

O Retorno de Araribóia: a figura do herói entre deslocamentos, espaços, paisagens e memórias

The Return of Araribóia: the figure of the hero between displacements, spaces, landscapes and memories

JOSÉ CIRILLO

PGGA UFES

FAPES/CNPQ

DOUGLAS GOMES SILVA

PGGA UFES

FAPES

Discute-se a partir do projeto poético da obra “O Retorno de Araribóia” (2008) do Coletivo Maruípe, tanto o papel do herói nos monumentos urbanos, quanto a intencionalidade por trás da reprodução do “Monumento ao índio Araribóia” (1950) de Carlos Crepaz; investiga-se como a réplica móvel, mimese da existente, re(cria) uma territorialização do espaço urbano, na qual a obra aparece e desaparece na malha urbana, provocando uma revisão do papel do herói, da reconfiguração dos espaços, das paisagens e das memórias coletivas, ressignificando sua imagem para as novas gerações.

Palavras-chave: arte pública; processo de criação; espaço; cidade; Bienal do Mar.

It is discussed through the work “O Retorno de Araribóia” (2008) by Coletivo Maruípe, both the role of the hero in urban monuments, and the intention behind the reproduction of the “Monument to the Araribóia Indian” (1950) by Carlos Crepaz; investigates itself as a mobile replica, mimicking the existing one, re (creates) a territorialization of urban space, in which the work appears and disappears in the urban fabric, provoking a review of the hero’s role, the reconfiguration of spaces, landscapes and collective memories, giving new meaning to the new generations

Keywords: public art; creation process; space; city; Biennial of the Sea.

Héreis: sobre-humanos transformados em monumentos?

Valente Araribóia,

Da campa surge, o heroe!

(Hino da cidade de Niterói, RJ)¹

O mito e culto ao herói são práticas culturais recorrentes em todas as sociedades e estão diretamente ligados à ideia de memória, de celebração, de demarcação de alguém que, pertencente ao passado, deve orientar a atual ideia de pertencimento a um determinado território simbólico. Na origem do termo, verifica-se o conceito do que guarda, conserva, defende, vela, enfim, o herói parece ser o “guardião, o defensor, o que nasceu para servir” (BRANDÃO, 1997, p. 15). A jornada do herói é traçada sempre de modo semelhante, seja ele humano ou mítico – embora interesse-nos, neste texto, os humanos. Vivente no mundo comum, ele é chamado para a “aventura”, convocado por uma coletividade à qual pertence; segue seu percurso, ainda que temente de seus medos e monstros internos que o tentam; mas, o contato com o chamado coletivo o lembra de sua potencialidade que revela que o corajoso teme o desconhecido, mas que o enfrenta, e isto já faz dele herói. De posse dessa autoconfiança, faz a travessia da trincheira do medo; põe-se ao campo de batalha; confronta os inimigos com suas forças e armas; com seu brado,

¹ Araribóia é o nome aportuguesado de um indígena considerado herói brasileiro (Século XVI). Era chefe dos índios Temiminós existentes no Espírito Santo. Por vitórias contra os franceses que invadiam a capitania do Rio de Janeiro, o “Cobra Feroz”, era amigo dos colonizadores portugueses, com quem comandou a reconquista do território, sendo agraciado com título de Capitão-mor, pelo Rei de Portugal. Assim, Araribóia é tido como um herói no ES e no RJ.

troveja pela nação; com viril atrevimento se coloca aos aliados e aos oponentes; vence os testes que a si são destinados. Enfrenta a provação suprema, mesmo que isto possa lhe causar a morte. Isto lhe garante a recompensa e o caminho de volta, mesmo que não de seu corpo físico. É sua ressurreição como memória nacional no fim de sua jornada, o elixir da bravura que inspira e relembra seu retorno ao mundo dos comuns, não mais como homem, mas como mito que une outros que, mesmo sendo poucos, não temerão os muitos, parafraseando Camões que, em *Lusíadas* (1572) mil vezes evidenciou a força de seu herói mítico. Sem corpo, possuidor de uma imaterial força que tece berços de glória.

Esse novo homem, agora imaterial, um sobre-humano transformado em monumento, uma memória que atravessa os séculos, relembra às gerações futuras as suas bravuras em nome da nação, garantindo que o futuro tenha futuro. Para tal, parece que a construção da identidade social/nacional parte de um projeto poético coletivo que encontra na cultura, em seus traços e padrões materiais e imateriais, os elementos fomentadores do seu processo de constituição e de reconhecimento. Um retrato da cultura.

