

SUB-TEMA 6: PATRIMÔNIO PARA NOSSAS GERAÇÕES

MONUMENTO ESPONTÂNEO NO ESPÍRITO SANTO: Sentidos e relações construtoras do patrimônio popular contemporâneo

GONÇALVES, MARCELA B. (1); JERÔNIMO, CILIANI C. E. (2); CIRILLO, APARECIDO J. (3)

1. Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Artes.
Avenida Amazonas, 61, Apto 1204. Cento, Belo Horizonte, Minas Gerais – CEP: 30.180-000
marcelabelo@gmail.com

2. Prefeitura Municipal de Vitória.
Rua Trono do Rei, 14. Ilha das Flores, Vila Velha, Espírito Santo - CEP: 29.115-745
cilianicelante@hotmail.com

3. Universidade Federal do Espírito Santo. Programa de Pós-Graduação em Artes.
Rua Professora Gladys Bernado Lucas, 02. Jucutuquara, Vitória, Espírito Santo - CEP: 29.042-180
josecirillo@hotmail.com

RESUMO

A reflexão proposta neste artigo integra uma ampla pesquisa do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES), com financiamento da FAPES/CNPQ, sobre a arte pública no Espírito Santo, apresentando a dimensão estética do ruído ou das fraturas do sistema da arte local no que se refere aos chamados monumentos públicos. Assim, este texto tem como objetivo analisar objetos situados no espaço público que seguem na contramão dos interesses hegemônicos do sistema político e cultural, evidenciando obras, predominantemente de iniciativa privada, mas que ganharam ou estão ganhando legitimidade popular, estão galgando o lugar de patrimônio nos micro poderes populares e não institucionais.

Palavras-chave: Arte Pública; Escultura; Monumento; Espírito Santo

1. Relação entre Patrimônio e Monumento em suas aplicabilidades

A noção de patrimônio, em seu sentido de herança cultural, vem acompanhada de uma fruição social acolhedora e mantenedora que lhe permite historicamente a projeção de continuidade. Porém, esta fruição vem sendo reorientada desde as mudanças no processo produtivo e tecnológico que acompanham as novas tecnologias de preservação e conservação de século XXI, propiciando novas formas de vivências e afetividades convividas, logo, novos sentidos para a memória, que aprende a sustentar-se em vias de mão dupla: tradição e efemeridades, associados a novos modos de agir com os bens culturais.

Ao trazermos o conceito de patrimônio podemos observar sua aplicabilidade sobre situações variadas, porém inerentes a um cerne comum: seu sentido de herança ou transferência no qual acontece uma entrega de bens e valores de uma geração á outra, o que Radcliffe-Brown (1989), cientista social, interpreta como “transferência de status”. Não cabendo aqui levantar as etapas históricas que acompanharam o processo de conceitualização do que viria a ser denominado patrimônio cultural, lembramos apenas que foi em 1972, na Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, artigo 1º, que o adjetivo “cultural” foi definitivamente adicionado ao termo “patrimônio”, passando agora o chamado patrimônio cultural, pontuar os bens culturais nos diversos âmbitos, entre estes os monumentos, logo denominados.

(...) Os monumentos – obras arquitetônicas, de escultura, ou de pinturas monumentais, elementos de estruturas de caráter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência (UNESCO,1972).

Percebe-se aqui que tal definição já não delimita o termo a exclusividade intencional memorialística, segundo a função original do *monumentum* (LE GOFF, 1990), generalizando o texto preservacionista à obras pertencentes a condição de monumentos não intencionais de importância universal, no caso, sendo ou não uma obra erigida com o intuito memorialístico em seu objetivo. Por este texto oficial é possível visualizar uma tendência inclusiva e amplificadora, tanto da aplicabilidade do patrimônio como do monumento, em que ambas, numa relação historicamente imbricada, abrem o caminho necessário para a continuidade da parceria. Assim, se abrem à realidade do século XX, onde as questões da memória tiveram lugar de destaque, juntamente com a projeção lançada sobre o século XXI, no que diz respeito a urgência de reconhecimento e autentificação das memórias. Juntando-se a isto temos a acessibilidade midiática reprodutora que de certa forma

contribui para uma rápida sedimentação/afirmação das atenções populares com seus lugares de vivências . Assim, esse cenário propicia visualizar o trajeto afetivo da memória coletiva sobre a paisagem urbana e seus elementos.

Partindo de uma categoria de patrimônio que se expõe objetivamente como história desde sua concepção, buscamos nos monumentos públicos o ponto de partida para o entendimento de uma visível expansão das formas e motivos memorialísticos. Analisamos objetos situados no espaço público que seguem na contramão dos interesses hegemônicos do sistema político e cultural, evidenciando obras predominantemente de iniciativa privada, mas que ganharam ou estão ganhando legitimidade popular, estão galgando o lugar de patrimônio nos micro poderes populares e não institucionais.

Podemos observar que, na maioria dessas intervenções públicas de caráter popular, tem uma forte tendência kitsch ou ainda grotesco, se olhadas pelo viés acadêmico e ou sistêmico. Porém, podemos perceber que todos esses objetos inventariados nessa pesquisa têm em comum uma forte capacidade de estabelecer uma relação de pertencimento ao local onde estão instauradas, seja do ponto de vista de sua capacidade de ser reconhecido como um objeto relevante para os sujeitos que interagem com ele nesses espaços, seja em sua relação com a paisagem natural ou cultural desses espaços. Todos geram uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte desse ambiente e pertencente ao imaginário pessoal e vivencial desses sujeitos. Para tal, trataremos o tema a partir da análise dos determinantes socioculturais que envolveram algumas obras ou objetos de iniciativa particular ou comunitária no espaço público capixaba, os quais são indiciais do tipo de relação na qual assistimos constituir-se o patrimônio na contemporaneidade.

