

GUERRILHEIROS DO CAPARAÓ: DA DISCÓRDIA À MONUMENTALIZAÇÃO, ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS PÚBLICOS NA NATUREZA COMO INSTRUMENTO POLÍTICO E ECONÔMICO

Aparecido José Cirillo
(FAPES/CNPQ/PPGA/UFES)

Gabriela Ferreira Lucio
(Capes/PPGA/UFES)

1. Introdução

A Arte Pública tem em sua natureza a característica de acionar relações de afeto entre o espaço em que se instaura, os convivas deste espaço e as dimensões sociais e culturais deste espaço. De fato, a Arte Pública não é um objeto em grande escala instalado em um local público (Armajani, 2018), ela provoca, em grau variável de obra a obra, uma atitude mais cívica (coletiva) que pode acionar relações de contestação das relações socioculturais e políticas estabelecidas. Ao se afirmar isto, não estamos dizendo que todas as obras públicas sejam ativistas, mas consideramos que a Arte Pública tem, em si, uma potencialidade de discutir o *modus operandi* e seu relativo conformismo com as operações cotidianas, uma vez que, em geral, clama para o seu projeto poético algo das relações históricas, da estrutura social e espacial no qual opera como objeto estético. Assim, pensar em obras públicas que tragam em si uma relação de discórdia/dissenso é mais que apenas falar de apropriações ou deslocamentos que podem ocasionar, inclusive, a depredação ou destruição desses objetos, ou em alguns casos, o seu total apagamento urbano.

Nosso trabalho de pesquisa no Brasil busca cercar-se das mediações que a Arte Pública tem no contexto capixaba, ou seja, dentro dos limites do estado do Espírito Santo, não descartando, obviamente, as interfaces com uma produção nacional ou internacional, em especial no contexto latino-americano. Desde 2009, quando nos colocamos a refletir sobre os motivos que levaram à remoção da obra *América 500 Anos de Devastação e Saques*, de Washington Santana (1992), temos nos empenhado em estabelecer um campo conceitual que pode elevar obras ou objetos comuns e ordinários à categoria de monumentos (no seu sentido memorial ou de demarcar algo) ou que pode simplesmente apagar esses objetos ou mesmo destruí-los – o que foi o caso da obra de Santana. A conjunção de alguns fatores, propostos por Lynch (1997) parece-nos permitir tal análise: a Imaginabilidade, atribuída à capacidade do objeto de evocar uma memória afetiva nos sujeitos; e a Legibilidade, que é a facilidade que cada parte da cidade tem de se reconhecer e organizar em um padrão coerente torna esse objeto legítimo em seu contexto. Na conjunção destes dois fatores, instaura-se o sentimento de pertencimento daquela obra, naquele contexto espacial, social e cultural. A obra de Washington Santana, embora portadora de um forte impacto estético e visual e de sua monumentalidade (mais de 100m²), tinha em si alguns elementos que contrariavam o seu propósito identitário e memorialístico: ela denunciava o massacre da descoberta da Américas, ao invés de rememorar um fato heroico que pudesse ser passado para as futuras gerações – e as denúncias não são confortáveis –; não obstante, pela aquela obra tinha problemas na sua localização e nas suas relações de vizinhança – uma característica da Arte Pública apontadas por Armajani (2018) –, a obra realizada por Santana trazia de volta o lixo urbano enviado para a periferia das grandes cidades, como matéria prima de um objeto escultórico público em uma praça pública situada em um espaço de poder político e econômico da cidade de Vitória. Ora, o projeto poético da obra que visava devolver de certo modo o lixo, mesmo que reciclado, para o local que o gerou (espaços de poder), causou certo desconforto e acionou um sentimento de retorno do material que havia sido descartado desse campo de visão hegemônico do poder indo, obrigatoriamente, ocupar outros lugares

de outros sujeitos menos articulados economicamente, nas bordas das cidades em suas periferias. Podemos afirmar que a obra de Santana devolve o lixo para o outro lado do muro de quem o arremessou, de quem o escondeu. Pelo exposto, a análise desta obra foi fundamental para que iniciássemos, com apoio da FAPES, CAPES e do CNPq, um conjunto de investigações sobre obras no espaço público capixaba que tinham em seu projeto poético esse questionamento da arte, bem como a desmitificação da sua aura ou mesmo da ideia romântica de criação e circulação das obras de arte, em especial obras que provocam deslocamentos ou transgressões nos espaços urbanos e de natureza.