Assim, pode-se pensar que, como retrato da cultura, também a cidade é uma obra composta por fragmentos de combates sintonizados e em constante movimento; um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade social, da acomodação do conflito. Mosaico no qual a obra pública (entre elas, os monumentos aos heróis) se configurará como tessela, garantindo o hibridismo e a pluralidade estética e temporal das cidades. Os heróis, e seus lugares na cidade, parecem capazes de descortinar o manto obscuro do esquecimento, transmutando o vivido para além do tempo, funcionando como um aglutinador social. Unindo peças, histórias; mitos; cidades; heróis.

Nos deteremos, para este texto, especificamente na figura genérica de um herói de guerra, do combatente colonial colonizado que, em nome de um ideal de coletividade invasora, de uma nação em expansão – decorrente dos descobrimentos colonialistas portugueses –, se entregou de braços abertos para a morte; enfrentando franceses e holandeses; garantindo a identidade e hegemonia de uma colônia que aspirava ser nação. Fixamos nossa análise no recorte desse herói-nativo-brasileiro-aportuguesado, eternizado como memória coletiva em monumentos urbanos em Vitória (ES) e em terras fluminenses, em Campos e Niterói. Nos interessa, neste momento, como um nativo colonizado galga o patamar de herói perpetuando-se na memória e como monumento.

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).

A proposta neste texto busca percorrer alguns aspectos da apropriação que o coletivo Maruípe faz da figura heroica de Araribóia, materializado no Monumento ao Índio (1951/1956)², de Carlo Crepaz,

2 Carlo Crepaz é um artista italiano que chega a Vitória em 1951, dando continuidade a sua carreira como artista. Inicia seus trabalhos em terras capixabas junto à ordem Pavoniana, no Santuário de Santo Antônio e, em 1961 inicia sua ação como professor de escultura na antiga Escola de Belas Artes do ES. A obra em questão

buscando traçar uma reflexão sobre aspectos da identidade coletiva a partir de uma espécie de trajeto vivencial proposto ao visitante desse monumento por parte do grupo de artista, em sua proposição para o Salão Bienal do Mar (2008). Recortamos o tema a partir de um estudo anterior sobre obras relacionadas com aqueles que, com sua vida, buscaram preservar a liberdade e identidade de sua comunidade local/nacional. Mitos da pátria. São memória. São monumentos que acionam a ideia de nação como fruto de uma entrega ao coletivo, em detrimento de uma recompensa individual.

Observamos que, embora Vitória seja uma cidade antiga para os termos temporais brasileiros (fundada em 1551, uma das primeiras do Brasil), pouco se tem de produção escultórica, seja ela nos espaços públicos ou não, excetuando-se alguns monumentos arquitetônicos religiosos que datam dos primeiros anos da colonização, algumas hoje existindo apenas em ruínas e, conseqüentemente, alguns objetos de cunho religioso dessas igrejas coloniais. A história da estatuária pública capixaba somente vai se estabelecer no início do século XX³, com o processo de desenvolvimento econômico e cultural do Espírito Santo. Vale destacar que, a produção da estatuária religiosa é basicamente importada de Portugal pelas ordens religiosas ou por ricos proprietários rurais, estando todas elas nas dependências

.....
está listada entre aquelas realizadas durante o Governo de Jones dos Santos Neves (1951-1955). Não há, entretanto, uma informação pontual sobre a sua inauguração, por isto estamos atribuindo este período a sua execução.

3 Há registros de apenas um busto anterior, de Henrique Moscoso, feito no Governo de Jerônimo Monteiro, datado dos anos de 1891. Nenhum outro registro de obras de períodos anteriores. Deste modo, por ser um exemplar único, podemos afirmar que falar em esculturas memoriais em espaço público no solo capixaba só é possível a partir dos primeiros anos do século XX. Fonte: GOVERNO DO ESTADO DO ESPIRITO SANTO. Referências Culturais do Esp. Santo: estrutura e mobiliário arquitetônico e urbano. Vol. 3. Vitória: IJSN, 1988, pp 765-787.

desses espaços religiosos e sem conexão com o mobiliário urbano. Não sendo registrados escultores no Espírito Santo antes do séc. XX.