2. Monumento e Imaginabilidade

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 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 se estabelece, 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). 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.

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; p.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. Concomitantemente, quando pensamos o monumento em seu aspecto simbólico, vemos certamente que este não se resume aos valores sugeridos pela forma ou motivo ali expresso, mas os inclui numa dimensão identitária coletiva onde se torna possível perceber uma interface colaborativa no devir do monumento, por se caracterizar como relação social que encontra na memória coletiva sua trama de sustentação. Isto se dá por sua característica de narrativa enquanto perpetuador de um acontecimento histórico, mas que agrega junto a si memórias advindas de releituras segundo a forma de absorção que se faz da mesma história ali narrada, ou seja a influência do monumento na memória coletiva acontece menos em sua eficácia de divulgar uma história original e mais em sua capacidade de absorver e gerar para si outras narrativas que se formarão a partir da vivência que se dá nesse espaço de memória. Desta forma, o monumento angariará para si o valor das memórias individuais que acabarão, como em muitos casos, por lhe sustentar a 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; p. 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 rememorado 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 rememorável 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.

O monumento não depende apenas da investidura do ser e da instauração da arte. Ele depende em última instância, sempre, da outorga dos humanos. Sem essa outorga, sem essa ratificação, por mais excelente que a obra seja, essa obra é para ninguém, se ninguém lhe infundir, se ninguém lhe associar carga emotiva ou a sua vivência intencional (ABREU, 2003 p.11).

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.

3. A Escultura Espontânea

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. 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, 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 para eventos importantes para a cidade (imagem 1) .



Imagem 1: 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 nas imagens, o objeto se consolidou como obra e como marca identitária da cidade. E, principalmente, como obra afetivamente significativa. Além disso, é utilizado também como veículo de propaganda de empresas locais. 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 (imagem 2) 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.



Imagem 3: Imagens do projeto
Fonte: Banco de Dado do LEENA-UFES

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. Confirmando Choay (2001), 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 resignificação 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. Retomando as reflexões de Lynch (2006), em sua análise a imaginabilidade, 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 pertencimento ao seu existir no seu entorno paisagístico. Entretanto, falamos em potencia inicial, já que seu

deslocamento de 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 lhe agregando uma legitimidade enquanto objeto sensível gerador afetivo de uma imagem mental na população, o que tem lhe garantido o lugar de monumento não intencional, e ainda descolado do conceito de rememoração, inerente ao conceito de monumento. Compartilham do conceito de *monstrum*, já que sinalizam. Não sinaliza entretanto algo a ser lembrado, e sim 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 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 da 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. Este objeto especificamente aciona memórias 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.

3.1. O Kitsch e o Grotesco

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 uma livre gestualidade técnico-construtiva, 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

(1986), 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 e apesar de emergirem da vontade popular, estas esculturas espontâneas cujo trajeto significativo é livre e colaborativo, mostram que temos na atualidade a inserção de monumentos surgidos de outras vias de fruição, nem sempre advindos de forte apelo memorial, no entanto de constante apelo afetivo. Assim, a noção de monumento, num sentido de objeto histórico e institucional de lembranças, permite inserir-se em um eixo de atuação natural e espontâneo de existência.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, José Guilherme. **A Problemática do Monumento Moderno: Escultura Pública e Espaço Público – para um estudo transdisciplinar**, in, Boletim Interativo da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte, n.01, dezembro de 2003.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Liberdade & Unesp, 2001.

ECO, Umberto (org). **História da Feiura**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: PUC, **Revista**

Gávea, ano 1, nº1. 1984.

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão (et.al). São Paulo: Unicamp Editora, 1990.

LYNCH, Kevin. **A imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MADERUELO, Javier. **O Espacio Raptado: Interferencias entre Arquitetura y Escultura**. Madri. Mondadori, 1990.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 3.ed. 1986.

RADCLIFFE-BROWN, A. **Estrutura e função nas sociedades primitivas**. Lisboa: Edições 70, 1989.

RIEGL, A. **Culto Moderno a los Monumentos**. Madrid: Visor, 1987.

SODRÉ, Muniz.; PAIVA, Raquel. **O império do Grotresco**. Rio de Janeiro: Muamad, 2002.

UNESCO. **Convenção de1972**. Disponível em:
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133369por.pdf>> Acesso em: 10 de janeiro de 2019.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

AN532 Anais do 3º Simpósio Científico do ICOMOS Brasil. Anais...Belo Horizonte(MG) Centro de Atividades Didáticas 2 - CAD2 | Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG | Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha - Belo Horizonte/MG, 2019

Disponível em <www.even3.com.br/anais/IIISimposioICOMOSBrasil>

ISBN: 978-85-5722-038-6

1. Arquitetura 2. Planejamento urbano e paisagismo 3. Arquitetura

Centro de Atividades

CDD - 370

Didáticas 2 - CAD2 |

Universidade Federal de

Minas Gerais - UFMG |

Av.

Pres. Antônio Carlos, 6627

Pampulha – Belo Horizonte / MG