



**ONDAS, PONTES E  
INTERVENÇÕES  
NAVEGÁVEIS:  
A INTERFERÊNCIA DA ARTE  
NA PAISAGEM URBANA DO  
CENTRO DE VITÓRIA/ES**

**DOUGLAS GOMES SILVA**

**ORIENTADOR: PROF. DR. APARECIDO JOSÉ CIRILLO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO - *CAMPUS* GOIABEIRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO EM ARTES  
VITÓRIA/ES - PRIMAVERA DE 2021**



**AVENIDA BEIRA-MAR  
CENTRO DE VITÓRIA/ES, 2018**



FOZ DO RIO DOCE  
REGÊNCIA AUGUSTA/ES, 2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ONDAS, PONTES E INTERVENÇÕES NAVEGÁVEIS:  
A INTERFERÊNCIA DA ARTE NA PAISAGEM URBANA  
DO CENTRO DE VITÓRIA/ES**

**DOUGLAS GOMES SILVA**

**VITÓRIA/ES  
2021**

**DOUGLAS GOMES SILVA**

**ONDAS, PONTES E INTERVENÇÕES NAVEGÁVEIS:  
A INTERFERÊNCIA DA ARTE NA PAISAGEM URBANA  
DO CENTRO DE VITÓRIA/ES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

**VITÓRIA/ES  
2021**

**DOUGLAS GOMES SILVA**

**ONDAS, PONTES E INTERVENÇÕES NAVEGÁVEIS:  
A INTERFERÊNCIA DA ARTE NA PAISAGEM URBANA  
DO CENTRO DE VITÓRIA/ES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração de Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento.

**APROVADO EM \_\_\_\_\_**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

**PROF. DR. APARECIDO JOSÉ CIRILLO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – PPGA UFES**  
**ORIENTADOR**

**PROFA. DRA. CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – PPGA UFES**  
**MEMBRO INTERNO**

**PROF. DR. AGNALDO ARICÊ CALDAS FARIAS**  
**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – PPGAU FAUUSP**  
**MEMBRO EXTERNO**

**VITÓRIA/ES**  
**2021**

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

**PARA MARLETE ZILDA MARTINELLI E ADRIANA GOMES**

# AGRADECIMENTOS

Ao Ser Supremo, o qual, desde a minha infância, me ensinaram chamar de Deus.

À Marlete Zilda Martinelli, com quem tenho aprendido sobre o tempo e o amor. Agradeço por mostrar que sou capaz de alcançar meus sonhos, apoiando-me em todos. Te amo.

À Adriana Gomes, com quem tenho a ligação mais pura da vida. Você me ensina a ser generoso, sem ao menos saber. Te amo.

À Andreia Gomes e Cecília Martinelli (*in memoriam*).

À Nayara Gomes, Nathaly Gomes, Dyhogo Gomes, Kyhara Gomes e Clediane Martinelli.

À Maria e Elias.

Ao suporte fornecido pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo [FAPES], no ano de 2020.

Ao Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, ‘farol’ dessa pesquisa. Agradeço imensamente pela generosidade, trocas, paciência com minhas indefinições e ausências no processo e pela dedicação dispensada no percurso final.

Ao povo brasileiro pela manutenção do ensino público, em especial da EMEF “Prof. Luiza Crema”; EEEFM “Geraldo Vargas Nogueira”; Instituto Federal do Espírito Santo - Campus Colatina; e Universidade Federal do Espírito Santo - Campus Goiabeiras. Estendo o agradecimento a todos os professores que cruzaram minha jornada estudantil nesses espaços.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo; ao Evandro e Karina; e aos professores com quem tive grandes aulas: Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes; Profa. Dra. Renata Gomes Cardoso; Prof. Dr. Aparecido José Cirillo; Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas; Prof. Dr. Gaspar Leal Paz; e Prof. Dr. Ricardo Mauricio Gonzaga.

Aos colegas do Mestrado em Artes, da turma 2019/01, pela convivência nessa caminhada, por todos os diálogos e cafés compartilhados.

Ao Prof. Dr. João Wesley de Souza, pelas trocas no estágio docência.

Aos membros da banca, Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva e Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias, pelas contribuições e por aceitarem o convite.

À Casa Porto das Artes Plásticas e Bernadette Rubim, por disponibilizarem todos os catálogos dos *Salões do Mar*.

Ao mar. Ao Rio Doce. AS ÁGUAS.

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas  
experiência, a que me induziram, alternadamente,  
séries de raciocínios e intuições.  
Tomou-me tempo, desânimos, esforços.  
Dela me prezo, sem vangloriar-me.  
Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos,  
penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram.

**Guimarães Rosa**

## RESUMO

A presente pesquisa aborda as relações entre arte, cidade e paisagem, tomadas a partir de uma análise do 8º *Salão Bienal do Mar: Ondas, pontes e intervenções navegáveis* (2008/2009), mostra de arte pública contemporânea realizada em Vitória, Espírito Santo (BR). Partimos de forma sucinta de um breve histórico territorial da cidade *locus* do salão, buscando entender as relações entre mar e cidade. Em seguida, nos dedicamos ao percurso transitório de espaços e formatos dos: *Salão Capixaba do Mar* (1999 a 2005), *Salão do Mar* (2006), e *Salão Bienal do Mar* (2008/2009). A partir daí, abordamos exclusivamente a oitava edição, num primeiro momento, apresentando individualmente as obras e suas conexões com o lugar, a memória e a paisagem urbana. No segundo momento, analisando criticamente o recorte de investigação, o tomo de obras: *Nós vemos a Cidade como a Cidade nos Vê*, de Heraldo Ferreira; *O Silêncio do Martelo*, de Fabrício Carvalho; *Caminho das Águas*, de Piatan Lube; e *O Retorno de Araribóia*, do Coletivo Maruípe. O interesse deste trabalho é apontar como tais obras se inserem no espaço urbano e interferem de maneiras distintas nas camadas memoriais da paisagem existente.

**Palavras-chaves:** Arte Pública; Cidade Contemporânea; Paisagem Urbana; *Bienal do Mar*.

## ABSTRACT

This research addresses the relationship between art, city and landscape, taken from an analysis of the 8° *Biennial Sea Hall: Waves, bridges and navigable interventions* (2008/2009), a contemporary public art exhibition held in Vitória, Espírito Santo (BR). We start succinctly from a brief territorial history of the city locus of the salon, seeking to understand the relationship between sea and city. Then, we dedicated ourselves to the transitory journey of spaces and formats of: *Capixaba Sea Hall* (1999 to 2005), *Sea Hall* (2006), and *Biennial Sea Hall* (2008/2009). From there, we exclusively approached the eighth edition, at first, individually presenting the works and their connections with place, memory and the urban landscape. In the second moment, critically analyzing the research cutout, the volume of works: *We see the City as the City Sees us*, by Heraldo Ferreira; *The Silence of the Hammer*, by Fabrício Carvalho; *Water Path*, by Piatan Lube; and *The Return of Araribóia*, by Coletivo Maruípe. The interest of this work is to point out how such works are inserted in the urban space and interfere in different ways in the memorial layers of the existing landscape.

**Keywords:** Public Art; Contemporary city; Urban Landscape; *Biennial of the Sea*.

# LISTA DE FIGURAS

		Nº DA PÁGINA
<b>Figura 1</b>	Atravessamento, 2021.	Capa
<b>Figura 2</b>	Avenida beira-mar, 2018.	02
<b>Figura 3</b>	Foz do Rio Doce, 2019.	03
<b>Figura 4</b>	Área conquistada ao mar, Aterro da Esplanada Capixaba, Vitória/ES	17
<b>Figura 5</b>	Farol, 2019	19
<b>Figura 6</b>	Movimentar, 2019	27
<b>Figura 7</b>	Representação gráfica de parte dos espaços onde foram realizados os <i>Salões do Mar</i>	33
<b>Figura 8</b>	Mosaico com registros de obras selecionadas para os <i>Salões Capixaba do Mar</i> , da 1º a 6º edição (1999-2005)	37
<b>Figura 9</b>	Mosaico com registros de obras selecionadas para o 7º <i>Salão do Mar</i> (2006)	40
<b>Figura 10</b>	Linha do tempo dos <i>Salões do Mar</i> (1999-2008)	44
<b>Figura 11</b>	Ancorar, 2019	51
<b>Figura 12</b>	Representação gráfica da localização das obras do 8º <i>Salão Bienal do Mar</i> , Vitória/ES.	56
<b>Figura 13</b>	Laerte Ramos. <i>Folhetim Sereia</i> (2008-2009).	58
<b>Figura 14</b>	Lucimar Belo. <i>Líquidas Fronteiras</i> (2008-2009).	58
<b>Figura 15</b>	Melina Almada. <i>Marí[n]timo</i> (2008-2009).	58
<b>Figura 16</b>	Oriana Duarte. <i>Plus Ultra</i> (2008-2009).	59
<b>Figura 17</b>	João Wesley e Sandro de Souza. <i>Ego Trip Pré-Sal</i> (2008-2009).	59
<b>Figura 18</b>	Jo Name. <i>Atenção Arte</i> (2008-2009).	59
<b>Figura 19</b>	Marcelo Gandini. <i>grandePEQUENAcatraia</i> (2008-2009).	60
<b>Figura 20</b>	Jean-Blaise Picheral. <i>Você Vê?</i> (2008-2009).	60
<b>Figura 21</b>	Laerte Ramos. <i>Do pó ao Pó -Work in Progress</i> (2008-2009).	60
<b>Figura 22</b>	Vislumbrar, 2019	65
<b>Figura 23</b>	Diagrama interartístico do tomo de obras selecionadas	67
<b>Figura 24</b>	Heraldo Ferreira. Projeto da obra <i>Nós vemos a cidade como a cidade nos vê</i> , 2008.	69

<b>Figura 25</b>	Heraldo Ferreira. Montagem da obra <i>Nós vemos a cidade como a cidade nos vê</i> , 2008.	70
<b>Figura 26</b>	Heraldo Ferreira. <i>Nós vemos a cidade como a cidade nos vê</i> , 2008/2009.	70
<b>Figura 27</b>	Mosaico com vista diurna e noturna da obra <i>Nós vemos a cidade como a cidade nos vê</i> , (2008/2009) de Heraldo Ferreira.	71
<b>Figura 28</b>	Fabrcio Carvalho. <i>O Silêncio do Martelo</i> , 2008.	73
<b>Figura 29</b>	Fabrcio Carvalho. <i>O Silêncio do Martelo</i> , 2008.	74
<b>Figura 30</b>	Fabrcio Carvalho. <i>O Silêncio do Martelo</i> , 2008.	75
<b>Figura 31</b>	Fabrcio Carvalho. <i>O Silêncio do Martelo</i> , 2008.	77
<b>Figura 32</b>	Representação gráfica das alteraçes do tecido urbano do Centro de Vitória/ES	79
<b>Figura 33</b>	Mosaico execuão da obra <i>Caminho das Águas</i> , Piatan Lube, 2008.	80
<b>Figura 34</b>	Piatan Lube. <i>Caminho das Águas</i> (2008/2009), vista da Curva do Saldanha (ES)	81
<b>Figura 35</b>	Pianta Lube. <i>Caminho das Águas</i> (2008/2009), vista de topo de prédio, nas proximidades do Sesc Glória.	82
<b>Figura 36</b>	Carlos Crepaz. <i>Monumento ao Índio Araribóia</i> sobre rocha, Avenida Beira-mar.	84
<b>Figura 37</b>	Carlos Crepaz. <i>Monumento ao Índio Araribóia</i> sobre blocos lapidados, Avenida Beira-mar.	84
<b>Figura 38</b>	Coletivo Maruípe. Mosaico do processo de confecção da réplica do Araribóia, 2008.	87
<b>Figura 39</b>	Coletivo Maruípe. Mosaico com a obra <i>O Retorno de Araribóia</i> (2008), sendo transportada para diferentes pontos da cidade	89
<b>Figura 40</b>	Coletivo Maruípe. <i>O Retorno de Araribóia</i> (2008), Avenida Beira-Mar.	90
<b>Figura 41</b>	Coletivo Maruípe. <i>O Retorno de Araribóia</i> (2008), Rua Sete de Setembro.	90
<b>Figura 42</b>	Representação gráfica de parte das disposições do <i>Monumento ao Índio Araribóia</i> , Carlos Crepaz, 195?; e <i>O Retorno de Araribóia</i> , Coletivo Maruípe, 2008/2009.	92
<b>Figura 43</b>	Iemnaja, 2019	95
<b>Figura 44</b>	Flutuar, 2019	99
<b>Figura 45</b>	Pescar, 2019	106

# LISTA DE SIGLAS

**SEMC**                      **Secretária Municipal de Cultura de Vitória**

**PMV**                        **Prefeitura de Vitória**

**MAM/ES**                **Museu de Arte Moderna do Espírito Santo**

**UFES**                      **Universidade Federal do Espírito Santo**

# SUMÁRIO

20	<b>ÁGUAS-LEMBRANÇAS</b>
28	<b>1 MAR ENTRE TRANSITORIEDADES</b>
33	1.1 Do cubo branco ao espaço urbano
44	1.2 Do modelo a adaptação
52	<b>2 MAR ENTRE FLUXOS</b>
58	2.1 Do efêmero ao permanente
66	<b>3 MAR ENTRE ATRAVESSAMENTOS</b>
69	3.1 Nós Vemos a Cidade como a Cidade nos Vê, Heraldo Ferreira
73	3.2 O Silêncio do Martelo, Fabrício Carvalho
79	3.3 Caminho das Águas, Piatan Lube
83	3.4 O Retorno de Araribóia, Coletivo Maruípe
96	<b>MERGULHOS POSSÍVEIS</b>
100	<b>HORIZONTE DE PALAVRAS</b>
107	<b>APÊNDICES E ANEXO</b>
108	Apêndice I – Fichas de catalogação das obras
122	Apêndice II – Fichas das mediações - ações educativas
133	Anexo I – Entrevistas com os artistas



**ÁREA CONQUISTADA AO MAR  
ATERRO DA ESPLANADA CAPIXABA, VITÓRIA/ES.**

A ilha ninguém achou  
porque todos a sabíamos.  
Mesmo nos olhos havia  
uma clara geografia.

Mesmo nesse fim de mar  
qualquer ilha se encontrava,  
mesmo sem mar e sem fim,  
mesmo sem terra e sem mim.

Mesmo sem naus e sem rumos,  
mesmo sem vagas e areias,  
há sempre um copo de mar  
para um homem navegar [...]

**Jorge de Lima**



**ÁGUAS-LEMBRANÇAS**

---

**A**lvorada no horizonte vista entre brechas de construções coloniais e contemporâneas em limítrofe. Ruídos de portas e portões abrindo e fechando, imbricados a sons que emanam de automóveis e motocicletas em movimento. Fluxos urbanos, ritmos frenéticos. Sincopadas batidas de sapatos no chão, em encontros e desencontros de transeuntes com passos curtos e rápidos, ao lado de ambulantes estáticos na calçada. Maresia no rosto, subjetividades no devir. Catraieiro em sua embarcação mínima, em frente ao imponente navio que atraca ao porto. Pescador entre redes e anzóis à deriva as margens. Cardumes embaixo d'água, resíduos acima d'água. Sobreposições de cores, texturas, cheiros, gestos, olhares e chãos. Rasgos e rastros, cicatrizes da ocupação. Entardecer fulgurante com o céu em tons de azul, branco e rosa. Noite, samba, cerveja e amigos. Urbanidades em trânsito. A cidade dentro da cidade; o lugar dentro do lugar; a paisagem dentro da paisagem. O tempo diluído na narrativa entre poéticas emergentes e fronteiras líquidas. Um mar de memórias soterradas em páginas dispersas. Mergulhos e atravessamentos. Vitória. Cidade-ilha. Águas-lembranças.

Mergulhar no vaivém das águas-lembranças é adentrar o objeto impresso, que é a memória<sup>1</sup>. Imaginação da experiência. Redesenho do invisível. Transbordamento da vida. É ser sólido, como uma porção de terra sitiada por água, uma vez que “todo homem é uma ilha”<sup>2</sup>. É ser líquido, como o mar que “[...] vagueia onduloso sob meus pensamentos”<sup>3</sup>. É desaguar-se, entre emaranhados cotidianos e dobraduras cidadinas; infiltrar-se, entre percursos que terçam espaços, lugares e tempos, tal como, a arte.

Nesses percursos profusos e dúbios planeados pelo tabuleiro da arte no começo do século XXI, sua convergência entre cidade e paisagem, subsiste operando um lugar cêntrico no campo de investigação de grande parcela das práticas artísticas dissolvidas aos meandros do ecossistema urbano. Nas quais, “as relações com o lugar tornam-se um componente indissociável da obra de arte”<sup>4</sup>, estabelecendo uma ligação intersemiótica que revela tendências e intencionalidades do fenômeno artístico em interconexão com a cidade.

Nessa abertura à perspectividade interpretativa no que concerne os atravessamentos obra-lugar, consideramos essencial introduzirmos brevemente - antes do objeto de estudo - o *locus* dessa pesquisa: Vitória<sup>5</sup>, Espírito Santo (BR).

Como organismo vivo, tempo que pulsa, cadência que determina a fruição do espaço urbano, “a cidade é um fenômeno complexo que se desenvolve muito lentamente, adquirindo forma e aspecto característicos em decorrência das condições físicas do lugar e das tensões geradas pelo conjunto de interesses de seus cidadãos”<sup>6</sup> no decurso de sua história. Tal assertiva, não se difere do processo de ocupação dos espaços pretéritos da capital capixaba. De um modo amplo, “o sítio da ilha era composto por áreas alagadiças, mangues,

---

<sup>1</sup> BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

<sup>2</sup> SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 32.

<sup>3</sup> EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Malê, 2017, p. 11.

<sup>4</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2012. p. 20.

<sup>5</sup> A história da cidade de Vitória - capital do Espírito Santo - começa em 8 de setembro de 1551, quando é fundada pelos colonos portugueses na Ilha de Santo Antônio (Ilha de Vitória), sob um platô; em uma encosta de aproximadamente 30 metros de altura (atual Cidade Alta). Sua implantação deu-se em função de estratégias de controle territorial, visando a instalação de fortes de proteção contra possíveis ataques de inimigos estrangeiros e indígenas. Nesse contexto, a cidade surge com um traçado orientado pelas curvas de nível, resultando em ruas assimétricas e tortuosas; quadras com diferentes formas e dimensões; edificações que não passavam de dois pavimentos, compondo um conjunto horizontal, construído em meio a paisagem natural. Cf: KLUG, Leticia Beccalli. **Vitória: Sítio físico e paisagem**. Vitória: EDUFES, 2009.

<sup>6</sup> “La ciudad es un fenómeno complejo que se desarrolla muy lentamente, adquiriendo forma y apariencia característica como consecuencia de las condiciones físicas del lugar y de las tensiones generadas por el conjunto de los intereses de sus ciudadanos.” Cf: MADERUELO, Javier. **Arte público: naturaleza y ciudad**. Madrid: Fundacion César Manrique, 2001. p. 17.

mar, morros, enseadas, praias e maciços”<sup>7</sup>, conformidades morfológicas de difícil alcance de expansão urbana sobre o território, sobretudo, na parte baixa, devido aos constantes alagamentos, influência direta das marés.<sup>8</sup>

Dado um salto temporal<sup>9</sup>, iniciam-se no sítio físico diversificadas expressivas transformações - aterros, planos e projetos<sup>10</sup> - promovendo sua descaracterização, modificando a singularidade do contorno original e orgânico da baía, “[...] elemento estruturador da paisagem, da imagem e da identidade de Vitória”<sup>11</sup>.

Nesse processo, exponencialmente contínuo de avanços construtivos e remodelações da mancha urbana, a capital assiste à espacialização de suas diferentes zonas territoriais; o mar que outrora representava limite físico e barreira para a expansão, perde seu papel de entrave principal do crescimento da cidade. O líquido, dá lugar ao sólido. A água, cede lugar a terra. O solo friccionado consolida o calcar dos que almejam mais espaço, engrenagens do desenvolvimento acelerado. Marcas da evolução urbana, substancialmente concebidas por meio de diversos e arrojados projetos políticos-econômicos, que adentrou matas; desterro morros; aterrou brejos, manguezais e águas. Constatando que “indissociável à existência material da cidade está sua existência política”<sup>12</sup>.

Assim, como ondas formadas no movimento das marés, nas águas submersas em concreto e asfalto emergiram grandiosos edifícios na frente d’água, bloqueando o acesso físico e visual do núcleo fundacional com o mar. Construções corporativas, comerciais e residenciais, que passam a depender da trama urbana em que se inserem, redefinindo a paisagem urbana instaurada na região central, tornando a orla da Avenida Beira-Mar, o principal eixo de ligação entre mar e população. Ligação, restrita por uma mureta de concreto, que redireciona o olhar e fragmenta o lugar entre água e terra. Espaço movente que

---

<sup>7</sup> KLUG, op.cit., p. 17.

<sup>8</sup> MENDONÇA, Eneida Maria Souza [et al.]. **Cidade prospectiva**: o projeto de Saturnino de Brito para Vitória. Vitória: EDUFES; São Paulo: Annablume, 2009.

<sup>9</sup> A partir de 1805 começaram a surgir os primeiros aterros - com escala e porte - de iniciativa política junto à baía, visando possibilitar uma expansão territorial para atender ao crescimento econômico e demográfico acarretado pela oficialização da vila como cidade; a expansão comercial promovida pelo cultivo do café; bem como, promover o saneamento das áreas tidas como insalubres (KLUG, 2009).

<sup>10</sup> Aterro do Campinho/Parque Moscoso (1812-1830); Aterro do Largo da Conceição/Praça Costa Pereira (1819-1860); Plano de Melhoramento e Embelezamento de Vitória (1908-1912); Projeto da Rua da Alfândega/Avenida Jerônimo Monteiro (1910); Plano Geral da Cidade (1917); Implantação do Projeto do Novo Arbalde, Projeto da Ponte Florentino Avidos/Cinco Pontes e do Teatro Glória/Sesc Glória (1924-1928); Plano de Urbanização da Cidade de Vitória (1931); Aterro da Esplanada e Avenida Beira Mar (1940); Plano de Desenvolvimento Integrado (1973); Aterro da Ilha do Príncipe e da Praia do Súa (1975); Plano Diretor Municipal de Vitória (1984); dentre outros (KLUG, 2009).

<sup>11</sup> KLUG, op.cit., p. 65.

<sup>12</sup> ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 8.

dilui o tempo nos substratos da cidade contemporânea, revelando “[...] que a cidade é móvel em sua íntima essência”<sup>13</sup>.

Nessa gama de urbanização tensionada, a metrópole contemporânea se transforma numa colcha de retalho, fruto da complexa relação de múltiplos passados-presentes, que se sobrepõem e justapõem; tornando-se “[...] um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”<sup>14</sup>. Narrativa costurada pela ocupação humana, que determinou uma paisagem antrópica para a capital capixaba, que desde sempre dependeu do mar para se relacionar, tendo a baía de Vitória “uma imagem muito forte, muito presente na memória coletiva”<sup>15</sup>.

Desse modo, nessa onírica ‘colcha urbana’, entre os inúmeros ‘pontos cruzados’, que costuram e perfilam os tecidos, surgem brechas. Intervalos não costurados. Vazios urbanos no tecido fragmentado e nos fluxos descontínuos da metrópole. Corredores de acesso, não-lugares resultantes do binômio aterro-construção. Espaços transicionais na centralidade da cidade-ilha, que carrega em si dialéticas e polaridades urbanas, constituídas de dinâmicas e narrativas da vida cidadina, vestida com suas contradições e sua voracidade, onde, “a cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados,”<sup>16</sup> na assertiva, de que “não se está nunca diante da cidade, mas quase sempre dentro dela”<sup>17</sup>.

