente à obra *site-specific*), foi incompreendida pelo público que se sentiu incomodado com a obstrução do percurso cotidiano naturalmente ali instaurado por eles. A obra foi instalada em 1981 e retirada em 1989 após processo judicial e sob protestos do artista. O que Serra tentou com a impetuosidade de sua intervenção foi explorar a idéia de espaço social, criticar o contexto urbano contemporâneo instável e imprevisível. Em 1992, a praça recebeu tratamento paisagístico e mobiliário urbano, projeto da arquiteta Martha Schwartz (fig.4).

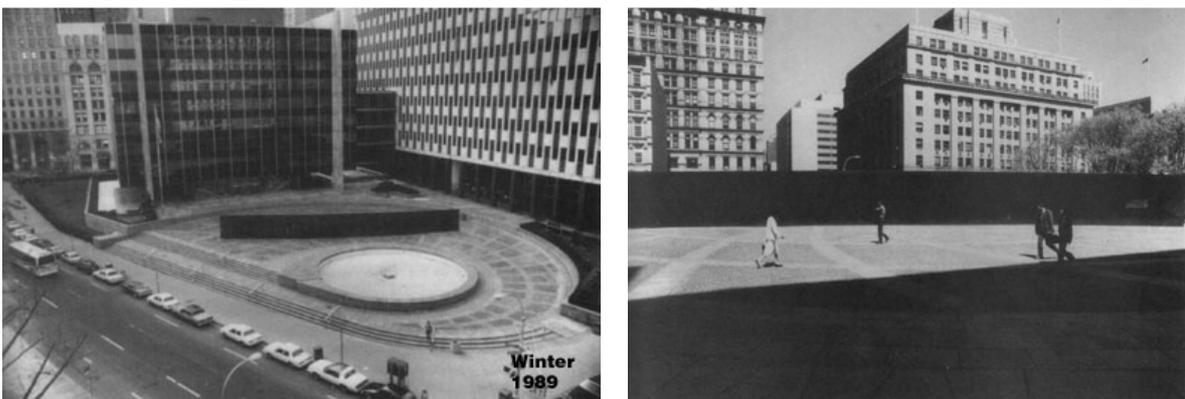


Figura 3: *Tilted Arc*, Richard Serra (1981). Aço corten, 36,6x3,66m.  
Fonte: <http://www.archidose.org/writings/javits.html>

<sup>47</sup> HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.



Figura 4: Jacob Javits Plaza, Martha Schwartz (1992).  
 Fonte: <http://www.archidose.org/writings/javits.html>

No Brasil, os deslocamentos de obras de arte pública acontecem frequentemente, principalmente em função do planejamento urbanístico das cidades, porém raras são as remoções em função da objeção do público, embora existam. No Rio de Janeiro, por exemplo, a receptividade negativa da obra “Baleia” de Ângelo Venosa, como foi apelidada pelo público fazendo alusão à ossada de uma baleia, quase provocou sua retirada. A escultura abstrata em grande escala e aço corten que desde 1990 habitava a Praça Mauá, no centro da cidade, foi levada à praia do Leme em 1998 sendo essa atitude muito criticada pelos moradores do bairro. Esta obra segue a tendência contemporânea de arte urbana e, hoje, após plebiscito determinando a permanência, os transeuntes não só estão acostumados com sua presença como interagem com ela (fig.5).

Diferentemente da obra de Elisa Bracher, composta por troncos de madeira com cinco metros de comprimento cada, que cinco meses após a inauguração foi retirada do Largo do Arouche sob pressões de populares (fig.6). Em entrevistas, a artista, assim como Richard Serra, aborda o lado positivo da tensão gerada pela escultura no espaço público, que fez com que as pessoas ao menos questionassem aspectos deste espaço. Mesmo que a população esteja inferindo à escultura problemas não inerentes a ela como: questões de segurança, de inadequação das estruturas urbanas, de limpeza e poluição visual; ao menos a obra potencializou a criticidade.

A obra faz as pessoas se questionarem se esse bairro está organizado e limpo, se existe respeito aos monumentos históricos ou não. Não acho que a escultura crie em si um problema, mas é como se ela descortinasse algumas relações, desvendando os olhos das pessoas para que elas enxerguem o que de fato têm como opção real. Quando se diz que o lugar

onde ela está é uma praça, isso já é um ponto a se discutir. Na verdade, eu acho que aquele lugar não existia. O que faz aquele lugar existir é a presença da escultura. A obra inventou aquele espaço.<sup>48</sup>



Figura 5: Baleia, Ângelo Venosa (1989/90). Aço corten, 6x3,5x2,5m. Praia do Leme, RJ.  
Fonte: [http://lememetacomunidade.blogspot.com/2007\\_12\\_23\\_archive.html](http://lememetacomunidade.blogspot.com/2007_12_23_archive.html)



Figura 6: Sem Título, Elisa Bracher (2003). Realizada especialmente para exposição “Genius Loci - o espírito do lugar”. Madeira, 5,0x0,7m. Largo do Arouche, São Paulo.  
Fonte: <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/elisabracher.asp>

Em Vitória, casos de retirada de obras de arte por antipatia pública nunca ocorreram, porém os protestos sim. A obra do artista baiano Washington Santana realizada em 1992, ano das comemorações dos 500 Anos de Descobrimto do Brasil, foi muito contestada por moradores dos bairros adjacentes. A escultura composta de lixo reciclável, simulando ocas indígenas, representava sua crítica aos anos de devastação e colonização da América e destruição das tribos primitivas, porém o não entendimento e a repulsa dos moradores de um dos bairros mais ricos

---

<sup>48</sup> OLIVA, Fernando. *Escultura de Elisa Bracher é retirada do largo do Arouche*. Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/elisabracher.asp>. Acesso em outubro de 2007.

da capital, onde a obra foi instalada, quanto aos valores estéticos da mesma, foi quase unânime. A obra apresentava características efêmeras devido à composição dos materiais e forma aberta que incentivava à participação do público, o que naturalmente proporcionou sua deterioração anos mais tarde (fig.7).



Figura 7: América - 500 anos de devastação e saque, Washington Santana (1992). Lixo doméstico (plástico), 73x12m. Curva da Jurema, Vitória, ES.  
Fonte: <http://santanawashington.com>

Tanto a obra Baleia quanto América - 500 Anos de Devastação cumpriram seu papel dentro da definição contemporânea vigente de arte pública, uma vez que suscitaram a participação e apropriação públicas, mesmo sob controvérsias, o que infelizmente não aconteceu com as obras de Serra e Bacher. Entretanto, a Baleia ainda preserva propriedades da noção original de monumento, como o seu “encalhamento” no espaço-tempo da cidade e na memória de seus habitantes, além de trazer uma característica marcante dos monumentos modernos, nos quais a instalação poderia se dar em qualquer lugar, independente de suas especificidades, devido à autonomia da obra<sup>49</sup>. A obra capixaba mencionada também não suscitou vínculo algum com o lugar, tanto pelo seu caráter efêmero, quanto pela composição formal introspectiva em espiral, além ainda de ter sido instalada em um canteiro entre tráfego mecânico intenso (um não-lugar, na melhor definição do termo), na época ainda não batizado como praça. É importante ressaltar o caráter *site-specific* de algumas dessas intervenções e a ausência de relação com o entorno de outras, comprovando que conteúdo do local, além do conteúdo da obra, é fundamental para a legitimação da arte pública.

<sup>49</sup> Característica identificada em várias esculturas de Vitória, tema que, voltado ao estudo da escultura no Movimento Moderno e Pós-Moderno, será abordado posteriormente.

Ainda em Vitória, ocorreu um caso inédito de mobilização pública a favor da obra “Índio”, de Carlo Crepaz (fig.8). A escultura foi removida em função da inauguração da Avenida Beira-Mar e guardada no depósito da prefeitura. Em 1963, o compositor Julio Alvarenga personificou a revolta da população com a saída da estátua criando a marchinha de carnaval “Bota o Índio no Lugar (Bota o índio no lugar / ele quer tomar banho de mar. / Bota o índio no lugar / ele é da avenida Beira-Mar...), cantada à exaustão pelos foliões”<sup>50</sup>. O “lobby” funcionou, mas nos anos 70 a estátua foi igualmente deslocada e instalada na Praia do Suá, e novamente a opinião pública se manifestou e Araribóia voltou ao seu velho posto. Desde então, o povo capixaba nunca mais se manifestou nesse sentido, esboçando qualquer reação a favor ou contra as esculturas públicas da cidade.<sup>51</sup>



Figura 8: Índio, Carlo Crepaz (1963). Bronze. Centro, Vitória, ES.  
Fonte: Figura do autor.

As origens da dificuldade de relacionamento entre arte e público são apontadas como consequência do período do processo de industrialização sofrido pelas cidades no início do século XIX. Tanto o esvaziamento do espaço público, que surge como resultado da privatização da vida moderna e das reformas urbanísticas e de remodelação urbana sob a bandeira do progresso funcionalista e sanitarista, quanto a alienação e declínio do novo homem público, são causas primeiras desse negligenciamento estético do habitante em relação à cidade. As características

<sup>50</sup> VILAÇA, Adilson. *Coração Ilhéu*. In: Projeto Infolhetim - Prefeitura Municipal de Vitória. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br/secretarias/comunica/livro/projeto.htm>. Acesso em fevereiro de 2008.

<sup>51</sup> A não ser as manifestações de grupos infratores que picham os monumentos e esculturas públicas, tendo como uma de suas premissas demarcar um território e afrontar a sociedade.

formais dadas aos novos espaços públicos, praças e avenidas, foram de uma amplitude quase desértica, sem conexão com especificidades ou escalas humanas, o que levou à busca dos espaços individuais (privados) como fuga dos impessoais (públicos). Aliado a isso, deu-se o aumento acelerado de população (devido à imigração de operários para a indústria) e o surgimento de novas tecnologias, resultando no advento da chamada cultura de massa que teve o cinema e a fotografia como seus maiores expoentes nas artes.

Neste início de século XIX, o escritor Walter Benjamin toma de empréstimo o *flâneur* - personagem consagrado de Charles Baudelaire - para descrever o habitante típico moderno, aquele que experimenta a cidade e interage com o espaço público de forma distanciada, como que embriagado e seduzido pela paisagem urbana das multidões. Desde então, nos séculos XX e XXI, o fruidor, frente às novas demandas de velocidade física e informacional e às intimidações publicitárias, torna-se cada vez mais distante da obra de arte. Olha, mas não consegue enxergar através da camada opaca em que se transformou a cidade contemporânea. Os objetos não lhe causam estranhamento que possibilite a proximidade da percepção estética em meio ao fluxo cotidiano.

De acordo com Pablo Ocampo, o trânsito criativo do *flâneur* de Walter Benjamin “se converteu em um mito que não é possível na atualidade”<sup>52</sup>, uma vez que da neutralização de qualquer possibilidade de diálogo entre o homem em trânsito e seu entorno surge “um telespectador que não compreende a profundidade das coisas, mas sim suas imagens”<sup>53</sup>. Aliada à redução do olhar, surge outro tipo de comportamento: “a atrofia da percepção tátil”, na qual o espectador “se dedica a evitar toda forma de enfrentamento direto com as coisas”, evitando assim o perigo do choque tátil<sup>54</sup>.

Em resumo, na paisagem contemporânea o movimento transforma o ponto (fixo) em linha (fluxo). As coisas perdem sua história e seu limite para o telespectador

---

<sup>52</sup> OCAMPO, op.cit., p.41-51.

<sup>53</sup> Ibid., p.41-51.

<sup>54</sup> Ibid., p.41-51.

nessa “terra de ninguém”, onde tudo (a arquitetura, o outdoor, a sinalização urbana, a escultura) quer “falar” simultaneamente.

O mundo segue linhas de fuga, por ruptura e prolongamento, em todas as direções e dimensões. Aumentando o território pela conjugação dos múltiplos fluxos. Uma geografia que abole toda a história. Uma zona de “indiscernibilidade”, em que se apagam todos os limites, todas as silhuetas, todas as fronteiras. Uma terra de ninguém, impossível de localizar, entre dois pontos distantes e contíguos, onde tudo esteja em permanente devir. Suprime tudo o que impede de deslizar entre as coisas.<sup>55</sup>

Em se tratando de alguns monumentos públicos modernos, pode-se afirmar que sua publicidade foi duvidosa se analisados tanto pelo viés do espaço físico (visualidade) para o qual foram criados, quanto pela própria natureza da escultura (abstrata), compreendida com dificuldade pelo público. Apesar disso, o monumento representava (e talvez ainda represente) “um dispositivo de controle social”<sup>56</sup> na tentativa de manter a ordem das sociedades, o que mesmo sob imposição estatal proporcionava algum tipo de identificação recíproca por parte do público.

Apesar de a arte pública ser encontrada em diversos períodos da história, desde as origens da humanidade até o modernismo, o termo tomou maior evidência a partir dos anos 1960 com o propósito de associação entre arte e cultura, aproximando a arte à vida através de lugares diferentes dos tradicionais e elitistas de exposição (museus e galerias) fundamentados nos princípios da cultura de massa. Frente às transformações da cidade-paisagem em cidade-cenário<sup>57</sup>, caracterizada pela premissa da velocidade espaço-temporal, o conceito de monumento se torna quase obsoleto em função de outro mais dinâmico e conjuntural.

Os artistas pós-modernos passam a questionar o lugar da prática artística, a produção física e social do espaço, a ponto de algumas composições utilizarem materiais de características cada vez mais perecíveis e fluidas, ou ainda em grandes dimensões, o que evidencia a resistência à instauração da obra como

---

<sup>55</sup> BRISSAC, op.cit., p.201.

<sup>56</sup> MILES, apud ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Editora Artfolio, 2004.

<sup>57</sup> Aquelas cidades que, além de existirem apenas como pano de fundo das atuações humanas, renovam-se velozmente, como numa mudança de cenários teatrais.

objeto de valor mercadológico, além da luta pela visibilidade contra o olhar passageiro<sup>58</sup> cúmplice da velocidade (fig.9). De acordo com Tatiana Ferraz, algumas características do alargamento da tradição moderna de escultura pública foram:

[...] perda da referencialidade (isto é, perda funcional do lugar, antes próprio do monumento, cuja mobilidade muitas vezes tendeu à sua auto-referência), supressão do caráter celebrativo do pedestal, crise da representação, discursos da abstração, a escala do objeto, a nova materialidade.<sup>59</sup>



Figura 9: *Mistos*, Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen (1992). Aço, alumínio e resina plástica, 20,7x10,1x3,2m. Barcelona, Espanha.

Fonte: Figura do autor.

Alguns artistas, bebendo nas fontes do consumismo social, adequam-se às linguagens dos meios de comunicação de massa ao questionarem os mecanismos do circuito artístico vigente, utilizando novos espaços para circulação de suas obras. Em geral, os objetos, materiais e meios utilizados nos trabalhos são industrializados - chapas metálicas, vidros, cabos e tubos de aço - ou publicitários - outdoors, jornais e televisão (fig.10). As manifestações lidam com lugares da cidade que passam a solicitar um observador mais atento e atuante.

<sup>58</sup> O olhar rápido, que não se fixa, como se o observador estivesse em movimento e não tivesse oportunidade de absorver a imagem no seu tempo, mas sim, no do mundo. O olhar passageiro, segundo Marc Augé, é característico dos freqüentadores dos não-lugares.

<sup>59</sup> FERRAZ, Tatiana S. *Trabalhos de escala ambiental: Da escultura moderna a situações contemporâneas*. Dissertação de mestrado, Centro de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, 2006.



Figura 10: À esquerda, Félix Gonzalez-Torres (1992), outdoor em New York. O artista utilizou a mesma imagem em mostra do MAM/SP, em 2001. À direita, *We don't need another hero*, Bárbara Kruger (1987), em 40 diferentes cidades simultaneamente.

Fonte: [http://hdigitaljournalist.org/issue0106/visions\\_torres.htm](http://hdigitaljournalist.org/issue0106/visions_torres.htm) e  
[http://www.artangel.org.uk/pages/past/87/87\\_kruger.htm](http://www.artangel.org.uk/pages/past/87/87_kruger.htm)

Os Estados Unidos foi o grande propagador da arte pública, a partir da década de 60, muito em função das diversas políticas culturais adotadas em todo país. Órgãos e programas culturais, como *Art-in-Architecture Program da General Services Administration (GAS)*, *Art-in-Public-Places Program da National Endowment for the Arts (NEA)*, além dos diversos programas *Percent for Art* disseminados no país, encarregavam-se de “povoar” as cidades americanas com as obras de arte, ação que se estende até os dias atuais (fig.11). Os objetivos gerais desses programas influenciaram positivamente alguns países latino-americanos, como o caso do Brasil, em que diversas cidades criaram leis que obrigam a instalação de obras de arte nos edifícios em função da área construída e da concentração de público. A primeira cidade brasileira a fazer uso dessa política de incentivo cultural foi Recife, ainda nos anos 1980. Em Vitória, existe lei semelhante que foi intitulada “Namy Chequer”, em referência ao seu autor, e foi aprovada em 1990.

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 m<sup>2</sup> (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 m<sup>2</sup> (mil metros quadrados).<sup>60</sup>

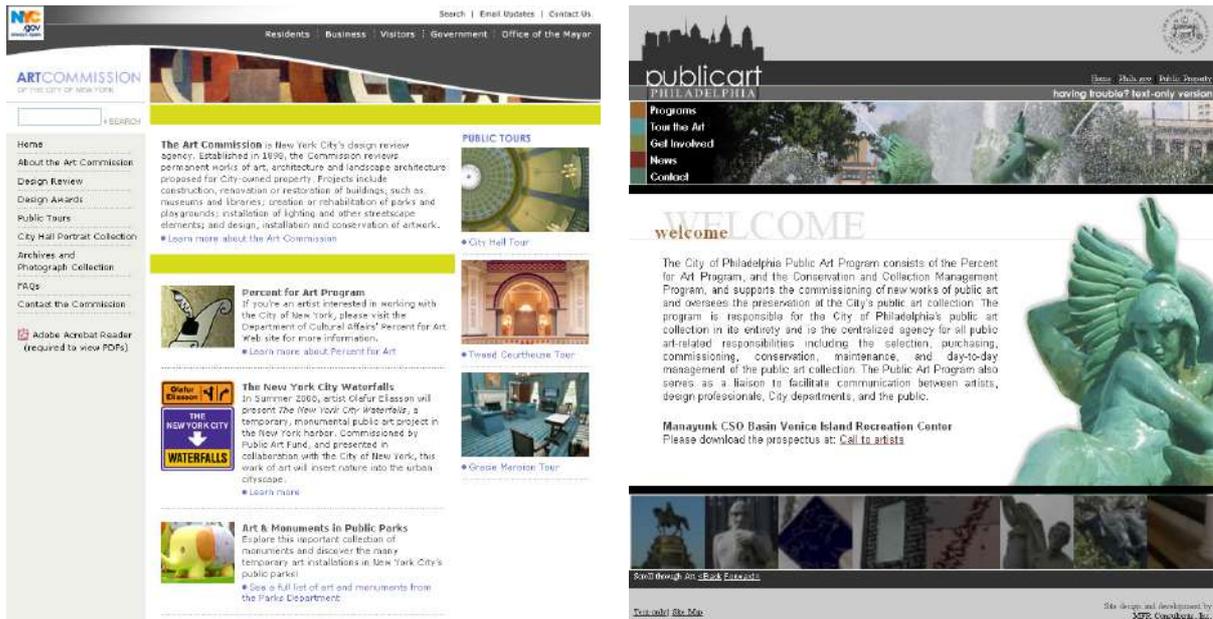


Figura 11: Home pages dos programas de comissionamento de arte pública de N.Y. e Philadelphia.  
 Fonte: <http://www.nyc.gov/html/artcom/html/home/home.shtml> e  
<http://www.publicartphiladelphia.org>

Em estudo crítico sobre arte *site-specific*, aquela que dialoga com o espaço em que se insere, a escritora norte-americana Miwon Kwon ao analisar o “lugar vago” deixado pela obra de Serra na *Federal Plaza*, mencionada anteriormente, especificamente os “limites e potencialidades da arte *site-specific* hoje”, identifica três importantes paradigmas na história da arte pública moderna americana: “arte-em-lugares-públicos”, “arte-como-espaço-público” e “arte-em-interesse-público”<sup>61</sup>.

Para Kwon, de meados de 1960 a meados de 1970, a arte pública foi dominada pela “arte-em-lugares-públicos”, que pode ser definida como aquelas esculturas abstratas modernas que “eram freqüentemente réplicas ampliadas de trabalhos normalmente encontrados em museus e galerias”<sup>62</sup>, e nos quais, dentre os principais artistas estavam Isamu Noguchi, Henry Moore e Alexander Calder (fig.12 e fig.13). Na opinião da autora, estas obras não possuem qualidades de reprodução que as definam como “públicas”, a não ser, talvez, por seu tamanho e escala, sendo o que as legitima como públicas apenas a existência em lugares abertos e de

<sup>60</sup> Lei nº 3644/90, Prefeitura Municipal de Vitória. Disponível em: <<http://www.vitoria.es.gov.br/secretarias/cultura/lei3644.doc>>. Acesso em setembro de 2007.

<sup>61</sup> KWON, op.cit., p.60.

<sup>62</sup> Ibid., p.60.

acesso irrestrito, como parques, campos universitários, centros cívicos, entradas de edifícios, estacionamentos etc.<sup>63</sup>



Figura 12: *Three Way Piece (The Archer)*, Henri Moore (1964-65). Bronze. City Hall Plaza, Toronto, Canadá.  
Fonte: <http://pt.wikipedia.org>

Figura 13: *La grande vitesse*, Alexander Calder (1969). Chapa de metal pintada.  
Fonte: <http://www.calder.org>



A autonomia dessas obras faz transparecer sua indiferença com o local de inserção, que funciona mais como local de distração do que de inspiração no ato de fruição das mesmas. Os arquitetos do *Design Team Model* (criado pela NEA visando a colaboração entre arquitetos e artistas) ditavam as regras e passaram a considerar a arte como um suplemento visual benéfico à qualidade estética, um “agradável contraste visual com os regulares e racionalizados entornos”<sup>64</sup>. Nesse período, a arte pôde ser considerada como “um antídoto para a arquitetura e o planejamento urbano modernista”<sup>65</sup>, uma vez que foi utilizada não só na promoção da instrução estética dos americanos, como para o embelezamento das cidades. Acrescido a isso, a indiferença e/ou agnosia da audiência também se deu pela dificuldade de leitura da linguagem artística moderna - abstrata.

<sup>63</sup> Ibid., p.60.

<sup>64</sup> KWON, op.cit., p.64-65.

O segundo paradigma observado pela autora Miwon Kwon, “arte-como-espço-público”, envolve trabalhos que funcionam como mobiliário urbano, construções arquitetônicas ou ambientes paisagísticos. Insatisfeitos com a função decorativa da arte pública e vendo nisso uma oportunidade de expor seus trabalhos fora das galerias, muitos artistas passaram a dividir responsabilidades com arquitetos e urbanistas nas decisões sobre o espaço público. As críticas vieram quando a arte havia desaparecido e se transformado apenas em mobiliário urbano (luminárias, mesas, cercas) ou cópia de elementos arquitetônicos familiares (colunas, pontes, escadarias).

No início dos anos 80, esses trabalhos davam os primeiros passos em direção ao diálogo e integração com o público, à medida que convidavam os espectadores a adentrar a obra, apesar de ainda manifestarem uma condição mais utilitária que ativista<sup>66</sup> (fig.14).



Figura 14: À esquerda, Andrea Blum, *Enroute* (2001), Paris. À direita, *Drink/Sleep* (1997), Strasbourg, França.

Fonte: <http://www.andreablum.com>

O último paradigma na visão de Kwon, a “arte-em-interesse-público”, coincide com a retirada de *Tilted Arc* da Federal Plaza, evento que foi o estopim “para tornar os trabalhos de arte mais responsáveis acessível e socialmente, ou seja, mais

<sup>65</sup> Ibid., p.64-65.

<sup>66</sup> Segundo Michael Breson, é a “arte envolvida com questões e problemas sociais e frequentemente trabalha em contato íntimo com comunidades tradicionalmente estigmatizadas e marginalizadas”. Não pretende construir vínculos entre o objeto e o eu privado, mas sim entre pessoas, tomando o sistema mercadológico como inimigo. (BRESON, Michael. *Perspectivas da Arte Pública*. In: *Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS*. São Paulo: SESC, 1998, p.18)

públicos”<sup>67</sup>. É considerado como “*a new genre of public art*” (um novo gênero de arte pública) que surge da necessidade de preparação e inclusão da comunidade no diálogo com o artista. Traumatizados pelo ocorrido com a obra de Serra, artistas passaram a produzir trabalhos considerando em primeiro grau as questões sociais, o ativismo político e/ou a cooperação das comunidades.

Exemplo dessa arte engajada é o projeto “Paredes Pinturas” de Mônica Nador, realizado em comunidades carentes, como no Assentamento MST Carlos Lamarca, em Piratininga, composto por um conjunto aberto de pinturas murais que revelam a pretensão da artista em estender a noção de beleza para além dos cânones institucionalizados (fig.15).

A idéia é executar pinturas de parede em zonas urbanas excluídas do circuito das artes, desprovidas de qualquer equipamento cultural, lugares onde a probabilidade de se vivenciar esta dimensão é praticamente nula. Estas pinturas seriam feitas nas paredes públicas possíveis destas áreas. Desta forma estaria colaborando para a expansão dos limites impostos à experiência estética pelo circuito protegido de arte.<sup>68</sup>



Figura 15: Paredes Pinturas, Monica Nador (a partir de 1995), em comunidades carentes.  
Fonte: <http://gavetadosguardados.blogspot.com/2008>

Em resumo, para além da categoria única de monumento, o conceito de arte pública atingiu uma pluralidade de outras formas em definição e expressão. Poucos

<sup>67</sup> Ibid., p.66.

<sup>68</sup> NADOR, Mônica. *Paredes Pintadas*. São Paulo: Drops Vitruvius, 2001. Disponível em: [http://www.vitruvius.com.br/drops/drops04\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/drops/drops04_01.asp). Acesso em outubro de 2007.

exemplares dessa variedade podem ser encontrados em Vitória, uma vez que a grande maioria de suas obras de arte urbana ainda apresenta características marcantes da composição clássica de monumento. Até o momento não foi encontrado nenhum registro de arte ativista, nem utilitária na cidade, a não ser algumas manifestações provenientes do recente projeto “multipliCIDADE”<sup>69</sup> (fig.16) e alguns objetos instalados pelos novos empreendimentos comerciais da capital, em cumprimento à lei Namy Chequer, como as esculturas nos jardins do Hotel Radisson e do Supermercado Wall Mart, que parecem desempenhar o papel decorativo da arte (fig.17).<sup>70</sup>



Figura 16: Jardim de infância, Diego Ponder (2006). Intervenção em Jardim da Penha, Vitória, durante o multipliCIDADE.

Fonte: <http://multiplicidade2006.blogspot.com>.



Figura 17: À esquerda, escultura localizada em frente ao Supermercado Wall Mart, à direita, escultura localizada no acesso principal do Hotel Radisson, ambas em Vitória.

Fonte: Figura do autor

<sup>69</sup> Evento que reúne artistas de diferentes cidades em Vitória, produzindo intervenções pontuais na mesma.

<sup>70</sup> Questão que será abordada com maior profundidade no capítulo três desse trabalho.

Entretanto, deve-se ir além da discussão do caráter público da obra e de seu valor e característica estética. A arte pública também não deve ser considerada apenas do ponto de vista espacial, se está instalada externamente (ao ar livre). Essencialmente, deve-se considerar um caráter urbano inerente, referente à sua inserção e relação com a construção histórica da cidade e dos habitantes, à medida que está inserida na rede de conteúdos simbólicos dos espaços urbanos que reivindica.

### 1.3 MONUMENTO

Os monumentos têm, além da característica de não sabermos se devem ser chamados no plural de Denkmale ou Denkmäler,<sup>71</sup> muitas outras peculiaridades. A mais importante delas é um pouco contraditória; a mais surpreendente é que ninguém os nota. Não há no mundo inteiro nada tão invisível quanto os monumentos. E, no entanto, foram erguidos sem dúvida, para serem vistos ou, mais categoricamente, para despertar a atenção; revestem-se simultaneamente de algo que vai de encontro à atenção, a qual, obediente, escorre por eles como gotas de água sobre uma camada de azeite, sem se deter um só instante.

Robert Musil

O monumento constitui-se no elemento primário do vocabulário da arte pública. O historiador Alois Riegl o definiu como sendo “uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim de manter a memória sempre viva e presente na consciência das gerações vindouras”<sup>72</sup>. Entretanto, ao longo dos séculos, à concepção inicial de objeto de memória foram acrescentados atributos estéticos, como de embelezamento das cidades, e arqueológicos, como de testemunho de civilizações.

Segundo a exposição de caráter evolucionista de Riegl, até o fim da Idade Média, prevaleceram os “monumentos intencionais”, criados pela vontade de alguns para

---

<sup>71</sup> “Em alemão, a palavra Denkmal (monumento) tem dois plurais com o mesmo valor: Denkmale ou Denkmäler. Ocorre que a palavra Mal isolada sofre alterações de significado em seu plural. Se o plural de Mal for Male, refere-se à idéia temporal de “vez”, ocasião; se for Mäler, faz-se alusão a Mal como “sinal” ou “marca”. A palavra Denk por sua vez, é derivada do substantivo Denken (= pensamento). Ao mencionar os plurais de Denkmal, o narrador parece estar dividido entre definições como “ocasiões para refletir” (Denkmale) e “marcas do pensamento”, ou mais precisamente “marcas da memória” (Denkmäler)”. Nota do tradutor Nicolino de Simone Neto, p.48. (MUSIL, Robert. *O Melro e outros escritos de Obra póstuma publicada em vida*. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.)

<sup>72</sup> RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1999, p.35.

exaltação patriótica e/ou a comemoração de um evento importante e, por isso, possuidores de um “valor de rememoração intencional”.

A partir do Renascimento, os monumentos passaram a ser considerados com base no seu valor artístico e histórico, porém, no séc. XIX, o “valor de arte” absoluto (*kunstwollen* - vontade de arte moderna) é substituído pelo “valor de arte relativo”, que valoriza as épocas históricas e os monumentos singulares derivados delas: os “monumentos não intencionais”, repletos de valor histórico intrínseco, uma vez que trazem em si indícios dos costumes sociais, jurídicos, políticos e econômicos de uma época, e ainda a diferença da linguagem, da forma e das técnicas empregadas na confecção de seus materiais. Assim, os “monumentos antigos” são aqueles tanto intencionais quanto não intencionais, formando um conjunto de “todas as criações do homem, independentemente de sua significação original, contanto que elas testemunhem a evidência de ter suportado a prova do tempo”<sup>73</sup>.

Logo, para Riegl todos os tipos de monumentos são dotados de um valor de rememoração (seja ele intencional ou não) e seu maior valor estaria na sua antigüidade, na sua capacidade de resistência à ação do tempo. Como afirma Françoise Choay, este monumento para fim de rememoração, “está praticamente fora de uso em nossas sociedades desenvolvidas”<sup>74</sup>. Criaram-se outros lugares de memória: museus, arquivos, bibliotecas; eles próprios em crise.

Já o historiador Jacques Le Goff, considera tanto os documentos quanto os monumentos como materiais de memória coletiva. Para ele, “o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os actos escritos” (os decretos do senado), e, desde a antiguidade romana, o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos:

---

<sup>73</sup> Ibid., p.47.

<sup>74</sup> CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p.25. É importante destacar que toda menção ao termo monumento neste trabalho estará se referindo à estatuária comemorativa, à medida que representa uma das principais tipologias escultóricas dos séculos XIX e XX em Vitória.

1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte.<sup>75</sup>

As referências teóricas conceituais sobre monumento perpassam tanto a noção original de caráter religioso (de culto ao morto), quanto a noção de submissão dos cidadãos e povos vizinhos à soberania dos imperadores romanos. O professor Nicolau Sevckenko, evoca o exemplo dos invasores bárbaros que, ao invadirem Roma, antes de qualquer coisa, destruíram todos os monumentos.

[...] eles destruíam porque entendiam exatamente o que significava, qual era a função pública que aquela arte cumpria no sentido de aterrorizar quem fosse posto na condição de ameaça a um poder soberano e intolerante.<sup>76</sup>

Nesse sentido, é importante analisar a dialética monumento-cidade das afirmações de Camillo Sitte, as quais, para ele, os monumentos ocupavam lugar de destaque nas cidades antigas, configurando-se a partir deles os traçados urbanos e as próprias cidades, que cresciam ao seu redor, como o *Palazzo Pubblico* e a *Torre del Mangia*, na Piazza del Campo, em Siena, Itália (fig.18). Nas cidades tradicionais, os monumentos representavam lugares que operavam com a função de unir o coletivo física e simbolicamente e que depois perderam esse significado devido às transformações urbanas e aos novos parâmetros econômicos capitalistas. As críticas de Sitte sobre as reformas e conformação urbanas no século XIX dialogam com o cenário do século atual.

[...] hoje, no processo de disposição de construções, toda sobra irregular é transformada em praça, pois reza a norma que, “sob o aspecto arquitetônico, o traçado das ruas deve garantir a conveniência das plantas de casas em primeiro lugar”.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

<sup>76</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Entre o paraíso e o inferno*. In: MIRANDA, Danilo dos S. (coord.) *Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS*. São Paulo: SESC, 1998, p.140-141.

<sup>77</sup> SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Editora Ática, 1992, p.97.



Figura 18: *Palazzo Pubblico e Torre del Mangia, Piazza del Campo, Siena, Itália.*

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Siena>

Além de pertencentes ao espaço, trazendo consigo as ações humanas passadas e participando das presentes, os monumentos se instauram no tempo, assumindo diferentes aspectos de acordo com conjunturas diversas. Segundo Argan, o verdadeiro significado do monumento consistia:

[...] no fato de que estavam ali, na sua realidade física, não como memórias ou marcas do passado, e sim, como um passado que permaneceu presente, uma história feita espaço ou ambiente concreto de vida. Não apenas lembravam e celebravam as *res gestae* do passado, mas magnificavam os atos da vida cotidiana da comunidade urbana, assim como o cenário engrandece e magnifica os gestos do ator.<sup>78</sup>

Enquanto as artes clássica e renascentista criaram uma identidade com a cidade, influenciaram seu ordenamento espacial social e visualmente, o fenômeno da “estatuamania” ocorrido na França, de 1870 até 1914 (final da 1ª Guerra Mundial), configurou-se na instalação de monumentos de todos os motivos e em todos os lugares imagináveis. Isso servia principalmente como instrumento ideológico e para promoção política das classes dominantes, responsáveis pela seleção das temáticas e das encomendas. O surto de estátuas comemorativas a grandes homens do passado foi utilizado de maneira pedagógica (para doutrinação e divulgação) também por regimes totalitários da União Soviética e da Alemanha. No Brasil, esse

---

<sup>78</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.43.

período da história da arte (do culto aos heróis) coincide com o da República Velha até o governo de Getúlio Vargas.