Assim, hoje, ao refletir e escrever sobre a cultura e produções artísticas do cenário capixaba, de imediato, as mediações que ocorrem entre a comunidade e Arte Pública instigou a identificação de quais são os elementos culturais ou históricos responsáveis pela exaltação ou afastamento de uma obra no ambiente público, em especial, para este texto, no contexto do espaço público de natureza culturalizada. Para tal, nos focamos na análise de uma obra específica, localizada no sudoeste do estado, na região conhecida como Parque do Caparaó – uma grande região de montanhas que divide os estados de Minas Gerais e o Espírito Santo, rica em cachoeiras e mata que ganharam destaque cultural investimento no agroturismo e no turismo de aventura, com alguns esportes radicais relacionados ao montanhismo.

2. Os Guerrilheiros do Caparaó (2013): um site disjuntivo e político

O objeto de estudo deste artigo é uma obra pública localizada na zona rural do município de Irupi, o conjunto escultórico em estudo, *Guerrilheiros do Caparaó* – 2013, que compreende duas peças em escala humana natural, uma estrutura que simula uma fogueira com uma panela e organizados em uma gruta, estando a primeira das peças, na entrada, em posição de vigília e a outra no interior em uma situação cotidiana de acampamento; agrupadas, estas peças são mais que uma escultura, constituem o que podemos chamar de instalação, ou melhor, em um site disjuntivo e ao mesmo tempo com alta carga política não

intencional – exatamente pelo fato do autor ser autodidata e essa carga política e disjuntiva ter vindo intuitivamente. Após a descoberta da existência dessa obra, ocorreram algumas considerações investigativas que conduzem nossos estudos sobre elas: como essas se instauram nesse local? Estabelecem algum tipo de relação sensível com a paisagem? Correspondem a algum conceito ligado a arte e natureza? Possuem algum caráter afetivo e político? Assim, este texto segue no caminho de desvelar algumas dessas questões e, principalmente, tentar entender como um objeto de desafeto na população da região ganhou tal projeção e por que parece permanecer, mesmo isolada de qualquer controle ou fiscalização, praticamente íntegra desde sua criação?

A prefeitura de Irupi, a fim de potencializar o setor do turismo na economia do município, resolveu resgatar a história da Guerrilha do Caparaó, como mais um atrativo para a região, conhecida pela potencialidade do turismo de aventura do Caparaó. Com isso, em 2013, foram inseridas estas 2 (duas) esculturas de guerrilheiros na Gruta de São Quirino, a qual se localiza a aproximadamente 2,5km da prefeitura do município. O acesso à gruta é livre e se inicia a partir da saída de uma estrada de terra, que possui cerca de 3 (três) casas espaçadas ao entorno, cercada pela mata atlântica, como já identificada as características de uma população rural.

A gruta está na parte superior do relevo, sendo necessária uma caminhada por uma trilha difícil entre árvores e rochas em um chão irregular. As intervenções no percurso limitam-se a manutenção simples dessa trilha no meio da mata, existindo pouca interferência humana nessa subida, o que é bem condizente com a proposta de turismo ecológico proposto pelo roteiro turístico do município. A entrada da gruta consiste numa abertura estreita com iluminação natural escassa. A altura da gruta chama atenção, principalmente, pelo espaço ser estreito que aumenta a sensação de opulência e monumentalidade, e mesmo uma certa sacralidade ao espaço. Nos primeiros passos dentro da gruta, o espectador é surpreendido por uma figura localizada na parte superior, sentado em uma pedra em posição de vigília, com todo o corpo posicionado maneira frontal para quem adentra o ambiente.