Em face desse contexto, no coração congestionado e barulhento da região do Centro Histórico de Vitória, deu-se a mostra de arte pública contemporânea intitulada de “8º *Salão Bienal do Mar: Ondas, pontes e intervenções navegáveis*” (2008/2009) - objeto de estudo dessa dissertação - na qual a comissão organizadora propôs um “[...] encontro com a cidade por meio da obra, convertendo-as (obra e cidade) em um processo democrático, estético, inclusivo e sugestivo”<sup>18</sup>. Um ‘salão no campo ampliado’<sup>19</sup> rompendo com paredes e explorando possibilidades nas relações com a cidade e a paisagem; ganhando terras e águas;

---

<sup>13</sup> CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Villa Veruchchio: Pazzini Editore, 2009. p.13.

<sup>14</sup> ROLNIK, op.cit., p. 9.

<sup>15</sup> KLUG, op.cit., p. 70.

<sup>16</sup> LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 1.

<sup>17</sup> ROLNIK, op.cit., p. 12.

<sup>18</sup> CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa. **Cidade, intervenção urbana e arte pública: 8ª Bienal do Mar**. Anais do I Seminário Internacional sobre arte publico en Latinoamérica. Buenos Aires: UBA, 2009, vol. I, p. 166.

<sup>19</sup> KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: PUC, Revista Gávea, ano 1, nº1. 1984.

dialogando em silêncio com os transeuntes; perpassando imaginabilidades<sup>20</sup> e memórias coletivas; estimulando o debate artístico, político e social; falando do mar ou para o mar; corroborando para uma revisão dos modos de ver e viver o espaço existente e compartilhado.

Como fio condutor dessa profusão de urbanidades artísticas executadas na mostra, privilegiou-se como recorte de investigação, o tomo de obras: *Nós vemos a Cidade como a Cidade nos Vê*, de Heraldo Ferreira; *O Silêncio do Martelo*, de Fabrício Carvalho; *Caminho das Águas*, de Piatan Lube; e *O Retorno de Araribóia*, do Coletivo Maruípe; embora apresente as demais obras da mostra de modo mais compacto. Podemos dizer que os exemplares escolhidos para conduzir a reflexão são singulares e representativos no que tange aos movimentos e atravessamentos entre arte-cidade-paisagem. Assim, o pano de fundo tecido é a efetiva eficácia do projeto curatorial da Bienal do Mar, a partir, da análise das quatro obras, buscando entender a proposta da edição, que se diferencia das demais. De início, duas questões centrais se sobressaíram como vetores dessa hipótese: de um lado, como as obras responderam ao grande mosaico cosmopolita da região central capixaba, por meio de suas formas imantadas por um viés poético marítimo; de outro, como se deu a interferência na paisagem urbana, seja, reestruturando-a ou formando novas.

Isso posto, objetiva-se, portanto, analisar como esse conjunto de obras da Bienal do Mar não apenas trabalham o conceito de paisagem, mas se colocam como um fenômeno estético capaz de interferir na paisagem urbana da Região Central de Vitória, relacionando-se aos lugares e espaços. De par com essa aproximação, examinando uma história da arte recente, dá-se, no cruzamento e na mútua impregnação entre objeto de estudo e referencial teórico, o *corpus* principal dessa dissertação, desenvolvido em três capítulos consecutivos, a saber: Mar entre transitoriedades; Mar entre fluxos; e Mar entre atravessamentos.

Sob a égide do objeto de estudo, o primeiro capítulo, intitulado de “Mar entre transitoriedades”, é reservado à discussão em torno do lugar e espaço da arte contemporânea, desdobrando-se, nas transições de espaços e formatos dos Salões do Mar. Para tanto, esse capítulo foi fracionado em dois subcapítulos, a saber: “Do cubo branco ao espaço urbano” e “Do modelo a adaptação”. Assim, no primeiro subcapítulo, nomeado como “Do cubo branco ao espaço urbano” é traçada de forma sucinta as transições de espaços e proposições artísticas entre os: *Salão Capixaba do Mar (1999 a 2005) - Salão do Mar (2006) -*

---

<sup>20</sup> Característica física que confere alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador (LYNCH, 2011).

*Salão Bienal do Mar* (2008). Discutindo, no que tange a edição bienal o conceito de arte pública e as múltiplas relações urbanas entre o transeunte, o espaço urbano e a arte. No segundo subcapítulo, nomeado de “Do modelo a adaptação” aferem-se os caminhos traçados para a execução da Bienal do Mar, que, referenciou-se nas diretrizes do projeto internacional de arte pública contemporânea *Madrid Abierto* (Espanha); buscando assim, encontrar similitudes e adaptações às peculiaridades locais, sendo a mostra capixaba um projeto experimental desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultural de Vitória (SECM).

O segundo capítulo, intitulado de “Mar entre fluxos”, é reservado a abordagem da condição memorialística da arte pública contemporânea, como geradora do processo de (re)construção de espaços e paisagens. Para tanto, esse capítulo foi fracionado em um subcapítulo, a saber: “Do efêmero ao permanente”. Assim, são apresentadas individualmente as obras – intervenções urbanas – realizadas na Bienal do Mar, e suas conexões com o lugar, a memória, e a paisagem urbana da cidade-ilha.

Por fim, o terceiro capítulo, intitulado de “Mar entre atravessamentos”, é reservado a análise particularizada do tomo de obras selecionadas, perpassando alguns dos atravessamentos entre arte-cidade-paisagem provocados por elas, seja em seu projeto poético, seja em seu efetivo efeito de sentido no cotidiano da paisagem durante a sua exibição na cidade. Para tanto, esse capítulo foi fracionado em quatro subcapítulos, correspondentes ao tomo das intervenções urbanas selecionadas, a saber: “*Nós vemos a Cidade como a Cidade nos Vê*, Heraldo Ferreira”; “*O Silêncio do Martelo*, Fabrício Carvalho”; “*Caminho das Águas*, Piatan Lube”; e “*O Retorno de Araribóia*, Coletivo Maruípe”. Todos os subcapítulos são estruturados, a partir das interpretações visuais, imagéticas e documentais: dos projetos poéticos das obras; dos modos de produção do espaço; e da interferência na paisagem urbana.

Assim, de caráter metodológico predominantemente exploratório, substanciado por um estudo documental e analítico, essa dissertação é um convite a percorrer a baía de concreto e asfalto da cidade-ilha e singrar nas águas-lembranças do 8º *Salão Bienal do Mar: Ondas, pontes e intervenções navegáveis*, afinal, “a memória bravia lança o leme: Recordar é preciso”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> EVARISTO, op.cit., p. 11.

MOVIMENTAR  
SALVADOR/BA, 2019



# **1 MAR ENTRE TRANSITORIEDADES**

---

**N**a disformidade das fronteiras líquidas dos continentes, surgem ondas. Sopros de vento propelidos sobre a superfície oceânica. Águas salinas que ganham velocidade, se aproximam do litoral, dobram e quebram; se expandindo e adequando aos chãos que as contém. Transitoriedades marítimas, que implicam pensar outras concepções e práticas transitórias, como, do espaço incorporado e produzido pela obra de arte; e do espaço institucionalizado e territorializado da arte. Isto é, seu espaço erigido, seu lugar físico e simbólico, que ao abrir-se às contingências contemporâneas e suas redes de fluxos sem âncoras, dá lugar a experiências transversais, permeáveis, móveis e fluidas. Desse modo, como rol e aporte central, tomamos a essência da palavra ‘espaço’ como: intervalo entre limites e coisas; fração de coexistência que envolve o tempo; receptáculo de sentidos, experiências e sensações; algo enigmático, impalpável e suscetível de ser cambiado. Enquanto ‘lugar’, se refere a parte delimitada; extensão demarcada; recinto ocupado ou que pode sê-lo; zona possível de ser habitada pelo corpo; local organizador de interações e atividades entre o indivíduo e o ambiente circundante.

No âmago da concretude do lugar, eclode como elemento fulcral do espaço: o corpo. Que afeta e, é afetado. Que não se limita a estar no espaço, gera o espaço<sup>22</sup>. Espaço deslindado ao corpo e corpo ancorado ao espaço. Corporeidade<sup>23</sup> na fluidez da experiência do sujeito na “[...] trama singular de espaço e tempo [...]”<sup>24</sup>, dotando-a de significados, e consequentemente, gerando identidade espacial e temporal,<sup>25</sup> lugar; que só se torna idóneo por estar e ser parte, simultaneamente, do espaço<sup>26</sup>.

Esta análise, transporta-nos para uma incursão no espaço que surge com e pela obra de arte. Espaço produzido e rebatido - ainda que sutilmente e silenciosamente - sobre a posição do corpo do fruidor, ultrapassando o campo perceptivo e adentrando o campo subjetivo da experiência da arte, este, enredado por um valor fenomenológico firmado na ativação da obra pelo observador. Processos mútuos, que nos convida a se despir das retranças que o engendram, sem negar a existência das vestes.

Encontros intersubjetivos, que começam a serem cognoscíveis no final do século XIX, quando se pode reconhecer que a obra incorpora o espaço exterior a ela, que até então, estava desintegrado da logicidade de sua apreensão. A obra se insere no espaço-tempo, e o espaço e o tempo espatifam-se na obra, como os movimentos cíclicos de fluxos e refluxos das ondas marítimas. Não se trata, de um espaço dado a receber uma obra, “[...] pensado como entidade geométrica fechada,”<sup>27</sup> e sim, do espaço que pulula com a obra, coabitando suas infinitudes sîgnicas e “produzindo ficções a mais no encantamento da vida”<sup>28</sup>.

Perscrutando a história da arte - internacional e nacional - podemos nos remeter a diferentes artistas que inauguram e inquiram, ainda que tangencialmente, a partir de suas produções novas relações espaciais, em vias de regra, trabalham de forma específica o espaço-tempo.

---

<sup>22</sup> LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

<sup>23</sup> Corporeidade é a reversibilidade da carne. O corpo é o meio pelo qual nós existimos, é a condição para que nossa existência se configure, tal como ela é, encarnada no mundo. Cf: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

<sup>24</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo de Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 164.

<sup>25</sup> Tomamos o conceito de “identidade” como um processo contínuo, localizada no espaço e no tempo simbólico. Cf: HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

<sup>26</sup> TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

<sup>27</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 74.

<sup>28</sup> CIRILLO, Aparecido José. **Arquivos pessoais de artistas: questões sobre o processo de criação**. Vitória: UFES/ProEx, 2019. p. 92.

Desse modo, arrisco-me de forma geral pontuar: o espaço de inserção não aurático da escultura pública *Os Burgueses de Calais* (1884-1889), de Auguste Rodin, disposta sem pedestal, defrontando-se com o público; o espaço de deslocamento da “[...] tridimensionalidade do mundo real”<sup>29</sup> em *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (1912), de Umberto Boccioni e *Violão* (1913), de Pablo Picasso; o espaço não-figurativo e de relações em *Contra-relevo de canto* (1914), de Vladimir Tatlin; o espaço de superfície, aberta ao ambiente em *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), de Kazimir Malevich; o espaço imaterial e móvel, que expande-se pelos reflexos de luz rebatidos nos planos ao redor do *Modelador Espacial de Luz* (1922-1930), de Lászlò Moholy-Nagy; o espaço de transcendência em *Pinturas Brancas* (1951), de Robert Rauschenberg; o espaço do som do silêncio em *4’33’’* (1952), de John Cage; o espaço de profusão do vazio pela cor, em *Pigmento Puro* (1957), de Yves Klein; o espaço de articulações geométricas em *Bichos* (1960-63), de Lygia Clark; o espaço explodido e multissensorial em *Relevos espaciais* (1959) e *Parangolés* (1964), de Hélio Oiticica; o espaço modular e serial em *144 quadrados de magnésio* (1969), de Carl Andre; o espaço reformulado da matéria em *Plataforma Espiral* (1970), de Robert Smithson; e por fim, o espaço de traspasse de *Elipses com torção* (1997), de Richard Serra.

Ater-se a esse seletivo excerto<sup>30</sup> - do *métier* artístico - é tomar contornos para diferentes trocas entre ‘obra-espaço-corpo’. Diálogos e dissensos vivenciados no contato direto entre a produção e os múltiplos observadores. Realidade, que devido ao processo histórico-político-social do solo espírito-santense<sup>31</sup>, chega lentamente ao sistema artístico<sup>32</sup> - ensino, produção, instituição, difusão, mercado - de Vitória, que segue numa “ínfima produção, no caráter retrógrado de objetos de arte [...]”<sup>33</sup>, apegados e presos na gramática visual de pintura de gênero.

---

<sup>29</sup> KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.59.

<sup>30</sup> Não cabendo a essa pesquisa analisar individualmente o tomo - da escultura a instalação - mas, apresentá-las enquanto obras significativas ao percurso da produção do espaço, na história da arte.

<sup>31</sup> Ressalta-se o avanço com o Plano de Melhoramentos e Embelezamento de Vitória - que pensa a cidade a partir das relações de urbanidade moderna - no governo desenvolvimentista de Jerônimo Monteiro (1908 e 1912), advindo desse período o cognome de “Cidade Presépio” (KLUG, 2009).

<sup>32</sup> Que inicia-se com a institucionalização do Instituto de Bellas Artes (1909); a Escola de Belas Artes (1951); o Instituto de Música (1952); a incorporação da Escola de Belas Artes à Universidade do Espírito Santo (1961); a criação do Centro de Artes (1971); da Galeria de Arte e Pesquisa (1976) e da Galeria do Espaço Universitário (1978), todos em Vitória/ES.

<sup>33</sup> LOPES, Almerinda da Silva. A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 19, n. 2, 2013. p. 48.

Pintura de paisagem - propriamente dita - que ao fim e ao cabo, cumpria um papel político, sendo “[...] convocada a caracterizar o Estado”<sup>34</sup>. O que de certa forma veio a “limitar a penetração das linguagens modernas, [...] e, conseqüentemente, retardar a atualização das linguagens artísticas no Espírito Santo”<sup>35</sup>.

Tal cenário, imbricado a falta de políticas públicas de incentivo à produção, fez com que Oséas Leão - escritor, artista plástico e gráfico, autodidata - realizasse duas edições, consecutivas, do *Salão Capixaba de Belas Artes* (1938 e 1939), visando incrementar a produção local e inserir o Espírito Santo no calendário do circuito artístico nacional<sup>36</sup>, já que, os salões - lugares onde são acolhidas obras criteriosamente selecionadas e dispostas para o observador - eram, os principais meios e espaços, de circulação e fruição de obras de arte no Brasil<sup>37</sup>.

No entanto, o panorama artístico capixaba só começa a ter mudanças significativas em 1965, com a criação do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo, de iniciativa particular do artista espanhol Roberto Newman Westmor-Nuffield, que juntamente com artistas e intelectuais locais, realiza na sede do MAM/ES, três edições do *Salão Nacional de Artes Plásticas de Vitória* (1966, 1967 e 1968). Sendo esses, os primeiros espaços expositivos de arte moderna no território capixaba, contando, em sua edição inaugural com 78 artistas, de 10 estados brasileiros e aproximadamente, 1200 visitantes na abertura oficial<sup>38</sup>. Ressalta-se, que apesar da sua importância no que diz respeito ao incentivo e a profusão da produção artística local, a falta de apoio financeiro das autoridades estaduais e municipais culminou no encerramento do salão e do próprio museu, em 1970. Nessa mesma década, é criado o Centro de Artes da UFES (1971), que vagarosamente vai subvertendo o mofo pasadista sedimentado no estado. Desdobramentos, interrupções e transitoriedades que desembocaram - diretamente e indiretamente - no sistema artístico contemporâneo capixaba e emergiram como boias, nos *Salões do Mar*.

---

<sup>34</sup> MARGOTTO, Samira. **Cousas nossas: pinturas de paisagem no Espírito Santo. 1930/1960.** Prefácio Tadeu Chiarelli: posfácio: Priscila Rufinoni. Vitória : EDUFES. 2004. p. 100.

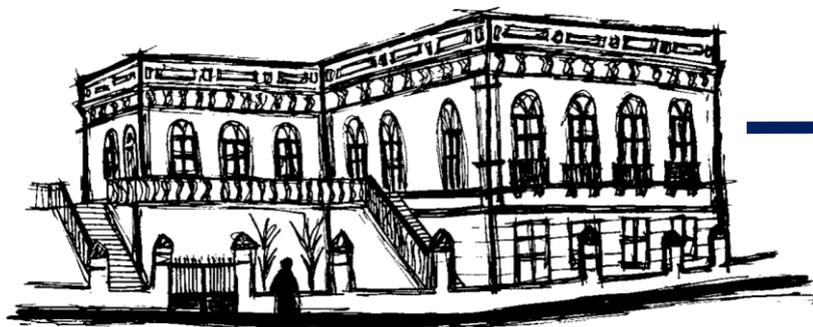
<sup>35</sup> LOPES, op.cit., p. 53.

<sup>36</sup> LOPES, Almerinda da Silva. Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, GABRIEL (ORG.). **Espírito Santo: um painel da nossa história.** Secretária de Estado da Cultura e Esporte: Vitória: EDIT, 2002.

<sup>37</sup> A origem dos salões oficiais no Brasil se dá com a Exposição Geral de 1840. Cf: LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil.** Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

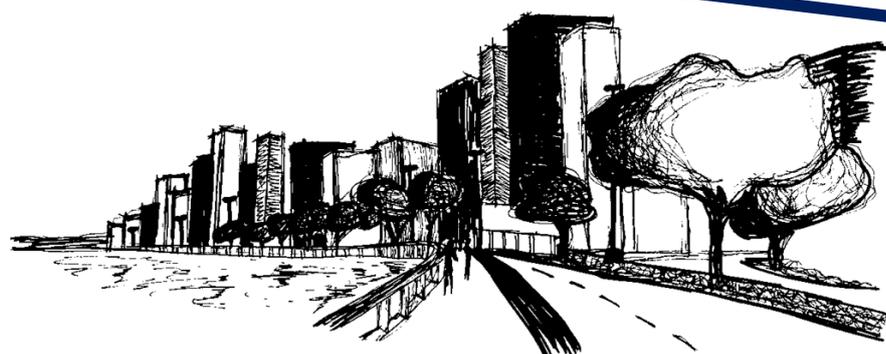
<sup>38</sup> TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena - Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo.** 2009. 211f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

## 1.1 DO CUBO BRANCO AO ESPAÇO URBANO



CASA PORTO  
DAS ARTES  
PLÁSTICAS

ARMAZÉM 5  
DO PORTO DE  
VITÓRIA



ESPAÇO  
URBANO DO  
CENTRO  
HISTÓRICO  
DE VITÓRIA -  
AVENIDA  
BEIRA MAR



**Figura 7.** Representação gráfica de parte dos espaços onde foram realizados os Salões do Mar.  
Fonte: Autor, 2021.

Cada obra de arte é um texto, que escreve o espaço. Escrituras poéticas e potentes “[...] que o artista oferece ou insinua ao expectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário”<sup>39</sup>, folheia e escreve, acrescentando “[...] sempre novas variedades ao mundo”<sup>40</sup> para lermos. Ler é caminhar pelo tempo. Transitar-se pelo espaço daquilo que é lido. Inundar-se num mar de palavras. Talvez tenha sido esse o objetivo dos *Salões do Mar*. Inundar-nos - sem nos molhar - no mar. Mar em trânsito [Figura 7].

O *Salão Capixaba do Mar*, começou em 13 de dezembro de 1999, na antiga sede da Capitania dos Portos do Espírito Santo, atual Casa Porto das Artes Plásticas<sup>41</sup> - edificação construída na primeira década do século XX - localizada no Centro Histórico de Vitória, numa encruzilhada, no entroncamento múltiplo de caminhos, de linhas confluentes, sejam, retas, como das ruas e paredes de tijolos; ou sinuosas, como do muro e das águas do mar, que em tempos pretéritos ali chegava. Atravessamentos forjados. Conurbações visíveis e invisíveis no liame do chão.

Enredado pela trama marítima, o salão é resultado da união entre, a Capitania dos Portos e a Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (SEMC)<sup>42</sup>, tendo como característica a formalidade típica de um salão de arte contemporânea - nos moldes do cubo branco<sup>43</sup> - na qual, restringia a participação aos artistas residentes nos estados do Espírito Santo e Minas Gerais, circunscrição da Capitania dos Portos. O que nos leva a crer que a mostra, incipiente no cenário estadual, debuta no que pode ser denominado de ‘exposição como meio de comunicação’<sup>44</sup>, conceituação subsidiada a partir da ideia de público (capixabas e mineiros); de recorte temático (mar); e de organização espacial como portadora de significados (Antiga Sede da Capitania dos Portos / Centro Histórico de Vitória).

<sup>39</sup> CANTON, Kátia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 22

<sup>40</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 227.

<sup>41</sup> Nomenclatura instaurada a partir do 2º Salão Capixaba do Mar (2000). Ressalta-se, que o prédio veio a ser, anteriormente, a residência de Manoel Silvino Monjardim, filho do Barão de Monjardim.

<sup>42</sup> Parceria estabelecida com o empréstimo da antiga sede para a Prefeitura Municipal de Vitória (PMV), para realização da exposição *Visão da Minha Vitória, às vésperas do novo milênio* (1999) em comemoração aos 448 anos de Vitória. Cf: TOMMASI, Tereza Norma Borges de Oliveira. In: **I Salão Capixaba do mar**: 13 de dezembro de 1999/30 de janeiro de 2000, Vitória, vol. 1, 1999, p. 6.

<sup>43</sup> Espaço consagrado à exibição da arte a partir do movimento moderno (museus e galerias). O’DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>44</sup> BLANCO, Ángela García. **La exposición, un medio de comunicación**. Madrid: Editora Akal, 1999.

Em suma, a formatação e premiação<sup>45</sup> do salão, acabou incentivando os artistas emergentes. Permitindo a instituição, a dar início a formação de um acervo local<sup>46</sup>, e impulsionando a dispersão da produção regional, desenvolvida distante dos centros hegemônicos do país.

Como águas em movimento, o salão redesenha e descentraliza o mapa artístico-cultural do circuito capixaba, demarcando alterações nas noções do papel do artista e do público; e, das funções das instituições de arte<sup>47</sup>. Traçam-se novas cartografias, propiciando experiências democráticas, independente de origens, faixas etárias e formações acadêmicas. Dando início, a reparação de uma “dívida histórica da cidade com as artes visuais e com a ampliação do acesso da população à criação artística, reflexo de sua cultura”<sup>48</sup>, sobretudo, se tratando de um salão voltado a temática do mar, uma ubiquidade visual que ladeia e abraça Vitória. Que ora, esconde-se atrás de aglomerados urbanos, ora, revela-se no horizonte, como velas de barco infladas ao vento.

Se no preâmbulo dos salões de artes capixabas, a pintura de gênero triunfava, do 1º *Salão Capixaba do Mar* (1999/2000) ao 6º *Salão Capixaba do Mar* (2004/2005)<sup>49</sup>, nota-se uma diversidade de linguagens artísticas - desenho, pintura, gravura, tridimensional, fotografia, infoarte e instalação - que compõem “um jogo no tabuleiro do cubo branco”<sup>50</sup>; pensam e tornam inesgotáveis aquilo que por si já é infinito, o mar. Que é matéria, movimento, metáfora e poética, já que “a arte brota na vida”<sup>51</sup> e “[...] traça pontes para uma experiência estética que vai do mundo para o próprio mundo”<sup>52</sup>.