Segundo Rosalind Krauss, os monumentos comemorativos assumem nas cidades um papel de marco, pois se situam “em determinado local e falam de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local”. Daí “serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local em que se situam e o signo que representam”<sup>79</sup>. Beneficiando-se desta condição ou não, nos pedestais dos monumentos “públicos” eram colocadas inscrições ou relevos para explicar ao povo, didaticamente, o significado do monumento, já que a interpretação da vasta iconografia que acompanhava as estátuas era de difícil decodificação.

Os monumentos representavam a imagem da heroicidade humana, que era projetada à sociedade através dos espaços públicos, marcando a memória coletiva. A mensagem era facilmente compreendida devido ao emprego de formas figurativas, que através da linguagem naturalística reproduziam fielmente as características dos objetos representados. Além da figuração, outro aspecto fundamental que reafirmava o caráter de consagração ao monumento era o pedestal. Este concedia lugar de destaque aos homenageados, conferindo caráter monumental às esculturas, ao mesmo tempo em que ampliava a distância ao público, caracterizando certa prepotência.

Outras características reconhecíveis na tradição escultórica desse período, geralmente, são: seu desenvolvimento através de uma estrutura piramidal, na qual o arquiteto, em parceria com o artista, decidia o dimensionamento e enquadramento da escultura e do pedestal; e a concepção cenográfica, algumas vezes contando com a participação de figuras secundárias, na qual os personagens eram apresentados com rostos rígidos e olhares distantes (fig.19). Quanto ao emprego de materiais, este não dependia somente de fatores estéticos, como a

---

<sup>79</sup> KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In: Revista Gávea. Revista de Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro: Editora Gávea, 1985, nº. 1, p.88-93.

plasticidade encontrada no bronze ou a estabilidade da pedra, mas estava ligado também às questões técnicas e econômicas. Por exemplo, como justifica José Pedro Regatão quanto a ausência de tradição de estatuária eqüestre em Portugal, sendo um trabalho que solicitava maior investimento em material e bons meios técnicos.<sup>80</sup>



Figura 19: Estátua eqüestre de Dom Pedro I, Louis Rochet (1862). Praça Tiradentes, RJ.  
Fonte: <http://www.rio.rj.gov.br>

Em resumo, a nação se identificava com o Estado através do personagem heróico que o simbolizava. O historiador Paulo Knauss define o “princípio de gratidão”<sup>81</sup> como sendo a base dessa cumplicidade entre sociedade e Estado que estruturou a instauração de imagens urbanas. Quantos monumentos desse período não possuem a inscrição (que, hipoteticamente, partira da população) “A fulano de tal, nossa eterna gratidão.”?

Ironicamente, Mário de Andrade segundo Annateresa Fabris duvida dessa egolatria, que tomou lugar do verdadeiro culto ao morto, e desdenha da qualidade estética dos mesmos, referindo-se a eles como “um bronzinho magro, uns granitos idiotas”.

---

<sup>80</sup> REGATÃO, José Pedro. *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. Lisboa: Bond, 2007, p.38-40.

<sup>81</sup> KNAUSS, Paulo. *Imaginária urbana: escultura pública na paisagem construída do Brasil*. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.) *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo, 2000, p. 407-414.

No fundo não deixa de ser bonito este culto. A estátua permanece afincada na praça e nós substituímos a memória do morto, incômoda e aliás difícil de sustentar, por um minuto vivo de beleza. Em verdade a função mais primária e permanente da estátua não é conservar a memória de ninguém mas divertir o olhar da gente.<sup>82</sup>

O escritor, já em 1929, deflagrara o desinteresse social pelos monumentos, afirmando existir uma lacuna entre a curiosidade inicial despertada pela obra e seu total esquecimento<sup>83</sup>.

Entre essas duas extremidades situam-se a qualificação “estética” do monumento ensaiada por alguns transeuntes, a curiosidade de outros pela identificação da obra, o conhecimento de muito poucos dos feitos do homenageado.<sup>84</sup>

Inicialmente a forma remetia aos ideais clássicos, em versão realista e alegórica. Esse aspecto pode ser distinguido em Vitória nas obras do escultor italiano Carlo Crepaz, que possuem como eixo fundamental de composição o realismo, como é o caso de Dona Domingas (fig.20) e do Índio (fig.8), ambos com fortes e convincentes expressões faciais. Inclusive, algumas críticas ao índio de Crepaz tocavam exatamente neste aspecto formal, questionando que seu porte (classicamente perfeito) não condizia com as verdadeiras condições físicas do nativo local.



Figura 20: Entardecer (Dona Domingas), Carlo Crepaz (?). Bronze. Centro, Vitória, ES.  
Fonte: Figura do autor.

<sup>82</sup> FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p.138-139.

<sup>83</sup> Segundo Alois Riegl, o tipo de valor que atribuímos aos monumentos tem influência direta no tratamento que damos a eles e, conseqüentemente, na sua conservação. Placas indicativas e partes em bronze foram roubadas dos monumentos de Vitória, por exemplo, o martelo do Monumento ao Trabalho e o arco e flecha do Monumento ao Índio, além da grande maioria das placas.

<sup>84</sup> FABRIS, op.cit., p.138-139.

Posteriormente há o incremento no repertório clássico através das “divindades modernas (Pátria, História, Revolução, Eletricidade etc.) e temáticas novas, oriundas da contemporaneidade tecnológica”<sup>85</sup>. Entretanto, os monumentos não resistem à modernidade e perdem seu lugar porque “o velho símbolo do herói está morto e os meios de comunicação de massas passaram a ser, especialmente depois da Segunda Guerra, a mais significativa referência de espaço e de tempo”<sup>86</sup>.

O “culto moderno aos monumentos”<sup>87</sup> pode ser considerado contraditório, se analisado sob o viés da utilização de um elemento voltado à preservação do passado, o monumento, num período caracterizado pela busca rumo ao progresso (econômico, político, social e tecnológico). As transformações do ambiente moderno, que preocuparam tanto Alois Riegl quanto Camillo Sitte, ao mesmo tempo representavam a aventura do novo e a ameaça de desintegração humana. Afinal, “Ser moderno é fazer parte do universo no qual, como disse Marx, ‘tudo que é sólido desmancha no ar’”<sup>88</sup>.

A problemática levantada por Riegl converge para a construção do conceito, mais tarde formulado por Pierre Nora em “*Les Lieux de mémoire*” (1984-1992), dos “lugares de memória”, que surgem a partir do sentimento de que não há memória espontânea. “Há locais de memória porque não há mais meios de memória”<sup>89</sup>. Ou seja, estes espaços de ritualização, com função de coesão, são locais onde os indivíduos se reconhecem como sujeitos, se identificam. A esperança de Nora é que eles possam reunificar o indivíduo fragmentado da sociedade contemporânea.

Apesar de ser utilizado como instrumento de demonstração de poder e dominação, durante a década de 40 alguns arquitetos se reuniram em busca de uma “nova monumentalidade”, na qual o espaço monumental não deveria servir ao uso

<sup>85</sup> FABRIS, op.cit., p.148.

<sup>86</sup> FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997, p.82.

<sup>87</sup> Título do livro escrito por Alois Riegl em 1903.

<sup>88</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.15.

<sup>89</sup> NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Projeto História, n.10. São Paulo: PUC-SP, 1993.

corpóreo e sim ao uso simbólico. Este deveria emocionar o espectador, ou ainda, deveria estar imbuído de um caráter de representação coletiva.

No manifesto “*Nine Points on Monumentality*” de 1943, escrito por Siegfried Giedion, José Luis Sert e Fernand Léger, buscando resgatar o sentido dos espaços públicos, foram propostas considerações como:

- 1) Os monumentos são marcos humanos que os homens criaram como símbolos de seus ideais, objetivos e atos. Sua finalidade é sobreviver ao período que lhes deu origem e constituir um legado às gerações futuras. Enquanto tais, formam um elo entre o passado e o futuro.
- 2) Os monumentos são a expressão das mais altas necessidades culturais do homem. Devem satisfazer à eterna exigência das pessoas, que desejam ver sua força coletiva transformada em símbolos. Os monumentos mais vitais são aqueles que expressam o sentimento e as idéias dessa força coletiva – o povo. [...]
- 4) Os últimos cem anos testemunharam a desvalorização da monumentalidade. Isto não significa que exista ausência alguma de monumentos formais ou exemplos arquitetônicos que pretendam servir a essa finalidade; com raras exceções, porém, os chamados monumentos dos últimos tempos transformaram-se em fachadas vazias. De modo algum representam o espírito e o sentimento coletivo dos tempos modernos. [...]
- 6) Um novo passo está à nossa frente. As mudanças do pós-guerra em toda a estrutura econômica das nações podem trazer consigo a organização da vida comunitária na cidade, que foi praticamente ignorada até o presente momento.<sup>90</sup>

Para os três autores, o sentido de monumentalidade teria sido perdido juntamente com o de uma vida comunitária. Seria necessário pensar em espaços não somente funcionais, mas que proporcionassem uma nova vida pública. Posteriormente, a questão levantada por Giedion, Sert e Léger, foi revisitada no CIAM VIII (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), em 1947, que sob o título “O coração da cidade” buscou respostas para uma “re-centralização da cidade dispersa pelo zoneamento funcional moderno”.

“As pessoas querem que os edifícios que representam sua vida social e comunitária proporcionem algo além da mera satisfação funcional. Eles querem satisfazer sua aspiração à monumentalidade, à alegria, ao orgulho e à comoção”

Para Giedion, como para Camillo Sitte, o “espaço da aparição pública” era necessariamente contingente à contraforma monumental das instituições públicas que o encerravam e vice-versa.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> OCKMAN, Joan; EIGEN, Edward. *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*. Universidade de Columbia. Nova Iorque: Rizzoli Publicações Internacionais, 1993, p. 29-30.

<sup>91</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997,

Os monumentos modernos, então mais democráticos, deveriam representar o povo ao invés do Estado, e para isso era preciso romper com a representação formal do passado classista. A forma, recusando a representação baseada na mimesis, problematiza o objeto em busca da independência e autonomia plástica. Em “A escultura no campo ampliado”, Rosalind Krauss considera a perda de local como a condição negativa do monumento, o qual será produzido como um marco ou base funcionalmente sem lugar, que se esgotará por volta de 1950, quando passa a ser sentido, “cada vez mais, como negativismo”.<sup>92</sup>

Aos poucos, a primitiva função memorialística, de valor rememorativo intencional, capaz de instituir uma memória (poder, religião, herói, ideal), perde legitimidade na cidade contemporânea, alimentando novas formas e funções de comemoração que homenageiam vítimas, ao invés de heróis<sup>93</sup>, substituem a figuração pela abstração e renovam linguagens e materiais. E, dentre as várias faces que a arte pública assume, surge o anti-monumento, uma forma específica de subverter os princípios anteriores convencionais de heroísmo, ideologia e estética.

Com uma simplicidade audaz, o anti-monumento despreza, desta forma, qualquer tipo de convenções mais profundas sobre monumentos comemorativos: o seu objetivo não é consolar, mas provocar; não é tornar-se permanente, mas transformar-se; [...] não é ser ignorado pelos que por ele passam, mas obrigar à sua interação.<sup>94</sup>

A expectativa pública ainda é por uma arte pública comemorativa, que tenha significado para seu público e respeito com seu lugar, por isso, no caso do *Vietnam Veterans Memorial*, em Washington D.C., Maya Lin foi muito criticada pela inversão de papéis, por ter representado os veteranos como vítimas e não como heróis. Além disso, foi criticada pela cor da obra (negra - do luto, ao invés de branca), e ainda pela composição horizontal e absolutamente abstrata.

O anti-monumento de Maya Lin é considerado pelos críticos como o que há de mais público. Está literalmente “*de cara al público*”, como comenta Félix Duque (2001).

---

p. 329.

<sup>92</sup> KRAUSS, op.cit., p.87-93.

<sup>93</sup> Tanto celebridades quanto vítimas são consideradas hoje pela mídia como heróis.

<sup>94</sup> MITCHEL, W. J. apud REGATÃO, José Pedro, op.cit., p.82.

A imensa cicatriz não permite que seja vista à distância, é necessário descer e percorrer as largas paredes de granito negro polido que refletem os visitantes como um espelho. Não apresenta figuras, somente nomes (58.000), sem distinção de patentes. A leitura dos nomes é feita dos extremos ao meio do “livro” e as páginas relacionam o oeste/poente com a morte e o leste com a ressurreição. O público ainda interage depositando flores, como em um túmulo funerário, e decalcando os nomes com papel, tentando levar consigo a memória de seus “heróis”. Ao contrário do que geralmente acontece nos monumentos públicos, algumas palavras lembram seu pertencimento ao povo e não ao Poder Público, uma vez que “Este Memorial foi erguido com contribuições privadas do povo americano”.<sup>95</sup>

[...] Aqui, no Vietnam Veterans Memorial, após descer a suave colina de grama, deixamos às nossas costas os pomposos signos do Estado-Nação, que pretende homogeneizar o povo como público, para utilizá-lo nas grandes ocasiões.

[...] Homens e terra, irmanados pela arte, ligados pelo espaço comum da dor e da viva memória. Um só sussurro condensa mancomunadamente as orações e o pranto, e se mescla com o suave murmúrio das árvores outonais. É o vento do povo e da terra, que presta alento e vida a arte pública e ao espaço político.<sup>96</sup>



Figura 21: *Vietnam Veterans Memorial*, Maya Lin (1982).  
Fonte: <http://en.wikipedia.org>

<sup>95</sup> DUQUE, Félix. *Arte pública y espacio político*. Madrid: AKAL, 2001, p.166.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.167.

Através das inúmeras ações que as pessoas têm que empenhar para se relacionar com a obra - descer, percorrer, refletir-se, decalcar, depositar - é que se tem a dimensão da participação e apropriação pelo público. Esse trabalho alcança seus objetivos estéticos na cidade contemporânea, instigando e integrando as pessoas com a obra e o espaço circundante, assim como acontecia com os monumentos nas cidades antigas e as obras *site-specific*, como será discutido adiante.

## 2 O CONTEXTO URBANO-CULTURAL CAPIXABA

“a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga a continuidades temporais, às evoluções, e às relações das coisas. A memória é o absoluto e a história o relativo”.

Pierre Nora

O conhecimento artístico dos espaços e reconhecimento do desenho da cidade facilita a descoberta dos fatos históricos característicos de cada sítio artístico específico. Através dos tempos, o espaço recebe intervenções que alteram suas dimensões, volumetria e estética, estas mudanças afetam as condições de sua recepção pelos usuários.

Desde 1889, no livro “A construção das cidades segundo seus princípios artísticos”, o arquiteto Camillo Sitte chama atenção para a dimensão estética da cidade, ao considerá-la como uma obra de arte e não apenas um problema técnico e higienista. Em análise crítica ao projeto urbanístico de Viena daqueles anos, exemplificado na construção da Ringstrasse, uma das avenidas mais monumentais do mundo, formada basicamente por parques e bulevares, Sitte julga a construção das cidades apenas como um dos aspectos do conjunto das artes, devendo o arquiteto pensar no individual (rua, praça) para alcançar a totalidade, a síntese das artes.

Hoje temos três sistemas principais de construção da cidade, o sistema ortogonal, o sistema radial e o sistema triangular. As variantes resultam geralmente das combinações dos três métodos. Todos esses sistemas têm um valor artístico nulo; seu objetivo exclusivo é o de regular a rede viária; é, portanto, um objetivo puramente técnico. Uma rede viária serve unicamente para o tráfego, não é uma obra de arte, porque não é apreendida pelos sentidos e não pode ser abarcada globalmente, a não ser no papel. É por isso que, nas páginas precedentes, nunca discutimos a rede viária, nem falando de Atenas ou da antiga Roma, nem de Veneza ou de Nurembergue. Do ponto de vista artístico, é indiferente. Só é artisticamente importante o que pode ser abarcado com o olhar, o que pode ser visto; logo, cada rua, cada praça.<sup>97</sup>

O modelo culturalista reivindicado na teoria de Sitte surge em oposição ao progressista, de princípios racionais e abstratos, que não poderia gerar qualquer

---

<sup>97</sup> SITTE, Camillo apud ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.23.

apreensão estética. Ambos tiveram fundamental importância na fundação do urbanismo como disciplina, porém a tendência de privilegiar determinadas áreas, como política e economia em detrimento do campo estético e social, não levou naturalmente ao que hoje conhecemos por cidade? A conciliação de objetivos estéticos aos técnicos, a adaptação dos esquemas de cidades antigas às exigências modernas garantiria outro significado à cidade?

Desta discussão também participou o arquiteto Aldo Rossi quando tratou do valor artístico das cidades no livro “A Arquitetura da Cidade”, no qual propôs uma estratégia de “reconhecimento” pelo homem moderno das estruturas permanentes urbanas - os monumentos - presentes no imaginário coletivo, a fim de minimizar a ausência de identidade neste período histórico. Os monumentos representam “elementos primários, pontos de referência da dinâmica urbana”, permanentes e persistentes, o que é dado por seu “valor constitutivo, pela história e pela arte, pelo ser e pela memória”.<sup>98</sup> Para ele, a cidade é vista como artefato e os monumentos como vontade coletiva, assim como para o historiador Giulio Argan, para quem a cidade não é apenas “um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma”.<sup>99</sup>

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andem, representam seu papel na dimensão cênica da cidade.<sup>100</sup>

Contrário à maneira de pensar a cidade como um todo abstrato, Kevin Lynch irá se basear na experiência individual dos habitantes, como estes definem “A imagem da cidade” (título do livro publicado em 1960). De forma semelhante à Rossi, Lynch sublinha a importância dos “pontos marcantes” (elementos originais e/ou singulares) na orientação e organização espacial das cidades. Esculturas e

---

<sup>98</sup> ROSSI, op.cit., p.56.

<sup>99</sup> ARGAN, op.cit., p.73.

<sup>100</sup> ARGAN, op.cit., p.43.

monumentos reúnem características formais e simbólicas que os colocam como elementos marcantes na paisagem urbana, transitando pelo imaginário social. No interior dos “fixos” de que fala Milton Santos, co-habitam ainda os “fluxos”: as relações sociais e culturais dos habitantes (memória, tradições e manifestações).

Há todo um universo em movimento, em torno e no interior dos elementos marcantes do imaginário social, que configura a arte enquanto cultura. Entretanto, na crise que submerge a cidade contemporânea, quando a sociedade perde a estrutura histórica cultural, as obras de arte se transformam em “fragmentos de um passado não mais relacionável ao presente, são quase ilhas, resíduos de um continente submerso”.<sup>101</sup> “A estátua agora está em tensão - não demarcação - com a cidade”.<sup>102</sup>

É nesse contexto de “crise” que o artista público contemporâneo reivindica a cidade como seu cenário e opera sobre a premissa do movimento, que transformou o espaço urbano em local de circulação e passagem mais que em lugar de permanência<sup>103</sup>. As intervenções *site-specific*, desde a década de 60, se apropriam desses lugares mutantes ou aqueles negligenciados pela cidade, buscando uma maneira de incorporar o exterior da obra, a arquitetura e a paisagem, instauram uma outra lógica do espaço, motivação compartilhada também com outras tendências da arte contemporânea, como a arte ambiental, a *land art* e a arte pública.

Algumas cidades apropriaram-se da arte pública como forma de renovação urbana, levantando questionamentos sobre a verdadeira “função” da arte. A idéia de monumentalização foi então voltada para o marketing, a promoção imobiliária e o turismo, como no caso de Barcelona, em função do cumprimento da Agenda 21 e dos Jogos Olímpicos (fig.22). A revitalização de parques e inserção de esculturas por toda cidade contribuiu para incluí-la nos principais circuitos de arte pública internacional, mas críticos afirmam que não foi capaz de garantir a apropriação

---

<sup>101</sup> Ibid., p.07.

<sup>102</sup> BRISSAC, op.cit, p.155.

<sup>103</sup> SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.14.

destes espaços e objetos pela comunidade local. De acordo com Otília Arantes, estes espaços funcionam “contudo como grandes vitrines publicitárias que despertam, à sua maneira, o espírito cívico, o orgulho nacional, mas não obrigatoriamente motivam para a vida pública”<sup>104</sup>.

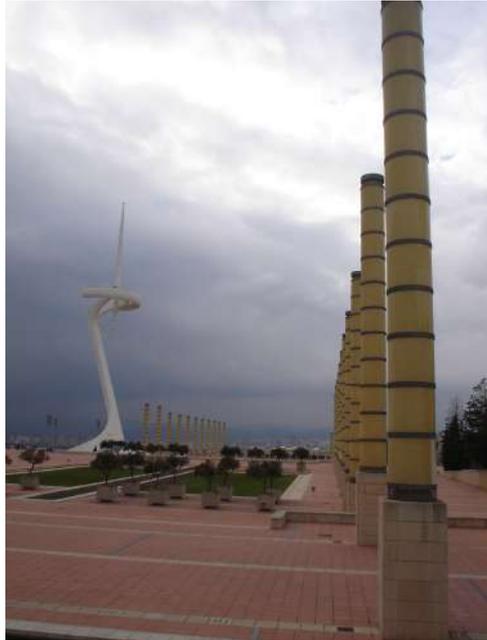


Figura 22: À esquerda, *Als Europeistes*, Federico Correa, Alfonso Milà, Enric Satué (1998) e Torre do arquiteto Santiago Calatrava, Plaça d'Europa, Parque Olímpico de Barcelona; acima, Porta de Sarrià, Emili Armengol (1993).  
Fonte: Figura do autor.

Portanto, a seguinte descrição dos antecedentes históricos culturais da cidade de Vitória, a partir do século XIX, o estudo do espírito da época, considerando as práticas e os hábitos sociais locais, as influências externas (nacionais e internacionais), o contexto e estrutura urbanos, será de fundamental importância para relacionar passado e presente em busca de características como os modos de produção artística, os agentes e a receptividade da obra pública.

No contexto urbano, por exemplo, as obras públicas de ampliação das avenidas da cidade, realizadas por Jerônimo Monteiro no quadriênio de 1908-1912, ocorreram em função da premissa (relatada pelo mesmo) em facilitar o “movimento” na capital. Graças ao calçamento e alargamento de várias ruas e avenidas, foi possível o crescimento do número de automóveis na capital de 6 para 300 unidades, o que tornava “mais apreciáveis os passeios, mais fácil a vida comercial e o trânsito em

---

<sup>104</sup> ARANTES, Otília B. F. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 2000, p.143.

geral”<sup>105</sup>, além de transformar drasticamente o sítio original. O entendimento da transformação da paisagem é essencial, no sentido de relacionar as figuras (obras) sobre um fundo, antes despolido de verticalização e midiaticização, característica hoje inerente à metrópole contemporânea.

As “categorias” que justifiquem as tendências da arte pública na capital foram instauradas a partir da análise do inventário produzido. A maioria das esculturas públicas contém características de composição e inserção apoiadas nos preceitos modernos, por isso deverão em sua análise abranger o espírito da época de sua realização e relacioná-lo com a forma de visualização e espacialização atual.

## 2.1 ANTECEDENTES E TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM

A cidade de Vitória, no final do século XIX, ainda engatinhava em direção a uma vida cultural metropolitana, mesmo sendo vizinha do Rio de Janeiro imperial, cidade que se transformara artisticamente com a vinda da Missão Francesa. Neste período, para solucionar os problemas de falta d’água na capital capixaba, desenvolve-se a construção de chafarizes e fontes, como o da Capixaba que hoje se encontra parcialmente preservado no sopé do morro da Fonte Grande (fig.23). Este, mesmo que instalado sob uma premissa mais funcional do que estética, e totalmente “deslocado” do seu âmbito original, atualmente é importante por guardar características artísticas daquele período histórico. Mesmo que alguns manifestantes tenham deixado sua opinião de maneira tão individual, a cidade se apropriou e incorporou-o como portal de entrada do Parque Gruta da Onça.

---

<sup>105</sup> MONTEIRO, Jeronimo de S. *Mensagem de Governo - quadriênio 1908 à 1912*. Vitória, 1913, p.274.



Figura 23: Chafariz da Capixaba com inscrição “1828” na parte superior. À direita, beco de acesso ao Parque Municipal Gruta da Onça.  
Fonte: Figura do autor.

No início do século XX, com a República, a cidade ensaia um importante progresso no governo de Jeronymo de Souza Monteiro (1908-1912). Seguindo as influências das intervenções do Barão de Haussman em Paris, de Pereira Passos no Rio de Janeiro e outros urbanistas precursores, preocupados em solucionar os problemas provenientes do crescimento da população urbana, da falta de higiene (sanitarismo) e do embelezamento das cidades, Jeronymo Monteiro iniciou a descaracterização do sítio original de Vitória, tendo como um dos principais objetivos a melhoria da aparência da cidade.

O plano geral de melhoramentos visou não somente a ampliação da cidade, com a criação de varios bairros e as obras de salubridade, como também, trabalhos de embelezamento e conforto, que viessem dar à cidade o aspecto compatível com sua beleza natural.<sup>106</sup>

Dentre as principais reformas urbanísticas, que constituíram um “relevante serviço de embelezamento a toda circunvizinhança do Palácio do Governo”<sup>107</sup>, estiveram a abertura da ladeira do Palácio e a remodelação da antiga ladeira do Chafariz, hoje Nestor Gomes, que trouxeram a instalação de uma escultura do deus Mercúrio, em referência ao comércio e à indústria. Desta, em mármore, provavelmente

<sup>106</sup> Ibid., p.274.

<sup>107</sup> Ibid., p.279.

importada da Europa, não foi encontrado registro artístico em qualquer documento, a não ser uma breve citação na mensagem do governador Jeronymo Monteiro, de 1913<sup>108</sup> (fig.24). Da mesma forma, na época, podem ter sido encomendadas as quatro estátuas representando as estações do ano que decoram a escadaria do Palácio Anchieta (fig.25 e 26).

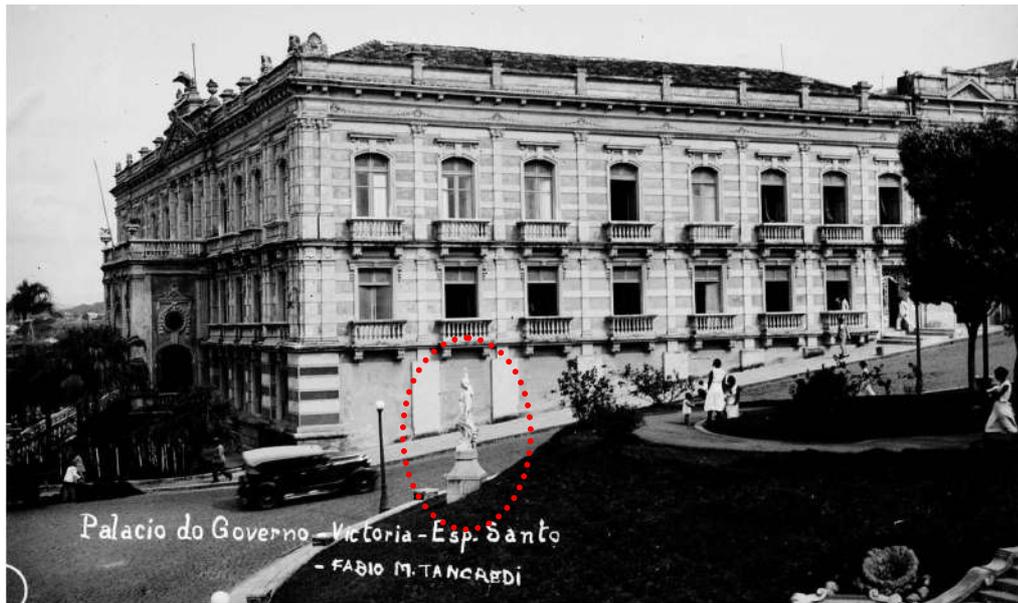


Figura 24: Ao fundo, o Palácio Anchieta, à frente, assinalada em vermelho, na Praça João Clímaco, a estátua em homenagem ao deus Mercúrio.

Fonte: Figura do autor.



Figura 25: Figura: Vista da estátua do deus Mercúrio e ao fundo Monumento ao Expedicionário.  
Fonte: Figura do autor.



Figura 26: Estátua simbolizando a primavera na escadaria Bárbara Lindenberg.  
Fonte: Figura do autor.

<sup>108</sup> Uma das esculturas, provavelmente aquela em homenagem à indústria (devido às alegorias que a compõe, como peças de engrenagem), se encontra no mesmo local de origem. Da outra, não foram encontrados registros.

Culturalmente as perspectivas foram ampliadas com este governo através da criação do Instituto de Belas Artes, em 1910, e do Arquivo Público Estadual, em 1908. O instituto realizou vários eventos e exposições, porém teve curta duração, funcionando de 1910 a 1913 apenas. Segundo Almerinda Lopes, outro momento de ativação da vida cultural local se deu com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico, em 1916, uma vez que reunia os intelectuais da época<sup>109</sup>. Nesse contexto, no ano de 1917, foi inaugurado o monumento a Domingos Martins, na Praça João Clímaco, de autoria do então professor da Escola Nacional de Belas Artes, José Correia de Lima (fig.27).

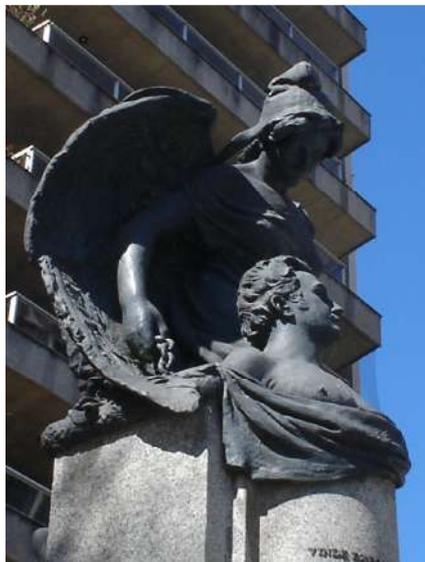


Figura 27: Monumento a Domingos Martins, em comemoração ao centenário de morte do herói.  
Fonte: Figura do autor.

A ausência de compradores e de locais apropriados para exposição, não permitia que os artistas sobrevivessem do trabalho artístico. Os raros eventos, segundo Almerinda Lopes, ocorriam “em escolas, repartições públicas e em casas comerciais, com destaque para pintores de formação acadêmica vindos do Rio de Janeiro”<sup>110</sup>. Nesse sentido, houve uma grande aceitação local pelas pinturas de paisagens, realizadas por Levino Fanzeres e Homero Massena, por exemplo, adquiridas por museus e acervos estaduais e municipais e pela elite capixaba.

<sup>109</sup> LOPES, Almerinda da S. *Arte no Espírito Santo do Século XIX à Primeira República*. Vitória: Editora do Autor, 1997, p.21.

<sup>110</sup> LOPES, Almerinda da S. *Artes Visuais e plásticas no Espírito Santo*. In: BITTENCOURT, Gabriel (org.). *Espírito Santo: Um painel da nossa história*. Vitória: EDIT, 2002, p.58.

Um novo surto de desenvolvimento e modernização urbana aconteceu no período de governo de Florentino Avidos (1924-1928). Devido aos aterros já em fase de execução das obras, à urbanização e embelezamento da capital, a cidade se resumia a um grande canteiro de obras que se estendia do Porto à Ilha do Príncipe (fig.28). Entretanto, vários foram os fatores que levaram à continuidade de certa morosidade na chegada da estética internacional, estilos e linguagens artísticas provenientes da Europa e dos EUA, em relação a outras capitais: falta de eventos (de locais para realização destes), falta de políticas culturais, ausência de críticos de arte que fomentassem o debate, etc. Somente no final de 1930 surgem novos esforços, especificamente do artista Oséas Leão, fomentador do I Salão Capixaba de Belas Artes, em 1938. Todavia o evento não obteve sucesso e desapareceu após a segunda edição.



Figura 28: Avenida Capixaba, atual Jerônimo Monteiro, inaugurada em meados da déc. de 1920.  
Fonte: [www.vitoria.es.gov.br/baiadevitoria](http://www.vitoria.es.gov.br/baiadevitoria)

Nesse momento, com o poder nacional nas mãos do ditador Getúlio Vargas, houve a mudança do papel do Estado que passou a regulamentar os interesses coletivos. Localmente, o interventor federal no estado, João Punaro Bley (1930-1943), edificou escolas, hospitais, presídios e quartéis; construiu estradas, como a Estrada do Contorno, que ligava o interior municipal ao núcleo central e circundava toda a ilha; desapropriou áreas e aterrou mangues em função dos planos urbanísticos;

modernizou e concluiu obras no porto; e proveu a cidade de equipamentos e mobiliário, como o Relógio da Praça Oito de Setembro (fig.29). Tal reconstrução, pela necessidade de uma nova imagem que refletisse o progresso e futuro, pôde ser notada mais claramente na transformação da arquitetura eclética. A partir de então, houve a eliminação dos ornamentos e simplificação formal, e surgiu a iniciativa em prol da inovação técnica (do concreto armado), além disso, constatou-se o crescimento da construção civil e mudanças na legislação, possibilitando a verticalização do centro da cidade.



Figura 29: Relógio da Praça Oito de Setembro no ano de sua inauguração - 1942.  
Fonte: Figura do autor.

Nos anos de governo de Carlos Fernando Monteiro Lindenberg (1947-1951) e Jones dos Santos Neves (1951-1955) várias encomendas de esculturas e painéis artísticos foram realizadas (fig.30), pode-se inferir que isso se deve ao impulso dado pela construção do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro sob o mote da “integração das artes”. Em 1952, houve a criação da Escola de Belas Artes do Espírito Santo, entretanto mantendo ainda um pensamento tradicional, dentro dos moldes neoclássicos e românticos.

Mas, enquanto as artes plásticas continuavam a mirar-se no espelho do passado, o processo de modernização e atualização estética encontraria na arquitetura o seu principal vetor. O espírito empreendedor de governantes como Carlos Lindenberg e Jones dos Santos Neves se fará notar até mesmo na ousadia da concepção estética, ao atraírem para Vitória, na década de 1950, arquitetos sintonizados com as idéias modernistas, como Élio Vianna, Marcelo Vivácqua, Maria do Carmo Schwab (capixaba formada pela Escola Nacional). Encomendas de projetos foram feitas também a outros profissionais já conhecidos, entre eles Ary Garcia Roza (1911-1999) e Francisco Bolonha (paraense).<sup>111</sup>



Figura 30: Do mesmo período (1951) são as esculturas em homenagem à professora pública - D. Ernestina Pessoa, à esquerda, e ao soldado expedicionário, à direita.

Fonte: Figura do autor.

Na década de 1960, os principais vetores de impulsão da cultura capixaba foram, segundo Almerinda Lopes, “a reestruturação da Escola de Belas Artes, a partir de sua federalização, em 1961, e a criação do Museu de Arte Moderna, em 1965, em plena ditadura militar”<sup>112</sup>. Nesse período, os valores passaram a ser difundidos pela universidade e pelos meios de comunicação, e vários artistas capixabas radicados no Rio de Janeiro e em São Paulo retornaram à Vitória, como Maurício Salgueiro e Raphael Samú, respectivamente.