Imagem 1: Guerrilheiro na entrada da gruta de São Quirino, Irupi-ES. Artista: José Ribeiro Sobrinho. Fonte: Acervo pessoal de Gabriela Ferreira Lucio, 2018.

Vale destacar que inicialmente quando essa escultura foi instaurada, em 2013, ela possuía a réplica de uma arma (que lembra uma espingarda) compondo a imagem de um guerrilheiro, na concepção de Ribeiro Sobrinho. Na entrevista realizada com o artista, ele afirma que após receber o convite (encomenda) da Prefeitura de Irupi para a execução das obras, ele realizou uma pesquisa sobre os elementos que compõe a estética do guerrilheiro, como vestimenta, cores, expressão e demais detalhes que fazem alusão à ideia de guerrilheiro, parte de sua análise também consiste nos relatos que ouvira de membros da comunidade que vivenciaram o acontecimento. Ele mesmo conhecia parte desses relatos e da relação com este movimento político de resistência ao governo militar no Brasil dos anos de 1964 a 1985.



Imagem 2: Guerrilheiro com e sem réplica de arma na entrada da gruta de São Quirino, Irupi-ES. Artista: José Ribeiro Sobrinho. Fonte: Acervo pessoal de José Ribeiro Sobrinho, 2013.

As duas esculturas são feitas em fibra resinada em sua casa, foram finalizadas na gruta, sendo cimentadas com ferragens na pedra e pintadas no local. A postura dessa primeira escultura possibilita o entendimento da intenção ou tentativa de uma possível intimidação.



Imagem 3: Vista da entrada da gruta de São Quirino, Irupi-ES. Artista: José Ribeiro Sobrinho. Fonte: Acervo pessoal de Gabriela Ferreira Lucio, 2018.

A estatura de um homem de aproximadamente 1,80m, sentado numa rocha, com a perna direita apoiada em outra rocha, o que denota o estudo e cálculo do artista com o objetivo de explorar as características da gruta e o local específico onde se projetou a inserção da obra. Outro detalhe que chama a atenção ainda sobre a posição da escultura se constitui pela iluminação natural (devido a uma fresta entre as pedras superiores da gruta) que incide diretamente na forma de feixe sobre a escultura. Essa iluminação permite uma associação com o cenário barroco, dramático, no sentido de enfatizar o objeto por meio de apenas uma luz em face da escuridão, sendo impossível não associar isto à visão desses guerrilheiros sobre a verdade da causa e o “mundo real”, sendo que acreditavam que era preciso modificar a realidade. Uma forte alusão ao Mito da Caverna de Platão (2002). Assim, é possível aproximar esses elementos numa reflexão sobre o contexto da época da guerrilha, bem como criar formas de interpretação enquanto os artifícios utilizados para a instauração das esculturas, embora como explicado, a luz que destaca o primeiro guerrilheiro da gruta parece permitir a ideia de verdade, considerando que a caverna simbolizava as estruturas sociais que limitavam os homens à escuridão que era entendida como ignorância, opondo-se ao conhecimento representado pela luz. Parece que Ribeiro Sobrinho, intuitivamente, capturou a dialética entre os serviços e desserviços que fazem no sentido de fortalecimento do poder público, na reconfiguração da legibilidade do fato histórico, em prol de um possível impacto na economia e visibilidade do município (poder político). Isto nos remete novamente a Platão:

Esqueces uma vez mais, meu amigo, que a lei não se ocupa de garantir uma felicidade excepcional a uma classe de cidadãos, mas esforça-se por realizar a felicidade de toda a cidade, unindo os cidadãos pela persuasão ou a sujeição e levando-os a compartilhar as vantagens que cada classe pode proporcionar à comunidade; e que, se ela forma tais homens na cidade, não é para lhes dar a liberdade de se voltarem para o lado que lhes agrada, mas para os levar a participar na fortificação do laçado Estado (Platão, 2002: 301).