---

<sup>45</sup> Os prêmios eram aquisitivos e obedeciam uma divisão hierárquica que acompanhava o valor recebido pelo artista vencedor: o primeiro lugar recebia o ‘Grande Prêmio’, seguido pelo segundo e terceiro prêmio; o prêmio do júri popular, também aquisitivo, era destinado ao artista cuja a obra recebesse maior número de votos dos visitantes durante o período de funcionamento do Salão; por fim, dava-se as menções honrosas. Cf: MARGOTTO, Samira. **Fluxos e refluxos**. 2018. 211 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

<sup>46</sup> A partir de parte do acervo dos Salões do Mar, foram realizadas as seguintes exposições: “*Dos Salões à Bienal do Mar*” (2014), na Casa Porto das Artes Plásticas; e “*Copo de Mar*” (2017) no Museu Histórico da Ilha das Caieiras ‘Manoel dos Passos Lyrio’ - Museu do Pescador.

<sup>47</sup> MARGOTTO, 2018.

<sup>48</sup> LUCAS, Luiz Paulo Vellozo. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do II Salão Capixaba do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2000, p. 2.

<sup>49</sup> Realizados na Casa Porto das Artes Plásticas (1º, 2º, 3º e 6º edição); Edificação na Praça 8 de Setembro (4º e 5º edição), para adequação arquitetônica da Casa Porto das Artes Plásticas.

<sup>50</sup> CIRILLO, Aparecido José. Um jogo mestiço para um olhar viajante. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do 5º Salão Capixaba do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2003, p. 3.

<sup>51</sup> BESSA, Bráulio. **Poesia com rapadura**. Fortaleza/CE: CeNE, 2017. p. 119.

<sup>52</sup> TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 91.

Ao analisarmos a pluralidade de linguagens das seis primeiras edições do *Salão Capixaba do Mar*, podemos perceber que “o passado encapsulado em categorias estáticas se coloca em movimento”<sup>53</sup>, seja, no espaço ou no plano. Obras com olhares retrospectivos, transitando entre vertentes recentes e remotas da história da arte, revitalizando processos e conceitos, demonstrando consciência de que os preceitos da arte contemporânea não estavam mais

[...] ancorados na soberania exclusiva da técnica, nem na retórica das vanguardas históricas, em especial, na busca desenfreada do novo pelo novo. Isto permite a todos subverter, ironizar, montar e desmontar antigas gramáticas e concepções, embaralhar linguagens e códigos visuais de diferentes tempos e espaços, reciclar formas, técnicas e materiais.<sup>54</sup>

Experimentalismo, que contamina os artistas, em especial os residentes do Espírito Santo, permitindo que as produções saiam da imagem de um corredor linear da pintura de gênero, de paisagem, enraizada no estado. Produções, que acabam confirmando que naquele período é “[...] principalmente no âmbito da Universidade que se dá a dinamização e a renovação das linguagens plásticas [...]”<sup>55</sup>, considerando que a grande maioria dos artistas selecionados para os salões, eram formados ou estudantes da instituição oficial, à Universidade Federal do Espírito Santo.

Não que a paisagem se ausente por completo das obras, ela está presente, porque o mar produz uma associação direta com a paisagem como conceito. Mas, temos uma paisagem de mar diluída, embaralhada e ao mesmo tempo sobreposta por certa experiência vivencial, introspectiva e íntima, que faz perder de vista a noção de paisagem e de horizonte, os contornos entre terra, água e céu. Mostrando que

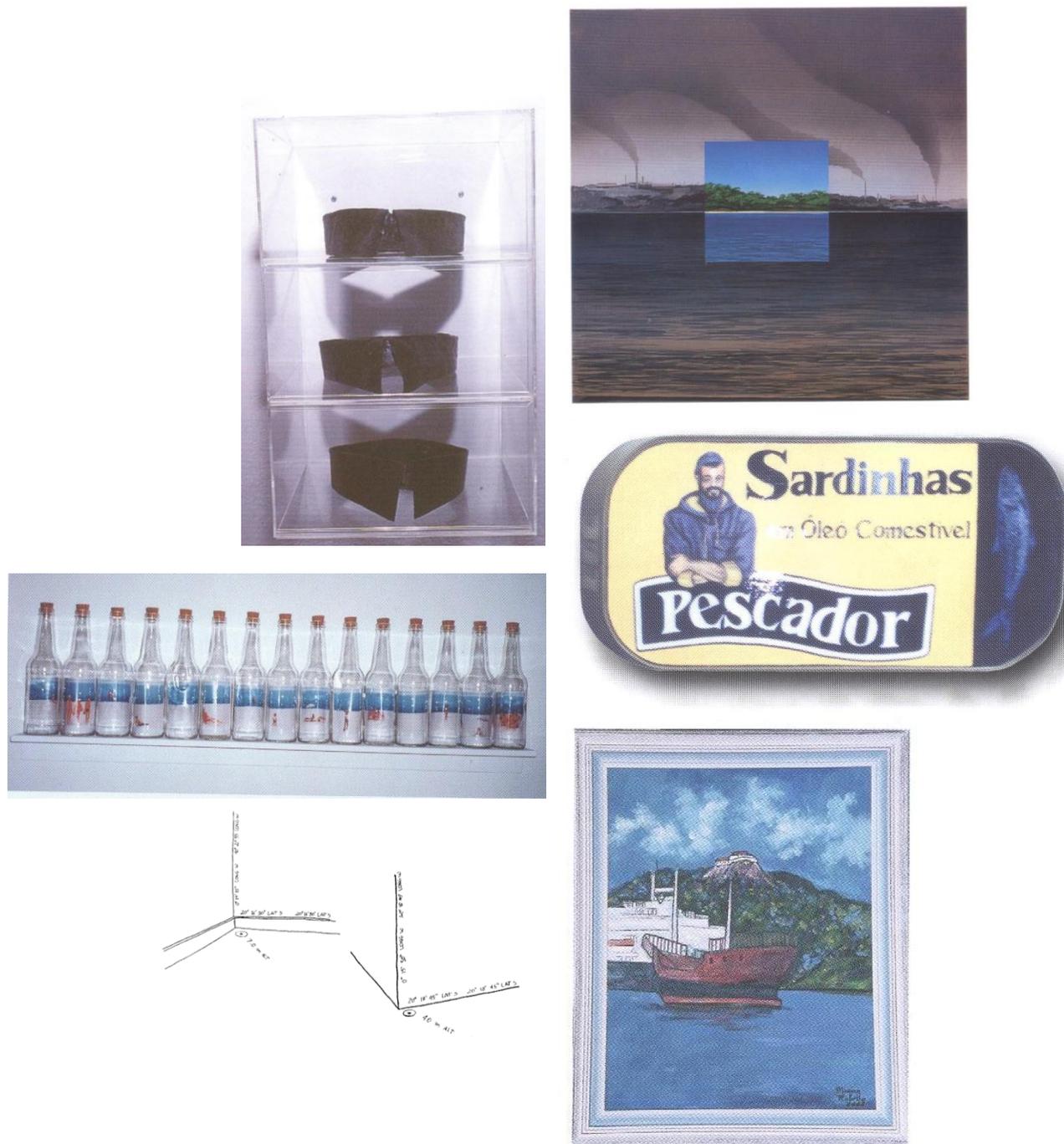
a percepção não consiste apenas em impressões recolhidas ou elaboradas pelo espírito [...] mas toda percepção atenta supõe de fato, no sentido etimológico da palavra, uma reflexão, ou seja, a projeção exterior de uma imagem ativamente criada, idêntica ou semelhante ao objeto, e que vem moldar-se em seus contornos [...] por trás dessas imagens idênticas ao objeto existem outras, armazenadas na memória, que têm semelhança com ele, outras enfim que têm parentesco mais ou menos remoto. Todas elas se dirigem ao encontro da percepção e, alimentadas por esta, adquirem suficiente força e vida para se exteriorizarem com ela.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> CAMPOS, Marcelo. **Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento**. In: *Arte & Ensaios*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, ano XIV, número 15. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 107-115.

<sup>54</sup> LOPES, Almerinda da Silva. Pluralidade de formas e linguagens no I Salão Capixaba do Mar. In: CAPITANIA DOS PORTOS DO ESPÍRITO SANTO. **Catálogo do I Salão Capixaba do Mar**. Vitória: Capitania dos Portos, 1999, p. 2.

<sup>55</sup> LOPES, Almerinda da Silva. Inquietações e buscas, romantismo e idiosincrasia. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do II Salão Capixaba do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2000, p. 6.

<sup>56</sup> BERGSON. op.cit., p. 116.



**Figura 8.** Mosaico com registros de obras selecionadas para os *Salões Capixaba do Mar*, da 1ª a 6ª edição (1999-2005). A saber, de cima para baixo: (1º Salão) Wagner Veiga. *Nome não identificado*. Pintura; (2º Salão) José Cirillo. *Três sem título*. Objeto; (3º Salão) Júlio Schmidt. *Sardinhas em óleo comestível*. Objeto; (4º Salão) Hélcio Queiroz. *Instantâneos*. Objeto; (5º Salão) Marian Rabelo. *Rebocador no porto de Vitória*. Pintura; (6º Salão) Juliana Morgado. *Coordenadas 1*. Instalação.

Fonte: Autor (2021) com dados do Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

Nesse sentido, ao grosso modo, podemos discorrer que cada obra dos *Salões do Mar* [Figura 8] buscou estabelecer sínteses e linguagens plásticas ligadas a uma reprodução imagética de percepções e experiências. Arquétipos impressos que reproduzem simbolicamente relações do mundo real. Paisagens intrincadas, que ‘gritam’ aos quatro ventos, revelando que há descobertas, para além da linha do horizonte. Mares em que a diversidade se conjuga, se aglutina, reunindo as tendências plurais da arte capixaba e mineira.

Dentro dessa multiplicidade artística, temos a obra - título não identificado - de Wagner Veiga para o 1º *Salão Capixaba do Mar* (1999/2000). Uma pintura que reconfigura camadas e une dois pontos do espaço-tempo da cidade: a paisagem natural e a paisagem construída. Um horizonte de pó, que cobre com seu manto escuro toda a paisagem que o rodeia, o que parece expressar, uma certa ligação entre Minas Gerais e Espírito Santo, onde o pó preto que polui a paisagem mineira cortada pelos vagões do trem de ferro, também polui o ar e o mar de Vitória. Se Veiga utiliza o pó como elemento de sua poética, José Cirillo busca nas águas do mar a matéria para a produção de *Três sem título*, objetos apresentados no 2º *Salão Capixaba do Mar* (2000/2001). Um tríptico composto por 6 colarinhos de algas encerradas dentro de três conjuntos de caixas de acrílicos transparentes, que permitem ver os objetos, mas para toca-los e preciso ‘mergulhar’ as mãos dentro do espaço das caixas. Colarinho-político, alga-dinheiro, caixa-maleta. Obra que parece denunciar um desenvolvimento político-econômico desenfreado sobre o mar.

Do mar também vem o elemento principal - peixe - do objeto de Júlio Schmidt para a obra *Sardinhas em óleo comestível*, exposta no 3º *Salão Capixaba do Mar* (2001/2002). Mas ao contrário de Cirillo - que trabalhou com a matéria natural e em escala humana - Schmidt, parece materializar o trecho “sou a favor da arte enlatada e trazida pela maré [...]”<sup>57</sup> de Claes Oldenburg, ao produzir o simulacro em madeira de uma lata de sardinha em conserva, pintada manualmente, subvertendo o suporte da pintura clássica, e questionando o consumo, da arte e do cotidiano. Cotidiano esse, que ganha a poética de Hécio Queiroz, em *Instantâneos*, desenvolvida para o 4º *Salão Capixaba do Mar* (2002/2003). Sendo o trabalho composto por 15 garrafas com 1 fotografia distinta em cada, dispostas lado a lado, compondo uma vista panorâmica da praia. Fragmentos de lembranças, do contato com o mar.

---

<sup>57</sup> OLDENBURG, Claes. “Sou a favor de uma arte” In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 67.

Recortando uma fração da paisagem, temos a pintura pictórica *Rebocador no porto de Vitória* de Marian Rabelo, apresentada ao 5º *Salão Capixaba do Mar* (2003/2004). Pinceladas que demarcam uma cena rotineira na Baía de Vitória, uma grande embarcação chegando ao Porto de Tubarão, puxada pelo rebocador, tendo ao fundo, o tradicional patrimônio cultural do Espírito Santo, o Convento da Penha (Vila Velha). Ainda dentro do universo espacial do mar, temos a instalação *Coordenadas I - Série Marcos* (2004), de Juliana Morgado, realizada durante o 6º *Salão Capixaba do Mar* (2004/2005), na qual a artista, em quinas e cantos de paredes da Casa Porto, insere signos de latitudes e longitudes. Coordenadas ao desconhecido. Possíveis rotas. Encontros de marés.

Nessa profusão de obras e espaços aquosos, o salão anual tradicional de arte contemporânea se dissolve. Novos rumos e um novo espaço. Surge o 7º *Salão do Mar* (2006), que ancora-se no Porto de Tubarão, no Centro de Vitória/ES, mais precisamente, no Armazém 5, “entre o mar e a cidade, entre os navios gigantescos, atracados ou deslocando-se lentamente pelo canal, e o fluxo disparado de ônibus, automóveis e motocicletas”<sup>58</sup>. Colocando em xeque, a ocupação de espaços alternativos pela arte - que deixa-se invadir e invade - numa busca pela “singularidade a partir do encontro sujeito-matéria-contexto”<sup>59</sup>, convidando as pessoas para atravessarem o muro e verem o mar que se esconde por trás desses grandes armazéns portuários, no eixo rodoviário da Avenida Marechal Mascarenhas de Moraes, a qual une o casco histórico da cidade com a sua parte mais recente, facilitando a comunicação do porto com o território. Transitoriedades “entrechoques dos sons da cidade, com os sons provenientes do mar”<sup>60</sup>.

Para além do espaço expositivo, outras alterações foram feitas ao perfil *a priori* da mostra. Dentre elas, a abolição da divisão hierárquica da premiação; a substituição da obra pela entrega do projeto; a inclusão de todos os campos das artes visuais; a criação do prêmio de participação; e a conversão do âmbito e periodização, de regional e anual para nacional e bienal, sendo extinto, o termo ‘capixaba’ do título do salão.

---

<sup>58</sup> FARIAS, Agnaldo. Convite à viagem. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. *Catálogo do 7º Salão do Mar*. Vitória: Casa Porto, 2006, p. 17.

<sup>59</sup> BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea (1995). In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001, p. 348.

<sup>60</sup> FARIAS, op.cit., p. 19.



**Figura 9.** Mosaico com registros de obras selecionadas para o 7º Salão do Mar (2006) . A saber, de cima para baixo: Lourival Cuquinha Batista. *Varal*. Intervenção urbana; Raquel Baelles. *Língua*. Instalação.  
 Fonte: Autor (2021) com dados do Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas

Se os Armazéns do Porto de Vitória “eram e ainda constituem um obstáculo entre o Porto [o mar] e a cidade”<sup>61</sup>. A barreira restritiva entre a capitania e a população foi quebrada, ainda que por um breve período, com a edição do 7º *Salão do Mar* (2006); que ocupou, produziu e redimensionou o espaço-tempo interno e externo da construção. Destacando-se nessa edição duas obras - as únicas externas - que singram os mares urbanos, em lados opostos do armazém. De um lado “um prosaico varal de roupa”<sup>62</sup>, do outro, uma devoradora língua metálica. Encontro de tempos. Tempo em suspensão [Figura 9].

No caso de Lourival Cuquinha Batista, com a obra *Varal* (2006), que percorria e conectava a “[...] viga mestra do armazém até a fachada de um prédio situado do outro lado da avenida”<sup>63</sup> emaranhando-se ao fluxo urbano e cotidiano de Vitória. A obra, composta por uma corda de aproximadamente 80 metros de extensão, trazia consigo inúmeras peças de roupas, recolhidas da população local como um “pedaço da lembrança de cada um, estendida numa linha que cruza oceanos e mares de espaço, que vaza janelas, percorre ruas e memórias. Torna presente a existência passada”<sup>64</sup>. Fragmentos de todos, na fluidez do mar seco.

Ao lado oposto do varal, quase que dando continuidade a sua linha, surge outra linha, *Língua* (2006) de Raquel Baelles. Onde, o maleável da roupa dá lugar, a rigidez do metal de uma agigantada língua metálica, com suaves curvas e breves ferrugens alaranjadas-avermelhadas. Óxido de uma cartografia incompreensível do tempo; um mapa-múndi e sua vastidão de oceanos. Corrosão da maresia invisível, que vem pelas correntes de ar e nos toca a pele. Uma peça que “parece querer diluir o tempo, quase como onda, ainda que distante do tempo do corpo que não se desenrola até o mar que o espera”<sup>65</sup>. Uma língua industrializada, num espaço regido pela indústria, de uma cidade que se auto devora. Vitória. Uma cidade que pulsa, vive, permanentemente se transforma, expande e renova<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> MORAIS, Livia Santos de. **Porto de Vitória: Armazéns do século XX patrimônio industrial e memória do trabalho**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. p. 100.

<sup>62</sup> FARIAS, op.cit., p. 17.

<sup>63</sup> Ibidem. p. 17.

<sup>64</sup> CIRILLO, José. Memória: tempo e matéria. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do 7º Salão do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2006, p. 49.

<sup>65</sup> Ibidem. p. 49.

<sup>66</sup> CIRILLO, Jose; BELLO, Marcela; CELANTE, Ciliane. **Atenção arte: imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da arte pública e das intervenções urbanas**. Vitória: UFES Proex, 2018.

Nesse sentido, buscando sintonizar-se com a cidade e recolocar o evento nas tendências mais contemporâneas do circuito<sup>67</sup>, estruturou-se o projeto de curadoria do 8º *Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis* (2008/2009). Que destituiu-se dos rótulos do cubo branco - espaço distanciados da realidade mundana - e do hibridismo da edição anterior, abandonando sua redoma protetora e seu lugar cultural, discutindo a descontextualização do espaço asséptico convencional de exposição e lançando-se ao espaço urbano da Região Central de Vitória. Inserindo-se, como códigos de urbanidades nas brechas do sistema, como arte pública.

Em breve nota, podemos refletir que a arte pública é a junção da esfera pública, do espaço público e da obra de arte em si<sup>68</sup>. Sendo a mesma, detentora de um ideário que a diferencia das restantes modalidades de produção artística, visando aproximar a arte dos cidadãos, usando meios, linguagens e formas que sirvam para seu uso, prazer e instrução<sup>69</sup>. Por outro lado, a produção artística na cidade contemporânea, pode ser compreendida como uma ideia que

[...] não se esgota em um tipo de forma, modelo, imagem ou material, não é um estilo que se reconhece por alguma característica formal ou material de um tipo de formas, modelos, imagens ou material, mas que tem muitas facetas e interpretações. De fato, a etiqueta “arte pública”, foi utilizada indiscriminadamente para qualificar obras que ocasionalmente se constroem no espaço público, as que parecem ter uma “utilidade” pública, mesmo que se encontrem em domínios privados, as que são realizadas de forma coletiva por grupos de vizinhos, as que têm sido criadas pelos meios de difusão pública como a televisão ou a internet e, como não, aquelas obras que especificamente respondem a um ideário que, desde os anos oitenta, reclamaram este título.<sup>70</sup>

Apesar de concordar com os autores, o que interessa aqui é menos tentar enquadrar a produção de arte pública em um conceito categórico-único-focal, e mais situar as obras - que veremos adiante - como um conjunto dual, individual e coletivo<sup>71</sup> de uma prática contextual, pela qual a visada interdisciplinar de cada artista em relação ao lugar é o motor

<sup>67</sup> Como a Bienal do Mercosul em Porto Alegre (BR); o Projeto Arte-Cidade em São Paulo (BR); e o Projeto Madrid-Abierto em Madri (ES).

<sup>68</sup> ABREU, José Guilherme. *As origens da arte pública*. Lisboa: Convocarte - Revista de ciências da arte, 2015.

<sup>69</sup> De acordo com Abreu (2015), as primeiras ações voltadas para promoção da Arte Pública, 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 (ABREU, 2015). Ressalta-se ainda como movimentos relevantes no âmbito: *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.

<sup>70</sup> MADERUELO, Javier. *Poéticas del lugar: arte público en España*. Madrid: Fundación César Manrique. 2001. p. 31.

<sup>71</sup> FELIX, Duque. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.

principal para se construir uma percepção crítica sobre a produção do espaço na e da cidade. Onde a obra captura a atmosfera do lugar, e desestabiliza em súbitos ricochetes a visão do transeunte, o olhar acostumado à monotonia, aos ritmos acelerados. A obra insere-se ao lugar, transfigurando-o em espaço, corroborando para o entendimento de que o espaço “é um lugar praticado”<sup>72</sup>.

Espaço urbano que se tratando do Centro de Vitória, se processa como um constructo cultural, fruto de diferentes extratos - espaciais e arquitetônicos, históricos e culturais, sociais e políticos – em constante transição, ou seja, a concepção do espaço se dá com a soma entre, a sua materialidade e a vida que o anima, sendo formado “de um lado, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, e, de outro lado, animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade”<sup>73</sup>.

Assim, a *Bienal do Mar* toma a arte não apenas como uma atividade urbana inerente, mas constitutiva da cidade<sup>74</sup>. Tal abordagem, se aproxima dos pressupostos do *Projeto Madrid Abierto*, que entende a complexidade e multidimensionalidade da cidade de Madrid, sendo esse o evento modelo que guiou o leme da *Bienal do Mar*, para assim, o salão adentrar as ‘fronteiras líquidas’ da cidade, como proa de um navio que corta o alto-mar.

---

<sup>72</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, Vozes, 1998. p. 202.

<sup>73</sup> SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2014, p. 106.

<sup>74</sup> ARGAN, 1995.

