
FUNÇÃO E FRUIÇÃO – NOVAS INTERFACES DO MONUMENTO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO

Ciliani Celante

PMV/Vitoria – cilianicelante@hotmail.com

José Cirillo

CNPQ/FAPES/PPGA-UFES – josecirillo@hotmail.com

A proposta reflexão tem como tema de análise o monumento público comemorativo contemporâneo em sua interface multiautoral e em constante diálogo com a memória coletiva. Assim temos na atualidade a inserção de monumentos efêmeros ou tradicionais de forte dependência coletiva em sua construção e relações de sentido. Este texto busca refletir sobre o papel da memória coletiva na construção e significação do monumento em sua concepção contemporânea. Apoiam-se estes estudos no conceito de “lugar de memória” (NORA), buscando identificar estratégias e dinâmicas não tradicionais que se movem paralelas à sua contemporaneidade, evidenciando uma busca pela livre interatividade, migrações do lugar de origem, agregação de novos significados junto ao original, releituras e interferências visuais.

Palavras-Chave: Monumento – Intervenção- Processo De Criação

La reflexión de esta ponencia se propone analizar el tema del monumento nacional contemporáneo en su interfaz multiautoral y en constante diálogo con la memoria colectiva. Así que hoy tenemos la inclusión de los monumentos efímeros o tradicionales una dependencia en suya construcción y en las relaciones de sentidos colectivos. Este texto pretende reflejar la noble función de la memoria colectiva en la construcción y el significado del monumento en su diseño contemporáneo. Estos estudios se basan en el concepto de “lugar de la memoria” (NORA), buscando identificar las estrategias y dinámicas paralelas y no tradicionales que muestran una búsqueda de forma y interactividad, la migración del lugar de origen, la adición de nuevos significados a lo largo de las lecturas originales e interferencia visual.

Introdução

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o objetivo preciso de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de um ato ou de um destino (RIEGL, 1984 p. 35).

Se pensarmos a cidade como a junção e fruição de diferentes saberes e fazeres, organizados e efetivados por diferentes grupos de sujeitos, com diferentes culturas, pesamos logo no que possibilita a coabitação de tão diversos modos de pensar e agir. De pronto uma resposta: a cultura é o aglutinador social – criada pelo homem, e não pela natureza, é o cimento que mantém relativamente estável, toda a estrutura social. Mas, mais que saberes e fazeres humanos, a cultura, como memória dos sujeitos e da cidade, se manifesta indicialmente em signos materiais e imateriais. Interessa-nos aqui, particularmente, a sua presença material na forma de monumentos.

Quando Alois Riegl (1984) diz que considera verdadeiramente monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar na memória coletiva certos atos ou acontecimentos, a princípio parece simplesmente trazer à conceito um costume comumente percebido e registrado em várias formas de sociedades no decorrer da história humana. Das formas mais rudimentares, como o uso de pedras memoriais - tão comum nas antigas culturas árabes -, passando por laboriosas estátuas-monumentos oriundas da tradição greco-romana, assistimos o século XX conseguir engajar e converter ao seu projeto de sociedade, a milenar concepção de monumento juntamente com suas formas práticas.

Em termos concretos e conceituais, é possível apontar nesses memoriais princípios direcionadores que apontam tendências de uma memória coletiva ativa e coautora do espaço em que se inserem em matéria e essência.

Se a história da arte - ou por que não os próprios monumentos - guarda um longo registro da escultura a seu serviço, podemos pensar que no final do século XIX alguns desses índices da memória coletiva como as obras *Balzac* (1897) e a *Porta do Inferno* (1840-1917), ambas de Rodin e concebidas como monumentos, não conseguiram servir às intenções originais do termo reigleriano de monumento, nem atender ao que a sociedade esperava delas como elementos da saudação à memória coletiva; dava-se aí sinais de uma eminente emancipação de status do monumento público – fato que toma expressão em obras de Brancussi, como a *Coluna Sem Fim* (1918). Sobre isto, como bem observou Rosalind Krauss (1979), revela-se o momento em que se é possível identificar um repensar da possibilidade da tradicional parceria escultura/monumento, que pareciam seguir por caminhos que se tornariam incompatíveis à propostas e tendências do mimese até então estabelecida. O motivo, hoje com a distância de um século, é bem simples: o monumento estava diante de um tempo-espaço onde o curso da construção cultural agregaria à escultura experiências estéticas que viriam a incitá-la para novas

aspirações sensitivas e imagéticas, enquanto o monumento por seu conceito e função definida estaria fadado à estatização tornando assim a relação de certa forma truncada.

