AMÉRICA: 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE (DE WASHINGTON SANTANA): DO ANTI-MONUMENTO À ARTE PÚBLICA EM VITÓRIA, ES

José Cirillo – FACITEC/FAPES/LEENA/UFES
Ciliani Celante – IC FAPES/UFES

RESUMO

AMÉRICA: 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE, de 1992, é uma instalação para um lugar específico: a Enseada do Suá, em Vitória, ES, para comemorar os 500 anos da descoberta das Américas; sua construção foi financiada pelo poder público municipal. A proposta deste estudo é refletir sobre a categoria fenomenológica do pertencimento, analisando a obra, seu conteúdo conceitual, formal e material de modo a evidenciar como essa obra se afastava da expectativa de "obra de arte" da população que a circundava. Este estudo que tem como base os pressupostos da Crítica Genética e empregará métodos de coleta de dados a partir dos documentos de processo existentes que possibilitem uma revisão do processo de criação da obra em questão. Para tal, parte-se do conceito de monumento e de seu caráter comemorativo, para buscar , na mediação da identidade social da cidade os elementos que vão justificar seu abandono como obra, assim como sua retirada por solicitação popular, e mesmo a escolha do novo monumento que veio a ocupar o local da instalação. Investiga-se, assim, as tendências e intencionalidades do projeto poético da obra como fator de distanciamento e não pertencimento gerado na população da Enseada do Suá. É, em síntese, uma reflexão sobre a dicotomia que parece ter-se instalado entre o conceito de monumento e o de Arte Pública nessa obra.

Palavras-chave:

1 – Arte pública 2 – anti-monumento 3 – Processo de criação

ABSTRACT

AMÉRICA: 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE (1992), is an art installation for a specific public place: the Enseada do Suá, in Vitória, ES (Brazil). It was sponsored by the municipal authorities at 1992 to celebrate the American Continent 500 years. The goal of this research is to reflect on the phenomenological category of belonging, analyzing the work, its conceptual, formal and material contents to show how this artwork keeps itself away from the surrounding population expects or wishes. This study is based on the assumptions of the Critical Genetics and employ methods for collecting data from criation process documents. It deals with the concept of monument and public art showing the dichotomy that seems to have been installed between the concept of monument and the concept of public art built on this work.

Key words:

1 – Public Art 2 – no-monument 3 – Criative Process

Introdução

AMÉRICA: 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE é uma instalação, com aproximadamente 4.200 m2 que foi montada na praça de entrada da Ilha do Boi, em Vitória, ES (Brasil), em 1992. Foi produzida por Washington Santana, artista baiano, a convite da Prefeitura Municipal. O artista é conhecido por realizar trabalhos com resíduos urbanos, detritos da urbanidade e do desenvolvimento. A Prefeitura de Vitória encomendou essa obra dois anos após a inauguração de uma Usina de Triagem de Lixo Urbano, havendo uma clara ligação conceitual, material e política entre os dois projetos de gestão municipal – entretanto, esse não é o objeto deste estudo, mas sim a obra.

A obra consiste em uma grande espiral formada ao longo de um elevado que se estende por cerca de 73 metros, tendo 12 de altura e 5 metros de largura [Il. 1 e 2]. Em sua extensão, essa espiral tem seu piso calçado por um grande tapete colorido, numa espécie de mosaico de retalhos de plástico colorido, assemelha-se a uma grande colcha de retalhos (como as aconchegantes colchas das casas de avós). Ao longo dessa espiral, colunas redondas sobem e se entrecruzam; multicoloridas, elas se arremetem ao céu numa altura de 12 metros. Formam um túnel vazado, uma "*Oca Inabitada, mata extinta, serpente que se volta sobre si"* – para transcrever a própria definição do artista em entrevista. Onde essas longas hastes se cruzam fragmentos azuis e verdes se aglomeram e, em torno de seus centros vermelhos, abrem-se como rosas. No seu tronco, cordas de plástico retorcido que revestem as colunas, qual raízes que se enroscam e fortalecem sobre o mar colorido de que brotam. Azul mar ponteado de outras cores.

