

Identidade e imaginalibidade na monumentalização de esculturas espontâneas

Identidad e imaginación en la monumentalización de esculturas espontâneas

José Cirillo (FAPES / CNPQ / LEENA / UFES)
josecirillo@hotmail.com

Marcela Belo (FAPES / LEENA / UFES)
marcelabelo@gmail.com

Ciliani Celante (FAPES / LEENA / PMV)
cilianicelante@hotmail.com

Resumo

Neste artigo, trazemos parte dos resultados das pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES) sobre a Arte Pública no Espírito Santo, que conta com o apoio da FAPES e do CNPq. Especialmente aqui, apresentamos a dimensão estética do ruído ou das fraturas do sistema da arte local no que se refere aos chamados monumentos públicos.

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

Palavras-chave: Esculturas espontâneas; monumentos; arte capichaba

Resumen

En este artículo, traemos parte de los resultados de las investigaciones desarrolladas en el Laboratorio de Extensión e Investigación en Artes de la Universidad Federal de Espírito Santo (LEENA / UFES) sobre el Arte Público en Espírito Santo, que cuenta con el apoyo de la FAPES y del CNPq. Especialmente aquí, presentamos la dimensión estética del ruido o de las fracturas del sistema del arte local en lo que se refiere a los llamados monumentos públicos.

El recorte geográfico de esta investigación está circunscrito a lo largo de la BR 101, carretera federal que corta el estado del Espírito Santo. El recorte conceptual se orienta en el análisis de objetos que siguen en contra de los intereses políticos y hegemónicos del sistema político y cultural del estado, evidenciando obras, predominantemente de iniciativa popular, privada y subjetiva, sin intención memorialística, pero que ganaron, o están ganando, legitimidad afectiva.

Palabras clave: Esculturas espontâneas; monumentos; arte capichaba

1. Arte - Cidade - Sujeito

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

inseparável que torna perceptível o mundo.

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

“... a cidade tem que ser encarada como um bem cultural de um povo [...] um artefato que pulsa, que vive, que permanentemente se transforma, se auto-devora e expande em novos tecidos recriados para atender a outras demandas sucessivas de programas em permanente renovação” (LEMOS, 1985 : 47).

Assim, a arte pública, ou aquela disponibilizada nos espaços da paisagem urbana, deve ser pensada a partir de sua completude e contrastes. Na continuidade desse pensamento, podem-se destacar alguns apontamentos de Lucrecia D'Alessio Ferrara (1988 : 4), segundo os quais, “a transformação da cidade é a história do uso urbano como significado da cidade. Sua vitalidade nos ensina o que o usuário pensa, deseja, despreza, revela suas escolhas tendências e prazeres”.

Assim, são vários os motivos que podem sugerir a idealização e construção de uma intervenção estética urbana, de um objeto de Arte Pública, de um monumento, ou ainda da inserção de objetos não convencionais numa relação de interação com esses usuários e atores da cidade. Entretanto, não se pode descartar aqui o desejo popular de “embelezar” o seu entorno, algo que parece pertencer à natureza humana dos que habitam os centros urbanos. Como monumentos, ou não, esses objetos demonstram traços culturais, como aqueles que ilustram costumes de certas regiões, ou simplesmente podem ser incentivados por leis municipais; nesse caso, propondo, via o poder público, maior integração do público com a arte, entre outros motivos, mas podem também ser fruto da volição de convivas bem intencionados que querem compartilhar um gosto – mesmo que fora do padrão. Essa questão necessita ser tratada mais precisamente, porém, por agora, nos ateremos à reflexão sobre algumas das estratégias que permitem que um objeto ou intervenção urbana (monumento, arte pública, fontes, etc.) possa ser entendida como um fenômeno urbano: a imaginabilidade e a legibilidade como estratégias de identificação e de pertencimento dessa obra ao contexto de seus arredores.

2. A fratura e os ruídos na produção urbana capixaba

Durante o trabalho de campo nas cidades margeadas pela BR101 - ES, observamos que parecia haver, no discurso poético da arte pública local, algo mais profundo do que o que se apresentava de imediato à observação. Alguns objetos, não classificados como monumentos, inicialmente, pareciam se constituir como uma espécie de contestação social que se valia do espaço público da cidade como validador, como marco de importância cultural para iniciar uma revolução estética no estado. O primeiro a nos chamar a atenção, neste sentido, foi a percepção de que um objeto no alto de um morro na baía de Vitória, um par de torres de eletrificação, parecia ter se tornado um marco identitário da cidade.