Porém, se o conceito e função do monumento pareciam destiná-lo a um tipo vitalício de situação, o mesmo século XX tratou de deslocá-lo da temida estagnação, usando para isso o imperativo viés do capitalismo dominante e seus atributos distribuidores de kits de sobrevivência, a preços de obrigatoria adequação (na qual a própria mercantilização da memória se fez estratégica), principalmente para atender as novas necessidades oriundas da relação entre o homem, o tempo e o espaço construídos a partir do advento da era industrial, na qual a mais urgente veio ser justamente o entendimento e aceitação das possíveis formas de fruição a serem agora consideradas.

Sintetizando a reflexão de Jonathan Crary em “*A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*” (CRARY, 2001), a respeito da necessidade de novas concepções visuais, podemos concluir indiretamente que a fruição vem sendo constantemente reorientada desde as mudanças no processo produtivo e novas tecnologias do contexto social que envolveu o século XIX. Crary fala sobre a exigência de uma readaptação dos sentidos frente às demandas de situações embrionárias da cultura de massa que então se formava. Assim, as questões que envolvem a visão e a prática do olhar foram reconsideradas e analisadas não mais baseadas em regimes e modelos clássicos de visualidade, mas de forma científica e experimental em várias áreas de estudos. Como resultado de diversos trabalhos, entendeu-se que o objeto já não continha em si a verdade visual, mas ao contrário estava sujeito a subjetividades resultantes das condições e constituições fisiológicas e até culturais do observador/interator, ou seja: a suposta verdade visual deslocava-se do objeto para a fonte do olhar, no caso o observador com toda a sua vasta gama de condições e informações. A visão e todos os outros sentidos não eram mais depositários de uma certeza perceptiva única e padrão. Entendia-se que estes, embora biologicamente constituídos, eram sujeitos a uma ação psicológica e cultural que ultrapassavam os limites orgânicos da percepção.

Essa nova forma de entender a percepção provocou uma crise em relação aos instrumentos suportes na geração e formação do conhecimento, no caso, os sentidos. Um possível resultado desse conflito foi a preparação de um espaço social para o modernismo visual, e por outro lado, a relativização do olhar juntamente com o novo modo de compreender a autonomia da experiência perceptiva que desobrigava-a de sua suposta necessidade de relação com fatores externos, colocou a visão em um patamar de igualdade e natural modernização juntamente com outros processos, no que diz respeito a dinâmica borbulhante e impulsionadora do surgimento de novas necessidades e novas soluções. Assim, o século XX foi recebido com ares especialmente inovadores e junto com ele, premissas da entrada global em um novo tempo, cujo ingresso, em longo prazo, custou desmistificações em vários setores da vida social, resultando numa racionalização que excluiu não só costumes e maneiras, mas também antigas formas de relação entre objeto e expectador.

Frente a esta configuração de fruição não mais passiva, o monumento público intencional¹ que possui como autor a própria sociedade – nos referimos aqui à autoria da cultura e não do sujeito - normalmente passou a refletir em sua forma e atuação durante todo século XX as características peculiares da memória coletiva que o gera e sustenta e que também por sua vez se apropria cada vez mais de sua autonomia em aniquilar ou promover significados aos monumentos, deslocar e redefinir valores, como também substituir seu motivo memorialístico original por outro a partir da mesma obra, re-apropriando-a e re-significando-a. Assim, se o início do século XX trazia a projeção de incompatibilidade a ser sentida no âmbito da experiência funcional entre os possíveis cursos destinados a escultura e o monumento comemorativo intencional, podemos notar que há, no final do mesmo período, a possibilidade de nova calibragem entre os eixos de atuação dessas categorias que acabaram por se cumprimentar novamente a partir da segunda metade do século XX, pois a constatada tendência comportamental dos monumentos juntamente com a compreensão da escultura em seu atual sentido de percepção e ampliado campo de possibilidades de fruição, como explanado por Rosaling Krauss, acaba por colocar novamente a escultura como suporte compatível com as atuais formas de atuação do monumento público contemporâneo, não sendo este porém como no passado, o único suporte para a existência do monumento memorialístico.