À distância, pelas janelas dos carros ou ônibus que cruzam a grande avenida – no ir e vir frenético da cidade que passa –, um monumento: AMÉRICA 500 ANOS. Cinco séculos de chegada às Américas. 1492. As terras maravilhosas se colocam aos sentidos. Distantes de Espanha. Nenhum Aragão para percorrer essa serpente. A paisagem urbana da Ilha é invadida pela curiosidade, pelo estranhamento: "q*ue coisa é essa que se coloca em praça pública no lugar de arte?,* perguntam-se os caminhantes.

Estacionado o carro. Cortada a praça em direção à serpente azul. A ilusão parece esvair-se, e uma névoa desce sobre a expectativa memorável dos reis católicos. Os braços longos que se arremetiam ao céu parecem mais

agora garras, saídas de fístulas da terra e expondo sua natureza: as coloridas rosas azuis e verdes não são fantasias do mundo de Alice, menos ainda as terras prometidas das Índias! A crueza da realidade assola a fantasia imaginante da arte, o plástico colorido dos frascos de limpeza é que desabrocham, não tem cheiro – não o das rosas, mas a lembrança do lixo. A textura das garras, frascos de amaciante de roupas que iludiram os olhos com seu azul oceânico, iluminados pelo branco dos frascos de álcool e de toda sorte de sucatas urbanas... Detritos da civilização compõem a plasticidade da obra. Desconstrução e reprocesso da história oficial se constroem no mosaico de plásticos coloridos recortados que formam a pista da espiral. A idéia de sujeira recortada se coloca sob os pés de quem se atreve a subir os taludes que levam ao caminho interno dessa obra. Expõem-se as contradições da cidade. Seu lixo é exposto como arte.

Ilustração 1 e 2: vistas parciais da instalação. Vitória, 1992 – foto: Margareth Mattos

Parece que a memória da chegada das naus à América é vista pelo seu dejeto. Mesmo Colombo duvidaria da glória de sua “descoberta”. O castelo dos Aragão parece agora ameaçado em sua glória e memória; expostas estão suas

entranhas. A não-memória, uma lamentação no lugar da glorificação. Cruel intecionalidade do projeto poético dessa obra, perversa sua tendência de adulteração da história consagrada como verdade. Frágil, essa verdade é exposta por aquilo que é remetido às periferias, feita de lixo que suporta o luxo - mas é negado tal reconhecimento. Uma lamentação no lugar da comemoração. Junto ao cheiro da memória de que sua matéria é rejeito urbano, exala a verdade sobre a invasão das Américas: não há o que comemorar, somente o massacre dos excluídos. A invisibilidade dos que sustentam o crescimento e desenvolvimento das cidades. A imaginabilidade da obra se afasta da imagem urbana que se pretende. O projeto poético de AMÉRICA 500 ANOS... não exalta ou rememora, mas tráz à luz o que o manto do esquecimento e da história cobriu. Expõe o que se quer esconder.

Não tardam os dias e a obra que incomodava se tornou insuportável. Protestos se organizam para que fosse retirada. As semanas se sucedem e, em silêncio, a obra é retirada. Colocada por concessão do poder público com o artista, é retirada silenciosamente sem que ele sequer fosse comunicado. Não chegou a obra à sua extinção, foi o clamor dos moradores do entorno, expostos em sua fragilidade de colonizadores, colocadas as frivolidades de seu desejo exposto no seu lixo, que a expulsou de seu local. A paz e a tranqüilidade da ilha foi abalada. Aquela obra não pertencia àquele lugar. *Isto é Lixo! Não é arte e tem que ser retirada daqui!* Ouvia-se pela cidade o eco das exigências de sua retirada. O artista permaneceu sozinho, isolado pela não-informação, enquanto seguia seu percurso e buscava a *atmosfera do local onde esses elementos têm algo de mórbido e, ao mesmo tempo, fascinante*. A obra deixou de existir materialmente como obra no seu local de instalação, mas Vitória e sua Ilha do Boi não mais voltaram a ser as mesmas. Estavam marcadas pela mácula de seu pecado original, pela inquietude de seus contrastes.