Nessa ótica, para nos aproximar do tema (heróis de guerra), o objeto mais antigo tem datação dos anos de 1917. Assim, para estas considerações iniciais, podemos citar quatro obras que se relacionam à temática do herói de batalhas: *Monumento a Domingos Martins* (1917); *Monumento ao Expedicionário* (1951); *Monumento ao Índio Araribóia* (1960); e *Pessoas Imprescindíveis* (2012). Todas estas obras estão localizadas no centro antigo da cidade, num roteiro que adentra a entrada da Baía de Vitória, onde se localiza o *Araribóia*. A partir desse monumento, traça-se um percurso na paisagem urbana: segue-se da esplanada do aterro onde reina o herói colonial, sobe-se a colina onde se localiza o Palácio do Governo (antiga sede da residência e do colégio jesuíta da colonização), e, finalmente, desce-se para a Praça Costa Pereira, novamente na baixa da cidade, próximo ao mar. Historicamente, a ordem desses monumentos, nesse trajeto idealizado aqui, não espelha sua atuação histórica, nem mesmo a sua construção, mas estão todos relacionados à ideia de conquista e libertação do território e às jornadas de heróis, desenham uma jornada de desbravamento da paisagem urbana do casco histórico da ilha.

O monumento tema deste artigo, *Araribóia* (1951/1955), rememora a figura de um índio nascido Tupi no início do Séc. XVI e batizado português, que ajudou na ocupação segura da costa brasileira, tendo um papel fundamental na pacificação do Rio de Janeiro e Espírito Santo e na expulsão dos franceses da costa sul brasileira, sendo, portanto, um herói da colonização validado pelo português colonizador.

Do monumento a intervenção: movimentos da cidade e da obra

No início da década de 1950, esse monumento foi idealizado em Vitória/ES pelo escultor Carlo Crepaz, sob encomenda do então governador Jones dos Santos Neves, como uma das obras de seu plano de governo (1951/1955)⁴, sendo uma escultura de vulto pleno, em bronze, em tamanho natural, assentada de tanga sobre pedestal de granito cinza na entrada da Baía de Vitória, apontando seu arco e flecha para o mar, com o objetivo de representar de forma geral o povo originário brasileiro, o índio (Figura 1).

Vale destacar que em sua versão inicial, o pedestal era uma pedra que emergia na praia, tendo sido deslocado em função das várias intervenções paisagísticas por meio de aterros. Assim, nasceu o Monumento ao Índio. Porém, algum tempo depois de sua inauguração, esse Monumento ao Índio foi resignificado pela população capixaba, que a nomeou como *Monumento ao*



FIGURA 1 Monumento ao Índio (Carlos Crepaz, 1951/56), visto do Morro do Forte. Observa-se que a esplanada já sofreu um primeiro aterro e o monumento já não se encontra mais na água como inicialmente pensado. (Fonte: Arquivo Instituto Jones dos Santos Neves).

.....
4 Em 1958, o Governo do Estado do Espírito Santo lançou um impresso, denominado álbum pelos editores, o qual funcionou como um relatório de prestação de contas do governo de Jones dos Santos Neves. Nesse documento pode-se acompanhar um número considerável de ações (180) em todo o estado, incluindo edificações, estradas, barragens, dentre outras obras, entre elas o monumento em homenagem ao índio. (GOVERNO DO ESTADO DO ESPRITIO SANTO. Espírito Santo Trabalha e Confia 1951 – 1955: o Estado do Espírito Santo no governo Jones dos Santos Neves. 4 tomos. Vitória: Imprensa Oficial, 1958, 170 p.

Índio Araribóia, o lendário índio guerreiro de terras capixabas e norte-fluminense.

Importante perceber que essa área geográfica da cidade foi uma das que mais sofreu processos de intervenções urbanísticas do tipo aterros, redesenhando os contornos originais da ilha. Este fato alterou o local onde o monumento em questão estava instalado, gerando uma série de reposicionamentos em função das alterações da orla. Essas movimentações irão implicar em alterações no projeto poético da obra, alterando significativamente seus efeitos de sentido. Inicialmente sobre uma rocha na orla, seu deslocamento na esplanada vai provocar o abandono do elemento natural e a instalação de um verdadeiro pedestal na obra (Figura 2), o que altera o elemento natural (rocha) por um elemento cultural (bloco lapidado de pedra).