Consideradas estas questões, nos colocamos em um foco mais específico, ou em um campo de investigação físico mais delimitado. Partindo de algumas obras existentes na cidade de Vitória, ES/Brasil, selecionamos uma que em especial contem em si alguns exemplos de como tem se dado hoje a participação do monumento na cidade do sec. XXI. Podemos citar a existência do Monumento ao Índio (FIGURA 1), estatuária naturalista em bronze, popularmente conhecida como Araribóia, situado atualmente na avenida Beira-Mar, centro da cidade, que idealizado fisicamente pelo escultor Carlo Crepaz, na década de 1960; tinha por objetivo representar de forma geral o índio brasileiro, porém não muito tempo depois foi re-significado quando a sociedade o batizou com o nome de “Araribóia” em homenagem a um citado índio guerreiro de terras capixaba e norte-fluminense.

1. MONUMENTO INTENCIONAL: Designação usada por Alois Riegl em *O Culto Moderno dos Monumentos*, para se referir a monumentos erigidos com o fim específico e original de comemorar, relembrar um fato ou acontecimento às gerações futuras. Difere-se de monumento não intencional referindo-o como sendo aquele em que a sociedade assim o elevou posteriormente devido a alguma importância adquirida para a sociedade.



Figura 1. Monumento ao Índio dec.1960 – Fonte: arquivo público estadual

Não nos prendendo sobre os pormenores que envolvem a origem deste personagem, citado por alguns autores como que vindo do Rio de Janeiro e chegado em terras capixabas por meados de 1500, sobre este mesmo monumento é comum a pergunta: onde o índio está agora? O motivo se dá por suas conhecidas mudanças de localização geográfica ao longo dos anos desde sua inauguração, sendo quatro deslocamentos de endereço registradamente comprovados, porém acompanhados de alguns outros comentados pela população. Na primeira mudança de local, enquanto guardava-se nos depósitos da prefeitura da cidade à espera de definição de para onde ser levado, o apelo de recolocação do monumento foi através de uma marcha carnavalesca intitulada “Bota o índio no lugar”, que dizia:

*Bota o índio no lugar,
Ele quer tomar banho de mar,
Bota o índio no lugar,
Ele é da avenida Beira-Mar.
Era Araribóia,
Ele quer voltar pra lá.
Doutor, por favor
Bota o índio no lugar.
(FARIA, 1992 p.27)*

O monumento foi recolocado após o apelo popular, para sair outras tantas vezes e novamente retornar à Beira-Mar. Porém nem os restauros asseguram a peça uma localização definitiva: um pouco mais distante ou um pouco mais próximo do mar (como no último restauro em 2012), o monumento nunca voltou exatamente ao local de onde saíra, somam-se consideráveis variações dentro do próprio endereço. Atualmente é possível visitá-lo na mesma avenida Beira-Mar, porém ao lado do clube do Forte São João (Figura 2).



Figura 2. *Araribóia* - Monumento ao índio – Após restauração de 2012.