A obra e questões inquietantes

Instalaram-se, com *AMÉRICA: 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE*, dois problemas estéticos, não resolvidos na arte contemporânea no Espírito Santo: de um lado ela é um anti-monumento, e se configura como arte pública (o que faz pensar que, em sua maioria, obras de arte pública se diferem dos monumentos) – mas mesmo como tal, ainda não consegue permanecer no

local a ela destinado. Essa não permanência é revelada por um segundo problema: o efeito de não-pertencimento que a obra chama para si, um problema de identidade e legibilidade, uma evidência de sua falência como imagem urbana (LYNCH, 2006). Ela não é reconhecida como obra ou como qualquer outra coisa que reflita alguma expectativa dos circunvizinhos, sua imagem não se figura como uma imagem mental na população. Ela, a obra, não é para aquele local, não se estabelece como monumento e muito menos pertence à realidade social e econômica daquele espaço que a envolve.

Assim, esses dois pontos inquietantes se colocam como primordiais para uma aproximação crítica da obra em tela: a) como ela se coloca como um não-monumento - ou em que ela se distancia do conceito de monumento? b) como ela se afasta da imagem da cidade construída pela identidade do local onde foi instalada - ou como se configura o conceito de não-pertencimento da obra ao local de sua instalação? Para buscar responder, ou melhor, refletir sobre estes dois pontos, faz-se necessária uma aproximação da relação arte e cidade – no contexto da qual essa obra se instaurou e foi retirada.

Arte e cidade - sujeito

Arte e cidade se mesclam numa relação simbiôntica na qual um objeto sensível (obra ou cidade) somente pode ser percebido por um olhar sensível (do sujeito) que se forma a partir do momento que se coloca frente a frente com outros objetos sensíveis do mundo sensível. Assim, a obra, a cidade e o sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo (CIRILLO & MENDES, 2009). Pode-se pensar que as características de uma cidade definem-se pelo acúmulo dos resultados dos modos de vida de sua população. Esse modo de vida é moldado pelas relações culturais, políticas, econômicas e sociais, gradualmente estruturadas pela própria sociedade em correlação com outras estruturas sociais de influência constante ou apenas histórica em variáveis graus de importância na construção de sua identidade.

Enquanto habitante de um local, muitas vezes se é levado a pensar na existência de um lugar melhor ao que se está. Materialmente falando, é possível fazer um ranking das melhores cidades para se viver baseando-se geralmente nas condições socioeconômicas. No entanto, existe uma força que se torna muito mais influente em cada local, devido a sua característica de autenticidade. Essa força é a identidade social pertencente a cada local, cidade

ou região, oferecendo acima de tudo a visualização de sua realidade (a quem se dá o tempo de observar), tornando possível vislumbrar, de forma generalizada, o tipo de sentimento que se produz ali. Nesse caso, torna-se impossível observar sem vivenciar, pois local e identidade constroem-se mutuamente. Esse conceito é fundamental para a interação da obra com a cidade.

Ao que parece, a construção da identidade social parte de um projeto poético coletivo que encontra na cultura, em seus traços e padrões, os elementos fomentadores do seu processo de constituição. Retrato da cultura, a cidade é uma obra composta por fragmentos, fragmentos sintonizados e em constante movimento, um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade social. Mosaico esse ao qual a obra se configurará como tessela. A cultura de uma cidade estabelece-se, então, a partir de um conjunto de tendências que evidenciam a intencionalidade do projeto de criação dessa identidade e de uma obra que é a cidade e suas evidências (fragmentos de imagens mentais organizadas em mosaico). A investigação dessas tendências e intencionalidades aproxima o estudo dos monumentos urbanos e da Arte Pública com os estudos do processo de criação, numa perspectiva dos estudos da semiótica de base pierceana, para qual os signos colocam-se em constante movimento, numa semiose que, no caso, permite perceber essas obras como evidências do projeto poético das cidades, como índices desse organismo urbano.

Segundo Lemos (1985, p.47), " ... a cidade tem que ser encarada como um bem cultural de um povo [...] um artefato que pulsa, que vive, que permanentemente se transforma, se auto-devora e expande em novos tecidos recriados para atender a outras demandas sucessivas de programas em permanente renovação". Assim, a Arte Pública deve ser pensada a partir desse tecido urbano em sua completude e contrastes. Na continuidade desse pensamento, podem-se destacar alguns apontamentos de Lucrecia D'Alessio Ferrara, segundo os quais, "a transformação da cidade é a história do uso urbano como significado da cidade. Sua vitalidade nos ensina o que o usuário pensa, deseja, despreza, revela suas escolhas tendências e prazeres" (FERRARA, 1988, p.04).