Difundem aqui novidades no que se referem a suportes, materiais, técnicas e linguagens contemporâneas e propõem uma maior articulação entre pensar e o fazer arte, isto é, entre teoria e prática, além de estimularem os alunos a ampliarem o universo individual de referências e de informação estética, por meio de leituras, oficinas, visitas a exposições, a museus e à Bienal de São Paulo.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> Ibid., p.75.

<sup>112</sup> Ibid., p.77.

<sup>113</sup> Ibid., p.78.

Exemplos dessa mudança de visão estética, que se estendeu até a década de 1970, foram as encomendas de obras com linguagem abstracionista provenientes do poder público, como os monumentos à Evolução da Cidade de Vitória (fig.31), solicitado pelo prefeito Setembrino Idwaldo Netto Pellissari (1967-1970) e o monumento à Mãe (fig.32), solicitado por Chrisógono Teixeira da Cruz (1971-1975), ambos de autoria de Maurício Salgueiro.



Figura 31: Monumento à Evolução da Cidade de Vitória, próximo à Praça Costa Pereira.  
Fonte: Figura do autor.



Figura 32: Monumento à Mãe, Praça Costa Pereira.  
Fonte: Figura do autor.

Desde a década de 1980 em diante, a Universidade Federal foi a responsável por formar e estimular a produção artística, sendo que nos últimos anos foram abertos dois museus e um espaço cultural na cidade, o Museu Ferroviário Vale do Rio Doce e o Museu de Arte do Espírito Santo, e a Casa Porto das Artes Plásticas. Desde então, de acordo com Almerinda Lopes, alguns poucos artistas capixabas conseguem o reconhecimento e inserção de sua produção no eixo hegemônico Rio de Janeiro - São Paulo<sup>114</sup>.

Ainda são muito acanhados os investimentos em políticas, pesquisas e produções artísticas e culturais no estado, porém um novo e importante projeto vem sendo vislumbrado pela Secretaria de Cultura do Estado. O Cais das Artes, um complexo

<sup>113</sup> Ibid., p.79.

cultural projetado pelo renomado arquiteto de origem capixaba Paulo Mendes da Rocha, que será construído às margens da baía de Vitória, exemplifica claramente as boas expectativas do momento artístico em que vive a cidade.

## 2.2 LEVANTAMENTO DE OBRAS EM LOCAIS PÚBLICOS

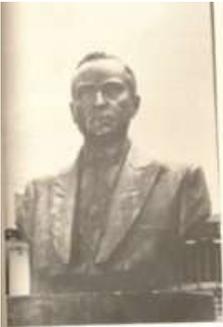
O levantamento a seguir relacionou um total de 85 obras situadas em locais públicos na cidade. Destes, 33 são bustos, 13 estátuas, 05 obeliscos, 04 torres, 25 esculturas, 03 fontes/chafarizes, 01 esfinge e 01 concha acústica. Já os painéis foram catalogados em torno de 07 unidades, observando que o levantamento se deu apenas em edifícios públicos e institucionais.

ITEM	IMAGEM	OBRA e CARACTERÍSTICAS
1.		<p><b>TÍTULO:</b> A Henrique Moscoso</p> <p><b>LOCAL:</b> Parque Moscoso</p> <p><b>DATA:</b> 1891 (inaugurado o monumento primitivo) 1910 (colocado o busto)</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Iniciativa do governo de Jerônimo Monteiro; inaugurado na criação do parque; homenagem ao administrador (presidente da província em 1888) que iniciou o saneamento de Vitória (maior parte do aterro do Campinho).</p>

2.		<p>TÍTULO: As Quatro Estações</p> <p>LOCAL: Escadaria Bárbara Lindenberg</p> <p>DATA: 1908-1912</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Estátua</p> <p>OBSERVAÇÕES: Governo Jerônimo Monteiro; escadaria construída pelo engenheiro Justin Norbert e decorada com estátuas representando as quatro estações do ano.</p>
3.		<p>TÍTULO: Chafariz do Parque Moscoso</p> <p>LOCAL: Parque Moscoso</p> <p>DATA: 1912</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Chafariz</p> <p>OBSERVAÇÕES: Inauguração do parque; homenagem à Jerônimo Monteiro (1908-1912); localizado no centro do lago.</p>
4.		<p>TÍTULO: Chafariz da Capixaba</p> <p>LOCAL: Parque Municipal da Gruta da Onça</p> <p>DATA: 1828 (inscrição)</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Fonte</p> <p>OBSERVAÇÕES:</p>
5.		<p>TÍTULO: Fonte do Carmo</p> <p>LOCAL: Igreja do Carmo</p> <p>DATA: ?</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Fonte</p> <p>OBSERVAÇÕES:</p>

6.		<p><b>TÍTULO:</b> Concha Acústica</p> <p><b>LOCAL:</b> Parque Moscoso</p> <p><b>DATA:</b> ?</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Concha Acústica</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>
7.		<p><b>TÍTULO:</b> A Domingos Martins</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça Dr. João Clímaco</p> <p><b>DATA:</b> 1917</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Revolucionário homenageado amparado pela liberdade; patrono do IHGES.</p>
8.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Comércio e à Indústria</p> <p><b>LOCAL:</b> Rua Cleto Nunes</p> <p><b>DATA:</b> 1928</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Estátua</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Governo Jerônimo Monteiro.</p>
9.		<p><b>TÍTULO:</b> Aos Feitos dos Padres Franciscanos</p> <p><b>LOCAL:</b> Igreja de São Francisco</p> <p><b>DATA:</b> 1924-1928</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Torre</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Estátua de Nossa Senhora da Conceição; administração do prefeito Otávio Índio do Brasil Peixoto; para guarda dos ossos encontrados nas ruínas do Convento de São Francisco.</p>

10.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: Teatro Carlos Gomes</p> <p>DATA: 1927</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Estátua</p> <p>OBSERVAÇÕES: Projeto do teatro de André Carloni; governo Florentino Ávidos; afrescos e cúpula pintados por Homero Massena.</p>
11.		<p>TÍTULO: A Muniz Freire</p> <p>LOCAL: Praça Costa Pereira</p> <p>DATA: 1928</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Iniciativa particular; homenageado foi jurista, senador, deputado e governador.</p>
12.		<p>TÍTULO: A Florentino Avidos</p> <p>LOCAL: Praça Costa Pereira</p> <p>DATA: 1928</p> <p>AUTOR: Busto</p> <p>CATEGORIA: Iniciativa do povo; inaugurado no último dia de seu governo (1924-1928); homenageado reconstruiu em bases modernas a capital.</p> <p>OBSERVAÇÕES:</p>
13.		<p>TÍTULO: Ao Trabalho</p> <p>LOCAL: Praça Ubaldo Ramalhete Maia</p> <p>DATA: ?</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Estátua</p> <p>OBSERVAÇÕES: Figura de um trabalhador talhando uma rocha com um martelo na mão direita (roubado) e um piquete na mão esquerda.</p>

14.		TÍTULO: A Vasco Fernandes Coutinho LOCAL: Avenida Nossa Senhora dos Navegantes DATA: 1935 AUTOR: ? CATEGORIA: Obelisco OBSERVAÇÕES: Nas placas, cenas do desembarque do 1º donatário da capitania; iniciativa e oferta da família Oliveira Santos.
15.	Não disponível	TÍTULO: A Duque de Caxias LOCAL: Quartel da Polícia Militar DATA: 1938 AUTOR: ? CATEGORIA: Obelisco OBSERVAÇÕES: Iniciativa estadual; homenagem ao exército nacional homenageado defensor do império.
16.	 *	TÍTULO: A João Punaro Bley LOCAL: Associação dos Funcionários Públicos DATA: 1938 AUTOR: ? CATEGORIA: Busto OBSERVAÇÕES: Iniciativa oficial; homenageado governador (1930-1945).
17.	 *	TÍTULO: A Getúlio Vargas LOCAL: Praça Francisco Teixeira da Cruz DATA: 1942 AUTOR: ? CATEGORIA: Busto OBSERVAÇÕES: Iniciativa particular; homenagem de grupo de crianças da Juventude Brasileira; homenageado presidente da república (1930-1945).

18.		<p><b>TÍTULO:</b> Relógio da Praça Oito</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça Oito de Setembro</p> <p><b>DATA:</b> 1942</p> <p><b>AUTOR:</b> João Ricardo Hermamm Schorling (construtor) ou comprado por Moacyr Avidos</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Torre</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Patrimônio histórico-cultural do estado; substituiu obelisco da colonização do solo espírito-santense; 16 metros de altura; originalmente em tijolo dobrado revestida em cimento granulado; em 1972 revestida em mármore branco e rosa</p>
19.		<p><b>TÍTULO:</b> A Ruy Barbosa</p> <p><b>LOCAL:</b> Tribunal de Justiça Estadual (interior)</p> <p><b>DATA:</b> 1946</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Inaugurado pelo Des. Danton Bastos; homenageado foi advogado, jornalista, político, fundador da academia de letras.</p>
20.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Dr. Augusto Aguiar Sales</p> <p><b>LOCAL:</b> Clube de Regatas Saldanha da Gama (interior)</p> <p><b>DATA:</b> 1948</p> <p><b>AUTOR:</b> Gyrkawitz (húngaro)</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Iniciativa particular; culto à Justiça e Gratidão; homenageado foi dirigente do clube.</p>
21.		<p><b>TÍTULO:</b> A Wilson Freitas</p> <p><b>LOCAL:</b> Clube de Regatas Saldanha da Gama (interior)</p> <p><b>DATA:</b> 1948</p> <p><b>AUTOR:</b> Gyrkawitz (húngaro)</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Iniciativa particular; homenageado foi renomado atleta capixaba (remador).</p>

22.		<p><b>TÍTULO:</b> A Jerônimo Monteiro</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça Costa Pereira</p> <p><b>DATA:</b> 1950</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem da Juventude Capixaba; modernizador da capital; presidente do estado (1908-1912).</p>
23.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Cel. Antenor Guimarães</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça Francisco Teixeira da Cruz</p> <p><b>DATA:</b> 1951</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem do povo e governo do estado; homenageado comerciante local e exportador de café.</p>
24.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Expedicionário</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça João Clímaco</p> <p><b>DATA:</b> 1951</p> <p><b>AUTOR:</b> Leonardo Lima</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Estátua</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem aos capixabas integrantes da F.E.B. mortos na Itália (1944-1945); soldado atingido por bala prestes a tombar; inscrição dos nomes dos soldados; governo Jones Santos Neves.</p>
25.		<p><b>TÍTULO:</b> A Professora Pública (Prof<sup>a</sup>. Ernestina Pessoa)</p> <p><b>LOCAL:</b> CMEI Ernestina Pessoa (Parque Moscoso)</p> <p><b>DATA:</b> 1951</p> <p><b>AUTOR:</b> Carlo Crepaz</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Estátua</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Tamanho natural; iniciativa do antigo aluno governador Jones Santos Neves; homenageada mestra de vários destaques capixabas.</p>

26.		<p><b>TÍTULO:</b> ?</p> <p><b>LOCAL:</b> CMEI Ernestina Pessoa (Parque Moscoso)</p> <p><b>DATA:</b> 1952</p> <p><b>AUTOR:</b> Anísio Medeiros</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Painel</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Prédio tombado pelo patrimônio histórico estadual na década de 50, construído no governo Jones dos Santos Neves.</p>
27.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Almirante Saldanha da Gama</p> <p><b>LOCAL:</b> Clube de Regatas Saldanha da Gama</p> <p><b>DATA:</b> 1952</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Diretor da Escola Naval, participou da Guerra do Paraguai, da Revolta da Armada, da luta contra a República.</p>
28.		<p><b>TÍTULO:</b> A Manoel Pinto Ribeiro Pereira de Sampaio</p> <p><b>LOCAL:</b> Tribunal de Justiça Estadual (interior)</p> <p><b>DATA:</b> ?</p> <p><b>AUTOR:</b> 1954</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenageado foi ministro, presidente do Supremo Tribunal Federal; iniciativa do Des. Eurípedes Queiros do Valle em comemoração ao 63º aniversário do Tribunal.</p>
29.		<p><b>TÍTULO:</b> A João Fotunato Ramos</p> <p><b>LOCAL:</b> Tribunal de Justiça Estadual (interior)</p> <p><b>DATA:</b> 1954</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenageado foi jurista, professor e poliglota; iniciativa do Des. Eurípedes Queiros do Valle em comemoração ao 63º aniversário do Tribunal.</p>

30.		<p>TÍTULO: A José de Mello Carvalho Muniz Freire</p> <p>LOCAL: Tribunal de Justiça Estadual (interior)</p> <p>DATA: 1954</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Homenageado foi jurista, senador, deputado e governador; iniciativa do Des. Eurípedes Queiros do Valle em comemoração ao 63º aniversário do Tribunal.</p>
31.		<p>TÍTULO: Ao Des. Afonso Cláudio de Freitas Roza</p> <p>LOCAL: Tribunal de Justiça Estadual (interior)</p> <p>DATA: 1954</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Homenageado foi jurista, magistrado, escritor, historiador e professor; iniciativa do Des. Eurípedes Queiros do Valle em comemoração ao 63º aniversário do Tribunal.</p>
32.		<p>TÍTULO: A Getúlio Vargas</p> <p>LOCAL: Praça Getúlio Vargas</p> <p>DATA: 1951-1955</p> <p>AUTOR: Leonardo Lima</p> <p>CATEGORIA: Estátua</p> <p>OBSERVAÇÕES: 1,60 metros de altura; homenageado foi presidente da República por quinze anos (1930-1945); política de massas, populista; governo Jones Santos Neves.</p>
33.	<p>Não disponível</p>	<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: Secretaria da Fazenda</p> <p>DATA: 1955</p> <p>AUTOR: Roberto Burle Marx</p> <p>CATEGORIA: Painel</p> <p>OBSERVAÇÕES: Dimensões 3,0x8,0m; no hall de entrada do edifício Aureliano Hoffmann; pintura mural sobre concreto, técnica têmpera a ovo.</p>

34.		<p>TÍTULO: A São Pedro</p> <p>LOCAL: Hospital São Pedro</p> <p>DATA: 1959</p> <p>AUTOR: Carlo Crepaz</p> <p>CATEGORIA: Estátua</p> <p>OBSERVAÇÕES: Apóstolo padroeiro dos pescadores; vestes típicas da época e rede de pesca nas costas.</p>
35.		<p>TÍTULO: A Afonso Cláudio</p> <p>LOCAL: Praça Costa Pereira</p> <p>DATA: 1961</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Homenagem do governo do estado; homenageado foi jurista, desembargador, escritor, historiador e professor.</p>
36.		<p>TÍTULO: Ao Índio (Araribóia)</p> <p>LOCAL: Praça Américo Poli Monjardim</p> <p>DATA: 1963</p> <p>AUTOR: Carlo Crepaz</p> <p>CATEGORIA: Estátua</p> <p>OBSERVAÇÕES: Tamanho natural; com a inauguração da Av. Beira Mar foi retirada, reinstalada pelo prefeito Solon Borges em 1963, relocada no aterro da Condusa pelo prefeito Crisógono Teixeira da Cruz, retornou ao local original por nova pressão dos populares.</p>
37.		<p>TÍTULO: Ao Papa Pio XII</p> <p>LOCAL: Praça Papa Pio XII (Eugenio Maria Giuseppe Gionanni Pacelli)</p> <p>DATA: 1964</p> <p>AUTOR: Carlo Crepaz</p> <p>CATEGORIA: Estátua</p> <p>OBSERVAÇÕES: 3 metros de altura; prefeito Sólton Borges Marques, oferecido pelo Banco de Crédito Real de Minas Gerais SA.</p>

38.		<p><b>TÍTULO:</b> A Bondade (Dr. Darcy Monteiro)</p> <p><b>LOCAL:</b> Parque Moscoso</p> <p><b>DATA:</b> 1966</p> <p><b>AUTOR:</b> Maurício Salgueiro</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Iniciativa de amigos e moradores em gratidão; homenageado foi médico.</p>
39.		<p><b>TÍTULO:</b> A Onça</p> <p><b>LOCAL:</b> Parque Municipal da Gruta da Onça</p> <p><b>DATA:</b> 1966</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Estátua</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Tamanho natural; prefeito Sólon Borges Marques; antiga lenda capixaba.</p>
40.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Dr. Jair Andrade</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça Asdrubal Soares</p> <p><b>DATA:</b> 1968</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem da AMES, prefeitura, câmara municipal e assembléia legislativa; homenageado foi prefeito (1966-1967) e firmou convênio para manutenção e funcionamento do serviço de pronto-socorro da capital (Santa Casa de Misericórdia).</p>
41.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Dr. Afonso Schwab</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça Irmã Joseph Rozanath</p> <p><b>DATA:</b> 1968</p> <p><b>AUTOR:</b> Maurício Salgueiro</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem da Associação Médica e do povo do Espírito Santo; deixou vasto acervo científico em livros e trabalhos.</p>

42.	Não disponível	<p><b>TÍTULO:</b> Ao Capitão João Antunes Barbosa Brandão</p> <p><b>LOCAL:</b> Quartel da Polícia Militar</p> <p><b>DATA:</b> 1969</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Governo Christiano Dias Lopes Filho; homenageado foi militar e funcionário público; patrono da polícia militar do estado.</p>
43.		<p><b>TÍTULO:</b> A Evolução da Cidade de Vitória</p> <p><b>LOCAL:</b> Av. Jerônimo Monteiro</p> <p><b>DATA:</b> 1967-1970</p> <p><b>AUTOR:</b> Maurício Salgueiro</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> 4 arcos simbolizando o crescimento da cidade durante os 4 séculos de existência; apelidado como a Evolução da Vida de Athare Castro, político folclórico nesta época; prefeito Setembrino Idwaldo Netto Pelissari.</p>
44.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Dr. João dos Santos Neves</p> <p><b>LOCAL:</b> Hospital das Clínicas</p> <p><b>DATA:</b> 1970</p> <p><b>AUTOR:</b> Carlo Crepaz</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenageado foi médico que prestou serviços a população pobre da cidade.</p>
45.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Deus Asclepios da Medicina</p> <p><b>LOCAL:</b> Hospital das Clínicas</p> <p><b>DATA:</b> 1971</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Estátua</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Parcialmente destruído; homenagem a Faculdade e ao Hospital das Clínicas; inaugurada pela 6ª turma da FMUFES, por ocasião de sua formatura.</p>

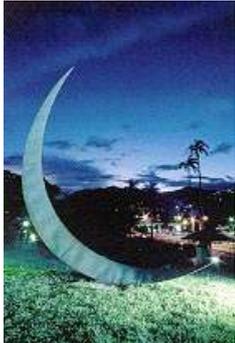
46.		<p>TÍTULO: A Mãe</p> <p>LOCAL: Praça Costa Pereira</p> <p>DATA: 1972</p> <p>AUTOR: Maurício Salgueiro</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: Idealizado dentro de um lago, o arco onde está presa uma corrente que segura duas bolas de metal, ligadas por um tubo, representando a Mãe unida ao seu filho pelo cordão umbilical.</p>
47.		<p>TÍTULO: A Jerônimo Monteiro</p> <p>LOCAL: Palácio Jerônimo Monteiro (interior)</p> <p>DATA: 1973</p> <p>AUTOR:</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Prefeito Chrisogono Teixeira Cruz.</p>
48.		<p>TÍTULO: A Santos Dumont</p> <p>LOCAL: Parque Moscoso</p> <p>DATA: 1973</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Homenagem do povo espírito-santense ao Pai da Aviação.</p>
49.		<p>TÍTULO: Rotary Clube</p> <p>LOCAL: Avenida Nossa Senhora da Penha</p> <p>DATA: 1974-1975</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: Doado a municipalidade pelo Rotary Clube de Vitória; no centro o símbolo do Rotary Internacional.</p>

50.		<p>TÍTULO: A Dr. Ubaldo Ramalhete Maia</p> <p>LOCAL: Praça Ubaldo Ramalhete Maia</p> <p>DATA: 1975</p> <p>AUTOR: Carlo Crepaz</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Homenageado foi deputado, jurista e jornalista fundador da Associação de Imprensa do Estado.</p>
51.		<p>TÍTULO: Prof. Eurycles de Jesus Zerbini</p> <p>LOCAL: Praça Ubaldo Ramalhete Maia</p> <p>DATA: 1976</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Homenagem da Sociedade Espírito-Santense de Cardiologia e de seus clientes; homenageado foi pai da cirurgia cardíaca no Brasil.</p>
52.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: UFES</p> <p>DATA: 1977</p> <p>AUTOR: Raphael Samu</p> <p>CATEGORIA: Painel</p> <p>OBSERVAÇÕES:</p>
53.		<p>TÍTULO: A Ceciliano Abel de Almeida</p> <p>LOCAL: Palácio Jerônimo Monteiro (interior)</p> <p>DATA: 1978</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: Iniciativa municipal; homenageado foi o primeiro prefeito da cidade (1909), engenheiro, matemático, geógrafo, historiador, escritor, professor e presidente da Academia Espírito-Santense de Letras.</p>

54.		<p><b>TÍTULO:</b> A Jones dos Santos Neves</p> <p><b>LOCAL:</b> Avenida Mal. Mascarenhas de Morais</p> <p><b>DATA:</b> ?</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Iniciativa do governo ao construir ginásio de mesmo nome; homenagem prestada pelos Grêmios Estudantis.</p>
55.		<p><b>TÍTULO:</b> A Marcílio Dias</p> <p><b>LOCAL:</b> Clube de Regatas Saldanha da Gama</p> <p><b>DATA:</b> ?</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenageado marinheiro imperial, herói na batalha Naval de Riachuelo.</p>
56.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Dr. Pedro Feu Rosa</p> <p><b>LOCAL:</b> Parque Moscoso</p> <p><b>DATA:</b> 1982</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem do povo capixaba; homenageado foi médico humanitário, vereador e deputado.</p>
57.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Dr. Hervan Wanderley</p> <p><b>LOCAL:</b> Hospital das Clínicas</p> <p><b>DATA:</b> 1983</p> <p><b>AUTOR:</b> Carlo Crepaz</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Esfíngie</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem dos amigos, servidores, direção do Hospital Universitário Cassiano Antônio de Morais e direção do Centro Biomédico da UFES; homenageado foi médico, professor e diretor do Hospital das Clínicas (1952-1967).</p>

58.		<p><b>TÍTULO:</b> Do Sesquicentenário da Polícia Militar do ES</p> <p><b>LOCAL:</b> Avenida Nossa Senhora dos Navegantes</p> <p><b>DATA:</b> 1985</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Obelisco</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Agradecimento e homenagem do governo Gerson Camata e do povo capixaba aos policiais militares.</p>
59.		<p><b>TÍTULO:</b> À Grécia</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça da Grécia</p> <p><b>DATA:</b> 1986</p> <p><b>AUTOR:</b> Iannis Zavoudakis</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Obelisco</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem do cônsul da Grécia Constatin Vazeos ao prefeito Hermes Laranja Gonçalves em gratidão e reconhecimento pela inauguração da Praça da Grécia.</p>
60.		<p><b>TÍTULO:</b> Vila de Cascais</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça de Cascais</p> <p><b>DATA:</b> 1987</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Torre</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> O castelo simboliza a Vila de Cascais em terras lusitanas; oferecido pela Câmara Municipal de Cascais, presidente George Dargent, ao prefeito Hermes Laranja Gonçalves.</p>
61.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Ano Internacional da Paz</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça dos Namorados</p> <p><b>DATA:</b> 1987</p> <p><b>AUTOR:</b> Gregório Repsold (concepção) / Iannis Zavoudakis</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem da comunidade BAHAI de Vitória ao Ano Internacional da Paz (Hermes L. Gonçalves); simboliza as faces do planeta Terra nos dois hemisférios.</p>

62.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Centenário da Abolição</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça da Rodoviária</p> <p><b>DATA:</b> 1988</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem da prefeitura (Hermes L. Gonçalves) às festividades do Centenário da Abolição da escravidão no Brasil; na composição uma bigorna, um piquete e um martelo de operário, agregado a uma corrente e algema de escravos.</p>
63.		<p><b>TÍTULO:</b> A Iemanjá</p> <p><b>LOCAL:</b> Pier da Praia de Camburi</p> <p><b>DATA:</b> 1988</p> <p><b>AUTOR:</b> Iannis Zavoudakis</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Estátua</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem do povo espiritualista do estado e da Federação Afro-Brasileira; prefeitura de Hermes L. Gonçalves.</p>
64.		<p><b>TÍTULO:</b> Inaugural das Obras da Ponte Deputado Castello Mendonça</p> <p><b>LOCAL:</b> Enseada do Suá</p> <p><b>DATA:</b> 1978-1989</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Torre</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Entregue no governo de Max de Freitas Mauro.</p>
65.		<p><b>TÍTULO:</b> ?</p> <p><b>LOCAL:</b> Palácio da Fonte Grande</p> <p><b>DATA:</b> 1989</p> <p><b>AUTOR:</b> Lana Francisco</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Painel</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Desenho de Jair Mendes; tombado pelo conselho estadual de cultura.</p>

66.		<p><b>TÍTULO:</b> Cruz Reverente (visita do Papa João Paulo II)</p> <p><b>LOCAL:</b> Enseada do Suá</p> <p><b>DATA:</b> 1991</p> <p><b>AUTOR:</b> Iannis Zavoudakis</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Colaboração dos empregados da Aracruz Celulose; a pomba simboliza o Espírito Santo, compondo a Santíssima Trindade; em comemoração à visita do Papa João Paulo II ao Espírito Santo, em 1989.</p>
67.		<p><b>TÍTULO:</b> Cruz de Sucata</p> <p><b>LOCAL:</b> Bairro Santo André</p> <p><b>DATA:</b> 1991</p> <p><b>AUTOR:</b> moradores</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Feita pelos moradores de São Pedro sobre uma rocha e ofertado pelos pobres deste estado ao Papa João Paulo II durante sua visita.</p>
68.		<p><b>TÍTULO:</b> A América - 500 Anos de Devastação e Saque</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça do Imigrante Italiano</p> <p><b>DATA:</b> 1992</p> <p><b>AUTOR:</b> Washington Santana</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Material catado na usina de lixo de Vitória simulando ocas indígenas para representar a destruição das tribos e a miséria a que o país está sujeito; em homenagem aos 500 anos de colonização da América; administração de Vitor Buaiz.</p>
69.		<p><b>TÍTULO:</b> Crescente</p> <p><b>LOCAL:</b> Parque Municipal Horto de Maruípe</p> <p><b>DATA:</b> 1995</p> <p><b>AUTOR:</b> Sebastião Fonseca</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>

70.		<p><b>TÍTULO:</b> 150 Anos da Imigração Alemã (1846-1996)</p> <p><b>LOCAL:</b> Cidade Alta</p> <p><b>DATA:</b> 1996</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> “O povo capixaba se orgulha de ter recebido os imigrantes alemães (15 famílias católicas e luteranas) que com sua história de fé, comunhão e partilha, contribuíram para o desenvolvimento do estado e do país”.</p>
71.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Herói da Independência do Brasil</p> <p><b>LOCAL:</b> UFES / Biblioteca Central</p> <p><b>DATA:</b> 1997</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Busto</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Homenagem do povo do Espírito Santo; Governo, Universidade e Conselho Regional de Odontologia.</p>
72.		<p><b>TÍTULO:</b> A Lei de Deus</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça Getúlio Vargas</p> <p><b>DATA:</b> ?</p> <p><b>AUTOR:</b> ?</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Dois painéis em mármore branco, com inscrição dos Dez Mandamentos Cristãos em placas de bronze.</p>
73.		<p><b>TÍTULO:</b> Dona Domingas (Entardecer)</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça Presidente Roosevelt</p> <p><b>DATA:</b> ?</p> <p><b>AUTOR:</b> Carlo Crepaz</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Ex-escrava que perambulava pelo Centro com saco de lenha nas costas. Carlo Crepaz produziu e vendeu para a Itália mais oito bustos de Dona Domingas.</p>

74.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: Praça Oswaldo Cruz (Goiabeiras)</p> <p>DATA: ?</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: Doado pelo Lions Clube de Vitória.</p>
75.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: UFES / Centro de Artes</p> <p>DATA: ?</p> <p>AUTOR: José Carlos Vilar Araújo</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: Partiu de um projeto de pesquisa acadêmico; participação do engenheiro calculista Carlos Augusto Nogueira.</p>
76.		<p>TÍTULO: Ao Padre José de Anchieta</p> <p>LOCAL: SEDU</p> <p>DATA: ?</p> <p>AUTOR: José Carlos Vilar Araújo</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: Obra originalmente pensada para a área interna; em posição de oração, referência ao Padre José de Anchieta</p>
77.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: Petrobrás (Avenida Fernando Ferrari)</p> <p>DATA: ?</p> <p>AUTOR: José Carlos Vilar Araújo</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: Representa a idéia de reprodutibilidade da empresa Xerox nos 3 elementos repetidos e sua multiplicação no espelho d'água original.</p>

78.		<p><b>TÍTULO:</b> Ao Imigrante Italiano</p> <p><b>LOCAL:</b> Praça da Itália (Avenida Nossa Senhora dos Navegantes)</p> <p><b>DATA:</b> 2000</p> <p><b>AUTOR:</b> Sheila Basílio</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Obelisco</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> O marco de 30m de altura é em concreto revestido com placas de granito, (pedra ornamental comum à Itália e ao Espírito Santo); os dois obeliscos verticais inclinados se aproximam até se tocarem suavemente no topo, mostrando a união entre os dois povos.</p>
79.		<p><b>TÍTULO:</b> Semente</p> <p><b>LOCAL:</b> Parque Pedra da Cebola</p> <p><b>DATA:</b> 2000</p> <p><b>AUTOR:</b> Irineu Ribeiro</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Obra doada pelo artista.</p>
80.		<p><b>TÍTULO:</b> O Beijo</p> <p><b>LOCAL:</b> Parque Pedra da Cebola</p> <p><b>DATA:</b> 2001</p> <p><b>AUTOR:</b> Penithência</p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Inspirada em foto de Ricardo Azoury, representa Augusto Ruschi; presente da Prefeitura de Santa Teresa à cidade de Vitória, nos seus 450 anos.</p>
81.		<p><b>TÍTULO:</b> Estrela Verde</p> <p><b>LOCAL:</b> Largo do Esperanto (Avenida Fernando Ferrari)</p> <p><b>DATA:</b> 2004</p> <p><b>AUTOR:</b></p> <p><b>CATEGORIA:</b> Escultura</p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b> Estrela de cinco pontas, símbolo internacional do Esperanto, apoiada em coluna de concreto armado com os seguintes dizeres: “Monumento Símbolo do Esperanto”. Lei nº. 5749 de 2002.</p>

82.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: Supermercado Wall Mart</p> <p>DATA: 2005</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES:</p>
83.		<p>TÍTULO: A Comunidade Negra Capixaba / “Guerreiro Zulu”</p> <p>LOCAL: Avenida Nossa Senhora dos Navegantes</p> <p>DATA: 2006</p> <p>AUTOR: Irineu Ribeiro</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: Busto de um negro com pescoço alongado que faz alusão à casaca. Na parte frontal, sete cenas (cana de açúcar, café, mandioca, ruínas de Queimado, casario do sítio histórico de São Mateus, banda de congo e paneleiras de Goiabeiras) esculpidas em alto relevo, 1x0,60x7m.</p>
84.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: Hotel Radisson Vitória (Bairro Praia do Canto)</p> <p>DATA: 2006</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES:</p>
85.		<p>TÍTULO: Às Paneleiras</p> <p>LOCAL: SAM's Club Supermercado Atacadista</p> <p>DATA: 2007</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: “Mulheres que, há mais de 400 anos, mantém a tradição indígena de produzir panelas de barro das quais extraem o sustento de suas famílias, desenvolvem sua comunidade e reafirmam seus valores contribuindo assim para afirmação da identidade capixaba”.</p>

86.		<p>TÍTULO: Ao Almirante Tamandaré</p> <p>LOCAL: Hortomercado</p> <p>DATA: 2007</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: “Alte Joaquim Marques Lisboa, Marquês de Tamandaré, Patrono da Marinha do Brasil. Dezembro de 2007, Bicentenário de nascimento”.</p>
87.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: Praça do Papa</p> <p>DATA: 2008</p> <p>AUTOR: Ângela Gomes</p> <p>CATEGORIA: Escultura</p> <p>OBSERVAÇÕES: Esfera em aço inox, segundo a autora a obra está incompleta desde sua instalação.</p>
88.		<p>TÍTULO: Jones Santos Neves</p> <p>LOCAL: Ginásio de Esportes Jones Santos Neves</p> <p>DATA: 2008</p> <p>AUTOR: ?</p> <p>CATEGORIA: Busto</p> <p>OBSERVAÇÕES: “Em sua trepidante e fecunda administração ele se lembrou de nós”.</p>
89.		<p>TÍTULO: ?</p> <p>LOCAL: Ginásio de Esportes Jones Santos Neves</p> <p>DATA: 2008</p> <p>AUTOR: Tarcísio Bahia de Andrade (arquiteto)</p> <p>CATEGORIA: Painel</p> <p>OBSERVAÇÕES:</p>

90.		TÍTULO: ? LOCAL: Escola Irmã Maria Horta DATA: ? AUTOR: ? CATEGORIA: Painel OBSERVAÇÕES:
91.		TÍTULO: ? LOCAL: Departamento de Imprensa DATA: ? AUTOR: Mariam Rabello CATEGORIA: Painel OBSERVAÇÕES:

Observações:

\* Imagens retiradas do livro “Catálogo dos monumentos históricos e culturais da capital” - Willis de Faria.

\*\* Monumentos aprovados em lei, mas ainda não instalados em Vitória.

### 3 ARTE EM ESPAÇOS PÚBLICOS DE VITÓRIA

“as coisas “explicam” o ambiente e evidenciam o seu caráter”  
Christian Norberg-Schulz

Para investigar a arte pública em Vitória, o seu estado da arte, são desenvolvidas análises de algumas obras, especificamente dos gêneros escultura e mural, aleatoriamente<sup>115</sup> selecionadas dentro do extenso levantamento realizado nesta pesquisa. Como instrumento utiliza-se de parâmetros/categorias pré-estabelecidas, o qual, além do caráter historiográfico objetiva-se incidir sobre as obras também o caráter crítico, sendo que ambos se complementam, uma vez que mesmo o estudo de obras do passado não deve dispensar o seu devir atual.

O primeiro dado da investigação é o documento “direto”, a obra de arte na sua “materialização de construção lingüística”<sup>116</sup>. Segundo Enrico Crispolti, além de configurar-se manifestação de um pensamento, de uma visão do mundo (natureza ontológica) e também de juízo sobre a sociedade (natureza sociológica), ela representa a personalidade do autor (natureza histórica e cultural), sua individualidade, sua poética.