Essas mudanças provocaram alterações no monumento, em especial em sua base, originalmente uma pedra na orla, e, posteriormente, simulacros para sua elevação. Essas mudanças se tor-

naram constantes, movidas pelo movimento da paisagem urbana redesenhada pelos aterros. Após a construção da Avenida Beira-Mar, no governo de Carlos Lindenberg, ocorre a sua primeira movimentação, na qual a estátua foi retirada e guardada no depósito da Prefeitura Municipal de Vitória



FIGURA 2 Monumento ao Índio Araribóia. Esplanada Capixaba, em frente ao Penedo, 1970. Antes de ser deslocado para o aterro da Condusa. (Fonte: Arquivo Instituto Jones dos Santos Neves).

(PMV), ficando a espera de definição de para onde seria levada. São cinco deslocamentos de endereço oficialmente comprovados, porém acompanhados de alguns outros comentados pela população. Com esse ir e vir ao ritmo das remodelações da cidade, o monumento ficou conhecido pelas suas mudanças de localização geográfica ao longo dos anos, desde sua inauguração. A população capixaba já havia se apropriado da obra, logo que foi movida do local original, começaram a surgir apelos de recolocação do monumento, tornando-se esse pedido marcha carnavalesca intitulada como “Bota o índio no lugar” (1963), de autoria de Júlio Alvarenga, a letra cantada à exaustão pelos foliões nas ruas e nos clubes da capital, descontentes com a saída da estátua do índio da Beira-Mar 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.

O Monumento acabou sendo recolocado ao seu local original em 1963, após esse apelo popular, através do processo Nº 904/63. Porém, acabou saindo outras vezes. No final da década de 1970, foi retirado deste local durante a administração do Prefeito Chrisógono Teixeira da Cruz, e foi colocado no aterro da Condusa, localizado na Enseada do Suá, na Praia do Canto, mais especificamente no final da Av. Nossa Senhora dos Navegantes, na Praça da Finlândia, mas depois

de novas pressões de populares e intelectuais voltou para a Avenida Beira-Mar, ao lado do Forte São João, porém, não exatamente ao seu local de origem, de onde saíra, somando-se consideráveis variações dentro do próprio endereço. Em 2014, o monumento é retirado em função de um restauro e retorna, porém, agora no pátio interno do clube do Forte São João, o Saldanha da Gama, sob o pretexto de sua preservação, encontrando nesse local até os dias atuais.

Toda essa tendência de ressignificação e relocação do Monumento ao índio Araribóia, quase sempre de iniciativa do poder público, fez com que o Coletivo Maruípe realizasse a intervenção urbana *O retorno do Araribóia* (2008), premiada para o 8º Salão Bienal do Mar, que ocorreu no Centro de Vitória/ES. O grupo apropriou-se da forma, do conteúdo e da dimensão popular da obra.

O Retorno de Araribóia: apropriação como estratégia poética do Coletivo Maruípe

O Coletivo Maruípe era um grupo de jovens artistas formados na Universidade Federal do Espírito Santo⁵ e reunidos em torno da produção e da reflexão em artes, numa articulação entre conceito e prática artística. Dentre suas inúmeras ações de mapeamento urbano e das proposições em arte conceitual em Vitória, viram na proposta curatorial do 8º Salão Bienal do Mar (2008) uma oportunidade de

⁵ Coletivo Maruípe foi formado em 2004 por alunos dos cursos de Artes (Plásticas/Visuais) e Arquitetura da UFES. O Coletivo Maruípe, com prática multimídia, tinha como proposta o mapeamento e ocupação de espaços expositivos não convencionais, a partir de produção artística e reflexões teóricas sobre temas da filosofia da arte, da estética e outros assuntos importantes para a arte contemporânea, em especial as ligadas aos processos interventivos na cidade. Era composto por Elaine Pinheiro, Meng Guimarães, Rafael Correa; Silfarlem Junior e Vinicius Gonzales. Foi desativado no final dos anos 2000, deixando marcas significativas no campo das artes capixabas.

ampliar suas ações, focadas em espaços interiores, para o grande campo aberto do embate coletivo com a cidade e suas paisagens. Os curadores do evento conduziram uma provocação estética que visava a reflexão sobre os espaços urbanos do centro da capital e seus vazios, por meio de uma reflexão em seu subtítulo “Ondas, pontes e intervenções navegáveis”, compreendendo que cada obra deveria ser capaz de se configurar como um elo com potência para ativar as memórias da cidade, camadas de pertencimento escondidas na malha da metrópole, como documentos de processos de pertencimento urbano (RUFINONE; MARGOTTO, 2009).