A questão política envolvida, embora com as devidas restrições sobre o conceito de cidadão para a época para que não ocorra o anacronismo, também já começa a dar indícios da preocupação sobre o grupo que de fato governa. Quando se analisa a intencionalidade da Prefeitura de Irupi com a forma como a obra é, inicialmente apreendida, nos parece haver uma confluência de interesses que levam a uma dramatização da primeira percepção da obra, chamando mais o caráter estético de sua presença do que a memória coletiva a elas relacionada; a analogia de luz como conhecimento para a criação parece indicar que uma nova ordem está sendo instaurada, mesmo que com fraturas com a memória coletiva do fato. O estado de vigília da peça e sua analogia imediata com a guerrilha é substituída por uma certa aura especial atribuída à forma. Esta relação de vigília e de tensão da primeira peça, encontra no ambiente cotidiano ao se avançar pelo interior da gruta.

A segunda escultura, um homem, abaixado, em torno de uma alusão ao ato de cozinhar, desguarnecido do ato de vigília em torno de uma imagem cotidiana e afetiva àqueles que, em trilhas de aventura, se recolhem em grutas e cavernas para passar a noite, resguardando-se das intempéries e perigos da natureza (Imagem 3). Uma clara desconstrução do conteúdo político da guerrilha e a associação não intencional por parte do artista, de criar um espelhamento do papel atual desses guerrilheiros de José Ribeiro Sobrinho com o do turista de aventura que incrementa a economia e o turismo do município. Pensamos que esta postura atribuída às peças se edifica sobre as relações de conflito da comunidade com o fato histórico que as gerou.



Imagem 4: Guerrilheiro no interior da gruta de São Quirino, Irupi-ES. Artista: José Ribeiro Sobrinho. Fonte: Acervo pessoal Gabriela Ferreira Lucio, 2018.

2.1. Das relações disjuntivas entre a cultura local, o tema e a obra

As particularidades da região do Caparaó Capixaba descrevem realidades vivenciadas por seus moradores ao longo dos anos num contexto de vida pacata ligada às questões do campo, e de uma agricultura muito centrada numa produção familiar, em especial do café. A presença de esculturas neste cenário rurbano¹ é pouco comum e, quando presentes, tendem a estar em locais de acesso coletivo como as praças públicas e seus temas normalmente são os seus políticos ou personalidades religiosas relevantes para a história positiva da cidade. Exceto por uma possível presença de imagens de santos em localidades no interior desses municípios, não há no Espírito Santo, até o momento, o conhecimento de nenhuma outra obra de tal porte, o que agravou o nosso interesse por entender essa produção.

1 Rurbano: um neologismo que demarca espaços de transição entre a cidade e o campo, lugares da natureza culturalizados e organizados com certa prevalência de sua urbanidade.

Diante do momento político em que o Brasil atravessou em 2013, o contexto sobre a Ditadura Militar se torna ferramenta indispensável para o entendimento de alguns desdobramentos do presente, estimulados por uma política de governo federal que buscava desvelar o manto obscuro que estava sobre as relações que envolveram os duros anos da ditadura no país, abriam-se os arquivos, expunham-se algumas das mazelas do momento histórico. É exatamente em 2013 que os guerrilheiros de José Ribeiro Sobrinho foram encomendados pela Prefeitura. Ele, um escultor autodidata local, se vê com o encargo de construir uma espécie de monumento para resgatar o protagonismo político nacional e a história da região em sua inserção no contexto do turismo de aventura; entendemos que o encargo teve como finalidade aproveitar a tendência nacional para o turismo de aventura na região do Caparaó.

Entretanto, o tema, mesmo tendo importância significativa na história do Brasil, pois versa sobre os movimentos de resistência ao Regime Militar instaurado por um golpe constitucional em 1964, por muitos anos foi esquecido pelas autoridades e não apenas localmente, mas também apagado do contexto nacional, não contemplando inclusive, o arcabouço didático dos livros de história política do Brasil pós 1964. O principal interesse do órgão financiador da obra foi de potencializar as atividades turísticas que ocorrem na região, por meio do ecoturismo – cremos que instigado pelas possíveis celebrações, em 2014, dos 50 anos da Ditadura Militar no Brasil.