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



Imagem 1: Torres de Jesus de Nazareth. Morro Jesus de Nazareth, Vitória, ES.
 Fonte: Banco de Dados do LEENA/UFES

rica, mas invisibilizada no processo de gentrificação da ilha de Vitória, a partir dos anos de 1950. As Torres deram uma visibilidade ao lugar, não pela violência de um bairro abandonado pelo poder público, elas indicam que ali ainda habita uma comunidade de resistência aos processos de urbanização e que, apesar do descaso político, ainda pulsa uma vida e aspectos tradicionais da história da capital. As torres se converteram em um marco visual. Assumiram para si o status de um objeto identitário naquela comunidade tradicional e, com o tempo, tornaram-se uma marca na paisagem urbana capixaba, especialmente quando cai a noite e se colocam iluminadas.

A partir da análise feita dessas torres (CIRILLO, 2015), percebemos que havia uma potencialidade estética e transformadora nas intervenções de origem popular no estado, nos dedicamos assim a um viés de estudo dos objetos nas bordas do sistema das artes capixaba. Estas apresentam características que são comuns: a) não tem vínculo institucional; b) são de origem popular; c) todas estabelecem, ou estão estabelecendo uma relação de pertencimento à paisagem cultural de seu entorno; d) em todas pode-se perceber um vínculo com a estética kitsch ou grotesca; e) todas estão demarcadas, no caso particular dessa pesquisa, nos entornos e ao longo da BR101, que cruza o Espírito Santo.



Imagem 2: O Espírito Santo e suas rodovias. Destaque para a BR 101 que corta o estado de Sul a Norte, ao longo da sua costa Leste.
 Fonte: Banco de Dados do LEENA/UFES

A pesquisa aqui apresentada se deu entre 2015 e 2017, quando demarcamos um raio de 20 Km a partir do traçado da rodovia para definir as cidades a serem investigadas. Resultou daqui um conjunto de 16 localidades, das 78 pesquisadas, que foram cartografadas, para fins do inventário e das discussões apresentadas.

3. Do conceito de monumento e imaginabilidade

Ao se colocar uma análise do processo de criação da memória coletiva de uma cidade por meio de seus espaços e seus monumentos, deve-se considerar o conceito do termo “monumento” a fim de direcionar as buscas e identificar, dentro da cidade, o objeto de estudo proposto.

Françoise Choay, em “A Alegoria do Patrimônio”, conceitua assim o termo monumento: “Chamar-se-á monumento, tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (CHOAY, 2001 p.18). Atualmente, são classificados como monumentos obras construídas com finalidade memorial desde seu projeto de concepção, às quais Choay denomina “monumento original”, e também obras concebidas para outros propósitos, porém que possuem em sua natureza, potencialidade evocativa de um tempo ou de um fato que foi capaz de inspirar relevância em cada geração. Assim, pode-se dizer que um monumento se constitui de características próprias que o diferem das demais construções por seu projeto poético que tem tendência de rememoração e, como observa Choay, também por sua capacidade de apelo à afetividade, além de simplesmente transmitir uma informação.

A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar (CHOAY, 2001 : 18)

Riegl parece distinguir também as obras concebidas originalmente sem esse propósito, mas que a sociedade atribui valores supostamente dignos de preservação, os quais denomina de monumentos não intencionais. Essas obras, Riegl não as enquadram em seu conceito de monumento, mas considera sua elevação a tal denominação. “(...) o caráter e o significado de monumento não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos” (RIEGL, 1987). Podemos, assim, pensar que os monumentos revelam a cidade em suas práticas e saberes e, como tal, configuram a imagem, o recorte, da temporalidade coletiva da cidade em uma determinada época, assim é nessa temporalidade, espacialidade e coletividade que se estabelece inclusive sua localização e permanência.