Propunha-se que cada um dos signos deixados pela bienal na malha urbana pudessem ser compreendidos como uma extensão da própria memória e corpo da cidade, além de estabelecer uma relação com um público bem mais amplo: a população em geral, pouco habituada aos conceitos que norteiam a produção artística contemporânea. Por meio de uma proposição em que a arte se lançava oficialmente pelas ruas da cidade, buscando desenhar um caráter interventivo, no qual paisagens afetivas, muitas vezes invisíveis devido ao ritmo frenético com que se desenrolam os fluxos do cotidiano, seriam acionadas pelas obras. Assim, os 13 projetos selecionados buscaram a direta intenção de se relacionar com a cidade e suas múltiplas possibilidades a partir do olhar criativo de cada artista, uma interpretação subjetiva dessa realidade urbana. Pelo exposto, o Coletivo Maruípe foi provocado a pensar esse cotidiano da cidade e de seus transeuntes numa perspectiva plural. Tendo o grupo escolhido o monumento ao índio como a imagem geradora de sua obra.

Para Peixoto (2012, p. 14), “Toda intervenção na cidade é necessariamente plural. É urbanística, arquitetônica, política, cultural e

artística”. Seguindo a linha de raciocínio de que nenhuma obra existe fora de sua história, e que “as relações com o lugar se tornam um componente indissociável da obra de arte” (PEIXOTO, 2012, p. 20), temos a intervenção urbana *O retorno de Araribóia* (Figura 3), do Coletivo Maruípe, com a intenção de evidenciar, por trás da reprodução e circulação da réplica, uma história que na contemporaneidade poucos conheciam. Essa obra, claramente uma apropriação citacionista do monumento de Crepaz, incorpora como forma o monumento existente e, como discurso, a apropriação e o simbolismo popular que tal monumento adquiriu com os anos: sua movimentação pela cidade. Assim, forma material e conteúdo simbólico são a matéria edificante de um projeto poético rico e questionador que parece ter tido como intencionalidade refletir sobre o papel dos órgãos públicos na ressignificação da cidade, em especial de seu casco histórico.

Assim, com uma proposta de forte caráter político (decolonial, ou ao menos revisionista da história brasileira desde o período colonial), a obra do Coletivo Maruípe vai ser construída. A proposta consistiu, então, na apropriação de um dos monumentos históricos locais, a figura de um herói do processo de consolidação da ocupação portuguesa na região, e que foi “aportuguesado” pelo Rei de Portugal, como uma espécie de recompensa por auxiliar na expulsão dos chamados piratas (franceses) que queria o domínio desse território. Já aqui, percebemos o forte caráter político da obra proposta. Assim, dentro das reflexões teórico-estético-políticas do grupo, apropriar-se desse monumento seria significativo para rever criticamente a própria constituição do solo capixaba. Araribóia é tido como um dos três vultos notáveis da história colonial do Brasil com relação à Capitania do Espírito Santo.

[...] Recapitulemos os assumptos dos themas, No primeiro plano discutiu-se a figura do nosso bravo cacique Ararigboia, chefe dos temiminós, que com seus companheiros de tribo, fôra induzido do pelo governador Belchior de Azevedo, da nossa ex-Capitania do Espirito-Santo, a prestar a Mem de Sá e ao seu sobrinho Estácio de Sá em 1565, o seu valioso auxilio para expulsar os francezes e seus aliados — os tamoyos — da ilha de Villegaignon, na bahia do Rio de Janeiro, que foi o theatro da cruenta luta e onde o nosso indo, mito índio se portou com tanta bravura, que foi agraciado com o habito de Christo, uma tença e outras distincções d'aquella epoca, e finalmente baptisado christãmente com o nome de Martim Affonso. (ATHAIDE, 1935, p. 14).

O fato de Araribóia ter se associado aos portugueses é visto pelos historiadores contemporâneos como uma traição ao seu povo, pois ele combateu não apenas os franceses, mas também nativos que não se rendiam facilmente ao domínio português no século XVI. Assim, o coletivo se vale dessa nova presunção sobre o bravo herói que defendia o governo colonial (poder instaurado) e vai redirecioná-lo para ver nos órgãos do governo o inimigo a ser atacado. O que revê o papel histórico desse herói, e tenta poeticamente alertar-lhe sobre o real inimigo.

Para tal finalidade, o projeto apresentado e desenvolvido consistiu na construção de uma réplica em tamanho natural do monumento de Crepaz, feita em resina e fibra de vidro, patinada de modo a funcionar como um fac-símile do bronze original. Trabalhando o conceito de mimese, uma imitação da realidade captada pelos sentidos. A imagem (réplica) toma o lugar do objeto na percepção sensível dos transeuntes da



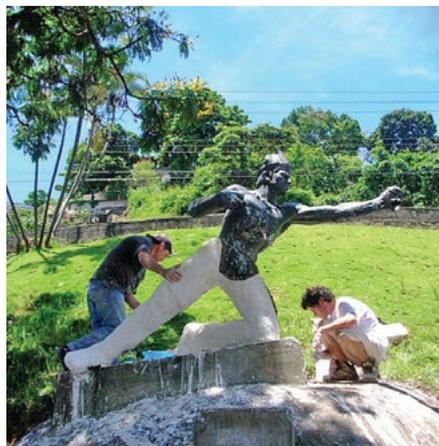
FIGURA 3 O retorno do Araribóia – Coletivo Maruípe. Intervenção Urbana. Centro de Vitória/ES, Brasil. 2008. (Fonte: Acervo Casa Porto das Artes Plásticas, Espírito Santo).

cidade que veem nela o próprio herói imortalizado, uma imitação do verdadeiro monumento. Podemos considerar que

tendo em vista a metafísica platônica, todas as coisas que pertencem ao âmbito sensível são imagens, um reflexo do paradigma eterno do eidos, ou seja, das “Ideias”, das formas eternas e imutáveis que pertencem ao âmbito do inteligível. Logo, tudo que os sentidos captam não são as essências das coisas, o ser “verdadeiro”, mas apenas “imitação” deste ser verdadeiro. (VOIGT; ROLLA; SOERENSEN, 2015, p. 227).

No projeto poético da obra, para que tal proposta se instaurasse era necessária a cópia do monumento original. Essa réplica do monumento feita pelo Coletivo Maruípe foi realizada à partir de moldes, retirados diretamente da obra original em seu local de instalação (Figuras 4 e 5). Para tal, foi necessária a autorização da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (SEMC/PMV) para que um artista, fundador e restaurador de obras de Carlo Crepaz, Jânio Leonardelli, realiza-se a modelagem, o que asseguraria a maior qualidade da cópia – fundamental para que o projeto se operasse mais efetivamente com o público. A escolha do material era fundamental para que a réplica pudesse ser móvel.

A intenção é produzir uma escultura “móvel”, que “caminha” pela cidade e muda de localização de tempo em tempo, dentro da demarcação territorial da Bienal do Mar. Cria-se assim uma reterritorialização do espaço urbano por meio do “retorno de Araribóia”, que aparece e desaparece, provocando uma visão temporária e deslocada tanto da escultura como dos pontos onde se instalará sua réplica. (COLETIVO MARUÍPE, 2009, p. 25).



FIGURAS 4-5 À esquerda: Processo de moldagem do índio Araribóia, 2008. À direita: Moldes do índio Araribóia no ateliê de Jânio Leonardelli, 2008. (Fonte: Acervo Casa Porto das Artes Plásticas).

Essa réplica buscava um efeito de sentido de verossimilhança que reativaria a memória da própria obra em seu mito de “andarilho”, sendo capaz de acionar outros modos de percepção da obra e de seus significados para o público atual – distante dos feitos heroicos de Araribóia, ou mesmo de sua existência esquecida ao pé do Morro do Forte, abandonado em um canto da paisagem urbana da capital capixaba. Essa cópia do real (obra do Coletivo Maruípe), entretanto não se rende ao poder instaurado pelo colonizador, que toma do nativo Araribóia sua identidade nativa, imprimindo-lhe uma outra natureza, a portuguesa. Na obra proposta pelo Coletivo, Martin Affonso volta a ser o cacique Araribóia, e como tal, não defende o colonizador. Poeticamente, o herói, de modo assíncrono, parece despertar de séculos de ilusão lusitana. O herói do Coletivo Maruípe retorna questionando os próprios lugares de poder do governo instaurado, o poder que ameaça o seu povo. Sua viagem no tempo,

uma outra mimese da realidade, o conduz para a atualidade revisitada dos valores políticos que o moldaram herói colonial. A ameaça que paira sobre o bravo cacique temiminó, no projeto poético do coletivo Maruípe, é o próprio poder instituído do estado, a própria imobilidade da paisagem urbana.

[...] Existe um quadro montado na paisagem. O índio Araribóia é o guerreiro que aponta sua flecha para o Penedo e está aí para proteger a ilha dos invasores. Precisamos desconstruir esse quadro do monumento fixo e imutável, daí a mobilidade da escultura. Também é muito comum dentro da lógica do monumento uma escultura ser colocada como ornamento e proteção de um edifício ou uma entrada. Colocamos a escultura apontando para a arquitetura procurando criar uma linha de diálogo ou desacordo, dependendo das variantes que existem entre o signo que aponta e o objeto apontado (arquitetura e entorno). Nesse sentido, o olhar não é de contemplação do mito heróico, mas do índio em ação de reconquista (COLETIVO MARUIPE, 2008, p. 27).

Assim, o coletivo de artistas re(cria) uma reterritorialização do espaço urbano ao realizar a réplica, apropriando-se da forma e conceito do monumento, migrando sua obra pela cidade durante dois meses consecutivos, que aparece e desaparece na malha urbana da cidade, como se caminhasse pela espaço público urbano, provocando uma visão temporária e deslocada da escultura. A população dormia com ele em um lugar e acordava com ele em outro.

O novo monumento retornado passeava pela urbe, passando pela Avenida Beira-Mar (onde apontava o Porto de Vitória quase como moinhos quixotescos); ocupando a Rua Sete (onde apontava para os próprios transeuntes como ameaça); ocupou a praça em frente do Palácio Anchieta (Figuras 6 e 7), sede do governo do Espírito Santo



FIGURAS 6-7 O Retorno de Araribóia (2008/2009), Coletivo Maruípe. Posicionamento em frente ao Palácio Anchieta, Vitória, 2008. (Fonte: Acervo Casa Porto das Artes Plásticas, Espírito Santo).

(apontando sua flecha para o prédio, a grande ameaça do governo ao seu povo nativo). De acordo com Rufinoni e Margotto (2009, p. 24), parafraseando o memorial descritivo do Coletivo Maruípe, “o índio retorna para “revisitar a cidade”, com suas flechadas sem flecha, pois a escultura já não possui arco ou flecha, só a postura em ação”. Colocado no chão, e não em um pedestal, o cacique era do tamanho das pessoas que o olhavam diretamente no olho. Frente a frente com seu olhar atento, focado no inimigo (Figura 8). Sua arma idealizada e imaginária se completava com o olhar do público/transeunte que tentava entender porque aquele monumento circulava para a cidade e o olhava os lugares e as pessoas com tanta dureza. Memórias de um passado presente. Coletivamente compartilhada.



FIGURA 8 Detalhe do rosto do Monumento ao índio Araribóia. Centro de Vitória/ES, 2008. (Fonte: CEDOC – Acervo LEENA/UFES).

Considerações Finais

A obra fala em memória coletiva, mesmo que essa memória venha se solidificar por meios de dinâmicas não tradicionais que se movem paralelas a sua contemporaneidade como, a livre interatividade, a agregação de novos significados junto ao original, as releituras e interferências visuais. Corroborando com esse pensamento Halbwichs (2013) descreve que a mesma é um processo de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo social, já para Le Goff (1990) o aspecto simbólico da memória está atrelado a sua seletiva função de salvar o passado, para servir o presente e o futuro.

Podemos dizer que a obra em questão e concebida “[...] como um ‘agente de co-produção’ do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação ‘artística’ localizada no espaço público [...]” (REMESAR, 2000, p. 67), na qual para a população não ciente de tratar-se de uma réplica, tratavam o monumento como se fosse o original, percebendo-se assim que a obra do coletivo aparentemente resignificou a imagem do índio para as novas as gerações.

Constata-se que a intervenção urbana “O retorno do Araribóia” circulou e questionou vários pontos de poder político da capital capixaba, apropriando-se dos espaços, reconfigurando paisagens, histórias e memórias a seu respeito. Sendo uma obra de forte conotação político-institucional dentro da mostra, redimensionando a cidade, seus equipamentos e mobiliários urbanos como um outro circuito de arte instaurado naquele momento no cenário do estado.

Referências

- ATHAYDE, Antonio. Os três vultos notáveis da História Colonial do Brasil, com relação á Capitania do Espírito Santo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo*, no.8, abril de 1935, p. 14-32.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do Monumento*. Trad. Luciano V. Machado. 3a. Ed. São Paulo:UNESP, 2001.
- COLETIVO MARUIPE. *O Retorno de Araribóia*. (Memorial descritivo). Projeto apresentado para atender o Edital de Seleção da 8a. Bienal do Mar. Vitória, ES, 2008
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão ... [et al.].Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte/Cidade*. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.
- REMESSAR, Antoni; BRANDÃO, Pedro. *O espaço público e a interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design, 2000.
- RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. *8º Salao Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.
- VOIGT, A. C.; ROLLA, C.E.O.; SORENSEN, C. O conceito de Mínesis segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. *Revista Travessias*, n.2, v.9, 2015, p. 232-235.



REITOR**Paulo Sergio de Paula Vargas****VICE-REITOR****Roney Pignaton da Silva****PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO****Cláudia Maria Mendes Gontijo****PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO****Valdemar Lacerda Jr.****PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO****Renato Rodrigues Neto****PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO****Teresa Cristina Janes Carneiro****PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL****Rogério Naques Faleiros****PRÓ-REITOR DE GESTÃO****DE PESSOAS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL****Josiana Binda****PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA****Gustavo Henrique Araujo Forde****DIRETORA DO CENTRO DE ARTES****Larissa Zanin****CONSELHO CIENTÍFICO**

Alexandre Siqueira Freitas (UFES); Almerinda Lopes da Silva (UFES); Ana Cavalcanti (UFES); Ângela Grando (UFES); Cecília Almeida Salles (PUC-SP); Cesar Floriano dos Santos (UFSC); Cláudia Maria França da Silva (UFES), Cláudia Matoos (universidade de Lisboa); David Ruiz Torres (Univ. Granada – UFES); Diana Ribas, (Univ Baía Blanca); Edson Reuter (UNICAMP); Elisa Ramalho Ortigão (FAPES); Erick Orlosk (UFES); Gisele Ribeiro (UFES); Isabel Maria Sabino Correia (Universidade de Lisboa); Isabela Frade (UERJ/UFES); João Wesley de Souza (UFES); Joedy Bamonte (UDESC); José Cirillo (UFES); Leandro Lesqueves Costalonga (UFES); Luís Jorge Gonçalves (Universidade de Lisboa); Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira (UFF); Marcela Belo (UFES/UFMG); Marcos Martins (UFES) Maria de Fátima Couto (UNICAMP); Maria Luisa Távora (UFRJ); Pilar M. Soto Solier (Univ. de Granada); Raquel Garbelotti (UFES); Renata Cardoso (UFES); Ricardo Maurício Gonzaga (UFES); Rosana Paste (UFES); Sandra Correa (UFBA); Stela Maris Sanmartin (UFES); Tailze Melo (PUC-MG); Tatiana Rosa (MUCANE); Teresa Fernanda Gil (Univ. Granada); Waldir Barreto (UFES);

ORGANIZAÇÃO**José Cirillo; Marcela Belo; Ângela Grando****PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO****Thaís André Imbroisi****OBRA**

“THE TOUCH IN 2020” - Cláudia Matoos, Lisboa, Portugal. (Díptico 120 cm x 80 cm) Acrílico s/ tela.

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil

S471a Seminário Ibero Americano Sobre o Processo de Criação nas Artes (10. : 2020 : Vitória, ES)
Arte e tempos de pandemia : anais do X Seminário Ibero americano sobre o Processo de Criação nas Artes [recurso eletrônico] / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando, organizadores ; Thaís André Imbroisi, Ana Carolina Grasse Vieira, ilustradores Dados eletrônicos 1. ed. Vitória : EDUFES, 2020
p. 899 :
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-89300-00-7
Modo de acesso: <https://leena.ufes.br>

1. Criação na arte. 2. Arte moderna. 3. Ensino Arte. 4. Música. 5. História da Arte I. Cirillo, José, 1964 --. II. Belo, Marcela, 1982 --. III. Grando, 1950 --. IV. Título.

CDU: 7

Elaborado por Zilda F. de Oliveira CRB 6 ES 0065 0 /O

Notas dos editores:

- Os textos foram publicados na sua língua original, ficando sua revisão a cargo dos autores.
- A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei no 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