No espaço de determinação formal que constitui a realidade da linguagem, considera-se toda esta carga de complexidade, que é dada pela denotação contextual, ideológica, ontológica e especificamente nocional visual, como base da conotação pessoal, que essa carga transforma, por projecção da imaginação, num unicum, na sua textualidade visual nova (a obra).<sup>117</sup>

À investigação da linguagem da obra - análise formal, isto é, relativa aos dados “internos” da linguagem como tal, soma-se a análise material, isto é, de dados “externos”, técnicos e de mercado, baseando-se, por exemplo, em metodologias e instrumentações empregadas.

A partir do caráter físico e lingüístico, a configuração da contextualidade histórica da obra e do artista também é apoiada pelos documentos “indiretos”. Estes são

---

<sup>115</sup> A seleção se justifica pela reconhecida “natureza lacunar” da história. Sendo impossível descrever a totalidade, toda descrição se torna seletiva, excludente de alguma forma.

<sup>116</sup> CRISPOLTI, Enrico. *Como Estudar a Arte Contemporânea*. Lisboa: Editora Estampa, 2004, p.122.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.91-92.

encontrados na forma de: escritos dos artistas, da crítica (publicações em geral), catálogos de exposições e documentos burocráticos.

Apesar do fio condutor para a investigação ser a obra, tanto do passado quanto do presente, é necessário considerar o alargamento contemporâneo de sua identidade “em termos de fenomenologia tipológica, em relação ao passado”. Segundo Crispolti:

Embora se continuem a praticar meios tradicionais (óleo, têmpera, mármore, bronze, etc.), a característica da arte contemporânea é precisamente a de romper cada vez mais esses meios codificados ou, pelo menos, de colocar o problema do seu alargamento a novos meios utilizados e a perspectivas de novas relações entre meios diferentes, como em particular nas últimas décadas.<sup>118</sup>

No atual momento, a obra não aparece apenas na tipologia de arquitetura, pintura, escultura, desenho, etc., ou seja, os meios tradicionais, mas adquire uma dimensão ambiental, onde o próprio ambiente torna-se obra. Com isso, justifica-se a inclusão tanto da análise espacial, quanto da análise topológica, objetivando abranger a visualidade contemporânea, na qual reina a fenomenologia dos modos de comunicação de massa. Desde o início do século XX, a noção de obra amplia-se no que tange a percepção humana, partindo do desenho e do objeto e chegando ao movimento (cinema), ao ambiente (*land art*), ao acontecimento (*happening*) e à tecnologia (*video art*).

Nesse sentido, os fatores considerados nas análises das obras são: sua substância material, forma, textura, cor, luminosidade; sua proposta conceitual, tema, autor, data, gênero; seu tipo de espectador, posição e velocidade de fruição; sua localização geográfica; se estrutura o espaço à sua volta; se propicia orientação no espaço (nó, marco, baliza, caminho, borda); se formam identidade ou espírito do lugar onde estão instaladas; se são foco interno (centro) e tem função de reunião dentro do lugar (interno) dado pela concentração e cercamento ou se permitem a extensão (do olhar); seu caráter coloquial, lírico ou solene; seu efeito sensorial; suas fronteiras (elementos concretos que definem o espaço); sua ligação aos

---

<sup>118</sup> Ibid., p.134.

vizinhos/entorno; sua relação figura-fundo de assentamento sobre a paisagem; sua proximidade ao agrupar-se ou formar feixes; suas relações topológicas (acima, abaixo, antes, atrás, de, em, entre, sob, sobre, para, desde, com); sua posição de disjunção, inclusão ou interseção (tangencial); se configura moldura (do espaço e do tempo), percurso (íntimo); se é estável ou deslocado; se é habitado ou solitário.

Numa tentativa de justificar os meios de análise dos murais selecionados, cita-se Maria Cecília França Lourenço, quando afirma que o mural já nasce pensado sob uma situação específica de fruição, luz, “pesquisa as formas, mas também as condições de observação existentes”<sup>119</sup>, diferentemente da pintura tradicional. Segundo a autora,

O painel é o primo moderno da pintura de cavalete, pois relativiza-se para preocupar-se com o outro, saindo de sua majestade. Pesquisa as formas, mas também as condições de observação existentes, de modo a penetrar no âmago de quem o acaricia com o olhar. Interessam também dados como se o espectador é eventual ou não, qual característica etária, social, além de levar em conta a velocidade e altura de apreciação, bem como se lhe é possível a fruição parada ou em velocidade, ou mesmo em mera passagem. Enfim, aquele antigo desprezo provocador reflui e namora com a parceria.<sup>120</sup>

Portanto, ao se constatar as mudanças ocorridas na forma de manifestação da arte pública em Vitória ao longo dos tempos, o recorte é instaurado sobre diferentes linguagens respectivamente dentro do período de maior incidência das mesmas: esculturas do período republicano, painéis do período moderno, esculturas e outras formas de manifestações contemporâneas. Diante da coexistência entre arte do passado e arte contemporânea, tenta-se utilizar as mesmas categorias, adequando sua aplicação ao que cada obra solicita.

### 3.1 UM CENÁRIO PARA DIFERENTES PERSONAGENS

Num primeiro momento, segundo o crítico Clement Greenberg, a escultura “sofreu como veículo de expressão em razão de seu apego à tradição greco-romana

---

<sup>119</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1995, p.250.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.250.

monolítica, corpórea, de talhar e modelar”<sup>121</sup>. Nesse contexto, dois homens foram responsáveis pela mudança no destino da escultura européia: Auguste Rodin e Adolf Von Hildebrand; segundo Rudolf Wittkower<sup>122</sup>. Enquanto o artista francês impactou o século XIX com suas esculturas, o teórico alemão “triunfava por suas obras escritas” que, além de considerar a obra do primeiro uma fraude, influenciara inclusive o método de historiadores como Wölfflin.

Ao tentar dissolver as formas, instaurando-lhes movimento<sup>123</sup>, Rodin foi “o primeiro escultor a realmente tentar alcançar o nível da pintura”. Ele surpreendia-se da forma com que os acadêmicos trabalhavam a vista única e o observador estático. Os fatores que o transformaram num marco fundamental da modificação do monumento público foram: a técnica inovadora, a fim de uma figura que pudesse ser observada de todos os lados; a redução do pedestal e a ausência de ornamento, o que aproxima o espectador da obra; e o fato de tratar a temática de denúncia política e social nunca antes utilizada no monumento, como em *O Pensador* (fig.33).

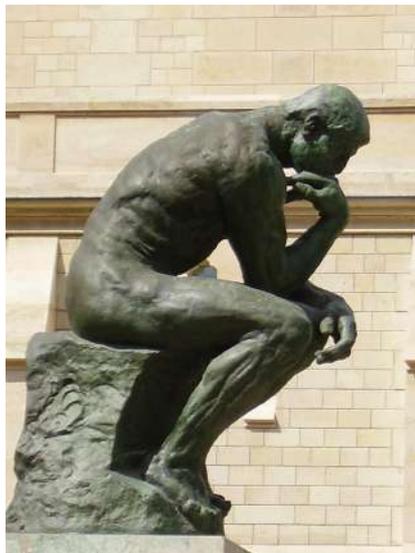


Figura 33: O Pensador, Rodin.  
Fonte: <http://www.beneti.com.br>

<sup>121</sup> FERREIRA, Glória, MELLO, Cecília Cotrim de. (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. (tradução Maria Luiza X. de A. Borges), p.69.

<sup>122</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.244.

<sup>123</sup> Como Rodin mesmo disse: “As diferentes partes de uma escultura , quando representadas em momentos temporais sucessivos, produzem uma ilusão de movimento real”. (apud WITTKOWER, op.cit., p.251)

Um bom número de críticos considera que a transição para um novo tipo de escultura só acontece com Brancusi. As três obras intituladas A Mesa do Silêncio, A Porta do Beijo e A Coluna Interminável, compõem um dos projetos de escultura pública mais importantes do século XX, dentro do contexto de surgimento do cubismo. De acordo com Clement Greenberg, “A nova escultura começa de fato com as colagens cubistas de Braque e Picasso, que surgem de uma forma de pintura que empurra as formas para fora do plano do quadro”<sup>124</sup>.

Liberta da massa e da solidez, a escultura encontra um mundo muito mais amplo diante de si, e se vê em condições de dizer tudo o que a pintura já não pode dizer. Originalmente a mais transparente de todas as artes porque a mais próxima da natureza física de seu tema, a escultura desfruta atualmente da vantagem de ser a arte a que menos adere uma conotação de ficção ou ilusão.<sup>125</sup>

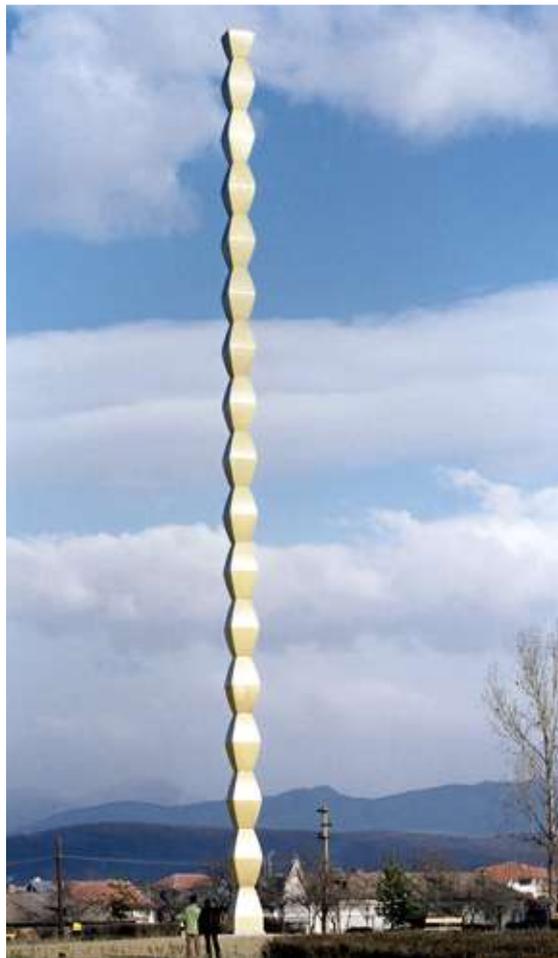


Figura 34: A Coluna Interminável, Brancusi.  
Fonte: <http://www.artlex.com>

---

<sup>124</sup> FERREIRA, op.cit., p.70.

<sup>125</sup> Ibid., p.71.

Todavia, pouca é a atenção que se desprende em direção a elas - as esculturas. Segundo Greenberg, “Para a maioria de nós, educados como fomos para só ver pintura, uma peça de escultura se dissipa muito rapidamente num fundo indiferenciado, como um objeto ornamental prosaico”<sup>126</sup>. Logo, é necessário acrescentar a componente topológica, além da fenomenológica, a experiência vivida da subjetividade do espectador, na tentativa de buscar respostas para esse fenômeno.

Nesse contexto é que as primeiras obras analisadas em Vitória se inserem: Índio, Entardecer (Dona Domingas) e Getúlio Vargas; ainda na tangente do processo de subversão da escultura monumental. Neste primeiro conjunto de obras, um elemento constante é o pedestal, proveniente da concepção clássica de monumento, que determina a visualização vertical da obra e garante a unidade dos aspectos heróicos e/ou dramáticos. Este elemento, que já sofria alterações desde 1930 na Europa, ainda será muito utilizado nacionalmente. Segundo Fabris, é inexistente “uma concepção moderna de escultura no Brasil da primeira metade do século XX” e a existência de uma “concepção tradicional de escultura, que se abre à estilização, mas não consegue deixar de lado o referente exterior e a centralidade da figura humana”<sup>127</sup>.

Portanto, as obras a seguir são exemplos de uma concepção humanista de escultura, ainda distante dos aspectos estéticos intrínsecos das possibilidades do material que, na Europa de Rodin, Brancusi e Picasso, davam vida a novas formas contemporâneas.

### 3.1.1 Índio

---

<sup>126</sup> Ibid., p.72.

<sup>127</sup> FABRIS, op.cit. p.149.



Figura 35: Índio, escultor Carlo Crepaz, Praça Américo Poli Monjardim.  
Fonte: Mariela Pimentel.



Figura 36: Índio, escultor Carlo Crepaz, Praça Américo Poli Monjardim.  
Fonte: Figura do autor.

A escultura revela-se como a representação tridimensional de uma entidade simbólica, ou seja, ela é a concretização dos sentidos essenciais ao “mundo-da-vida

cotidiana”, na qual o homem, através de processos cognitivos, a toma como experiência sensível. Segundo Christian Norberg-Schulz<sup>128</sup>, “concretizar” no sentido de nos remeter às coisas concretas da vida cotidiana, em direção contrária ao pensamento científico do dado abstrato, sua localização espacial, por exemplo. A obra de arte é um objeto fabricado pelo homem, portanto possuidor de significações.

A partir dessa característica de signo da escultura evidencia-se o poder de simbolização concretizado na escultura do “Índio”, de Carlo Crepaz, em Vitória. O valor evocativo possibilitado por sua composição formal é evidente. Além da temática bastante inteligível, representando os primeiros habitantes brasileiros, um personagem de fácil identificação do público capixaba e “tupiniquim” de maneira geral, possui características plásticas que parecem irradiar a vida de dentro da massa tectônica para fora.

Apropriado simbolicamente pelo povo capixaba, foi batizado de “Araribóia” (nome indígena que significa “Cobra Feroz ou Cobra das Tempestades”) em associação ao chefe indígena da tribo Temiminó. Originário da Ilha de Paranapuã, atual Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, residiu no estado do Espírito Santo, na região de Santa Cruz e depois na Serra, onde, em 1562, fundou a Aldeia de São João, em Carapina. O chefe Araribóia ficou bastante conhecido pelas expedições vitoriosas junto aos portugueses contra os inimigos franceses e os Tamoios, transformando-se com isso num herói nacional. Segundo historiadores: “não se conheceu em terras brasileiras, índio mais valente e mais fiel”<sup>129</sup>.

Como “coisa concreta”, parte integrante de um lugar, a escultura, além de sua identidade intrínseca, coloca-se como formadora de identidade ou espírito do lugar onde se situa. A escultura pode contribuir para a identificação deste lugar, ou vice-versa, quando seu tema se relaciona com os aspectos históricos contidos naquele espaço. Há indícios de que a localização do “Índio” se deve ao fato de estar

---

<sup>128</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *O fenômeno do lugar*. In: NESBITT, Kate (org.) *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.444-459.

<sup>129</sup> BORGES, Clério José. *História da Serra*. 1ª Edição: 1998 - 2ª Edição: Setembro/Outubro de 2003.

protegendo a entrada da Baía contra invasores, e a sociedade se reconhece nesse discurso. “De fato, nos casos de obras de escultura que são representações figurativas, a relação com o lugar de implantação é indicativa, direta e objetiva”<sup>130</sup>, à medida que as obras simbolizam um fato histórico ocorrido ou pertencente àquele lugar.

A relação da obra de arte com o lugar é totalmente diferente daquela exercida por qualquer objeto / equipamento urbano de caráter funcional / utilitário. A escultura solicita a experiência cultural e histórica de seu público. Em alguns casos, há a transição de objeto a sujeito artístico. No caso do “Índio”, embora em local pouco acessível, o braço estendido em movimento defensivo recebe constantemente dos habitantes, qualquer tipo de material (galhos, vagens, pedaços de madeira) que possa substituir o arco e flecha roubados há algum tempo. Isso evidencia a apreensão tátil possibilitada pela escultura, ou seja, a empatia popular com a obra.

Em pose intrépida, o “Índio” configura o caráter do guerreiro admirado como herói. Forte, belo, corajoso e viril, moldado proporcionalmente à escala humana, sua naturalidade é ainda mais evidenciada pela reduzida altura do pedestal. Mesmo estando seu bronze bastante “machucado” pelo tempo, o que o torna ainda mais real e sombrio em determinado período do dia (quando a luz do sol não o atinge), sob claridade mostra sua feição compenetrada e grosseira, e os músculos tracionados à sombra da tensão iminente de guerra.

Às margens da baía de Vitória, a escultura assenta-se sobre um extenso e alto muro de contenção de um talude, este revestido de grama verde sempre bem conservada que serve de fundo para sua figura, e que termina somente entre o Forte São João e o Penedo, na linha do horizonte, foco do seu “olhar”. Portanto, o “Índio” não possui “fronteiras”, elementos concretos que definem o espaço ao seu redor, a não ser as fronteiras da paisagem que “consistem no solo, no horizonte e no céu”. A escultura também não possui função de centro / foco por não estar encerrada,

---

<sup>130</sup> ESCOBAR, Miriam. *Escultura no Espaço Público em São Paulo*. São Paulo: Vega, 1998, p.23.

além de não possuir vizinhos próximos. Por tais motivos, ela não assume a função de reunião, mas ao contrário, permite a extensão do olhar.

Quanto à localização geográfica, encontra-se instalado na Praça Américo Poli Monjardim, às margens da movimentada Avenida Marechal Mascarenhas de Moraes, mais conhecida como Avenida Beira Mar (fig.37). Apesar de ser denominada como “praça”, não possui características que comprovem este uso, qualificando-se mais como um largo, que, atualmente, serve de estacionamento público de veículos, os quais, de certa forma, rivalizam com a paisagem exuberante e a obra de arte.



Figura 37: Fotografia aérea indicando a localização da escultura Índio.  
Fonte: <http://www.vitoria.es.gov.br>

O espaço que contém a escultura é bastante amplo e aberto, principalmente devido à continuidade do talude e conseqüente comprimento da linha do muro de contenção que o acompanha até o horizonte. O traçado viário e a conseqüente morfologia da praça impedem que o “Índio” se configure como elemento estruturador do espaço, se caracterizando por um desenho central (clássico / renascentista) ou axial (barroco). Pelo contrário, em relação ao desenho urbano, é excêntrico, possui um papel coadjuvante na cenografia urbana, esquivo, dependendo do sentido de circulação pedestre ou motor.

Nesse sentido, devido à sua excentricidade, a obra não propicia orientação dentro da estrutura espacial, não é um objeto concreto de identificação espacial dos habitantes, como um marco ou um caminho. Entretanto, como um “fixo”, ao seu redor e no seu interior há todo um mundo em movimento: pessoas, mercadorias, relações sociais, manifestações culturais, para além do simples trânsito de veículos individuais ou coletivos. Além disso, a escultura possui identidade simbólica, uma força evocativa de sua memória, capaz de sustentar a percepção e a visualização do espaço urbano. Seu funcionamento como referência visual reconhecível pode ser comprovada pela polêmica gerada quando a retiraram do local original.

Os monumentos tradicionalmente encarnam a “alma da cidade”, são fatores da memória coletiva que configuram a sua imagem. Hoje, porém, a estátua não serve mais de marco. A trama urbana, desfeita por contínuas obras e transferências de população, não pode mais ser traçada por seus habitantes.<sup>131</sup>

Durante algum tempo se manteve instável, em constante deslocamento à revelia pela cidade. Com a inauguração da Avenida Beira Mar a escultura foi retirada e levada para o depósito. Em 1963, ela foi reinstalada pelo então prefeito em exercício Solon Borges (1963-1968). Anos depois, foi relocada no aterro da Condusa pelo prefeito Crisógono Teixeira da Cruz (1971-1975) e somente retorna a seu local de origem por nova pressão dos populares. O compositor Julio Alvarenga criou uma marcha de Carnaval que descrevia o descontentamento com o fato pelo público na época: “Bota o Índio no Lugar (Bota o índio no lugar / ele quer tomar banho de mar. / Bota o índio no lugar / ele é da avenida Beira-Mar...), cantada à exaustão pelos foliões”<sup>132</sup>.

Hoje estável, apesar de não exercer um “poder de centro”<sup>133</sup>, forma uma unidade na paisagem, não se dispersando em sua massa. Essa unidade pode equivocadamente encenar solidão, principalmente se considerado como uma ilha em meio ao estacionamento de veículos. Entretanto, sob a visada mais prolongada, ele mostra-se “habitado” no que tange a relação recíproca com as pessoas.

---

<sup>131</sup> BRISSAC, op.cit., p.154.

<sup>132</sup> VILAÇA, op.cit., s/p.

<sup>133</sup> KNAUSS, Paulo. *Escultura Pública em Perspectiva Contemporânea*. In: Simpósio Internacional de Artes Visuais. UFES, Vitória, 2008.

O “Índio” ainda pode ser considerado como uma “moldura do tempo”<sup>134</sup> na cidade, ou seja, ela enquadra tanto um período quanto um fato histórico importante para seus habitantes, conforme mencionado anteriormente. Seu lirismo está em apoderar-se da paisagem de maneira coloquial, imerso no ritmo das ações cotidianas, encenando seu ato despretensiosamente.

O escultor italiano Carlo Crepaz chegou ao Brasil em 1951. Ele ensinou escultura nas obras assistenciais dos padres pavonianos do bairro Santo Antônio, local onde instalou seu ateliê (nos fundos da igreja matriz, hoje Basílica de Santo Antônio), e foi professor da Escola de Belas Artes e da Universidade Federal do estado. Seus ensinamentos eram baseados no passado, nas quais bustos e imagens sacras eram tradução da linguagem clássica tradicional.

Crepaz sempre foi muito fiel às suas raízes italianas, mantendo seu estilo imutável e meticuloso, à procura do belo e da semelhança natural. Sua determinação é tão latente que Crepaz não consegue ao menos apreciar uma obra moderna. Radical ou não, dentro do estilo que optou ele consegue ser perfeito.<sup>135</sup>

Desconhece-se em documentos oficiais o registro da data precisa de inauguração desta obra, porém, sabe-se que Crepaz produziu muitas outras obras do gênero na cidade de Vitória, mais de cinquenta entre bustos e estátuas, no período entre as décadas de 1960 e 1980, utilizando o bronze como matéria prima.



Figura 38: Carlo Crepaz trabalhando em um dos seus bustos clássicos.  
Fonte: Arquivo Público Estadual.

<sup>134</sup> Ibid., s/p.

<sup>135</sup> CRISTINA, Glória. *As artes e suas tendências no Estado*. In: Revista da Cultura. Vitória, 1972, p.46-48.

Sob a temática da homenagem étnica ao povo indígena Crepaz propôs uma figura conceituada sob a forma clássica, na qual o volume formado por uma figura masculina é bastante definido e a textura trabalhada coesamente sobre o bronze escuro, enfatizando os traços fisionômicos da raça. A escala é humana, confirmando a naturalidade e proximidade deste com o público.

### 3.1.2 Entardecer - Dona Domingas



Figura 39: Entardecer, escultor Carlo Crepaz, Praça Presidente Roosevelt.  
Fonte: Figura do autor.



Figura 40: Entardecer, escultor Carlo Crepaz, Praça Presidente Roosevelt.  
Fonte: Figura do autor.

A segunda escultura analisada foi intitulada “Entardecer” pelo seu autor, também o artista Carlo Crepaz. Popularmente chamada de “Dona Domingas”, esta obra concretiza um fato incomum e divergente daqueles heróicos e/ou imponentes, característicos dos bronzes deste período, em que se fez questão de eternizar e rememorar políticos, guerreiros e personalidades importantes. Ela surpreende e encanta por encarnar um cotidiano humilde e triste, e nunca antes homenageado.

Em sua temática Crepaz aborda a desigualdade social e os modos de vida da população menos favorecida, atribuindo à escultura o seu caráter humano. O tema é genuinamente transposto na composição formal da mendiga em trapos. Com a pobreza e a feiúra como características plásticas implícitas, a velha senhora caminha descalça pela cidade, com um saco nas costas e um cajado em punho, tendo sido representada com o cabelo minuciosamente encaracolado e com a face intensamente sofrida e rude.

A história de Dona Domingas no contexto capixaba é desconhecida por grande parte da população. Ela era uma negra, ex-escrava, que vestia preto e era “muito ranzinza”, segundo o historiador Tatagiba<sup>136</sup>. Alguns escritores relatam que ela descia sempre ao entardecer do dia, do Morro do Pinto, onde morava, para catar lixo no Centro da cidade e que Crepaz “se apaixonou por aquela figura marcante”.

---

<sup>136</sup> TATAGIBA, José. *A ilha da nostalgia: crônicas/reportagens de Vitória*. Vitória (ES): [s.n.], 1999, p.33.

Tanto que executa vários bustos de Domingas e os exporta para a Itália, seu país de origem.

Além do tema, intrigante também é o local onde “Dona Domingas” está instalada. Numa pequena área triangular, Praça Presidente Roosevelt, ao “pé” da escadaria Bárbara Lindenberg, acesso ao Palácio Anchieta, sede do Governo do Estado. Como “coisa concreta”, fixa, a escultura se integra àquele desenho urbano, mas não se coloca como formadora de identidade do lugar, uma vez que o Palácio tem valor simbólico muito forte para os capixabas, e, além disso, a impetuosidade e magnitude de sua escala se sobrepõem ao da escultura e da praça apensada ao seu contexto.

A relação desta obra de arte com o lugar é paradoxal. Dona Domingas abre a possibilidade de uma experiência com o público à medida que, apesar do trânsito intenso de pedestres e veículos no local, seu caminhar é vagaroso e aparenta participar da confusão do centro nervoso ao seu redor, sendo apenas mais um dos inúmeros passantes ali presentes diariamente.

Humildemente, mas com uma personalidade característica, “Entardecer” se configura pelo caráter popular. Em uma área ensolarada durante praticamente todo o dia, “Dona Domingas” recebe luz sobre seu dorso reclinado, deixando sombreada a sua face rústica. Crepaz ao representar uma figura baixa, moldada à escala humana e sem pedestal de proporção considerável, somente o mínimo para destacá-la do solo, a obra pode ser contemplada por todos os lados, inclusive tomando como pano de fundo os guindastes coloridos, contrastantes com o bronze, do porto de Vitória (fig.41).



Figura 41: Dona Domingas em primeiro plano e ao fundo o Porto de Vitória.  
Fonte: Figura do autor.

O muro revestido em hera que acompanha a inclinação da ladeira Nestor Gomes se configura como um fundo opaco, homogêneo e escuro para a escultura e, paralelamente, auxilia no direcionamento do olhar para o Palácio Anchieta que se destaca por si só de forma monumental. Este muro serve de fronteira juntamente com a escadaria, abraçando a escultura e definindo, portanto, seu espaço na cidade. A escultura assume uma função de reunião por estar encerrada no centro da praça e configurar seu foco principal.

A Praça Presidente Roosevelt localiza-se na Avenida Presidente Florentino Avidos, num dos raros pontos de “respiro” do centro da cidade em que ainda é possível ter visão ampla da baía, ou melhor, do porto. O silêncio e a paz “transmitidos” por Dona Domingas são rompidos pelo ruído nessa área em forma de largo que acolhe um trânsito diurno constante.



Figura 42: Fotografia aérea indicando a localização da escultura “Entardecer”.  
 Fonte: <http://www.vitoria.es.gov.br>

O espaço que contém a escultura é pequeno e fechado, principalmente devido à encosta que separa a praça da rua situada em cota superior (rua Nestor Gomes). A harmoniosa proporção entre praça e escultura, e entorno e escultura não inibe as possibilidades estéticas. Entretanto, a morfologia urbana do entorno, centrada principalmente no Palácio e em sua escadaria, impede que a escultura configure centralidade ou axialidade, ordenando o espaço à sua volta. Assim, como acontece com o “Índio”, em relação ao desenho urbano, é excêntrica, também configurando um papel coadjuvante na cenografia urbana.

Desse modo, “Dona Domingas” não orienta espacialmente os passantes. Talvez devido à sua tímida imponência, não determine eixos visuais aos cidadãos. O mundo em movimento ao seu redor, na verdade é, na maioria das vezes, de passagem. Sua presença é ainda mais subestimada no ambiente urbano pela reduzida identificação do público com seu signo, e a ausência de memória acaba por não sustentar a percepção e a visualização de sua figura nesse contexto.

Não se tem informações de seu deslocamento pela cidade. Conclui-se que está desde sua origem no mesmo local, mas sem poder afirmar que Crepaz a tenha

idealizado para aquele sítio específico (fig.43). Entretanto, a unidade da escultura não permite que ela se disperse no ambiente, a massa coesa do bronze a torna estática e solitária. Existe algo nesse local que a faz pertencer a ele, ela parece configurar o espírito daquele lugar desde sua origem, na cidade tradicional, até os dias atuais, na cidade contemporânea (fig.44).



Figura 43: Fotografia do sítio nas proximidades do Palácio Anchieta, na década de 1950, antes da demolição do sobrado que daria lugar à Praça Presidente Roosevelt.

Fonte: Paulo Bonino.



Figura 44: Fotografia do mesmo sítio no ano 2000.

Fonte: Paulo Bonino.

Se o “Índio” encena seu ato despreziosamente na cena urbana, que dirá “Dona Domingas” em seu “percurso diário” pelas ruas da capital. Ela é apenas mais uma cidadã como tantas outras, habitando o mundo-da-vida.

Para Dona Domingas não havia domingo. Era a semana inteira carregando um peso maior que a sua própria dor. A velha vagava no vazio das ruas, no sentido oposto da esperança. Caminhava lado a lado com o tédio e o bonde. Um farrapo arrastando farrapos e restos. A igreja de Santo Antônio, diariamente, recebia em seu canto do corpo magro da velhinha, que ficava horas aos pés da milagrosa. O andar, trôpego; o falar, nenhum; a comida, escassa; o peso enorme. A velha no vácuo, bailando, e a amargura dos que escarneciam de sua travessia. Mas, no fim da longínqua estrada, era reconhecida pelos cães que ladravam, lamuriando tamanha dor.<sup>137</sup>

O autor desta escultura é também o artista italiano Carlo Crepaz. Utilizando o bronze como matéria prima, detalha a textura da vestimenta a fim de tornar real seu movimento com a passada, assim como os detalhes do cabelo e face são quase reais. Para ser apreendido de forma apropriada, deve-se respeitar o campo de forças do objeto, mantendo-se a distância conveniente, e não só o volume e a altura de “Dona Domingas” determinam esse alcance, mas também seu aspecto.

### 3.1.3 Getúlio Vargas

---

<sup>137</sup> FARIA, Willis. *Catálogo dos monumentos históricos e culturais da capital*. Vitória: Lei Rubem Braga, 1992, p.105.



Figura 45: Getúlio Vargas, escultor Leonardo Lima, Praça Getúlio Vargas.  
Fonte: Figura do autor.

O próximo monumento se configura como a projeção do regime republicano sobre o espaço urbano capixaba. O Monumento a Getúlio Vargas é a materialização de um tempo de ideologia política e social brasileira em que a produção escultórica atendeu a numerosa demanda oficial de homenagens cívicas às celebridades.

A estátua de Getúlio Vargas foi encomendada e inaugurada durante o Governo de Jones dos Santos Neves (1951-1955), sob a premissa de homenagear o então presidente do país, que governou controvertidamente (entre o ditatorialismo e o populismo) durante 15 anos a nação, ficando conhecido pelas suas medidas controladoras, porém muitas vezes benéficas aos trabalhadores.

A concretização em Vitória deste símbolo de influência nacional se deu através do trabalho do escultor Leonardo Lima. Como exemplo desta unidade ideológica pode-se citar a inauguração do monumento de mesmo tema, também executado por Leonardo Lima, em 1957, na cidade de Volta Redonda e inúmeras homenagens ao

político em outras cidades como: Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Curitiba, São Leopoldo, São João Del Rei, etc.

O valor evocativo é imediato quando se analisa sua composição formal: a figura masculina de pé, vestindo terno, que apóia a mão atrás das costas; compõem a pose característica de Getúlio. Embora o gesto seja característico deste político, muitas pessoas não reconhecem sua importância histórica. A temática e as características plásticas, para o público disperso, acabam por representar apenas mais um político na cena urbana, em meio a tantos bustos de homenageados. Além disso, como as placas em bronze indicativas da obra são freqüentemente roubadas, fica ainda mais difícil essa identificação. Conforme dedução de Jacques Rancière<sup>138</sup>, a obra está ali para ser partilhada esteticamente e sensivelmente, de acordo com as competências e incompetências de cada um.

Pode-se observar ainda que a interação do público com esta obra é bem menor, ou mais respeitosa, se comparada com as duas esculturas analisadas anteriormente, uma vez que Getúlio Vargas não recebeu até hoje nenhum tipo de apelido do público, como por exemplo, o ocorrido com a “Dona Domingas” e o “Araribóia”. Talvez isso esteja relacionado à solenidade a que se propõe a escultura, elaborada sobre alto pedestal e pela pose rija do presidente. Entretanto, a figura 46 mostra que o público tenta completar a frase inscrita em sua base com letras feitas de diferentes materiais



Figura 46: Inscrição completada com palitos pelo público.  
Fonte: Mariela Pimentel.

(nesse caso, palitos de picolé), e com o dedo (ao traçar movimentos no ar), logo, transformando a escultura em sujeito artístico através de sua apreensão tátil.

<sup>138</sup> RANCIERE, Jacques. *Política da arte*. In: São Paulo S.A. práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, abril de 2005.

A pose imponente de Getúlio configura o caráter do discurso político, que embora controlador fosse admirado pelo seu povo. Nesse período, as cidades se transformavam em salas de aula para a pedagogia positivista. A didática era ainda mais incisiva quando a escultura se colocava num local hierarquizado, como no caso desta em Vitória que possui 3 metros de altura de base e mais 1,60 metros de altura da estátua. Tão alto que às vezes impossibilita maior proximidade e conseqüente visualização dos detalhes de sua composição. Uma vez que a contemplação de baixo é dificultada pela irradiação solar, em determinados períodos do dia, é necessário manter a distância apropriada para sua correta apreciação.

Os atributos intrínsecos desta figura política colocam-na como formadora de identidade ou espírito do lugar onde se situa? Pode ser que isso tenha ocorrido nas primeiras décadas após sua inauguração, quando Vitória vislumbrava um futuro promissor, dentro de uma doutrina positivista seguida por seus governantes. A posição da estátua voltada para a baía / porto (fig.47), parecia não somente avistar / incentivar, mas também registrar o desenvolvimento da cidade, desde então iniciado por Jones dos Santos Neves, que, nos anos de sua gestão, promoveu a construção de ferrovia e estradas, favoreceu a instalação de indústrias, dentre outras obras que impulsionaram o crescimento da capital.



Figura 47: Estátua de Getúlio Vargas voltada para a Baía de Vitória.  
Fonte: Figura do autor.

Hoje, ao contrário daquela época de projeções, a cidade encontra-se consolidada, o discurso anterior foi superado, e a escultura apenas contribui para a identificação da praça de mesmo nome, e/ou vice-versa, o nome da praça indica quem é a figura. Os atributos de Getúlio não possuem mais relação com o lugar, somente o seu nome estabelece tal vínculo.

A própria posição centralizada no espaço quadrangular da praça, antes desértica, hoje se vê urbanizada, povoada, e tem como fronteiras os altos edifícios que funcionam como fundo para sua figura. “Quase todo o cenário arquitetônico constitui uma constelação altamente complexa de sistemas espaciais”<sup>139</sup>, nos quais o monumento, por exemplo, pode estar subordinado, coordenado, tangenciado, atravessado, ou rodeado, como é o caso de “Getúlio Vargas”, resultando em diferentes enquadramentos.