Fonte: Secom/PMV

Paralela a essa tendência de re-significação e re-locação, quase sempre de iniciativa do poder público, no entanto com o aval participativo da população, o que pode ser identificado em seu próprio comportamento de aceite às mudanças (pois quando a manipulação política sugere rumos estranhos à coletividade a resposta vem mesmo que em forma de marcha carnavalesca), temos em relação aos monumentos tradicionais existentes, intervenções que se sobrepõem como camadas em representação do atual momento e seus valores, o que acontece tanto em monumentos intencionais recentemente erigidos, quanto com monumentos intencionais e não intencionais erigidos em outras épocas, fazendo com que a instituição desses memoriais na atualidade, mesmo não atingindo seu objetivo enquanto evocadores de um certo passado, por ato, personalidade ou qualquer outro motivo que fora e merece ser de relevância histórico coletiva, continue a cumprir visualmente o seu papel na construção imagética do lugar, contribuindo na distinção de suas características habilitando-o a se tornar em um “lugar de memória” (NORA), mesmo que essa memória venha se solidificar por meios de dinâmicas não tradicionais que se

movem paralelas a sua contemporaneidade como, a busca pela livre interatividade, agregação de novos significados junto ao original, releituras e interferências visuais. Em 2009 o 8º salão Bienal do Mar premiou uma obra coletiva intitulada “O Retorno do Araribóia”, projeto de intervenção urbana itinerante em que uma réplica do monumento circulou por vários pontos da capital capixaba. O índio então andou mais algumas vezes (Figura 3).



Figura 3- Intervenção para 8ª edição do Salão do Mar. Fotos de Michele Cristine Marques e Giovanna Maria Pereira Faustini

O Monumento ao Índio Araribóia em sua dinâmica trajetória, já vestiu camisa de time de futebol, tangas coloridas e segurou até um berimbau em lugar do arco e flecha. Não discutindo aqui sobre as diversas formas que se dá a deprecação de monumentos e qual exatamente o comportamento que se caracterize como tal, o fato é que é comum ver na prática de seu desuso como composição memorialística, apropriações proibidas e ditas desajustadas, mas que acabam por traçar diálogos que os incluem em sua condição de vestígios da construção do tempo da cidade como item participante da paisagem imagética mental num plano cartográfico sensível.

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 sua carga emotiva ou a sua vivência intencional (ABREU, 2003 p 11).

Assim temos na atualidade a inserção de monumentos efêmeros, de passagem na paisagem, não mais de forte apelo memorial, no entanto de forte dependência coletiva em sua construção, propondo assim outras vias de fruição em atendimento a própria função memorialística do monumento contemporâneo. Desta forma, parece que se finda a era de mumificação preservacionista de um objeto material candidato a depositário de lembranças e destarte cobra-se desse monumento um relacionamento ativo com a sociedade para a qual se julga apto presentificar-se por algum motivo, credenciando-se assim a um papel co-participante na formação da malha identitária. O monumento distancia-se de um sentido de objeto histórico figurativo de lembranças e insere-se em um eixo de atuação natural e espontaneamente competitivo em poder influenciador num processo de/em formação de identidades. Assim, troca sua proposta de eternização física baseada na contemplatividade, estatização, reverenciamento e intocabilidade (que acabava por finalmente traduzi-lo quase que unicamente em marcador geográfico na paisagem), pela incerteza da própria continuidade, porém elevando-se como categoria de contemporaneidade existencialmente autônoma.

Ao permitir expor-se no atual quadro frutivo caracterizado pela livre interpretação, volubilidade, apropriação, manipulação e descartabilidade o monumento deixa de mendigar a atenção sobre seu caráter sensorial (como objeto) e mental (no sentido memorialístico) e opta por uma legitimação a custo e risco da própria continuidade físico-significativa mas que registre de certa forma uma passagem colaborativa e autêntica em seu contexto espaço/tempo mostrando-se compatível a habitar nas diversas contemporaneidades a que um objeto memorializador se propõe a testemunhar por sua especificidade.