Segundo Guimarães (2006), no contexto da resistência à Ditadura Militar no Brasil, nos anos de 1966-1967, teria ocorrido a primeira tentativa séria de abertura de uma frente de guerrilha rural, uma operação estreitamente ligada a Leonel Brizola (exilado no Uruguai após o golpe de 1964) que se desenvolveu na Serra de Caparaó, na divisa entre Minas Gerais e Espírito Santo. Diante desse contexto da região do Caparaó, o ano de 1967 foi marcado por confrontos contra a Ditadura Militar, resultando na captura dos guerrilheiros instalados nesse local. Fato histórico somente resgatado anos depois, no livro do pesquisador capixaba José Caldas da Costa (2007) “Caparaó: a primeira guerrilha contra a ditadura”, com prefácio de Carlos Heitor Cony, publicado

pela Editora Boitempo de São Paulo, publicação resultante do Prêmio Vladimir Herzog 2007, tendo sido finalista do Prêmio Jabuti de 2008, como melhor livro reportagem.

José Ribeiro Sobrinho, autor da obra, nascido em 1967, cresceu no contexto da reminiscência memorial do que foi a estada dos guerrilheiros na região, como qualquer morado da área, foi contaminado pelas histórias e memórias dos fatos que operavam uma imagem negativa do episódio rebelde. Estranhamente, ele é o idealizador e realizador das esculturas que retratam o momento histórico da guerrilha, localizadas na gruta São Quirino, pertencente ao município de Irupi/ES, contando um pouco do desfecho deste episódio, fazendo-o de modo positivo. Para buscar traçar um pouco do imaginário popular para com a guerrilha e os guerrilheiros, tomamos parte do depoimento de Caldas da Costa (2013), ao lembrar de sua infância no meio desse contexto de conflitos e de, na posição de jornalista, tentando compreender o fato e suas implicações na comunidade:

[...] iria me dedicar a resgatar aquela história que passou diante de meus olhos quando eu tinha 7 anos de idade, morava em Alegre e, seguro pelas mãos de minha mãe, vi o comboio de caminhões do Exército passando pela cidade para reprimir a guerrilha. Ninguém jamais havia me dado uma explicação satisfatória sobre o que vi. [...] Meu sargento no Tiro de Guerra, Rodolfo Faião, quando perguntei numa instrução o que tinha acontecido, limitou-se a falar que os comunistas queriam tomar o Brasil e que um bando de subversivos havia se instalado na Serra do Caparaó. Muito pouco para minha curiosidade².

Ora, esse relato nos permite afirmar, o que está sendo corroborado pelas entrevistas na comunidade, que o fato histórico nunca foi afeto da comunidade. Por isso, entendemos que o fomento por parte da Prefeitura de Irupi e a criação dessa instalação ultrapassam as manifestações acerca do debate político e das relações existentes naqueles espaços de

2 In Guerrilha do Caparaó: em busca de respostas, de José Caldas da Costa. Disponível em <https://josecaldas.wordpress.com/2013/04/21/guerrilha-do-caparao-em-busca-de-resposta/>, Consultado em: 10 de maio de 2019.

disputas e de discussões sobre as esferas do público e do privado no que se refere ao tema da Guerrilha do Caparaó na comunidade. Assim, nessas entrevistas estamos buscando mapear com o artista e com a população que vive ao entorno dessas obras, de que forma estiveram ou estão relacionadas ao conflito político da época e como em termos de afetividades, essa população convive com uma obra que fala do apagamento de um desafeto coletivo, e por outro lado, edifica um lugar histórico nacional para a localidade. Tais depoimentos têm auxiliado na projeção e construção dessa reconfiguração do imaginário histórico e social acerca dos guerrilheiros e os significados de sua atuação no passado, buscando entender como as relações com a obra podem aproximar ou distanciar a memória da coletividade do fato histórico, ou mesmo ressignificar esse fato histórico.