Assim, são vários os motivos que podem sugerir a idealização e construção de uma intervenção urbana, de uma obra de Arte Pública, ou de um monumento ou em espaço público numa relação de interação com esse usuário da cidade. Os interesses nesse sentido vão desde projetos poéticos de curadorias para intervenção em espaços urbanos, passando por interesses coorporativos, privados ou públicos de intervir num determinado espaço por motivos diversos, entre eles um fato ou personalidade valorizada por uma comunidade, temas lendários ou históricos, ou interesse do poder público para a busca de valorização e/ou popularização de um fato ou personalidade por meio desse tipo representação (a obra de arte). Como monumentos, essas obras demonstram traços culturais, como aqueles que ilustram costumes de certas regiões, ou simplesmente podem ser incentivados por leis municipais; nesse caso, propondo via o poder público maior integração do público com a arte, entre outros motivos.

Essas colocações são fundamentais para a compreensão dessa análise sobre a obra de Washington Santana, *América: 500 anos de devastação e saque,* a qual poderia ser resultante de um processo de construção coletiva de rememoração coletiva e de uma idéia de pertencimento que envolve o conceito de monumento e de toda a produção simbólica das cidades. Essa questão será tratada mais detalhadamente atendo-se à uma reflexão sobre o conceito de monumento.

Do monumento ao não-monumento

Ao se colocar uma análise do processo de criação da memória coletiva de uma cidade por meio de seus monumentos, deve-se considerar o conceito do termo “monumento” a fim de direcionar as buscas e identificar dentro da cidade o objeto de estudo proposto. Para analisar o primeiro ponto de reflexão sobre *AMÉRICA: 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE*, é necessário inicialmente refletir sobre o conceito histórico de monumento, buscando estabelecer os princípios que permitem entender essa obra como uma antítese desse conceito. Assim, busca-se, primeiramente, fazer uma abordagem sobre o uso geral da palavra e seu significado, o qual gerou o contrato público municipal que levou à contratação da obra de Santana pela Prefeitura de Vitória.

Popularmente, a palavra monumento pode remeter a várias interpretações que vão desde a noção de uma grande obra arquitetônica, notável por suas dimensões, natureza ou antiguidade, ou até mesmo a uma escultura fixada em local de acesso público. No entanto, essa compreensão evolui teoricamente quando se reflete sobre sua origem e especificidade. Do latim, *monumentum,* deriva do verbo *monere* ou *monio*, o qual possui uma conotação mística que significa revelar, predizer, sinalizar ou advertir; *monio* indicava a existência de um perigo, um mal, e *monere* era o mal propriamente dito. Ou seja, o primeiro indicava a existência de um perigo qualquer e o segundo revelava qual o perigo ou mal indicado. A forma física, ou visível desse mal se traduz em *monstrum.* Daí o surgimento do termo *Monumentum* que originalmente seria um sinal, um *monstrum* em seu sentido visível, concreto e que foi visualmente eternizado, cuja contemplação evoca, revela, sinaliza, adverte (*monere*) que existiu ou aconteceu algo ou alguém.

Françoise Choay, em "A Alegoria do Patrimônio", conceitua o termo monumento: "*Chamar-se-á monumento, tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças*" (CHOAY, 2001 p.18). Atualmente, são classificados como monumentos obras construídas com finalidade memorial desde seu projeto de concepção, às quais Choay denomina "monumento original", e também obras concebidas para outros propósitos, porém que possuem em sua natureza, potencialidade evocativa de um tempo ou de um fato que foi capaz de inspirar relevância em cada geração. Assim, pode-se dizer que um monumento se constitui de características próprias que o diferem das demais construções por seu projeto poético que tem tendência de rememoração e, como observa Choay, também por sua capacidade de apelo à afetividade, além de simplesmente transmitir uma informação.

> A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida

> em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar (CHOAY, 2001; p.18).

Estas possíveis condições podem conduzir à reflexão sobre a comum divisão do termo em duas vertentes: monumentos **históricos** e **artísticos**. Riegl (1987), considera verdadeiramente monumento, as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar uma certa memória coletiva, certos atos ou acontecimentos, os quais chama de **monumentos intencionais,** por seu valor de rememoração intencional – por si só esse tipo garante o pertencimento da obra ao espaço urbano em que se coloca, por se tratar diretamente da memória e da identidade da cidade (mas ainda não está em análise esse problema).

> Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o objetivo preciso de conservar sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de um ato ou de um destino" (RIEGL, 1987; p. 36).

Riegl parece distinguir também as obras concebidas originalmente sem esse propósito, mas que a sociedade atribui valores supostamente dignos de preservação, os quais denomina de **monumentos não intencionais.** Essas obras, Riegl não as enquadram em seu conceito de monumento, mas considera sua elevação a tal denominação. "(...) o caráter e o significado de monumento não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos" (idem, idem).

Ambas categorias (monumentos intencionais ou não intencionais) podem se apresentar como monumentos históricos ou artísticos, reconhecidos, posteriormente, pela arte ou pela história. Entende que os valores de um monumento são valores reclamados pela história da arte e não da arte propriamente dita.

Buscando entender mais claramente essa divisão de categorias, se é levado a considerar algumas observações em relação a trajetória histórica da concepção de monumentos. Riegl lembra que até a Idade Média os monumentos erigidos possuíam em si uma finalidade memorial ou simbólica

com a definida função de relembrar ou memorizar algo. A partir do século XV, na Itália há uma crescente valorização de obras que evidenciavam algum momento histórico ou representavam com destreza o estilo artístico vigente, essa nova mentalidade pode ser considerada o embrião das categorias dos monumentos ditos históricos e artísticos. Resumindo, para Riegl, um monumento precisa conter desde de sua concepção o objetivo direto de rememoração intencional; monumentos históricos e artísticos são as obras construídas para fins diversos, mas são, posteriormente, consagradas como monumento pelo recorte específico de uma época. Sob este ponto de vista, parece que se pode dizer que o monumento identifica-se como tal, pois carrega em si fatores que reivindicam uma participação coletiva. "Os monumentos tradicionalmente encarnam a alma da cidade; são fatores da memória coletiva que configuram sua imagem" (ARANTES, 1988, p.154), assim é nessa coletividade que se estabelece inclusive sua localização.

Deixando, momentaneamente, a relação monumento e cidade, pode-se pensar que muito pouco mudou desde as primeiras manifestações estéticas que se definem a partir da tradição do termo e sua relação com a sociedade humana. Se observados em seu estatuto, os *dolmens* e *menires* ou a Torre Eiffel, ou qualquer monumento ao soldado desconhecido ou aos mortos de 11 de setembro, trazem em si uma mesma tradição: são comemorativos ou memoriais, embora possam se diferentes na forma – a intencionalidade revelada no projeto poético desses monumentos evidencia a aproximação deles, por mais que sua construção seja norteada por concepções tradicionais ou modernas de arte (mesmo monumentos criados por artistas contemporâneos tendem ao memorialismo imediato). Ou seja, pode-se afirmar que mesmo em uma obra como o memorial aos soldados norte-americanos mortos no Vietnã, de Maya Lin, por mais que a forma se distancie das relações naturalísticas que pairam sobre a tradição dos monumentos, a obra tem um forte apelo comemorativo e memorialístico, de modo que a cicatriz do insucesso nas florestas tropicais da Ásia é colocada de modo a ficar subjugada à tradição da escultura, mesmo que em sua materialidade: a nobreza do granito que dá forma às lápides desde tempos remotos, fazendo parecer perene a vida de quem é por ele representado. Se esse monumento de Maya Lin se afasta na forma tradicional do monumento, ela se aproxima no

caráter memorial e celebrativo permitindo uma aproximação entre os familiares dos soldados, que visitam a obra por sua "saudade" do ente, ou por visitantes que buscam, numa atitude *voyeur* que busca por aqueles que asseguraram o sonho americano, ou ainda por aqueles apreciadores da arte que vão ao encontro a uma obra pública de forte caráter contemporâneo. Consideradas as características apontadas por Choay (2001) e Riegl (1987), a obra de Maya Lin se enquadra na maioria deles, garantindo o seu status de monumento.