Lynch (2006), em sua análise sobre a imagem da cidade aponta que os fenômenos urbanos são vivenciados na relação com seus arredores; assim, falar de pertencimento na malha urbana parece passar pelo modo com que essa cidade, na materialidade de seus habitantes e relações, constrói sua memória, suas imagens e sua identidade. Retomando o conceito de signo (o que se coloca no lugar do fenômeno), esse pertencimento se evidencia naquilo que Lynch (2006 : 25) define como imaginabilidade: “[...] característica, em um objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar imagem forte em qualquer observador dado”. Se a imaginabilidade é o fato que permite a identificação mental do transeunte com o fenômeno urbano, objeto de arte pública, poder-se-ia pensar que nessa matriz mental não caberiam novas imagens ou obras com forte poder de pertencimento. Não obstante, Lynch admite que novos impactos podem ser impressos nessa memória da cidade, porém, o grau desse novo não romperá os elementos já existentes, assim uma nova imagem urbana terá elementos que permitam sua compreensão sensível, garantindo seu pertencimento ao conjunto de experiências sensíveis do observador – pede-se chamar a isto de legibilidade.

Um objeto na cidade pode ser reconhecido como monumento não apenas pela categorização do poder público, mas também por meio de um decreto-lei que determina que tal coisa, ou alguém, seja homenageado e lembrado em um logradouro público. Os procedimentos da dinâmica coletiva da cidade ultrapassam essas determinações governamentais. Há uma lógica interna social que pode legitimar um objeto como obra, mesmo não tendo este um tema memorável do ponto de vista histórico, ou político. Objetos de vontade subjetiva, disponibilizados nos logradouros públicos ou semipúblicos podem ser geradores de imaginabilidade e, como tal, tornarem-se referenciais e identitários. As obras integrantes da reflexão central deste artigo não se colocam nas ruas com a intencionalidade memorial, muitas são, inicialmente, apenas objetos comerciais ressignificados ou em processo de ressignificação como mobiliários urbanos. O que ocorre com elas, na dinâmica social, vai dar-lhes um contorno especial no fenômeno da intervenção urbana em solo capixaba.

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

4. A Escultura Espontânea: da volição ao entendimento coletivo como obra

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

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

O Tigrão se tornou parte da identidade visual de Guarapari, produzindo um valor como índice da cidade, e que foi adicionada ao objeto publicitário. Esta questão pode ser observada em diversas peças publicitárias da cidade, mesmo aquelas de origem pública, que colocam a imagem do Tigre como marca da cidade. O Tigrão, diferentemente de outros monumentos tradicionais, possui uma maleabilidade que lhe permite vestir-se de e para eventos importantes para a cidade.



Imagem 3: Tigrão de Guarapari. Fibra de vidro policromada. Busca aleatória no site Google com o tag “tigrão de guarapari”. Fonte: Banco de Dados do LEENA-UFES e site guaraparivirtual.com.br

Como pode ser observado nessas imagens, o objeto se consolidou como obra e como marca identitária da cidade. E como obra afetivamente significativa. Além disso, é utilizado também como veículo de propaganda de empresas locais. E finalmente em 2011 foi protocolado um processo de tombamento patrimonial cultural na Câmara de Vereadores do Município de Guarapari.

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

Assim, tentamos cercar alguns aspectos conceituais que envolvem esses objetos: como se configuram afetivamente essas obras? Não nasceram, possivelmente, com a finalidade de rememoração ou saudação a algum feito histórico – exceto por uma vontade individual de celebrar algo que lhe era subjetivamente afetivo -, mas parece estarem ganhando um forte valor ambiental e chamando a atenção para o seu entorno, como parte da paisagem, despertando a percepção para localidades que não seriam observadas pelos passantes se não fosse a sua presença. Essas esculturas espontâneas parecem estar redefinindo memórias e territórios. Estão definindo paisagem (MADERUELO, 2002). Esta perspectiva de arte pública como paisagem nos leva ao campo da escultura como monumento urbano e definitivamente coloca-se no campo ampliado preconizado por Rosalind Krauss (1984). Os contornos definidos do que efetivamente pode ser entendido como escultura diluíram-se. Os objetos parecem ceder espaço mais para seus processos do que sua manifestação entregue ao público: o monumento tradicional parece ceder seu lugar para formas mais híbridas e, muitas vezes, mais limítrofes de arte.

Neste contexto, esses objetos de fibra de vidro ou concreto armado, ao longo da rodovia BR 101, se apresentam como objetos de investigação que atuam na memória dos moradores dessas localidades.

Sua especificidade como monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória dos sujeitos que com elas interage. Não apenas esses objetos trabalham e mobilizam-se pela mediação da afetividade, mas também atuam de forma a lembrar que o passado vibra como se fosse presente.

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

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

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

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

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

Inserir esse conjunto de objetos em uma possível categoria do Kitsch e Grotesco foi uma estratégia para enquadrar no campo da arte a possibilidade de seu debate, uma vez que há uma inegável desconsideração por entender objetos de origem popular no campo teórico e conceitual dos estudos nas artes.

Todos esses objetos estão nas bordas do fenômeno estético entendido como arte. Eles estão ali, na paisagem. São objetos da vontade popular nas bordas da cultura e da arte oficial.

5. Do kitsch e da intencionalidade antimemorial

Ao pensarmos no processo de legitimação de objetos populares como monumento, podemos dizer que esses trabalhos, embora não falemos aparentemente de algo ou alguém heroicamente instituído, estão sendo demarcados pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam. Ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território.

Assim, tomamos aqui ao grande boneco de fibra de vidro, o Papy-Hoo (imagem 3), colocado na entrada de um posto de gasolina na Avenida Norte Sul, nos limites da capital capixaba, um objeto fora do sistema das artes e que caminha para ser monumento a partir da ação de populares e não do poder político.



Imagem 4: Papy-Hoo. Fibra de vidro policromada, s/d.
Fonte: Banco de Dados do LEENA-UFES (2017)

Aos olhos desavisados, é mais um objeto da cidade. Um estranho gigante mal acabado, primando por uma estética grotesca, na frente de um posto de gasolina que parece convidar para que você conheça os serviços. Ao morador mais antigo, assim como ao turista constante das praias capixabas, esse objeto tem uma memória que lhe é inerente, que antecede sua atual utilização. Ele integra a Família Hoo!, mascotes imaginários de um grande parque aquático que embalava o verão daqueles que escolhiam o litoral do Espírito Santo como local de férias.

Nascidos como uma estratégia de mídia, esses bonecos gigantes em fibra têm seguido destinos diferentes que vão desde o abandono e esquecimento ao futuro apagamento, como a memória do próprio parque que os originou. Dos que, inicialmente, circularam pela Região Metropolitana de Vitória, após a crise econômica e posterior fechamento do parque aquático Yahoo, a sedentarização de um

processo de ressignificação enquanto obra. O processo pelo qual objetos icônicos comerciais vão sendo ressignificados e incorporados como parte da cidade é conhecido no estado, faz parte do imaginário social e cultural e estão se transformando em uma certa modalidade de arte pública de monumentos - não intencionais.

O Papy-Hoo está em processo de legitimação coletiva, mas tem ancestrais locais no estado do Espírito Santo, em sua maioria, de fibra de vidro, em escala monumental, de gosto aparentemente kitsch (Greenberg, 2001; Moles, 1986) - seja pela própria escala, seja também pelo deslocamento epistemológico do objeto. Parece ainda o que poderíamos chamar de uma utopia do gosto (Caldas, 1999) ou uma alegoria evidente da falência do gosto na pós-modernidade (Calinescu, 1987).

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

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

Podemos pensar que o indivíduo (artista, público, habitante, transeunte) sempre carregará em si as características do grupo a que pertence; é como se ele trouxesse em si marcas ou vestígios do processo de formação da identidade do local de origem, assim como a obra (inserida na cidade) gera e é gerada a partir do fenômeno de pertencimento. Pode-se admitir aqui que o pertencimento é uma tendência do projeto poético de uma obra de arte inserida na cidade - embora algumas delas não consigam se firmar memorialmente como tal; pois essa tendência somente se efetiva na coletividade.

Esse caso do Tigrão de Guarapari, em suas quase cinco décadas de existência, imprimiu uma imagem coletiva que empodera esse tipo de objeto como arte (não pelo sistema, mas pelo gosto) e como monumento. E isto tem feito parte da memória dos que com ele se relacionam, ativando afetos semelhantes em objetos similares, gerando pertencimentos na paisagem da cidade.