Grande parte da população daquela época, e de sua memória para as futuras gerações locais, se viu em um cenário de conflito sem participar ativamente do contexto da guerrilha, embora tiveram papel decisivo quanto a prisão dos guerrilheiros por meio de denúncias sobre suas possíveis localizações. Tal fato parece demonstrar um grau de desconforto e medo da presença desses guerrilheiros na comunidade (Costa, 2013). Essa afirmativa é corroborada em entrevistas com a comunidade durante esta pesquisa para este artigo. O senhor Valdécio José da Costa, dono de um hotel em Irupi, falou um pouco da disjunção pública que essa obra contém, relatando que para muitos membros da comunidade, que vivenciaram o momento histórico, a imagem que os guerrilheiros transmitiam era de “pessoas estranhas”.

Os nossos antepassados, por exemplo, eles contavam isso. Meus avós, eu era garoto e ia lá para roça e minha avó falava assim: Ah, eram umas pessoas estranhas que circulavam por aí e ficavam no meio do mato. Nós tentávamos nos aproximar deles aí. Ficavam o dia sumidos e circulavam mais durante a noite. É porque era um período em que eles estavam preparando ali, que serviu como base da guerrilha, a gruta ali, né? (Valdécio da Costa, áudio 110101_010, aos 05’20” até 05’45”)

A comunidade tinha conhecimento sobre a possível guerrilha, e como a população era pequena e muitos se conheciam foi evidente

perceber a presença de “forasteiros”. Esse termo identifica a imagem que a comunidade tinha dos guerrilheiros, conforme se ouviu em relatos de pessoas mais velhas que vivenciaram o momento.

Eles (população local) já sabiam mais ou menos, já sabiam o que estava acontecendo na região do Caparaó, que era uma revolução que eles estavam querendo implementar o comunismo de Cuba, né? Inclusive quem era o cabeça do negócio era o Brizola (José Sobrinho, áudio 110101_005, aos 12’59” até 13’19”).

Ou ainda,

[...] Quando eles iam e compravam muita coisa de uma vez, era outra coisa também que eles achavam estranho, né? Um negócio meio estranho, os homens tudo mais ou menos do mesmo jeito, tudo barbudo, esquisito, com as roupas esquisitas, chega lá e compra e comprar um horror de coisa ao mesmo tempo, né? Eles começaram a desconfiar também, né? Foi onde pegaram, né? E a comunidade hoje ela, na verdade, eles ficam agradecidos, agradecidos demais da conta pela... Pelo que os policiais fizeram, porque talvez se eles não tivessem êxito, nessa... nessa luta, né? Com certeza hoje nós estaríamos numa situação bem complicada, né? (José Ribeiro Sobrinho, áudio MVI_2851, aos 12’59” até 13’19”).

Esse imaginário sobre os guerrilheiros, embora permeie também a memória desse artista, não parece ter sido suficiente para criar uma imagem efetivamente hostil do seu tema, o que parece ter permitido que ele desconstruísse uma imagem fortemente negativa para atender ao encargo público de construir a obra – não se descarta aqui o estímulo financeiro para tal empreendimento. Assim, embora em termos formais a obra tenha um forte apelo aos estereótipos de combatentes de matriz marxista – um imaginário que se instaurou em torno da figura e das vestimentas de Fidel Castro e Che Guevara fortemente verificável nas imagens apresentadas.

Podemos pensar que há uma relação memorial conflituosa do artista, se sobrepôs uma relação cultural, turística e econômica artificialmente instituídas pelo poder público (Prefeitura Municipal). Assim, a criação dessa obra, em 2013, parece resultar de algo que não condiz

com a impressão primeira da comunidade em relação à guerrilha, seus personagens e signos. Nesse sentido, a busca para compreender as relações entre afetividade, desafeto ou indiferença proporcionadas pelas esculturas e o fato histórico do Caparaó se tornam indispensáveis.

Essas constatações embora não possam dimensionar exatamente o imaginário daquele momento, partindo do pressuposto da história oral que manteve viva a memória do vivido durante o episódio histórico, de acordo com Portelli (2006) permite que sejam observadas e analisadas as representações construídas e reconstruídas na memória coletiva e as relações de dissenso instaurada entre a memória coletiva e as pretensões econômicas e políticas que levaram à instalação e à manutenção da obra.