Em AMÉRICA 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE pode-se identificar algumas das características que poderiam assegurar-lhe o título de monumento: a obra em tela, desde seu projeto inicial, revela a intencionalidade da rememoração, porém o "fato memorável" não é nobre, não evoca o orgulho, ou algo que a história deseja celebrar. Na verdade, o objeto revelado no projeto poético da obra e rememorado em sua materialização como monumento, envergonha: a história de colonização das Américas revela um não compromisso com as novas terras, a não ser como *lóci* de violações, explorações, assassinatos, devastação e saques. Não há o que comemorar, a origem do termo monumento se revela como fantasma, *mostrum* que revela (*monere*) não a alegoria, mas a dor. A obra de Washington Santana se coloca no caminho contrario ao conceito; porém, a velocidade desse afastamento se acelera no processo formal e construtivo da obra.

Formalmente, ela (a obra) se afasta da tradição modernista ou naturalista que se aproxima do conceito de monumento: a forma não se põe com serenidade ou a estabilidade esperada desse tipo de obra (mesmo a obra de Maya Lin transmite essas sensações). Materialmente se dá o golpe de misericórdia que aproxima AMÉRICA 500 ANOS... do conceito pós-modernista de arte: não há mais verdades absolutas na arte contemporânea, nenhum material está desligado de sua materialidade ou de sua identidade interior; e, nessa obra, a natureza de sua matéria construtiva revela as contradições das grandes cidades. O lixo produzido pelo desenvolvimento urbano devasta a periferia dessas cidades, saqueando o direito dos moradores das periferias que se vêem excluídos como os antigos habitantes das Américas do pretenso desenvolvimento das colônias. Não há o que comemorar no tema gerador da obra exposta. Nesse sentido, parece que se pode afirmar que essa peça não se conforma nos moldes que geraram o convite pela Prefeitura Municipal de

Vitória: ela (a obra) é um anti-monumento, uma antítese da celebração da memória da cidade ou das Américas, essa obra contesta as glorias desses 500 anos. Ela expõe as feridas desse processo vivenciado por desiguais em desiguais condições e possibilidades. Ela revela os contrastes do desenvolvimento das cidades explicitando seus dejetos – os mostra sob a forma de arte e, no caso, um não-monumento.

Do não-monumento ao não pertencimento

Retoma-se aqui o segundo problema gerado: como essa obra se afasta da imagem da cidade construída pela identidade do local onde foi instalada - ou como se configura o conceito de não-pertencimento da obra ao local de sua instalação? Parte-se inicialmente da indagação sobre o que transfere para esse trabalho (aqui chamado de arte pública, por sua natureza de interação coletiva com a cidade, e de não-monumento, pela sua inviabilidade celebrativa) o status de obra em um determinado recorte espaço temporal. Parece que se pode afirmar que esse status de obra integrada à imagem urbana é decorrente de um processo criador de autoria coletiva e manifesto por meio de um projeto poético que se realiza sobre o tempo da cidade, resultando em características concretas para o ponto de vista da percepção, e não só na noção de pertencimento, mas principalmente na indissociabilidade autoral (artista, observador, habitante, transeunte). É por isso que, o que servia de referencia para o transeunte ontem, talvez já não sirva mais amanhã, embora fisicamente o objeto continue em seu local. Fala-se aqui da imagem mental da cidade que é compartilhada por aqueles que a ela pertencem ou a habitam.

O indivíduo (artista, público, habitante, transeunte) sempre carregará em si as características do grupo a que pertence; é como se ele trouxesse em si marcas ou vestígios do processo de formação da identidade do local de origem, assim como a obra (inserida na cidade) gera e é gerada a partir do fenômeno de pertencimento. Pode-se admitir aqui que o pertencimento é uma tendência do projeto poético da obra de arte inserida na cidade; e dele decorre a noção de coletividade. Pública, então, já o é a arte na sua concepção (CIRILLO e JERÔNIMO, 2008) uma vez que sua natureza (a da arte) é para o outro e seu entorno. Lynch (2006), em sua análise sobre a imagem da cidade aponta que os fenômenos urbanos são vivenciados na relação com seus