## 1.2 DO MODELO A ADAPTAÇÃO

13 DE DEZEMBRO DE 2000 / 31 DE JANEIRO DE 2001

COMISSÃO ORGANIZADORA: TEREZA NORMA BORGES DE OLIVEIRA TOMMASI, EDUARDO MACEDO COLLAÇO,

CELSO ADOLFO SALLES RAMOS, MARIA HELENA LINDENBERG

COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO: ALMERINDA DA SILVA LOPES, MARIA ISABEL BRANCO RIBEIRO, ORLANDO DA ROSA FARYA

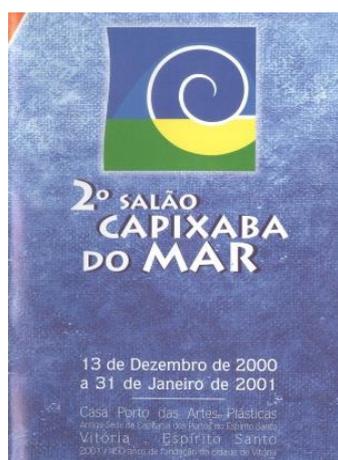
PREFEITO: LUIZ PAULO VELLOZO LUCAS

CAPITÃO DOS PORTOS: JOSÉ CARLOS JUAÇABA TEIXEIRA

SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA: CLÁUDIA DE OLIVEIRA CABRAL SANTOS

### ARTISTAS SELECIONADOS:

1. JULIO TIGRE (ES)
2. BERNADETTE RUBIM (ES)
3. FABRÍCIO CORADELLO (ES)
4. JOSÉ CIRILLO (ES)
5. IRINEU RIBEIRO (ES)
6. CLÉLIA SOARES (ES)
7. RAFAEL BALDUCI (ES)
8. ÂNGELA GOMES (ES)
9. YVANA BELCHIOR (--)
10. NATALIE SUPELETO (ES)
11. JÚLIO W. SCHMIDT (ES)
12. SUZANA CANÇADO (MG)
13. ANA CÉLIA TEIXEIRA (MG)
14. ANDRÉA BARBOSA (MG)
15. JULIANA MORGADO (ES)
16. CARLOS ANDRÉ DE SÁ (ES)
17. CARNEIRO DA CUNHA (ES)
18. HERBERT PABLO (ES)
19. JOSÉ GOMES (ES)
20. MARIA ALICE BRAGA (MG)
21. JOYCE BRANDÃO (ES)
22. LARA FELIPE (ES)
23. ROSINDO TORRES (ES)
24. ELISA QUEIROZ (ES)
25. ROBERTO BANHOS (ES)



Casa Porto das  
Artes Plásticas

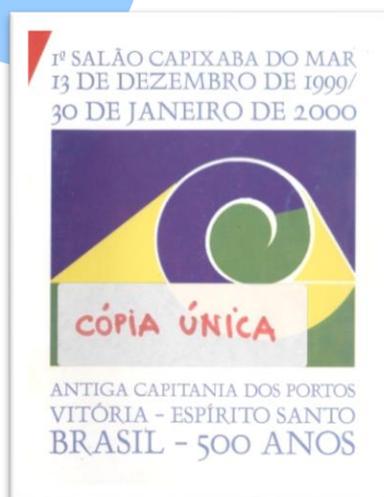
2º SALÃO  
CAPIXABA  
DO MAR

2000/2001

1999/2000

1º SALÃO  
CAPIXABA  
DO MAR

Antiga Sede da  
Capitania dos Portos



13 DE DEZEMBRO DE 1999 / 30 DE JANEIRO DE 2000

COMISSÃO ORGANIZADORA: TEREZA NORMA BORGES DE OLIVEIRA TOMMASI, ROGÉRIO MÁRCIO MARIANO, MARIA HELENA LINDENBERG, MARCUS ALEXANDRE PÔNCIO FRIZZERA

COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO: LUCIA PY, ALMERINDA DA SILVA LOPES, MARIA HELENA LINDENBERG

PREFEITO: LUIZ PAULO VELLOZO LUCAS

CAPITÃO DOS PORTOS: NELSON LANZA PIRES DE OLIVEIRA

SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA: CLÁUDIA DE OLIVEIRA CABRAL SANTOS

### ARTISTAS SELECIONADOS:

1. JOSÉ PANCETTI (HOMENAGEM PÓSTUMA)
2. JEAN CARLOS RIBEIRO (ES)
3. ROSINDO TORRES (ES)
4. ROBERTO BANHOS (ES)
5. ATTÍLIO COLNAGO (ES)
6. LÉO PILÓ (MG)
7. JOSÉ OCTAVIO CAVALCANTI (MG)
8. WAGNER VEIGA (--)
9. ÂNGELA GOMES (ES)
10. ASDRUBAL (ES)
11. DÉBORA (ES)
12. DILMA GÓES (ES)
13. EDUARDO COZENDEY (ES)
14. FABRÍCIO CORADELLO (ES)
15. FERNANDO ACCARINO (ES)
16. HELOISA GALVÃO (ES)
17. ILIANA CARDOSO (ES)
18. IRINEU RIBEIRO (ES)
19. JÂNIO LEONARDELLI (ES)
20. JOANA D'ARC (ES)
21. JESSÉ PEREIRA (ES)
22. JÚLIO TIGRE (ES)
23. LÁNDIO (ES)
24. NATALIE SUPELETO (ES)
25. NÚBIA INTRA (ES)
26. SIRLANE FERNANDES (ES)
27. TAIZA AMMAR (ES)
28. ZÉ LUIZ (ES)

**Figura 10.** Linha do tempo dos Salões do Mar (1999-2008).

Fonte: Autor (2021), com base em arquivos da Casa Porto das Artes Plásticas.

13 DE DEZEMBRO DE 2002 / 09 DE MARÇO DE 2003

**COMISSÃO ORGANIZADORA:** CELSO ADOLFO SALLES RAMOS, EDVALDO BELARMINO DA SILVA, JOSÉ GOMES, SAMIRA MARGOTTO, TEREZA NORMA BORGES DE OLIVEIRA TOMMASI

**COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO:** MARÍLIA PANITZ, PAULO REIS, REGINA MELIM

**COMISSÃO PREMIAÇÃO GRANDE MENÇÃO HONROSA DA CAPITANIA DOS PORTOS DO ES:** EDVALDO BELARMINO, TEREZA NORMA BORGES DE OLIVEIRA TOMMASI

**CAPITÃO DOS PORTOS:** ROBERTO OLIVEIRA PINTO DE ALMEIDA

**PREFEITO:** LUIZ PAULO VELLOZO LUCAS

**SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA:** LUCIANA VELLOZO SANTOS

**ARTISTAS SELECIONADOS:**

1. MARUZZA VALDETARO (ES)
2. ELISA QUEIROZ (ES)
3. HÉLCIO QUEIROZ (MG)
4. FABRÍCIO CORADELLO (ES)
5. REGINA RODRIGUES (ES)
6. JEAN R. (ES)
7. ANDRÉ KIEPPER (ES)
8. JULIO TIGRE (ES)
9. SARA RANGEL (ES)
10. ELTON LÚCIO (MG)
11. ROSINDO TORRES (ES)
12. RAFAEL BALDUCI (ES)
13. VANESSA XAVIER (ES)



Edificação na  
Praça 8 de  
Setembro

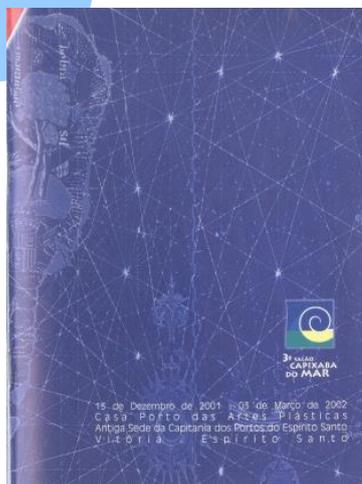
**4º SALÃO  
CAPIXABA  
DO MAR**

**2002/2003**

**2001/2002**

**3º SALÃO  
CAPIXABA  
DO MAR**

Casa Porto das  
Artes Plásticas



15 DE DEZEMBRO DE 2001 / 03 DE MARÇO DE 2002

**COMISSÃO ORGANIZADORA:** TEREZA NORMA BORGES DE OLIVEIRA TOMMASI, CILMAR MILITÃO DA SILVA, MARIA DAS GRAÇAS COELHO RANGEL

**COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO:** MARIA AMÉLIA BULHÕES, PAULO SCHMIDT, MAURÍCIO SALGUEIRO

**COMISSÃO PREMIAÇÃO GRANDE MENÇÃO HONROSA DA CAPITANIA DOS PORTOS DO ES:** RAIMUNDO HERCULANO DE SOUZA, TEREZA NORMA BORGES DE OLIVEIRA TOMMASI

**PREFEITO:** LUIZ PAULO VELLOZO LUCAS

**SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA:** CLÁUDIA DE OLIVEIRA CABRAL SANTOS

**ARTISTAS SELECIONADOS:**

1. JULIO SCHMIDT (ES)
2. ELISA QUEIROZ (ES)
3. MARUZZA VALDETARO (ES)
4. IRINEU PINTO RIBEIRO (ES)
5. MILLA BASTOS (ES)
6. JOANA D'ARC FORTES (MG)
7. THIAGO LESSA (ES)
8. DILMA GÔES (ES)
9. ANDRÉA BARBOSA (MG)
10. DÉA MATILDE (MG)
11. BERENICE VIANA (ES)
12. JULIO SCHMIDT (ES)
13. JÚLIO TIGRE (ES)
14. BERNADETTE RUBIM (ES)
15. ORLANDO DA ROSA FARYA (ES)
16. JOANA D'ARC FORTES (ES)
17. LARISSA MACHADO. RODRIGO LINHALES. TATI RABELO (ES)
18. YVANA BELCHIOR (ES)
19. FABRÍCIO CORADELLO (ES)
20. ERIKA CAMILATO (ES)
21. MARUZZA VALDETARO (ES)
22. ISABEL SÁ (MG)
23. EDUARDO RIBEIRO (ES)
24. JEAN PAUL F. DIAS (ES)
25. VANESSA XAVIER (ES)
26. ROSANA PASTE (ES)
27. JEAN R (ES)
28. ELISA QUEIROZ (ES)
29. THIAGO LESSA (ES)
30. BISNETTO (ES)
31. IRINEU RIBEIRO. JOVE FAGUNDES (ES)
32. MILLHA BASTOS (ES)

COORDENAÇÃO: CELSO ADOLFO SALLES RAMOS

COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO: ELSIMAR ROSINDO TORRES, MARCO CÉSAR DE SENNA HILL, WALDIR BARRETO

COMISSÃO PREMIAÇÃO GRANDE MENÇÃO HONROSA DA CAPITANIA DOS PORTOS DO ES: TENENTE ARILMES DE SOUZA NEVES, CELSO ADOLFO SALLES RAMOS

PREFEITO: LUIZ PAULO VELLOZO LUCAS

CAPITÃO DOS PORTOS: ORLANDO JOSÉ SOARES VALVERDE

SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA: LUCIANA VELLOZO SANTOS

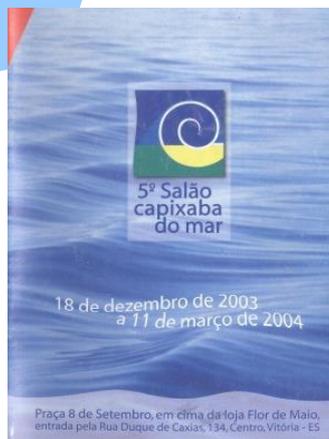
## ARTISTAS SELECIONADOS:

1. AMITI (ES)
2. ANDRESSA ZANOTTI (ES)
3. CARLAN (MG)
4. FABRÍCIO CORADELLO (ES)
5. FLÁVIO AUGUSTUR DE MATTOS (MG)
6. HÉLCIO QUEIROZ (MG)
7. IVO GODOY (ES)
8. VIX JEVEAUX (ES)
9. JULIANA MORGADO (MG)
10. MARCELO GANDINI (ES)
11. MILLA BASTOS (ES)
12. PRISCILLA P (ES)
13. RAQUEL BAELES (RJ)
14. SÉRGIO CÂMARA (RJ)
15. TOM BOECHAT (MG), HERBERT FARIAS (ES)

Casa Porto das  
Artes Plásticas6º SALÃO  
CAPIXABA  
DO MAR

2004/2005

2003/2004

5º SALÃO  
CAPIXABA  
DO MAREdificação na  
Praça 8 de  
Setembro

18 DE DEZEMBRO DE 2003 / 11 DE MARÇO DE 2004

COMISSÃO ORGANIZADORA: CELSO ADOLFO SALLES RAMOS, ROSANA FRANÇA ROCHA, PABLO TRABACH, CÉSAR VIOLA MAIO

COMISSÃO DE SELEÇÃO E PREMIAÇÃO: MARIA HELENA LINDEMBERG, JOSÉ APARECIDO CIRILLO, SAMIRA MARGOTTO

COMISSÃO PREMIAÇÃO GRANDE MENÇÃO HONROSA DA CAPITANIA DOS PORTOS DO ES: TENENTE ARILMES DE SOUZA NEVES

PREFEITO: LUIZ PAULO VELLOZO LUCAS

CAPITÃO DOS PORTOS: ROBERTO OLIVEIRA PINTO DE ALMEIDA

SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA: LUCIANA VELLOZO SANTOS

## ARTISTAS SELECIONADOS:

1. ANDRESSA ZONOTTI (ES)
2. IRINEU PINTO RIBEIRO (ES)
3. WALDELICE DAS NEVES (MG)
4. MARIAN RABELO (ES)
5. ZUILTON FERREIRA (ES)
6. MÁRCIO CAMPOS (MG), HERBERT PABLO (ES), JÚLIO SCHMIDT (--)
7. PRISCILA P. (ES)
8. SARA RANGEL (ES)
9. PAULO SOCÓ (ES)
10. TATIANA SOBREIRA (MG)
11. VILMA LINO (BA)
12. ELTON LÚCIO (MG)
13. YACY MATTOS (MG)
14. JOÃO CÉSAR DE MELO (MG)
15. VANESSA XAVIER (SP)
16. HERBERT PABLO BASTOS (ES)
17. HÉLCIO QUEIROZ (MG)
18. YVANA GONÇALVES BELCHIOR (ES)
19. ÁGUEDA PINHEIRO (MG)
20. ROMILDA PATEZ (ES)
21. LEANDRA RÚDIO (ES)
22. MÁRCIO ANTONELLI (ES)
23. FABRÍCIO CORADELLO (ES)
24. JOANA D'ARC FORTES (MG)
25. GRUPO ZÓI (ES)
26. ROSINDO TORRES (ES)
27. ELISA QUEIROZ (RJ)
28. ANGELA GOMES DE SOUZA (RJ)
29. JÚLIO TIGRE (MG)
30. SANDRA RESENDE (ES)
31. GUILHERME LÍRIO MERÇON (ES)
32. LUCIANO BOI (ES)
33. MIRO SOARES (MG)
34. BERNADETTE RUBIM (ES)
35. LICURI (MG)
36. ALCIDES DA SILVA FILHO (RJ)
37. SÉRGIO CÂMARA (RJ)
38. ANDRÉ KIEPPER (ES)
39. ANDRÉA SANDOVAL BARROS (RJ)

20 DE DEZEMBRO DE 2008 / 05 DE FEVEREIRO DE 2009

COORDENAÇÃO GERAL: MARIA HELENA LINDENBERG

COMISSÃO DE COORDENAÇÃO: JOSÉ CIRILLO, MARIA HELENA LINDENBERG, NENNA, NEUSA MENDES, SAMIRA MARGOTTO

COMISSÃO CURATORIAL: AGNALDO FARIAS, MARIA HELENA LINDENBERG, MARILÚCIA BOTALLO, NENNA, NEUSA MENDES

COMISSÃO ESPECIAL DE CURADORIA: JOSÉ CIRILLO, MARIA HELENA LINDENBERG, NENNA, NEUSA MENDES

COMISSÃO E ORGANIZAÇÃO DA AÇÃO EDUCATIVA: JOSÉ CIRILLO E NEUSA MENDES

PREFEITO: JOÃO CARLOS COSER

SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA: ALCIONE ALVARENGA PINHEIRO

**ARTISTAS SELECIONADOS:**

1. COLETIVO MARUÍPE (ES)
2. PIATAN LUBE (ES)
3. FABRÍCIO CARVALHO (MG)
4. HERALDO FERREIRA (ES)
5. HERBERT PABLO (ES)
6. MELINA ALMADA (ES)
7. LUCIMAR BELLO (SP)
8. LAERTE RAMOS (SP)
9. MARCELO GANDINI (ES)
10. ORIANA DUARTE (SP)
11. JOÃO WESLEY (ES), SANDRO DE SOUZA (ES)
12. JO NAME (ES)
13. JEAN-BLAISE PICHERAL (FR)



Espaço urbano do  
Centro Histórico  
de Vitória –  
Avenida Beira Mar

**8º SALÃO  
BIENAL  
DO MAR**

**2008/2009**

**2006**

**7º SALÃO  
DO MAR**

Armazém 5  
Porto de Vitória



28 DE ABRIL / 21 DE JULHO DE 2006

COMISSÃO ORGANIZADORA: JOSÉ CIRILLO, MARIA HELENA LINDENBERG, JULIANA MORGADO, SAMIRA MARGOTTO

COMISSÃO DE SELEÇÃO: DÁRIA JAREMTCHUK, FERNANDO COCCHIARALE, JOSÉ CIRILLO, JULIANA MORGADO, MARIA HELENA LINDENBERG

COMISSÃO DE PREMIAÇÃO: AGNALDO FARIAS, JOSÉ CIRILLO, JULIANA MORGADO, MARIA HELENA LINDENBERG, SAMIRA MARGOTTO

PREFEITO: JOÃO CARLOS COSER

CAPITÃO DOS PORTOS: FERNANDO ALBERTO GOMES DA COSTA

SECRETÁRIA MUNICIPAL DE CULTURA: MARIA HELENA COSTA SIGNORELLI

**ARTISTAS SELECIONADOS:**

1. LOURIVAL CUQUINHA BATISTA
2. PATRÍCIA OSSES
3. CAMILA SPOSATI
4. ANNÍBAL E BRANCA
5. EDNEY ANTUNES
6. CHARLES KLITZKE
7. HERBERT PABLO
8. MARCELO SALUM
9. CRISTINE DE BEM E CANTO
10. FÁBIO OKAMOTO
11. LAB – COMUNIDADE CRIATIVA
12. BRUNO VIEIRA
13. GUSTAVO PESSO
14. SILFARLEM DE OLIVEIRA
15. CARLA ZACCAGNINI
16. BOTNER E PEDRO
17. MARIA LÚCIA CATTANI
18. ANDRÉ BURIAN
20. ISADORA BONDER
21. ROOSIVELT PINHEIRO
22. RAQUEL BAEELLES
23. ANA GASTELOIS
24. LUCIANA OHIRA E SÉRGIO BONILHA
25. BEATRIZ PIMENTA
26. MIRO SOARES
27. DAYSE RESENDE
28. ADAMS CARVALHO
29. JOSUÉ VASCONCELOS

Se em todo o seu percurso o evento institucional passou por alterações curatoriais e espaciais, que respingaram diretamente na naturalidade dos artistas selecionados, em sua nomenclatura e no tocante aos catálogos, a identidade visual entre as fases: salão capixaba/salão/salão bienal [Figura 10].

No *Salão Bienal do Mar*, para além dessas alterações, a mostra passa por um processo complementar de organização e conceituação, recorrendo às instruções propostas pelo projeto *Madrid Abierto (Espanha)* - pontualmente, a 4º edição (2007) - que foram adaptadas às singularidades locais, respaldando-se como um projeto empírico na esfera das ações realizadas pela SEMC/PMV. Ressalta-se, que essa interlocução entre os projetos foi ativada pelo encontro entre José Cirillo, membro da comissão de coordenação do evento capixaba; e Jorge Díez, idealizador do programa e presidente da comissão julgadora do evento madrilenho.

De forma geral, o *Madrid Abierto* consiste em “um programa de intervenção artística que trata de ativar o espaço público refletindo a partir da arte contemporânea o nosso entorno político, social e cultural”<sup>75</sup>. Atravessando assim, práticas artísticas que buscam novos espaços de atuação, junto com os conceitos de esfera pública, território e identidade<sup>76</sup>, não restringindo-se as obras escultóricas tradicionais e os monumentos.

Muitos são os pontos de convergência e divergências entre os projetos *Madrid Abierto* e *Salão Bienal do Mar*. Reverberações e transposições ligadas por editais burocráticos e práticas plurais. Porém, aqui não se faz necessário debruçar-se minuciosamente sobre todos os tópicos descritos nos editais de ambos. Mas, traçar aproximações acuradas em dois pontos fulcrais: categoria e perímetro.

No que tange a categoria das produções artísticas, o *Projeto Madrid Abierto*, abordou intervenções de caráter efêmero e temporário, assim como, projetos para lugares específicos, sendo, a Casa de América e a Círculo de Bellas Artes; além de trabalhos sonoros e audiovisuais a serem exibidos em outros dois espaços públicos, a Rádio 3 e o Canal Metro. Por outro lado *8º Salão Bienal do Mar*, abrangeu apenas as intervenções efêmeras, temporárias e permanente, sendo essa última, realizada por um artista

<sup>75</sup> “Es un programa de intervenciones artísticas que trata de activar el espacio público reflexionando desde el arte contemporáneo sobre nuestro entorno político, social y cultural. Cf: Díez, Jorge. *Madrid Abierto 2004-2008. Intervenciones de Arte público*. Madrid: Gráfica Enar, 2008. p. 10.

<sup>76</sup> Díez, Jorge. *Madrid Abierto*. In: ALVES, José Francisco (Org.) *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

internacional, convidado pela organização do evento. No que diz respeito a expressividade obtida com a política de variedade de pontos de mostra - espaço urbano, edifícios específicos, rádio e canal de televisão – a bienal, mesmo tendo apoio de entidades, não possuiu. Demarcando a disparidade efetiva de inserção do evento madrileno em relação à oitava edição do salão brasileiro<sup>77</sup>.

Por outro lado, temos o perímetro, enquanto o *Madrid Abierto* delimitou *Paseo de la Castellana, Paseo del Prado, Calle de Alcalá e Gran Vía*, região central e turística da cidade, locais em que estão sediadas instituições parceiras (Circuito Bellas Artes e Casa de América), o *8º Salão Bienal do Mar* optou por um trecho que, apesar de estar localizado na área histórica da cidade, era relativamente longínquo dos principais atrativos da cidade, divulgados na cena estadual<sup>78</sup>. Sendo o local designado no edital brasileiro a Avenida Marechal Mascarenhas de Moraes - popularmente denominada de Avenida Beira-Mar - e o seu entorno, congregando parte do Centro Histórico de Vitória. Esse percurso escolhido pelo projeto curatorial não era aleatório, esse era o movimento de expansão da cidade capixaba ao longo dos anos de 1960 a 1990, sendo fruto de inúmeras alterações na paisagem natural, com diversos aterros que modificaram os contornos da ilha.

Esse eixo rodoviário liga essa parte mais nova com o casco antigo da cidade e, aparentemente, constitui-se de diversos espaços que podem ser denominados como vazios urbanos, aparentemente não possuindo uso ou função urbana. São áreas planas originárias dos aterros, mas esvaziadas de ocupação significativa, o que para o grupo curatorial da mostra, definia um trecho que poderia ser entendido como um não-lugar<sup>79</sup> tendo uma identidade vinculada a uma ideia de sobremordenidade, caracterizando-se como um lugar de passagem, demarcado por uma identidade multifacetada e fragmentada. Essa aparente fragmentação e aceleração da percepção por se configurar como lugar de passagem, foi considerada pelo projeto curatorial como um elemento motor de uma possível intervenção que ressignificasse esse pertencer ao conjunto urbano, em sua coletividade vivencial que pudesse transformar esse espaço de passagem em lugar.

---

<sup>77</sup> MARGOTTO, 2018.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é que a supermodernidade é produtora de não-lugares. (...) O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente”. Cf: AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Lisboa: Editora Letra Livre, 2012. p. 73,74.

A identidade urbana parece estar diretamente ligada a um grupo social que habita um determinado lugar, e que ao mesmo tempo o correlaciona com o restante da cidade. Isto quer dizer que a formação da identidade de uma sociedade está atrelada à questão da territorialidade e aos modos como os diferentes sujeitos interacionam seus interesses e afetos com o lugar. Uma das possibilidades dessa interação é o compartilhamento de um passado a ser lembrado ou destacado, o que vai contribuir para a consolidação de um sentimento de pertencimento e de identificação com o local. Assim, esse trecho da cidade, em que ocorreu a mostra em estudo, parece um vazio identitário - segundo avaliação do projeto curatorial<sup>80</sup>.