Por nunca ter sido deslocada de seu local de origem pode ser considerada uma obra estável, permanente, no entanto é interessante observar a modificação da paisagem no entorno do monumento, como a cidade se desenvolveu após sua instalação, ou melhor, essa nova paisagem acaba por reafirmar a estabilidade da obra de arte.

A escultura foi erigida em um local desabitado, no antigo “Aterro da Esplanada Capixaba”, em 1951 (fig.48), e, portanto, exclusive nos dias de competições de remo e outros eventos que aconteciam na baía (fig.49) e no dia de sua inauguração, quando os moradores foram convidados em massa para comparecer ao evento (fig.50), permaneceu solitária até que a cidade se apropriasse daquele espaço. Entretanto, mesmo com o centro econômico da capital sendo estruturado naquela região, com a chegada da arquitetura dos “arranha-céus” de escritórios e o aumento da movimentação de pessoas que o centro de negócios gerou, o monumento continuou solitário, sem vínculos com a cidade contemporânea (fig.51).

---

<sup>139</sup> ARNHEIM, Rudolf. *A dinâmica da forma arquitetônica*. Lisboa: Presença, 1988, p.21.

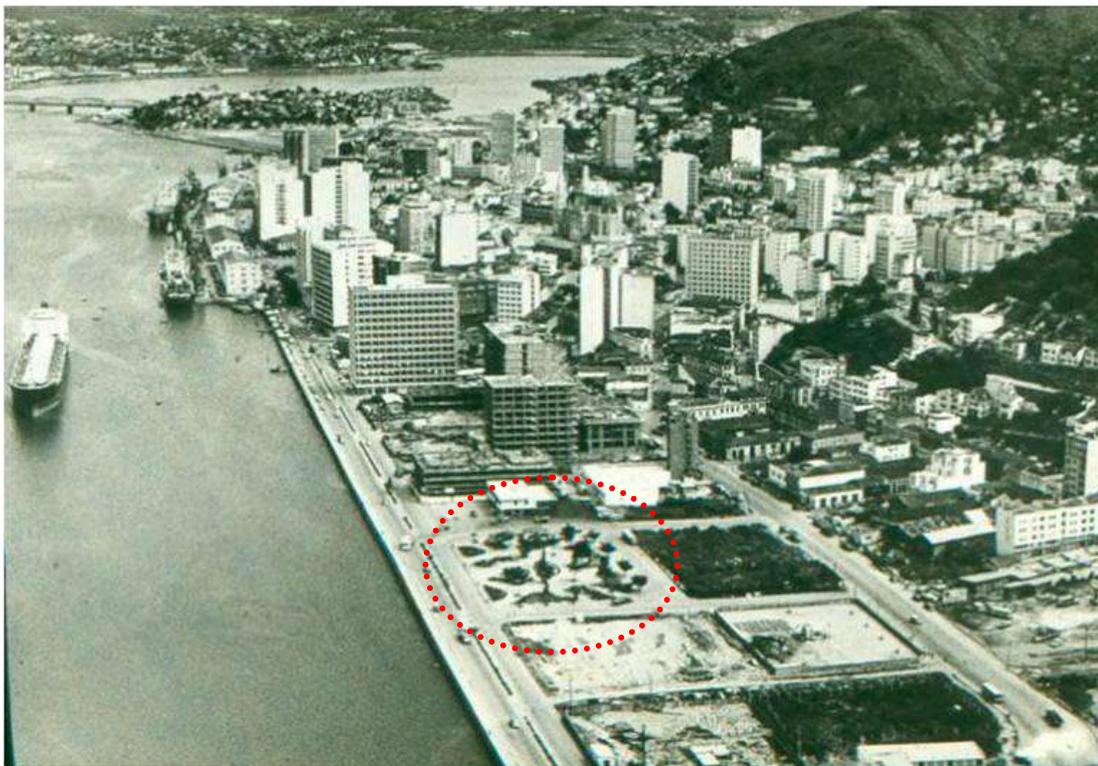


Figura 48: Praça Getúlio Vargas já urbanizada, assinalada em vermelho, no antigo aterro da Capixaba.

Fonte: Instituto Jones dos Santos Neves.

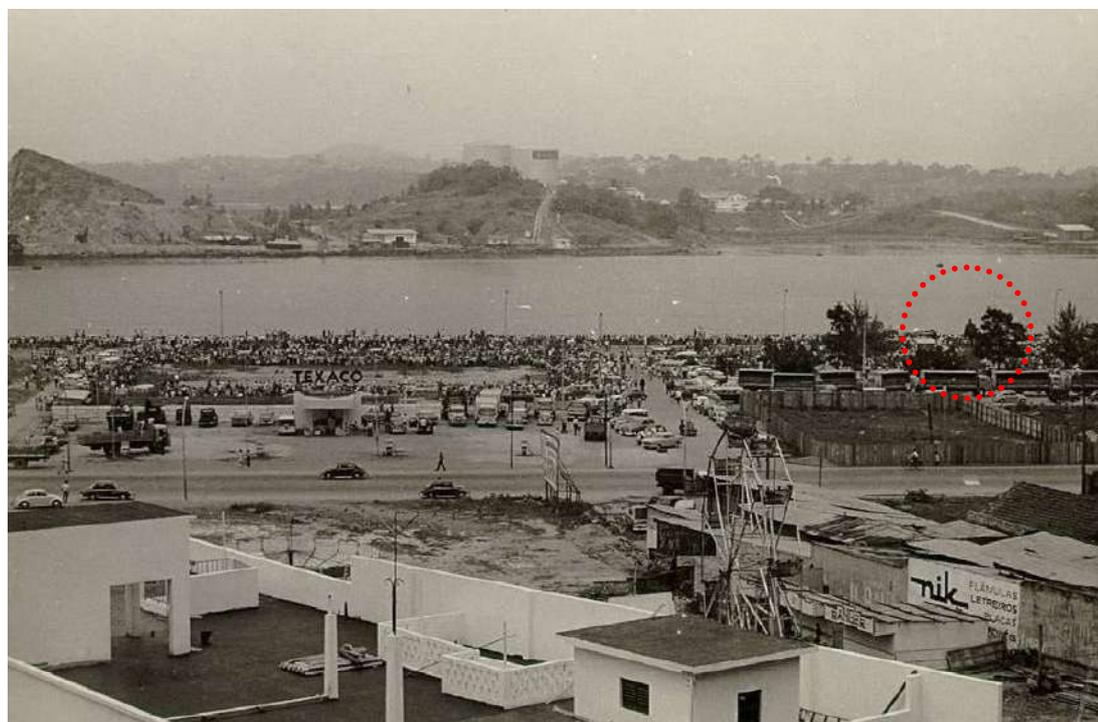


Figura 49: Evento acontecendo às margens da baía de Vitória. À direita, Praça Getúlio Vargas com o monumento assinalado em vermelho.

Fonte: Instituto Jones dos Santos Neves.



Figura 50: Estátua de Getúlio Vargas no dia de sua inauguração, década de 1950.  
Fonte: Instituto Jones dos Santos Neves.



Figura 51: Fotografia atual da estátua e entorno construído.  
Fonte: Figura do autor.

Apesar de sua centralidade, do contorno formado pelo *skyline* dos edifícios, do fechamento produzido pelas árvores densas e escuras às suas costas, do enquadramento advindo das duas palmeiras verticais, da simetria sugerida pelo paisagismo, a escultura parece abrir-se para sua frente, para onde “olha” o mar.

Com isso, a obra também nos estimula a ultrapassar essas fronteiras e estender o olhar.

A extensa Praça Getúlio Vargas, de formato em “L”, está inserida entre duas importantes avenidas do Centro da capital: Marechal Mascarenhas de Moraes e Princesa Isabel. O espaço que contém a escultura é, portanto, bastante amplo e aberto, apesar da mesma ser dividida paisagisticamente em duas partes: na área maior e mais próxima da Beira-Mar encontra-se “Getúlio Vargas”, e, na outra extremidade de área menor o monumento “À Lei de Deus”.



Figura 52: Fotografia aérea indicando a localização da escultura de Getúlio Vargas.

Fonte: <http://www.vitoria.es.gov.br>

A estátua de Getúlio se configura como um elemento estruturador deste espaço, se observada a axialidade dos caminhos sinuosos que se direcionam para o monumento. Entretanto, há uma heterogeneidade dos canteiros em formas orgânicas irregulares, onde a vegetação é diversa em cada um deles, fazendo com que a visualização da estátua não seja tão clara, limpa, ao contrário do que acontece do outro lado da praça, em que a maior visualidade do monumento “À Lei de Deus” é estimulada pelo desenho geométrico do piso, o paisagismo de

dimensões reduzidas, além da escala (metragem quadrada) da praça e da própria obra que a coloca na altura da visão.

As análises de Lynch mostram que quanto mais ordenada é a estrutura espacial objetivamente dada, tanto mais se harmonizam as imagens que as pessoas formam do cenário. Quanto ambígua a estrutura, mais a imagem resultante depende do ponto em que o observador calha deter a sua atenção, do grau de familiaridade com as suas diversas secções, e assim por diante.<sup>140</sup>

Nesse sentido, mesmo com a axialidade dos percursos contando a seu favor e as palmeiras imperiais funcionando como moldura para a estátua, a obra não propicia orientação dentro da estrutura espacial, não funciona como um marco. Apesar disso, “Getúlio Vargas” emana sua vida política de dentro do bronze e com ela uma carga de memória e sentimentos é evocada nos habitantes que ali transitam, e isso é o que a sustenta, desde sua origem, naquele local do espaço urbano.

O monumento a Getúlio Vargas compõe uma unidade formal na paisagem, por configurar uma figura sólida e coesa, porém sobre uma composição desunida de praça. Esta não é fechada, tem dimensões vastas e as proporções dos elementos que a rodeiam são heterogêneas, o que torna impossível resultar uma impressão de unidade. E, segundo Arnheim: “A desproporção da escala destrói todas as possibilidades estéticas”<sup>141</sup>.

Mesmo tendo perdido sua relação inicial com o lugar, “Getúlio Vargas” emoldura um período histórico de importante desenvolvimento para os brasileiros. Especificamente para os capixabas, o monumento tem ligação direta com as obras do governador Jones Santos Neves e sua “marcha rumo ao crescimento econômico” e traz memórias positivas das obras que beneficiaram toda população.

Poucas são as informações sobre o autor deste monumento, Leonardo Lima. Sabe-se que no mesmo período projetou outra estátua de Getúlio Vargas para a cidade de Volta Redonda. Seu projeto foi alterado pelo escultor Hildegado Leão Velloso,

---

<sup>140</sup> Ibid., p.21.

<sup>141</sup> Ibid., p.21.

então responsável pela execução da obra, “já que Getúlio Vargas sugeriu a estátua sentada e não de pé, como foi realizado”. Este monumento foi inaugurado em 1957 e, por articular “os diversos agentes constituidores da identidade da cidade do aço, no seu fazer histórico e simbólico”, “O Monumento da Praça Brasil, foi apontado pela população envolvida nesse processo como o mais significativo da história de Volta Redonda”<sup>142</sup>.

Outro relato de obra produzida por Leonardo Lima e dada como desaparecida após sua retirada em função de reformas é um busto do aviador Santos Dumont, construído em 1959, que se encontrava no pátio externo do Aeroporto Cunha Machado, em São Luís, Maranhão.

Os registros da data de inauguração da obra capixaba também são escassos. Pode-se afirmar apenas que deve fazer parte da série de inaugurações promovidas por Santos Neves, no ano de 1951, na ocasião das comemorações dos quatrocentos anos de Vitória, que inclusive “recebe a presença do presidente Vargas no mês de setembro”<sup>143</sup>.

Sob a temática da homenagem cívica cultua, assim como as demais obras analisadas neste capítulo, o padrão tradicional de escultura acadêmica, nos quais volumes opacos e solenes se colocam sobre pedestais a representar. Os elementos constitutivos (conceito, material, técnica e estrutura) são os mesmos, apoiados sobre a tradição do monumento - signo a ser cultuado.

## 3.2 INTEGRAÇÃO DAS ARTES MODERNAS

### 3.2.1 Catedral medieval: obra de arte total

---

<sup>142</sup> Prefeitura de Volta Redonda. *Construção de uma cidade moderna: narrativas sobre a construção da modernidade local - Praça Brasil e seu entorno*. Disponível em: <http://www.portalvr.com/cultural/museu/slideshow/praca/index.php>. Acesso em: julho de 2008.

<sup>143</sup> FREITAS, José Francisco Bernardino. *Os relatórios e mensagens de governo e as intervenções urbanísticas em Vitória - 1930-1955: uma história oficial*. <http://www.cchn.ufes.br/anpuhes/francisco4.htm>. Acesso em julho de 2008.

O conceito de síntese das artes vai ao encontro do inesperado discurso do historiador Félix Duque que afirma ser a catedral medieval a mais bem-sucedida obra de arte pública realizada até então. Nesse sentido, ele entende a catedral como “uma perfeita integração simbólica do espaço político”<sup>144</sup>, pois, além de nascer da liberdade dos cidadãos (burgueses), ela cumpre as três condições plásticas (artísticas) previstas por Martin Heidegger: a relação com a paisagem técnica, pois além de resultar das inovações técnicas, também é instrumento e modelo para outras construções; a integração da escultura na arquitetura e no urbanismo, pensando-se na distribuição hierárquica entre Castelo, Praças e Catedral; e a planificação do espaço.

Segundo Duque, as catedrais não só reúnem todas as ordens arquitetônicas, como também configuram simbolicamente a conjunção dos três âmbitos: “celeste, natural e político”<sup>145</sup>. Para ele, não houve uma arte verdadeiramente pública desde então, mesmo com a formação da opinião pública, com a difusão de livros e das produções teatrais.

Em resumo, defendo que não existe arte pública na Modernidade, e que só nos albores da chamada “pós-modernidade” chegaremos a encontrar uma arte que verdadeiramente pode ser qualificada de “pública”.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: AKAL, 2001, p.31.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.39.



Figura 53: À esquerda, fachada oeste da Catedral de Chartres, França. À direita, um par entre as várias estátuas que compõem as fachadas.

Fonte: <http://www.portaldarte.com.br>

Então, a catedral é considerada a única “obra de arte total”<sup>147</sup> por integrar não somente arquitetura e escultura, mas ainda pintura (afrescos, vitrais e quadros), música (órgão) e poesia (leituras nas missas). Além do simbolismo construtivo e do acesso a todo povo, ela é pública também porque o povo mesmo a erigiu, “a sociedade inteira sentia que essa obra era sua”<sup>148</sup>.

Entretanto, apesar de todo esse reconhecimento anterior, Felix Duque conclui que a catedral só é arte para nós, os letrados, e não para o povo que a construiu e se viu refletida nela. Uma vez que se vai à igreja rezar e não contemplar, ela deve ser “um signo transparente, um veículo de transmissão da Boa Nova”<sup>149</sup>, não havendo, portanto, o distanciamento estético necessário. Portanto, ao denominá-la arte pública, deve-se enfatizar seu caráter público e deixar em segundo plano o caráter artístico.

---

<sup>147</sup> Termo citado a primeira vez por Richard Wagner para relacionar ópera a um todo harmonioso de elementos de todas as artes - *Gesamtkunstwerk*.

<sup>148</sup> DUQUE, op.cit., p.35.

<sup>149</sup> Ibid., p.36.

### 3.2.2 Síntese das artes

Ao tomar o conceito de “obra de arte total” como fio condutor, contrariamente ao que pensa Duque, os arquitetos modernos lutaram para recuperar a função da arte como configuração do espaço político. O tema central das discussões no início do século XX foi o ambiente urbano, seu espaço e as maneiras de inserção das artes nesse novo contexto. Algumas construções modernas trouxeram a preocupação dessa integração em sua estrutura, visando à revalorização do espaço público e a publicidade da arte.

Em defesa de uma nova monumentalidade cívica sai Sigfried Giedion, auxiliado por Fernad Léger e José Luis Sert, que, assim como Camillo Sitte, consideram o desejo do ser humano de edifícios que os satisfaçam não apenas funcionalmente, mas também emocionalmente. O espaço público para eles deveria representar as aspirações coletivas e os monumentos deveriam ser símbolos desses ideais e ações; nesse sentido, as belas-arts proporcionavam emoção à construção. O manifesto de 1943 publicado por Giedion, Léger e Sert, “*Nine points on Monumentality*”, traduzia o pensamento que era difundido pelos Congressos Internacionais de Arquitetura (CIAM) do período. De acordo com o desabafo de Giedion<sup>150</sup>, a colaboração entre arquitetos, pintores e escultores foi “perdida pela exclusão do artista dos grandes empreendimentos públicos há mais de dois séculos”, e aquele momento (1943) era visto por ele como propenso à correção desse desajuste.

Um dos arquitetos mais representativos desses congressos, Le Corbusier, com os avanços da arte abstrata na pintura e escultura, também conclama a integração destas com a arquitetura, criticando a interpretação da arte como objeto decorativo: “É preciso dissipar um equívoco: estamos podres de arte confundida com o respeito pela decoração”<sup>151</sup>. Ele considera pintura e escultura como elementos geradores de emoção e enfatiza as relações entre o uso da cor na arquitetura e a pintura, e entre escultura e arquitetura.

---

<sup>150</sup> GIEDION, Sigfried apud LOURENÇO, op.cit., p.264.

<sup>151</sup> CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.69.

## Segundo Giulio Carlo Argan, com a arte abstrata

[...] se colocou, pela primeira vez a questão de uma arte que não enfeita nem consola, mas concorre positivamente para elevar o conteúdo da vida dos homens: uma arte que os ajuda no seu trabalho cotidiano, que não pede para ser interpretada, revivida, compreendida, mas apenas utilizada; e que, finalmente, se propõe a contribuir para provocar nos homens uma atitude ativa e já não contemplativa ou admirativa perante a realidade.<sup>152</sup>

Na teoria, os CIAM debateram incansavelmente o tema da “síntese das artes”, mas a conquista do espaço público moderno pela arte através da arquitetura, na prática, encontrou dificuldade em se consolidar. Isso se deu principalmente pela penosa tarefa em convencer o proprietário e o construtor de que a arte não era um “artigo de luxo”. No Brasil, há vários exemplos de negativa a esse pensamento considerado retrógrado pelos modernistas, em prol da síntese das artes, entre eles: o edifício do Ministério da Educação e Saúde e a igreja de São Francisco de Assis.

### 3.2.3 Integração na prática?

Participante ativo do debate internacional, Lúcio Costa atribuiu um papel educativo à arte via “integração das artes”. Ele observava a necessidade de civilizar o país, mas era consciente da realidade brasileira e, por isso, admitia que a síntese das artes deveria ser um meio de intensificar, não a produção artística, mas “a inteligência do fato artístico no público”<sup>153</sup>.

Na visão de Lúcio Costa, a própria arquitetura deveria ser concebida com consciência plástica para que a obra do pintor ou do escultor se integrasse como um de seus elementos construtivos, porém de maneira autônoma. Nesse sentido, propôs que o trabalho em conjunto dos profissionais funcionasse mais como inter-relação do que como fusão, síntese.

---

<sup>152</sup> ARGAN apud DE FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988, p.125.

<sup>153</sup> MIRANDA, Clara Luiza. *A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes*. Dissertação de Mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos: UFSCAR, 1998, p.145.

Uma das obras precursoras da “integração” das artes no Brasil foi o Ministério da Educação e Saúde (MES), no Rio de Janeiro, instituído por Getúlio Vargas para abrigar uma das sedes dos órgãos de sua administração, dentro de uma preocupação maior do Estado Novo em “construir” o novo homem brasileiro. O MES deveria simbolizar essa renovação.

Iniciado em 1937, após extensa polêmica envolvendo o seu concurso, o edifício criado por Lúcio Costa e equipe possui obras de pintura e escultura repletas de conteúdo nacional. A monumentalidade foi uma das preocupações dominantes do projeto, assim como a inclusão de obras de arte não poderia afetar a pureza que caracterizava o moderno, segundo influência direta de Le Corbusier. Os afrescos sobre os ciclos econômicos brasileiros e os murais<sup>154</sup> em azulejos azuis e brancos eram as obras de Cândido Portinari, e as esculturas eram de Celso Antônio, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz.



Figura 54: Palácio Gustavo Capanema, antigo Ministério da Educação e Saúde, construído de 1936 a 1942, no Rio de Janeiro. Acima, da esquerda para a direita: fachada sul, mural de Portinari e terraço-jardim.  
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

<sup>154</sup> Neste capítulo a palavra “mural” será utilizada no mesmo sentido que “painel”, englobando pinturas, mosaicos e afrescos, uma vez que mural significa “*pintura ou obra pictórica, quase sempre de grandes proporções, realizada sobre muro ou parede*”, e painel significa “*qualquer obra artística ou decorativa que recobre uma parede ou parte dela*”, além de “*trabalho de pintura executado sobre tela, madeira etc; quadro*”, de acordo com Antônio Houaiss.

Outra obra precursora foi a igreja São Francisco de Assis, no bairro Pampulha, em Belo Horizonte. Convocado por Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, em 1942, inicia um conjunto de cinco projetos para a área. Segundo Lauro Cavalcanti (2006, p.198), com este edifício uma segunda tradição foi rompida na história da arquitetura brasileira: a transgressão do racionalismo. A primeira havia sido a experimentação do moderno pela primeira vez com o MES.

A igreja é composta internamente por baixos-relevos de Alfredo Ceschiatti, além do mural pintado por Portinari no fundo do altar, que se constitui no centro da composição interior. O revestimento externo da cobertura em ondas é feito pelas pinturas em mosaico de Paulo Werneck e o mural de azulejos azuis e brancos que reveste a parede de sustentação da cobertura é também de autoria de Portinari.

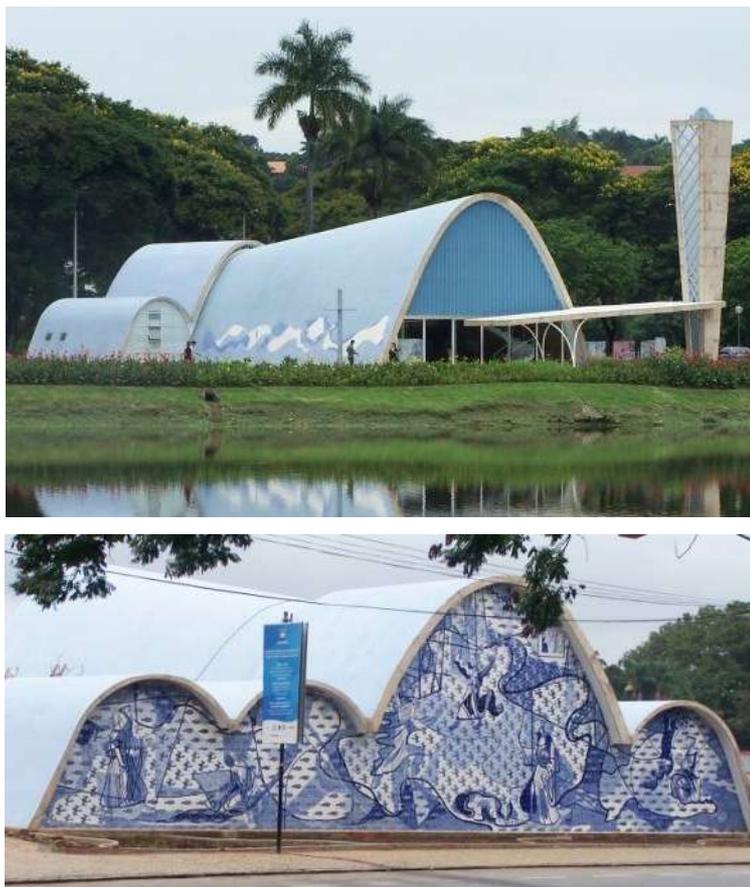


Figura 55: Igreja São Francisco de Assis.  
Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)

De acordo com Cavalcanti, a obra “possibilitou uma notável parceria entre arquitetura e artes plásticas, estando o trabalho pictórico indissoluvelmente ligado

à arquitetura”<sup>155</sup>. Nesse sentido, a própria arquitetura, suas novas formas proporcionadas pelas potencialidades plásticas do concreto armado, foi idealizada de maneira a integrar os outros gêneros, como observara Lúcio Costa.

Em 1959, às vésperas da inauguração da nova capital, Brasília também foi pretexto para a discussão da síntese das artes, através da realização do Congresso Internacional de Críticos de Arte, organizado pelos membros da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) sob o tema “Cidade Nova - Síntese das Artes”, com o fim de apresentá-la ao mundo.

Como resultado deste evento, alguns críticos expressaram descontentamento com a incompletude das equipes em sua construção, e duvidaram que uma obra realizada pelo Estado, não fosse utilizar a arte como propaganda, fazendo-a perder assim sua autonomia. Além disso, pode-se especular a respeito da ausência de “caráter público” nesse espaço. A questão é a carência de integração do espaço político, apesar do simbolismo construtivo, como centro do poder democrático nacional, e, conseqüentemente, acessível a todo povo. Características como a escala monumental e a abstração artística também podem comprometer a emoção esperada advinda das obras da cidade. Nesse contexto, os monumentos não se comportam como “monumentos”, mas como esculturas, autônomas e distanciadas do espectador. E, de acordo com Cristina Freire, “para que os monumentos desempenhem seu papel nessa teatralização social de valores deve haver, por parte do público, um movimento de apropriação”<sup>156</sup>.

Segundo considerações de Aldo Rossi, o lugar existe como espessura simbólica, composto de histórias, psicologias e antropologias, ao contrário, Brasília foi idealizada a partir da premissa de construção do espaço físico, a partir de um traço, um marco zero em forma de cruz, não resultante de um lugar antropológico. A nova capital insere suas obras de arte numa posição hierárquica inferior à

---

<sup>155</sup> CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.199.

<sup>156</sup> FREIRE, op.cit., p.96.

arquitetura do poder, diferentemente dos monumentos nas cidades antigas, onde a partir deles se configuravam os traçados urbanos.



Figura 56: À esquerda, “Os Guerreiros”, de Bruno Giorgi. À direita, “A Justiça”, de Alfredo Ceschiatti. Ambas estão na Praça dos Três Poderes, em Brasília.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org>

Apesar disso, quanto o caráter estético, as críticas positivas resultantes do congresso internacional consideravam a nova cidade como objeto e obra de arte, sendo um empreendimento que abarcava o social, o cultural e o artístico, ou seja, uma obra de arte total.

Houve um perfeito entrosamento entre os desenhos de Costa, os prédios de Niemeyer e os artistas convocados para realizar as esculturas públicas. Em muitos casos, o esboço do urbanista parece antecipar a configuração arquitetônica dos palácios, realizando-se, assim, o ideal modernista de indistinção entre arquitetura, urbanismo e artes plásticas. Formou-se um grupo com o que de melhor havia na área da visualidade brasileira, buscando realizar uma arte total que alterasse, através da emoção estética, a percepção e a sensibilidade dos habitantes.<sup>157</sup>

Em resumo, as três obras citadas anteriormente estão entre as raras que conseguiram introduzir efetivamente o pensamento de uma totalidade das artes em sua composição. Exclusive isso, a maior incidência de arte na arquitetura brasileira se deu de maneira isolada, ora através da escultura, ora através do muralismo, este último com frequência muito superior, também em Vitória.

### 3.2.4 Muralismo

---

<sup>157</sup> CAVALCANTI, op.cit., p.216.

No âmbito dos movimentos de vanguarda artística e dentro do pensamento moderno de ampliar a acessibilidade da arte para o público, interessando ao artista o indivíduo em seu cotidiano, introduz-se a produção de murais em conjunto com a arquitetura. Na América Latina, essa manifestação se dará como um protesto político, principalmente no México, onde surgem representantes importantes deste gênero, os muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaro Siqueiros.

No período após a Revolução Mexicana (anos 20 e 30), os muralistas constituíam o grupo mais atuante que formava a vanguarda cultural revolucionária do México, conscientes do valor social de sua arte realista e monumental. Para Rivera, Orozco e Siqueiros, o mural possibilitava uma arte pública e coletiva, que rompia com o individualismo da pintura de cavalete. No auge do movimento, Orozco dizia:

A forma mais alta, mais lógica, mais pura e forte de arte é a comunitária. É, também, a mais desinteressada, já que não pode ser convertida em objeto de lucro pessoal, não pode ser escondida para benefício de uns poucos privilegiados. É para o povo, é para todos.<sup>158</sup>

Financiados pelo governo, suas produções eram uma denúncia da exploração e opressão dos colonizadores sobre os índios. A ausência de qualquer imposição ao estilo e à temática proporcionava imagens realistas, alegóricas e satíricas, dos maias e astecas, da arte popular e do folclore mexicano do período colonial, aliadas às contribuições das vanguardas européias.

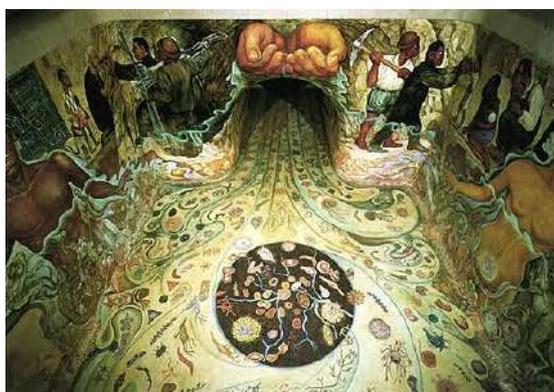


Figura 57: Rivera, *El agua, Origen de la Vida*, 1951, Parque Chapultepec, Ciudad de México.  
Fonte: [www.foroerbar.com](http://www.foroerbar.com)



Figura 58: Siqueiros, *The People in Arms*, 1957-65.  
Fonte: <http://abcgallery.com>

<sup>158</sup> Arquitetura Revista. *Do muralismo mexicano, à "arte nos muros"*, no Rio. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, v.2, 1º semestre, 1985, p. 17.

O movimento muralista mexicano representava características da evolução pictórica americana frente à europeia. A reintegração do homem humano, social, que havia sido perdido na estética moderna, pôde ser observada nas obras de artistas em vários países, como no Brasil (Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti), na Argentina e nos EUA, que utilizou o muralismo como modelo para políticas artísticas, como os programas “*Public Works of Art Project*” e “*Federal Art Program*” administrados pelo WPA (*Works Progress Administration*).

Nestes programas, os artistas selecionados recebiam um salário e a definição do prazo de realização da obra. O tema era uma escolha do artista (desde que expressassem a cultura norte-americana) e as obras eram instaladas em edifícios públicos, escolas, bibliotecas e hospitais. O realismo regionalista era dominante e defendido pelo diretor do programa, o que não impedia obras de caráter mais abstrato.

No entanto, o controle é maior sobre as pinturas murais, particularmente influenciadas pelo estilo monumental dos muralistas mexicanos Diego Rivera (1886 - 1957) e José Clemente Orozco (1883 - 1949), cujos esboços deveriam satisfazer a um comitê nomeado para discorrer sobre o estilo e conteúdo apropriados para expressar o espírito e a cultura norte-americanos.<sup>159</sup>

O *Federal Art Program* foi considerado o maior programa público de financiamento de arte e artistas norte-americanos. Criado dentro do programa de reformas do presidente Franklin Roosevelt como uma ferramenta para conter a crise decorrente da queda da bolsa de Nova York, esse tipo de arte ficou conhecido internacionalmente como arte do *New Deal*.

Quando o programa foi encerrado, Pollock, que dele participou com pinturas e murais, criticou a queda crescente na qualidade dos trabalhos. Porém, desde então, os EUA mantêm políticas de apoio à arte pública e aos artistas. O programa “Arte em locais Públicos”, iniciado em 1967, “já havia aplicado, até 1980, 5,5 milhões de dólares em mais de 300 trabalhos de arte”<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> Arquitetura Revista, op.cit., p.17.

A lei do “percent-for-art” é aplicada pela maioria dos Estados norte-americanos. Baltimore foi a primeira cidade a adotar o conceito de arte pública como parte de uma política de desenvolvimento integral da comunidade ou, mais precisamente, como parte de suas estratégias para a revitalização urbana. [...] Enquanto novos edifícios iam surgindo, desenvolveu-se o programa “Beautiful Walls for Baltimore”, que resultou na realização de mais de 60 murais entre 1975 e 1980.<sup>161</sup>

No Brasil, o crítico de arte Mário Pedrosa comenta sobre a invasão muralista nas ruas da cidade paulistana: “Está em moda a pintura mural. Portinari, Di Cavalcanti, Clóvis Graciano entre outros monopolizam as paredes disponíveis de São Paulo”<sup>162</sup>.



Figura 59: Cândido Portinari, Café, 1925, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.  
Fonte: <http://www.marcillio.com>



Figura 60: Cândido Portinari, painel sobre o ciclo econômico brasileiro, MES, Rio de Janeiro.  
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

De acordo com Maria Cecília França Lourenço, nas obras muralísticas brasileiras inexistente “a coesão equilibrada entre nacional, popular e revolucionário”<sup>163</sup>, características motivadoras e resultantes da revolução política mexicana. Os murais de Portinari, por exemplo, segundo Pedrosa<sup>164</sup>, mostram um amadurecimento em suas figuras monumentais isoladas, trabalhadores rurais e urbanos, diferentemente da “expressividade social” dos murais mexicanos.

Na década de 50, a abstração sobressai na produção muralística brasileira, as paredes dos edifícios servem de base para “adornos”, e a premissa de integração

<sup>160</sup> Ibid., p.18.

<sup>161</sup> Ibid., p.18.

<sup>162</sup> PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.53.

<sup>163</sup> LOURENÇO, op.cit., p.256.

<sup>164</sup> PEDROSA, op.cit., p.14.

das artes não cabe mais, perdendo o mural sua vocação pública. Como avalia Maria Cecília, o painel de Di Cavalcanti no edifício Montreal, em São Paulo,

[...] poderia passar como mera variação da pastilha vitrificada na parede, não fora a assinatura. O produto final fica longe do que o artista realiza, até então. Decora, adorna, não se relaciona com o espaço e com as pessoas, assumindo, a arquitetura, função semelhante a uma tela ou folha de papel.<sup>165</sup>

Sobre o material empregado na muralística, os azulejos se adequaram perfeitamente à questão das intempéries e à justificativa de identificação nacionalista. O uso de azulejos no Brasil teve início com os colonizadores portugueses e foi posteriormente retomado pela influência de Le Corbusier, que sugeria a valorização dos materiais tradicionais.

Em 1940 é fundada em São Paulo a Osirarte<sup>166</sup>, antiga fábrica de azulejos pintados de propriedade de Paulo Rossi Osir, que foi amplamente utilizada em encomendas de painéis em todo o país. Vários artistas participaram do ateliê cerâmico, como Roberto Burle Marx, Mário Zanini e Alfredo Volpi, dentre outros. Após a entrega das peças para o MES, Osir dá continuidade à sua produção, que atende não só às encomendas nacionais como também internacionais, sendo que a “própria opção pela temática interiorana e a visualidade despojada, com laivos de popularismo, podem ter sido pensadas por Rossi como fatores positivos perante o mercado americano”<sup>167</sup>.