Podemos pensar que a obra de José Ribeiro Sobrinho ultrapassa o lugar de escultura ou instalação, instaurando-se como um site impregnado de valores novos sobrepostos a valores antigos na busca de construir novos valores para o local, para a obra e para a memória dos acontecimentos históricos. Se pensarmos em termos do conceito de site, podemos pensar que esta obra retoma como tema “[...] uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – (ela) é um salto conceitual crucial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas” (Kwon, 2009: 173). Ribeiro Sobrinho, intuitivamente, parece resgatar um fato apagado da esfera coletiva da comunidade, resignificando-o, inicialmente por ordem do poder político, mas o faz de modo a revelar a genialidade de um artista autodidata que consegue ultrapassar os limites e limitações de seu aparente isolamento no interior do estado, para galgar para a sua obra um papel potencial de ativar novas relações no contexto em que ela se instaura. Não trata seus guerrilheiros como pessoas estranhas, embora este seja o lugar memorial que eles ocupam na comunidade; suas figuras projetam um outro lugar de identidade, como aquele que enfrenta os desafios daquela montanha, suas temeridades e prazeres. José Ribeiro Sobrinho parece recolocar Irupi não apenas no cenário histórico da Ditadura Militar no Brasil, ele leva, com sua simplicidade, à construção de uma obra que desmitifica a obra de arte, o papel do artista, recolocando-os em contato com seu caráter social e político. Esta obra assume uma função social e, embora compartilhe da ideia de uma obra para um local específico,

em grande escala e ao ar livre ela opera esses elementos na disjunção do outrora estabelecido, evidenciando às novas gerações a necessidade de rever o papel social do passado e a necessidade de sua atualização no presente. A obra anexou um novo território e significados à memória da guerrilha, transformando-a em uma outra experiência social.

3. Considerações finais: as relações de dissenso e a obra de Sobrinho em Irupi

Assim, apesar de todas as colocações contrárias a uma relação de afeto conjuntivo com o tema, a obra de José Sobrinho, institucionalizadas oficialmente por um ato do poder público, parece permitir que sejam criadas considerações sobre a ocupação de espaços e ao mesmo tempo sobre o dissenso estabelecido entre a memória do vivido e o que está sendo vivido agora, e suas potencialidades de debate a partir dele. A temática sobre o antagonismo da obra em sua finalidade econômica (com matriz no turismo de aventura) com a memória social em processo de ressignificação (estranhamente e certa aversão aos guerrilheiros) parece permitir identificar quais são os elementos que aproximam ou distanciam as pessoas da comunidade às esculturas do artista que compõe a obra – o sentimento de medo dos guerrilheiros de um lado (materializada na imagem na entrada da gruta), e de outro, uma homenagem aos trilheiros, evidenciada com o a figura do guerrilheiro em atitude cotidiana daqueles que descansam depois de uma longa jornada na natureza, protegidos em abrigos naturais e providenciando aquecimento e alimentação. Inseridos no contexto da gruta de São Quirino, não nos parece interessar tanto mais o contexto da Ditadura Militar no Brasil, a obra instaurada parece dialogar mais com premissas oriundas do campo da apreciação da natureza, com o campo econômico e das possibilidades turística inerentes ao tema, permitindo que se entenda que todas as ações e imposições da memória coletiva instaurada na oralidade dos mais velhos, estão em processo de reestruturação nesse contexto de supermodernidade e de valores líquidos que assolam a contemporaneidade. O espaço público e a arte estão em cheque e, conseqüentemente, a relação entre arte, política e economia, bem como

entre estas e a memória coletiva. Com isso, o contexto atual parece corresponder a um conflito institucional e cultural e suas representações no campo dos espaços coletivos da esfera pública da arte.