Para este território, aparentemente esvaziado de identidade, o projeto curatorial do 8º *Salão Bienal do Mar* propôs uma reflexão, já instaurada 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; deveria funcionar como documentos do processos de pertencimento urbano, descortinando rastros deixados pela malha urbana no decorrer de seu desenvolvimento rumo ao norte da capital, constituindo uma extensão da própria memória e do corpo da cidade. Se o Centro era um território construído por sobreposições de vestígios de épocas diversas, o trecho escolhido para as intervenções parecia ser esvaziado desses vestígios, parecia singular neste esvaziamento<sup>81</sup>.

Apesar de todas essas considerações do projeto curatorial, de sua insistência em falar de um vazio urbano, não podemos deixar de apontar que nenhum lugar é esvaziado de um certo tipo de ocupação. A própria existência de uma malha rodoviária formada de ruas e avenidas, calçadas e equipamentos urbanos já demarca certa vida local, diversa, plural e em fluxo.

---

<sup>80</sup> CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa (Org.). **Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente** (Obra não publicada, organizada em 2009).

<sup>81</sup> RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.

ANCORAR  
REGÊNCIA AUGUSTA/ES, 2019



**2 MAR ENTRE FLUXOS**

---

**E**ntre fluxos terrestres e aquáticos. Entre fluxos de bicicletas, carros, ônibus, ca-traias e navios. Entre fluxos de transeuntes. Entre fluxos urbanos. Assim, se deu *O 8º Salão Bienal do Mar - ondas, pontes e intervenções navegáveis* (2008-2009), realizada em Vitória, capital do estado do Espírito Santo (BR). Nesse fluxo contínuo entre arte e cidade, entendemos que se pode perceber como as relações entre os diferentes fenômenos ocorre, pois a obra parece resultar dessas relações, entendidas em um campo complexo de interações, onde “[...] cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo [...]”<sup>82</sup>, atrelando-se ao poder, já que o lugar que concedemos à arte e ao artista, remetem a uma partilha do sensível<sup>83</sup>; e, como tal, não é natural, mas político. Assim, instigados a pensar as tensões urbanas e políticas em suas especificidades, a equipe curatorial da mostra entrelaça aos componentes artísticos (obras) os componentes humanos e espaciais (os transeuntes, o trânsito, a arquitetura, o mar, a paisagem) e os demais fenômenos ocorrentes nesse lugar público que, portanto, pode caracterizar a cidade como um organismo vivo em fluxo contínuo, um ecossistema no qual os diferentes seres e espaços se articulam de modo colaborativo. Visualiza-se a cidade como uma metamorfose urbana e política, tanto na sua materialidade quanto na sua paisagem.

---

<sup>82</sup> ARGAN. *op.cit.*, p. 15.

<sup>83</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Paisagem não é o que se coloca diante dos nossos olhos, paisagem é o que se vê, depois de olhar. Assim, quando se fala em paisagem urbana não nos referimos especificamente a cada elemento da cidade que se coloca aos nossos olhos. Nos referimos àquilo que vemos daquilo que se coloca aos nossos sentidos. Podemos ainda pensar que somente há paisagem se nos interpretamos o que olhamos; a paisagem é um construto cultural, fruto da nossa capacidade de produzir significados a partir do que se coloca aos nossos sentidos<sup>84</sup>. Portanto, paisagem não é um conceito fechado em si mesmo, é tem forte carga subjetiva, poética e estética.

O conceito de paisagem tem sido tratado por diferentes campos do saber, em especial na geografia, na arquitetura e na arte. Espaços são frações da paisagem, portanto, se habitamos espaços estamos constantemente submersos em ‘paisagens’, cuja morfologia diferenciamos e constantemente usamos o próprio termo para nomeá-los. O termo paisagem pode ser classificada como paisagem artificial (ou cultural) que é a paisagem transformada pelo homem, enquanto grosseiramente podemos dizer que a paisagem natural é aquela ainda não alterada pelo esforço humano.

Quando falamos em paisagem urbana, automaticamente falamos de paisagens culturais; e falamos para além do mero espaço ou lugares compartilhados. Os espaços precisam ser vividos para efetivamente serem paisagem. A arte parece ser uma das estratégias para ressignificar os espaços e os transformar em lugares sentidos e vividos significativamente. A obra de arte, como expressão humana, e o espaço público, como meio desta expressividade, parece que sempre estiveram essencialmente interligados, pelo menos na cultura como a que conhecemos.

Desde o final dos anos sessenta do século XX, uma série de fatores artísticos, políticos e sociais conduziram diferentes artistas a pensar e criar obras cujo o âmbito é a esfera pública, o espaço público da cidade, muito embora possamos dizer que a arte, em especial os monumentos, sempre esteve em espaços coletivos urbanos, mas não como integrantes da dinâmica existencial desses espaços, pois nesses casos, podemos afirmar que o espaço público era apenas suporte para o memorial, estátua ou outra modalidade de monumento<sup>85</sup>. Uma outra modalidade de relacionamento entre obra e cidade: uma espécie de simbiose em que cada uma das partes se beneficia da outra, assim para além do espaço coletivizado ur-

---

<sup>84</sup> MADERUELO, Javier. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, 2007.

<sup>85</sup> MADERUELO, 2001.

bano, falamos de uma dimensão compartilhada da espacialidade da cidade e de sua esfera pública e de suas correlações que definem a cidade contemporânea.

Portanto, podemos pensar a arte como uma das ações humanas cuja existência teria originado a necessidade do estabelecimento da esfera pública, mostrando que mais do que uma relação de obra/suporte com os espaços públicos, a obra de arte estaria na essência da criação da própria esfera de vida pública<sup>86</sup>. Na qual, a relação do homem com a arte dialoga com a realidade e, portanto, é um indicativo para compreender os espaços que ocupam; é também o meio de divulgação de ideias e uma forma de se pronunciar diante da vida nas cidades. Nesse espaço público vivencial coletivo a obra ganha uma dimensão que a liberta dos espaços emolduradores das galerias e museus.

Esse movimento da arte para além do cubo branco, para experiências no espaço da cidade que tomam o espaço urbano como matéria estética, parece provocar reflexões sobre o próprio espaço coletivo das expressões humanas. Onde a rapidez com que as coisas são descartadas e trocadas por outras mais novas gera um apagamento das referências coletivas, do espaço coletivo da cidade, o que nos afasta de uma relação mais contemplativa e sentimental com os lugares<sup>87</sup>, ou seja, o meio ambiente condiciona o modo como dele nos apropriamos, bem como nossa própria produção cultural, material ou imaterial, inclusive o próprio conceito de paisagem natural ou construída (paisagem urbana)<sup>88</sup>.

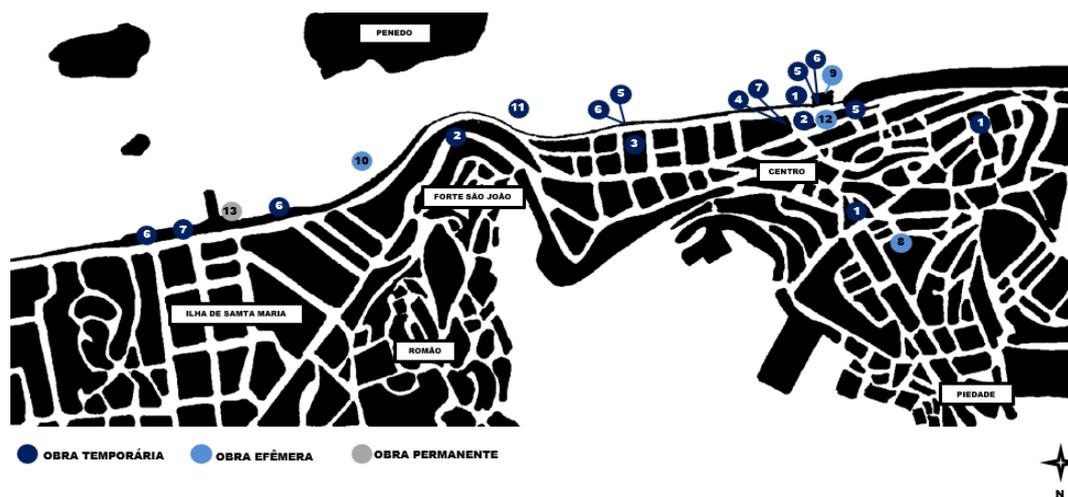
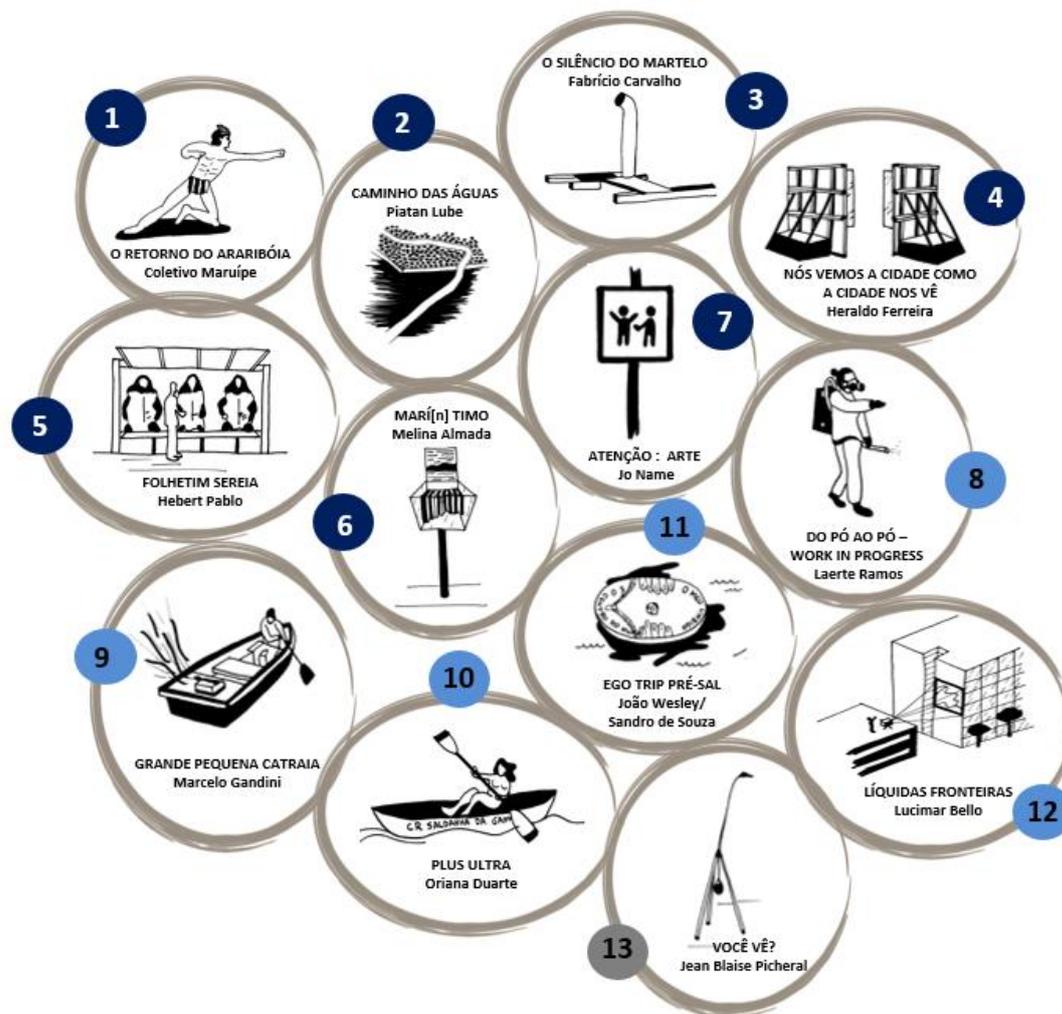
Nessa abertura, a adição da paisagem natural à paisagem construída está relacionada com a identidade local, com a memória coletiva e a imagem da cidade, pois o homem cria suas referências, constrói a memória coletiva a partir da percepção dos elementos naturais e construídos da paisagem da cidade, com suas particularidades e especificidades. Seguindo esta perspectiva, a arte pode ser considerada uma atividade que parte da vida cotidiana para, posteriormente, retornar a ela, produzindo, uma elevação na consciência dos homens.

---

<sup>86</sup> ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Forense Universitária: Rio de Janeiro e São Paulo, 1991.

<sup>87</sup> HALL, 2015.

<sup>88</sup> TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.



**Figura 12.** Representação gráfica da localização das obras do 8º Salão Biental do Mar, Vitória/ES.  
 Fonte: Autor (2020), sobre dados de RUFINONI; MARGOTTO (2009).

Seguindo a linha de raciocínio temos as intervenções urbanas, que consistem em manifestações artísticas realizadas em áreas da cidade, no espaço urbano (público ou privado), visando colocar em questão as percepções acerca do objeto artístico, produzindo novas maneiras de perceber o cenário urbano e criando relações com a cidade e seus transeuntes, que não a da objetividade funcional contemporânea.

Dentro desse contexto urbano, a arte apresenta e representa sobretudo, a complexidade do meio urbano, suas diferenças e, principalmente, a consequente capacidade de interpretação de cada um que de fato ali habita, determinando múltiplas possibilidades de leitura. É nessas condições que artistas, por meio de intervenções, estabelecem mudanças no cenário urbano que estimulam o debate político e artístico, na qual a arte pública interage com os transeuntes e a arquitetura do entorno, corroborando para um novo olhar sobre a paisagem urbana ali existente, estando inserida na realidade da cidade e em seus fluxos.

Por meio da cidade, podemos descobrir diariamente novas paisagens urbanas. Paisagem que é uma construção cultural. Paisagem que é entendida como um conjunto de elementos do qual esperamos que nos dê prazer ao contemplá-la, ou pelo menos que nos de condição de questioná-la, confrontá-la<sup>89</sup>. Paisagem que é um conceito que exprime a arte de tornar coerente e organizado, visualmente, o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que constituem o ambiente urbano<sup>90</sup>.

Complementando o raciocínio, podemos pensar que “[...] é através dessas paisagens, que redescobrimos a cidade”<sup>91</sup>. Uma paisagem que foi idealizada e produzida como o equivalente da natureza, para inaugurar uma prática pictórica que acabou por influenciar nossas percepções espaciais<sup>92</sup>, reafirmando a proposta do 8º *Salão Bienal do Mar* e seu conjunto de obras [Figura 12], que tinha como objetivo ativar memórias da cidade, redescobri-la em sua forma contemporânea. Constata-se assim que a paisagem da cidade parece não se configurar apenas por formas físicas, mas também na percepção da mente do usuário, na memória individual e coletiva, nos usos e no jeito que é analisada e interpretada.

---

<sup>89</sup> LYNCH, 2011.

<sup>90</sup> CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70, 1983.

<sup>91</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.

<sup>92</sup> CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

## 2.1 DO EFÊMERO AO PERMANENTE



**Figura 13.**

Laerte Ramos, *Folhetim Sereia* (2008-2009).

Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas



**Figura 14.**

Lucimar Belo *Líquidas Fronteiras* (2008-2009).

Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas



**Figura 15.**

Melina Almada, *Marí [n] timo* (2008-2009)

Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas




---

**Figura 16.**

Oriana Duarte. *Plus Ultra* (2008-2009)

Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas




---

**Figura 17.**

João Wesley e Sandro de Souza.

*Ego Trip Pré-Sal* (2008-2009)

Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas




---

**Figura 18 .**

Jo Name. *Atenção: Arte* (2008-2009)

Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas




---

**Figura 19.**  
 Marcelo Gandini. *grandePEQUENAcatraia*  
 (2008-2009).  
 Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas




---

**Figura 20.**  
 Jean-Blaise Picheral. *Você vê?* (2008/2009).  
 Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas




---

**Figura 21.**  
 Laerte Ramos. *Do Pó ao Pó -Work in Progress*  
 (2008/2009).  
 Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas

5 obras efêmeras; 7 obras temporárias; 1 obra permanente. 13 espaços. Cada uma das propostas aprovadas para o 8º *Salão Bienal do Mar* buscou falar da cidade que é ilha, de sua memória histórica e contemporânea; falam do mar ou para o mar e reconfiguram o papel do transeunte.

A obra *Folhetim Sereia*, de Herbet Pablo [Figura 13], busca evidenciar a cidade através da própria arte. O artista se apropria de imagens do circuito da arte contemporânea e as decalca nos vidros dos pontos de ônibus da Avenida Beira-Mar, ele traz à tona o corpo da cidade travestido de nova roupagem, ou seria tatuado de outros corpos? A questão se instala quando a chamada de atenção para esses pontos de espera espalhados pela avenida, os quais tem sua superfície de vidro grafitada e ocupada por imagens de famosos corpos da arte: Rebecca Horn, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Orlan, Márcia X e Nan Goldin, cujas propostas são expor conflitos de diversas naturezas, como as sereias, que são híbridos de mulher e peixe.

A intervenção *Líquidas fronteiras* da artista Lucimar Bello [Figura 14] consistiu na projeção de 03 (três) vídeos na parede externa de um edifício localizado na Avenida Marechal Mascarenhas de Moraes, no Centro da Cidade de Vitória. Os vídeos projetados, em alta resolução, são uma consequência de outro trabalho realizado pela artista, nomeado “dos Alpes ao Ilha de Capri”, realizado na cidade de São Paulo. Assim, Lucimar propõe sobrepor as paisagens das duas cidades ao projetar as imagens de um prédio vizinho ao que mora, em outra edificação; agora na capital capixaba, reconfigurando, mesmo que momentaneamente, as percepções e afetividades dos passantes. Essa obra foi instalado no trecho de mais alta velocidade de passagem dos transeuntes, praticamente todos de carro, o que falava dessa velocidade com que os espaços passam por nós e sobre a impossibilidade de capturá-los. Ao sobrepor Vitória e São Paulo, a artista enfatiza esse processo de distanciamento do praticar o lugar que se vive, substituindo isto por um rápido flash dessa passagem. Essa obra é a que mais se aproxima conceitualmente do não-lugar, pois evidencia aquele trecho como um espaço de passagem que constitui uma paisagem que o sujeito acredita que conhece, embora apenas por um instante de sua breve passagem.

*Marí [n] timo*, de Melina Almada [Figura 15], consiste na instalação de estantes em 10 abrigos de pontos de ônibus localizados ao longo da Avenida Beira-mar, entre o limite do centro histórico e o trecho da nova cidade. Seu projeto cria pequenas bibliotecas, nas quais uma seleção de livros com a temática do mar é colocada à disposição dos passantes e

usuários do sistema de transporte coletivo da cidade, sem nenhum mecanismo de controle sobre o uso dos exemplares, o fluxo é livre, como o ir e vir dos transeuntes da região, gerando uma nova circulação, um novo curso para a cidade e que, indireta e diretamente, dialogam com o transporte de tantos mundos particulares e individuais. A obra não se efetivou, pois o processo de devolução dos livros não se configurou como previsto pela artista.

A obra *PLUS ULTRA*, de Oriana Duarte [Figura 16], é um conjunto de operações artísticas que propõem a imersão do observador em experiência geovirtual. Duarte inseriu seu projeto em Vitória, dentro de um grande projeto artístico no qual ela navega remando um barco de atleta pelo canal de cidades ilha no Brasil. Ao registrar em tempo real o fluir constante do remar em águas urbanas, seu percurso vai ficando registrado em um vídeo que vai constituindo e compartilhando novas paisagens nessa sua captura das baía de Vitória. Essa ação, junta-se a outras imagens pelas cidades onde passou e a artista as edita de modo que o espectador tenha variação de percepção ao notar as diferenças de ângulos e variações de luz. Trata-se, portanto, de uma operação acumulativa, em que as águas passadas irão se imbricar nas novas águas, em um processo de permanência contínua do projeto artístico.

Entrando no aspecto econômico e ambiental. Os primeiros anos de 2000 marcaram a descoberta de petróleo em grande escala no Espírito Santo, que passou a se beneficiar dos *royalties*, mas também a sofrer todos os impactos de um crescimento não planejado e acelerado. Assim, a obra *Ego trip pré-sal*, dos artistas João Wesley e Sandro de Souza [Figura 17], procura enfatizar a inclusão do estado do Espírito Santo na produção petrolífera do pré-sal, tendo a mesma um viés político, econômico e ambiental. Com a intervenção pretendeu-se discutir como esse fato poderia transformar o imaginário e a realidade social, mas também a paisagem local. Historicamente, retoma a ideia de que o território capixaba serviu de passagem para aqueles que se locomoviam entre o Sul e o Nordeste do país, vivendo à margem do desenvolvimento nacional, entretanto esse papel foi ressignificado pelo viés financeiro. A intervenção consistia na representação de um umbigo gigantesco – fotografado a partir de um sujeito que usa um uniforme semelhante ao dos funcionários de plataformas da Petrobras. Essa forma flutuava na Baía de Vitória, remetendo a uma mudança de cenário, reforçando a evidência nacional que a cidade recebeu ao ser transformada como a capital do petróleo do Brasil naquele momento, mas, ao mesmo tempo, provoca

e reflete sobre uma xenofobia característica da cultura capixaba ao longo do final do século XIX e que perdurou até os primeiros anos do século XXI.

Já em efetiva ocupação do território dos aterros, e do chamado vazio urbano pelo projeto curatorial, a intervenção denominada como *ATENÇÃO: ARTE*, de Jo Name [Figura 18], se apresentou na forma de 26 placas de sinalização com *layout* similares às placas de trânsito distribuídas ao longo do trecho da Avenida Beira Mar. O artista, num processo de deriva urbana, percorreu sistematicamente o trecho da avenida entre o fim do centro e o final do trecho proposto pelos curadores para os projetos de intervenção. Designer de formação, Name apropriou-se da sinalização da via, dos códigos de trânsito e dos modos de ocupação desse trecho para compor sua obra. Suas placas tinham mensagens diferentes das oficiais, e mostravam as relações sociais que estão sobrepostas nas camadas dentro da cidade quando consideramos o papel de organização que a sinalização urbana impõe ao seu usuário, placas que falavam de representações de ações cotidianas da ocupação desse trecho do chamado vazio urbano: dormir na rua, roubar, cometer infrações de trânsito e urinar em local público.

Assim, se essas imagens se originaram do percurso do artista pelo trecho escolhido, sua leitura obrigava a circulação atenta pelo percurso, discutindo e refletindo sobre a ocupação desses espaços. Interessante destacar que essa obra provocou muita reação popular de indignação, pois havia um uso coletivo desse espaço que não correspondia ao indicado pelo artista e menos ainda pelo projeto curatorial; esta foi a obra que mais provocou reações na comunidade, que pediu a sua retirada. Interessante que os mapeamentos da imagem da cidade são determinados pelo olhar de quem a mapeia, mas não por aqueles que a ocupam. Deste modo, pensar e analisar os arquivos gerados de uma mostra como está nos obriga e contestar o próprio projeto da mostra, o que não é objeto específico deste texto.

No processo de desenvolvimento econômico e urbano que ressignificou e ‘modernizou’ as atividades no Porto de Vitória, permitindo grandes navios internacionais, apagou-se gradativamente os sujeitos que ocupavam e viviam desse canal, ameaçados pelo atropelamento por uma grande embarcação. Assim, em *grandePEQUENAcatraia*, de Marcelo Gandini [Figura 19], resgata-se a figura do catraieiro, profissão quase extinta na baía de Vitória. Trata-se da pessoa que pode ser considerada o taxista marítimo, aquele que atravessa uma ou mais pessoas de uma costa a outra entre os municípios de Vitória e Vila Velha. O Catraieiro é um sujeito de resistência, um fenômeno do transporte urbano do período colonial que resiste aos avanços da cidade em seu processo de urbanização e expulsão dos

sujeitos mais simples. Diante dos imponentes navios cargueiros, o artista, como os catraeiros, cria uma relação lúdica de Dom Quixote diante dos moinhos de ventos, ao observar o catraeiro em seu pequeno barco de madeira ‘duelar’ com as grandes embarcações de ferro e aço, assim como duela com os governantes que querem acabar com a profissão. Assim, o artista instala em uma catraia uma caixa acústica que emite os mesmos sinais sonoros que os navios emitem quando se aproximam da Baía, buscando evidenciar o tradicional trabalho de um personagem quase anônimo da Ilha de Vitória.

A obra *Você vê?*, de Jean-Balise Picheral [Figura 20], única obra permanente; traz a questão do lugar e do espaço, a questão do olhar sobre o lugar, o olhar sobre o novo que ela pode provocar na rotineira paisagem da Baía de Vitória. Picheral foi convidado pela Prefeitura de Vitória para celebrar o convênio local com a cidade francesa de Dunkerque. Essa parceria se deu em decorrência de um projeto nacional, do governo federal, chamado Ano da França no Brasil, objetivando as relações bilaterais entre os dois países e, no caso de Vitória entre as duas cidades portuárias. Remete-se ao ato de pescar, de lançar-se ao mar por um artefato que tenta controlar e dominar os seres da água. Está foi a única obra imposta pelo governo municipal que patrocinou a Bienal do Mar, não cabendo intervenção do projeto curatorial que não fosse definir o local junto com o artista.

Com um forte caráter de crítica política, *Do pó ao pó* [Figura 21] foi uma intervenção performática de Laerte Ramos que buscou uma reconfiguração da paisagem pela ação da arte, em seu caso, através da coleta de seus resíduos, mais especificamente, do pó, capturado por meio de acessórios coletores de pó que exploraram a superfície da cidade: calçadas, veículos coletivos, lugares públicos, estúdio de artistas, galerias e museus de arte. A escolha dos locais a serem “limpos” estava diretamente ligada a órgãos do poder político, evidenciando uma crítica à certa sujeira no cenário administrativo dos estados. Essa obra também se limitou ao recorte do casco histórico da cidade.

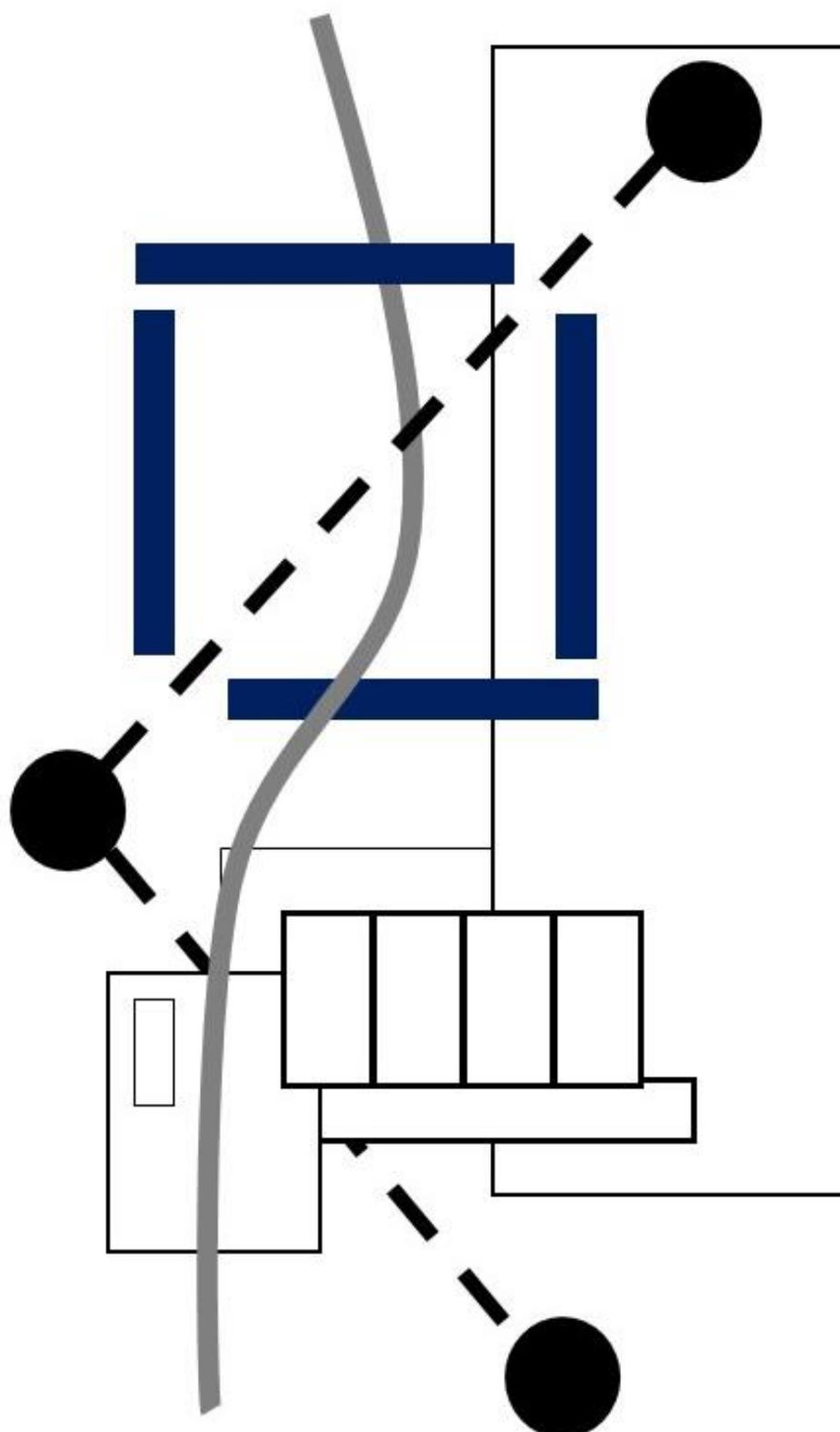
Ainda nesse contorno político de relação da obra com a esfera pública, por fim, temos: *Nós Vemos a Cidade como a Cidade Nos vê*, de Heraldo Ferreira; *O Silêncio do Martelo*, de Fabrício Carvalho; *Caminho das Águas*, de Piatan Lube; e *O Retorno de Araribóia*, do Coletivo Maruípe; que juntas, serão analisadas no capítulo seguinte.

A blue-tinted photograph of a beach. In the upper portion, waves are breaking onto the shore, creating white foam. The middle and lower portions of the image show the sandy beach with several footprints leading away from the water towards the foreground. The overall scene is serene and captures a moment of quiet reflection on a beach.

**VISLUMBRAR**  
**REGÊNCIA AUGUSTA/ES, 2019**

## **3 MAR ENTRE ATRAVESSAMENTOS**

---



**Figura 23.** Diagrama interartístico do tomo de obras selecionadas.  
Fonte: Autor, 2021.

**A**travessamento. É traspassamento. É a lei geral do universo. É a relação homem e natureza. É o sol e a lua percorrendo o céu. É o eco de um grito no vazio. É o vento que chega e toca à pele. É o interstício que corta a parede; vestígio de outro tempo. É ir de uma ponta a outro. É percorrer sobre texturas, brechas, cores e formas. É caminhar no labirinto urbano, entre vielas ou avenidas congestionadas. É a ponta do iceberg. É a água da chuva que corre no chão. É o vagalhão que corta a merreca. É o barco que singra o oceano. É o anzol que penetra a água, e o peixe que é iscado a superfície. É estar e se colocar em movimento contínuo. É ingressar-se no mar de concreto da cidade, em uma via cujo delineamento passa pela *flânerie*; É seguir pelo itinerário errático dadaísta, que vê na urbe um espaço estético no qual se pode agir simbolicamente; É a deambulação surrealista, que pelo exercício do andar “indaga e desvela zonas inconscientes da cidade, aquelas partes que escapam do projeto e constituem o que não é expresso e o que não é traduzível nas representações tradicionais”<sup>93</sup>. É trilhar à deriva situacionista, que concebe e vivencia novos comportamentos na realidade, propondo uma realização alternativa de estanciar a cidade<sup>94</sup>. É intervir “[...] sobre o que já está em movimento”<sup>95</sup>

Como peças de um mosaico flutuante, as obras que veremos adiante estão interligadas pelo movimento, da cidade, do artista, do fruidor e dela mesmo: o indígena que percorre; o resíduo que transcorre; a linha que corta; o espelho que reflete. Movimentos e atravessamentos [Figura 23]. Intervenções que ‘germinam’ no chão, e interferem de modos distintos na paisagem do ecossistema urbano, produzindo sentidos no movimento compulsivo da vida urbana.

Parafraseando Manoel de Barros “o chão reproduz do mar, o chão reproduz para o mar, o chão reproduz com o mar”<sup>96</sup>. Assim, cada obra impressa na cidade revela sobre as suas camadas de mar, e se configuram como nós nessa rede híbrida, aquosa e complexa que é a *urbes* contemporânea. Parte cidade, parte obra, parte organismo, parte memória. Buscamos, a seguir, algumas possibilidades de atravessamentos que nos permitem uma certa aproximação com algumas obras da mostra e suas relações com e como paisagem urbana.

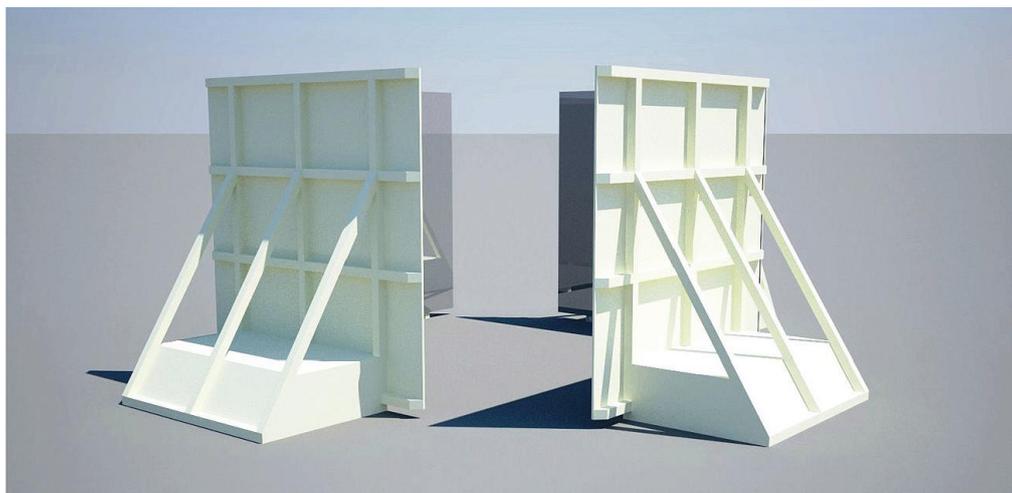
<sup>93</sup> CARERI, Francesco. *Walkspaces*: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 85.

<sup>94</sup> JACQUES, Paola Berenstein. (Org.). *Apologia da Deriva*: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

<sup>95</sup> PEIXOTO, op.cit., p. 14.

<sup>96</sup> BARROS, Manoel de. *Poesia completa / Manoel de Barros*. São Paulo: Leya, 2010. p. 131.

### 3.1 NÓS VEMOS A CIDADE COMO A CIDADE NÓS VÊ, HERALDO FERREIRA



**Figura 24.** Heraldo Ferreira. Projeto da obra *Nós vemos a cidade como a cidade nos vê*, 2008. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

Espelhos reproduzem o que toca-lhes a superfície. Reproduzem a cidade. Reproduzem o mar. Espelhos são intervalos de tempo na superfície, enigmas, mistérios. “Quem soube, espelhos, descrever jamais / por dentro o vosso ser obscuro? / De interstícios do tempo não passais, / vós crivos repletos de furos”<sup>97</sup>. Na cidade espelhos são reflexos de luz, lampejos de paisagens, trânsitos imaginativos, signos visuais delimitadores de territórios estruturados pelo domínio de um sistema específico de organização civilizatória. Cidade fragmentada, multifacetada.

Heraldo Ferreira com a obra *Nós vemos a cidade como ela nós vê* (2008) desloca seu discurso visual para esse âmbito enigmático, misterioso e transitório do espelho, do ver a cidade e se ver por meio dele, onde “realidade e virtualidade, reflexo e representação, dentro e fora, se alternam constantemente”<sup>98</sup>. A obra consiste em um cubo explodido, sem teto, um jogo de quatro paredes que não se encontram entre si, permitindo a entrada ao interior espelhos. Na parte exterior seu revestimento dá-se por meio de tapumes e uma grelha ripada, tudo em pintura branca [Figura 24].

<sup>97</sup> RILKE, Rainer Maria. Quem soube, espelhos, descrever jamais. In: *Poemas*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

<sup>98</sup> FERREIRA, Heraldo. IN: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. *Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 43.



**Figura 25.** Heraldo Ferreira. Montagem da obra *Nós vemos a cidade como a cidade nos vê*, 2008.

Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.



**Figura 26.** Heraldo Ferreira. *Nós vemos a cidade como a cidade nos vê*, 2008/2009.

Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.



**Figura 27.** Mosaico com vista diurna e noturna da obra *Nós vemos a cidade como a cidade nos vê*, (2008/2009) de Heraldo Ferreira.  
Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

Através dos planos espelhados vemos um trabalho intimamente ligado a cidade e sua paisagem [Figuras 25 e 26]. Espelhamentos da cidade contemporânea em um casco histórico, codificando a natureza das relações entre o território; constituem o avesso da paisagem que se constrói para além de um limiar tangível. Edifícios com panos, pele de vidro; sentinelas vitrificadas que recobrem fachadas como escamas de peixes, formando cardumes urbanos, que brotam sobre o mar adormecido pelo concreto e asfalto da rede urbano.

Os espelhos ‘ressoam’ o nosso olhar para as nossas ações e os nossos desejos para com a cidade. A cidade é o nosso maior feito como civilização e ultimamente temos nos esquecidos disso. A proliferação de shopping, de condomínios fechados, de carros blindados, de grades e muros<sup>99</sup>.

Ver o espelho no mundo e o mundo que nele se reflete gera conflitos, adentrar um espaço de espelhos e nos vemos como se tivéssemos refletidos nas águas do mar, no espelhamento aquoso, líquido que é a cidade contemporânea, existência da própria cidade [Figura 27]. Deslocar-se diante dos espelhos explodidos faz com que o corpo se multiplique, quadruplique, inverta-se e fique sobreposto, embaralhados; “[...] contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”<sup>100</sup>. A obra movia-se entre sua capacidade de multiplicar os espaços sobrepostos do centro antigo, ao mesmo tempo que conduzia os transeuntes a percorrerem a própria espacialidade do seu corpo como cidade. Mais, pois, que refletir a luz, nesse fluxo rápido da cidade, ele evidencia o aparecimento e o desaparecimento das coisas na paisagem urbana.

---

<sup>99</sup> FERREIRA, Heraldo. IN: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 43.

<sup>100</sup> FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422. Ditos & Escritos. v. 3. p. 416.

### 3.2 O SILÊNCIO DO MARTELO, FABRÍCIO CARVALHO



**Figura 28.** Fabrício Carvalho. *O Silêncio do Martelo*, 2008.  
Intervenção Urbana, Praça Princesa Isabel, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil.  
Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

Se no seu percurso como organismo em um ecossistema urbano, a cidade deixa seus restos. Foi tomando a poesia dos restos, das múltiplas e improvisadas lixeiras e caçambas espalhadas pelo espaço urbano que surgiu a matéria geradora para a obra *O Silêncio do Martelo* (2008), de Fabrício Carvalho [Figura 28], no qual o artista trabalhou sobreposições de tempos, a memória da cidade sob a perspectiva da ressignificação dos objetos-dejetos encontrados pelas ruas e avenidas de Vitória, ao longo do percurso demarcado pelo projeto curatorial da Bienal do Mar. É como se Carvalho dissesse “falo com o mar na rua suja”<sup>101</sup> ou “vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão perto do mar”<sup>102</sup>. Pequenas, se comparadas a grandiosidade do oceano e das construções do tecido urbano.

<sup>101</sup> BARROS, op.cit., p. 66.

<sup>102</sup> Ibidem, p. 159.

Preparando-se para o desconhecido, tendo parte do seu processo de criação em deriva, a partir de deambulações em direções aleatórias pelas ruas da cidade, o artista buscou objetos industrializados que comumente os moradores abandonam no espaço urbano. Resíduos de um corpo que segue seu percurso, no caso, o próprio corpo urbano, que reduz-se ao ‘industrial’<sup>103</sup>.

Assim, pressupõe-se que Carvalho propõe em sua experiência inquietar-se com o que está entre aquele que olha (transeunte) e aquilo que é olhado (cidade), entretanto, ele mira o interdito, o invisível nessa relação com o transeunte e a cidade: o seu descarte, seus dejetos de um corpo em movimento. Aludindo-se a dialética do visível<sup>104</sup>, quando se refere a obras de arte, a pensá-la no âmbito do espaço urbano, da arte pública. Nesse sentido, o ato de ver sempre nos abrirá um vazio imensurável, sendo a solução dialetizar com esse espaçamento, reconfigurá-lo na medida que o próprio olhar também é modificado pelo que o olha.



**Figura 29.** Fabrício Carvalho. *O Silêncio do Martelo*, 2008. Intervenção Urbana, Praça Princesa Isabel, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

<sup>103</sup> LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

<sup>104</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010.



**Figura 30.** Fabrício Carvalho. *O Silêncio do Martelo*, 2008.  
Intervenção Urbana, Praça Princesa Isabel, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil.  
Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

Desse modo, com a realização da obra [Figura 29] dá-se a entender que o artista pensa a cidade como lugar de fluxo da vida contemporânea, na qual a condição temporária da intervenção urbana está ligada a “movimentação constante da cidade, que no caso é refletida no aparecimento e desaparecimento dos objetos, nas apropriações e abandonos desses elementos, nas ações que os deslocam de um espaço ao outro”<sup>105</sup>.

Partindo de que a arte é a “a exposição de uma existência”<sup>106</sup>. Os elementos poéticos da obra consistem em objetos domésticos, sobretudo móveis que são abandonados, desmontados, tornando-se placas, superfícies planas com camadas de tempo, arranhões, fissuras, manchas, tais quais as superfícies do ‘corpo da cidade’. Assim, o artista parece tentar identificar e extrair, por meio da construção da intervenção e disposição das peças coletadas, a transformação do íntimo para o público, do abrigo para o convívio, do abandonado para o construído [Figura 30].

<sup>105</sup> CARVALHO, Fabrício. *O Silêncio do Martelo*, IN: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. *Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 38.

<sup>106</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 153.

Mesmo que de forma provisória, “os objetos se juntam, se relacionam com algum elemento da arquitetura do lugar e criam uma outra infraestrutura, que altera o sentido habitual daquele espaço, alterando, por exemplo, a movimentação das pessoas”<sup>107</sup>. Nada na intervenção é tão fixo, sendo a composição feita por meio de madeiras, tubos, cordas e pregos, criando desvios sutis, tanto físicos como sensoriais-estéticos daqueles que passam pela rua, atrelando-se ao ‘possível tolerável’<sup>108</sup>, na qual o que olhamos é o resultado de um conjunto de escolhas de um conjunto de arquivos configurando-se em uma situação construída, porém, os mesmos arquivos em outros conjuntos de escolhas poderiam originar esteticamente uma outra situação construída completamente diferente.

Relatos do processo de montagem da obra - feita nas primeiras horas da manhã - revelam os diálogos do artista com catadores de sucatas na região do Centro de Vitória, com os quais ele disputava a propriedade dos descartes. Esse embate, taciturno, arrefecido pela alegada posse provisória do material por parte do artista, seguia no silêncio do martelo; na visibilidade ofuscada dos invisíveis urbanos, do descarte material e humano que toma a cidade e seus fluxos.

Como abertura visual, “O Silêncio do Martelo” propõe pensar a coimplicação mar e cidade, a partir da tubulação central de alumínio presente na obra, que faz de certa forma referência a um periscópio - instrumento ótico fundamental aos submarinos - que é utilizado para captar imagens acima da água, recordando a história do mar na cidade, como se um submarino estivesse soterrado em meio a resíduos que flutuam horizontalmente sobre a espaço urbano, já que a cidade avançou sobre o mar e cada vez mais são encontradas áreas de detritos urbanos boiando sobre o oceano.

Vale lembrar que o local escolhido para a obra foi tomado do mar em sucessivos aterros. O ‘periscópio’ parece ser uma estratégia de respiro do que se coloca sob toneladas de pedras, terra, asfalto e concreto que redesenhou o local. Uma inquietante conexão entre o subsolo e a superfície, entre o passado da paisagem e o presente, entre o tempo útil daqueles objetos e seu descarte. Mas, sobretudo, é um ato político que chama a atenção e tenta reconectar os invisíveis e a visibilidade necessária de sua existência: a qual limpa a cidade de seus dejetos.

---

<sup>107</sup> CARVALHO. op.cit., p. 38.

<sup>108</sup> HAY, Louis. **A montante da escrita**. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1999.

Por outro lado, a tubulação é como chaminés industriais, levantando aproximações com a questão do pó preto que polui a paisagem, o mar e o ar de Vitória. Pequenas partículas de minério de ferro (exportado) e carvão (importado) que são transportados por navios e passam pelo Porto de Tubarão. Esse pó, e como uma foto de um lugar, um registro de um momento contando partículas que restam das pessoas e de seus trabalhos. Vestígios. A obra de Carvalho parece se estruturar como um breve recorte de uma dimensão que coabita o tempo presente dos transeuntes.



**Figura 31.** Fabrício Carvalho. *O Silêncio do Martelo*, 2008.  
Intervenção Urbana, Praça Princesa Isabel, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil.  
Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

No que diz respeito ao público, o trabalho parece ser voltado para os caminhantes da cidade que, segundo o artista, “se deparam com estas situações-intervalos, não só como experiência física e/ou estética, mas também como um espaço de contato entre esses objetos-estruturas, construídos por alguém”<sup>109</sup>, criando um intervalo de encontros de narrativas e ações urbanas desconhecidas, um sutil desvio na rotineira experiência urbana na qual, pela ação do martelo, os objetos se tornam uma fala entre os atores desse espaço público [Figura 31].

Por outro lado, constata-se que os objetos utilizados na obra foram um convite e um limite à ação, pois tratou-se de “lidar com o indeterminado, o que escapa, o que não tem medida”<sup>110</sup>, o que é imponderável. Assim, foi a obra mais efêmera da mostra, sendo poucos os registros dela pronta. Ao se confundir com os descartes urbanos, tanto os catadores de sucata, quanto os garis a recolheram momentos após sua conclusão, sendo a estrutura da obra novamente consumida para novas funções, fazendo com que esses objetos seguissem seu fluxo na realidade cotidiana da cidade. Como no mar, nada é fixo.

A obra de Carvalho, existe enquanto dura o acordo provisório de posse do material, o que permite que os demais que a desejam suportem a tensão de não os ter, ou mesmo tolerem a tensão de perdê-los para outros não signatários de acordo silencioso. Em sua duração na paisagem urbana, quase espaço temporal de uma performance, a obra se instaurou como uma fratura no ecossistema urbano no território proposto pelo projeto curatorial, mesclando-se aos demais corpos silenciosos que limpam o organismo; quase se afastando do sistema estético que o instituiu. Um ato claramente político e crítico sobre a cidade e suas relações pessoais e materiais.

\*\*\*

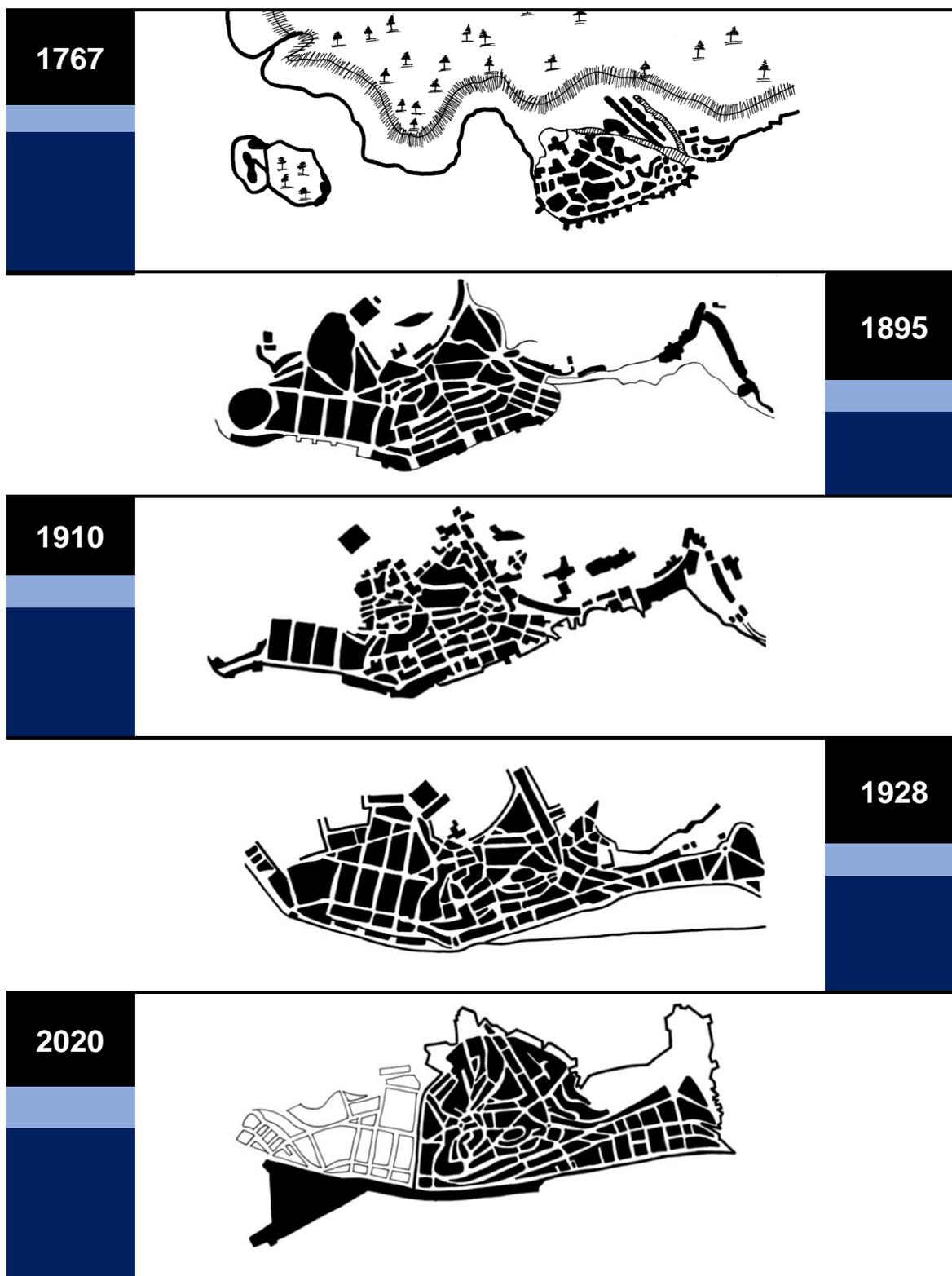
Mas, podemos pensar que as duas obras anteriores falam da cidade e da paisagem que se coloca aos nossos sentidos enquanto percepção síncrona do cotidiano. Entretanto, essa mesma paisagem se constrói por camadas sobrepostas de paisagens afetivas que existem de forma anacrônica. Mesmo não visíveis, pelo menos de modo perceptível. Assim como o que o espelho reflete, ou os silenciados no fluxo da cidade, a própria paisagem da cidade se faz apagada. Alterada pela intervenção e pela especulação imobiliária. Dessa reflexão nasce a linha azul que redesenha o passado apagado pelo mar de concreto.

---

<sup>109</sup> CARVALHO. op.cit., p. 37.

<sup>110</sup> PEIXOTO. op.cit., p. 14.

### 3.3 CAMINHO DAS ÁGUAS, PIATAN LUBE



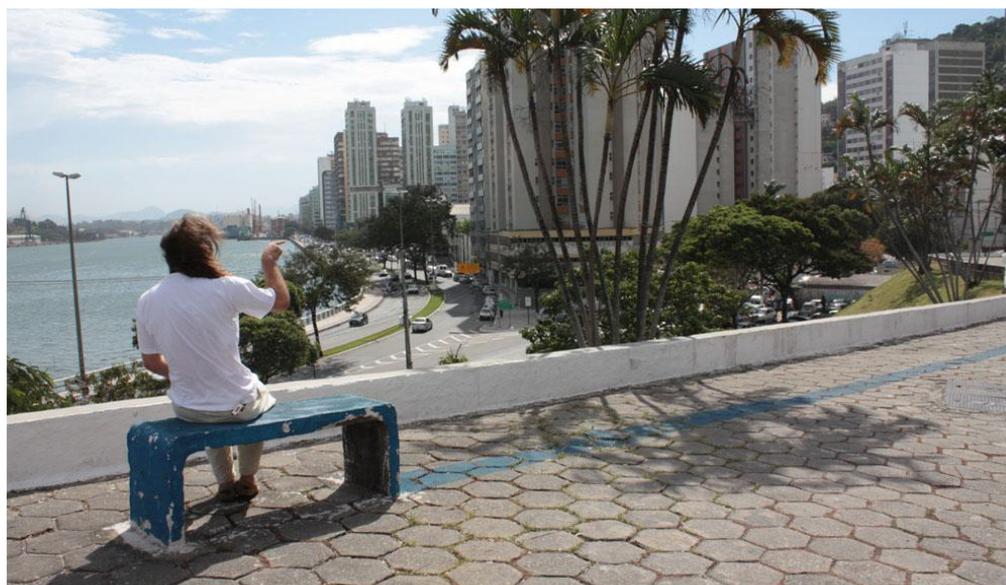
**Figura 32.** Representação gráfica das alterações do tecido urbano do Centro de Vitória/ES.  
Fonte: Autor (2020), com base em arquivos da Prefeitura Municipal de Vitória.



---

**Figuras 33.** Mosaico execução da obra *Caminho das Águas*, Piatan Lube, 2008.  
Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil.  
Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

Se Vitória cresceu, tomando do mar teu espaço, a obra toma a cidade por meio da arte. Invade e apropria-se [Figura 32]. Corta o corpo urbe como artéria [Figura 33], passando sobre calçadas, ruas e avenidas, fugindo do campo visual, sugerindo um caminho a ser percorrido no espaço urbano, um convite para habitar a cidade e a arte; imbrica-se a códigos de urbanidades, faixas de pedestres e linhas laterais mostrando que a intervenção não deve submeter-se aos princípios do desenho urbano: ela opõe-se aos espaços em que é criada”<sup>111</sup>.



**Figura 34.** Piatan Lube. *Caminho das Águas* (2008/2009), vista da Curva do Saldanha (ES).  
Fonte: Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

Atravessando áreas hoje distanciadas do mar, a linha azul denuncia o violento processo de ocupação, relata e revela a batalha entre a natureza e a cidade, descortina camadas de aterros que afastaram a linha d’água. É a evidência de que o mar se afastou por uma imposição da cidade em seu processo de crescimento. Tensionamentos por espaço diante do mar. Enfrentamentos, subjetividades e memórias [Figura 34].

A obra não é somente uma grande linha que corta a região central - o local público - ela provoca uma atitude mais cívica e coletiva, que pode acionar relações de contestação das relações sócio-culturais e políticas<sup>112</sup>. Ela é coletiva até no seu processo de execução, na qual Lube integra outros participantes no processo de pintura, a força do coletivo em todas as instâncias.

<sup>111</sup> PEIXOTO, op. cit., p. 24.

<sup>112</sup> ARMAJANI, Siah. **Manifesto public sculpture in the context of american democracy**. In: *Espacios de lectura/reading spaces*, Barcelona, Consorci del Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1995, pp. 111-114.



**Figura 35.** Pianta Lube. *Caminho das Águas* (2008/2009), vista de topo de prédio, nas proximidades do Sesc Glória. Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil.  
Fonte: Arquivo CEDOC/LEENA UFES

Tornando-se assim, um “resgate físico e visual da cidade que, por meio desta memória física, escreve a sua história documental”<sup>113</sup>. Revela uma paisagem subterrânea, sugerindo as profundezas sua existência-paisagem [Figura 35]. Tomando o “espaço público como cenário para a sua escrita”<sup>114</sup> e escreve uma “[...] passagem do revivido para o imaginário”<sup>115</sup> do transeunte, pois a memória só tem sentido “[...] quando é imaginativa, recreativa, caso contrário, transforma-se numa clínica onde podamos as nossas recordações”<sup>116</sup>. Ela sozinha era um museu de lembranças. Um documento sobre a cidade e seus processos, sobre seus moradores e seus caminhos. Limitada ao casco antigo da cidade colonial, a obra se projetava como memória de todos, fortemente tomada pelo pertencimento de todos. Vale evidenciar que esta obra, apesar de não perene, permanece como vestígios azuis que revelavam os processos urbanos de dominação da paisagem natural.

<sup>113</sup> LUBE, Pianta. *Caminho das águas*. In: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bial do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 31.

<sup>114</sup> REMESAR, Antoni. **Para uma teoria del arte público**. Proyectos e Lenguajes escultóricos. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997. p.8.

<sup>115</sup> HAY, OP. CIT., p. 15.

<sup>116</sup> CACCIARI. op. cit., p. 32.

### 3.4 O RETORNO DE ARARIBÓIA, COLETIVO MARUÍPE

Herói. O “guardião, o defensor, o que nasceu para servir”<sup>117</sup>. Vivente do mundo comum que faz a travessia da trincheira do medo; põe-se ao campo de batalha; confronta os inimigos com suas forças e armas; com seu brado, tropeja 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 possa lhe causar a morte. Isto lhe garante a recompensa e o caminho de volta, ainda que não de seu corpo físico. Sua ressurreição como memória nacional no fim de sua jornada, é o elixir que inspira e relembra seu retorno ao mundo dos comuns, não mais como homem, mas como mito. Agora imaterial, um sobre-humano transformado em monumento<sup>118</sup>, uma memória que atravessa os séculos, relembra às gerações futuras as suas bravuras em nome da nação, garantindo que o futuro tenha futuro.

Araribóia. Indígena nascido Tupi no início do Séc. XVI. 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, garantindo a identidade e hegemonia de uma colônia que aspirava ser nação.

Como um retrato da cultura que descortina o manto obscuro do esquecimento, esse herói-nativo-brasileiro-aportuguesado, foi eternizado como memória coletiva em um monumento urbano em Vitória/ES. O lendário guerreiro de terras capixabas torna-se o *Monumento ao Índio Araribóia*<sup>119</sup>, idealizado pelo escultor Carlo Crepaz, sob encomenda do então governador Jones dos Santos Neves, como uma das obras de seu plano de governo (1951/1955). Escultura de vulto pleno, em bronze, em tamanho natural, assentada de tanga sobre pedestal de granito cinza, na entrada da Baía de Vitória, apontando seu arco e flecha para o mar. O herói em postura de ação, pronto para lutar.

<sup>117</sup> BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico*. PETRÓPOLIS: VOZES, 1997. p. 15.

<sup>118</sup> Chama-se de 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 crença; Obras que possuem, desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar uma memória coletiva. Cf: CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira. Machado. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2001; e RIEGL, Aloïs. *O Culto dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

<sup>119</sup> Inicialmente denominado de *Monumento ao Índio*, com o objetivo de representar de forma geral o povo originário brasileiro. Sendo ressignificado tempos depois pela população capixaba, que a nomeou como *Monumento ao Índio Araribóia*.



**Figura 36.** *Monumento ao Índio Araribóia* sobre rocha, Avenida Beira-mar. Escultor Carlos Crepaz.  
Fonte: Arquivo Público Estadual.

**Figura 37.** *Monumento ao Índio Araribóia* sobre blocos lapidados, Avenida Beira-mar. Escultor Carlos Crepaz.  
Fonte: Arquivo Instituto Jones dos Santos.

Como o movimento de vaivém das águas, que inicialmente tocava a pedra em que o monumento foi instalado, a área geográfica da cidade começou a passar por processos de intervenções urbanísticas do tipo aterros, redesenhando os contornos originais da ilha, e consequentemente, sendo necessário a alteração da localização da obra<sup>120</sup>.

A princípio sobre uma rocha na orla [Figura 36], seu primeiro deslocamento dá-se, ainda dentro do Aterro da Esplanada, onde o monumento abandona o elemento natural e passa para um elemento construído, sendo instalado sobre um verdadeiro pedestal, simulacro para sua elevação feito de blocos de pedra lapidada [Figura 37]. Com a construção da Avenida Beira-Mar, a estátua foi retirada e guardada no depósito da Prefeitura Municipal de Vitória, ficando à espera de para onde seria levada. Surgindo nesse momento apelos da população capixaba, pedindo a recolocação do monumento, tornando esse pedido marcha carnavalesca, intitulada como ‘*Bota o índio no lugar*’<sup>121</sup> (1963), de autoria de Júlio Alvarenga. Sendo no mesmo ano, por impulso das manifestações, conduzido de volta ao seu local de origem.

No final da década de 1970, é retirado novamente do aterro da Esplanada, e colocado no aterro da Conduza, localizado na Enseada do Suá, na Praia do Canto, mas depois de novas pressões de populares e intelectuais, voltou para a Avenida Beira-Mar, ao lado do Forte São João, não exatamente ao seu local de origem, de onde saíra. Somando-se consideráveis variações dentro do próprio endereço, a baía de Vitória<sup>122</sup>.

Com esse ir e vir ao ritmo das remodelações da cidade, o monumento ficou conhecido pelas suas mudanças de localização geográfica ao longo dos anos, desde sua inauguração. 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).

---

<sup>120</sup> Oficialmente comprovados cinco reposicionamentos, porém, acompanhados de alguns outros comentados pela população.

<sup>121</sup> 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 (Letra da marchinha de carnaval).

<sup>122</sup> Em 2014, o monumento é retirado em função de um restauro e retorna, agora no pátio interno do clube do Forte São João, o Saldanha da Gama, sob o pretexto de sua preservação, encontrando-se nesse local até os dias atuais (novembro de 2021).

O coletivo<sup>123</sup>, com a intenção de evidenciar, uma história que na contemporaneidade poucos conheciam, incorpora como forma o monumento existente e, como discurso, a apropriação e o simbolismo popular que tal monumento adquiriu com os anos: sua movimentação pela cidade. Assim, forma material e conteúdo simbólico são a matéria edificante de um projeto poético rico e questionador que parece ter tido como intencionalidade refletir sobre o papel dos órgãos públicos na ressignificação da cidade, em especial de seu casco histórico. Pesos da herança. Entrelaçamentos de tempos.

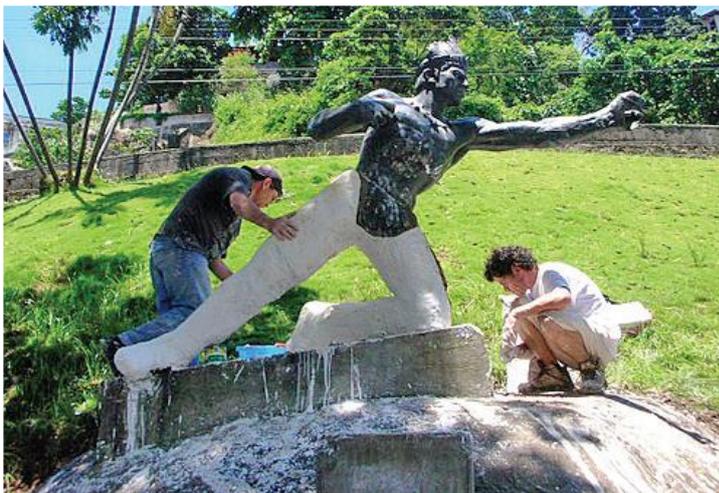
Sendo uma proposta decolonial, - ou ao menos revisionista da história brasileira desde o período colonial - o trabalho apodera-se da figura de um herói do processo de consolidação da ocupação portuguesa na região, que foi ‘aportuguesado’ pelo Rei de Portugal, como uma espécie de recompensa por auxiliar na expulsão dos chamados piratas (franceses) que queriam o domínio desse território. Já aqui, percebemos o forte caráter político da obra. Assim, dentro das reflexões teórico-estético-políticas do grupo, apropriar-se desse monumento seria significativo para rever criticamente a própria constituição do solo capixaba, já que, 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 temas, No primeiro plano discutiu-se a figura do nosso bravo cacique Arariboia, 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 auxílio para expulsar os francezes e seus aliados — os tamoyos — da ilha de Villegaignon, na bahia do Rio de Janeiro, que foi o teatro 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.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> 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 da primeira década dos anos 2000, deixando marcas significativas no campo das artes capixabas.

<sup>124</sup> ATHAYDE, Antonio. Os três vultos notáveis da História Colonial do Brasil, com relação á Capitania do Espírito Santo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo*, no.8, abril de 1935, p. 14.



**Figura 38.** Coletivo Maruípe. Mosaico do processo de confecção da réplica do Araribóia, 2008. A saber, de cima para baixo: Etapa de moldagem; Partes dos moldes; Etapa de acabamento da obra no ateliê de Jânio Leonardelli, 2008. Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas/ES.

O fato de Araribóia ter se associado aos portugueses é visto pelos historiadores contemporâneos como uma traição ao seu povo, pois ele combateu não apenas os franceses, mas também nativos que não se rendiam facilmente ao domínio português no século XVI. Assim, o coletivo se vale dessa nova presunção sobre o bravo herói que defendia o governo colonial (poder instaurado) e vai redirecioná-lo para ver nos órgãos do governo o inimigo a ser atacado. O que revê o papel histórico desse herói, e tenta poeticamente alertar-lhe sobre o real inimigo. Faz uma “[...] leitura do passado para construir uma mapografia do presente, sem seguir passados carimbados pela história”<sup>125</sup>.

Para tal finalidade, o projeto apresentado e desenvolvido consistiu na construção de uma réplica - apropriação citacionista - em tamanho natural do monumento de Crepaz. Cópia feita em resina e fibra de vidro, patinada de modo a funcionar como um fac-símile do bronze original. Sendo realizada a partir de moldes, retirados diretamente da obra original em seu local de instalação, competindo necessária autorização da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória, para que o artista, fundidor e restaurador de obras de Carlo Crepaz, Jânio Leonardelli, realiza-se a modelagem [Figura 38], o que asseguraria a maior qualidade da cópia, fundamental para que o projeto se operasse mais efetivamente com o público, numa imitação da realidade captada pelos sentidos. Mimese.

Assim, de posse da réplica, o coletivo de artistas re(cria) uma territorialização do espaço urbano, migrando a peça pela cidade durante dois meses consecutivos. Ora aparece, ora desaparece na malha urbana, como se o indígena caminhasse pelo espaço público, provocando nos transeuntes uma visão temporária e deslocada da escultura, que movia-se num estado mágico, entre o sonho e a vigília. A população dormia com ele em um lugar e acordava com ele em outro. 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 dos 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.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 26.

<sup>126</sup> VOIGT, A. C.; ROLLA, C.E.O.; SORENSEN, C. O conceito de Mimesis segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. **Revista Travessias**, n.2, v.9, 2015, p. 232-235



**Figura 39.** Coletivo Maruípe. Mosaico com a obra *O Retorno de Araribóia* (2008), sendo transportada para diferentes pontos da cidade. A saber, de cima para baixo: proximidades do Palácio Anchieta; Rua Sete de Setembro; Avenida Beira-Mar.  
Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas/ES.



---

**Figuras 40.** Coletivo Maruípe. *O Retorno de Araribóia* (2008), Avenida Beira-Mar.  
Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas/ES.

---

**Figuras 41.** Coletivo Maruípe. *O Retorno de Araribóia* (2008), Rua Sete de Setembro.  
Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas/ES.

Em seu estado solto, Araribóia revisita a cidade “com a mesma postura beligerante, muito embora já não possua nem arco e flecha, apenas a força do seu corpo retesado”<sup>127</sup>, como se estivesse sempre pronto para “[...] ação de reconquista”<sup>128</sup> [Figura 39]. A obra circula pelo território político da praça em frente do Palácio Anchieta, sede do governo do Espírito Santo, apontando sua flecha para o prédio, a grande ameaça do governo ao seu povo nativo; pelo território econômico e comercial da Avenida Beira-Mar na Esplanada Capixaba, apontando para o Porto de Tubarão, quase como moinhos quixotescos [Figura 40]; assim como, ocupou a Rua Sete, onde apontava diretamente para o ‘homem branco’, tomando os próprios transeuntes como ameaça [Figura 41].

Por outro lado, podemos ver essas deambulações da obra por diferentes espaços do Centro de Vitória, para além da reconquista do território, como uma “perda de sentido dos nossos deslocamentos”<sup>129</sup> no organismo vivo que é a Terra; como se o indígena voltasse à procura da floresta fecunda do passado, das águas puras do mar. A escultura solta na paisagem urbana, sem pedestal coloca esse ‘corpo’ em contato direto com a cidade contemporânea, de asfalto e concreto, não mais de terra, húmus e matéria-orgânica, o Araribóia fica como nós, “soltos num cosmos vazio de sentido”<sup>130</sup> que é a *urbes* contemporânea, sobre um chão que já foi mar e agora é motor, desenvolvimento desenfreado; para vermos que a transformação da cidade é a história do seu uso; para nos lembrar que “a terra como um ser [...] tem coração e respira”<sup>131</sup>.

Ficando do tamanho das pessoas que o olhavam diretamente no olho. 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 por que aquele monumento circulava pela cidade e olhava os lugares e as pessoas com tanta dureza. Memórias de um passado presente. Coletivamente compartilhada.

---

<sup>127</sup> FARIAS, Agnaldo. Quando a arte se lança a avenida. In: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 21.

<sup>128</sup> COLETIVO MARUÍPE. O Retorno de Araribóia. In: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 27.

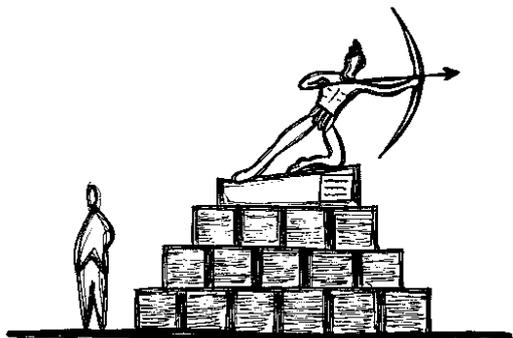
<sup>129</sup> KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 43.