Essas são as observáveis previsões existenciais do monumento na atualidade que se deu possível e decorrentemente do viés naturalmente cursado por esta categoria que foi literalmente criada na rua e tal como menor abandonado, sucumbiu em alguns lugares, sobreviveu agonizadamente em outros e em notáveis casos venceu na vida. Vítimas do meio tiraram do próprio meio a subsistência cuja qualidade se reflete nestes sob muitas maneiras e características. Assim chegaram até o momento e na falta da disciplinar manutenção em sua função e objetivo, deixaram-se absorver pelos tempos de seus meios. E dado que em sua trajetória a forma prevaleceu sobre a função, como parte carente da situação o monumento público acabou por unir-se as questões da forma. E o espaço cedeu a força. Quando o Índio Araribóia andou na intervenção de 2010 pelas ruas da cidade de Vitória ele se apresentou como participante consciente e ativo no tempo em que se insere e sobre o qual, se coloca transeunte por direito. Parece que neste caso o ato intervencionista a partir deste monumento representou um dos vários possíveis nós de interação na interconexão de tempos e espaços na qual se dá a contínua formação da memória. Interessante notar que quando este monumento finalmente se dispõe como objeto atual ele alcança de forma eficaz os objetivos originais de sua tradicional funcionalidade: traz

à memória o índio brasileiro, ao mesmo tempo populariza a passagem de Araribóia e principalmente deixa registrado em sua imagem as marcas da atual geração.

Referências

- ABREU Jose Guilherme de. A Problemática do Monumento Moderno. In Boletim Interativo da Associação Portuguesa dos Historiadores da arte, n. 1. Dezembro 2003. Disponível em www.apha.pt/boletim.
- CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: Charney e Schwartz. O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- KRAUSS. *A escultura no campo ampliado.* Revista *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, dezembro de 1984.
- NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.
- RIEGL, Alois. *Le Culte moderne des monuments. Son essence ET as gênese.* Tradução Daniel wieczorek, Paris, Seuiul, 1984.

ARTISTAS, AUTORIA E AS PRÁTICAS COLABORATIVAS

JOSÉ CIRILLO • FERNANDA GARCÍA GIL • ÂNGELA GRANDO (ORG.)

intermeios

Editora Intermeios

Rua Luís Murat, 40 – Vila Madalena
São Paulo, SP – Brasil
CEP 05436-050
Fone: 2338-8851

Editoração e projeto gráfico

Thaís André Imbroisi

Obra da Capa

Detalhe de documento de processo de
Piatan Lube para a obra Caminho das
Águas (2009-2013)

Organizadores

José Cirillo, Fernanda García Gil
e Ângela Grandó

Conselho Editorial

Alexandre Emerik; Almerinda Lopes;
Aissa Guimarães; Ângela Grandó
Bezerra; Aparecido José Cirillo; Cecília
Almeida Salles; Cesar Floriano dos
Santos; Diana Ribas; Gisele Ribeiro;
Isabel Sabino; Nuno Sacramento; João
Queiroz; Luís Jorge Gonçalves; Marta
Strambi; Mauricius Farina; Luiz Sérgio
Oliveira, José Luiz Kinceler, Pilar M.
Soto Solier; Teresa Fernanda García
Gil; Maria de Fátima Morethy Couto;
Ricardo Maurício Gonzaga; Silvia
Anastácio Guerra; Waldir Barreto.

Editor

José Cirillo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

C578 Cirillo, José, Org.; Gil, Fernanda García, Org.; Grandó, Ângela, Org.
Artistas, autoria e as práticas colaborativas. / Poéticas da Criação, E.S. 2013.
Organização de José Cirillo, Fernanda García Gil e Ângela Grandó. – São Paulo:
Intermeios, 2013.
504 p.; il.; 15 x 21 cm

*Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação 4 a 7 de dezembro de 2013, Vitória
- Espírito Santo*

ISBN: 978-85-64586-68-0

1. Crítica Textual. 2. Arte. 3. Crítica Genética. 4. Criação Artística.
5. Criação Literária. 6. Criatividade. 6. Processo de Produção. 7. Produção Literária. 8. Proces-
so de Criação. I. Título. II. Poéticas da criação. III. o artista como autor e as práticas colabo-
rativas na arte contemporânea. IV. Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação.
V. Cirillo, José, Organizador. VI. Grandó, Ângela, Organizadora. VII. Gil, Fernanda García.
VIII. Intermeios - Casa de Livros e Artes.

CDD 801.959

FAPEs
FUNDAÇÃO DE APOIO À RECURSOS HUMANOS DE SÃO PAULO

SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA,
INOVAÇÃO, EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TRABALHO



CAPES

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA