



VOLUME 39

JOSÉ CIRILLO
MARCELA BELO
CILIANI CELANTE
DOUGLAS GOMES
GABRIELA FERREIRA LÚCIO
MILENA KOHLER

Prelúdios de um herói

Sobre arte pública capixaba



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Valdemar Lacerda Júnior

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,
Eneida Maria Souza Mendonça, Fabícia Benda
de Oliveira, Fátima Maria Silva, Gleice Pereira,
Graziela Baptista Vidaurre, José André Lourenço,
Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Diretor da Graúna Digital

Thiago Moulin

Supervisão

Laura Bombonato

Seção de edição e revisão de textos

Carla Mello | Natália Mendes | José Ramos
Manuella Marquetti | Stephanie Lima

Seção de design

Carla Mello | Bruno Ferreira Nascimento

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação e capa

Bruno Ferreira Nascimento

Revisão de texto

MC&G Editorial

Fotografia da capa por

Croqui de Douglas Gomes.

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

V796 Prelúdios de um herói [recurso eletrônico] : Sobre arte pública capixaba / José Cirillo ... [et al.]. - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : Edufes, 2023.
150 p. : il. ; 21 cm. - (Coleção Pesquisa Ufes ; 39)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-521-2

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Arte pública. 2. Espírito Santo - arte. 3. Escultura.
4. Monumentos. I. Cirillo, José [et. al.]. II. Série.

CDU: 7 (815.2)

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

**JOSÉ CIRILLO
MARCELA BELO
CILIANI CELANTE
DOUGLAS GOMES
GABRIELA FERREIRA LÚCIO
MILENA KOHLER**

Prelúdios de um herói

Sobre arte pública capixaba

 **EDUFES**

Vitória, 2023

Este livro foi contemplado pela seleção de livros da PRPPG/UFES, com financiamento do PROAP e Recursos do Tesouro Nacional, fazendo parte da “Coleção Pesquisa UFES”.

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.

Esse livro será disponibilizado gratuitamente no Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade Federal do Espírito Santo e será licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição – não comercial – sem derivações 4.0 Internacional.

Art. 1º - Fica o Poder Executivo autorizado a mandar construir pela Secretaria de Viação e Obras Públicas no cemitério da cidade de Baixo Guandú, um túmulo para recolher os restos mortais do cabo Mendonça e soldado Aldomário Falcão, fuzilados quando naquela cidade defendiam os princípios legais e autoridades constituídas pelas Forças Revolucionárias em outubro de 1930.

(ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. Lei 1.574, de 22 de dezembro de 1960)

Às entregas pessoais que se excluem de si pelo coletivo.

Sumário

Apresentação	11
Prelúdios de um Herói	15

Capítulo 1

Arte Pública: breves notas sobre um conceito	17
Espaço público e sujeito	19
Monumento	22
Arte Pública no Espírito Santo, um desdobramento.....	29
Sobre o tema e as possibilidades de entendimento da Arte Pública Capixaba.....	39

Capítulo 2

Araribóia, um herói da pacificação do solo capixaba entre deslocamentos, espaços, paisagens e memórias: trajetórias de uma obra e sua réplica	46
Do monumento a intervenção: movimentos da cidade e da obra	50
O Retorno de Araribóia: apropriação como estratégia poética do Coletivo Maruípe.....	57

Capítulo 3

Monumento à Yemanjá: resistência heroica da diversidade	66
Monumento à Yemanjá: dos preconceitos ao sincretismo	69
Do processo de construção à recomposição do Orixá	71
Construção da Identidade: monumentos e suas mensagens simbólicas.....	77
A ocupação do solo capixaba e as diferentes etnias que constituem o Espírito Santo	79
Ancestralidade e Arte Pública: construindo identidades culturais	81

Capítulo 4

Guerrilheiros do Caparaó, discórdia e monumentalização	87
Os Guerrilheiros do Caparaó (2013): um site disjuntivo e político	90
A Guerrilha do Caparaó: uma breve revisão	91

Os guerrilheiros no Caparaó: anti-heróis entre matas e grutas.....	95
De homens e matas: de guerrilheiros a heróis do turismo de aventuras	98
Das relações disjuntivas entre a cultura local, o tema e a obra	103

Capítulo 5

Em tempo de chumbo, a arte pública como resistência política	112
Introdução: a criação da UFES.....	113
Sobre o artista e um ativismo silencioso	117
Sobre o mural na Universidade Federal do Espírito Santo.....	121
Considerações sobre o tema e o projeto: radiografia política de uma obra....	123
Edificação de um discurso velado: quando a arte é ativista mesmo silenciada..	127
Referências.....	135
Sobre os autores.....	142
<i>José Cirillo</i>	142
<i>Marcela Belo Gonçalves</i>	142
<i>Ciliani Celante Eloí Jeronymo</i>	143
<i>Douglas Gomes</i>	143
<i>Gabriela Ferreira Lucio</i>	143
<i>Milena dos Santos Kohler</i>	144
Lista de assuntos.....	145

Apresentação

Dos muitos sentidos constituintes que possui um lugar urbano e seus marcos na paisagem; dos aspectos de presença e poder reflexivo despertados pelo curso temporal dos monumentos e esculturas públicas; dos diálogos e dissensos vivenciados em seus processos de ressignificação no contato direto com múltiplos públicos; é disso que trata este livro dedicado à apresentação de quatro importantes projetos de arte pública realizados, a partir do século XX, nas cidades de Vitória e Irupi, no Espírito Santo.

São monumentos cuja bravura e resiliência nos remetem à proposta de tornar a visitar a figura do herói: o índio Araribóia, a mítica Iemanjá, um grupo de guerrilheiros do Caparaó e a monumentalidade da ciência construída pela universidade pública, gratuita e de qualidade em nosso país. Elaborados com materiais e suportes diversos como bronze, concreto, fibra resinada e pastilhas de vidro, este seletor excerto da produção em arte pública existente no território capixaba não só suscita boa oportunidade para a atualização de suas leituras críticas, como também nos indica representatividades de seus autores, diversas tipologias e tecnologias da produção tridimensional praticada àquele tempo, na região.

Os capítulos apresentam a difícil tarefa de dissertar sobre a própria história, aqui posta em prática a partir da desnaturalização das

narrativas do campo historiográfico e artístico. Para tanto, a epistemologia própria da arte pública se faz pertinente, sendo ela própria pautada pelo capítulo de introdução. O formato do livro acomoda e bem reverbera a proposta de desaceleração conduzida pelo monumento e pela escultura pública diante do fluxo urbano atual. A forma do livro recorda ainda aos leitores mais atentos a necessidade das ponderações que devem sempre ladear a atualização das ideias arraigadas à coletividade.

Ao longo de suas páginas podemos notar pelo menos duas camadas de síntese sobre os monumentos selecionados que projetam a atualidade deste tema em questão: a primeira camada é formada pela recuperação do sentido local, da atenção dispensada às obras de caráter escultórico, permanente, urbano e público lidas, nesta ordem, por meio da História e da Cultura Visual e que assim ascendem à condição da monumentalidade. A segunda camada analisa suas apropriações cotidianas considerando o imaginário coletivo da cidades capixabas ao longo do tempo, tanto quanto dá nota sobre outras intervenções artísticas e culturais recentes efetivadas por sobre sua primeira constituição. Camadas essas, uma e outra, que têm sido dispositivo importante para a construção discursiva da arte pública contemporânea.

Como se pode observar pelo levantamento efetivado nesta publicação, trata-se de obras do passado a habitar as cidades do presente, que carregam em sua trajetória contextos variados de criação/encomenda, derivas, manutenção material e apropriação cultural a ressignificar sua primeira instauração nos lugares e a permitir que se ampliem as discussões sobre a pertinência das múltiplas plataformas encontradas na e praticadas pela contemporaneidade.

O que revela o presente estudo é um trabalho de mapeamento maior, anterior, interessado nas condições urbana e pública de obras artísticas e arquitetônicas cujo espectro mnemônico indica a retificação das formas de apresentação e representação dos grupos e fatos sociais do povo capixaba.

Em grande plano, o livro objetiva discutir o peso das heranças, sua relação direta com os silenciamentos impostos pela cidade tradicional; seus modelos de aparecimento e validação para a arte e para grupos e comunidades a quem até então destinava papel coadjuvante.

Fortalece-se assim, o papel da pesquisa acadêmica e sua meta por perspectivas verticalizadas que possam gerar compreensão para os mais variados objetos de estudo na sociedade. Boa leitura!

Sylvia Furegatti

Campinas, SP – dezembro de 2020

Heróis são para sempre.

(Gabrielle Heinz)

Prelúdios de um Herói

Todos fugiram. A única defesa foi a reação de Aldomário Falcão. Do alto do morro onde hoje fica a caixa d'água, mão no gatilho disparou a metralhadora assim que os atacantes despontaram na estrada, os mineiros revidaram. A munição acabou. Foi surpreendido dentro da trincheira, dominado e morto a golpes de baioneta.¹

Era 10 do mês de outubro do ano de 1930, quando o Soldado Falcão sucumbiu. A Região do Contestado, entre Minas Gerais e Espírito Santo, que seguia em guerra, aliás desde o século XIX, foi o palco. Somente em 1963, a contesta teve seu fim. Para Silva (2019, p.17), a luta por limites geográficos entre os estados brasileiros teve seu pior cenário, em termos de uso da força militar, na região conhecida como Contestado. Segundo o autor, “[...] na ocasião, ambos os Estados fizeram uso, em particular, de seus aparatos policiais militares”. Findo o conflito nos anos de 1960, com um tratado assinado entre os dois estados, foram sendo construídos os mitos e heróis de cada um dos lados.

1 Relato de Iussif Amin, advogado e interessado na história de Baixo Guandu, disponível em <https://sitebarra.com.br/v5/2014/06/soldado-capixaba-vira-heroi-ao-defender-fronteira-em-baixo-guandu.html> (acesso em 20 de outubro 2019)

Muito se conta, na tradição oral do nordeste capixaba, sobre o fogo acirrado que quase impediu que os mineiros invadissem o estado. Mais de dois mil soldados inimigos formavam o pelotão subjugado por rajadas de metralhadoras. A fronteira de Baixo Guandu foi palco de uma feroz resistência aos revolucionários mineiros, que buscavam assegurar o governo recém empossado na capital, ao qual o governador fazia oposição.

O front capixaba resistiu bravamente ao ataque mineiro, o qual desconhecia o inimigo e seu número. Os soldados capixabas, conforme relatos históricos, haviam abandonado a trincheira. Apenas um militar ficou e seguiu sua sina, a de herói. Quando se acabaram as balas, enfim, os soldados mineiros chegaram na trincheira. Para surpresa de todos, apenas um homem havia detido todo um batalhão. Como aos heróis de guerra, o Soldado Aldomário Falcão foi morto, sua morte era a consumação de sua bravura. Tornara-se mito.

Os mitos e heróis não se fazem por obra das referências bibliográficas ou por interesses institucionais apenas. Se fazem pelo reconhecimento coletivo, sendo contados seus feitos em dias e noites, sob estrelas, em salas de aula, nas ruas. São mitos, não homens. Disto trata este livro, o primeiro de uma série dedicada à arte pública temática capixaba. Estamos focados na representação daqueles que lutaram por uma nação e/ou por uma coletividade melhor. Esse material resulta da análise de dados coletados por meio de pesquisa sobre arte pública capixaba ao longo dos últimos anos, tendo contado com apoio da FAPES, CAPES e do CNPq, o que nos permitiu seguir a saga de desbravar um pouco da história do Espírito Santo contada por meio de seus monumentos.

Capítulo 1

Arte Pública: breves notas sobre um conceito

Comumente, o conceito de Arte Pública pode remeter, num primeiro momento, a obras de arte disponíveis em museus e galerias para livre acesso, ou a obras de arte instaladas em locais públicos, como praças e avenidas, para que as pessoas sejam atingidas pela “aura da Arte”, seguindo o sentido de partilha e coletividade relativos à palavra “público”. O conceito de Arte Pública, entretanto, faz relações diretas com este público, com a comunidade, sua história, suas memórias e seus fatos relevantes, não representando apenas uma benfeitoria do meio artístico em oferecer arte ao povo, de forma unilateral, mas um processo em que o teor das obras está enraizado na sociedade, que poderá interagir também como autora, interventora e crítica.

As primeiras ações voltadas para promoção da Arte Pública, como relata José Guilherme Abreu em *As Origens Históricas da Arte Pública* (2015), ocorreram na Bélgica e nos Estados Unidos, no final do século XIX. Sociedades nesses locais fizeram oposição ao sistema

de institucionalização e mercantilização das obras de arte em prol de uma arte que fosse mais acessível. Foram relevantes também os movimentos *Arts and Crafts*, que defendeu na Europa a produção manual criativa como alternativa à produção em massa para atender ao mercado, e *City Beautiful*, que buscava a promoção do embelezamento das cidades nos Estados Unidos.

Estreitando-se com o passar do tempo para o âmbito das Artes Plásticas, a Arte Pública, presente em grande parte dos aglomeramentos urbanos, ganhou significado na defesa do patrimônio, na livre expressão popular - independente de instituições ou movimentos artísticos -, na história contada pelo estado através de homenagens e nas memórias que se fazem presentes e relatam a vida cotidiana da sociedade. Por esse nítido entrelaçamento com a vida e a história, Abreu (2005) aborda a concepção de Arte Pública caracterizando as obras dessa categoria, em grande parte os chamados monumentos, enquanto lugares de memória:

A noção e a percepção do monumento enquanto lugar de memória, é desde logo um dos aspectos essenciais, já que, encarado dessa forma, o monumento deixa de ser uma peça arqueológica (um mônio), para se tornar num feixe de significados e de memórias, que traçam a sua própria vida e ajudam a determinar o seu sentido transhistórico e metalinguístico. (ABREU, 2005, p. 227)

Esses lugares de memória - lembretes constantes presentes na vida corriqueira em sociedade - interagem com os indivíduos de maneiras diferentes, cada qual a seu grau de relação e proximidade com o monumento. Observando-se todo o caminho até a instalação de uma obra de arte em espaço público, é possível identificar no ponto de partida, de forma mais superficial, aqueles que encomendam o monumento, que vão desde uma coletividade social em contexto apelativo à preservação da memória sobre algum acontecimento ou chegar a “encomendadores” que podem estar a serviço do estado ou de instituições, ambos tomam as decisões a eles cabíveis,

como definições dos investimentos, escolha de locais e os processos para seleção dos artistas. Aos artistas é encaminhada a encomenda, para que, juntamente a uma equipe, de acordo com a demanda, seja construído o monumento. Por fim, está o público, ou a população e as inúmeras possibilidades de relação com a obra.

A construção de uma obra de arte idealizada para o espaço público limita a criação dos artistas ao condicionamento vindo daqueles que realizam a encomenda e que podem interferir na idealização das características da obra. Após ser instalada a obra, esta torna-se parte de um local de passagem e interação e fica à mercê de admirações, repúdios, de ser fotografada, alterada, corrompida, à medida que simbolize ou não representação aos indivíduos (ABREU, 2015). Cabe assim um aprofundamento nas possibilidades relativas ao teor dos monumentos em espaço público e em seus impactos sobre os indivíduos.

ESPAÇO PÚBLICO E SUJEITO

Para uma melhor compreensão do efeito da instalação de obras de arte em locais públicos e as relações possíveis a partir disso, é necessário voltar o olhar para o conceito de espaço público e as relações de vivência nesse espaço coletivo. A socióloga Alexandra Castro, em seu artigo *Espaços Públicos, Coexistência Social e Civilidade* (2002) traz a seguinte definição de espaço público:

Uma definição alargada de espaço público coloca, assim, como princípio a sua acessibilidade a todos, o lugar onde qualquer indivíduo pode circular livremente, em contraponto ao espaço privado, cujo acesso é controlado e reservado a um público específico. O critério de acessibilidade repousa sobre a ideia implícita de que é a livre circulação do corpo no espaço que o torna público e que estes espaços acessíveis pressupõem "(...) encontros socialmente organizados por rituais de exposição ou de inibição que pouco se relacionam com a convivialidade inerente à

vida de bairro e das relações de vizinhança” (JOSEPH, 1998 apud CASTRO, 2002, p. 2)

Tal definição expressa, de certa forma, o tom de liberdade proporcionada aos sujeitos durante a ocupação de espaços caracterizados como públicos, locais acessíveis de coletividade. Essa liberdade permite a interação com tudo aquilo que lhes for acessível, seja com outros sujeitos, com os espaços ocupados e com expressões artísticas presentes no local. Trata-se do ambiente em que, dentro dos limites determinados pela lei, qualquer indivíduo, independente de fatores socioeconômicos, escolhe circular e interagir.

A forma das interações está atrelada às intenções dos sujeitos ao ocupar os espaços públicos, influenciados também pelas características do local. Em maior ou menor grau, boa parte dos espaços públicos presentes em centros urbanos possuem características que favorecem o fluxo contínuo, a passagem breve dos sujeitos, com curtos momentos de ocupação e interação.

A importância e o desafio que os espaços públicos hoje colocam não devem fazer esquecer que no início do século XX, o urbanismo operacional conduziu a um abandono do espaço público, pois predominava a lógica da integração econômico-funcional. A forma urbana não era gerada a partir da produção de uma estrutura de espaço público, mas resultava de uma ocupação funcionalista do solo sob a forma de zonas especializadas e de figuras em rede. As intervenções urbanísticas limitavam-se a prever o esgotamento do fluxo de peões no espaço deixado vago pelo automóvel. (CASTRO, 2002, p. 4)

Como que em um processo de normalização dos fluxos breves em espaços públicos, estes perdem, com o tempo, sua característica integradora, o que ocorre juntamente com a ausência ou limitação das interações dos sujeitos nesses espaços, reduzidas àquilo que

permitem as passagens rápidas e corriqueiras. Castro (2002) aponta para movimentos mais atuais direcionados a atuar nos territórios urbanos e, conseqüentemente nos espaços públicos, de maneira que sua função de integração seja retomada, como ocorre em parques, praças, jardins e pontos turísticos.

Como já salientámos noutros momentos, as tendências mais recentes parecem, pois, não ser a de edificar e dotar os territórios urbanos de maior objectividade, mas torná-los mais significativos: diversamente tematizados e projectados à imagem de uma sociedade mais complexa e de atividades e funções mais diversificadas. Os processos de transformação da cidade existente, desencadeados, nomeadamente, pela reconversão das áreas devolutas, deixam de se destinar apenas aos habitantes de um determinado bairro ou cidade, participando, igualmente, num projecto mais alargado de promoção urbana e de novos estilos de vida, onde se evidencia a cidade como objeto estético, lugar de memória e de dimensão internacional. Tenta-se criar, deste modo, um núcleo forte, dinâmico e visualmente atraente, para captar novas atividades e populações. Pode afirmar-se que as cidades e o modo de vida urbano parecem estar outra vez na “moda”, fenómeno este visível através de uma convergência de estratégias económicas, políticas e sociais que colocam o acento no investimento de uma nova urbanidade (FERREIRA, 1997 apud CASTRO, 2002, p. 4)

As possibilidades de interações dos indivíduos demonstram uma tendência a se tornarem mais diversas quando os espaços coletivos públicos integram a mobilidade e a vivência. Um exemplo de espaço público onde esses dois fatores atuam de forma conjunta é a Avenida Paulista, localizada no limite entre as zonas Centro-Sul, Central e Oeste do município de São Paulo (SP). Sua obra é do final do século XIX e foi idealizada como um espaço direcionado para as elites, porém representa na atualidade um importante espaço de processos

coletivos, onde manifestações culturais, sociais, políticas e econômicas ocorrem em paralelo com a mobilidade individual por veículos, que anteriormente predominava no local.

Alvo de investimentos e manutenção por parte do poder público e de atenção nacional por receber grandes manifestações coletivas de cunho político, a Avenida Paulista expressa a mobilidade urbana, com fluxo intenso de veículos de segunda à sábado. Aos domingos, as breves passagens dão lugar a ocupações mais longas, que permitem passeios e interações com feiras, parques (como o Trianon), obras de arte pública (como a obra de Tomie Ohtake), museus (como o MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), performances, manifestações artísticas e tantas outras possibilidades, visto que a avenida é fechada aos domingos, para que veículos não circulem. Em Vitória (ES) a Avenida Dante Michelini também é fechada aos domingos e feriados para que o fluxo intenso de veículos dê lugar a outras interações com os espaços públicos.

A “desaceleração” do fluxo em espaços públicos permite que obras de arte pública, muitas vezes classificadas como monumentos, sejam incluídas em mais processos de interação dos sujeitos, como ocorre em locais mais voltados para esse processo. Os sujeitos, que muitas vezes passam sem perceber os monumentos presentes nos locais onde passam corriqueiramente, podem retornar a estes locais em momentos de lazer e criar com as obras novas relações e diálogos.

Diversos autores abordaram o conceito de monumentos e arte pública e as relações mais comuns no processo em que a arte pública é monumento. Se farão presentes as colaborações de alguns destes autores para a maior interação com o assunto.

MONUMENTO

A partir do conteúdo trabalhado até o momento, faz-se possível prosseguir adentrando o campo da Arte Pública, mais especificamente enquanto monumento. Abordagens dos historiadores Françoise

Choay e Alôis Riegl, principalmente, colaboraram para que aqui fossem traçados conceitos a respeito das obras de arte classificadas como monumento. Em “*O culto moderno dos monumentos*”, Alôis Riegl (2014) aborda a relação dessas obras que se diferenciam e são classificadas de maneira distinta por serem constituídas para perpetuação de acontecimentos:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). Pode tratar-se de um monumento de arte ou de escrita, conforme o acontecimento a ser imortalizado tenha sido levado ao conhecimento do espectador com os meios simples de expressão das artes plásticas ou com o auxílio de inscrições. Geralmente, os dois meios encontram-se associados de forma equitativa. (RIEGL. 2014, p. 31)

A classificação de obras de arte pública enquanto monumentos está atrelada ao potencial de relação de cada obra com a memória, sua capacidade de trazer à tona as raízes identitárias das comunidades. Porém, são os sujeitos que, na interação ou aproximação frequente com as obras presentes em seu cotidiano, determinarão se estas obras são ou não monumentos, baseadas em suas relações pessoais e coletivas com elas (CIRILLO, 2018). É necessário recordar que obras de arte efetuam relações diferentes com cada sujeito, podendo ser criados laços temporários de pertencimento e representatividade, levando em conta a parcialidade das histórias contadas.

O monumento tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo. O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração. Ou ele é simplesmente constituído em objeto de saber e integrado numa

concepção linear de tempo – neste caso, seu valor cognitivo relega-o inexoravelmente ao passado, ou antes à história da arte em particular -; ou então ele pode, além disso, como na obra de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística, ao nosso “desejo de arte” (*Kunstwollen*): neste caso, ele se torna parte constitutiva do presente vivido, mas sem a mediação da memória ou da história.

As relações diferentes que mantêm entre si, respectivamente, os monumentos históricos com o tempo, a memória e o saber, determinam uma diferença maior quanto à sua conservação. Aparentemente, essa noção é consubstancial aos dois. Contudo, os *monumentos* são, de modo permanente, expostos às afrontas do tempo vivido. O esquecimento, o desapareço, a falta de uso faz que sejam deixados de lado e abandonados. (CHOAY, 2001, p. 26)

Choay enfatiza em sua obra “A Alegoria do Patrimônio” (2001) o potencial do monumento inserido na linearidade dos acontecimentos, enquanto portador da memória. Não despreza, porém, a sua função artística, representando possibilidades de relações que vão além do lembrete presente em praça pública e levanta novos diálogos e inquietações. Entende-se, a partir daí, que a limitação dos monumentos ao campo de memória, carecendo de novas relações de interação, é um processo estreito e em decadência.

Choay anuncia essa decadência, apontando fatores que a ela levaram:

A progressiva extinção da função memorial do monumento certamente tem muitas causas. Mencionarei apenas duas, ambas vigentes em longo prazo. A primeira refere-se à importância crescente atribuída a conceito de arte nas sociedades ocidentais, a partir do Renascimento. A princípio, os monumentos, destinados a avivar nos homens a memória de Deus ou de sua condição de criaturas, exigiam daqueles que os construíram o trabalho mais perfeito e mais bem realizado, eventualmente a profissão das luzes e o ornamento da riqueza. Não se pensava em beleza. Dando à

beleza sua identidade e seu estatuto, fazendo dela o fim supremo da arte. O *Quattrocento* a associava a toda celebração religiosa e a todo memorial. Embora o próprio Alberti, o primeiro teórico da beleza arquitetônica, tenha conservado, piedosamente, a noção original de monumento, ele abriu caminho para a substituição progressiva do ideal de memória pelo ideal de beleza.

A segunda causa reside no desenvolvimento, aperfeiçoamento e difusão das memórias artificiais. Platão fez da escrita seu paradigma venenoso. A hegemonia memorial do monumento não foi, porém, ameaça da antes de a imprensa ter trazido à escrita uma força sem precedentes no que diz respeito à memória. (CHOAY, 2001, p. 20)

A estes fatores faz-se possível adicionar ainda a diversidade das relações de interação dos sujeitos com o espaço público, bem como com os monumentos que nele se encontram e as variações nos fluxos de circulação nos espaços que, na atualidade demandam mais possibilidades do que apenas lembrança e homenagem. Para além da perspectiva de memória, Riegl (2014) expande a análise das relações do sujeito perante o monumento, como lemos:

Mas será que apreciamos apenas o valor histórico nos monumentos artísticos? Se assim o fosse, todas as obras de arte do passado e todos os períodos de arte deveriam possuir o mesmo valor aos nossos olhos, ganhando apenas pela sua raridade ou antiguidade um relativo aumento de valor, com um Tiepolo do século XVIII, por exemplo, sendo mais importante do que os maneiristas do século XVI. Ao lado do interesse histórico da obra de arte antiga, existe outro elemento, inerente à sua especificidade artística e que é relativo às suas propriedades de concepção, forma e cor. É, portanto, evidente que ao lado do valor histórico que possuem, para nós, todas as obras de arte antigas (monumentos) sem exceção, existe um valor de arte intrínseco, que é independente da posição que a obra de arte ocupa na cadeia evolutiva histórica. (RIEGL, 2014, p. 34)

Novos valores relacionados aos monumentos presentes em espaços públicos são possíveis diante da existência de novas relações, pertinentes de acordo com o momento vivido em sociedade. A partir do momento em que é colocado em espaço público, o monumento ganha a função de impacto e comunicação das mais diversas mensagens históricas, simbólicas e culturais. Monumentos históricos idealizados para homenagem a lideranças podem ser alvo de novas interações quando determinado grupo social questiona sua importância diante dos atos do indivíduo homenageado, como é o exemplo da estátua do português Joaquim Pereira Marinho, traficante de escravos homenageado no estado com maior população negra do Brasil, a Bahia, de acordo com a BBC Brasil (2020). O heroísmo do indivíduo representado, sugerida pela verticalidade do monumento, é contestada pela população local, num exemplo de conflito e questionamento de valores entre o povo e o poder público. A imaginabilidade do monumento depende de como ele é capaz de provocar uma forte imagem mental no observador que seja capaz de fazê-lo sentir a obra como pertencente ao seu existir. Quando esse processo falha, no caso por um heroísmo unilateral e colonizador, o monumento não se estabelece como algo sobre o qual se desenvolve afetos.

Podemos então pensar, que assim como no âmbito contemporâneo a Arte Pública expande-se para além do objeto, da mesma forma, o monumento, sem perder seu objetivo de rememoração, já não se restringe mais à simples representatividade estática; ao contrário, atrai e dialoga, já não está preocupado em adaptar-se ao meio, mas a quebrar caminhos costumeiros. Neste caso, percebemos que o curso da construção cultural estaria agregando junto a função histórica e memorial dos monumentos, experiências estéticas que fogem do conceito tradicional do mesmo, dinamizando a memória coletiva (de certa forma mecenas mantenedora dos monumentos públicos, pois é ela que garante o pertencimento do objeto ao convivas) para novas dimensões imagéticas e conceituais. Isto acontece tanto com monumentos intencionais ou os monumentos espontâneos recentemente erigidos,

quanto com monumentos intencionais e não intencionais erigidos em outras épocas. Por outro lado, geralmente partindo do poder público, a instituição desses memoriais podem não atingir seu objetivo enquanto evocadores de um certo passado, por ato, personalidade ou qualquer outro motivo que talvez tenha sido e merece ser de relevância histórico-coletiva, mas visualmente cumprem seu papel na construção do imaginário local, contribuindo na distinção de suas características, habilitando-o a se tornar um lugar de memória. Desta forma, o devir da memória não deve ser considerado apenas dentro dos viveiros institucionais, lembrando que as (des)continuidades fazem parte do processo de qualquer formação cultural, pois, 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, pensamos logo no que possibilita a coabitação de tão diversos modos de pensar e de agir. De pronto uma resposta: a cultura é o aglutinador social 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 inicialmente em signos materiais e imateriais. Interessa-nos aqui, particularmente, a sua presença material na forma de monumentos (intencionais, não intencionais e espontâneos) ou intervenções urbanas relacionadas à ideia do herói, esse mito da coletividade compartilhada e aglutinadora.

Diante de tal expansão de possibilidades conceituais de monumento, dentro das inúmeras variações de interações e funções, percebe-se que muito já se transformou desde a instalação dos primeiros exemplares de obras de arte em espaço público e que a análise desse assunto se faz mais completa em uma perspectiva que considere a Arte Pública juntamente com os espaços em que está presente e as interações dos sujeitos com os monumentos. Tendo-se, assim, uma visão mais questionadora, crítica e holística, como aconselha Choay:

O culto que se rende hoje ao patrimônio histórico deve merecer de nós mais do que simples aprovação. Ele requer um

questionamento, porque se constitui num elemento relevador, negligenciado mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra. (CHOAY, 2001, p. 12)

Sobre estas questões, poderíamos aqui levantar várias interfaces, porém, pontuando apenas uma delas em sua relação com a sociedade temos a própria demanda social do século XX, 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 exclui não só costumes e maneiras, mas também antigas formas de relação entre objeto e expectador. E nesta, o monumento público que possui como autor a própria sociedade – nos referimos aqui à autoria da cultura e não do sujeito artista construtor – normalmente passou a refletir em sua forma de atuação 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, reapropriando-a e ressignificando-a.

Assim, se o início do século XX trazia a projeção de incompatibilidade a ser sentida no âmbito da experiência funcional entre possíveis cursos destinados à escultura (como expressão artística que se permitia ser modelada junto aos frenéticos movimentos artísticos em ebulição) e o monumento comemorativo (categoria escultórica funcionalmente fadada a inércia), podemos notar que há, no final do mesmo período, a possibilidade de nova calibragem entre os eixos de atuação destas categorias que acabaram por se cumprimentar novamente por volta da segunda metade do período em questão, pois o comportamento social diante dos monumentos, revestiu a estes também da própria compreensão da escultura em seu novo sentido de percepção e ampliado campo de possibilidades de fruição como explicado por Rosalind Krauss. Desta forma acaba por colocar a escultura

contemporânea como suporte compatível para monumento público, não sendo este suporte, porém, como no passado, o único para a existência do monumento memorialístico.

ARTE PÚBLICA NO ESPÍRITO SANTO, UM DESDOBRAMENTO

Primeiramente, falar sobre a arte ou sobre a pesquisa em arte no Espírito Santo, sem considerar alguns aspectos do processo de formação histórico-político-social capixaba é, no mínimo uma irresponsabilidade acadêmica, ou omissão histórica, que qualquer pesquisador ou historiador da arte neste estado deve evitar, sob pena de estar contribuindo para a cristalização da hegemonia dos grandes centros sobre aqueles tidos como “periféricos” ou, ainda, com a manutenção de um discurso colonizador, o qual ignora e desconstrói o contexto local em função do discurso hegemônico da metrópole.

Não cabe aqui fazer uma história social, política ou econômica do estado, porém destacar, mesmo que brevemente, algumas características que o colocaram, mesmo estando na região litorânea brasileira, e sendo via de passagem de grandes recursos naturais, à margem do desenvolvimento tão evidente nos demais estados do Sudeste. O isolamento do Espírito Santo e a conseqüente carência de desenvolvimento qualificado de saberes e fazeres tem sua origem tanto em questões como a sua colonização por um donatário com poucos recursos financeiros e de pouca expressão política na corte portuguesa, passando pelo massacre impiedoso dos povos nativos por meio de batalhas sangrentas e pela constante negação das práticas culturais locais; não obstante, ao longo dos séculos que seguiram à missão colonial, a nova onda de ocupação do estado no final do século XIX se deu por meio da vinda de grupos étnicos com práticas culturais pautadas, em sua origem, em uma prática cultural de isolamento (pomeranos e italianos dos Alpes) que, ao se firmarem em solo capixaba, o fizeram com o mesmo princípio cultural de sua origem: ou seja, formaram ilhas de tradições centenárias, resguardadas pelo isolamento

e no frio das montanhas capixabas. Esse conjunto de ações parece ter gerado uma sociedade reservada e desconfiada, que favoreceu o processo de alienação regional dos procedimentos de formação da cultura nacional, em especial da crescente industrialização e enriquecimento do Brasil, o que provocou graves consequências na sociedade, economia e cultura capixabas, com impacto na produção artística e, obviamente, na arte pública em solo espírito-santense.

Somente com impossibilidade de se manter alheio ao acelerado processo de industrialização do Brasil no final da década de 1940, bem como a necessidade de uma malha de transporte que permitisse o escoamento, em grande escala, de produtos minerais de exportação pelo mar, é que o Espírito Santo recebe insumos e investimentos federais que vão gerar um desenvolvimento econômico associado ao desenvolvimento social, com reflexos lentos na produção cultural local, pois esses investimentos se limitavam a colocar o estado como rota de passagem e entreposto de embarque da matéria-prima (minério de ferro vindo das Minas Gerais, fundamental para a reconstrução do mundo pós-guerra).

O minério de ferro representou, entretanto, o fim de uma economia de subsistência no estado, o fim da chamada primeira onda de desenvolvimento capixaba e o início de sua lenta modernização. Assim, até a década de 1950, o Espírito Santo viveu um processo histórico, social, político e cultural ainda distante das preocupações do século XX. Podemos, deste modo, pensar que exigir desse contexto social uma cultura de pesquisa em arte, ou uma produção de arte pública em quantidade e qualidade desejáveis é, como dito antes, no mínimo ingenuidade e desconhecimento da realidade do próprio estado.

Como dito, apesar de ser do período colonial, o Espírito Santo não desenvolveu uma cultura que tivesse respaldo político e econômico para dialogar em pé de igualdade com os chamados grandes centros. Somente no início do século XX, com o governo desenvolvimentista de Jerônimo Monteiro é que vai ser pensada a cidade a

partir das relações de urbanidade moderna. Neste contexto, surgiu o Instituto de Belas Artes, apesar da situação econômica ainda precária, e de uma carência de recursos para a cultura local, mesmo na capital capixaba. Mesmo nesse contexto de precariedade sociocultural e política, algumas iniciativas se constituíram no sentido do estudo da arte. Em 1908, o então governador Jerônimo Monteiro, no início de seu mandato empreendeu uma série de reformas que visaram mudar as características da “velha cidade”, com melhorias em seu plano urbano – como higiene e saneamento –, além de iniciativas de reforma educacional e artística.

Segundo a historiadora Almerinda Lopes (1997), em 1909, Jerônimo Monteiro reabriu a Biblioteca do Estado e, em 11 de Dezembro deste mesmo ano, fundou a primeira escola de artes no Espírito Santo, o então Instituto de Bellas Artes. A proposta de criação do Instituto, segundo a autora, foi do professor Carlos Reis, ficando sob a direção do mesmo a partir de sua criação pelo Decreto nº 595 de 14 de março de 1910 – o qual regulamenta o funcionamento do Instituto. Conforme o estabelecido no Decreto nº 595, as aulas seriam ministradas por pessoas de ambos os sexos – o que evidencia uma modernidade na filosofia da escola se comparada a outras experiências em nível mundial: a Bauhaus somente nos anos de 1920 será uma das pioneiras na admissão de mulheres no seu quadro tanto como professoras, quanto como alunas; isto evidencia que Jerônimo Monteiro efetivamente promovera as bases de um novo desenvolvimento para a capital.

No mesmo Decreto ainda se determinava que todo o material seria fornecido pelo Instituto para o pleno desenvolvimento de seus alunos nos cursos que tinham duração de três anos. O principal objetivo do Instituto de Bellas Artes era ensinar a arte e ampliar as perspectivas culturais capixabas, embora não tenha se desenvolvido qualquer perspectiva de escultura voltada para o espaço público. Porém, apesar do ineditismo das propostas de Monteiro e do empenho de Carlos Reis, em 1913 a história oficial desse Instituto chega

ao fim. A alegação, do então governador Marcondes Alves de Souza, estava centrada no princípio da necessidade de economia nos gastos públicos. Assim, por meio do Decreto nº 1515 de 12 de junho de 1913, o instituto foi anexado à Escola Normal, mantendo sua grade curricular, a duração dos cursos, mas isentando o estado dos gastos com material das oficinas de desenho, os quais deveriam ser arcados pelos alunos. Não há registros claros do destino do Instituto após sua fusão como a Escola Normal. Notamos que apesar de uma história breve, essa escola de arte contou com cerca de 200 alunos em seus cursos livres, e estava sediado no antigo Congresso Legislativo. Alguns de seus alunos tornaram-se conhecidos, entre eles André Carloni e Mendes Fradique, que foram alunos de desenho. Mas, com a interrupção de suas atividades, sabe-se que outras instituições e indivíduos desenvolveram, isoladamente e sem maiores repercussões, o ensino das Artes, como o desenho, a pintura, e também os instrumentos musicais (principalmente piano e violino), não havendo registro sobre o ensino da escultura até a década de 1950.

Com essa extinção, os jovens capixabas que tinham algum talento e, principalmente, recursos se deslocaram para outros centros urbanos mais propícios, principalmente o Rio de Janeiro, para estudar na Academia Nacional de Belas Artes ou em cursos livres naquela cidade. Os que aqui permaneceram tiveram que se organizar em profissões paralelas ao ofício das artes. Assim, a produção das artes capixabas ficou restrita ao desempenho individual, mediado por uma formação alheia à cultura local, porém de influencia em outras regiões, como aconteceu com Levino Fânzeres, Celina Rodrigues e Aldomário Pinto. Todos voltados para uma atuação individual, apesar de terem integrado a chamada “Colmeia dos Pintores do Brasil”, que ministrava cursos livre, porém no Rio de Janeiro, sem maiores impactos no cenário artístico e cultural local.

A “Colmeia dos Pintores do Brasil”, foi fundada por Fânzeres no Rio de Janeiro, no início da década de 1912 (MONTENEGRO, 2009). Montenegro afirma que nessa escola de artes, se ensinava

apenas aspectos técnicos, embora promovesse passeios que colocavam os alunos em contato com os espaços abertos, característica de sua afinidade com os impressionistas.

A Colméia funcionava na Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão. As aulas eram aos domingos, das 8h às 12h. Os alunos eram cerca de 100 e levavam seu próprio material. Levino ensinava apenas aspectos técnicos. Às terças, quintas e sábados, a partir de 13h, ele costumava levar os alunos para outros sítios, como o Passeio Público ou a Floresta da Tijuca. Além disso, Levino organizava almoços mensais de confraternização e algumas excursões. Inicialmente, houve também palestras sobre arte e cultura, promovidas por Nogueira da Silva, Rodolfo Machado, Gilka Machado, Alberto Cardoso, Laura da Fonseca e Silva, José Galhaone e Atilio Vivacqua (p. 321).

Ações como estas não se desenvolveram em solo capixaba por falta de apoio institucional. Segundo Montenegro (2009), o prefeito do Rio de Janeiro, Henrique Dodsworth (1937-1945) destina recursos para apoiar a criação e funcionamento dessas atividades, evidenciando o interesse público pela atividade artística naquela cidade.

Em solo capixaba, até o início da década de 1940, a produção das artes no estado do Espírito Santo ficou, então, restrita a poucos artistas de expressão e principalmente com artistas visitantes, integrando exposições que visavam o mercado capixaba, uma vez que o mercado carioca começava a tomar outros rumos com os modernistas. Entre as poucas iniciativas nessas décadas iniciais do século passado, podemos citar duas edições do Salão Capixaba de Belas Artes (1938 e 1939), entretanto, sem qualquer apoio institucional, sendo iniciativa particular.² Para Rubim (2009, p.31), apesar de breve e sem apoio insti-

2 LOPES, Almerinda da Silva. Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, Gabriel (org.). Espírito Santo: um painel da nossa história. Secretaria de Estado da Cultura e Esporte: Vitória: EDIT, 2002.

tucional, o Salão Capixaba de Belas Artes “gerou alguns frutos, como os debates a favor da retomada do projeto de instalação do Museu do Estado do Espírito Santo em Vitória (inaugurado em 1939) e da criação de uma Escola de Belas Artes, que só foi se efetivar em 1951.” Rubim (p. 31) conclui que

[...] verifica-se que durante o período da primeira metade do século XX até a década de 1960, no cenário das artes plásticas, o Espírito Santo esteve fora do circuito nacional e mais ainda do internacional. Os artistas que atuavam no Estado, especialmente pintores, permaneciam apegados ao temário da paisagem. Tinham como modelo os pintores Levino Fanzeres (1884-1956) e Homero Massena (1885-1974).

Sobre esse apego ao tema da pintura de gênero, Margotto (2004) afirma que a paisagem cumpria um papel político no estado, tendo sido convocada para caracterizar o estado. Para esta autora, a falta de um vulto ou fato para assumir esse papel na constituição de uma identidade interna ou externa.³ Percebe-se nas considerações de Margotto que se há um acervo artístico em construção no estado, este é sobretudo ainda da pintura de paisagem, em moldes tradicionais e desconsiderando os impactos da Arte Moderna no Brasil. Para Lopes (2013, p. 54), “o fascínio pela paisagem iria limitar a penetração das linguagens modernas, de modo especial a abstração, e, consequentemente, retardar a atualização das linguagens artísticas no Espírito Santo, inclusive no âmbito universitário.”

Em suma, como na própria história da economia capixaba, é somente na década de 1950 que se institucionalizará o ensino da arte novamente no estado. Em 1951, é criada a Escola de Belas Artes; e, em 1952, Instituto de Música. Essa Escola de Belas Artes foi Integrada à

3 MARGOTTO, Samira. Cousas nossas: pinturas de paisagem no Espírito Santo. 1930/1960. Prefácio Tadeu Chiarelli; posfácio: Priscila Rufinoni. Vitória : EDUFES. 2004, p. 100.

Universidade do Estado do Espírito Santo e passou a funcionar como Escola de Ensino Superior com 5 cursos: Pintura, Escultura, Gravura, Arte Decorativa e Professorado de Desenho. Em 1961, a Universidade do Espírito Santo foi federalizada, e a Escola de Belas Artes se incorporou como uma de suas unidades universitárias, quando o seu currículo e corpo docente foram reestruturados e ampliados, para de adaptarem às novas exigências educacionais. Em 1969, A Escola de Belas Artes, juntamente com o curso de Arquitetura e Urbanismo integraram o atual Centro de Artes (CAR) da Universidade Federal do Espírito Santo.

Nesse cenário artístico-cultural preso numa gramática visual novecentista, pouco se desenvolveu de obras públicas destinadas a espaços coletivos como praças e parques. A presença de monumentos (bustos, estelas, esculturas ou outros) é bastante limitada e seguiam essa perspectiva clássica. Destaca-se que a obra mais antiga de cunho memorial registrada no estado, data do final do século XIX, sem nenhum registro outro.⁴ Essa situação artística e cultural permaneceu praticamente inalterada até a década de 1950, apesar dos diversos clamores de criação de uma nova escola de arte, principalmente a partir dos anos de 1930. Em suma, como na própria história da economia capixaba, é somente na década de 1950 que se institucionalizará uma política cultural mais expressiva para a arte e cultura no estado. Em 1951, por medida do então governador Jones dos Santos Neves (1951-1955) é criada a Escola de Belas Artes (EBA), atendendo finalmente aos clamores sociais por uma escola institucional desde o fechamento do Instituto de Bellas Artes em 1913. Em 1952, foi criado Instituto de

4 Se considerarmos a pintura de Nossa Senhora dos Milagres, na Igreja dos Reis Magos em Nova Almeida, ou toda a estatuária sacra nas diferentes igrejas capixabas a partir do século XVI, poderíamos afirmar que há uma pequena produção de obras em espaços de uso coletivo, entretanto de cunho devocional e não memorialístico, característica fundamental dos monumentos. Portanto, desconsideramos a análise desses objetos sobre o cunho de monumentos ou de arte pública.

Música. Entretanto, segundo os estudos de Rubim (2009), a Escola de Belas Artes ainda seguia os princípios da arte clássica, com inspiração em bustos e pinturas clássicas, “[...] *pelos documentos analisados, a EBA mantinha fortes traços de tradição acadêmica das artes, não apontando para as transformações em evidência no Brasil desde a década de 1920, com a Semana de Arte Moderna.*” (RUBIM, 2009, p. 36).

Mudanças mais expressivas no campo da arte, da produção e da criação de acervos públicos se darão na década seguinte (1960), com a federalização do ensino superior no estado. A antiga Escola de Belas Artes, que estava integrada à Universidade do Estado do Espírito Santo, vai compor o projeto de federalização do ensino superior no estado, juntamente com os demais cursos isolados existentes. Assim, logo em 1961, a Universidade do Espírito Santo foi federalizada, e a Escola de Belas Artes se incorporou como uma de suas unidades universitárias, quando o seu currículo e corpo docente foram reestruturados e ampliados, para de adaptarem às novas exigências educacionais. Em 1969, A Escola de Belas Artes integrou o Centro de Artes (CAR) da Universidade Federal do Espírito Santo. Esse movimento começou a redimensionar o setor artístico e cultural capixaba, com forte impacto na modernização tanto das práticas artística quanto dos acervos públicos no estado⁵. Um dos fatores de maior impacto vai ser, certamente, a inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP), em 1976, a partir de quando a comunidade capixaba passa a conviver mais intensamente com expressões visuais mais contemporâneas e em sintonia com os grandes centros nacionais. Assim, é na década de 1970 que teremos uma atualização da gramática visual dos monumentos capixabas, apesar da forte permanência de obras de cunho tradicional. São obras como o Monumento à Mãe (1971), de Maurício

5 Vale destacar que até este momento o acervo público capixaba centra-se naquele localizado no palácio do governo ou em órgãos públicos, bem como em na forma de (poucos) bustos e esculturas clássicas nas praças das cidades economicamente mais expressivas do estado.

Salgueiro, que vão começar a ressignificar a arte pública local, com impactos lentos, mas significativos nesse processo de reordenação da gramática visual e conceitual dos monumentos nos anos seguintes.

Esse breve preâmbulo histórico é fundamental para a construção do contexto de Arte Pública no solo espírito-santense tal qual se dá atualmente. Assim, é possível afirmar que no final do século XIX, diferente de outras regiões metropolitanas brasileiras, as interações culturais ocorriam timidamente, especialmente por falta de fomento público ou de algum mecenas, dado o empobrecimento generalizado da economia local. A pouca e conservadora produção artística de expressividade notável estava centralizada na capital, Vitória.

No que se refere à presença de obras de arte em espaços públicos, fontes e chafarizes construídos para amenizar problemas com a falta d'água foram os primeiros ícones, unindo funcionalidade a tratamentos artísticos para decoração e embelezamento de logradouros públicos. Retornando ao governo de Jerônimo Monteiro, entre os anos de 1908 e 1912, a capital do estado recebeu intervenções em sua aparência, influenciadas por precursores do urbanismo. Ícones dessas intervenções são as obras e ornamentos encontrados ao redor do Palácio do Governo (Palácio Anchieta), além das obras para salubridade, conforto e entrosamento entre a cidade e suas belezas naturais. Os primeiros anos do século XX trouxeram alguns poucos bustos e esculturas de vulto pleno em homenagem a políticos e heróis capixabas, de estilo bastante tradicionais.

Como colocado anteriormente, tendências estéticas internacionais chegaram com certa lentidão ao estado nas primeiras décadas do século XX, atribuímos isto à uma economia frágil, assim como à baixa adesão a eventos artísticos nacionais de vanguarda que apreciam estar indo contra a regulamentação da gramática visual local. A década de 1950 foi um marco especial no sentido de iniciar um movimento para superar estas questões no que tangenciavam a arte pública. Aparentemente pois houve uma retomada, de modo lento, de investimentos do poder público na construção de algumas obras para espaços públicos

no estado, e em especial, dada a chegada ao contexto capixaba do escultor italiano Carlo Crepaz, que será responsável por significativas obras desde os meados dos anos de 1950 até sua morte. Posteriormente, Crepaz se tornou professor do Curso de Artes da Universidade do Espírito Santo, iniciando a formação de uma nova geração de escultores que serão fundamentais para o destino da arte pública capixaba nas décadas seguintes, em especial na edificação de bustos, mas também com obras ímpares de cunho mais contemporâneo. As pesquisas realizadas nesses últimos anos revelaram um pouco da característica da arte pública capixaba, embora em pouca quantidade, possuidora de obras de forte expressão, sobre as quais estamos dedicando novos estudos.

Para esse livro, nossa primeira abordagem mais sistemática sobre o levantamento feito entre 2011 e 2020 da escultura no e para o espaço público capixaba, vamos nos ater a um recorte temático: a figura mítica do herói, aquele que, abrindo mão de si, lutou pela institucionalização da identidade capixaba. Essa escolha decorre também de um trabalho colaborativo desenvolvido com pesquisadores internacionais sobre a arte pública. Em 2018, iniciamos uma parceria com pesquisadores da cidade de Viseu, Portugal, que nos remete à portulanos, antigos mapas que conduziram os famosos descobrimentos portugueses. Seguindo uma rota para novos portos no Atlântico Sul, o *Projecto Património* desembarcou em Vitória, no Espírito Santo – aliás, vale dizer, que é o único estado no Brasil que permaneceu com o nome dado pelos portugueses quando do sistema das capitânias hereditárias nas terras à leste do Tratado de Tordesilhas, em 1534, definindo um novo território português na chamada América Portuguesa. Isto nos une ainda mais que o mar que nos separa. Por meio do sítio eletrônico *Neo Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses*,⁶ o grupo de pesquisadores Arte Pública Capi-

6 O acesso ao sítio eletrônico permite se ver algumas das intervenções não permanentes em espaço público em Vitória (Brasil) e em Viseu (Portugal). <https://neotopografia.projectopatrimonio.com/eixo-v/>

xaba, financiado pela FAPES e pelo CNPQ, se reuniu aos colegas do *Projecto Património*, cuja fase inicial tem seu foco na Cidade de Viseu.

Esta parceria com pesquisadores do Atlântico Sul está permitindo a reflexão das recorrências entre o pensamento português e o brasileiro sobre esse campo profícuo que é a Arte Pública, corroborando para o princípio do compartilhamento na construção de uma reflexão teórica das obras de intervenção urbana para além do pensamento e das reflexões anglo-saxônicas que ainda imperam neste campo. Deste modo, buscamos em 2019 iniciar um processo de compartilhamento da produção de intervenções não perenes na cidade de Vitória, criando uma aba de navegação no sítio *Neo Topografia*, intitulado “Eixo V”, e ampliamos a visibilidade dessa cooperação luso-brasileira com outros pesquisadores na América Latina, em especial nas intervenções urbanas não-perenes.

SOBRE O TEMA E AS POSSIBILIDADES DE ENTENDIMENTO DA ARTE PÚBLICA CAPIXABA

Vitória é uma cidade antiga para os termos temporais brasileiros (fundada em 1551, uma das dez mais antigas do Brasil), entretanto, 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. A história da estatuária capixaba somente vai se estabelecer no início do século XX. Assim, para nos aproximar do nosso tema, o objeto mais antigo tem datação do período inicial dos anos de 1900.

A oportunidade da parceria com os pesquisadores da cidade portuguesa de Viseu nos permitiu fazer as primeiras articulações entre a produção em solo português e seus possíveis similares em solo capixaba. Assim, esse trabalho exigiu-nos rever os monumentos capixabas e traçar trajetos de navegação local em torno do tema deste texto: o herói de guerra. Desenhamos um percurso pela história dos

monumentos viseenses que atravessa os séculos ancorado na figura desse sujeito que entrega sua própria vida ao interesse coletivo da nação. Esse trabalho gerou um livro que apresenta um primeiro olhar sobre o tema desse livro, restrito claro, pelo escopo do livro, a uma análise breve apenas de monumento relacionado ao tema do heróis, no centro de Vitória (CIRILLO, 2020). No Espírito Santo, entretanto, há um significativo número de obras relacionadas a este tema. A maioria deles está na cidade de Vitória. Entretanto, obras significativas encontram-se pelo interior do estado, diretamente relacionadas com a memória afetiva dos lugares.

Recortamos, para estas considerações iniciais com os portugueses, quatro obras sobre heróis que, em analogia com o circuito proposto em Viseu, traçam um caminho pelo centro da cidade de Vitória, levando o transeunte ao encontro de alguns desses mitos de heroísmo local; são elas: *Monumento a Domingos Martins* (1917); *Monumento ao Expedicionário* (1951); *Monumento ao Índio Araribóia* (1951-1955); e *Pessoas Imprescindíveis* (2012). Todas estas obras estão localizadas no centro antigo da cidade, num roteiro que leva da entrada da Baía de Vitória, onde se localiza o *Araribóia*, sobe-se para colina onde se localiza o Palácio do Governo (antiga sede da residência e do colégio jesuíta, construídos durante a fase da colonização do Brasil), descendo para a Praça Costa Pereira, novamente na baixa da cidade, próximo ao mar. Historicamente, a ordem desses monumentos, nesse trajeto idealizado, não espelha sua atuação temporal, mas estão todos relacionados à ideia de conquista e libertação do território e às jornadas de heróis.

Araribóia (1951-1955), que tem um papel fundamental na pacificação do Rio de Janeiro e Espírito Santo será tratado em um capítulo específico neste livro, por isto vamos nos dirigir nessa introdução aos outros mártires pela pátria. Sobre esse herói colonial, dedicamos um capítulo deste livro. O segundo herói do recorte inicial com os pesquisadores lusitanos, e da história da escultura pública capixaba, é a homenagem a *Domingos Martins* (1917), um filho do Espírito Santo

que foi líder de uma revolta nacional em 1817 que visava a independência da região norte do Brasil, ainda sob o domínio da Coroa Portuguesa (Figura 1). Domingos Martins é considerado um dos grandes homens a se entregar à morte para a construção de uma nação independente, da nossa libertação da coroa portuguesa. Os outros dois monumentos escolhidos naquele texto se referem à heróis do século XX. Nosso terceiro mártir coletivo é tão anônimo quanto os homenageados no monumento *Aos Mortos da Grande Guerra* (obra em Viseu), sendo uma homenagem aos combatentes locais da II Grande Guerra, uma homenagem a um coletivo espírito de entrega para garantir a liberdade da nação. O *Monumento aos Expedicionários* (1951) relembra a participação dos capixabas⁷ mortos na II Guerra, em campanha em Monte Castelo, na Itália (Figura 1).

Figura 1: Monumentos *Aos expedicionários* (1951). Centro de Vitória.



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografia: Marcela Belo.

7 Capixaba é o nome dados aos brasileiros que nasceram no Estado do Espírito Santo.

O quarto monumento deste percurso heroico da memória capixaba, proposto como paralelo ao percurso dos heróis viseenses, termina na parte baixa do centro de Vitória. É uma obra esteticamente muito distinta das suas precursoras, pois não é uma escultura de vulto, e representa uma nova gramática visual na escultura capixaba, com ecos no Monumento à Mãe de Maurício Salgueiro (1971). De cunho mais contemporâneo (Figura 2), como algumas do roteiro de Viseu, também do século XXI. *Pessoas Imprescindíveis* (2012) é uma homenagem aos mortos e desaparecidos políticos durante a Ditadura Militar no Brasil, 1964-1982, relembrando aqueles que foram heroicamente vítimas das atrocidades típicas dos regimes ditatoriais, os quais tanto portugueses quanto brasileiros conhecem bem seu impacto na liberdade e na cultura nacionais.

Figura 2: *Pessoas Imprescindíveis* (2012).



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografia: Marcela Belo.

De modo geral, esse trabalho inicial com o grupo de pesquisadores de Viseu tem mostrado que temos mais em comum que imaginávamos. Novos trabalhos apontarão outras convergências. Por

agora, neste livro, nos limitamos a apresentar alguns estudos mais aprofundados sobre o tema do herói. Como pôde ser percebido nas pesquisas compartilhadas com nossos colegas portugueses, a tradição escultórica capixaba não se difere da estética brasileira ou portuguesa anterior ao final do século XX. As obras anteriores ao ano de 2000 seguem a tradição escultórica com uma gramática visual clássica, centrada na mimese e numa europeização da imagem (ver o caso de Araribóia no capítulo a seguir); seguem a lógica do pedestal sobre o qual o mártir se coloca ao seu destino inevitável.

Assim, iniciamos esse prelúdio chamando nosso herói popular do noroeste capixaba. O herói de uma batalha regional, mas que buscava demarcar os limites do solo, os contornos geopolíticos do Espírito Santo. Nesse contexto, distante das terras da capital, instaura-se o nosso outro mito militar, cuja imagem escultórica corrobora com uma permanência dessa gramática clássica na escultura pública capixaba verificada nos estudos com os pesquisadores portugueses. Trata-se da homenagem ao Soldado Falcão (Figura 3), um busto para espaço público. Um mito da batalha do Contestado. Um homem que ajudou a demarcar os limites do solo espírito-santense.

Figura 3: Busto de Aldomário Falcão (1976). Baixo Guandu (ES).



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografia: Marcela Belo.

Os textos que se seguem buscam traçar e compartilhar uma primeira aproximação mais aprofundada com o tema do herói ou da resistência política expressos em obras em espaços públicos capixabas. Diversas outras obras ainda integram esse conjunto, mas estas escolhidas para comporem nossos capítulos são algumas das que evidenciam a grandeza dos trabalhos e objetos que nos cercam na paisagem urbana e pelos quais muitas vezes deixamos passar despercebido de seu papel e valor cultural, histórico e memorial.

Valente Araribóia,
Da campa surge, o heroe!
(Hino da cidade de Niteroi, RJ)

Capítulo 2

Araribóia, um herói da pacificação do solo capixaba entre deslocamentos, espaços, paisagens e memórias: trajetórias de uma obra e sua réplica

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 relembra 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, 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 ressureição 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)⁸, de Carlo Cre-

8 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

paz, 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)⁹. 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 compartilhada. São monumentos que acionam a ideia de nação como fruto de uma entrega ao coletivo, em detrimento de uma recompensa individual.

Observamos que pouco se tem de produção escultórica anterior ao século XIX no Espírito Santo, 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 de cunho devocional dessas igrejas coloniais. A história da estatuária pública capixaba somente vai se estabelecer no início do século XX¹⁰, com o processo de desenvolvimento econômico e cultural do Espírito Santo. Vale destacar que, a produção da estatuária religiosa

em questão 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.

9 O projeto curatorial dessa mostra foi idealizado e coordenado pelos pesquisadores José Cirillo e Neusa Mendes. Visava ocupar temporariamente a cidade com obras e ou intervenções que discutissem o lugar e os modos de ocupação das cidades e de seus vazios urbanos estabelecido ao longo da avenida beira mar, no trecho que demarcou os aterros do centro de Vitória.

10 Há registros de apenas um busto anterior a este período, de homenagem à 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.

é basicamente importada de Portugal pelas ordens religiosas ou por ricos proprietários rurais, estando todas elas nas dependências desses espaços religiosos e sem conexão com o mobiliário urbano. Não são registrados escultores no Espírito Santo antes do século XX, o que se reflete na baixíssima produção de obras em espaços público externos como praças e logradouros urbanos. Apenas a partir da década de 1950 é que vai se formar um grupo de artistas da tridimensionalidade em torno da figura de Carlo Crepaz. O monumento ao índio é uma de suas primeiras e mais expressiva obra em solo capixaba. A figura que inspirou o *Monumento a Araribóia* (1951/1955)¹¹, rememora a figura de um índio nascido em etnia 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), sendo uma escultura de vulto pleno, em bronze, em tamanho natural, assentada de tanga sobre pedestal natural de granito cinza na entrada da Baía de Vitória, apontando seu arco

11 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.

e flecha para o mar, com o objetivo de representar de forma geral o povo originário brasileiro, o índio (Figura 4).

Como pode ser visto nesse croqui, algumas intervenções urbanas já estavam em andamento, tornando avenida o que antes era praia ou mar. Vale destacar que na versão inicial do monumento, a escultura se punha imponente sobre um pedestal que era uma pedra que emergia na praia, ora acessível, ora imersa ao sabor do movimento das marés. O herói colonial se lançava na baía como quem protege sua aldeia. Essa ideia simbólica de mobilidade do conjunto escultórico (bronze mais o seu pedestal) determinada pelo movimento das marés parece ter corroborado para a ideia de deslocamento que foi se acoplando ao projeto da obra. Mas, nos primeiros anos, esse movimento decorreu dos processos de intervenção para melhorar a mobilidade urbana do centro da capital.

Figura 4: Representação gráfica da instalação do Monumento ao Índio Arari-bóia, visto do Morro do Forte. Croqui feito a partir do acervo do Instituto Jones dos Santos Neves. Observa-se que a esplanada já sofreu um primeiro aterro e o monumento já não se encontra mais na água como inicialmente instalado.



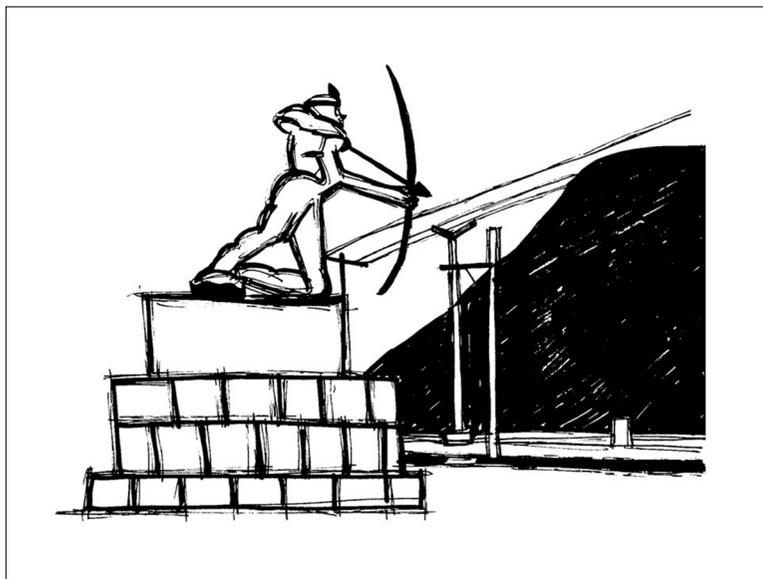
Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Desenho de Douglas Gomes, 2020

A obra foi deslocada em função das várias intervenções paisagísticas geradas com os sucessivos aterros. Assim, nasceu o mito de andarilho do *Monumento ao Índio*. Esse monumento foi rapidamente incorporado pela população local que, afetivamente, algum tempo depois de sua inauguração, o renomeou, atribuindo a ele a corporificação de seu herói específico: a população capixaba o renomeou como *Monumento ao Índio Araribóia*, o lendário índio guerreiro de terras capixabas e norte-fluminense e suas andanças pelo litoral em busca de reunir forças para defender a nacionalidade e integralidade coloniais. O defensor da Baía de Vitória.

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. Como dito antes, esse fato alterou o local onde o monumento em questão se instalava, gerando uma série de reposicionamentos em função das alterações da orla. Essas movimentações implicaram em alterações no projeto poético da obra, alterando significativamente seus efeitos de sentido. Porém, a mais drástica foi resultante da demolição da pedra que era o seu pedestal. A partir desse fato, a obra se deslocou e ganhou contornos mais tradicionais e menos correlacionados com a paisagem. A Figura 5 é um croqui que evidencia o primeiro momento em que o seu pedestal deixou de ser uma rocha, para ser formado de blocos dela extraído¹², ato que altera o elemento natural (rocha) por um elemento cultural (bloco lapidado de pedra).

12 Não há informações se os grandes blocos resultam do rompimento da rocha original para dar lugar à avenida na orla, mas podemos inferir que essa seja uma probabilidade, mas que ela não altera os efeitos de sentido gerados com o ato.

Figura 5: Representação gráfica ilustrativa da instalação do Monumento ao Índio Araribóia, visto a partir da esplanada criada com um novo aterro para ampliar a avenida Beira Mar. Croqui feito a partir do acervo do Instituto Jones dos Santos Neves. Observa-se que o pedestal não é mais uma rocha única, mas blocos de pedra.



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Desenho de Douglas Gomes, 2020

Podemos afirmar que em termos de projeto poético e de recepção, essas mudanças provocaram alterações no monumento, em especial em sua base, originalmente um elemento da natureza, e, posteriormente com os aterros, todas foram simulacros para sua elevação. Essas mudanças se tornaram constantes, movidas pelo movimento da paisagem urbana redesenhada pelos aterros. Mas, de outro lado, corroboraram com a crença de que o índio se deslocava¹³. Após a construção da Avenida Nossa Senhora dos Navegantes, no governo de Carlos Lindenberg, ocorreu a sua primeira movimentação

13 – Fato que será apropriado em 2008 por um grupo de artistas, o Coletivo Maruípe

registrada e que deslocou a obra da região; nessa ação, a estátua foi retirada e guardada no depósito da Prefeitura Municipal de Vitória (PMV), ficando a espera de definição de para onde seria futuramente levada. Ao todo, foram cinco deslocamentos de endereço oficialmente comprovados - porém acompanhados de alguns outros comentados em depoimentos pela população. A última deles definiu sua localização atual no interior do Clube Saldanha da Gama, uma antiga fortaleza colonial na orla, próximo ao local original de sua instalação e que teve a função de proteger a entrada do porto com canhões e correntes. Essa última transferência se deu por motivos de segurança da obra, que sofria constantes atos de vandalismo quando de acesso livre em uma praça na região aos pés da antiga fortaleza.

Todo esse ir e vir da imagem, ao ritmo das remodelações da cidade, fortaleceram a ideia de que o monumento se deslocava, ficando conhecido pelas suas mudanças de localização geográfica ao longo dos anos, desde sua inauguração e pela ação da comunidade popular e intelectual da capital, a qual havia com ele estabelecido uma relação de afeto e pertença. A população capixaba já havia se apropriado da obra. Logo que foi movida do local original, no início dos anos de 1960, começaram a surgir apelos de recolocação do monumento, tornando-se esse pedido uma marcha carnavalesca popular intitulada “Bota o índio no lugar” (1963), de autoria atribuída a Júlio Alvarenga. A letra cantada à exaustão pelos foliões nas ruas e nos clubes da capital naquele ano, e ecoando nos anos seguintes e constituindo-se como uma fortuna crítica da oralidade dos moradores mais antigos da capital capixaba. A modinha revelava os descontentamentos com a saída 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 nas proximidades de seu local original em 1963, após esse apelo popular, através do processo N° 904/63. Porém, acabou saindo outras vezes. No final da década de 1970, foi retirado deste local, por determinação da administração do Prefeito Chrisógono Teixeira da Cruz, sendo colocado no aterro da Comdusa¹⁴, localizado na Enseada do Suá, na Praia do Canto, mais especificamente no final da Avenida Nossa Senhora dos Navegantes, na Praça da Finlândia – nova área de investimento municipal com aterros que visavam ampliar a cidade, bem como a exploração imobiliária de áreas consideradas nobres na cidade. Mas, depois de novas pressões de populares e intelectuais, voltou para o local ao lado do Forte São João, porém, não exatamente ao seu local de origem, de onde saíra, somando-se às consideráveis variações urbanísticas decorrentes dos aterros e das novas vias de transporte na região, mas dentro do próprio território inicial, instalada em uma pedra que simulava sua base inicial, nos jardins externos ao lado do atual Clube Saldanha da Gama. Mas, mesmo com toda essa relação de afeto da população, o monumento se viu vítima de constantes depredações, a principal delas sempre foi o constate furto de seu arco ou pichações de cunho político (Figura 6a).

14 Companhia de Melhoramentos e Desenvolvimento Urbano, ligada ao governo do Espírito Santo e responsável por executar os aterros nas áreas da Praia do Canto e Enseada do Suá, em Vitória.

Figuras 6a e 6b: Monumento ao Índio Araribóia. Imagens de sua instalação fora (2015) e dentro (2020) do Clube Saldanha da Gama.



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografias de Marcela Belo.

Em 2014, o monumento é retirado em função de um restauro e retorna, porém, no pátio interno do clube do Forte São João, atual Clube Saldanha da Gama, sob o pretexto de sua preservação e conservação. Hoje ainda olha para a baía, apontando seu arco para o grande monólito de granito que desenha a paisagem do canal, o Penedo, mas segue distante do acesso popular, que apenas se dá de modo visual. Encontra-se nesse local até os dias atuais (Figura 6b). 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 simbólica popular da obra, para edificar uma intervenção urbana de forte caráter político e crítico-institucional.

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 Santo¹⁵ 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 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

15 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.

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 7), do Coletivo Maruípe, com a intenção de evidenciar, por trás da reprodução e circulação da réplica, uma história que na contemporaneidade poucos conheciam.

Figura 7: O retorno do Araribóia – Coletivo Maruípe. Intervenção Urbana. Centro de Vitória/ES, Brasil. 2008.



Fonte: Acervo de pesquisa de Jose Cirillo, curador da Bienal do Mar em conjunto com Neusa Mendes / CEDOC LEENA / UFES.

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 resignificação 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. Deste modo, 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. Não obstante aos conflitos ideológicos em torno da figura do índio, o coletivo se vale dessa nova presunção sobre o bravo herói que defendia o governo colonial (poder instaurado) e vai redireciona-lo para ver nos órgãos do governo (atual) 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 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 artista Jânio Leonardelli em parceria com o Coletivo Maruípe foi realizada à partir de moldes, retirados diretamente da obra original em seu local de instalação. Para tal operação, foi necessária a autorização da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (SEMC/PMV) para que um artista, fundidor 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).

A réplica decorrente desse processo 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 mimética 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. No projeto poético da obra proposta pelo Coletivo, Martin Affonso volta a ser o cacique Araribóia, e como tal, não defende o colonizador, mas se defende do poder instituído. 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 da capital capixaba ao realizar a réplica, apropriando-se da forma e do conceito do monumento, colocando a obra em deriva pela cidade durante dois meses consecutivos. Como que por encanto do simbolismo religioso indígena, o mito aparece e desaparece na malha urbana da cidade ao cair da noite, 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 índio caminhava defendendo-se dos desmandos do poder instituído. O novo monumento retornado passava pela urbe, passando pela Avenida Beira-Mar (onde apontava o Porto de Vitória quase como moínhos quixotescos); ocupando a Rua Sete (onde apontava para os próprios transeuntes como ameaça); ocupou a praça em frente do Palácio Anchieta - sede do governo do Espírito Santo -, apontando sua flecha para o prédio, para 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 praticamente do tamanho das pessoas; reexistia na dimensão humana que olhava diretamente no olho dos que passavam. Frente a frente com seu olhar atento, focado no inimigo. 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.

A obra fala em memória coletiva (tanto o original de Crepaz, quanto a réplica do Coletivo Maruípe), 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 Halbwachs (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 é concebida “[...] como um ‘agente de coprodução’ 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 ressignificou a imagem do índio como herói para as novas gerações.

Constata-se que a intervenção urbana mimética “O Retorno do Araribóia” circulou e questionou vários pontos de poder político e cultural da capital capixaba, apropriando-se dos espaços, reconfigurando paisagens, histórias e memórias a seu respeito e a respeito da cidade. Efetivamente, podemos afirmar que essa obra, em especial com o processo rememorativo do Coletivo Maruípe, tem forte conotação político-institucional, redimensionando a cidade, seus equipamentos e mobiliários urbanos. A intervenção acionou um outro circuito de arte instaurado naquele momento no cenário do estado, revigorando a imagem heroica de Araribóia.

Oguntê, Marabô

Caiálá e Sobá

Oloxum, Inaê

Janaína e Iemanjá

São Rainhas do mar

(Refrão do samba enredo da Escola de Samba Império Serrano, 1976)

Capítulo 3

Monumento à Yemanjá: resistência heroica da diversidade

Como estamos trabalhando até aqui, pesquisar Arte Pública demanda a consideração de fatores que vão além da utilidade da arte enquanto acionadora de memórias nos espaços públicos, ou de lembrete de acontecimentos considerados relevantes pelo Estado ou uma homenagem a uma figura conhecida, pessoa relevante social, cultural, política ou economicamente. A expansão dessa compreensão permite analisar a pluralidade de relações possíveis entre a obra de arte e o sujeito, através do conflito de valores e de questões sociais como representatividade e criticidade diante daquilo que é colocado em público.

Se pensarmos a partir da materialidade e da dimensão humana do herói, como dito anteriormente, no estado do Espírito Santo a construção do contexto artístico e, conseqüentemente da Arte Pública, se deu tardiamente por motivos diversos até a primeira metade do século XX. O primeiro exemplo material formal trata-se de um busto datado de 1891, embora o estado tenha feito parte de todo o processo colonial

brasileiro, com diversas cidades datadas do século XVI. Em Vitória concentra-se o maior número desses monumentos, em especial de bustos (FARIA, 1992). Também em Vitória, houve o incremento de monumentos de ordem semipública, decorrente de uma Lei Municipal, aprovada em 1990, que exige a presença de obras de valor artístico em espaços de grande circulação de pessoas, conhecida como Lei Namy Chequer (PROCÓPIO, 2010), a qual vai gerar um acervo semi-público interessante de obras, principalmente até o final dos anos de 1990, muitas delas diretamente instaladas no espaço externo dos jardins dos edifícios próximos à orla. Mesmo com a existência de divergências a respeito do cumprimento e dos efeitos dessa lei (CIRILLO, 2008), importa aqui abordar sua relevância como incentivo e os trabalhos produzidos em consequência enquanto parte da história da arte do estado. Entretanto, muito antes disto, uma heroína avançou pelos mares, cruzou os rios, emergiu dos lagos com seu canto e encanto protetores e mortais. De forma híbrida, ela criou elos entre os povos escravizados e nativos expropriados. Um cruzamento de culturas que uniu povos distintos sobre uma mesma estratégia de resistência.

Ogunté, salve rainha guerreira do mar.

Marabô, encantadora de grande força.

Aos mistérios das profundezas do mar, ó Caiálá a guiar.

Sobá, a fiar o cristal em sua pequena doçura.

Oloxum perfumada, caminha suave sobre as águas.

Inaê entoando cantos,

Ó Janaina, Yemanjá.

De que são feitos os heróis, se nem mesmo de viventes desse plano material eles parecem ser? Se os heróis são mitos, os mitos estão além de serem humanos. O foco central desse capítulo está no processo simbólico das batalhas étnico-raciais em solo capixaba, em especial no que se refere à estratégias de representação na escultura pública de uma temática relacionada com a luta étnica por igualdade

de direitos e de oportunidades. A escolha aqui para análise está centrada em um monumento edificado na orla da principal praia da capital capixaba, relacionada ao sincretismo religioso do estado. Encomendada ao escultor Ioannis Zavoudakis durante o governo de Hermes Laranja (1986 - 1988), involuntariamente, fomenta um processo mais contemporâneo de expansão conceitual de obras em espaços públicos.

O Monumento à Yemanjá¹⁶ é um objeto de interesse particular porque, embora represente uma divindade que não se coloca em batalha pela sua pátria, ela vai ser em si a materialização de uma luta social ampla por direitos e será fundamental para que outra obra, a homenagem à Zumbi de Palmares seja inaugurada na frente da Assembleia Legislativa do Espírito Santo, algumas décadas depois. Acreditamos que a edificação de Yemanjá no fim dos anos de 1980 prepara o caminho para que os heróis comuns viessem a ser representados, evidenciando uma expansão da cultura e do campo da arte pública capixaba. Os homenageados começam a se distanciar da elite política ou econômica do estado.

Durante o processo de expansão do campo artístico no estado, escultores como Ioannis Zavoudakis estabeleceram-se, principalmente, através das encomendas vindas do poder público e outras organizações. Ioannis recebeu grandes encomendas, sendo responsável pela construção de obras conhecidas e instaladas em pontos de grande visitação e circulação de pessoas, como o Monumento ao Centenário da Abolição (1988), encomendada para marcar esta data nacional; o Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987), em colaboração com Gregório Repsold, em homenagem à comunidade Bahá'í em Vitória; a Cruz Reverente (1991), em homenagem à visita do Papa João Paulo II ao estado; e Monumento à Yemanjá

16 Optamos pela grafia com “Y” ao tratar de Iemanjá como monumento porque na placa de identificação da obra aparece “Yemanjá”. Assim, sempre que nos referimos ao monumento, usaremos “Yemanjá”.

(1988), construído em homenagem às tradições afro-brasileiras e ao povo espiritualista do estado. Esta última obra, possui em sua história os traços da influência do sincretismo, da reafirmação de valores católicos, herdados dos europeus que se instalaram no Brasil e as inclinações ao apagamento ou abrandamento das referências africanas trazidas pela população escravizada no país.

MONUMENTO À YEMANJÁ: DOS PRECONCEITOS AO SINCRETISMO

Dentre outros monumentos encomendados pela prefeitura durante a Gestão de Hermes Laranja na Prefeitura de Vitória, foi delegada ao grego radicado no Brasil, Ioannis Zavoudakis, a missão de construir, ainda naquele ano de 1988, um monumento “em homenagem às tradições afro-brasileiras”, como consta na placa de inauguração. A história desse monumento é carregada de uma série de processos, que passam desde uma vontade política (do prefeito de homenagear a diversidade religiosa da ilha de Vitória) até a revelação de um racismo estrutural que fez com que a primeira versão da imagem fosse pintada como uma mulher branca, negando toda uma cultura que envolvia esse orixá¹⁷.

A instalação foi idealizada para o píer da Praia de Camburi, uma das principais praias da capital e foi intitulada “Monumento à Yemanjá”, o orixá cujo culto foi trazido de terras africanas pelos indivíduos escravizados, e que é relacionado às águas Iemanjá, divindade escolhida para essa homenagem, é um dos orixás mais conhecidos

17 Vale destacar que no processo de sincretismo religioso brasileiro o culto aos orixás foi hibridizado com os mitos nativos do Brasil num processo de sincretismo religioso para resistir silenciosamente ao domínio cristão do processo de colonização. Nesse sincretismo, Janaina ou Iemanjá tem em uma de suas representações a figura de uma mulher branca, de cabelos longos e lisos, numa possível analogia com a iconografia sacra católica para a mãe de Jesus.

no Brasil, ao qual são dedicadas grandes festas em homenagens em diversas localidades no dia dois de fevereiro. Dentro do conceito de divindade presente no culto aos orixás vindo do continente africano, Iemanjá ocupa uma linha tênue entre ser a figura feminina no domínio das águas e ser o próprio elemento água. É caracterizada como *Yèyé omo ejá* (“Mãe cujos filhos são peixes”) como “Mãe do rio” em sua saudação “*Odò Ìyá!!!*”, relatada por Verger (1990). Essa ligação com as águas justifica o local escolhido para construção do monumento, à beira mar da ilha de Vitória.

A análise do contexto em que a obra foi construída, evidenciado por meio de elementos pesquisados, busca aqui um maior esclarecimento a respeito das referências e influências atuantes na construção da representação de Iemanjá tal qual se dá em Vitória. Analisamos parte dos documentos do processo de criação da obra, a partir de dados levantados com o artista em seu ateliê e também a partir de fontes documentais e bibliográficas nos permitem entender esse processo de sincretismo na cultura local. Zavoudakis relata ter tido as primeiras noções iconográficas das representações dos orixás – com símbolos, rostos cobertos e vestimentas características - em seus estudos e no meio artístico, estando ciente de que se tratavam de divindades cujas raízes estão no continente africano e que passaram a ser cultuadas no Brasil por indivíduos de pele na cor preta – então seriam também seus representantes divinos, majoritariamente ancestrais, pretos também.

A inclusão do artista em reuniões durante processo de tomada de decisões sobre a aparência da obra, fez com que suas referências iniciais fossem confrontadas com aquelas de indivíduos ligadas à encomenda pública, entre estas, familiares do prefeito, cujas crenças, valores e referenciais vindos da iconografia católica - essencialmente branca e europeia, não concordavam com a representação do orixá de modo diferente da iconografia do sincretismo vigente no país: uma mulher branca. Segundo o artista, também influíram fotografias históricas de uma imagem que veio para o Brasil através

de um pintor português católico. Dessas reuniões, demandou-se a construção de uma Iemanjá que se assemelhasse às características encontradas nas representações de Nossa Senhora dos Navegantes, título dado à Maria (Mãe de Jesus) quando rogada por aqueles que viajavam pelo mar, em especial portugueses e espanhóis. Evidenciava-se que, mesmo tendo a intencionalidade de representar em um monumento com iconografia afro-brasileira, a encomenda, apesar das advertências do artista, segue para uma ideia de sincretismo que associa o orixá à uma santa católica – traço de um racismo estrutural, pouco falado, mas efetivo nas práticas culturais nacionais.

DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO À RECOMPOSIÇÃO DO ORIXÁ

O local escolhido para a obra foi um ponto turístico construído logo no início da praia de Camburi, ao lado da Ponte de Camburi, que liga a ilha de Vitória ao continente e que demarca a parte continental da cidade. O píer da Praia de Camburi, após a instalação da obra passou a ser conhecido como “Píer de Iemanjá”.

Figura 8: Cartão Postal do monumento instalado no píer da Praia de Camburi com o artista.



Fonte: Acervo do artista.

O monumento foi instalado em 31 de dezembro de 1988, medindo 5,10m, considerando toda a estrutura (do pedestal à coroa da escultura). Sua construção foi realizada em concreto armado, policromado, e retratava, na época de sua inauguração, uma figura de vulto plena, com representação humanoide, de pele branca, cabelos lisos escuros, adornados com uma coroa dourada, vestida em um longo traje azul claro, numa postura de pé com os braços abertos, de costa para o mar e voltada para os visitantes, em acolhimento. O local passou a ser ocupado diariamente pela população de pescadores, que se acomoda nas escadarias que levam ao mar e que ficam ao redor do monumento.

Habitantes do bairro e turistas observam a vista da píer e fazem seus registros fotográficos, mais relacionado às raízes iconográficas do orixá. O local tornou-se também um espaço de celebração de ritos religiosos, não apenas no dia 02 de fevereiro (dia de Iemanjá), ou na passagem de ano novo, mas é frequentemente visitado para a realização de oferendas ao orixá, colocadas aos pés do trabalho artístico que o representa. Outro ponto que indica o potencial alcançado por essa obra na satisfação das necessidades sensíveis e espirituais da população (RIEGL, 2014) é o posto atribuído ao local como ponto de referência para realização de manifestações e protestos por parte da comunidade praticante de religiões afro-brasileiras contra a intolerância religiosa.

O pedestal é circundado por uma mureta em alvenaria de concreto armado, e o espaço localizado entre esta mureta e a base do pedestal é o espaço de maior preferência dos devotos ao depositarem suas oferendas (Figura 9). É neste local que também estão as placas de identificação do monumento, com os dizeres: *“Monumento à Yemanjá/homenagem às tradições afro-brasileiras/Inaugurada em 30-12-1988/Adm. Hermes Laranja/ Construindo o futuro”*; e : *“A luz do sol, ilumina a Terra”/“A luz de Deus, os que tem fé”/ Obrigado Dr. Hermes Laranja/ Que “Yemanjá” te ilumine sempre./ Homenagem do povo espiritualista do Estado do Espírito Santo e da Federação Afro-brasileira/ Newton Dario – Presidente 31-12-88.”*

Figura 9: Imagem do monumento em 2020.



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografia: Marcela Belo.

Infelizmente, são poucos documentos do processo de construção dessa obra, apesar do artista ter em seu ateliê um bom conjunto de documentos referentes ao seu processo de acompanhamento da obra visando sua manutenção e, posterior, adequação ao projeto original. Nesse material, algumas imagens revelam partes dessa construção e dos estudos do artista (Figuras 10a, 10b, 10c e 10d).

Figuras 10a, 10b, 10c e 10d: Imagens do processo de elaboração do Monumento à Yemanjá.



Fonte: Acervo do artista.

Nessas imagens, podemos perceber que os traços do rosto. No estudo em gesso (Figura 10d), percebe-se que os traços não se assemelha ao rosto tipicamente europeizado, o que parece evidenciar uma intencionalidade do projeto poético do artista em fazer uma representação ligada ao culto dos orixás, respeitando um pouco a origem de matriz africana para a obra. Proposta que foi silenciada pelo contratante. Os traços superficiais do monumento final foram

alterados para que a obra se assemelhasse ao sincretismo católico de forte expressão no Espírito Santo.

Por vários anos, a imagem permaneceu com essa referência visual branca. Após muitas pinturas durante diferentes mandatos, em 2017 o Monumento à Yemanjá recebeu uma reforma que atendeu a pedidos e discussões em que Zavoudakis teve papel ativo. A obra foi reintegrada da maioria dos propósitos iniciais do artista. Algumas alterações finalmente puderam ser realizadas (Figuras 11a e 11b). A coroa agora é prateada e adorna cabelos escuros que ganharam ondas, o azul da vestimenta é mais vivo e veste um corpo de pele preta. Da imagem de Nossa Senhora dos Navegantes, referente inicial da obra instalada, resta a semelhança da presença da coroa e o manto azul.

Figuras 11a e 11b: Imagens do monumento em 2015 (à esquerda) e em 2020 (à direita).



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografias: Marcela Belo.

CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE: MONUMENTOS E SUAS MENSAGENS SIMBÓLICAS

Podemos afirmar que o Monumento à Yemanjá de Vitória traz uma representação sincrética, fruto da mistura de referências presentes na religiosidade híbrida brasileira. A figura do arquétipo materno, expresso na presença de grandes seios à mostra, adornada de búzios e com traços faciais mais semelhantes aos da mulher preta, comumente representadas nos diferentes grupos sociais no continente africano, foram substituídos por características de uma figura feminina que se assemelha ao modo europeu de representar divindades.

A fusão e reinterpretação de elementos vindos de diferentes cultos religiosos se deu no Brasil primordialmente diante das interações entre europeus, indígenas e africanos, recebendo ainda influências de outros povos. A postura colonizadora dos europeus, conforme indica Verger (1990), atuou no intuito de suprimir as crenças trazidas pelos africanos de regiões entre Senegâmbia, Angola, da costa oriental de Moçambique e de Madagascar, bem como aquelas de origem em solo pré-colonial no país. Ao batizar os indivíduos escravizados, pretenderam apagar neles as raízes culturais dos povos *bantu*, *gêges* e *nagôs* e catequizá-los na religião cristã. Tal repressão não foi suficiente para impedir que a ancestralidade continuasse pulsante na vivência dos africanos e seus descendentes: suas práticas religiosas eram feitas de forma a disfarçar sua devoção a *vodun*, *inkissi* e orixás, e parecer que estavam louvando santos provindos do catolicismo. Retratos de uma resistência que tentava ser silenciosa, mas nunca resignadas à situação excludente que se encontravam. Com o tempo, essas relações foram se perpetuando, e orixás foram ligados ou, até de certa forma, substituídos de forma sincrética por santos católicos devido às semelhanças arquetípicas ou à sua atuação. Nanã Buruquê, a divindade mais velha, foi ligada à Sant'Ana, avó de Jesus, Ogum, que tem domínio sobre o metal e a guerra, foi sincretizado com São Jorge, o guerreiro que mata o dragão com sua espada metálica. E assim por

diante, conforme os reflexos presentes na religiosidade popular brasileira e em cultos de Nação Candomblé, Umbanda, Jurema, Tambor de Mina e tantos outros.

Iemanjá representada por Ioannis Zavoudakis traz o manto claro e azul comum às santas do catolicismo, em especial da Virgem Maria. Porto Filho (2009) aponta ainda outros nomes dados a este orixá, como Mãe d'Água e Janaína, do sincretismo com o imaginário mítico indígena, outra dimensão da religiosidade brasileira; e à imagem de Sereia, fruto da mitologia europeia, mas comumente associada ao orixá. Em aparente consequência dessas múltiplas possibilidades, as representações de Iemanjá em Arte Pública brasileira apresentam-se das mais variadas formas. No Rio Vermelho, Bahia, a escultura de Iemanjá, construída em 1969, por Manoel Bonfim, é uma sereia de pele branca e calda prateada, com seios à mostra, adornada por uma coroa, pulseira, colar, bracelete e segurando um espelho. Serena, Dama do Mar – Iemanjá, de Luiz Figueiredo, localizada no Rio de Janeiro, lembra uma figura feminina com calda de sereia, segurando um espelho, em meio à abstração semelhante à fluidez da água. Já em Brasília, a escultura de Iemanjá presente na Praça dos Orixás (inaugurada na década de 1990), traz um vestido em verde e dourado, um espelho na mão (Abebé) e tem o rosto coberto por um ornamento de contas que compõe sua indumentária (uma espécie de franja chamada Imbé, que fica presa à uma coroa denominada Adê) – semelhante às paramentas utilizadas nos rituais religiosos afro-brasileiros (por exemplo o Candomblé) onde o iniciado entra em um estado de transe para com o orixá.

No Espírito Santo essa iconografia de sereia está presente em alguns municípios do centro sul do estado; nenhuma delas, entretanto foi edificada por vontade política ou institucional. São frutos do que chamamos de monumentos espontâneos, aquele criado e mantido pela vontade popular. Em todas as versões do litoral centro-sul, a representação repete a imagem de uma mulher branca. Entretanto, não podemos afirmar que há uma ligação entre essas representações populares e o orixá.

A OCUPAÇÃO DO SOLO CAPIXABA E AS DIFERENTES ETNIAS QUE CONSTITUEM O ESPÍRITO SANTO

Analisando brevemente o contexto em que Monumento à Yemanjá foi construído em Vitória, faz-se importante observar algumas particularidades da ocupação do solo espírito-santense. Apesar de sabermos que havia grupos organizados que ocupavam essas terras anteriormente ao processo colonial, chegada dos portugueses no estado do Espírito Santo ocorreu em 1535, e como em outras partes do país, houve intensa atuação da Igreja Católica neste território, por meio dos missionários jesuítas e franciscanos. Vale destacar que os Jesuítas mantiveram aqui uma das maiores fazendas do litoral brasileiro produzindo açúcar, aguardente e outros produtos destinados à manutenção da ordem na capitania, bem como com excedentes para a exportação pelo Porto de Vitória. Inicialmente tentando manter a mão-de-obra indígena como base da economia, não tardou a ser inserido aqui o tráfico de escravizados vindos de diversas regiões do continente africano, o que permaneceu praticamente inalterado, mesmo após a proibição desse tipo ilegal de apropriação da força de trabalho.

Após a proibição do tráfico de escravos em 1850, mesmo com a autoalimentação desse sistema internamente no país e no contexto capixaba, e utilizando-se do fim do tráfico como justificativa para a ausência de mão-de-obra, o governo local se abriu também para receber imigrantes, principalmente alemães e italianos, que ganharam promessas de terras para moradia e agricultura. Entretanto, mesmo depois da Lei Áurea, os indivíduos já não mais escravizados não receberam tratamento semelhante aos emigrantes europeus e foram submetidos a condições de vida à margem da sociedade após o fim da escravidão no Brasil. Nota-se que o tratamento revela uma desigualdade social que vai culminar em desigualdades econômicas e culturais ao longo do século XX, e ainda percebido no que racismo estrutural que de modo velado imprime uma primazia étnica na sociedade brasileira, como visto nos debates que envolveram a cor do monumento

à Yemanjá em Vitória, o qual teve sua cor original apenas duas décadas depois de sua inauguração..

O contexto em que a obra foi encomendada compreendia uma sociedade espírito-santense, composta de indivíduos de diversas raízes étnicas, desenhava uma sociedade que se identificava com a cultura e características europeias, com o cristianismo consolidado – houveram também regiões em que se fixou fortemente a igreja Luterana, trazida da Alemanha – e que reafirmava, e ainda hoje reafirma, a identidade colonizadora e branca dos italianos, alemães e outros povos da Europa, através da manutenção dos idiomas, da replicação de fachadas características de imóveis, como a técnica enxaimel (LIMA; ALMEIDA, 2017) e da realização de festividades em homenagem aos imigrantes. De outro lado, as referências aos povos indígenas que aqui habitam muito antes da ocupação portuguesa, ou aos povos vindos da África foram suprimidas e restritas a poucas localidades, onde resistiram das mais variadas formas, entre eles, com o sincretismo religioso.

Apontamos aqui não apenas para uma supressão racista, pela cor da pele, mas ainda a supressão de crenças, relatando os atos impulsionados por intolerância religiosa às quais o Monumento à Yemanjá foi sujeito. Nota-se que, ainda que branca e caracterizada aos moldes das santidades católicas, a obra teve, conforme o artista, uma de suas placas arranca e atirada ao mar logo após sua inauguração e foi por ele mesmo resgatada. Até os dias atuais, outros atos aconteceram, como a danificação das mãos da obra, o que faz com que o artista possua, ainda em 2020, os moldes para reposição em seu ateliê. Faz-se nítida no período em que a obra foi encomendada e inaugurada a presença de uma população identificada com referências trazidas pelos imigrantes europeus e desinteressada na inclusão de ícones representantes de culturas e crenças que não fossem essas, cujos valores provavelmente foram considerados para que a figura de Iemanjá fosse representada tal qual descrita anteriormente aqui.

ANCESTRALIDADE E ARTE PÚBLICA: CONSTRUINDO IDENTIDADES CULTURAIS

Para melhor compreensão do processo de identificação dos indivíduos com determinadas referências e ancestralidades e relacioná-lo ao papel da Arte Pública, tomamos aqui termos comuns aos estudos sociais e antropológicos, como *identidade cultural e identificação/diferenciação*. Santos (2011) relaciona a *identidade cultural* (ou as identidades culturais) de um povo enquanto sua fonte de significados e experiências, coexistindo pluralmente em conflito ou harmonia. Ou seja, engloba as relações individuais e coletivas, transitando entre as referências de nacionalidade, de regionalidade, de religiosidade, de crença e sociais com as quais se tem um sentimento de pertencimento ou não, num processo que se faz em alteridade. Dentro dessas transições se dá a *identificação/diferenciação*:

Sem a diferença não há identidade. Assim, se a condição *sine qua non* para a existência da identidade é haver a alteridade, acreditamos, então, que a construção da identidade cultural deve ser compreendida e analisada, como um processo, uma dinâmica relacional de identidade e diferença. Ou seja, a partir de Liliana Giorges (1993), defendemos a ideia de que para analisar os fenômenos sociais que impliquem relações identitárias seria mais interessante falarmos mais em processo de identificação/diferenciação. Por essa perspectiva evidenciamos a noção de dinamicidade, de movimento, de mutação que é próprio dos fenômenos identitários e afirmamos a situação relacional presente na construção identitária (SANTOS, 2011, p. 145)

Santos (2011) aponta ainda para as relações de poder como atuantes na construção da identidade, quando os representantes se apropriam de bens simbólicos em materiais em seu exercício de poder, encaminhando-se a processos de dominação e resistência.

A primeira dessas formas seria a identidade de legitimação-dominância. Criada pelas instituições dominantes das mais variadas sociedades, ela tem como objetivo central a expansão e legitimação da dominação de certos atores sociais sobre os outros membros, ou de um povo sobre outro. Ela está invariavelmente relacionada à ideologia, como também com o que Althusser (1985) chamou de aparelhos ideológicos de Estado (a escola, a igreja) e hoje poderíamos acrescentar a mídia (SANTOS, 2011, p. 150)

A construção identitária no Brasil, principalmente no que se refere a relações étnicas, é detalhadamente abordada por Francisca Cordelia Oliveira da Silva em sua tese “A Construção Social de Identidades Étnico-raciais: uma Análise Discursiva do Racismo no Brasil”, publicada em 2009. Silva relata o caminho percorrido para que o Brasil fosse caracterizado, de modo geral como um “paraíso racial” em que as diferenças étnico-raciais são respeitadas, afirmadas nas publicações de Gilberto Freyre na década de 1930. Ainda que estudos e pesquisas sociológicas e antropológicas tenham sido realizadas entre as décadas de 1940 e 1970 – quando se desenvolveram pesquisas sobre candomblé, macumba, samba e Carnaval – e que nos anos 1990 estudos tenham relacionado desigualdade social e raça, perpetuou-se a noção de que as relações étnico-raciais no país não eram problema, como descreve o texto da Constituição Federal de 1988 no Artigo 5º, “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza [...]” e, com isso, o racismo encoberto, que estigmatizou-se por fatores físicos, culturais, sociais, econômicos, políticos e religiosos.

Arrastando-se pelas décadas, as práticas racistas tiveram papel fundamental na construção da identidade do povo brasileiro tal qual modo que ainda podem ser percebidas características estruturais que se dão em dias atuais, ganhando diferentes roupagens – da negação inicial de trabalho aos ex-escravos ao apagamento ou embranquecimento midiático – desencadeando em crises de identidade e representatividade, como conclui Silva (2009):

Analisando o panorama nacional, Martins (2007, p. 97) afirma que a consciência negra no Brasil se propôs e se afirma pelo modo branco de ver o negro. Para ele, “no fundo, a história branca desta sociedade negra não deixou ao negro senão a alternativa de ser branco”. Esse fato é, ao meu ver, o grande desencadeador da crise identitária étnico-racial vivida pelo negro no Brasil: ser negro em um contexto que existe a brancura. Para mim, todas as demais crises são decorrentes dessa imposição da branquidade a um povo que não a possui (SILVA, 2009, p. 115)

Diante das referências recorridas aqui sobre identidade, e relacionando-as ao universo da Arte Pública – que trata de obras pelas quais muitas vezes o indivíduo não escolhe entre ser impactado visualmente ou não -, supõe-se que há um processo de identificação ou diferenciação com a mensagem que as obras carregam, conforme elas dialoguem ou não com a construção da identidade cultural de cada indivíduo. Dentro dessa perspectiva, Abreu (2015) relata:

[...] a nossa tese é que aquilo que melhor caracteriza e diferencia a Arte Pública é a circunstância da mesma ser detentora de um ideário que a diferencia das restantes modalidades de produção artística, na medida em que visa aproximara arte dos cidadãos, usando meios, linguagens e formas que sirvam para o seu uso, prazer e/ou instrução.

Ironicamente, porém, o público é atualmente muito heterogêneo e, por isso, a Arte Pública confronta-se com a dificuldade de construir o seu próprio público, o qual em consonância com o seu próprio ideário não poderá ser senão a totalidade do público (ABREU, 2015, p.16)

Tomando as referências até aqui apontadas, identificamos que o contexto em que as decisões que constituíram o Monumento à Yemanjá, tal como se caracterizou em 1988, estava impregnado de

uma construção de identidade baseada nas noções de poder e perpetuadas pelas instituições e elites dominantes, neste caso, a identificação com a cultura, cor de pele e religiosidade europeia, em um processo de racismo velado. Faz-se importante considerar que a encomenda da obra – direcionada a homenagear as raízes afro-brasileiras e a população espiritualista do estado – se deu em um período em que se reafirmava a crença de ser o Brasil um país em que as identidades étnicas conviviam harmoniosamente e igualdade.

A contradição parece ter se dado na medida que se buscou aparentar harmonia social, representar uma divindade africana no território do ilusório “paraíso racial”, obedecendo aos moldes de identidade que eram ditados na época. As escolhas iconográficas feitas deram à obra de arte pública em questão um papel de perpetuadora de valores de supressão racial e religiosa, enquadrada esteticamente para um modelo mais “aceito socialmente”. Essa perpetuação de ideias se dá através do grande potencial da Arte Pública diante dos observadores, como explica Cirillo et al (2018):

A imagem mental construída no observador; pelo conviva urbano, deve ser reconhecida, mesmo que parcialmente, para poder se construir novos parâmetros de identificação no quadro mental de percepções da cidade. Assim, parece que uma boa imagem ambiental oferece segurança emocional. Vale destacar aqui que, para que esses novos parâmetros mentais se estabeleçam, se fazem necessários empreendimentos de formação e informações culturais, entre eles atividades e ações educativas que permitam, ou melhor, que instrumentem os sujeitos perceptivos de construções cognitivas, facilitando a assimilação de novos modelos ou, pelo menos, de permissões sensoriais para o novo ou para a retomada do olhar sensível sobre os fenômenos perceptivos e urbanos existentes, mas não cabe prolongar, por ora, neste tema, mais pertinentes ao campo de debates sobre a preservação e conservação do patrimônio cultural da cidade. (CIRILLO et al, 2018, p. 36)

Capítulo fundamental da história social do Monumento à Yemanjá (1988), a repintura da obra em 2017, que lhe deu a cor de pele idealizada no projeto inicial de Zavoudakis, resulta tanto da inquietação do movimento negro no estado, quanto do desejo do artista Ioannis Zavoudakis na readequação da obra, em uma época em que as raízes afro-brasileira do povo capixaba passam a resistir às tentativas de supressão e apagamento, potencializando-se o fluxo híbrido de identidades na arte pública. Nesse momento, a figura de mulher preta foi reassumida na representação de Iemanjá, como que em reafirmação de suas raízes e da presença, resistência e luta de uma população que teve e tem seus corpos, cultura, crença e existência violentados.

O Monumento à Yemanjá é o fruto da batalha de toda uma cultura no sentido de resistir e superar um apagamento histórico. A figura da rainha das águas, divindade que expressa o arquétipo da maternidade, atua de forma heroica ao se tornar a guardiã das memórias trazidas de outro continente, ainda que em meio a distorções e apagamentos consequentes dos condicionamentos e valores impostos. O potencial da Arte Pública confere a esse monumento relações de representatividade e identificação com os indivíduos que buscam as raízes de sua ancestralidade e fé. Ocorre um processo de incentivo a recordação de raízes mesmo em um contexto de racismo em que a adequação a outras culturas possa trazer um maior conforto aparente, pois sempre que a interação ocorre para aqueles que se sensibilizam com o teor do Monumento à Yemanjá, sempre que ali a população deposita flores, acende velas e faz suas preces, esta se conecta com suas crenças relacionadas ao mar, o mesmo mar que trouxe seus ancestrais ao Brasil.

O orixá vai ser o herói da reconstrução do mito do guerreiro negro em solo capixaba, dando início à uma visibilidade escultórica que deve ser fruto de novos estudos para aprofundarmos seu papel na edificação e aproximações da arte pública e as relações étnico-raciais.

Abril de 1967. O Exército desbarata a Guerrilha do Caparaó,
região de fronteira entre Minas Gerais e Espírito Santo.

Capítulo 4

Guerrilheiros do Caparaó, discórdia e monumentalização

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 exatamente, ou apenas, um objeto em grande escala instalado em um local público como adverte Siah Armajani (WALKEART, 2018)¹⁸. A Arte Pública 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

18 Esse manifesto que se encontra publicado no walkeart.org é uma compilação de textos de Armajani, reunidos entre 1968 e 1978, e revisados em 1998.

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, inserido, prioritariamente, no contexto dos estudos sobre Arte Pública no contexto Ibero-americano, busca cercar-se das mediações que a Arte Pública tem no cenário 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* (1992), instalação de Washington Santana, 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 (2006) 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 sua circunscrição. 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 que não são confortáveis -; não obstante, pois aquela obra

tinha problemas na sua localização e nas suas relações de vizinhança - uma característica da Arte Pública apontadas por Armajani em seu manifesto -, 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 (espaço 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, ao refletirmos e escrevermos sobre a cultura e produções artísticas do cenário capixaba, de imediato, podemos dizer que as mediações que ocorrem entre a comunidade e Arte Pública instigaram 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. Estudo semelhante foi feito por nós ao alisarmos o surgimento De um monumento espontâneo na ilha de Vitória, as torres elétricas do Morro de Jesus de Nazareth, segundo Cirillo *et al* (2018), tornadas monumento espontâneo pela apropriação coletiva de uma intervenção promocional em 2008, quando as torres foram iluminadas para os jogos da Copa de Futebol da FIFA.

Para o entendimento do papel dessa matriz cultural como ação conjuntiva ou disjuntiva no pertencimento ou permanência de um monumento, nos focamos na análise de uma obra específica, localizada no sudoeste do estado, na região conhecida, atualmente, 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 com o investimento no agroturismo, no turismo de aventura e outros esportes radicais relacionados ao montanhismo. A obra em discussão remete-se à memória de resistência à Ditadura Militar brasileira na região da Serra do Caparaó e ao grupo de militantes que a organizaram, com o intuito de defender a liberdade e os direitos civis no Brasil dos anos de 1960, enfatizando sua ação e reação junto à comunidade, passando por um revisionismo do papel desses guerrilheiros em sua passagem pelo Caparaó.

OS GUERRILHEIROS DO CAPARAÓ (2013): UM SITE DISJUNTIVO E POLÍTICO

Assim, o objeto deste capítulo é discutir os modos operacionais de uma obra pública localizada na zona rural do município de Irupui; um conjunto escultórico denominado, *Guerrilheiros do Caparaó* (2013), que compreende duas peças em escala humana natural, uma estrutura que simula uma fogueira com uma panela e organizados espacialmente 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 um conjunto escultórico, constituem o que podemos chamar de instalação para um local específico (*Site-specific Art*), ou melhor, em um *site* (local) disjuntivo e ao mesmo tempo com alta carga política não intencional – exatamente pelo fato do autor ser autodidata (como ele também se identifica) 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:

pouco se fala em solo capixaba sobre essa guerrilha tão importante no processo de resistência ao governo militar, como e por que essas imagens se instauram naquele 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, já que parecia serem fruto de um fato histórico relegado ao esquecimento? Inquietudes que nos aproximaram da obra e de seu processo criativo.

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 GUERRILHA DO CAPARAÓ: UMA BREVE REVISÃO

A Guerrilha do Caparaó para a historiografia é definida como primeiro movimento organizado opositor da Ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1985). Para este texto o movimento guerrilheiro não se limita a questões políticas daquela conjuntura, pelo contrário, ele transcende os sentidos que perfazem as concepções sociais, culturas, econômicas, estéticas e demais elementos que possibilitam o entendimento dos diversos segmentos da sociedade. Mas, como fato histórico, este episódio está se apagando da memória capixaba. Segundo Nascimento (2016), o processo de esquecimento ou valorização por mecanismo institucional responde a autoridade do grupo estabelecido no poder, o que reforça a pouca investigação e produções sobre a Guerrilha do Caparaó no cenário nacional, sendo esta o primeiro movimento e tentativa armada de oposição ao governo.

Para compreender a Guerrilha do Caparaó, primeiramente foi preciso regressar um pouco na história no intuito de contextualizar o que acontecia e quais eram as estruturas que compunham o período antecessor ao primeiro movimento opositor. Dessa forma, tendo como marco o fim da Segunda Guerra Mundial, que foi responsável

por intensas reconfigurações políticas, geográficas, econômicas, além de uma fragmentação das estruturas sociais, fato este indispensável para a análise das manifestações e expressões artísticas para as décadas posteriores. Apesar do maciço investimento nos setores de energia, transporte e indústrias de base, além de considerar a transferência da capital do país que era no Rio de Janeiro para Brasília, que se constituiu como o trigésimo primeiro plano estando à margem dos setores supracitados, é possível afirmar que as diretrizes prioritárias para o país daquele período não contemplavam a alimentação (agricultura) e a educação, conforme ressaltado por Silva (2009), que 93% dos recursos do governo se destinavam ao projeto desenvolvimentista.

Com isso, mesmo modernizando algumas características do Brasil por meio do capital estrangeiro dos Estados Unidos da América (EUA), o governo também proporcionou uma considerada inflação e foi nesse contexto que ascende a figura de Jânio Quadros, com curto mandato presidencial (31 de janeiro de 1961 a 25 de agosto de 1961). Nesse ensejo, Jânio Quadros a fim de controlar a inflação implementou ações denominadas austeridades, que foram entendidas como medidas impopulares. Além disso, em sua concepção de moralizar a sociedade, ele foi responsável por outras medidas de proibição como; uso do biquíni, lança-perfume no carnaval, rinhas de galo de briga, corrida de cavalo em dias úteis, bem como a obrigatoriedade do uso de uniforme para o funcionalismo público.

Essas e outras ações foram consideradas impopulares e, logo o presidente conhecido em sua campanha eleitoral com a pessoa que “varreria a corrupção” foi ganhando mais opositores e incluindo seu próprio partido, a União Democrática Nacional (UDN), resultando na perda de apoio junto ao congresso. Destaca-se o fato de Jânio Quadros ter como vice o João Goulart, pois o código eleitoral brasileiro à época definia voto separado para presidente e vice. João Goulart era membro da chapa de Henrique Teixeira Lott que pertencia a uma coligação governista do Partido Social Democrático (PSD) e do

Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), ele também foi um dos candidatos que concorreu à eleição de 1960.

Ainda sobre a instabilidade política, no que seja a “ameaça comunista” ser questionada pela esquerda quanto à documentação, provas e efetivo recurso para se instaurar uma possível ação de esquerda nacional. Para Nogueira (2014) “[...] Gorender, ao contrário de muitos autores considerados de esquerda que preferem indicar a inexistência de uma situação de risco que antecederesse ao golpe civil/militar de 1964” (NOGUEIRA, 2014, p. 39), indica que há uma pré-disposição da esquerda radical em tomar o poder por meio de uma revolução no contexto que antecede o golpe de 1964. Para muitos historiadores, essa passagem política permite interpretações para um possível autogolpe, entretanto, não se pode desconsiderar a impopularidade do presidente como elemento inquestionável. A sucessão presidencial pelo viés legalista recaía sobre João Goulart (também conhecido como Jango), todavia a sua posse apenas se efetivou em 7 de setembro de 1961, após um acordo que permitiu a posse de Jango sob um regime parlamentarista.

A constituição não deixava dúvidas quanto à sucessão de Jânio; deveria assumir o vice-presidente João Goulart. Entretanto, a posse ficou em suspenso, diante da iniciativa de setores militares que viam nele a encarnação da República sindicalista e a brecha por onde os comunistas chegariam ao poder. Por um acaso carregado de simbolismo, Jango se encontrava ausente do país, em sua visita à China comunista (FAUSTO, 1995, p. 442)

De acordo com Guimarães (2006), o grupo conservador composto por empresários, integrantes das elites tradicionais, setores da classe média, membros do clero, grupos ligados a interesses econômicos externos, políticos, jornalistas, oficiais das Forças Armadas e demais opositores à Goulart intensificaram a propaganda sobre uma possível ameaça comunista eminente, promovendo uma certa

instabilidade política. Os defensores de Goulart e da efetivação das reformas de base também cobravam o posicionamento do presidente, que ao final de seu governo se dirigiu às massas (setores populares). É importante ressaltar que até mesmo dentro do militarismo houve discordâncias quanto à reforma de base.

Esses sargentos se tornaram peças-chaves no que tange a constituição dos membros integrantes da Guerrilha do Caparaó. No documentário *Caparaó* (2007), de Flávio Frederico, a abertura já introduz o tema na primeira fala de Araken Vaz Galvão (Ex-sargento do Exército Brasileiro), conhecido com o codinome Alencar (subcomandante do grupo guerrilheiro). O envolvimento de militares graduados nas mobilizações em defesa das reformas, principalmente dos sargentos, ampliava o desconforto dos oficiais em relação ao governo, já que entendiam o ato como uma afronta à disciplina e à hierarquia militar (GUIMARÃES, 2006, p. 25),

Os sargentos eram jovens e, não podiam ficar imune a efervescência da geração a que pertenciam. Nós éramos todos de classe média baixa, eram sargentos suburbanos, morava no subúrbio etc. E Caparaó foi a extensão mais longa desse movimento, daquele movimento político, que na época a imprensa chamou de Movimento dos Sargentos. (Araken Vaz Galvão/Alencar. Caparaó. 01'20")

As primeiras experiências não tiveram êxito, os levantes populares almejados por Brizola no Rio Grande do Sul fracassaram, restando a opção do projeto guerrilheiro. Esse projeto compreendia implantar três focos: um na Serra do Caparaó; outro em Mato Grosso, em região fronteiriça com a Bolívia; e um terceiro na divisa dos estados de Goiás e Maranhão (GUIMARÃES, 2006). Das três possíveis áreas projetadas para desenvolverem a guerrilha armada, apenas a região do Caparaó possuía mais estrutura, motivo esse que permitiu a duração do movimento. Os outros dois focos, Mato Grosso (região fronteiriça com a Bolívia) e a divisa entre os estados de Goiás e Maranhão devido

a poucos avanços e recursos foram desmobilizados pelo Movimento Nacional Revolucionário (MNR). A repressão do governo contra as possíveis insurgências continuaram, nesse momento, em outubro de 1965, Castelo Branco, a fim de garantir que seu governo tivesse condições para se desenvolver instituiu o AI-2, que decretava as condições para eleição presidencial (incluindo o vice), como; sessão aberta, composta pela maioria absoluta do Congresso Nacional e voto nominal (aberto).

OS GUERRILHEIROS NO CAPARAÓ: ANTI-HERÓIS ENTRE MATAS E GRUTAS

Antes dos guerrilheiros se deslocarem para o a região do Caparaó, eles tentaram implementar a primeira guerrilha rural em Criciúma, Santa Catarina, na região da Serra do Mar, em março de 1966. Entretanto, o movimento foi surpreendido pela prisão de dois membros do grupo devido a um assalto em um banco. A polícia buscava pelos assaltantes, mas capturou membros do MNR. Esse acontecimento foi noticiado pelos veículos de comunicação da época que reproduziam e reforçavam o discurso que o Estado capturou “os comunistas”. O guerrilheiro Arken/Alencar descreve que esse foi um fator importante para a associação e desconfiança do grupo pela comunidade da região.

Essa primeira tentativa frustrada desencadeou a busca por novo local para a reorganização do MNR, com o objetivo de estabelecer uma base de ação que estivesse fora dos perímetros das corporações de polícia e próxima aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse enredo, a região do Caparaó passa a ser considerada para a promoção da tentativa de guerrilha rural. Assim, Anivanir de Souza Leite (Ex-sargento, expulso das forças armadas), por ser natural de Manhumirim (Minas Gerais), responsabilizou-se pela compra de sítios na região. A primeira ação do grupo foi realizar a transferência das armas, teria sido enviada para a região em torno 2,5 toneladas de equipamentos (GUIMARÃES, 2006). Entretanto, antes de concretizar os planos de conscientização da população, os guerrilheiros

foram presos pela Polícia Militar de Minas Gerais, no início de abril de 1967, marcando, dessa forma, o fim da guerrilha do Caparaó - sem ter sido, de fato, eclodida. Décadas depois, incorporada como um fato histórico regional de expressão nacional, o interesse voltou-se não apenas para a história, as também para credíes a ele relacionadas. Atualmente existem rumores entre os moradores de comunidades em torno do Caparaó, inclusive, entre os moradores de Irupi que muitas armas ainda se encontravam escondidas em docas (estruturas subterráneas) na região. Essa informação pode ser confirmada pelo comandante guerrilheiro Amadeu/Alexandre e, seu depoimento, quando ele afirma que “Algumas coisas superficiais e pequenas lá e tal” (Amadeu/Alexandre. Caparaó 20’25” aos 22’53”).

A questão das armas e seus esconderijos se tornaram um dos discursos promovidos pelo turismo, atualmente, que se desenvolve nessa região. Os guias turísticos instigam os visitantes com esses relatos, bem como “resgatam” a história da ocupação na região pelos guerrilheiros. O artista das esculturas dos guerrilheiros, José Ribeiro Sobrinho, analisa a penetração do grupo na região do Caparaó como um erro de leitura por parte dos guerrilheiros, pois não levaram em consideração as características da região.

Olha... Na verdade, eles escolheram o Caparaó pela... por ser uma montanha muito alta, né? E por ser muito parecida com a forma dele, como foi colocado, muito parecida com a mesma, a mesma região lá de Cuba, de quando eles fizeram a revolução cubana, né? De quando eles tomaram o poder. Só que eles não conheciam direito a região (Caparaó), porque lá em Cuba só existia uma entrada. Então, quem *tava* lá em cima, né? Quem *tava* preparando a vigília lá... O pessoal que fosse chegar tinha que passar por aquele ponto, então eles eram alvejados, né? É *onde* eles conseguiram e tiveram êxito. Só que aqui no Pico da Bandeira, na região do Caparaó, além de ser uma região maior, né? Uma região maior... Ela tem muitas entradas, né? Entradas e saídas,

né? E... Então, quando, quando eles estavam lá em cima eles pensaram nesse ponto, que iam chegar por cá, por lá... Então... (José Sobrinho, áudio MVL_2850, aos 03'27" até 04'51")

Posteriormente, os próprios guerrilheiros chegaram à conclusão que a participação de pessoas locais, ou seja, que eram da região do Caparaó, seria fundamental pelo conhecimento geográfico da região, mas isto não se efetivou. Vale ressaltar que pode ser considerado um dos fatores que interferiu diretamente no fracasso da guerrilha foi a ausência de autossuficiência na alimentação, embora nada tenha sido pior que a falta de espelhamento com a população. Não se estabeleceu uma relação de empatia entre a comunidade e os combatentes, ou entre o ideário revolucionário e a expectativa da população local. Pelo contrário, documentos mostram que a comunidade foi estreme-cida pela propaganda militar e passou a vê-los como inimigos. Assim, instaurou-se uma distopia entre eles. O sonho de um país livre das amarras militares entrou em confronto com ideia imposta pela propaganda militar de que se tratavam de bandidos que queriam expropriar terras, converter crianças e transformar o Brasil em um país comunista. A propaganda ideológica da ditadura venceu.

Pelos anos seguintes, a comunidade na região do Caparaó, conduzida por essa mesma ideologia política, reproduziu a negação do comunismo pela propaganda governamental, o que relegou todo o fato ao esquecimento, negando o vivido, colocando cal sobre o seu próprio passado. Todavia, com os avanços sociais da Comissão da Verdade¹⁹ e a valorização dos sítios históricos ligados à preservação de uma memória revolucionária, bem como à exploração econômica

19 Comissões da Verdade são criadas pelo Estado para investigar violações de Direitos Humanos, durante um regime autoritário. Elas buscam analisar os contextos sociais e históricos nos quais se passaram os abusos e violações, esclarecer fatos e com essas informações, elaborar relatórios e recomendações, com sugestões de reformas institucionais e maneiras de reparação histórica.

desses sítios de arqueologia política como estratégia mercadológica ligada ao turismo arqueológico, percebe-se movimentos de estudos sobre esse período e os esquecimentos a eles inerentes.

DE HOMENS E MATAS: DE GUERRILHEIROS A HERÓIS DO TURISMO DE AVENTURAS

A prefeitura de Irupi, no primeiro momento não almejava possibilidades econômicas com as esculturas. Todavia, devido ao sucesso do conjunto escultórico resolveu potencializar o setor do turismo na economia do município, retomando a história da Guerrilha do Caparaó, anti-heróis no contexto da Ditadura Militar, como mais um atrativo para a região, conhecida pela potencialidade do turismo de aventura do Caparaó. O acesso à gruta de São Quirino, onde está localizado o conjunto escultórico 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, um ótimo cenário para o turismo de aventura ou montanhismo. As intervenções do poder público 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 municipal. 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 (Figuras 12a,, 12b e 12c).

Figuras 12a, 12b e 12c: Guerrilheiro na entrada da gruta de São Quirino, Irupi-ES.



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografias: Gabriela Ferreira Lucio

Vale destacar que, inicialmente, quando essa escultura foi inaugurada, em 2013, a figura da entrada da gruta possuía a réplica de uma arma (que lembra uma espingarda) compondo a imagem de um guerrilheiro, na concepção de Ribeiro Sobrinho, a qual foi danificada e roubada. 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 compõem 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.

As duas esculturas foram feitas em fibra de vidro resinada e foram elaboradas na casa-ateliê do artista, e finalizadas na gruta, sendo cimentadas com ferragens na pedra e pintadas no local. A postura da escultura na entrada da gruta possibilita o entendimento da intenção ou tentativa de uma possível intimidação. 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 constituiu pela iluminação natural (devido a uma fresta entre as pedras superiores da gruta) que incide diretamente na forma de feixe sobre a escultura, criando uma cena de dramaticidade teatral para a imagem. Essa iluminação permite uma associação com o cenário barroco, 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 e intuitiva alusão do artista ao Mito da Caverna de Platão (2002).

Assim, é possível aproximar esses elementos numa reflexão sobre o contexto da guerrilha, bem como criar formas de interpretação.

Enquanto artifício utilizado para a instauração das esculturas, 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 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 laço Estado (PLATÃO, 2002, p. 301)

A questão política envolvida, embora com as devidas restrições sobre o conceito de cidadão para a época para que não ocorra um anacronismo no uso do termo, também já começa a dar indícios da preocupação sobre o grupo que de fato governa. Quando se analisa a intencionalidade da Prefeitura de Irupí 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 em relação à 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 (Figura 13), é a representação de 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. 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 papel do turista de aventura que incrementa a economia e o turismo regionais. Pensamos que esta postura atribuída às peças se edifica sobre as relações de conflito da comunidade com o fato histórico que as gerou, sendo redesenhadas pelo interesse econômico no turismo arqueológico e histórico.

Figura 13: Guerrilheiro no interior da gruta de São Quirino, Irupi-ES.



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografia: Gabriela Ferreira Lúcio.

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 rurano²⁰ 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.

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, escultor local autodidata e reconhecido pela comunidade, 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 esse tipo de turismo de aventura na região do Caparaó.

20 Rurano: 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.

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 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, a Prefeitura Municipal, foi de potencializar as atividades turísticas que ocorrem na região, por meio do ecoturismo. Fato histórico somente adquirir visibilidade 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. Nessa produção, a temática ascendeu na região e os responsáveis pelo projeto entraram em contato com Caldas para direcionamentos quanto ao contexto histórico. Também outros atores sociais foram ouvidos, entre eles o artista.

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 morador 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, p. 32), 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 curiosidade.²¹

Ora, esse relato nos permite afirmar, o que está sendo corroborado pelas inúmeras entrevistas que realizamos com os moradores da cidade durante o mapeamento da Arte Pública capixaba. Constatamos nessas conversas com a população que o fato histórico nunca foi objeto de 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 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, com as entrevistadas, mapeamos 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 conviveu 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 auxiliaram na projeção, construção e entendimento dessa reconfiguração do imaginário histórico e social acerca dos guerrilheiros e os significados de sua atuação no passado, permitindo desvelar algumas das relações da população com a obra, fato que tem nos possibilitado analisar as relações aproximação ou

21 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/>, acesso em 10 de maio de 2019.

distanciamento da memória da coletividade em relação ao fato histórico, ou mesmo supor que a memória coletiva da comunidade está a ressignificar esse fato histórico, transformando bandidos memoriais, fruto de um passado idealizado pela propaganda militar, em heróis da contemporaneidade, sobrepondo-se ao medo coletivo instaurado sobre a imagem desses homens.

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 ainda persiste na comunidade (COSTA, 2013). 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, doc X, p. X, áudio MVI_2851, aos 12'59" até 13'19")

Esse imaginário sobre os guerrilheiros, embora permeie também a memória do 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, ainda, que há uma relação memorial conflituosa do artista, uma vez que se sobrepôs sua memória como cidadão da região com a uma relação cultural,

turística e econômica artificialmente instituídas pelo poder público (Prefeitura Municipal) ao lhe fazer a encomenda. 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, desafio ou indiferença proporcionadas pelas esculturas e o fato histórico do Caparaó se tornaram indispensáveis.

Essas constatações embora não possam dimensionar exatamente o imaginário daquele momento, partimos do pressuposto de que a história oral manteve viva a imagem e a memória do vivido durante o episódio histórico. De acordo com Portelli (2006), é possível observar e analisar as representações construídas e reconstruídas na memória coletiva para que possamos compreender as relações de dissenso instauradas entre a memória coletiva e as pretensões econômicas e políticas que levaram à instalação e à manutenção da obra em estudo neste capítulo. Podemos inferir que a obra de José Ribeiro Sobrinho ultrapassa o lugar do monumento, instaurando-se como um site impregnado de valores novos sobrepostos a valores antigos na busca de construir outros valores para o local, para a obra e para a memória dos acontecimentos históricos que ali ocorreram. 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, 2008, p. 173).

Ribeiro Sobrinho, intuitivamente, parece retomar um fato apagado da esfera coletiva da comunidade, ressignificando-o. Inicialmente, o fez por ordem do poder político, mas o fez 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, com a sua obra, um papel potencial de ativador de novas relações no contexto em que ela se instaura. Ribeiro sobrinho não trata seus guerrilheiros como pessoas estranhas, embora

este seja o lugar memorial que eles ocupavam 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.

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 instaura-se no fato de que ela representa um bandido revolucionário transformado, por sua finalidade política e econômica, em herói no/do turismo histórico e de aventura. Revela-se aqui uma memória social em processo de ressignificação, que carrega certa aversão aos guerrilheiros em sua matriz, mas que 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), associa-se, de outro lado, com 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, pois a obra instaurada parece dialogar mais com as 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.

Sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante após um dia de trabalho.

(Emílio Garrastazu Médici)

Capítulo 5

Em tempo de chumbo, a arte pública como resistência política

As palavras do ex-presidente Médici são muito reveladoras do estado de repressão que viveu o Brasil no auge do Regime Militar. A paz e tranquilidade a que o então presidente declara está à custas de muita coersão de direitos humanos e controle ideológico do Estado. No capítulo anterior foi possível ver como essa propaganda ideológica era capaz de levar ao apagamento fatos históricos relevantes para a nossa história. Ela não calava exatamente, mas parece que colocava palavras na boca, conduzia o pensamento e desviavam o foco da real situação nacional, na qual bandidos viravam heróis e heróis se tornavam homens a serem temidos. Assim, o cenário político do Brasil do anos de 1964 a 1980 foi propício para uma série de ações que revelaram um certo radicalismo político em diversos setores da sociedade brasileira.

Alguns homens e mulheres atuavam de modo mais invasivo, sendo chamados de guerrilheiros pelo poder instituído, por tentarem

alertar e libertar o país dos punhos de ferro dos militares; outros mais poéticos e não menos críticos como Geraldo Vandré e outros tantos músicos e artistas que usavam esse lugar da arte para denunciar as opressões do Estado Militar. A ferocidade da resitencia ao golpe militar levou o Governo a acirrar as estratégias de repressão de modo que entramos na década de 1970 com um forte aparato governamental de perseguição e extermínio de qualquer tipo de resistência. Assim, ao longo da década de 70 do século passado, o país vivenciou o que se chamou de anos de chumbo, em especial durante o governo Médici - o período mais repressor da ditadura Militar no Brasil. As formas mais duras de resistência foram afastadas dos grandes centros, migrando para a região Norte do Brasil. No geral, pairava um certo silêncio engasgado no cenário político e cultural no sudeste, e não menos no Espírito Santo.

Nesse contexto de muita pressão governamental para o controle social e político, sufocando resistências mais explícitas, regado por favores políticos que levavam à estruturação da recém feeralizada Universidade Federal do Espírito Santo, vai ser edificada um obra, um mural em mosaico, que poeticamente revela um grito de liberdade que evidencia a dicotomia entre a direita (oligarquia econômica e política) e a esquerda (meio acadêmico nas iniversidades); entre tradição e renovação. Assim posto, vamos analisar uma obra que não vala de um herói em si, mas principalmente de uma atitude heróica que revela imageticamente as transformações da sociedade brasileira dos anos de 1970 em busca da redemocratização nacional.

INTRODUÇÃO: A CRIAÇÃO DA UFES

A Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) foi criada em 1961, com a reunião e federalização de diversas faculdades isoladas que se originaram da Universidade do Espírito Santo, criada no Governo de Jones dos Santos Neves, através da Lei Estadual nº 806 de 5 de maio de 1954. Assim, no dia 30 de janeiro de 1961, o presidente Juscelino

Kubitschek, na administração do governador Carlos Lindenberg, em um ato administrativo, transformou a instituição em uma Universidade Federal, através da Lei Federal nº 3.868. Nascia então a Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, que absorveu todos os cursos superiores existentes na Universidade do Espírito Santo: a escola de Educação Física, criada em 1931; de Belas Artes e Politécnica, ambas em 1951; as faculdades de Ciências Econômicas, criada em 1957; de Direito, em 1930; de Filosofia, Ciências e Letras, em 1951; de Medicina, em 1957; e a de Odontologia, fundada em 1930. Em 1966, já sob governo militar no Brasil, teve início a construção do novo campus universitário que abrigaria num único espaço físico os diferentes cursos superiores disponíveis no estado. Se a UFES foi criada no apagar das luzes do governo Kubitschek, um último ato de governo, sua efetivação e edificação se deram ao som dos anos que sucederam o Golpe Militar de 1964. Portanto, fazia-se necessário um certo silêncio crítico em relação aos abusos ditatoriais do governo federal.

A propaganda política no contexto da ditadura também acontecia pelo viés da educação brasileira, ao passo que a resistência se instaurasse exatamente nas maiores universidades do país. O objetivo do governo militar era usar a educação com o intuito de garantir a formação patriota dos cidadãos, a fim de estabelecer seus valores, numa perspectiva pedagógica tecnicista de produzir mão de obra para o mercado de trabalho - nada melhor, nesse cenário, que uma universidade nova e edificada sob sua batuta. O projeto ideológico era pautado num controle do pensamento e do conhecimento produzido nas universidades. Principalmente a partir da década de 1970, percebeu-se que os governos militares buscaram fragmentar o ensino das humanidades, principalmente por meio da implementação de uma disciplina que uniu História e Geografia, no denominado primeiro grau, resultando na disciplina Estudos Sociais. A educação estava sendo manipulada, em especial a Educação Básica, para o processo de naturalização do golpe militar. Mesmo com essa política de controle, as universidades, mesmo as mais novas, se desenhavam ao logo

do final do anos finais de 1960 e meados de 1970, como o principal foco de resistência intelectual; algumas frontalmente se chocando com o governo; outras de modo mais simbólico.

Em Vitória, o projeto de construção do campus da nova universidade caminhava paralelo aos problemas nacionais, indo ao encontro de uma ação política do governo municipal da capital capixaba que visava, desde os anos de 1940, a ocupação do norte da ilha e parte do continente que abrigava grandes indústrias e que significavam uma parcela expressiva para o fisco municipal, garantindo sua liderança entre as cidades do estado. Assim, o novo espaço acadêmico que materializava o sonho capixaba de ter em seu solo uma universidade federal, agrega-se à vontade política de também avançar os limites municipais da capital.

Com a intenção de concentrar grande parte dos cursos existentes em um único espaço físico, em 1966 foi desapropriada pelo governo estadual uma imensa área ao norte da capital em Goiabeiras, pertencente ao Victoria Golf & Country Club, conhecido pela população como Fazenda dos Ingleses, e começou a ser erguido o principal campus da UFES por meio do Decreto Federal nº 63.577, de 8 de novembro de 1968, foram extintas as faculdades e escolas, substituindo-as por oito centros de ensino que congregavam cursos que eram isolados, a saber: Centro de Artes; Centro de Estudos Gerais; Centro Tecnológico; Centro Agropecuário; Centro Biomédico; Centro de Educação Física e Desportos; Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas; e Centro Pedagógico. O primeiro prédio aprovado para construção é onde hoje se localiza o prédio que funcionam as Pró-reitorias de Extensão e de Graduação. O projeto inicial dos primeiros prédios foi desenvolvido pelo professor e arquiteto Marcelo Vivacqua, que projetou os CEMUNIS - Células Modulares Universitárias.

Figura 14: Vitória, início de 1969. Avenida Fernando Ferrari, com os módulos da UFES recém-construídos, à direita; trecho de Jardim da Penha à esquerda; o Canal de Camburi, ao fundo, com a Ponte da Passagem e o prédio administrativo na parte de baixo da imagem.



Fonte: Acervo pessoal de José Luiz Pizzol.

O prédio inicialmente utilizado para a Administração Central e pela Biblioteca da UFES ficava imediatamente na entrada principal do campus, ao lado dos CEMUNI's (Figura 14). O projeto arquitetônico deste prédio administrativo desenhava um grande paredão de mais de 140 metros quadrados, uma empena cega virada para a avenida, de costas para a cidade. O reitor da universidade neste período de consolidação do campus, o engenheiro Máximo Borgo (1971-1975), viu um potencial plástico para essa parede e convidou o professor do Centro de Artes da UFES, Raphael Samú, contratado no ano da federalização da UFES (em 1961), para realizar uma obra para este espaço. Segundo a Portaria nº 330 do dia 27 de agosto de 1974 (documento pertencente ao acervo do Centro de Artes), o então reitor Máximo

Borgo designou quatro professores para constituírem um grupo de trabalho para o planejamento e execução de obras de arte no campus universitário. Raphael Samú foi o coordenador deste grupo, que contava com os membros Dilma de Barros Góes Batalha, Tereza Norma Borges de Oliveira e Yara Campos da Rocha Mattos.

A obra idealizada e realizada por Raphael Samú para a Universidade Federal do Espírito Santo se configurou em um mural de aproximadamente 140 m², localizado na antiga entrada da UFES. Segundo relatos de membros da equipe de construção da obra na época, a ideia de localização do mural estava relacionada exatamente à questão da obra dar-se à cidade que crescia em direção ao norte. Um novo futuro e limites para uma cidade insular. Os estudantes, professores ou técnicos da UFES, mas, principalmente os transeuntes pela grande avenida de integração da cidade, ao passarem ou entrarem na nova universidade seriam acometidos pelo que Pierce chama de admirável. Uma grande obra que interligaria visualmente a cidade e a universidade. Um sobressalto aos sentidos que nos parece ocultar uma fratura no crescente esvaziamento crítico da percepção promovida pelo então governo militar que orquestrou a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), que usurpou os direitos civis no país e que, ao longo da década de 1970 exerceu perversamente sua capacidade de massacrar a liberdade e os direitos humanos.

Além das questões da censura política e cultural acirradas nos anos de 1970, outros desafios estruturais para a criação e construção da obra se colocaram, mas o mais sério parece ter sido mesmo lidar com a tesoura da censura militar. Assim, como criar uma obra, em plena repressão militar que ao mesmo tempo não fosse censurada, mas que não se subjugasse a ela? Samú colocou-se nesta empreitada.

SOBRE O ARTISTA E UM ATIVISMO SILENCIOSO

Raphael Samú, filho de pais exilados do Leste Europeu, (sua mãe, Sophia Samú, era romena e seu pai, Adolpho Samú, húngaro), nasceu em São Paulo em 1929. Iniciou sua formação nas artes em 1948,

ingressou em 1949 na Escola de Belas Artes de São Paulo, atuou desde cedo em ambientes das artes, como a II Bienal de São Paulo. Formou-se em escultura em 1955, embora com ampla experiência em gravura e mosaico, já em sua graduação. Após formado, Samú trabalhou em uma fábrica de móveis, onde desenhava planta baixa, durante o dia, e a noite fazia um curso de tecelagem na primeira Escola de Tecelagem de São Paulo. Após esse período, foi convidado a trabalhar em uma marmoraria, introduzindo, a partir de então, o mármore nas suas obras. Segundo o artista, ele desenhava e montava peças para pisos, era um tipo de mosaico. O resultado obtido o agradava, mas seu sonho era trabalhar na fábrica da Vidrotil, empresa especializada na fabricação de pastilhas de vidro em São Bernardo dos Campos - São Paulo, fundada em 1947. Tentando realizar este sonho, ele foi até a fábrica e deixou um currículo.

Porém, somente em 1958 Samú foi contratado pela Vidrotil, para trabalhar na divisão de mosaicos desta empresa, onde permaneceu até 1961. Durante esse período, Samú adquiriu seus conhecimentos sobre a produção de obras murais com pastilhas de vidro. Lá, recebia projetos, ampliava e supervisionava a execução dos mosaicos contratados pela empresa por particulares ou mesmo por artistas nacionais, tendo executado trabalhos para artistas importantes da arte brasileira, como Di Cavalcante, Lívio Abramo, Clóvis Graciano e Cândido Portinari – este último com forte expressão de uma estética social.

Sua história no Espírito Santo se mescla com a própria história do Centro de Artes da UFES, tendo sido membro da implantação do primeiro Conselho Universitário. Atuou como professor na universidade de 1961 a 1989, lecionando Gravura, Serigrafia e História da Arte. Criou, posteriormente, a disciplina de Mosaico. Sua produção de painéis e murais no estado antecede a sua mudança definitiva e paralelamente às atividades didáticas, Raphael Samú começou a desenvolver aqui no Estado seus trabalhos em mosaico. A chegada à cidade coincidiu com um período de crescimento urbanístico, quando um grande número de construções reclamava uma decoração mais

sofisticada, o que abriu para ele um excelente campo para seus painéis murais. Foi com esse trabalho que Samú se tornou conhecido, executando-o em residências, escolas, edifícios, escritórios, bem como em órgãos do poder público.

No Espírito Santo, Samú dedicou-se exclusivamente à sua produção autoral, estreitando a relação obra/autor deixada um pouco de lado no período no qual trabalhou na Vidrotil, pois lá dividia seu tempo entre a execução de trabalhos de outros artistas e os seus próprios trabalhos. Neste momento, o artista que adquiriu os conhecimentos técnicos necessários naquela fábrica, passou a explorar sua própria linguagem plástica. Porém, seu projeto poético flertava e transitava entre abstrato e o figurativo com muita tranquilidade, adequando-se e atendendo assim as encomendas dos clientes. A partir de então, o artista firmou-se no mercado capixaba empregando sua assinatura em diversas obras murais em propriedades públicas e particulares: como para o Departamento de Estradas e Rodagem (DER), para o edifício da Real Café, da Indústria Buaiz Alimentos e diversas residências.

Sua atuação própria no campo da arte pública se inicia na esfera dos espaços semipúblicos de edifícios e residências revelando uma tendência do seu projeto poético que toma como imagem geradora de sua produção uma interface com a cultura capixaba e com a cidade – ambas em franco desenvolvimento no momento de sua vinda para o estado. Sua obra no estado vai ganhando em refinamento técnico, cresce em dimensão e caminha para o exterior, entrega-se às ruas nas fachadas de casas e empenas de prédios, volta-se para a cidade, mediado por sua percepção desta nova realidade geográfica, reconfigurando seu projeto poético.

Falar sobre o projeto poético de Raphael Samú não é uma tarefa simples, tanto pelas particularidades que envolvem o seu procedimento de trabalho - que tem uma história milenar que nos remete à Mesopotâmia -, quanto pelo hibridismo de sua obra que vai da gravura a obras de intervenção na imagem da cidade. A escolha aqui, dada pelo próprio limite deste texto, é um recorte, uma breve

reflexão, sobre seu processo criativo, apontando algumas tendências e intencionalidades de um projeto poético contaminado pela experiência de trabalhar para grandes artistas em São Paulo – o que lhe deu não apenas o aprimoramento técnico, mas principalmente, a vivência de procedimentos criativos com artistas de destaque na arte brasileira; ação, esta, mediada pelo mais tradicional método de ensino do fazer artístico: a relação mestre x aprendiz – possibilitada pela sua função na Vidrotil. Destaca-se, desse período, a experiência estética voltada para a ocupação de espaços públicos de uso coletivo, nos murais de Di Cavalcante e Clovis Graciano, por exemplo.

Samú é conduzido, ainda em São Paulo, por um processo de contaminação pela gramática visual da estética urbana e social, de formação de imagens da cidade, e não poderia esquecer isto na estruturação de sua obra. Como os artistas para os quais trabalhou, ele experimenta diversas linguagens, mas é a interface de seu projeto poético com a cidade que nos interessa aqui. Falamos de uma produção artística de Samú que se enquadra numa perspectiva ampliada do que é entendido como espaço público. Alves (2008)²², ao debater sobre a escultura pública no Rio Grande do Sul, conceitua espaço público como sendo “aquele para cujo acesso o expectador necessita da livre circulação”. Para este autor, para apreciar a arte em espaço público, não é necessária permissão, nem pagamento, nem tampouco atravessar muros, grades, etc.

É neste ponto que desenvolvemos a tese de que a obra de Raphael Samú, de forte tendência para as questões do espaço público, apresenta ainda uma tendência à uma crítica social expressiva – possível influência do convívio com obras de Portinari e Graciano. Analisando os documentos e arquivos do processo criador deste artista, parecemos possível afirmar que Samú revela uma intencionalidade: compartilhar a experiência estética da obra com o grande público, não apenas por meio das formas, ou das cores, mas principalmente pela

22 Alves, José Francisco (Organizador). *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008, 72 p.: Ilustrado.

sua dimensão e situação espacial em espaços coletivos. Sua produção revela figuras de pés descalços, corpos com braços e pernas fortes, uma possível analogia com o imaginário simbólico do trabalhador braçal que será recorrente em sua obra mural – e que também nos remete à possíveis influências da estética de Graciano e Portinari.

SOBRE O MURAL NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

No processo em direção a uma produção de arte pública, Samú ocupou vários espaços de Vitória com seus painéis em mosaico. Particularmente aqui, destacamos aquele que, apropriado inicialmente pela comunidade universitária na UFES, colocou-se como uma das referências na arte musiva capixaba, de projeção internacional.

Figura 15: Mural da UFES na empena cega do prédio administrativo. Ao fundo se vê os CEMUNI's e seu entorno na década de 1970.



Fonte: Acervo de Raphael Samú. Fotografia: Wallace Neves.

Figura 16: Mural da UFES e seu entorno (2012).



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografia de Marcela Belo.

O desafio colocado ao artista era domar a empena cega de um prédio térreo – a qual se alongava friamente em sua alva brancura ao olhar do passante. Samú tem o desafio de humaniza-la e dar-lhe uma identidade, e para tal, colocou-se no movimento necessário. Enfrentou problemas estruturais, pois a parede do prédio não havia sido construída para receber uma obra naquelas dimensões, assim o artista solicitou algumas adequações que, mesmo feitas, não puderam assegurar a estabilidade da obra ao longo das décadas que se sucederam - principalmente com o volume de trânsito pesado que ganhou a avenida em frente com o efetivo desenvolvimento da cidade para o norte.

Toda sua experiência adquirida nos tempos da Vidrotil foi colocada em ação. A imagem do mural deveria refletir sua época, a missão da universidade, a coletividade. E esse foi o caminho escolhido no processo de criação desta obra. Acompanhado por um grupo de assistentes, sucedeu etapa por etapa ao longo de anos. Num trabalho de joalheiro, na precisão de cada tessela... sucedido por um trabalho de engenheiro, que calculava cada centímetro da obra...

planejava... executava... acompanhava a construção de andaimes e escadas, edificava.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMA E O PROJETO: RADIOGRAFIA POLÍTICA DE UMA OBRA

A universidade era o grande tema da obra. Mas como construir uma imagem de futuro para a UFES era o desafio plástico que se colocava. Assim, na interface com a cultura de seu tempo, bem como com a mediação de sua memória como sujeito fenomenológico, tendências do projeto poético do artista, Samú busca as referências que lhe permitiram esboçar o projeto inicial. Esta obra estabelece relações com o momento histórico e o ambiente cultural no qual o artista estava inserido, ou seja, dialogava diretamente com os acontecimentos da década de 1970. A obra reflete diversas questões representativas da contemporaneidade: a corrida espacial, a evolução da pesquisa científica, a criação dos computadores e a moda. A concepção desta obra partiu de uma encomenda para a Universidade Federal do Espírito Santo, portanto necessitava difundir os valores advindos da pesquisa científica. A divulgação de tais valores era importante na conjuntura política do país, que necessitava de mão-de-obra especializada para alavancar o crescimento econômico do país. Portanto, esta transposição de imagens do dia-a-dia do artista para a obra solidifica ainda mais o caráter biográfico da obra.

Assim, toma na sociedade e nas questões atuais o ponto de partida das diretrizes a serem consideradas para a produção. Imagens de desenvolvimento, de sonho que se torna realidade, da tecnologia transformando a sociedade. Estas são nortes iniciais. O início dos anos de 1970 ainda estava tomado pelo assombro dos primeiros passos na Lua. A corrida espacial era fato, embora um dia ficção. Essa imagem se agregava ao sonho da Universidade Federal no Espírito Santo: um sonho que se realizava. Utopia e realidade como dualidades complementares. Binômios iniciais que nortearam o projeto. Samú

se coloca então em direção à materialização dessa imagem da utopia x realidade. A forma geral deveria ser capaz de expressar essa realização. Surgem então as referências iniciais. Samú crescera em São Paulo, um grande cetro urbano de informação, tecnologia e desenvolvimento. Acompanhou toda a movimentação cultural ao longo dos anos de 1960.

Podemos inferir que algumas imagens geradoras impulsionaram o projeto poético dessa obra. A utopia da capital no interior que Kubitschek edificou em cinco anos. O homem acabara de chegar a Lua. Nos anos de 1960, sonhos se materializavam. Flash Gordon – paixão infantil do artista - era republicado como um sucesso que entraria para a história da ficção. Mas, se Gordon era ficção naquela manhã de domingo de 1934 quando foi criado - e assim permanecia nesta nova edição de 1974, algo novo acontecera: Armstrong era um fato. A lua e as espaçonaves haviam se tornado realidade. “Um pequeno passo para o homem, mas um gigantesco passo para a humanidade”, diria o astronauta. Parece que a promessa positivista havia se concretizado e a tecnologia redimiria a humanidade, superaria as diferenças, minimizaria o sofrimento - pura ilusão ufanista ainda presente no fim da década de 1960, quando a realidade social do mundo estava prestes a desabar. A Guerra Fria dividira o mundo. As pessoas pareciam emudecidas por totalitarismos políticos e econômicos. Ditaduras explícitas e outras simbólicas espalhavam-se pelo mundo dicotomizado pela ideologia econômica e criava um grande grupo de excluídos que não se calavam perante a opressão. A morte, a mudez ou a expatriação tornaram-se recorrentes nesse momento de ditadura no Brasil, apesar do discurso oficial do governo militar. A tranquilidade a que o ex-presidente Médici laureava em entrevistas era imposto por um punho de ferro e com Atos Institucionais que privavam a liberdade civil.

Raphael Samú, filho cultural do Leste Europeu, cujos pais foram calados e expatriados pela ditadura soviética, encontrou na saga espacial a imagem geradora inicial. A metáfora da ficção que se torna

realidade. Uma metáfora da própria história da UFES, o novo campus era um fato, e o mural deveria expressar isto. Essa é a trajetória da universidade: idealizada e desejada pelos governos do Espírito Santo. Uma promessa de desenvolvimento científico. Mas todo isto estava à sombra do manto totalitarista do regime militar e da opressão políticas que dominavam o Brasil, os quais financiavam a construção desse sonho capixaba. Essa névoa cinzenta pairava nos becos escuros da glória da propaganda desenvolvimentista do país. No conflito deste contexto, as imagens e o projeto do mural começam a configurar-se.

Dos tempos de sonho, e da esperança de uma solução para os problemas, um recorte da saga do herói capitalista imperialista Flash Gordon (cuja revista, reeditada em 1974, Samú guarda até hoje). Gordon é um índice da utopia. Neil Armstrong, a imagem da Apollo 11 e do astronauta são materialização da realidade. “[...] um gigantesco passo para a humanidade”... Talvez daí a metáfora que uniu as imagens e a universidade e revelam a intencionalidade poética: a UFES, um grande passo para a sociedade e cultura do estado. A realidade metafórica se materializava numa pequena caminhada na Lua. A Universidade Federal no Espírito Santo se materializava numa corrida pela madrugada nos corredores do Congresso Nacional²³.

Esse diálogo com a realidade de seu tempo e seu espaço parecem ter norteado as escolhas deste artista. Se a ficção virou realidade, a utopia se materializou (Figura 16). Inicialmente parece uma obra sem conotações críticas, apenas ufanistas. Doce ilusão da censura da época.

23 A pressa do então deputado Dirceu Cardoso, atravessando a noite em correria a Esplanada dos Ministérios com um processo nas mãos era o retrato da urgência do Espírito Santo. A Universidade Estadual, um projeto ambicioso, mas de manutenção difícil, se transformava numa instituição federal. Foi o último ato administrativo do presidente Juscelino Kubitschek, em 30 de janeiro de 1961. Para o Espírito Santo, um dos mais importantes. (fonte: www.ufes.br/historico)

Figura 17: Raphael Samú. Projeto de execução do mural (1974). Tinta guache sobre papel. Cerca de 30 cm x 130 cm.



Fonte: CCA/UFES. Fotografia: Marcela Belo.

Figuras 18a , 18b, 18c e 18d: Raphael Samú. *UFES* (1975-77). Partes do mural em mosaico de pastilha de vidro (detalhes).



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografias de Marcela Belo.

Nossa hipótese aqui é que juntamente com a metáfora construída entre dicotomia utopia x realidade, Samú não se desconecta da outra metáfora que assola o Brasil: projeto militar x projeto civil, opressão x liberdade, ditadura x democracia. Essas oposições semânticas, veladas no plano da aparência, se revelam no plano de conteúdo da obra. De modo silencioso, Samú edificou uma das mais evidentes críticas ao regime militar no interior do Brasil – e não menos no

mesmo estado em que a Guerrilha do Caparaó tomara força e projeção nacionais, sendo silenciada pelo próprio contexto social em que se situava, resultante de uma distopia, do conflito entre o projeto da resistência e à expectativa e temores da população daquele lugar. Um discurso político velado pela beleza estética do mural.

EDIFICAÇÃO DE UM DISCURSO VELADO: QUANDO A ARTE É ATIVISTA MESMO SILENCIADA

Ao analisar-se o projeto e a obra, podemos observar que ela está dividida em dois grandes campos a partir de um eixo central. O centro da imagem é ocupado por um jovem em um microscópio. No estudo para a obra, Figura 17, verifica-se que o terço direito da imagem está dedicado a um conjunto de imagens ligadas à jornada espacial, a utopia, a fantasia e à realidade da Apolo (ambos campos militares aeroespaciais representados nas Figuras 18a e 18b); no terço esquerdo (Figura 18c), um grupo de jovens de calça, pés descalços que apontam para o nome da universidade. Há nessas imagens da esquerda da imagem uma clara analogia à estética popular e trabalhista de Portinari: calças acima do tornozelo, pés descalços, um discurso social típico do governo pré-golpe, de forte apelo social. O terço final (Figura 18d) é uma referência direta à Universidade Federal do Espírito Santo, uma analogia com o conhecimento e com a tecnologia, presentificados pelo cartão perfurado – o computador processando o conhecimento – materialização do desenvolvimento tecnológico que esta associado às universidades.

Assim, na direita do mural podem ser vistos dois recortes inspirados em imagens de desenho de quadrinhos (Flash Gordon), uma referência à Apolo XI e ao Módulo Lunar, finalizando com as imagens de alguém caminhando com macacão espacial e o retrato do astronauta. À esquerda da imagem central, percebe-se um grupo de pessoas, provavelmente jovens pelo biótipo, usando calças levemente curtas com os pés descalços e ao fundo deles a sombra de outras

peessoas; os jovens parecem conversar, estando virados de costas para as imagens anteriores e com um deles voltado, o rosto voltado para o final do projeto, no qual pode-se ver a sigla da universidade “UFES” acompanhada de desenho que representam uma computador de bobinas, um cartão e números relacionados a processamento de dados. Pode-se então perceber que o plano da aparência dessa obra apresenta revela a intencionalidade primeira do artista de mediar a oposição semântica utopia x realidade, contrapondo de um lado a saga espacial e de outro a saga da universidade, mediadas pelo conhecimento investigativo indiciado na imagem do eixo central (o jovem cabeludo que investiga no microscópio). A localização topológica das sequencias na obra parecem revelar também uma intencionalidade do projeto poético de construir uma crítica à situação político-social da época. Em toda a metade direita da obra as imagens referem-se a um conteúdo militarizado, representado na ficção por Flash Gordon e na saga espacial por Neil Armstrong e a Apolo 11. Na metade esquerda, um conteúdo cível construído com a imagem dos jovens e da universidade (pertencente ao Ministério da Educação e não ao das Forças Armadas no Brasil).

Parece, assim, se construir um discurso estético-político por trás da oposição conjuntiva utopia x realidade, uma oposição semântica disjuntiva e antagônica entre militar x civil, o que pode também ser reparado no corte de cabelos de Flash Gordon e o dos jovens; nesses cortes de cabelo, parece se configurar a oposição semântica disciplina x a liberdade. Topologicamente, a localização das imagens, à direita e à esquerda, constrói outra oposição que reforça essa intencionalidade crítica disjuntiva expressa na oposição disjuntiva DIREITA x ESQUERDA. Se contextualizada essa oposição semântica, o cenário histórico e político da época vai se desenhando na obra uma crítica severa, mas velada por parte do artista.

Observa-se, ainda que a mancha sólida que dá contorno ao retrato do astronauta irá transpor-se para o eixo central da obra, sendo seu azul interrompido por uma linha azul mais claro que define

a imagem inicial na parte central da imagem. Esse centro da imagem é ocupado, então, pela imagem de um microscópio e pela imagem de uma figura humana: jovem, homem e de cabelos pretos e longos que parece estar fazendo pesquisas, o que é inicialmente sugerido pela direção de seu olho (para o microscópio) e pelos frascos representados que aludem à investigação – uma possível metáfora do investigar e produzir conhecimento como algo que não está limitado ao setor militar. É a imagem do cientista, porém jovem. Se o retrato do astronauta demarca o fim da área/ do espaço da “direita” na obra, é da mancha que se forma a partir da roupa do jovem que brota a primeira silhueta que sugere a multidão que se formará como um grupo de estudantes, de costas para a direita da obra e voltados para a extrema esquerda, onde se coloca o nome da universidade e as imagens ligadas a computadores. Uma crítica ao sistema político do período aparentemente se instalou. Uma oposição entre a ciência gerada pelo conhecimento e pela investigação nas universidades e a ficção do outro extremo da obra. Aliás a oposição semântica entre conhecimento x ficção e poder político x ciência parecem ser um tema bastante contemporâneo no Brasil desses primeiros anos da década de 2020.

Se na direita os jovens promissores, inteligentes, com aparência cívico-militar - possuidores do controle e da frieza necessários para os serviços aeroespaciais - se materializam em Gordon e Armstrong (um jogador de polo e um brilhante estudante do MIT)²⁴, na metade esquerda os jovens se transfiguram na metáfora do trabalhador (comum no imaginário de Clovis Graciano e de Portinari): os pés descalços e fortes, as pernas torneadas e as calças ligeiramente curtas encontram sua analogia na estética social dos artistas com e para os quais Samú trabalhara em São Paulo. A oposição entre esses dois tipos de jovens

24 Massachusetts Institut of Tecnology é um centro internacional de pesquisa em ciências, engenharias e tecnologia do mundo, localizado em Cambridge, na América do Norte.

revela a potencialidade crítico-política da obra. Intenção consciente? Talvez seja intuitivamente que a mente criadora evoque essas metáforas edificantes - provável fruto de memória familiar do artista, permeada pela resistência à política opressiva soviética no Leste Europeu.

Mas, se analisarmos como o artista chega à imagem do único jovem que tem um rosto identificável podemos nos aproximar mais desse conteúdo crítico involuntário. Em depoimentos, Samú revela que este é a única personagem do mural construída diretamente a partir de uma pessoa real, discente desta universidade, (Figura 19a), pois a imagem de Armstrong é a partir de fotos da imprensa da época, questões críticas e políticas continuam se revelando no processo criativo desta obra. Segundo o artista, ao ser perguntado se era alguém em especial, ele limita-se a afirmar que era um estudante que passava ocasionalmente pelo local de construção da obra que foi abordado, fotografado e eternizado.

Figuras 19a, 19b, 19c e 19d: Raphael Samú. Processo de polarização e transposição de imagem de estudante para o mural da UFES (1975-1977).



Fonte: Acervo do artista. Fotografia: Wallace Neves.

Porém, aqui parece colocar-se uma dúvida na fala anacronicamente situada em relação à construção da obra. O projeto original aparece preso à parede nas fotografias da construção do mural ainda nas salas do Centro de Artes (Figura 19d), e já revelam a presença da imagem do jovem estudante, o que nos leva a crer que a decisão de colocá-lo aí é anterior ao relatado pelo artista. Assim, também corroboram para esta hipótese o fato de que uma sequência de fotografias

da definição desta imagem revelam que é o jovem fotografado que é retratado, portanto é uma decisão elaborada e não ocasional.

Independente da ordem disto, a presença deste estudante em si parece reveladora de um conteúdo crítico-político muito forte. Primeiramente pelo fato do centro da obra estar na figura de um estudante. Sua posição central é indicial de seu papel de divisor entre os campos antagônicos: MILITAR x CIVIL e DIREITA x ESQUERDA.

Figura 20: Raphael Samú. *UFES (1975-1977)*. Mural em mosaico de pastilha de vidro na Universidade Federal do Espírito Santo.



Fonte: CEDOC LEENA / UFES. Fotografia de Marcela Belo.

Percebe-se que a imagem é a transição estética entre o território militar e o território civil, entre a direita conservadora e ufanista (que se aplica tanto a Gordon como a Armstrong) e a esquerda que mira e constrói o futuro. Outro fato é determinante para a percepção de uma intencionalidade ativista do artista na escolha do sujeito desta imagem: Samú e sua esposa revelam, em depoimentos sobre essa conotação política da obra, que foram militantes da UNE (União Nacional dos Estudantes) no período que antecedeu o golpe Militar no Brasil, mas que não haveria intencionalidade crítica na obra. Ora, ser politicamente engajado com a UNE nos anos de 1960 revela um forte engajamento político nacional que dificilmente permitiria que o artista se afastasse de uma percepção política dos fatos da ditadura que se implantou – associa-se a isto o fato do artista ser filho de pais expatriados do leste europeu, vítimas de outra ditadura.

Assim, apropriar-se da imagem de um estudante no contexto político e social dos anos de 1970 é icônico. Inicialmente, pelo fato de que não é qualquer estudante. A imagem escolhida é de um jovem, homem e de cabelos compridos, uma antítese da imagem reforçada pelo imaginário cívico-militar em voga na época - além de revelar a representação de uma contaminação *hippie* na juventude daquela década. Segundo, não se pode ignorar que a morte de um estudante secundarista em março de 1968, Edson Luís de Lima Souto, filho de uma lavadeira do norte do Brasil, que fora para o Rio de Janeiro estudar engenharia. A morte deste estudante pelos militares é o polo divisor que deflagra várias manifestações de revolta com o Regime Militar pelo país, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo - onde Samú estudou e trabalhou. Invadir o Restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro (ação que gerou a morte de Edson) era invadir o que o governo militar definia como foco de agitação estudantil e “antro comunista”; mas é sabido que aquele era um restaurante para filhos de populares que estudavam na capital carioca na expectativa de uma vida menos regrada economicamente, daqueles que, como os pais de Samú, sonhavam com um mundo de mais oportunidades fora de sua terra natal. Era, entretanto, um local de estudantes mobilizados com a situação política, econômica e social do país (heróis de uma resistência à ditadura que se instaurara). Mas, era exatamente este o alvo da repressão militar.

O jovem estudante de engenharia civil da Universidade Federal do Espírito Santo, escolhido por Samú²⁵, parece encarnar, nesta obra, uma composição plástica reveladora de uma crítica aos tempos duros dos anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil e aponta, possivelmente para uma outra utopia: que a juventude era a força

25 Esse estudante de Engenharia Civil, posteriormente identificado em nossa pesquisa como Ângelo Pagani, declarou ter cursado disciplinas no Centro de Artes, onde conheceu o Professor e fotógrafo Wallace Neves, tendo sido convidado por este para fazer o foto para a imagem que ocuparia o centro do mural. Esta informação, obtida em 2018, confirma a nossa hipótese de que não foi ocasional a escolha.

transformadora da realidade política, cultural e social, não só o foco de resistência, mas a possibilidade futura de um país democrático. A imagem do estudante, colocada na parte central do mural, parece ser um divisor de águas nesta metáfora de uma aparente ode à realização das utopias da ciência e da universidade e a crítica política ao governo e à ditadura no país. Uma materialização no gesto criador que trilha jovens e destinos diferentes. Heróis da resistência ao governo militar

Alguns menos desavisados poderiam ver em Flash Gordon um índice civil, se observada sua carreira (na ficção): um jogador de polo que se torna o piloto de uma nave espacial em uma saga para salvar o planeta terra. Ora, mesmo não sendo militar em sua origem, Gordon é a representação das elites, dos que detém o poder uma vez que polo, como esporte, não é uma atividade do povo e nem para o povo - pelo próprio custo de manutenção dos equipamentos e do próprio cavalo -; ele é a elite que se coloca para salvar a humanidade. O outro herói para a ditadura se edifica na imagem de Armstrong, que é militar em sua origem. Com Gordon, compartilha o fato de que somente aqueles treinados militarmente podem ter o sangue frio para assumir os imprevistos colocados a um astronauta, a um líder mundial. Representam o Estado, a disciplina, com as características discretas e técnicas exigidas pela ordem militar. Mas, se a utopia militar de 1964 se materializa em Armstrong e na realização do sonho iluminista de dominar a natureza pela tecnologia e pela ciência, Samú nos oferece outra possibilidade. O mesmo conhecimento e investigação da ciência, tomada por um jovem civil, pode construir outro modelo de sociedade.

A obra de Raphael Samú ainda é, para a Universidade Federal do Espírito Santo, às portas de completar 70 anos, um índice da universalidade da instituição, do sonho ufanista de criar uma universidade federal no estado. Somente agora olhamos efetivamente para o caráter político desta obra que se revela como uma crítica aparentemente velada ao Regime Militar que governou o Brasil até os anos de 1980. Sabiamente, com o artil de um heroico guerrilheiro silencioso,

Samú edificou uma obra de resistência política; ele elege anti-heróis que lutam silenciosamente contra o regime militar. Era sabido, naquele momento, que as universidades, junto aos sindicatos, eram berço das esquerdas e da resistência à ditadura, heróis coletivos e anônimos. A proposta do artista expressa que esta nova universidade que se construía deveria ser edificada por esses jovens estudantes, os quais o artista idealiza com uma iconografia típica da representação operária de Portinari; constrói uma metáfora do trabalho, da resistência e da possibilidade de um futuro norteado pelo conhecimento e estruturado a partir da força da juventude. Samú poderia ter usado a imagem de um adulto, professor (que aliás, seria pertinente a uma universidade naquele momento), mas o artista escolhe o jovem estudante de engenharia que trafega pelas artes, como imagem geradora deste futuro que se desenha para o Espírito Santo. A utopia é retomada e a então nova universidade parece ser aquela construída pelo esforço das novas gerações – de costas para os totalitarismos e focadas no futuro.

Raphael Samú nos oferece um objeto sensível. Um objeto político. Compartilha essa experiência estética, entrega à UFES e à cidade uma opção de mudança. A obra parece ser a metáfora da transformação. Um índice da resistência inteligente, heroica e silenciosa daqueles grandes artistas que cruzaram ativamente os anos duros da história política brasileira. Heróis da resistência.

Referências

ABREU, José Guilherme. As Origens da Arte Pública. In: **Convocarte: Revista de Ciência da Arte**, Ano 1, nº 1. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.

ABREU, José Guilherme. **Arte pública e lugares de memória**. Biblioteca Digital, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. 2005 Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>. Acesso em: 17 de dezembro de 2019.

ALVES, José Francisco (Organizador) **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade. 2008. 72 p. Ilustrado

ATHAYDE, Antonio. Os três vultos notáveis da História Colonial do Brasil, com relação á Capitania do Espirito 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.

CAMÕES, Luis de. Os Lusíadas. Lisboa, 1572. (edição original digital). Disponível em <https://dl.wdl.org/14160/service/14160.pdf>. Acesso em 13 de janeiro de 2020.

CASTRO, Alexandra. Espaços Públicos, Coexistência Social e Cívica: Contributos para uma Reflexão sobre Espaços Públicos Urbanos. **Cidades – Comunidades e Territórios**. Dezembro de 2002. Nº5, pp. 53-67. Disponível em: https://www.academia.edu/1978013/Espa%C3%A7os_p%C3%BAblicos_coexist%C3%A2ncia_social_e_civilidade_contributos_para_uma_reflex%C3%A3o_sobre_os_espa%C3%A7os_p%C3%BAblicos_urbanos. Acesso em: 25 de novembro de 2020.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Monumento**. Trad. Luciano V. Machado. 3ª. Ed. São Paulo: UNESP, 2001.

CIRILLO, A. J. De Viriato aos Combatentes de Ultramar: revisitando a figura do herói na arte pública de Viseu (Portugal) e um breve contraponto com a Arte Pública de Vitória (Brasil). IN MACARIO, R.; BELO, L. **Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses (uma seleção inicial)**. Projecto Património: Viseu, 2020, p. 81-94.

CIRILLO, A. J.; GONÇALVES, M. B.; CELANTE, C. E. **Atenção Arte! imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da Arte Pública e das intervenções urbanas**. PROEX-UFES: Vitória, 2018.

CIRILLO, A. J.. **Lei de incentivo à criação de um acervo semi-público em Vitória** - isbn 9788599012024. In: Alves, José Francisco. (Org.). *Experiências em Arte Pública: memória e atualidade*. Porto Alegre, RS: Artfolio e Editora da Cidade, 2008, v. , p. 18-25.

COLETIVO MARUÍPE. **O Retorno de Araribóia**. (Memorial descritivo). Projeto apresentado para atender o Edital de Seleção da 8ª. Bienal do Mar. Vitória, ES, 2008.

COSTA, José Caldas da. **Caparaó: A primeira guerrilha contra a ditadura**, São Paulo: Boitempo, 2007.

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

FARIA, Willis de. **Catálogo dos Monumentos Históricos e Culturais da Capital: Vitória - ES**. Vitória. 1.ed. ARTGRAF, 1992.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2. ed. 1995.

GUIMARÃES, Plínio Ferreira, **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 de Caparaó**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006, 205f.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity (1997). Trad. Jorge M. Barreto. In: **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: EBA UFRJ, nº 17, p. 166-187, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão ... [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Vera L. Vieira; ALMEIDA, Renata H. Arquitetura das Colônias de Imigração Alemã: Interpretação a partir de documentação iconográfica. **URBANA: revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas, SP, v. 9, nº 2, p. 371-389, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8648505>. Acesso em 10 dez 2020.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Trad. Maria Cristina Tavares. São Paulo: Martins Fontes, 2006

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República**. Vitória, Edição da autora, 1997.

LOPES, Almerinda da Silva. A Pesquisa em Artes Visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica. **Locus Revista de História**, Juiz de Fora, MG, v.37, n.01, pp. 45-66, 2013

MARGOTTO, Samira. **Cousas nossas: pinturas de paisagem no Espírito Santo**. 1930/1960. Prefácio Tadeu Chiarelli; posfácio: Priscila Rufinoni. Vitória : EDUFES. 2004, p. 100.

MONTENEGRO, A. C. C. **Dois projetos modernos cariocas: a Colméia de Pintores do Brasil e a Casa Internacional do Artista**. Anais do V Encontro de História da Arte. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP, 2009, pp.320-325.

NASCIMENTO, Bruno Rafael Machado. **A Ditadura Militar e o ensino de História: uma relação conflituosa**. UNIFAP; Macapá, v. 6, n. 3, p. 29-39, set./dez. 2016

NOGUEIRA, Jefferson Gomes. **História, imprensa e a construção da realidade durante o regime militar no Brasil (1964/1985)**. Albuquerque: revista de História, Campo Grande, MS, v. 6 n. 11 p. 35-64, jan./jun. 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/Cidade**. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.

PLATÃO. **A República**, tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002

PORTELI, Alessandro. “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum”, In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.), em: **Usos & Abusos da História Oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.103-130.

PORTO FILHO, Ubaldo Marques. **Dois de fevereiro no Rio Vermelho/ tudo sobre a mais monumental festa de Iemanjá do mundo**. 1.ed. Salvador: Acirv, 2009.

PROCÓPIO, Gislaine Zanon Ferreira. **Arte em Espaços Públicos de Vitória**. 2010. Dissertação (Mestrado Em Artes) - Universidade Federal Do Espírito Santo, Programa De Pós-Graduação Em Artes. Disponível em: <http://www.artes.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGA/detalhes-de-pessoal?id=3825>. Acesso em: 14 de outubro de 2020.

REMESAR, Antoni; BRANDÃO, Pedro. **O espaço público e a interdisciplinaridade**. Lisboa: Centro Português de Design, 2000.

RIEGL, A. **Culto Moderno a los Monumentos**. Trad. Ana Pérez López. Madrid : Visor, 2014.

RUBIM, B. **GALERIA HOMERO MASSENA fragilidade e realização das políticas públicas estaduais para as artes visuais no Espírito Santo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal Do Espírito Santo, Programa De Pós-Graduação Em Artes. Disponível em: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_3949_monografia%20Completa.pdf. Acesso em 10 outubro de 2020.

RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.

SANTOS, Luciano dos. As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas. **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim, v. 2, n.4, p. 141 – 157, jul./dez.2011.

SILVA, Francisca Cordelia Oliveira da. B. **A Construção Social de Identidades Étnico-raciais: uma Análise Discursiva do Racismo no Brasil**. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4180>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo**. 10. ed. São Paulo: Corrupio Círculo do Livro, 1990.

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.

WALKEART. **Public Sculpture in the Context of American Democracy: A Manifesto by Siah Armajani**. 2018. Disponível:

<https://walkerart.org/magazine/siah-armajani-manifesto-public-sculpture-in-the-context-of-american-democracy>. Acesso em 12 maio de 2018.

Sobre os autores

José Cirillo

(PPGA / LEENA-UFES / FAPES-CNPQ)

Pesquisador do LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Bolsista Produtividade em Pesquisa (PC-FAPES). Professor Permanente do Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004) e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2015/2016). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.

Marcela Belo Gonçalves

(PPGArtes-ARTECON-UFMG/ CAPES/ LEENA-UFES)

Possui Graduação em Artes Plásticas (2010) e Mestrado em Artes (2014), ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Doutoranda em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes da

Escola de Belas Artes - EBA na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, na linha de pesquisa “Preservação do Patrimônio Cultural” (bolsista CAPES). Atua como pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte Contemporânea: Preservação e Exibição - ARTECON da Escola de Belas Artes da UFMG e do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes – LEENA, no Centro de Artes da UFES.

Ciliani Celante Eloi Jeronymo

(SEME-PMV / LEENA-UFES)

Possui Graduação em Artes Plásticas (Bacharelado - 2005), Graduação em Artes Visuais (Licenciatura - 2008) e Mestrado em Artes, realizados na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. É professora de Artes da rede municipal de ensino do município de Vitória (ES) e atua como pesquisadora do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes – LEENA, no Centro de Artes da UFES.

Douglas Gomes

(PPGA-UFES / FAPES)

Mestrando em Artes, na área de Teoria e História da Arte e na linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA UFES. Bolsista FAPES. Especialista em Práticas Pedagógicas para Professores e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, ambos pelo Instituto Federal do Espírito Santo - *Campus Colatina*.

Gabriela Ferreira Lucio

(PPGA-UFES / CAPES)

Mestra em Artes (com bolsa CAPES-DS) na linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes e licenciada em História, ambos pela Universidade

Federal do Espírito Santo. Possui experiência na área docente de História com especialização em História e Cultura Afro-Brasileira pelo Instituto de Educação Superior do Espírito Santo. No âmbito de pesquisa acadêmica participou do Programa de Extensão Universitária/PROEXT sobre a Comunidade Remanescente de Araçatiba em Viana/ES, além do projeto acerca dos Saberes do Congo e Saberes da Universidade, vinculado à Fundação de Apoio à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo/FAPES.

Milena dos Santos Kohler

(UFES / CNPQ)

Milena dos Santos Kohler, nasceu em 24 de abril de 1993 em Domingos Martins, Espírito Santo. Bacharel em Marketing pela Universidade Vila Velha, atualmente é graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Após a experiência em Iniciação Científica com bolsa do CNPQ no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes na UFES, sua pesquisa atual é voltada para relações étnico-raciais e religiosas presentes contexto da Arte Pública.

Lista de assuntos

A

Abreu
Aldomário Falcão
Alexandra Castro
Alois Riegl
André Carloni
Araribóia
Armstrong
arte
Arte Pública
arte pública capixaba
artista
ativismo
ativista

C

Caparaó
capixaba
Carlo Crepaz
Castro
CASTRO, 2002

Centro de Artes
CHOAY
cidade
Ciliani Celante
Cirillo
cívico-militar
Coleção Pesquisa Ufes
coletividade
coletivo
Coletivo Maruípe
comunidades
Contestado
Crepaz
crítica
crítico
cultura
cultural
culturas

D

ditadura
Domingos Martins
Douglas Gomes

E

escultórico
escultura
esculturas
espaço coletivo
espaço público
espaço urbano
espaços públicos
esquerda

étnico-raciais

F

FAPES e do CNPq

Fazenda dos Ingleses

FERREIRA 1997

Flash Gordon

fontes e chafarizes

Françoise Choay

G

Gabriela Ferreira Lucio

golpe militar

governo militar

guerrilha

Guerrilha do Caparaó

Guerrilheiros do Caparaó

Guilherme Abreu

Guimarães

H

Herói

heroico

Heróis

heroísmo

históricas

histórico

I

identidade

Ylemanjá

imagem

Instituto de Bellas Artes

intervenções urbanas
Ioannis Zavoudakis

J

Jerônimo Monteiro
José Cirillo

K

Krauss

L

Le Goff
liberdade
Lopes
lugar de memória
lugares de memória

M

Marcela Belo
Maruípe
memória
memória coletiva
memórias
Milena Kohler
militar
mito
momento histórico
monumento
Monumento à Iemanjá
Monumento ao Índio
Monumento aos Expedicionários
monumentos
mural

N

natureza

P

paisagem

paisagens

pastilhas de vidro

patrimônio

Pessoas Imprescindíveis

poder público

poético da obra

política

Portinari

práticas culturais

preservação

projeto poético

público

R

Raphael Samú

regime militar

resistência

Retorno de Araribóia

retorno do Araribóia

Ribeiro Sobrinho

Riegl

S

Santos

Silva

Soldado Falcão

sujeito

T

território

territórios urbanos

Tomie Ohtake

U

universidade

utopia

V

Vidrotil