### 3.2.5 Integração das artes capixaba

O extenso levantamento dos exemplares em que pudesse ser identificado o conceito de integração das artes, na cidade de Vitória, aponta para uma farta adoção de murais integrados à arquitetura, porém, nenhuma obra do gênero

---

<sup>165</sup> LOURENÇO, op.cit., p.270.

<sup>166</sup> Ibid., p.174. “A profissionalização de muitos artistas, nos anos 40, está ligada à Osirarte, embora tenham posteriormente redirecionado suas carreiras para outras modalidades. Acrescente-se que os azulejos são usados em diferentes superfícies como empenas, chafarizes e mesas, assim entrando no cotidiano a obra de significativos artistas”.

<sup>167</sup> Ibid., p.177.

escultura<sup>168</sup>. Talvez esta opção tenha ocorrido em função da maior facilidade de execução e baixo custo da matéria prima empregada nos murais, geralmente tinta, pastilha de vidro e revestimento cerâmico, diferente da dificuldade em obter, trabalhar e manter o bronze. Observa-se ainda, a possibilidade de atingir a máxima monumentalidade com custo inferior ao de uma obra em bronze.

Entretanto, a incidência de inúmeros murais utilizados junto à arquitetura não coincide com o conceito em sua origem - de integrar não somente arquitetura e murais, mas pintura, escultura, e até música e poesia. Da relação de obras murais em edifícios públicos, somente o que está no Parque Moscoso pode ser realmente considerado “integrado” às demais artes, se analisarmos o contexto maior no qual ele está inserido, quando Francisco Bolonha, no primeiro projeto de reforma, manteve boa parte do desenho original de Paulo Motta, mas acrescentou área para arquitetura (escolar) e várias esculturas.



Figura 61: Parque Moscoso. À esquerda, planta original, arquiteto Paulo Motta (1910), à direita, arquiteto Francisco Bolonha (1952), inclusão da escola e da concha acústica.  
Fonte: Clara Luiza Miranda.

<sup>168</sup> Não do período moderno, porque hoje, algumas poucas esculturas são instaladas nos edifícios, ao invés de pinturas, em sujeição à lei Namy Chequer que será retratada mais adiante.

O parque possui bustos em bronze (de Henrique Moscoso, Dr. Pedro Feu Rosa, Dr. Darcy Monteiro e Santos Dumont), fontes (Moderna, dos Cavalos e Jeronimo Monteiro, original de 1912), ruína neoclássica, jardins e concha acústica (que nos remete à música e poesia na obra de arte total), ou seja, a integração de todas as artes e de maneira livre e gratuitamente acessível a todo público. Nos outros edifícios, há somente os murais (nenhum outro gênero artístico) e muitos deles são inacessíveis ao público em geral, mesmo se encontrados em prédios públicos, como é o caso da Secretaria de Agricultura e do edifício Aureliano Hoffman (Secretaria da Fazenda).

Outros murais, como o da UFES (Universidade Federal do Espírito Santo), do Palácio da Fonte Grande, do DIO (Departamento de Imprensa Oficial), do ginásio Jayme Navarro de Carvalho (antigo DEARES), do edifício Aldebaran, foram projetados para compor fachadas externas, são bastante acessíveis, transmitindo uma mensagem ou servindo apenas como decoração.



Figura 62: Mural na UFES.  
Fonte: Figura do autor.



Figura 63: Mural no Palácio da Fonte Grande.  
Fonte: Figura do autor.

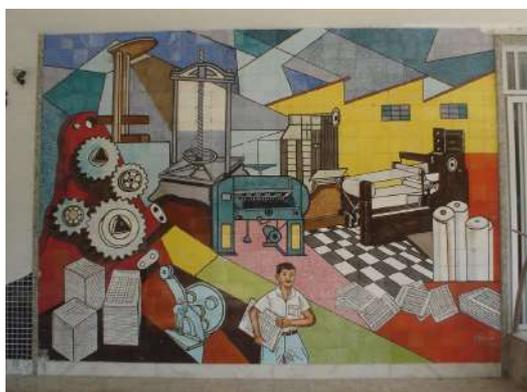


Figura 64: Mural no Departamento de Imprensa Oficial.  
Fonte: Figura do autor.



Figura 65: Mural no ginásio Jones Santos Neves.  
Fonte: Figura do autor.

As categorias para análise dos murais foram as mesmas adotadas no capítulo anterior, quanto ao espaço e ao lugar, porém se experimentadas, se adequaram ao objeto em questão. Além da análise espacial, composição formal e inserção histórica, os murais serão analisados sob o ponto de vista da fruição pelo espectador, seguindo os itens listados anteriormente com base em Maria Cecília França Lourenço: presença eventual/assídua, faixa etária e social, velocidade e altura de apreciação. O estudo será realizado sobre os seguintes murais: do Jardim de Infância Ernestina Pessoa - Anísio Medeiros, do edifício Aureliano Hoffman - Burle Marx e do edifício Aldebaram - Raphael Samú. A escolha por analisar estes murais especificamente, dentre os vários encontrados no levantamento realizado, se deu em função de abranger a diversidade de técnicas e materiais utilizados, assim como, investigar as diferentes maneiras de composição de distintos artistas.

#### *Jardim de infância Ernestina Pessoa - Anísio Araújo de Medeiros*

O primeiro mural a ser analisado fica no CMEI (Centro Municipal de Educação Infantil) Ernestina Pessoa, prédio que foi construído em 1952 durante o governo de Jones dos Santos Neves, numa das esquinas do Parque Moscoso, e encontra-se tombado pelo patrimônio histórico estadual. O mural reveste o lado interno da parede que separa o pátio do passeio público e, junto a um segundo mural voltado para o exterior e a escultura da professora que dá nome à escola, expressa a relação de cuidado entre a arquitetura e o aspecto plástico do conjunto, projetado por Francisco Bolonha.

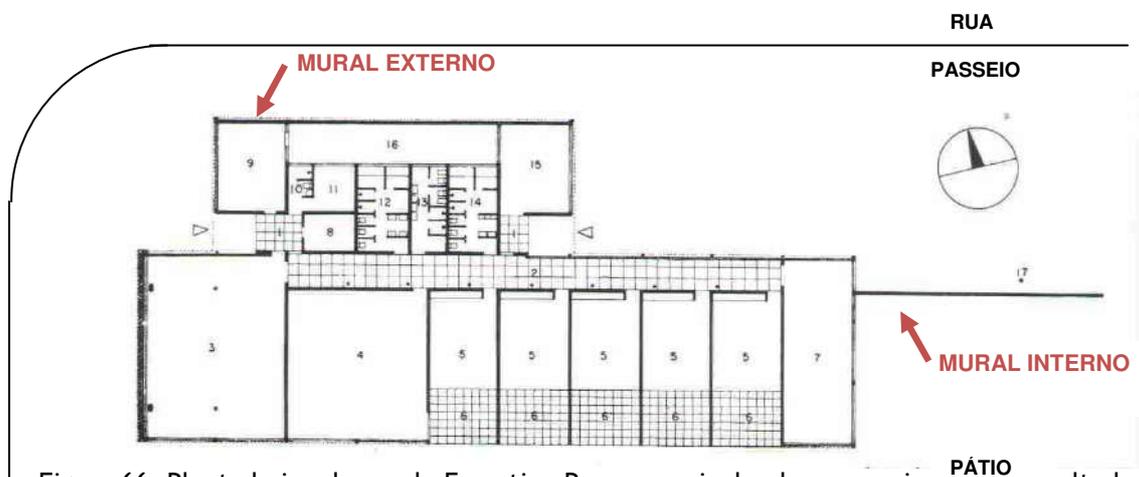


Figura 66: Planta baixa da escola Ernestina Pessoa, assinalando os murais: interno, voltado para o pátio, e externo, voltado para a rua.

Fonte: Mindlin, 1999.

O mural é de autoria de Anísio Araújo de Medeiros, arquiteto, cenógrafo e figurinista, que era amigo de Bolonha e junto com ele projetou outros painéis para escolas e residências, em Minas Gerais, assim também como o mural de azulejos que se encontra no Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, no aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro<sup>169</sup>.

A construção do jardim de infância Ernestina Pessoa se insere no período em que o Estado, trabalhando como agente de modernização impulsiona a arquitetura, então instrumento representativo da modernidade nacional. A arte abstrata surge nesse contexto como resultado do experimentalismo e da liberdade pelos artistas dentro das vanguardas modernistas.

Entretanto, na busca pela integração do mural com a escola, Anísio Medeiros foge da temática bastante recorrente no Brasil de representação das raízes nacionais, e traz para esse mural personagens e objetos lúdicos, coloridos, como: borboletas, peões, balões, árvores, frutas, pipas, cata-vento, barcos e o sol; numa linguagem figurativa, porém geometrizada, provavelmente de influência cubista. Portanto, esse mural com caráter pouco figurativo acaba por não se autonomizar no conjunto arquitetônico, comprometendo-o.

Da busca pela “planaridade”, característica das vanguardas modernistas em substituição à perspectiva renascentista, surge nesta composição a preocupação em se destacar cada elemento do fundo por uma área de cor diferente. Logo, sobre o fundo bege, os círculos azuis destacam as figuras e vice-versa. Ao realçar os objetos, a leitura é facilitada e a identificação do público é imediata. A força e a clareza narrativa do mural é a mesma utilizada pelo autor no monumento aos Pracinhas, no Rio de Janeiro, porém em azulejos.

A textura é dada pelas pastilhas de vidro 2 por 2 centímetros em variada gama de cores, grande parte primárias, e a execução é assinada pela Osirarte. Por se localizar em local externo, descoberto, o mural é bastante iluminado durante o

---

<sup>169</sup> O autor também ficou conhecido por seus cenários, no teatro e na televisão, e ganhou prêmios em trabalhos como *Capitu* (1968), *Macunaíma* (1969) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976).

dia, não possuindo equipamento de iluminação artificial para o período noturno, o que comprova ainda mais claramente o tipo de espectador cobijado. Apesar do mural não estar voltado para a via pública, a fruição se dá também poderia se dar de maneira veloz, sem que, com isso, a percepção fosse prejudicada, uma vez que as imagens são bastante nítidas, afastadas umas das outras, auxiliadas ainda pelas cores primárias e a iluminação abundante.

Com relação à fruição, o mural tem como espectadores principais e quase exclusivos os alunos da escola municipal, principalmente devido à sua localização - voltado para o pátio de recreação, o que impede a visualização do espectador externo, a não ser a partir do parque e através do gradil.

Sua posição em relação à estatura do espectador é adequada, o que permite uma maior proximidade e, conseqüentemente, melhor percepção, facilitando até mesmo a experiência tátil. Desse modo, em função também da temática lúdica, o mural pode funcionar até mesmo como um instrumento didático.



Figura 67: Vista do mural a partir do pátio.

Fonte: Figura do autor.

O mural como coisa concreta, principalmente dentro do discurso da síntese das artes, é incontestavelmente pertencente àquele lugar, àquela totalidade construída que é a arquitetura da escola. Ele funciona como importante formador de identidade ou espírito do lugar, uma vez que concretiza sentidos inerentes ao mundo-da-vida cotidiana através da representação de símbolos comuns.

O caráter lúdico é determinado pela constituição formal e material da obra e impulsionado por sua própria localização em função do programa da edificação. Os jogos e brincadeiras ali representados remetem à infância e, no pátio, estimulam os sentidos das crianças em benefício das atividades recreativas de distração e diversão.

Entretanto, neste caso, a obra de arte não possui função de reunião, não é foco, apesar de se situar no pátio externo, ela própria se configura como elemento de cercamento, fechamento do espaço arquitetônico. Assim, entre o muro e o pátio, se posiciona de maneira inclusiva na arquitetura, porém também tangencial se considerado como ponto de interseção.

O mural se assenta no cruzamento de uma série de fronteiras que definem seu espaço, porém não obstruem sua visualização, como o gradil que cerca todo perímetro do pátio e o separa do Parque Moscoso. Outro limite, o gramado homogêneo, dado pela textura e cor uniforme, também funciona como elemento concreto que define o início/término do mural. Além disso, observa-se seu assentamento como figura sobre um fundo construído, uma paisagem urbana, na qual se alinham edifícios e árvores, formando um segundo plano coeso e denso.

#### *Edifício Aureliano Hoffmann - Roberto Burle Marx*

Segundo o próprio Burle Marx, foi durante o período que passou em Berlim, de 1928 a 1929, em função de um tratamento médico ocular, que as exposições de obras de Picasso, Paul Klee, Matisse e Van Gogh o levaram à decisão de estudar pintura. Na declaração, observa seu contato com as formas e coloridos de Van Gogh: “um

instante de rara força interior e de alta expressão, visto que nesse dia, disse para mim mesmo: eu quero ser pintor”<sup>170</sup>.

Tendo como antecedentes o Romantismo, o Realismo e depois o Impressionismo de Monet, Degas e Renoir, a história do Movimento Moderno pode ser contada através da “busca do grau zero e da pureza absoluta”<sup>171</sup>. Na pintura, a evolução aconteceu a partir do achatamento, da justaposição de planos e, segundo o crítico Clement Greenberg, a verdade da pintura estará nesta “planeidade”<sup>172</sup>.

O cubismo e o abstracionismo influenciaram mais nitidamente a obra de Burle Marx. Do cubismo, toma os volumes e planos geométricos entrecortados que reconstróem formas, estas apresentadas de vários ângulos nas telas. O espaço do quadro - plano sobre o qual a realidade é recriada - rejeita distinções entre forma e fundo ou qualquer noção de profundidade. Por exemplo, corpos, paisagens e, sobretudo objetos como garrafas, instrumentos musicais e frutas, têm sua estrutura cuidadosamente investigada nos trabalhos de Braque e Picasso. Já do abstracionismo de Kandinsky, Mondrian e Malevitch (de acordo com Compagnon - inventores da arte abstrata), ao invés de representar objetos concretos, reais, faz uso das relações formais entre cores, linhas e superfícies para compor a realidade da obra, de uma maneira não representacional.

De volta ao Brasil, de 1930 a 1934, Burle Marx fez curso de pintura e arquitetura na ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), no Rio de Janeiro. Entre 1935 e 1937, ele foi aluno do pintor Candido Portinari e do escritor Mário de Andrade, no Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal, então criado por Anísio Teixeira, Secretário de Educação do Rio de Janeiro. Além do MES, Burle Marx executou os jardins do eixo monumental de Brasília, do conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, do MAM (Museu de Arte Moderna) e do Parque do Flamengo no Rio de Janeiro; paralelamente, trabalhando como pintor, desenhista, escultor e tapeceiro.

---

<sup>170</sup> SEFAZ - Secretaria de Estado da Fazenda do Espírito Santo. *Espaço Cultural Burle Marx*. Disponível em: <http://www.sefaz.es.gov.br>. Acesso em: julho de 2007.

<sup>171</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p.52.

<sup>172</sup> GREENBERG apud COMPAGNON, op.cit., p.52.

A tendência de sua pintura, dos anos 20 ao início dos 40, é acadêmica. A proporcionalidade e ordenação das figuras e objetos no espaço compositivo e suas formas estilizadas, estão presentes em temas como: auto-retratos e retratos de tipos populares, naturezas-mortas, paisagens e favelas; dialogando, nesse sentido, com a temática muralista mexicana. Nos retratos aproxima-se da obra de Candido Portinari e Di Cavalcanti, através da representação realista dos personagens. Pode-se observar ainda, ao longo de sua produção, a existência de um paralelismo com as esculturas biomórficas de Jean Arp, com os contrastes de cores dos fauvistas, com o purismo de Le Cobusier e com as formas orgânicas e sinuosas de Joan Miró.



Figura 68: Mulher de combinação rosa, Burle Marx, 1933.  
Fonte: [wp.clicrbs.com.br](http://wp.clicrbs.com.br).

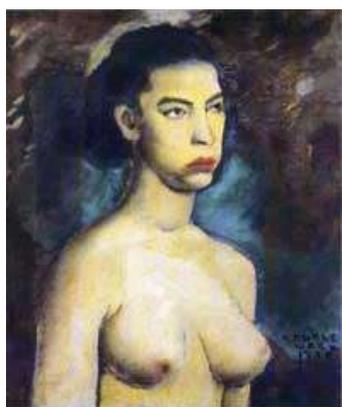


Figura 69: Mulher, Burle Marx, 1935.  
Fonte: <http://www.bolsadearte.com>.



Figura 70: Peixes, Burle Marx, 1941.  
Fonte: <http://www.bolsadearte.com>.

Nos anos 40, interessa-se pelo cubismo e afirma ter maior afinidade pela obra de Braque, por “considerar genial a sua influência na arte contemporânea e sua compreensão do conceito pictórico”. O pintor Burle Marx busca a planeidade

rompendo com a ilusão de profundidade. O porquê da aproximação com essa vertente artística foi assim explicado por ele: “simplesmente porque foi essa a Escola que quebrou o academismo”<sup>173</sup>.

A obra de Burle Marx tende para o abstracionismo por volta da década de 50, sem abandonar definitivamente a figuração. A paleta de cores moderadas passa a incluir tons de azuis, verdes e amarelos mais vivos. Suas composições sugerem formas não geometrizadas, sob uma configuração mais orgânica ou biomórfica, que estará presente em toda sua produção a partir de então. Na consolidação de sua linguagem compositiva, as cores estão sempre associadas ao desenho e, na década de 80, as cores desenham os contornos e as telas têm características mais fluidas e leves que nos anos anteriores.



Figura 71: Aguadeiras, Burle Marx, 1948.  
Fonte: <http://www.bolsadearte.com>.



Figura 72: Composição, Burle Marx, 1987.  
Fonte: <http://www.bolsadearte.com>.

O mural para o hall do edifício Aureliano Hoffmann, no Centro de Vitória, está inserido na fase de transição figuração-abstração do arquiteto paisagista Roberto Burle Marx. A obra, medindo 3,0 x 8,0 metros, foi pintada entre os anos 1954-1955 e obteve como ajudante o pintor Aldo Garcia Roza, irmão do arquiteto Ary Garcia Roza (capixaba, radicado no Rio de Janeiro e colega de Oscar Niemeyer na Escola Nacional), autor do projeto do edifício.

---

<sup>173</sup> SEFAZ, op.cit., s/p.



Figura 73: Fotografia aérea do Centro de Vitória. Localização do edifício Aureliano Hoffmann, entre as avenidas Jerônimo Monteiro (acima) e Getúlio Vargas (abaixo).

Fonte: Intervenção sobre imagem de alunos da disciplina THAU II.

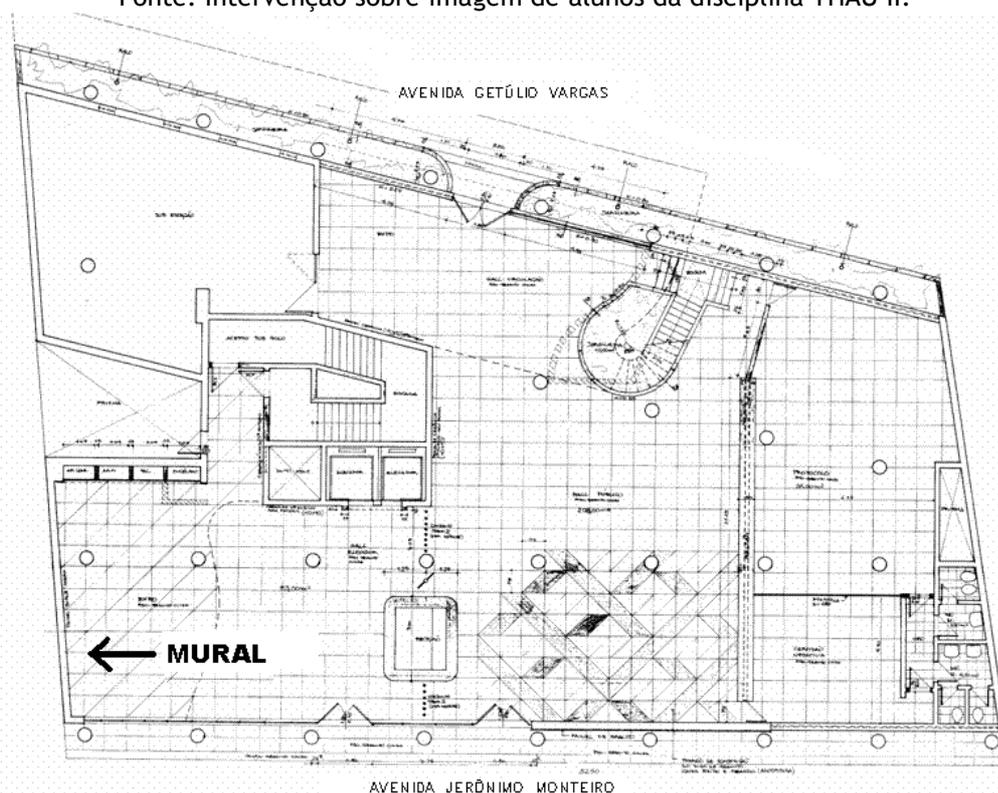


Figura 74: Planta baixa do pavimento térreo. Localização do mural no hall do edifício<sup>174</sup>.

Fonte: Intervenção sobre imagem de alunos da disciplina THAU II.

<sup>174</sup> Intervenções sobre imagens retiradas de trabalho de graduação da disciplina THAU II, ministrada pela professora Clara Luiza Miranda, em julho de 2006.



Figura 75: Mural de Roberto Burle Marx, 3,0 x 8,0 metros, 1954.  
Fonte: Figura do autor.

O edifício foi solicitado pelo governador Jones dos Santos Neves para ser a sede das Repartições Públicas da cidade, a ser realizado em 1951, traduzindo a vontade de implantar aqui uma arquitetura moderna, como havia acontecido com o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.

A experiência pioneira de integrar todas as artes nesse edifício ministerial [...], foi repetida aqui, embora em escala mais reduzida, por Garcia Roza. [...] O mural em si também se constituiria num marco de renovação da linguagem plástica, tanto no nosso meio, quanto por inaugurar uma nova sintaxe na pintura do seu autor, que nele ensaiava a transição da figuração para abstração.<sup>175</sup>

O projeto para o edifício originalmente possuía o térreo aberto, em amplo vão livre, funcionando como uma galeria, o que possibilitava a passagem de pedestres da Avenida Getúlio Vargas para a Avenida Jerônimo Monteiro, e vice-versa, através do hall. Hoje, encontra-se fechado por esquadria de vidro, por razões de segurança e funcionalidade, o que minimiza e restringe o trânsito de pessoas apenas aos funcionários e eventuais contribuintes da Secretaria de Estado da Fazenda do Espírito Santo, ali sediada.

A arquitetura que originalmente servia de moldura para o mural passou por um processo de flagelação devido à infiltração, à improvisação de espaços e à má administração das reformas, as quais alteraram a estrutura original do prédio e quase provocam a destruição do mural<sup>176</sup>. Em 1985, Burle Marx repintou o mural e, nesta ocasião, modificou formas e cores, estas “originalmente se destacavam pelos tons suaves e transparentes de azul, verde e cinza, tornaram-se mais vivas. O pintor introduziu ainda outras tonalidades, “com destaque para os ocre e castanhos avermelhados, o que tornou a composição mais intensa”<sup>177</sup>. De 1909 a 1994, o edifício passou por restauração completa, inclusive da pintura mural, o que possibilitou a criação do “Espaço Cultural Burle Marx”.

O mural vai do piso ao teto e possui grande dimensão, o que o torna bastante acessível visualmente ao espectador. Entretanto, por localizar-se de forma perpendicular à porta, acaba por não interceptar o olhar do fruidor que se dirige da entrada, em linha reta (paralelamente ao mural), diretamente aos elevadores, ignorando quase sempre a obra de arte. O pequeno percurso entre o acesso principal e os elevadores auxilia no aumento de velocidade da fruição, o que não se aplica a uma obra tão dinâmica em formas e cores.

Não se conhece o título desta pintura de Burle Marx, mas a temática escolhida foi o cotidiano popular. Como ainda traz traços objetivos, figurativos, é possível ver mulheres com tachos nas cabeças (fig.76) e encontrar semelhanças com o quadro “Aguadeiras”, de 1948 (fig.71). Alguns anos depois, o mural parece apresentar uma evolução no sentido de representação da planeidade. Em “Aguadeiras” as mulheres estão representadas em planos diferentes, sobrepostos, ainda com certa noção de profundidade que o mural capixaba de 1954 não apresenta mais. Nesta composição utiliza retângulos e outras formas irregulares, destacando cada figura do fundo, este último também recortado e multicolorido.

---

<sup>175</sup> LOPES, op.cit., p.76.

<sup>176</sup> Neste caso, vale destacar a indignação que se seguiu às autoridades locais perante a depredação do mural, através de jornais como “O Diário”, em Vitória, e “O Globo”, no Rio de Janeiro.

<sup>177</sup> SEFAZ, op.cit., s/p.



Figura 76: Detalhe do painel no edifício Aureliano Hoffman.  
Fonte: Figura do autor.

A textura do mural é lisa, dada pela técnica de têmpera a ovo (pigmento + gema de ovo). O óleo torna as pinturas sóbrias devido ao posterior escurecimento, enquanto a têmpera, ressalta o pigmento sobre a superfície, ampliando sua intensidade cromática<sup>178</sup>. As massas de cor deste mural, assim como em muitas outras composições, se assemelham às suas representações nos projetos paisagísticos, cujas cores saturadas determinam os limites entre materiais (água, pedra, areia) e espécies. Os conhecimentos pictóricos de Burle Marx foram transferidos para projetos paisagísticos, assim como:

[...] sempre leva para as telas a sua prática paisagística. Devolve, porém, à paisagem, a experiência do pintor. Sabe pensar os homem e os edifícios entre os meandros de seus desenhos, como também levar as amenidades da flora para junto das pessoas.<sup>179</sup>

E sobre essa relação pintura-projeto paisagístico esclarece:

---

<sup>178</sup> Não é à toa que vários pintores modernos procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura mediante o emprego da velatura da pintura à óleo.

<sup>179</sup> MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983, p.26 e 29.

Eu fiz, por exemplo, o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas, pois nessa época eu já conhecia Arp. De modo que não pode-se dizer que meus jardins, mesmo nos seus inícios tivessem uma preocupação essencialmente ecológica.<sup>180</sup>



Figura 77: Terraço-jardim do Ministério da Educação e Saúde Pública, edifício Gustavo Capanema, 1938, Rio de Janeiro.

Fonte: Siqueira, 2001.

As fronteiras do mural são os próprios elementos arquitetônicos do edifício: paredes, piso e teto; também por isso, a obra não se coloca como uma figura sobre um fundo, por estar limitada pela arquitetura. Devido à posição descentralizada diante do conjunto, até mesmo secundária em relação à arquitetura, ele não configura foco, não se coloca como instrumento de reunião, o seu caráter decorativo sobressai ao valor identitário do espectador para com a obra. Um dos possíveis motivos dessa distância é a ausência de identificação com o tema, embora nacional, característico dos artistas modernos brasileiros. Uma vez que simboliza a profissão de aguadeiro(a)<sup>181</sup>, personagem peculiar do cotidiano de determinado período histórico brasileiro, porém foge do que representa o edifício, como inserido numa época de desenvolvimento da cidade na década de 50. Hoje, essa distância entre obra e espectador é ainda maior.

### *Edifício Aldebaran - Raphael Samú*

<sup>180</sup> MARX, Roberto Burle. *Burle Marx e o jardim moderno brasileiro*. Entrevistador: Ana Rosa de Oliveira. Portal Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: julho de 2007.

<sup>181</sup> Pessoa que vendia ou transportava água em potes ou latas sobre a cabeça.

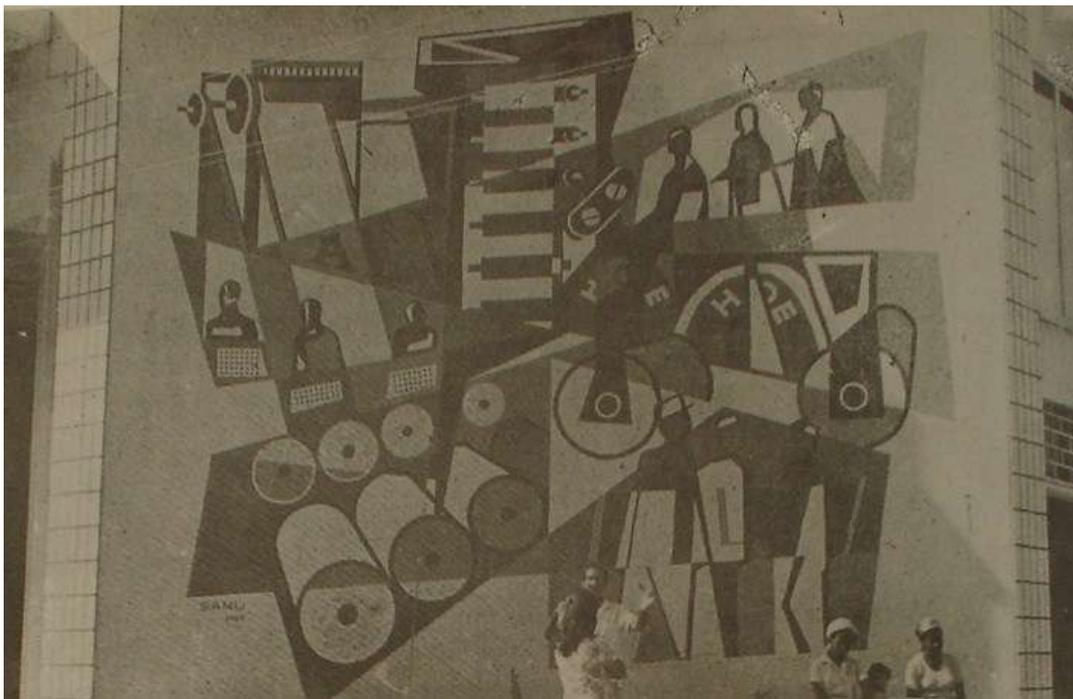


Figura 78: Mural do Edifício Aldebaran, Raphael Samú, 1969.  
Fonte: PACHECO, Renato.

O mural realizado em 1969 por Raphael Samú reveste uma parede côncava da fachada do edifício Aldebaran, construído no local da antiga sede da Associação Espírito-Santense de Imprensa (AEI), onde hoje a mesma continua instalada, na Avenida Princesa Isabel, no Centro de Vitória.

O artista paulistano Raphael Samú se formou na Escola de Belas Artes de São Paulo na década de 50 e iniciou sua vida profissional inserido na grande produção de murais abstratos utilizados para adorno, em voga nas cidades brasileiras neste período. No início de sua carreira produziu também escultura, além de desenho e pintura. Em 1958, Samú começou a trabalhar na Divisão de Mosaicos da Vidrotil, onde, além de supervisionar murais de artistas já consagrados, como Clóvis Graciano, Di Cavalcanti e outros, criava os seus próprios projetos.

No início dos anos 1960, Samú muda para Vitória e inicia as atividades docentes na Universidade do Espírito Santo. Como professor, foi de grande importância para fomentar a evolução artística capixaba, uma vez que a produção até então se referenciava na academia, afastada das inovações da época, e contou com sua participação para reverter esse quadro. Com a falta de material adequado no

Departamento de Artes da universidade e a escassez de galerias de arte na cidade, organizava viagens a São Paulo e promovia oficinas e eventos locais.

Grande parte da produção de Samú foi comercial, realizada em função de encomendas públicas e privadas, que limitavam sua liberdade criativa em razão da determinação pelo cliente de características como dimensão, material e tema, à medida que as construções modernas da capital passavam a solicitar os murais como forma de integração das artes. Entretanto, o artista atravessou inúmeras fases: “Numa delas, aliás bem marcante de sua trajetória, Raphael criou máquinas tão poderosas, plásticas e bem estruturadas, que eram, para mim, a figuração do próprio organismo industrial vivo”<sup>182</sup>.

O mural da AEI busca integração com a arquitetura também através da temática escolhida pelo cliente. O tema “jornal” é trabalhado a partir de formas fragmentadas, de figurativismo geometrizado. As figuras humanas (operários) são estilizadas e estão dispostas em meio a bobinas de papel-jornal e máquinas industriais, e a composição das cenas é realizada em quadros de arestas não ortogonais que servem de fundo para os diferentes objetos. Os quadros encontram-se bastante próximos, unidos pelas linhas dos contornos, que envolvem e enfatizam o tema.

Este mural possui uma relação de semelhança em alguns aspectos com o que foi executado em 1953 por Di Cavalcanti para o antigo Hotel Jaraguá, hoje Diário Popular, no Centro de São Paulo, intitulado “Imprensa”. Ambos os artistas abordaram o crescimento da industrialização e, conseqüentemente, dos jornais, porém a obra de Di Cavalcanti é mais dinâmica, demanda uma leitura mais demorada, enquanto Samú representa as cenas de forma independente sobre o fundo branco, facilitando a apreensão das imagens.

Em mosaico de pastilhas de vidro de 2 x 2 centímetros, a textura do mural se apresenta uniforme, quase lisa. As cores são em sua maioria secundárias, em

---

<sup>182</sup> CRISTINA, Glória. *As artes e suas tendências no Estado*. In: Revista da Cultura. Vitória, 1972, p.46-48.

diversos tons de verdes, beges e laranjas. A obra sofre cotidianamente com a urbanidade difusa da cidade, dificultando sua visualização plena. Durante a semana, a calçada à sua frente fica tomada por ambulantes, vendedores de frutas e outros itens; outro fator é a presença abundante de árvores frondosas na calçada, plantadas em frente ao painel, o que escurece bastante o ambiente do mural; além disso, existe o agravante da banca de jornal, ultrapassada em termos de uma arquitetura leve e harmoniosa, no qual as capas coloridas das revistas competem diretamente com a obra de arte.

A localização do mural propicia a contemplação pelo “espectador de passagem” por se situar na esquina, no cruzamento de duas vias/calçadas. Ao contrário de uma praça, local que possibilita parada, contemplação, as calçadas destas avenidas são bastante movimentadas. Com isso, a fruição acaba se dando de maneira veloz, prejudicando a completa percepção do mural, uma vez que a composição é densa e a iluminação insuficiente em alguns períodos do dia.

Pelo caráter público de sua instalação, próximo à rua, seu espectador é todo aquele transeunte que caminha pela calçada, muitos deles esporádicos, de diferentes faixas etárias e classes sociais. A posição do fruidor em relação à altura total do mural impõe a elevação do olhar, mesmo com a proximidade do mesmo, o que representa uma tarefa difícil quando se considera todos os obstáculos a que o pedestre está submetido nesta esquina: carrinhos de ambulantes, banca de jornal, postes de sinalização, troncos de árvores, piso irregular.



Figura 79: Ao fundo, painel de Raphael Samú.  
Fonte: Figura do autor.