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

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

Nesse processo de legitimação como monumento, sua jornada como objeto urbano, inserido na paisagem urbana, vai lhes agregando uma legitimidade enquanto objeto sensível gerador afetivo de uma imagem mental na população, o que tem lhes garantido o lugar de monumento não intencional, e ainda descolado do conceito de rememoração, inerente ao conceito de monumento. Compartilham do conceito de monstium, já que sinalizam (SEVCENKO, 1998). Não sinaliza, entretanto, algo a ser lembrado. Sinaliza uma memória em construção. É ícone de uma construção espontânea, de origem não institucional que transforma a paisagem da cidade, como se dotado de um passado coletivo acionador de afetos. Seja este afeto acionado pelo passado do local, pelo passado do objeto, ou dos sujeitos.

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

Respondendo à pergunta inicial, se essas obras são monumentos ou não: Não são. Estão se transformando em monumento pela vontade e desejo populares, aliás, os mesmo que os construíram.

É exatamente esse estar em transformação, em legitimação como monumentos que nos leva a inventariar e cartografar esses fenômenos estéticos ao longo dos principais municípios capixabas no eixo da rodovia BR101. Assim, essas obras evidenciam o processo de ressignificação simbólico como fenômeno popular que reivindica para si o status de monumentos públicos.

Referências Bibliográficas

- CALDAS, Waldenyr. Uma utopia do gosto. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- CALINESCU, Matei. Five faces of modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post Modernism. Durham: Duke University Press, 1987.
- CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio, Trad. Luciano V. Machado. São Paulo: Liberdade & Unesp, 2001.
- CIRILLO, José; As tensões do efêmero. In CIRILLO, KINCELER e OLIVEIRA (ORG). Outro ponto de vista. Vitória: Proex, 2015, pp 209 a 224.
- ECO, Umberto (org). História da Feiura. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.
- FERRARA, Lucrecia Dàlessio. Ver a Cidade. São Paulo: Nobel, 1988.
- GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: PUC, Revista Gávea, ano 1, nº1. 1984.
- LEMONS, Carlos A. C. O que é patrimônio histórico. Coleção Primeiros Passos. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- LYNCH, Kevin. A imagem da Cidade. [s/ trad]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MADERUELO, Javier. Arte público: naturaleza y ciudad. Madrid: Fundacion César Manrique, 2002.
- MOLES, Abraham. O Kitsch: a arte da felicidade. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 3.ed. 1986.
- RIEGL, A. Culto Moderno a los Monumentos. Madrid: Visor, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. In: SESC: Arte Pública. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados em 1995 e 1996 em São Paulo. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.
- SODRÉ, Muniz.; PAIVA, Raquel. O império do Grotesco. Rio de Janeiro: Muamad, 2002.

GEAP BRASIL



II SEMINÁRIO NACIONAL GEAP BR Local e Global na Arte Pública: Ações, Projetos e Políticas no Brasil

Promoção:



Organização:

Grupo de Estudos sobre
Arte Pública no Brasil | CNPq

Programa de pós-graduação em
ARTES
VISUAIS

Apoio:

Curso Graduação em
Artes Visuais
INSTITUTO DE ARTES - UNICAMP



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Sílvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

Se52a Seminário Nacional GEAP – BR – Grupo de Estudos sobre Arte
Pública no Brasil (2. : 2018 : Campinas, SP).
Anais do II Seminário Nacional do Grupo de Estudos sobre Arte
Pública no Brasil: Local e global na arte pública. Ações, projetos
e políticas no Brasil / organizadores: Sílvia Furegatti; Almeirinda
da Silva Lopes; Luiz Sergio de Oliveira – Campinas, SP:
IA/UNICAMP, 2019.
204p.

ISBN: 978-85-92936-05-1

1. Arte. 2. Arte pública – Brasil 3. Espaço público. 4. Monumentos.
I. Furegatti, Sílvia Helena (Org.). II. Lopes, Almeirinda da Silva
(Org.). III. Oliveira, Luiz Sergio de (Org.) IV. Título.

23ª CDD 700