Referências bibliográficas

- Armajani, Siah (2018), *Public Sculpture in the Context of American Democracy: A Manifesto by Siah Armajani*, Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/siah-armajani-manifesto-public-sculpture-in-the-context-of-american-democracy>, consultado em: 12 maio de 2018.
- Costa, José Caldas da (2007), *Caparaó: A primeira guerrilha contra a ditadura*, São Paulo, Boitempo.
- Costa, José Caldas da (2013), *Guerrilha do Caparaó: em busca de respostas*, Disponível em: <https://josecaldas.wordpress.com/2013/04/21/guerrilha-do-caparao-em-busca-de-resposta/>, consultado em: 10 de maio de 2019.
- Guimarães, Plínio Ferreira (2006), *Caparaó, a lembrança do medo: a memória dos moradores da região da Serra do Caparaó sobre o primeiro movimento de luta armada contra a ditadura militar – a guerrilha do Caparaó / Plínio Ferreira Guimarães*, 2006, 205f.
- Kwon, Miwon (2009), *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, tradução Jorge M. Barreto, In: *Revista Arte & Ensaios* n.17, EBA/UFRJ, 2009, pp.167-187.
- Lynch, Kevin (1997). *A imagem da cidade*, São Paulo, Martins Fontes.
- Platão (2002), *A República*, tradução de Enrico Corvisieri, em: Rio de Janeiro: Editora Best Seller.
- Portelli, Alessandro (2006), *O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum*, In: AMADO, Janaina e Ferreira, Marieta de Moraes (Orgs.), em: *Usos & Abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006. pp.103-130.

Entrevista

- José Ribeiro Sobrinho. Ibatiba-ES, 27 de novembro de 2018. (José Ribeiro Sobrinho, áudio MVI_2851, aos 12'59" até 13'19").
- Valdécio José da Costa. Irupi-ES, 27 de novembro de 2018. (Valdécio da Costa, áudio 110101_010, aos 05'20" até 05'45").

EFÍMERO / PERMANENTE

PUGNAS POR LA CONSERVACIÓN DEL ARTE PÚBLICO



Editores: Carolina Vanegas / Sylvia Furegatti / Elio Martuccelli

VI SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



Editorial
Universitaria

EFÍMERO/PERMANENTE: PUGNAS POR LA CONSERVACIÓN DEL ARTE PÚBLICO

CAROLINA VANEGAS
SYLVIA FUREGATTI
ELIO MARTUCELLI

EDITORES

VI SEMINARIO INTERNACIONAL
SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA
20 al 22 de noviembre de 2019
Lima-Perú



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

grupo de estudio sobre arte público
en Latinoamérica
Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payrol"



UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA



Editorial
Universitaria

GRUPO DE ESTUDIO SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA
(GEAP-LATINOAMÉRICA)

Coordinadora: Carolina Vanegas Carrasco

Co-Coordinadora: Sylvia Furegatti

© GEAP-Latinoamérica, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, Universidad Ricardo Palma

VI SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA

Efímero/permanente: pugnas por la conservación del arte público

REVISIÓN DE TEXTOS

Teresa Espantoso Rodríguez, Sylvia Furegatti, Diana Ribas, Elio Martuccelli, Carolina Vanegas Carrasco

IMAGEN DE LA PORTADA

Estatua ecuestre de Francisco Pizarro. Autor: Charles Cary Rumsey (1879-1922). Escultura en bronce, inaugurada en el atrio de la Catedral de Lima el 18 de enero de 1935. Tercera ubicación de la obra desde el año 2004: Parque de la muralla, Lima. Vista posterior. Foto: Elio Martuccelli, 2006.

DISEÑO DE LA CARÁTULA

Elio Martuccelli / Dina García

Los autores son responsables del contenido de sus trabajos, así como también de la autoría de las imágenes adjuntas en sus ponencias. Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin el consentimiento por escrito del titular de los derechos. Esta publicación se ha realizado con el aporte financiero de la Universidad Ricardo Palma, Perú.

© 2019, Universidad Ricardo Palma/

Editorial Universitaria, Av. Benavides 5440,

Lima 33, Perú, Telf. 708 0000, anexos 8005, 8009 y 8010

E-mail: editorial@urp.edu.pe

Derechos reservados

ISBN 978-612-4419-25-6

ISBN 978-612-4419-28-7

1ra edición digital, noviembre 2019

Libro electrónico disponible en: <https://geaplatinoamerica.org/publicaciones/>