É provável que poucas pessoas consigam relacionar o tema deste mural à função do edifício e o que ele desempenhou no passado. A representação dos símbolos da imprensa de maneira geometriza, entre o figurativismo e a influência cubista, solicitam um olhar mais aguçado do observador. A própria passagem do tempo traz com ela a perda de memória dos cidadãos. O mural concretiza elementos comuns do cotidiano, mas hoje estes se perdem entre as inúmeras imagens que a cidade tem que comportar. Portanto, a identidade do lugar não é formada ou reconhecida através do mural. Este, apesar de estar recuado do alinhamento e possuir uma concavidade propícia à reunião, não exerce poder de foco.

O caráter do mural é industrial, induz o observador a uma percepção utilitária dos elementos essenciais à produção do jornal (vê-se a repetição das formas que representam as bobinas). As imagens traduzem velocidade, denotando um sentimento de labuta intensa, de máquinas e operários em constante movimento, e de seriedade, resultante das sóbrias empregadas na composição.

O mural não possui fronteiras físicas. Ele está voltado para a calçada e os únicos elementos que definem seu espaço são: o piso em pedra portuguesa abaixo,

definindo seu limite inferior, e a seqüência de árvores alinhadas, que seguem a curvatura das ruas/calçadas. Observa-se ainda, como pano de fundo para o mosaico, o próprio edifício Aldebaran do qual faz parte, destacando-se sob outro ponto de vista a alternância de função entre o fundo estático (mural) e as figuras reais (camelôs).

### 3.3 ARTE CONTEMPORÂNEA EM ESPAÇO PÚBLICO

A partir do processo de revolução da escultura monumental, do rompimento com o figurativismo, é que os artistas demandaram uma nova função para o monumento público e estabeleceram novas relações entre as obras, o espaço e o espectador. Mais ainda que a perda do pedestal, a grande ruptura da escultura contemporânea foi abarcar o espaço exterior na sua concepção.

Entretanto, a arte na função de ornamento ou de decoração nega a invenção e a reflexão, à medida que exclui a participação e o contexto onde opera, superpondo camadas de imagens (estimulando a opacidade enfatizada por Nelson Brissac) ao invés de propor interferências, saudáveis aos espaços públicos contemporâneos.

A reconstrução das cidades no período do segundo pós-guerra possibilitou o desenvolvimento da arte moderna no espaço urbano, ou seja, houve um aumento de encomendas de esculturas públicas, durante os anos 50. No entanto, foi durante os anos 60 que houve maior expansão deslocada das artes no contexto urbano, através de artistas como Alexander Calder, Pablo Picasso, Henry Moore, Jean Arp e outros. Com o objetivo de aproximar a arte do público e defender sua autonomia esses artistas criaram obras completamente independentes do entorno, eliminando todo tipo de detalhe ou operação compositiva fragmentada, o que gerou certa incompreensão por parte do público<sup>183</sup>.

A ausência do local fixo ou a perda absoluta de lugar foi considerada por Rosalind Krauss como sendo a condição negativa do monumento.

---

<sup>183</sup> Vide o caso da obra *Tilted Arc* de Richard Serra, citado no primeiro capítulo do trabalho.

[...] é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação é essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base funcionalmente sem lugar e extremamente auto referencial.

[...] seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio ou estava na paisagem que não era paisagem.<sup>184</sup>

Apesar de ainda manter algumas características tradicionais de composição de monumento, a obra em aço de Pablo Picasso para o Centro Cívico de Chicago foi considerada por muitos como meramente decorativa (fig.80). Ao retratar sua mulher e seu cachorro, sem se relacionar com o lugar ou a cultura local, não foi bem aceita pelo público, que mesmo gerando a polêmica inicial, já possui a escultura consolidada em sua memória.



Figura 80: Sem título, Pablo Picasso, 1967, Chicago, Illinois, USA.  
Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Chicago\\_Picasso](http://en.wikipedia.org/wiki/Chicago_Picasso).

Nas palavras de Richard Serra:

A arte não vem ressaltar aspectos já inscritos no local, revelar uma magia já presente nele. Nesse caso, a obra reduzir-se-ia à decoração. Trata-se de distanciar-se do conteúdo preexistente no sítio, adicionando algo a ele.<sup>185</sup>

<sup>184</sup> KRAUSS, op.cit., p.89.

<sup>185</sup> SERRA apud BRISSAC, op.cit., p.317.

Já os artistas da chamada *land art* guiaram-se pela redução da escultura a formas elementares e pelo movimento. Como explica Rosalind Krauss: “Esses artistas recusavam a utilização de contornos e planos para dar forma a um objeto de modo que sua imagem externa sugerisse um princípio de coesão, uma ordem ou tensão subjacente”<sup>186</sup>. Artistas como Robert Smithson, Robert Morris, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Mary Miss, entre 1968 e 1970, reivindicaram um espaço ampliado para o campo da arte, à medida que exploraram a percepção da arte por meio de suas implicações cognitivas e dos diferentes pontos de vista do objeto em relação ao sujeito e ao contexto; conseqüentemente questionando o mercado e outros processos de institucionalização da arte. Não sendo nem paisagem, nem arquitetura, tão pouco escultura, muito menos uma nova categoria, de acordo com Luca Galofaro, esse espaço expressivo seria na verdade o que na atualidade chamamos “espaço de habitar”<sup>187</sup>.

Nesse contexto, a escultura transformou o próprio espaço na razão de sua existência e a obra do tipo *site specificity*, originária também dos anos 60, passou a não mais agregar um objeto ao espaço, mas a constituir propriamente um lugar. Nesse sentido, as obras tendem à escala ambiental, na qual, algumas vezes, a completude da obra é resultado da sensação táctil do observador que caminha pelo seu espaço, como na *Spiral Jetty* de Robert Smithson (fig.81). Nesse processo de territorializar o signo em seu ambiente natural<sup>188</sup>, Smithson foi capaz também de restituir a posição do indivíduo nesta vasta paisagem.

A idéia é projetar o espaço mediante uma arte que se sirva da paisagem. “O contexto adquire uma importância estratégica, posto que passa a fazer parte de um processo”<sup>189</sup>. Nesse contexto, outros artistas como Christo & Jeanne-Claude, trabalham, dentro de uma linguagem abstrata, visando criar uma interferência, um lugar próprio, e não uma superposição na paisagem existente, através de obras de

---

<sup>186</sup> KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001, p. 318.

<sup>187</sup> GALOFARO, Luca. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p.66.

<sup>188</sup> Segundo Luca Galofaro, quando da origem do lago existia uma corrente subterrânea que provocava redemoinhos em seu centro e Smithson converte tal mito em uma forma definida.

<sup>189</sup> GALOFARO, op.cit., p.117.

caráter monumental e cenográfico<sup>190</sup>. Entretanto, Christo defende que a obra *Running Fence* (fig.82), por exemplo, não se coloca como teatral à medida que não possui nenhum elemento da ficção, tudo é realidade, como o vento que dá forma à obra. Na verdade, a intenção era apenas que funcionasse como um convite para olhar a paisagem com olhos distintos.



Figura 81: *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970, Great Salt Lake, Utah, USA.  
Fonte: [www.robertsmithson.com](http://www.robertsmithson.com).



Figura 82: *Running Fence*, Christo & Jeanne-Claude, 1972-1976, Califórnia, USA.  
Fonte: [www.christojeanneclaude.net](http://www.christojeanneclaude.net).

Ao contrário disto, os escultores Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen atuam ainda com uma linguagem de obra auto-referencial, porém lúdica e antiintelectualista, sinalizando suas críticas ao momento atual da cultura. A

---

<sup>190</sup> Nota-se que o adjetivo cenográfico é relativo à cenografia, ou seja, “*arte e técnica de representar em perspectiva*”. Por extensão de sentido, no teatro, o termo também é entendido como decoração cênica (HOUAISS, op.cit., 2002.).

sociedade de consumo, amparada pela publicidade em grande escala e multicolorida, presente nas grandes cidades, é fonte de inspiração para esses representantes da *pop art* americana. Suas esculturas monumentais são resultado do super dimensionamento de objetos cotidianos como pregadores de roupa, ferramentas, alimentos e palitos de fósforo (fig.83). A obra de Oldenburg não se caracteriza como decorativa, uma vez que remete ao questionamento do real através dos temas e da escala, e, apesar da cotidianidade, suscita a dúvida, o estranhamento no espectador. Além disso, coloca-se como questionamento da obra como monumento, do seu valor na paisagem, banalizando seu significado mítico e dignificando objetos banais.

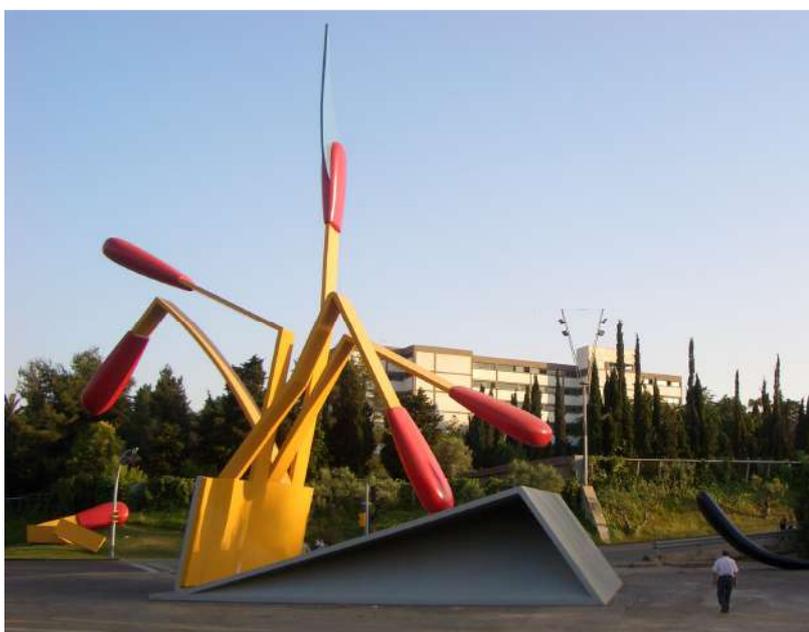


Figura 83: *Mistos (Match Cover)*, Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen, 1992, Barcelona, Espanha.

Fonte: Figura do autor.

No Brasil, no final dos anos 1950, a demanda por uma escala ambiental se deu a partir das experiências do Neoconcretismo, através de artistas como Amílcar de Castro, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, que ampliaram a arte para uma dimensão fenomenológica<sup>191</sup> e cultural. As novas manifestações artísticas alargaram o campo de percepção do objeto: o espectador

---

<sup>191</sup> Relativo ou pertencente à fenomenologia, ou seja, “descrição filosófica dos fenômenos, em sua natureza aparente e ilusória, manifestados na experiência aos sentidos humanos e à consciência

passou a deslocar-se e participar no trabalho estético, completando-o. Segundo o Manifesto Neocroncreto de Ferreira Gullar:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. [...] É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo - mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”.<sup>192</sup>

A arte destes brasileiros busca eliminar toda relação de representação. O “Parangolé” de Oiticica extrapola o âmbito da visibilidade para o da tactibilidade, à medida que o espectador deve, ao contrário da pintura, tocá-lo, ou melhor, vesti-lo. Assim também a obra de Amílcar de Castro busca refletir o espaço. Através de cortes, dobras e torções as esculturas dinamizam o espaço e nos coloca diante de um dilema construtivo entre matéria e forma (fig.84).



Figura 84: Parangolé, escultura móvel de Hélio Oiticica, 1964.  
Fonte: <http://www.digestivocultural.com>.

---

imediate. [...] Reconhecida como uma das principais correntes filosóficas do século XX, influenciou autores como Heidegger (1889-1976), Sartre (1905-1980) e Merleau-Ponty (1908-1961)”. (Ibid., s/p.)

<sup>192</sup> Portal Literal. Site Oficial de Ferreira Gullar. *Manifesto neoconcreto*. Disponível em: [http://literal.terra.com.br/ferreira\\_gullar](http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar). Acesso em: agosto de 2008.

Em Vitória, a grande parte das obras contemporâneas em locais públicos tende a seguir os métodos de composição tradicionais, do monumento enquanto forma estática, e da arte abstrata enquanto autônoma, desconsiderando o espaço em sua construção poética, como observado no levantamento do segundo capítulo. Uma intervenção efetiva no espaço somente se reconhece na obra do escultor baiano Washington Santana, que será analisada adiante.

Na tentativa de esclarecer os paradigmas de inserção da escultura anti-monumental no espaço público capixaba, tomam-se emprestadas três tipos de ocorrências, observadas segundo a crítica norte-americana Miwon Kwon<sup>193</sup>. Uma delas, denominada “arte-em-lugares-públicos”, refere-se às esculturas modernas autônomas que independeriam do lugar onde se instauram. Outra, denominada “arte-como-espaço-público” envolve trabalhos encomendados que funcionam como mobiliário urbano, construções arquitetônicas ou ambientes paisagísticos. Uma terceira ocorrência, a “arte-em-interesse-público” refere-se àqueles trabalhos atrelados em primeiro plano a questões sociais, ativismo político e/ou colaborações de comunidades.

Na cidade de Vitória, dentro dessa classificação, foi possível encontrar um único exemplar de “arte-como-espaço-público”, que tem como premissa a transformação ou inclusão do espaço, então dinamizado pelo observador, a obra “500 Anos de Devastação e Saque”, de Washington Santana, que já não existe. A maior produção de arte pública, proveniente de encomendas institucionais, se enquadra nas vertentes “arte-em-lugares-públicos”, funcionando mais como objetos decorativos ou intervenções ativistas, e “arte-em-interesse-público”, as intervenções de cunho solidário ou assistencialista.

Grande parte da produção local contemporânea proveniente de encomendas particulares, que, na maioria dos casos, podem ser consideradas como de caráter semi-público, se deve à criação da lei municipal nº 3.644/90 ou Namy Chequer, como é conhecida. A lei, que incide sobre prédios com área superior a 2.000m<sup>2</sup> e

---

<sup>193</sup> KWON, op.cit., p.60.

grandes construções públicas, com área superior a 1.000m<sup>2</sup>, determina no seu Art. 1º que:

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 capixabas ou residentes no Estado do Espírito Santo há no mínimo cinco anos.<sup>194</sup>

Há que se surpreender com essa atitude de hostilidade e menosprezo por artistas de outras localidades. Ao demonstrar um caráter bairrista, ou seja, provinciano de lidar com assuntos culturais, os dirigentes municipais vão de encontro ao intercâmbio mundial-global, de incremento e dinâmica de possibilidades artísticas. Um paradoxo do que deveria representar o objetivo principal da lei: a troca (tanto entre artista e público, quanto entre artistas), buscando fomentar a arte local. Além disso, a que corresponde exatamente o “valor artístico” de uma obra de arte? Como os administradores pretendiam com tal propósito valorar um objeto artístico?

Se, de fato, se descobrissem formas confiáveis de provar um juízo estético, essas poderiam ser empregadas para se chegar a um juízo estético, e não somente para prová-lo. Teríamos então condições de julgar obras de arte baseando-nos exclusivamente na informação transmitida, e não teríamos de travar contato direto com elas. Após termos sido informados de que uma certa obra contém tantas e tantas ocorrências de propriedades da classe “A”, tantas e tantas ocorrências da classe “B”, e assim por diante, [...] teríamos condições de inferir de tudo isso quão grande ou pequeno seria o valor estético da obra em questão.<sup>195</sup>

Em fevereiro de 2008, em entrevista a revista eletrônica *Século Diário*, o vice-presidente do Sindiappes (Sindicato dos Artistas Plásticos do ES) e membro da Comissão de Avaliação do habite-se na prefeitura, Celso Adolfo, explicou que a lei serve para formar um acervo de qualidade e teria “uma comissão de crítico de artes para avaliar os artistas aptos a participar da lei. Para dar imparcialidade ao sindicato”<sup>196</sup>. Já Cacá Benevides, artista e diretor de cultura do Sindiappes, no mesmo artigo explica que a intenção é “que se venda o prédio com a obra e não

---

<sup>194</sup> Prefeitura Municipal de Vitória. *Lei nº 3.644/90*. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br> (Grifo do autor).

<sup>195</sup> GREENBERG, Clement. *Estética doméstica - observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.52.

<sup>196</sup> BORGES, Felícia. *Sindicalizar ou não sindicalizar?* In: Revista *Século Diário*. Disponível em: <http://www.seculodiario.com.br>. Acesso em: setembro 2008.

que se venda obra em portaria de prédio”<sup>197</sup>. Ele afirma que, em nome da credibilidade de sua classe profissional, esse tipo de trabalho, instável esteticamente, deve ser combatido.

Mesmo com tais limitações no texto da lei, na grande maioria dos casos, o que se vê é mesmo a “obra em portaria de prédio”, desvirtuando o sentido original de levar arte de qualidade ao público em geral. Neste sentido, no início deste ano de 2008, Celso Adolfo fez promessas a respeito de algumas alterações que incidiriam sobre a lei, como: “o estabelecimento de um piso mínimo, que estabeleça uma relação entre o valor do empreendimento e a obra de arte”, e “a limitação de três obras anuais por artista, para que se possa abrir espaço para os novos”<sup>198</sup>.

Entretanto, desde que foi instituída se observa um impasse, não só em relação às obras particulares como também públicas: a falta de profissionais suficientemente qualificados (e quantificados) para selecionarem e avaliarem as intervenções artísticas com maior propriedade, e/ou então, a localização equivocada da comissão no percurso do processo de aprovação. Hoje, não se avalia/aprova a obra de arte, mas o edifício para seu “habite-se”<sup>199</sup>.

Originalmente, em Florianópolis, uma lei semelhante não previa nenhuma contrapartida ao construtor, desse modo surgiram os artistas especializados em “obras para condomínios”, ou seja, obras baratas e decorativas, como acontece hoje em Vitória. Porém, uma reformulação na lei catarinense alterou este quadro, oferecendo aumento do índice de construção para os construtores que optassem pelo acompanhamento de uma comissão que avaliaria a obra e sua inserção. Nesse contexto, a experiência da prefeitura de Santa Catarina é exemplar. Com um conselho multidisciplinar, formado por arquitetos, artistas, gestores, entre outros, e com a aprovação do objeto de arte sendo pensado desde o início do processo, a

---

<sup>197</sup> Ibid., s/p.

<sup>198</sup> Ibid., s/p.

<sup>199</sup> A certidão de habite-se é o documento que atesta a legalidade do imóvel perante as exigências estabelecidas pela prefeitura, autorizando a habitação efetiva da construção. Dentre uma série de exigências feitas pelo órgão está a aquisição da obra de arte, porém a análise desta é realizada ao final da obra, quando toda arquitetura já foi pensada separadamente e, geralmente, sob caráter de

obra de arte já nasce integrada ao projeto arquitetônico ou urbanístico. Desse modo, é possível cobrar maior apreço estético, uma vez que se tem tempo hábil no interior do processo. Exemplos disso são as obras “A Língua” e “A Boca”, da artista Giovanna Zimmermann (fig.85). Objetos lúdicos, sensuais, sensoriais, portanto provocativos, “mas antes de tudo ‘lugares’ para promover a multiplicidade das práticas sociais dos diferentes grupos que habitam a cidade”<sup>200</sup>.



Figura 85: Acima, A Língua, e abaixo, A Boca, Giovanna Zimmermann, Florianópolis.  
Fonte: Material cedido por Giovanna Zimmermann em congresso.

A cidade de Porto Alegre contém um patrimônio significativo de arte pública. Por trás desta conquista encontram-se os concursos públicos, que até a década de 1990 não existiam na cidade, como o “Espaço Urbano Espaço Arte”, realizado desde

---

urgência. Em alguns casos, o próprio recibo de compra da obra já serve para a liberação do habite-se.

<sup>200</sup> ZIMERMANN, Giovanna. *Gestão da Arte Pública em Florianópolis*. In: Simpósio Internacional de Artes Visuais. UFES, Vitória, junho de 2008.

então pela Secretaria Municipal da Cultura (SMC), e a 5ª Bienal do Mercosul. Os gestores culturais consideram os concursos como excelentes ferramentas de visibilidade da arte contemporânea pela população em geral, assim como apontam a principal vantagem dos mesmos: a qualificação das obras inseridas na cidade.

Segundo José Francisco Alves, mesmo que a população não se identifique de imediato com a obra, é necessário certa imposição da linguagem contemporânea porque dando ouvidos à população só existiriam “sereias, gauchinhos montados em cavalos, bois...” na cidade<sup>201</sup>. A arte pública obriga as pessoas a ser “público de arte” mesmo involuntariamente, no percurso cotidiano. De acordo com Alves, esse tipo de público é “preguiçoso”, “as pessoas querem receber tudo pronto, interpretado”, seja por falta de conhecimento ou tempo, diferentemente de quando nos preparamos para ir à galeria e incorporamos previamente uma postura de público de arte.

Dentro desse contexto nacional, de alguns exemplos bem sucedidos na vertente arte pública de linguagem contemporânea, volta-se o olhar para Vitória, questionando se suas esculturas criam “lugares”, interagem e modificam o entorno ou parecem apenas coexistir no ambiente urbano imagético sem nenhuma perspectiva conceitual e reflexiva. Sendo assim, serão analisadas as seguintes obras: Monumento ao Imigrante Italiano - de Sheila Basílio, Monumento a Comunidade Negra Capixaba ou “Guerreiro Zulu” - de Irineu Ribeiro, Projeto Arte nos Morros - da Prefeitura Municipal de Vitória e 500 Anos de Devastação e Saque - de Washington Santana.

### 3.3.1 Monumento ao Imigrante Italiano

Inserido na categoria da “arte-em-lugares-públicos”, o Monumento ao Imigrante Italiano foi inaugurado pela prefeitura no ano 2000, registrando na paisagem de Vitória a importância da participação desses imigrantes na história econômica e

---

<sup>201</sup> ALVES, José Francisco. *Arte Pública de Amilcar de Castro no Brasil e no mundo*. In: Simpósio Internacional de Artes Visuais. UFES, Vitória, junho de 2008.

social do Estado. Segundo o vice-cônsul da Itália no Espírito Santo, Deotílio Destefani, “Foi com a força e o trabalho desses imigrantes que parte da história do Estado foi construída”<sup>202</sup>.

A obra de autoria da arquiteta Sheila Basílio é composta por duas peças de concreto com trinta metros de altura cada, revestidas em granito verde, que se aproximam no topo sem se tocarem por completo. As peças representam os dois povos, brasileiro e italiano, simbolizando a integração cultural entre eles. A iluminação noturna em verde e vermelho, cores da bandeira italiana, enfatiza a referência à Itália.



Figura 86: Monumento ao Imigrante Italiano, Sheila Basílio, 2000, Praça da Itália.  
Fonte: Figura do autor.

Apesar de idealizado em pleno século XXI, apresentando uma composição formal abstrata, esse monumento não é diferente da construção plástica tradicional, a não

---

<sup>202</sup> Prefeitura Municipal de Vitória. *Imigrante ganha monumento*. In: Diário de Vitória. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br>. Acesso em: setembro de 2008.

ser pela ausência de pedestal, parte constituinte das composições clássicas. O pedestal determina a leitura vertical da obra, o que é desnecessário nesse caso, no qual a verticalidade é dada pela própria escultura. Na base, a solução é linear, de uma geometrização estilizada, que atinge o monumento em sua totalidade.

Também a releitura do material pétreo (granito), juntamente ao concreto, é facilmente associada aos seus usos no passado recente, na base dos monumentos tradicionais, o que comprova sua negação contemporânea das possibilidades do material e sua estaticidade. Por comportar-se como um quadro, “mudo”, falta a “legenda” para que o mesmo possa ser “lido”, compreendido pelo público. Por isso, considera-se que o objeto falha no seu objetivo de significar, representar o fato histórico-étnico.

Ainda que a forma contenha um significado simbólico, o Monumento ao Imigrante Italiano não consegue impor-se como símbolo étnico do Estado. É bem provável que essa perda de função se deva à localização do monumento, interessante em termos paisagísticos, mas bem menos interessante em termos urbanísticos e de acesso ao público.

Anterior a inauguração do monumento, em 1992, foi criada uma lei que nomeou a praça onde está situado o monumento, na Avenida Américo Buaiz, de Praça da Itália. De acordo com Sheila Basílio, em seu projeto,

A forma verticalizada do monumento visa a transformá-lo num marco urbano de Vitória, que possa ser visto à distância e a partir de diversas perspectivas, fazendo da Praça da Itália uma referência para a capital capixaba.<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Prefeitura Municipal de Vitória. *Imigrante ganha monumento*. In: Diário de Vitória. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br>. Acesso em: setembro de 2008.

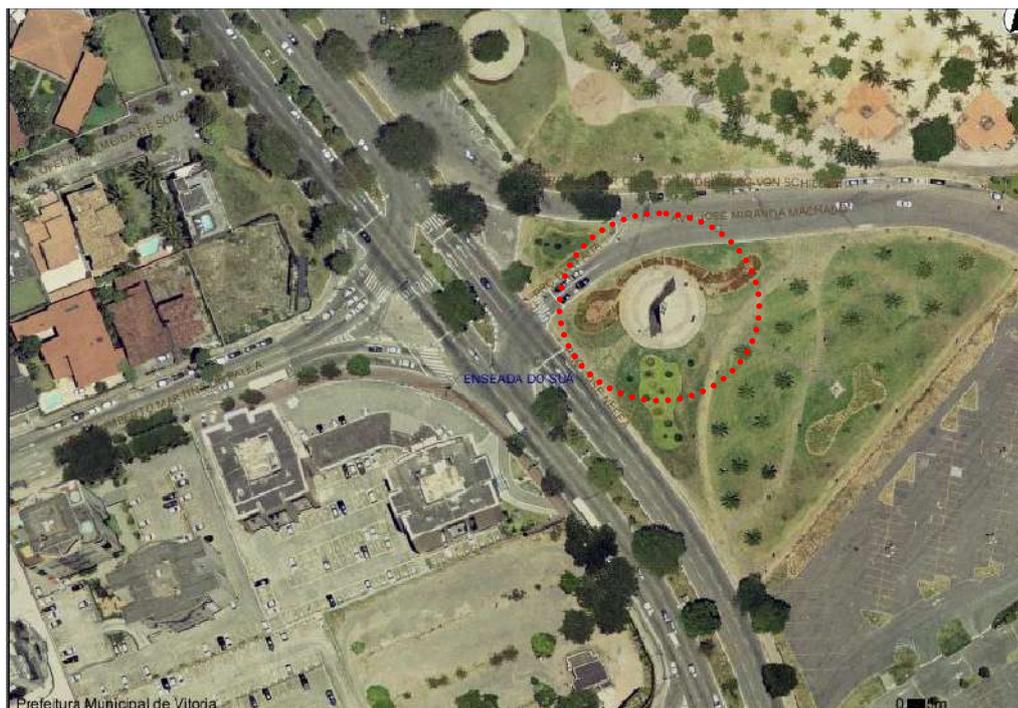


Figura 87: Vista aérea da Praça da Itália, Avenida Américo Buaiz, assinalado em vermelho o Monumento ao Imigrante Italiano.  
 Fonte: <http://www.vitoria.es.gov.br>

O objetivo de transformar o local em referência para a cidade falhou. Entretanto, devido ao seu caráter monumental, de proporções visíveis à longa distância, a obra certamente se constitui num marco urbano. A questão é que mesmo marcando topologicamente um lugar, ele não se define (identifica) por si mesmo, estando referenciado sempre antes ou depois de outro, por exemplo, o shopping Center, de maior “importância memorial” nos tempos atuais de consumo de massa.

A monumentalidade da obra somente é efetivada quando o espectador se coloca próximo, sob seus “pés”, não sendo assim, as construções em seu entorno próximo, também em grande escala, se colocam como um fundo denso e opaco diminuindo sua figura. A liberdade na ausência de fronteiras físicas, a não ser o solo e as construções ao fundo, promove a extensão do olhar para cima, onde “os povos se encontram”, e para o horizonte distante, passando a mesma a configurar uma moldura, ora do Morro do Moreno (em Vila Velha), ora do Mestre Álvaro (em Serra), marcos visuais naturais do Estado, percebidos através do seu vazio.

Outro fator que impulsiona a refuncionalização do monumento (de lugar de memória à ponto de referência), é que ele se encontra localizado em um não-

lugar<sup>204</sup>, uma praça, que não é praça a não ser pelo seu nome de batismo - Praça da Itália. Um espaço indefinido urbanisticamente, excêntrico no desenho da malha viária. A Praça da Itália é descontínua ao parque linear formado à beira de toda orla marítima daquela região (fig.88). Não possuindo função de reunião, mas sim de passagem, principalmente dos veículos nas vias circundantes (por se tratar de um cruzamento), a escultura não se configura como foco interno (centro) da praça, dela, ao contrário, partem diferentes feixes de olhar e de percursos. Assim sendo, esse espaço não é antropológico, não é um local “praticado” pelas pessoas, uma vez que não possui equipamentos, atraindo espectadores para a obra.



Figura 88: Vista aérea do parque linear composto pela Praça dos Namorados, Praça dos Desejos, Praça da Ciência e Curva da Jurema.  
Fonte: <http://www.vitoria.es.gov.br>

Por apresentar características formais abstratas, simplificadas e material de composição habitual (granito), não causa grande efeito sensorial no fruidor, que

<sup>204</sup> Segundo Marc Augé, “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico

pode visualizá-lo mesmo do interior de um veículo em alta velocidade. Portanto, em volume bem definido, de caráter sólido, de textura lisa e cor uniforme, sua forma causa certa indiferença, uma vez que com a mesma rapidez que é assimilada, é também alienada.

### 3.3.2 Monumento a Comunidade Negra Capixaba ou “Guerreiro Zulu”



Figura 89: Monumento a Comunidade Negra Capixaba ou “Guerreiro Zulu”.  
Fonte: Figura do autor.

Outra representante na categoria “arte-em-lugares-públicos” é a obra “Guerreiro Zulu”, do artista plástico Irineu Pinto Ribeiro, localizado na calçada em frente ao edifício da Assembléia Legislativa do estado, em homenagem à comunidade negra.

Em concreto armado, revestida em pintura escura de tom terra, a escultura de 1,0x0,6 metros e sete metros de altura assume um volume paralelepípedo,

---

*definirá um não-lugar*”. (AUGÉ, op.cit., p.73.)

contendo no topo o busto de um negro com pescoço alongado e ao lado uma haste, conjunto que faz alusão à casaca<sup>205</sup>. Na parte frontal da obra, estão representadas sete cenas da cultura negra capixaba: o plantio de cana de açúcar, café, mandioca, as ruínas de Queimado, o casario do sítio histórico de São Mateus, a banda de congo e as paneleiras de Goiabeiras; esculpidas em alto relevo.

A proposta conceitual do escultor foi criar uma obra que caracterizasse a contribuição étnica, social, política, econômica e cultural do negro na história do Espírito Santo. Ele argumenta que buscou na literatura a inspiração para produzir a sua obra, em escritores nacionais como Gilberto Freire, e regionais como Afonso Cláudio, Maciel de Aguiar, Kleber Maciel, Carla Osório, Adriana Bravim e outros.

Em 2006, o poder legislativo do estado realizou um concurso local para a escolha do Monumento ao Negro. As dimensões da obra deveriam garantir a visibilidade do monumento. Para o coordenador da comissão, Ruy Marcos Gonçalves, o monumento criaria “uma completa integração com o prédio da Assembléia, além de traduzir uma referência para a população afro-descendente de todo o Estado do Espírito Santo”<sup>206</sup>.

Novamente, como no caso do Monumento ao Imigrante Italiano, por estar localizado em terreno plano e de forma excêntrica na cena urbana, mais especificamente na calçada que segue a curva de uma avenida movimentada, a escultura do Negro não se porta como um elemento estruturador daquele espaço, ao contrário, segue o ritmo de dispersão dado pelo desenho do meio-fio, pelo movimento dos automóveis. Apesar de parecer que não pertence àquele lugar, àquela totalidade construída, pode ser visualizado como um marco vertical (nó) se considerado de forma contrastante à paisagem diáfana ao seu redor.

---

<sup>205</sup> Instrumento idiófono em bambu, característico das bandas de congo e fabricado por artesãos, composto de um cilindro de madeira - com uma cabeça esculpida em uma das extremidades e com talhos transversais em uma das faces, na qual se atrita uma vara ou haste de pau. Segundo Clério Borges, na casaca era esculpido alguém odiado pelo grupo musical, como capitães do mato e maus senhores. “O fetiche, era uma forma de satirizar esses homens terríveis, agarrando-os pelo pescoço, costume introduzido aqui por escravos afro-brasileiros”. BORGES, Clério. *História das Bandas de Congo*. Disponível em: <http://www.clerioborges.com.br/congo.html>. Acesso em: janeiro de 2009.

<sup>206</sup> Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo. *‘Guerreiro Zulu’ vence concurso do Monumento ao Negro*. Disponível em: <http://www.al.es.gov.br>. Acesso em: setembro de 2008.

Ainda que bastante visitada por pessoas que se aproximam a toda hora, a escultura não possui função de reunião, já que não se encontra em um ambiente cercado por elementos que definam seu espaço. Suas únicas fronteiras são a sarjeta e a escadaria de acesso ao edifício da Assembléia, por isso provoca a extensão do olhar, ao invés de sua focalização.

O monumento ao Negro é um elemento estável, pela sua própria forma de bloco unitário, apoiado no chão por uma base sólida. Entretanto, essa composição monolítica e monocromática parece incompatível com o objeto de sua inspiração, ou seja, a casaca, um instrumento leve, colorido, que simboliza a alegria da raça negra em seus festejos. Ainda que a escultura tenha certo caráter educativo, facilite o entendimento do público (principalmente por meio da repetição de clichês), devido às cenas em relevo, o efeito sensorial que causa é insípido. E, assim como o monumento ao imigrante (porém em menor ocorrência por ser mais proporcional em relação ao seu entorno), acaba por se tornar referência para algo maior, mais importante, como a Assembléia Legislativa ou o Shopping Vitória.

### 3.3.3 Arte nos Morros

A “arte-em-interesse-público” está comprometida com o atual momento histórico e político mundial. A estética busca se aproximar da sociedade de forma ética e volta-se para as questões sociais de forma solidária e/ou ativista. Com o objetivo de aliar arte a uma causa, os artistas trabalham no auxílio às comunidades marginalizadas, estimulando a sociedade em geral e desmistificando a arte perante a mesma.

A idéia principal se apóia no diálogo e colaboração entre artistas e comunidades, desse modo o interesse estético restrito à obra é minimizado e valoriza-se a experiência coletiva, o processo de interação social, resultando na identificação da comunidade com o objeto produzido. Esta aproximação da arte à vida aparece ao longo da história da arte nas obras de Duchamp e Joseph Beuys, por exemplo, tanto no uso de objetos cotidianos do primeiro, quanto nas performances do segundo.

Nesse sentido, a prefeitura de Porto Alegre deu início a um projeto inovador de descentralização da cultura, criando espaços alternativos na periferia da cidade e, com isso, incentivando o desenvolvimento cultural dos moradores. Os espaços comunitários - associações, escolas, creches, praças, parques - se tornam espaços de referência cultural, onde ocorrem as oficinas. Entre a diversidade de cursos regulares, projetos especiais e a organização de exposições em outras cidades do país e do exterior, o resultado das ações da Secretaria Municipal de Cultura se mostra positivo e abrange toda a cultura da cidade porto-alegrense.