arredores; assim, falar de pertencimento na malha urbana parece passar pelo modo com que essa cidade, na materialidade de seus habitantes, constrói sua memória, suas imagens e sua identidade. Retomando o conceito de signo, esse pertencimento se evidencia naquilo que Lynch (2006; p. 25) define como imaginabilidade: "[...] característica, em um objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar imagem forte em qualquer observador dado". É exatamente a força dessa característica que leva cerca de 20.000 pessoas diariamente ao Memorial de Maya Lin, pois aquele objeto está presente aos sentidos dos visitantes. Lynch admite que novos impactos podem ser impressos nessa memória da cidade presente nesse observador, porém o grau desse novo não romperá os elementos já existentes (p.11); assim uma nova imagem urbana tem que ter elementos que permitam sua compreensão sensível garantindo seu pertencimento ao conjunto de experiências sensíveis do observador – pede-se chamar isto de legibilidade. A imagem mental construída no sujeito observador deve ser reconhecida, mesmo que parcialmente, para poder se construírem novos parâmetros de identificação no quadro mental de percepções. Assim, parece que uma boa imagem ambiental oferece segurança emocional.

Essas considerações são suficientes para se esboçar uma análise do fenômeno do pertencimento a que se referiu no início da abordagem da obra AMÉRICA 500 ANOS DE DEVASTAÇÃO E SAQUE. Tomando a noção de sentimento de segurança emocional que a imagem ambiental deve gerar para assegurar um grau de legibilidade, a obra de Washington Santana parece, primeiro, caminhar no sentido contrário: ela não comemora, denuncia, e toda denúncia é desconfortável (mesmo que necessária); segundo, formalmente sua organicidade não a coloca como algo (forma) que encontra no imaginário comum facilidades de leitura simples; o seu material "não-nobre" coloca dúvidas sobre o seu status de obra de arte, pois não carrega consigo valor agregado como material expressivo na arte compreendida como tal pelo possível público. Porém, é na determinação do local de sua instalação – na entrada de uma das mais nobres áreas residenciais da cidade – que a torna mais frágil como objeto capaz de evocar imagens fortes no observador (ou pelo menos, a imagem forte que ela parece produzir é a que poderia associar essa parcela da população com a ocupação da periferia, depositando seus detritos,

explorando seus habitantes em atividades de sub-emprego). A obra em tela não é legível na medida que não é fortemente reconhecida ou agrupada. Não o é em seu material; não o é em sua forma; não o é nos anti-heróis que ajudaram em sua construção e montagem (a obra foi estruturada na usina de triagem de lixo e montada com auxílio dos trabalhadores da limpeza pública municipal).

Assim, pensando sob o prisma da identidade, da estrutura e do significado, o observador que circunscrevia a obra, e habitava a ilha, não se familiarizou com ela, não se dispôs a absorver suas indagações e o impacto delas e, muito menos estava interessado em romper com as imagens básicas ou com qualquer outro elemento existente. A obra foi vítima do não-pertencimento enquanto imagem mental ou como paisagem urbana. Evidencia desse não-pertencimento de AMÉRICA 500 ANOS... foi sua substituição por um monumento em granito polido em homenagem à colonização italiana no estado: silencioso e passivo, insignificante apesar de seu gigantismo. Poderoso, porém, na qualidade de não perturbar.

Silenciosamente, esse anti-monumento deixou o cenário artístico capixaba, evidenciando a não preparação da cultura local para o debate inquietante que a arte contemporânea propõe, e do qual nem ela mesma está isenta.

Referências:

ALVES, José Francisco. *Transformações do espaço urbano*. Fundação Bienal Mercosul: Porto Alegre, 2006.

CIRILLO, José; JERONIMO, Ciliane. Corografia da Cidade: o monumento como documento de processo. IN Cirillo e Grando. *Processo de criação e interações*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

CIRILLO, José; MENDES, Neusa. Cidade, intervenção urbana e arte pública. IN MARGOTTO, S. *8ª bienal do mar.* Vitória : PMV, 2009.

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

DUKE, Felix. *Arte Publico y espacio político (Arte e Estética)*. Madrid: Akal, 2001

FERRARA, Lucrecia Dàlessio. 1988. *Ver a Cidade*. São Paulo. Nobel. 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da Cidade*. [s/ trad]. São Paulo: Martins Fontes, 2006

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

Aparecido José Cirillo

Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), atualmente professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo, professor permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES, Pró-Reitor de Extensão/UFES e artista plástico. Desenvolve pesquisas na área de Artes Visuais e Ensino da Arte.