Além de ações comunitárias, outras ações de cunho social partem dos coletivos, isto é, grupos de artistas que se unem para divulgar sua produção em eventos não-oficiais, instalando suas obras em locais também não-oficiais e, em sua maioria, públicos. As obras provenientes desses artistas contêm por vezes uma crítica menos dissimulada que as demais. Em Porto Alegre, por exemplo, paralelo à exposição oficial - a Bienal do Mercosul, os artistas porto-alegrenses investem em projetos coletivos e promovem eventos independentes como a “Bienal B” e a mostra “Essa POA é Boa”. Durante estas mostras também há a participação da comunidade em oficinas gratuitas.

No Brasil, no período de 1979 a 1981, atuou um grupo paulista chamado 3NÓS3, composto pelos artistas Hudinilson Júnior, Mário Ramiro e Rafael França. Algumas de suas ações conjuntas tinham um cunho mais sociológico que visual. Ao encapuzar estátuas no centro da cidade de São Paulo e lacrar portas de galerias com “x” de fita crepe, deixando um bilhete com os dizeres “O que está dentro fica / O que está fora se expande”, questionavam os “por quês” e “para quês” sempre em operações clandestinas<sup>207</sup>.

Já em Vitória, o Coletivo Entretantos, formado por Marcus Vinícius e Rafael Massena, atua desde 2004 no espaço urbano e organiza as edições do “multipliCIDADE”. Como objetivo principal, e evidenciando que o lugar da arte é a

---

<sup>207</sup> JÚNIOR, Hudinilson, RAMIRO, Mário e FRANÇA, Rafael. *3NÓS3 / Interversão urbana*. In: Revista Arte em São Paulo. São Paulo: Luiz Paulo Baravelli (Ed.), 1981, s/p.

cidade, explica Massena, "Queremos inquietar as pessoas; a cidade é um lugar do individualismo, as pessoas não se relacionam", portanto, afirma que é necessária a busca pela reeducação do olhar cidadão, desumanizado pelo excesso de imagens e informações.

No fim do ano passado e início de 2009 foi realizado em Vitória o 8º Salão Bienal do Mar. Desde 1999, a Bienal do Mar, como é conhecida, é promovida pela Secretaria Municipal de Cultura, através da Casa Porto das Artes Plásticas. Em 2006, ela passou a ser bienal e nacional, inscrevendo desse modo a capital no circuito cultural do Brasil. A premissa nesse ano foi recorrer às artes contemporâneas indo ao encontro do cenário artístico mundial, sendo que nessa edição tornou-se explícita essa questão desde o edital de seleção dos trabalhos. Os projetos de intervenção urbana selecionados, de caráter efêmero ou temporário, são obras que dialogam com o espaço público e seus usuários, e têm como referência o mar.

Os trabalhos, ao ar livre, estabelecem uma relação com a cidade, seus espaços e habitantes, como a intervenção do Coletivo Maruípe formado por Elaine Pinheiro, Meng Guimarães, Rafael Corrêa, Silfarlem Oliveira e Vinícius Gonzalez. "O retorno de Araribóia" era uma réplica da escultura do índio Araribóia, elaborada pelo escultor Janio Leonardelli, que circulou pela cidade, sendo exposta em oito pontos diferentes.

Reproduzir a escultura pela cidade, através de sua mobilidade, pode causar a impressão de apropriação e re-colonização. É como se o índio, com sua imagem repetida e deslocada, ocupasse o espaço público que lhe foi e é negado. "O retorno de Araribóia" enfoca a ocupação do espaço público e reforça o questionamento das intervenções arquitetônicas e monumentais no espaço urbano. O interesse do Maruípe é colocar em evidência a relação entre a cidade e seus múltiplos habitantes, entre indivíduos e coletivos, evitando a criação de guetos paisagísticos.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Coletivo Maruípe. *Release - O Retorno de Araribóia*. Serra, 2008. (Documento não publicado).



Figura 90: Obra “O retorno de Araribóia” realizada no 8º Salão Bienal do Mar pelo Coletivo Maruípe. À direita, em frente ao Palácio Anchieta, e à esquerda, na Rua Sete de Setembro.  
Fonte: Coletivo Maruípe.

A postura crítica com relação a essa obra está apoiada na tentativa de se constituir símbolos de identidade no espaço e imaginário social. Se no século XVI se posicionava em defesa das terras contra os holandeses e no século XX representava um símbolo da identidade capixaba, hoje parece não ter lugar, parece estar deslocado do contexto original, ainda que instalado no mesmo local desde sua criação.

As populações indígenas contemporâneas são reféns destas representações indianistas - cocar e flecha - que as mantêm nos séculos passados e negam-lhes os motivos do presente. A dinâmica histórica recria seus mitos, se esquece das realizações concretas e dos dramas contemporâneos dos povos sobre os quais versa. A mitologia histórica capixaba talvez seja maior que o cotidiano dos que hoje lhe serve de suporte discursivo tornando-se meramente uma imagem, distorcida e distante. E para esta cidade submersa pelo mito que devemos olhar às vezes.<sup>209</sup>

Outras formas de expressão da crítica se configuram em intervenções artísticas como o antimonumento. Trata-se de um modo de subversão dos princípios estéticos e ideológicos implícitos no monumento tradicional, uma vez que desloca o sentido, nas suas forma e função, do ato de comemoração. A produção de obra desse tipo certamente causa mais polêmica e instiga maior atenção do público, seja por uma recepção positiva, como no caso do “Memorial do Vietnã”, de Maya Lin, quanto negativa, como o caso da obra “América 500 anos de devastação e saque”, de Washington Santana, em Vitória.

A falta de referências do público conduz, geralmente, a uma rejeição imediata de um anti-monumento, que, como pudemos ver, não é obviamente concebido para ter o mesmo tipo de recepção de uma estátua clássica em cima de um pedestal. [...] Ao mostrar as contradições da sociedade, os artistas renunciam ao falso equilíbrio demonstrado por grande parte dos monumentos públicos.<sup>210</sup>

Ao decretar a falência das obras tradicionais, o antimonumento abriu portas para vertentes que driblam o peso da tradição através de obras bem humoradas e irônicas. O escultor americano Claes Oldenburg, desde a década de 1960, produz peças baseadas em objetos do cotidiano, sem qualquer sentido ideológico ou formal de monumentalidade. Apesar disso, em seu trabalho há a preocupação de relacionar a obra ao local para onde é destinada.



Figura 91: *Batcolumn*, de Oldenburg e Coosje Van Bruggen para a cidade do baseball, Chicago.  
Fonte: [www.oldenburgvanbruggen.com](http://www.oldenburgvanbruggen.com).

A arte contemporânea procura incentivar a reflexão, sendo contrária à obviedade do monumento, através de uma leitura não imediata da obra, de sua imaterialidade e proximidade. O conceito de invisibilidade significa que a arte pública

<sup>209</sup> SILVA, Sandro José da. *O índio que sumiu da praça: o poder e o símbolo*. Disponível em: <http://antropologias.blogspot.com>. Acesso em: outubro de 2008.

<sup>210</sup> REGATÃO, op.cit., p.85.

[...] nega a sua visibilidade através da construção de uma forma negativa subterrânea ou pela ausência integral de matéria. Quer isto dizer que a intervenção artística só se torna perceptível na proximidade da obra e segundo determinadas regras definidas pelo seu autor.<sup>211</sup>

Então, a arte é transformada numa ferramenta de comunicação e inclusão urbana, de expressão da crítica e de intercâmbio social. Nesse sentido, no contexto capixaba, não existem muitos exemplos dessas práticas. Uma das poucas iniciativas em arte comunitária (arte em interesse público) é o Projeto Arte nos Morros, da Prefeitura Municipal de Vitória.

O projeto “Arte nos Morros” está inserido dentro de um projeto-mãe chamado “Vitória de Todas as Cores”, criado em meados de 2006, na gestão do prefeito João Coser, dentro da Secretaria de Habitação de Vitória. O primeiro piloto, coordenado pela artista plástica Dulce Helena Couto Alves, se estendeu até janeiro de 2007, e foi realizado nos bairros Santa Helena e São José.

Com intuito de promover participação efetiva, afetiva e coletiva das comunidades locais por meio de uma proposta estética, o Arte nos Morros teve como suporte para o trabalho nove muros de aproximadamente 900m<sup>2</sup>, localizados em meio às residências, nos quais os moradores eram envolvidos nas atividades de pintura mural.

Os murais foram utilizados como forma de fortalecer o vínculo dos moradores com seu bairro e de valorizar a cultura local por meio dos temas abordados. Nesta região da cidade (bairros Santa Helena e São José) há uma grande incidência de mulheres que prestam serviços como as lavadeiras, estas promovem uma composição particular na paisagem quando estendem as roupas para secar nos varais, formando um mosaico colorido entre as casas de tipologia homogênea (fig.92). A artista Dulce Alves também obteve como inspiração para a criação deste mural, as costureiras residentes no local e suas colchas de retalhos coloridos.

---

<sup>211</sup> REGATÃO, op.cit., p.88.

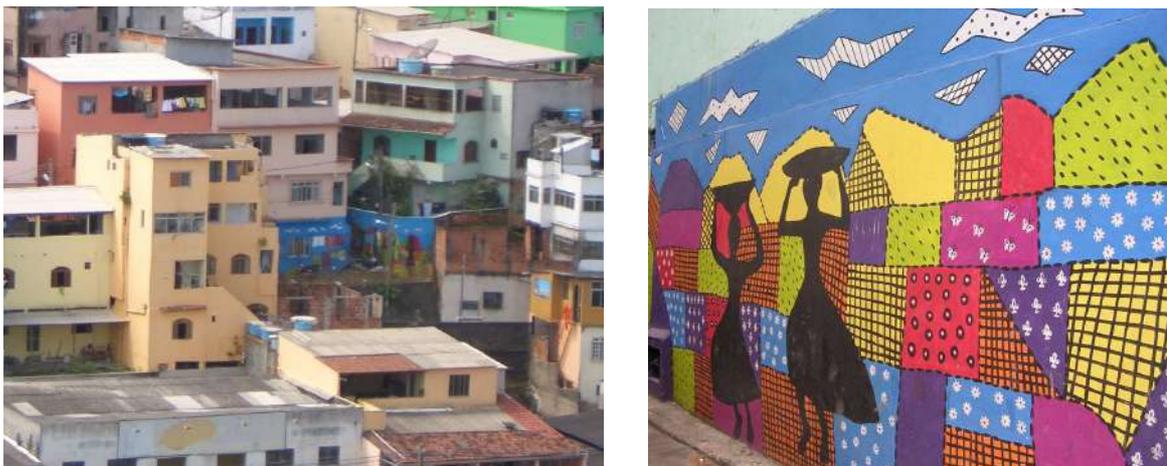


Figura 92: Mural das lavadeiras em meio às residências do morro. À direita, detalhe do mural.  
Fonte: SEHAB - Prefeitura Municipal de Vitória.

Outro tema escolhido tem haver com a proximidade do bairro ao mar e mais uma importante fonte de renda para a comunidade local que é a pesca. A área é bastante reconhecida na cidade por suas peixarias e estaleiros. Nesse sentido, os pescadores tiveram forte influência na escolha do tema ente os moradores (fig.94).



Figura 93: Mural sendo confeccionado pelos próprios moradores. À direita, morador do bairro.  
Fonte: SEHAB - Prefeitura Municipal de Vitória.



Figura 94: Mural dos pescadores finalizado.  
Fonte: SEHAB - Prefeitura Municipal de Vitória.

Dentre os vários temas empregados, o último mural aqui destacado é o que representa o cotidiano de outro bairro da cidade - Ilha do Príncipe, no qual em suas proximidades está localizada a rodoviária de Vitória. Diz respeito aos signos que simbolizam as atividades ali executadas diariamente e facilmente reconhecíveis pelos moradores.



Figura 95: Mural nas proximidades da rodoviária. Desenhos de malas e ônibus.  
Fonte: SEHAB - Prefeitura Municipal de Vitória.

Hoje, o projeto continua em funcionamento, porém atendendo outros bairros como: Ilha do Príncipe, Ilha de Santa Maria, Jesus de Nazareth e Romão; com previsão de início para novas etapas, em novos pontos da cidade.

Quanto à linguagem empregada, predominantemente figurativa, busca maior afinidade com seu público através de formas bem delimitadas e reconhecíveis, inerentes ao mundo-da-vida cotidiana. No intuito de trazer alegria para um ambiente nem sempre agradável e acolhedor, as cores são variadas e fortes, destacadas pela densa iluminação natural, uma vez que os murais se localizam geralmente em ambientes abertos como escadarias e becos bem iluminados.

O contato dos espectadores é diário, os murais se encontram nos percursos comuns, nos acessos mais importantes dentro do bairro, sendo acessíveis a todas as faixas etárias. Sua visualização é facilitada pela posição e proximidade, já que acompanha o desenho das escadarias e becos, estando na altura do observador. A velocidade de fruição é dada lentamente, acompanhando o ritmo da caminhada, amenizando/alegrando um percurso por vezes cansativo.

Em particular, os murais também propiciam certa orientação espacial, balizando e formando um objeto concreto de identificação dentro da estrutura viária do bairro. Estes se colocam como figuras, de dimensões maiores e formato homogêneo, assentadas sobre um fundo de casinhas, uma colcha de retalhos contínua, que parece interrompida por um corte preciso. Além disso, como citado anteriormente, possuem fronteiras bem fixadas, elementos concretos definidores do seu espaço, possuem o comprimento definido, e ainda, sua altura é delimitada pela linha reta ou ondulada de piso e de topo, seguindo o desnível do terreno.

A autora Miwon Kwon tece severas críticas a esses tipos de projetos sociais, especificamente quando escreve sobre o “*Culture in Action: New Public Art in Chicago*”, implantado nas ruas dessa cidade, no qual escultores desenvolviam seus trabalhos em conjunto com as comunidades. Para ela, os dirigentes do programa acabaram por manipular e interferir nas escolhas das comunidades, impossibilitando a criação de uma “identidade própria” pelas mesmas. Afirma que, apesar dos benefícios, como a contribuição para ampliação da audiência da arte e o fortalecimento do nó entre elite cultural e grupos desengajados:

[...] os efeitos também incluem a reificação e colonização de marginais e desprivilegiados grupos sociais, tanto quanto a concomitante reificação e comodificação das culturas locais.<sup>212</sup>

Entretanto, reconhece-se neste gênero o sentido genuíno da arte pública, uma vez que esta se origina com base na importância da partilha entre o público e o artista ou obra. Em resumo, devido ao seu caráter intencional, figurativo e até mesmo lúdico, os murais causam um efeito de contentamento, sensibilizando os moradores, uma vez que os mesmos se vêem refletidos, suas vidas ali representadas, nestes murais que ajudaram a confeccionar.

Os murais nos morros capixabas aparecem ilesos ao excesso de imagens do centro urbano (outdoors, letreiros, etc.) de comércio e negócios, afinal a cidade já possui elementos demais para impor outros tantos. Considerados menos agressivos e impositivos, criam um acervo crítico cultural maior que uma obra inserida

---

<sup>212</sup> KWON, op.cit., p.153.

publicamente sem caráter/significado realmente público. Nestes casos, existe algo além da própria obra, a satisfação coletiva.

### 3.3.4 América 500 Anos de Devastação e Saque

Assim também, será analisada uma obra rara e vultosa em nível de criticidade e que, ao mesmo tempo, incluiu a comunidade em sua execução e considerou a arte como espaço público: América 500 anos de devastação e saque. O autor é o escultor baiano Washington José Carvalho Santana, que foi contratado pela prefeitura para realizar o monumento em homenagem aos quinhentos anos de descobrimento do Brasil, em 1992, período tomado por uma onda de festejos e homenagens semelhantes em todo o país.



Figura 96: Vista aérea e detalhe da obra “America 500 anos de devastação e saque”, de Washington Santana, 1992.

Fonte: <http://santanawashington.com>.

A proposta conceitual do artista foi influenciada por uma característica já empregada em outras de suas obras, pautada na escolha do material utilizado, o lixo, louvando o apelido que adquiriu no circuito artístico de “o poeta do lixo”. Em entrevista a revista *Veja* afirma: “Prefiro trabalhar com aquilo que a sociedade joga fora a pintar orixás e cenas de capoeira [...] É excitante quando encontro uma peça que completa outra que está no ateliê”<sup>213</sup>. Ainda sobre o material empregado:

Eu, pensando bem, não sei como agradecer à sociedade de consumo por todos essas coisas (produtos) engenhosas dados a mim gratuitamente. Acredito até que pode ser obra dos deuses.<sup>214</sup>

A partir do lixo doméstico, especificamente plásticos, da usina de reciclagem do bairro São Pedro, Santana inspirou-se no tema do descobrimento para construir ocas indígenas, porém sob um viés de releitura do massacre histórico infringido à cultura nativa brasileira. Em suas palavras: “Oca inabitada, mata extinta, serpente que se volta sobre si. Detritos civilizatórios compõem a plasticidade da obra”. Desconstrução e reprocesso da história oficial”<sup>215</sup>.

Em forma de espiral, um caminho serve de base para a fixação das lanças que estruturam a oca, umas após as outras. Ocupando uma área de 4.200 metros quadrados, nas dimensões de 73 metros de comprimento, 12 metros de altura, 5 metros de largura, o vazio prevalece sobre o cheio no volume da escultura, tornando-a ativa. A pista direciona o público a andar sob a estrutura da oca, sendo possível atravessá-la. Nesse sentido é que a obra se encaixa na categoria de Miwon Kwon de configurar uma “arte-como-espço-público”, e adquire características ambientais, como as obras da *land art* e as *site-specific*. Projetada à escala humana, o artista partilha suas diferentes perspectivas com o público, que completa aquele espaço com a sua própria experiência.

A cor é multiforme, variando de acordo com a junção dos pedaços cortados dos recipientes plásticos disponíveis, o que resulta numa textura “quebradiça”, em

---

<sup>213</sup> *Santana foge dos Orixás e das obras folclóricas*. In: Revista *Veja*. São Paulo: Abril Cultural, 2 de abril, 1986, p.101.

<sup>214</sup> SANTANA, Washington. *Catálogo de Arte e Lixo*. Realização: Agência Observatório, 1997. Disponível em: <http://santanawashington.com>. Acesso em: novembro de 2008.

escamas, pregadas pedaço a pedaço com pregos, e que se desfaz à medida que manuseada pelo público e descorada pela luz do sol.

Essas formas viajados no tempo, perdidas nos espaços em constantes mutações e desdobramentos possam por processos de adulterações da forma, cor, matéria mas mantém em sua volta uma áurea muito forte, acentuada e, às vezes, disforme pelo seu próprio processo de ser e estar em transmutação constante.<sup>216</sup>

A expressão crítica, privada de intenção memorialista e princípios estéticos do escultor não deixou ninguém indiferente. A obra foi visitada por inúmeros espectadores de toda a cidade, porém a grande contradição foi o local de sua instalação, no acesso de um dos bairros mais nobres da capital. A escultura, feita de lixo, foi execrada e, sob a pressão dos moradores locais, as autoridades tiveram que retirá-la antes que a mesma se decompusesse “naturalmente” pela ação do público.

Os elementos que ora uso em meus recentes trabalhos não têm tradição histórica na elaboração de um trabalho de arte. Portanto, há uma resistência das pessoas em reconhecer esses trabalhos que ora faço.<sup>217</sup>

A obra America não objetivou ser pertencente ao lugar ou formadora de identidade daquele lugar uma vez que, desde a origem, teve inerente seu caráter finito, não imutável como no monumento tradicional. Sem pedestal ou material eternamente duradouro, enquanto existiu, serviu como foco, local de reunião, dado pela concentração e cercamento advindo de seu formato em espiral. Além disso, o efeito causado no público de maneira geral não foi de rememoração da história dos índios, mas um efeito mais imediato de ação e reação com o material empregado. Não pela origem do material, o que ele representa na sociedade, mas a interação tátil com as propriedades físicas do material.

A peça foi instalada totalmente sem fronteiras, em um amplo espaço aberto, sem urbanização, antes que se tornasse oficialmente a Praça da Itália. Devido ao

---

<sup>215</sup> Ibid., s/p.

<sup>216</sup> Ibid., s/p.

<sup>217</sup> Ibid., s/p.

movimento de caráter centrípeto que a obra incitava, o entorno não se configurava como uma fronteira, tendo apenas o solo como objeto balizador/limitante.

Uma obra extremamente habitada, compartilhada com o público de forma coloquial, proporcionando um percurso íntimo em seu interior, em que a escultura ocupava papel central na cenografia urbana e a paisagem era sua coadjuvante. Apesar de sua unidade lhe proporcionar certo poder de centro, a escultura não propiciava orientação na estrutura viária, não se colocava como objeto de identificação dentro da malha urbana.

Além de características da arte ambiental e da arte ativista, a obra se enquadra ainda como comunitária, uma vez que Santana, em seus doze meses de construção, envolveu a participação de vinte trabalhadores da própria usina de reciclagem, então fornecedora da matéria prima.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de uma análise panorâmica, desde os anos 1930 até os dias atuais, e de certa forma inédita até então, buscou-se discutir sobre a história da arte em locais públicos na cidade Vitória, no Espírito Santo. Nesse panorama, foi possível vislumbrar em cada período histórico as condições de produção, os agentes envolvidos e o espaço expressivo, referentes às obras de arte. A seleção de obras e as categorias empregadas em suas análises foram delimitadas de maneira que se pudesse testar um modo de ver a arte, através de um viés fenomenológico.

Em um primeiro momento, observou-se que os monumentos tradicionais, como suporte de memória oficial, tornaram-se anacrônicos, contendo uma história por vezes remota do seu público. As alterações do tempo e do espaço, das maneiras de apreciação e construção dessas duas instâncias, os colocam muitas vezes como peças erradas no quebra-cabeça urbano contemporâneo. Ou pelo contrário, como peças características de um período ou personalidade passada que co-habitam os dias de hoje, comunicando-se com o espaço atual, como verificado no caso de Dona Domingas.

Posteriormente, viu-se dentro da abstração formal que possibilitou a autonomia da arte moderna, em fins do século XIX, uma tentativa de recuperação do (espaço) público pelos modernistas, através da integração das artes. Em meio à sociedade de consumo que se formava e à conseqüente individualização do espaço público capixaba, alguns dos painéis artísticos constituintes da arquitetura acabaram sendo “consumidos” de maneira acelerada pelo público, que passou a figurar como *flâneur*, seja pela própria aceleração do tempo (dinâmica industrial), ou pela distorção do conceito original de integração das artes, colocando as obras em posição hierárquica inferior à arquitetura. Da mesma forma, comprovou-se que o repertório compositivo aplicado às esculturas modernas capixabas pouco dialogou com contexto internacional de vanguardas da época, sendo que as obras permaneceram carregadas de características do período artístico anterior. Além disso, como afirmou Clement Greenberg em 1949, até agora “não se deu suficiente

atenção à novidade da nova escultura. Não se dá suficiente atenção à escultura em geral”<sup>218</sup>.

Uma obra de arte, escultórica ou não, se dispersa facilmente no fundo indiferenciado das cidades, como se via nas modernas e agora nas contemporâneas. Do regime de consumo passa-se ao de comunicação, por isso, para compreender a arte contemporânea foi necessário adotar outros critérios além do conteúdo das obras (forma, material, vertente, etc). Nesse sentido, percebeu-se que não há mais intermediários ou encomendas. Agora, os artistas para promoverem suas obras tomam a dianteira novamente, no que diz respeito à crítica e ao espaço público, por exemplo, na forma de grupos/coletivos ou/e na criação de anti-monumentos.

Nesse contexto ainda, encontrou-se uma nova maneira de colocar a arte em contato com a população em geral, principalmente as classes menos favorecidas, a arte comunitária. Entretanto, em Vitória, a arte ainda é partilhada de modo figurativo, paulatinamente ambiciona a possibilidade de inovação compositiva, e porque não? Talvez a educação cultural possa ser iniciada de maneira convergente ao contexto mundial também nas comunidades menos favorecidas.

Em resumo, por se tratar de uma tese panorâmica<sup>219</sup>, o trabalho aspira apenas iniciar esta discussão em Vitória. Há o pleno conhecimento de que ele não pode ser concluído individualmente e num curto período de tempo, mas que deve ser compartilhado ao longo do tempo, visando sua complementação e evolução no que tange a pesquisa acadêmico-científica.

---

<sup>218</sup> FERREIRA, op.cit., p.72.

<sup>219</sup> Como afirma Humberto Eco, uma história de longa duração apresenta problemas inerentes desde a delimitação do recorte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Editora Artfolio, 2004.

\_\_\_\_\_. *Transformações do Espaço Público*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Arte Pública de Amilcar de Castro no Brasil e no mundo*. In: Simpósio Internacional de Artes Visuais. UFES, Vitória, junho de 2008.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ARANTES, Otília B. F. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 2000.

ARENDRT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *A dinâmica da forma arquitectonica*. Lisboa: Presença, 1988.

Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo. *'Guerreiro Zulu' vence concurso do Monumento ao Negro*. Disponível em: <http://www.al.es.gov.br>. Acesso em: setembro de 2008.

AUGÉ, MARC. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papius, 1994.

BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BAUMAN, Zygmund. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BITTENCOURT, Gabriel (org.). *Espírito Santo: Um painel da nossa história*. Vitória: EDIT, 2002.

BORGES, Clério José. *História da Serra*. 1ª Edição: 1998 - 2ª Edição: Setembro/Outubro de 2003.

\_\_\_\_\_. *História das Bandas de Congo*. Disponível em: <http://www.clerioborges.com.br/congo.html>. Acesso em: janeiro de 2009.

BRISSAC, Nelson. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Arte/Cidade - Grupo de Intervenção Urbana*. Disponível em: <http://www.artecidade.org.br>. Acesso em: novembro de 2007.

BURLE MARX, Roberto. *O prazer de viver e trabalhar com a natureza*. In: Revista Projeto, n. 146, 1991, p.58-63. Entrevista concedida a Guilherme Mazza Dourado.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

\_\_\_\_\_. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CERTEAU, Michel De. *A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo - utopias e realidade: uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

\_\_\_\_\_. *A regra e o modelo. Sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. *Destinos da cidade européia: séculos XIX e XX*. In: Revista RUA n.6, p.08-21. Salvador: UFBA, 1999.

Coletivo Entretantos. Vitória. Disponível em: <http://www.entreblog.tk>.

Coletivo Maruípe. *Release - O Retorno de Araribóia*. Serra, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CRISPOLTI, Enrico. *Como Estudar a Arte Contemporânea*. Lisboa: Editora Estampa, 2004.

CRISTINA, Glória. *As artes e suas tendências no Estado*. In: Revista da Cultura. Vitória, 1972, p.46-48.

DE FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DUARTE, André. *Heidegger e Foucault, críticos da modernidade: humanismo, técnica e biopolítica*. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: novembro de 2007.

DUARTE, Fábio. *Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUQUE, Felix. *Arte público y espacio político*. Madrid: AKAL, 2001.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

ESCOBAR, Miriam. *Escultura no Espaço Público em São Paulo*. São Paulo: Vega, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1997.

FARIA, Willis. *Catálogo dos monumentos históricos e culturais da capital*. Vitória: Lei Rubem Braga, 1992.

FERRAZ, Tatiana S. *Trabalhos de escala ambiental: Da escultura moderna a situações contemporâneas*. Dissertação de mestrado, Centro de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, 2006.

FERREIRA, Glória, MELLO, Cecília Cotrim de. (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 7ª ed., 1995.

\_\_\_\_\_. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 7ª ed., 2007.

\_\_\_\_\_. *De Outros Espaços*. Tradução Pedro Moura. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Disponível em: [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html). Acesso em: novembro de 2007.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª ed., 2002.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 20ª ed., 2004.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANCALANCI, Carla. *Uma ontologia da imagem*. Texto não publicado. Vitória, 2007, p.1-24.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FREITAS, José Francisco Bernardino. *Os relatórios e mensagens de governo e as intervenções urbanísticas em Vitória - 1930-1955: uma história oficial*. Disponível em: <http://www.cchn.ufes.br/anpuhes/francisco4.htm>. Acesso em: julho de 2008.

GALOFARO, Luca. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

GONZALEZ-TORRES, Felix. *Catálogo da Mostra Sem Título, realizada no MAM, em 2001*. Textos de Carlos Basualdo e Noah Chasin. São Paulo: MAM, 2001.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica - observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GUAZZELLI, Iara. *O Conceito de Solo Epistemológico*. In: Cadernos de Filosofia, Centro de Filosofia do Instituto Sedes Sapientiae, Ano I, no. 1, 1994.

GUERIN, Michel. *O que é uma obra?* São Paulo: Paz e Terra, 1995.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *El Arte y El Espacio*. Bogotá: Tomo 22, jun. 1970.

\_\_\_\_\_. *A Origem da Obra de Arte*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

\_\_\_\_\_. *Construir, Habitar e Pensar*. In: Ensaios e conferências. Petrópolis: Vozes, 2002.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

JÚNIOR, Hudinilson, RAMIRO, Mário e FRANÇA, Rafael. *3NÓS3 / Interversão urbana*. In: Revista Arte em São Paulo. São Paulo: Luiz Paulo Baravelli (Ed.), 1981.

KNAUSS, Paulo. *Imaginária urbana: escultura pública na paisagem construída do Brasil*. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.) Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo, 2000.

KNAUSS, Paulo. *Escultura Pública em Perspectiva Contemporânea*. In: Simpósio Internacional de Artes Visuais. UFES, Vitória, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A escultura no campo ampliado*. In: Revista Gávea. Revista de Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro: Editora Gávea, 1985, n.º. 1.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. *Somos hipermodernos*. In: Extra Classe, Sindicato dos Professores do Ensino Privado do Rio Grande do Sul, Ano 10, n.º. 84, 2004. Disponível em: <http://www.sinprors.org.br>. Acesso em: julho de 2007.

LOPES, Almerinda da S. *Arte no Espírito Santo do Século XIX à Primeira República*. Vitória: Editora do Autor, 1997.

\_\_\_\_\_. *Artes Visuais e plásticas no Espírito Santo*. In: BITTENCOURT, Gabriel (org.). *Espírito Santo: Um painel da nossa história*. Vitória: EDIT, 2002, p.41-91.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1995.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

MADERUELO, Javier. *Arte Público: arte y naturaleza*. Huesca: Actas, 1999.

MAHFUZ, Edson. *O Clássico, o Poético e o Erótico*. In: Revista AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n. 15, p. 60-68, dez. 87 - jan. 88.

MARX, Roberto Burle. *Burle Marx e o jardim moderno brasileiro*. Entrevistador: Ana Rosa de Oliveira. Portal Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: julho de 2007.

MIRANDA, Clara Luiza. *A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes*. Dissertação de Mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos: UFSCAR, 1998.

MIRANDA, Danilo dos S. (coord.). *Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS*. São Paulo: SESC, 1998.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MONTEIRO, Jeronymo de S. *Mensagem de Governo - quatriênio 1908 à 1912*. Vitória, 1913.

MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983.

MUSIL, Robert. *O Melro e outros escritos de Obra póstuma publicada em vida*. Nicolino de Simone Neto (trad.). São Paulo, Nova Alexandria, 1996.

NADOR, Mônica. *Paredes Pintadas*. São Paulo: Drops Vitruvius, 2001. Disponível em: [http://www.vitruvius.com.br/drops/drops04\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/drops/drops04_01.asp). Acesso em: outubro de 2007.

NESBITT, Kate (org.) *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. In: Projeto História, n.10. São Paulo: PUC-SP, 1993.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.

\_\_\_\_\_. *Esistenza, Spazio e Architettura*. Roma: Officina, 1982.

OCAMPO, Pablo. *Periferia: a heterotopia do não-lugar*. Santiago do Chile: A+C, 2002.

OCKMAN, Joan; EIGEN, Edward. *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*. Universidade de Columbia. Nova Iorque: Rizzoli Publicações Internacionais, 1993.

OLIVA, Fernando. *Escultura de Elisa Bracher é retirada do largo do Arouche*. Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/elisabracher.asp>. Acesso em: outubro de 2007.

PACHECO, Renato José Costa (coord.). UFES - Revista de Cultura. 7 de setembro de 1972, vol.III, números 1 e 2.

PALLAMIN, Vera. *Intervenções urbanas e comunidades: entre o consenso e o dissenso*. In: Revista do Instituto Arte das Américas, v.3, n.1. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIMENTEL, Mariella Lima. *SEM EIRA NEM BEIRA: o morador de rua e a cidade*. Trabalho Final de Graduação. Trabalho Final de Graduação, Centro de Artes, Departamento de Arquitetura e Urbanismo - UFES, 2004.

Portal Literal. Site Oficial de Ferreira Gullar. *Manifesto neoconcreto*. Disponível em: [http://literal.terra.com.br/ferreira\\_gullar](http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar). Acesso em: agosto de 2008.

Projeto “essa POA é boa”. Porto Alegre. Disponível em: <http://www.essapoeboa.com.br>.

Prefeitura de Volta Redonda. *Construção de uma cidade moderna: narrativas sobre a construção da modernidade local - Praça Brasil e seu entorno*. Disponível em: <http://www.portalvr.com/cultural/museu/slideshow/praca/index.php>. Acesso em: julho de 2008.

Prefeitura de Vitória. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br>.

PURINI, Franco; THERMES, Laura. *El fin de la ciudad*. Buenos Aires: FADU/Universidad de Buenos Aires, 2001.

RANCIERE, Jacques. *Política da arte*. In: São Paulo S.A. práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, abril de 2005.

REGATÃO, José P. *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. Lisboa: Bond, 2007.

Revista Século Diário. Disponível em: <http://www.seculodiario.com.br>. Acesso em: setembro 2008.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1999.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTANA, Washington. *Catálogo de Arte e Lixo*. Realização: Agência Observatório, 1997. Disponível em: <http://santanawashington.com>. Acesso em: novembro de 2008.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SEFAZ - Secretaria de Estado da Fazenda do Espírito Santo. *Espaço Cultural Burle Marx*. Disponível em: <http://www.sefaz.es.gov.br>. Acesso em julho de 2007.

SELLIN, Samira. *Painéis de Raphael Samú. O artista e a relação com o mercado da arte*. Trabalho Final de Graduação. Centro de Artes, Departamento de Artes - UFES, 2007.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA, Sandro José da. *O índio que sumiu da praça: o poder e o símbolo*. Disponível em: <http://antropologias.blogspot.com>. Acesso em: outubro de 2008.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Espaços da arte brasileira/Burle Marx*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

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

TATAGIBA, José. *A ilha da nostalgia: crônicas/reportagens de Vitória*. Vitória, 1999.

VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora UnB, 1998.

VILAÇA, Adilson. *Coração Ilhéu*. In: Projeto Infolhetim da Prefeitura Municipal de Vitória. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br>. Acesso em: fevereiro de 2008.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZIMERMANN, Giovana. *Gestão da Arte Pública em Florianópolis*. In: Simpósio Internacional de Artes Visuais. UFES, Vitória, junho de 2008.