<sup>130</sup> Ibidem. p. 44.

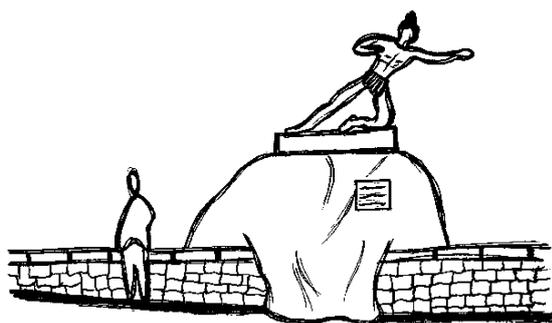
<sup>131</sup> KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 16.



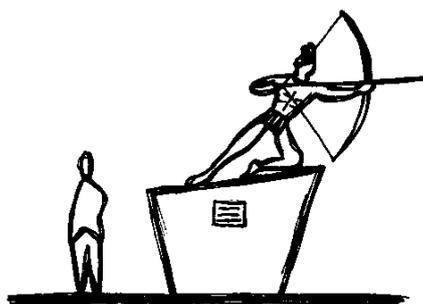
*Monumento ao Índio Araribóia.*  
Carlos Crepaz.  
Pedestal de rocha natural, Baía de Vitória.



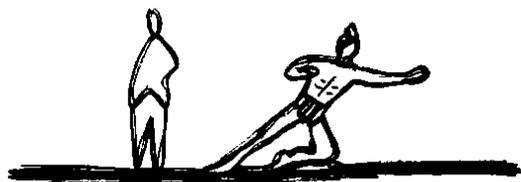
*Monumento ao Índio Araribóia.*  
Carlos Crepaz.  
Pedestal de pedra lapidada, Avenida Beira-Mar.



*Monumento ao Índio Araribóia.*  
Carlos Crepaz.  
Pedestal em rocha, com base em cimento, Avenida Beira-Mar.



*Monumento ao Índio Araribóia.*  
Carlos Crepaz.  
Pedestal de cimento, Forte São João.



*O Retorno de Araribóia.*  
Coletivo Maruípe, 2008/2009.  
Calçada.

**Figura 42.** Representação gráfica de parte das disposições do *Monumento ao Índio Araribóia*, Carlos Crepaz, 195?; e *O Retorno de Araribóia*, Coletivo Maruípe, 2008/2009. Fonte: Autor, 2021.

Ao contrário dos códigos de urbanidades da arte pública, a intervenção coloca o indígena no chão, sem pedestal, como se mostrasse que o guerreiro está entre nós e não sobre nós, ao mesmo tempo, dando a figura indígena um olhar vilipendiado, profano, não aurático. [Figura 42]. Homem e herói no mesmo plano. Sem abismos. Despojando-se e colocando em risco a construção da memória coletiva.

\*\*\*

Findada essa análise da mostra, de seu projeto curatorial e de algumas obras, podemos afirmar que a Edição de 2008/2009 do Salão bienal do Mar efetivamente marcou uma curva no percurso da arte urbana na ilha de Vitória. Se por um lado habitamos e “concebemos a cidade como lugar para nos encontrarmos e nos reconhecermos como comunidade, um lugar acolhedor, um seio, um lugar onde residir bem e viver em paz”<sup>132</sup>, por outro lado, cada vez mais consideramos a cidade contemporânea como uma máquina, uma função, um instrumento que nos permite, com o mínimo impedimento, estarmos constantemente em movimento. O Centro de Vitória é também um organismo em movimento, principalmente por ser uma região dotada de infraestrutura e serviços de transporte coletivos, que permitem e facilitam a utilização de seus espaços públicos e privados.

No que tange a paisagem da baía de Vitória, sempre teve uma imagem forte na memória coletiva, contudo, essa relação foi sendo perdida, ou melhor, ressignificada, em virtude dos inúmeros aterros, principalmente na região central da ilha, percurso escolhido pelo projeto curatorial da mostra em estudo.

Na década de 1980, Vitória passa a ter maior regulação na ocupação de áreas urbanas com a aprovação do Plano Diretor Municipal de 1984. O mesmo estabelece normas e modelos de assentamento com o objetivo de inibir a ação especulativa, bem como de ordenar a distribuição das atividades de comércio e serviços pelas áreas da capital. Dentro do plano e realizado um zoneamento urbano para toda a cidade, de acordo com interesses comuns de uso e ocupação do solo. Dentro desse zoneamento, foi criada a Zona Especial I, onde estavam localizados os elementos naturais e construídos passíveis de proteção ambiental e paisagística. Nesse sentido, ficaram definidas como áreas de proteção permanente a região da Cidade Alta, as ilhas, o manguezal, a orla das praias, o contorno das Ilhas do Frade e do Boi, as áreas situadas acima da cota de 50 dos morros e a área da Curva do Saldanha.

---

<sup>132</sup> CACCIARI, op.cit., p. 26.

No que diz respeito ao recorte paisagístico da Bienal, esse chamou a atenção exatamente para o interstício espacial entre o casco histórico da cidade e sua expansão, agora limitada por medidas que buscam conter e limitar o mercado imobiliário, ao mesmo tempo que se busca estratégias de revitalização do Centro e de valorização de suas paisagens naturais ou culturais. A Região Central começa a passar por um processo de revitalização, surgindo entre 1997-2000 o Projeto Revitalizar o Centro, idealizado pelo governo, na qual objetiva-se minimizar o esvaziamento e a desvalorização da região, criando condições para a permanência da população, evidenciando a identidade local, fortalecendo a ligação e a participação dos moradores com os patrimônios culturais e arquitetônicos. Cria-se então a proposta de um corredor cultural, com o intuito de manter uma identidade cultural e potencializar o turismo na região, dando vida a esta parte significativa da cidade, o circuito engloba da Curva do Saldanha da Gama, passando pela Casa Porto, Escola de Música, Escola de Teatro e Dança Fafi, Museu de Artes Plásticas, Teatro Carlos Gomes, Cine Teatro Glória, igrejas e conjunto arquitetônico da Cidade Alta.

Paralelamente ao Projeto Revitalizar o Centro surge o Projeto Morar no Centro, que visa dar uma função social aos imóveis abandonados, além de, diminuir o déficit populacional da cidade de Vitória. Exatamente nesse movimento de (re)olhar a cidade que a Bienal do Mar se instaura. As obras, bem como polêmicas geradas a partir de algumas delas, despertam novos e velhos olhares sobre a paisagem da cidade. Aciona afetos e pertencimentos. Águas-lembranças da cidade-ilha.

IEMANJÁ  
VITÓRIA/ES, 2019



**MERGULHOS POSSÍVEIS**

---

**N**avegar nas águas-lembranças do 8º *Salão Bienal do Mar* é como mergulhar na infinitude do oceano. Múltiplas possibilidades de descobertas. Um intenso diálogo entre arte, espaço, fruidor, paisagem e cidade. No entanto, essa pesquisa singrou o ‘mar’ entre vagalhões existenciais e pandêmicos. Mergulhamos no possível. Sobre o chão e com os pés no chão. Novos fluxos.

Na fluidez das águas que caminham e caminhamos, muitas descobertas, para além mar. Descobrimos uma cidade-ilha que ao longo do tempo passou por diversas modificações forçadas, que transformaram não só seu território e desenho urbano, mas a sua relação com as águas marítimas, que foi sendo perdida vagarosamente, em virtude de inúmeros aterros, planos e projetos urbanísticos; ações que alteraram definitivamente a paisagem da cidade-ilha. Marcas de um desenvolvimento desenfreado. Relações complexas de múltiplos passados-presentes. Mas, apesar de tudo, na contemporaneidade a capital capixaba não é composta apenas dessas ações estratégicas de territorialização, nem de construções maciças de aço e concreto ou de corpos que produzem uma energia desenraizada. É repleta de história, de processos e agentes. É repleta de memórias aquáticas e aquosas ligadas ao mar. Camadas de tempo sobrepostas.

Dessas memórias surgiu os *Salões do Mar*, mostras de arte contemporânea que, como vista no decorrer da dissertação, abre novos caminhos para o circuito artístico capixaba, dando espaço para artistas consagrados e estudantes. Porém, a maior conquista do evento em âmbito estadual é a instauração do espaço da Casa Porto das Artes Plásticas, em funcionamento até a atualidade, sendo um importante espaço artístico-cultural para o cenário de Vitória.

No que tange a edição *Salão Bienal do Mar*, constata-se que as intervenções artísticas formam arquivos memoriais e parte dos documentos do processo de construção da identidade da cidade, e se configuram como um canal de diálogo entre o fazer estético e o viver o espaço urbano, onde a cidade esteticamente é percebida a partir das obras e de suas intervenções na paisagem urbana. Sendo a mostra capaz de congrega a cidade e seu entorno, fazendo com que as obras/intervenções e a cidade se integrassem em um sistema híbrido e complexo que parece refletir uma possibilidade comunicativa.

Consideramos ainda que o projeto curatorial da mostra, apesar de inovador, também foi colonialista no sentido de determinar que o trecho escolhido para as intervenções era um espaço de vazio urbano. Especificamente com a obra *Atenção Arte!*, seus desdobra-

mentos ficou evidente que o projeto da mostra desconhecia a dimensão existencial do grupo de moradores que efetivamente ocupam a região demarcada e rotulada pelo projeto curatorial da mostra. Podemos dizer que eles são como um grupo de resistência ao processo de gentrificação e esvaziamentos urbanos impostos por uma lógica neoliberal que entende que a cidade e o seu centro econômico, deslocado do centro histórico, não interessa ao modelo colonialista de cidade que desconsidera a memória dos sujeitos e dos espaços que habitam as camadas temporais e arquitetônicas da cidade.

A *Bienal do Mar*, embora tenha fragilidades conceituais teve um papel importante na configuração da arte pública no Espírito Santo, em particular para que a própria prefeitura de Vitória tivesse que rever seus procedimentos de fomento cultural das artes visuais, uma vez que nenhuma das obras pode ser convertida em um bem material a ser tombado pelo patrimônio municipal. A plaqueta de propriedade e os procedimentos licitatórios tiveram que ser revistos e iniciaram uma nova era nos modos de financiamento do objeto artístico. Assim, estudar esse evento é evidenciar impactos da arte pública não apenas no território físico da cidade, mas em seus procedimentos vivenciais e administrativos.

No que tange as obras analisadas, podemos dizer que *Nós vemos a Cidade como a Cidade nos Vê*, de Heraldo Ferreira, salientou uma PAISAGEM CATÓPTRICA, a cidade - e seus habitantes - refletida nela mesma enquanto particularidade da paisagem; *O Silêncio do Martelo*, de Fabrício Carvalho, expôs uma PAISAGEM RESQUÍCIO, reflexo de movimentos de usos da vida; *Caminho das Águas*, de Piatan Lube descortinou uma PAISAGEM SUBTERRÂNEA, um risco no chão entre tempos, que se apaga e não se apaga. Por fim, *O Retorno de Araribóia*, do Coletivo Maruípe revelou uma PAISAGEM MUTÁVEL, transformando espaços e paisagens em curtos períodos, deixando visível o que se torna invisível pela correria do cotidiano.

Se cada obra de arte é um texto, que escreve o espaço - como citado no capítulo um - podemos dizer, que o tomo analisado são textos escritos em páginas arrancadas, rasgadas pelas mãos dos artistas de um único diário: Vitória. Páginas soltas no aventar da paisagem da cidade-ilha. Páginas que diluem-se ao cair sobre as águas do mar capixaba.



**HORIZONTE DE PALAVRAS**

---

ABREU, José Guilherme. **As origens da arte pública**. Lisboa: Convocarte - Revista de ciências da arte, 2015.

ARENDT, Hanna. A condição humana. Trad. Roberto Raposo. Forense Universitária: Rio de Janeiro e São Paulo, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARMAJANI, Siah. *Manifesto public sculpture in the context of american democracy*. In: *Espacios de lectura/reading spaces, Barcelona, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, 1995, p. 111-114.

ATHAYDE, Antonio. Os três vultos notáveis da História Colonial do Brasil, com relação à Capitania do Espírito Santo. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo**, no.8, abril de 1935.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Lisboa: Editora Letra Livre, 2012.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa / Manoel de Barros**. São Paulo: Leya, 2010.

BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Ricardo. Tornando visível a arte contemporânea (1995). In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSA, Bráulio. **Poesia com rapadura**. Fortaleza/CE: CeNE, 2017.

BLANCO, Ángela García. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Editora Akal, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRANDÃO, Junito. Dicionário **Mítico-Etimológico**. PETRÓPOLIS: VOZES, 1997.

CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Villa Veruchchio: Pazzini Editore, 2009.

CAMPOS, Marcelo. **Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento**. In: *Arte & Ensaios*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, ano XIV, número 15. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 107-115.

CANTON, Kátia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CARERI, Francesco. *Walkspaces: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CARVALHO, Fabrício. O Silêncio do Martelo, IN: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 37-41.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, Vozes, 1998.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira. Machado. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2001.

CIRILLO, Aparecido José. **Arquivos pessoais de artistas: questões sobre o processo de criação**. Vitória: UFES/ProEx, 2019.

\_\_\_\_\_ ; MENDES, Neusa (Org.). **Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente** (Obra não publicada, organizada em 2009).

\_\_\_\_\_ ; BELLO, Marcela; CELANTE, Ciliane. **Atenção arte: imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da arte pública e das intervenções urbanas**. Vitória: UFES Proex, 2018.

\_\_\_\_\_. Cidade, intervenção urbana e arte pública: 8ª Bienal do Mar. In: **Anais do I Seminário Internacional sobre arte publico en Latinoamérica**. Buenos Aires: UBA, 2009, vol. I. p. 163-168.

\_\_\_\_\_. Memória: tempo e matéria. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do 7º Salão do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2006. p. 47-51.

\_\_\_\_\_. Um jogo mestiço para um olhar viajante. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do 5º Salão Capixaba do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2003. p.4.

COLETIVO MARUÍPE. O Retorno de Araribóia. In: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 25-29.

CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo de Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DÍEZ, Jorge. **Madrid Abierto 2004-2008. Intervenciones de Arte público**. Madrid: Gráfica Enar, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Malê, 2017.

FARIAS, Agnaldo. Convite à viagem. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do 7º Salão do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2006, p. 17-19.

\_\_\_\_\_. Quando a arte se lança a avenida. In: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar**: ondas, pontes e intervenções navegáveis. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 21-23.

FELIX, Duque. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.

FERREIRA, Heraldo. IN: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar**: ondas, pontes e intervenções navegáveis. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 43-47.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Michel Foucault Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAY, Louis. **A montante da escrita**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. (Org.). **Apologia da Deriva**: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KLUG, Letícia Beccalli. **Vitória**: Sítio físico e paisagem. Vitória: EDUFES, 2009.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: PUC, Revista Gávea, ano 1, nº1. 1984.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

LOPES, Almerinda da Silva. A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 19, n. 2, 2013.

\_\_\_\_\_. Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, GABRIEL (ORG.). **Espírito Santo**: um painel da nossa história. Secretária de Estado da Cultura e Esporte: Vitória: EDIT, 2002.

\_\_\_\_\_. Inquietações e buscas, romantismo e idiossincrasia. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do II Salão Capixaba do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2000. p. 6.

\_\_\_\_\_. Pluralidade de formas e linguagens no I Salão Capixaba do Mar. In: CAPITANIA DOS PORTOS DO ESPÍRITO SANTO. **Catálogo do I Salão Capixaba do Mar**. Vitória: Capitania dos Portos, 1999. p. 2.

LUBE, Piatan. Caminho das águas. In: RUFINONI, Priscila; MARGOTTO, Samira. **Catálogo do 8º Salão Bienal do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009. p. 31-35.

LUCAS, Luiz Paulo Vellozo. In: CASA PORTO DAS ARTES PLÁSTICAS. **Catálogo do II Salão Capixaba do Mar**. Vitória: Casa Porto, 2000. p. 2.

LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MADERUELO, Javier. *Arte público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fundacion César Manrique, 2001.

\_\_\_\_\_. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poéticas del lugar: arte público en España*. Madrid: Fundación César Manrique. 2001.

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

\_\_\_\_\_. **Fluxos e refluxos**. 2018. 211 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MENDONÇA, Eneida Maria Souza [et al.]. **Cidade prospectiva: o projeto de Saturnino de Brito para Vitória**. Vitória: EDUFES; São Paulo: Annablume, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLDENBURG, Claes. "Sou a favor de uma arte" In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Edições SESC SP, 2012.

\_\_\_\_\_. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REMESAR, Antoni. **Para uma teoria del arte público**. Projectos e Lenguajes escultóricos. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997.

RIEGL, Alois. **O Culto dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

RILKE, Rainer Maria. Quem soube, espelhos, descrever jamais. *In: Poemas*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2014.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena - Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo**. 2009. 211f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

TOMMASI, Tereza Norma Borges de Oliveira. *In: I Salão Capixaba do mar: 13 de dezembro de 1999/30 de janeiro de 2000*, Vitória, vol. 1, 1999.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

\_\_\_\_\_. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

VOIGT, A. C.; ROLLA, C.E.O.; SORENSEN, C. O conceito de Mimesis segundo Platão e Aristóteles: breves considerações. **Revista Travessias**, n.2, v.9, 2015, p. 232-235.



## **APÊNDICES E ANEXOS**

---

## APÊNDICE I - FICHAS DE CATALOGAÇÃO DAS OBRAS

### DADOS GERAIS DO PROJETO CURATORIAL - 8º SALÃO BIENAL DO MAR

**TÉMATICA:**

Mar.

**PROPOSTA:**

Arte Pública - intervenções urbanas.

**LOCAL:**

Vitória/ES - área delimitada entre o Centro Histórico de Vitória e a Avenida Beira Mar.

**DATA:**

20 de dezembro de 2008 e 05 de fevereiro de 2009.

**CARÁCTER DAS OBRAS:**

Temporária, efêmera e permanente.

**OBRAS SELECIONADAS:**

1. O RETORNO DO ARARIBÓIA – Coletivo Maruípe
2. CAMINHO DAS ÁGUAS – Piatan Lube
3. O SILÊNCIO DO MARTELO – Fabrício Carvalho
4. NÓS VEMOS A CIDADE COMO A CIDADE NOS VÊ - Heraldo Ferreira
5. FOLHETIM SEREIA – Hebert Pablo
6. MARÍ[n] TIMO – Melina Almada
7. ATENÇÃO : ARTE – Jo Name
8. DO PÓ AO PÓ – WORK IN PROGRESS – Laerte Ramos
9. GRANDE PEQUENA CATRAIA – Marcelo Gandini
10. PLUS ULTRA – Oriana Duarte
11. EGO TRIP PRÉ-SAL – João Wesley/ Sandro de Souza
12. LÍQUIDAS FRONTEIRAS – Lucimar Bello
13. VOCÊ VÊ? – Jean Blaise Picheral

**COORDENAÇÃO GERAL**

Maria Helena Lindenberg

**COMISSÃO EDITORIAL**

Priscila Rufinoni, Samira Margotto.

**COMISSÃO CURATORIAL**

Aginaldo Farias, Maria Helena Lindenberg,  
Marilúcia Botallo, Nenna, Neusa Mendes.

**COMISSÃO ESPECIAL DE CURADORIA**

Jose Cirillo, Maria Helena Lindenberg,  
Nenna, Neusa Mendes.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  01
<b>TÍTULO:</b>  O Retorno do Araribóia	<b>AUTORIA DA OBRA:</b>  Coletivo Maruípe	<b>NATURALIDADE DO ARTISTA:</b>  Vitória/ES
<b>LOCALIZAÇÃO:</b>  Transição entre a Avenida Beira Mar, Rua Sete e Palácio Anchieta	<b>CARÁCTER:</b>  Temporária	<b>CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:</b>  Escultura
<b>DIMENSÃO:</b>  Não identificada	<b>COLORAÇÃO:</b>  Ferro	<b>SUPORTE:</b>  Calçadas

**IMAGENS:****CRÉDITO DAS IMAGENS:**

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  02
<b>TÍTULO:</b>  Caminho das Águas	<b>AUTORIA DA OBRA:</b>  Piatan Lube	<b>NATURALIDADE DO ARTISTA:</b>  Belo Horizonte/MG
<b>LOCALIZAÇÃO:</b>  Entre o prédio do Ministério Público e o Forte São João	<b>CARÁCTER:</b>  Temporária	<b>CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:</b>  Pintura
<b>DIMENSÃO:</b>  0,30x1.800m	<b>COLORAÇÃO:</b>  Azul	<b>SUPORTE:</b>  Calçadas, ruas e avenidas

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  03
<b>TÍTULO:</b>  O Silêncio do Martelo	<b>AUTORIA DA OBRA:</b>  Fabrício Carvalho	<b>NATURALIDADE DO ARTISTA:</b>  Ubari/MG
<b>LOCALIZAÇÃO:</b>  Praça Princesa Isabel	<b>CARÁCTER:</b>  Temporária	<b>CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:</b>  Escultura/Instalação
<b>DIMENSÃO:</b>  Não identificada	<b>COLORAÇÃO:</b>  Cinza, branca e marrom	<b>SUORTE:</b>  Praça

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  04
<b>TÍTULO:</b>  Nós vemos a cidade como a cidade nos vê	<b>AUTORIA DA OBRA:</b>  Heraldo Ferreira	<b>NATURALIDADE DO ARTISTA:</b>  Vitória/ES
<b>LOCALIZAÇÃO:</b>  Praça Papa Pio XII	<b>CARÁCTER:</b>  Temporária	<b>CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:</b>  Instalação
<b>DIMENSÃO:</b>  Não identificada	<b>COLORAÇÃO:</b>  Branca e espelhada	<b>SUPORTE:</b>  Praça

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  05
<b>TÍTULO:</b>  Folhetim Sereia	<b>AUTORIA DA OBRA:</b>  Hebert Pablo	<b>NATURALIDADE DO ARTISTA:</b>  Vitória/ES
<b>LOCALIZAÇÃO:</b>  Pontos de ônibus - Avenida Beira Mar	<b>CARÁCTER:</b>  Temporária	<b>CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:</b>  Pintura
<b>DIMENSÃO:</b>  Não identificada	<b>COLORAÇÃO:</b>  Amarelo, vermelho, laranja, azul, preto, marron e branco	<b>SUPORTE:</b>  Vidro - Pontos de ônibus

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  06
<b>TÍTULO:</b>  Mari[n]timo	<b>AUTORIA DA OBRA:</b>  Melina Almada	<b>NATURALIDADE DO ARTISTA:</b>  Teodoro de Sampaio/SP
<b>LOCALIZAÇÃO:</b>  Pontos de ônibus da Avenida Beira Mar	<b>CARÁCTER:</b>  Temporária	<b>CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:</b>  Escultura
<b>DIMENSÃO:</b>  Não identificada	<b>COLORAÇÃO:</b>  Branca, azul, verde e transparente	<b>SUPORTE:</b>  Calçadas

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  07
TÍTULO:  Atenção - Arte	AUTORIA DA OBRA:  Jo Name	NATURALIDADE DO ARTISTA:  Rio de Janeiro/RJ
LOCALIZAÇÃO:  Avenida Beira-Mar	CARÁCTER:  Temporária	CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:  Instalação
DIMENSÃO:  60x60cm	COLORAÇÃO:  Amarela e preta	SUPORTE:  Postes de iluminação pública

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  08
<b>TÍTULO:</b>  Do Pó ao Pó – Work in Progress	<b>AUTORIA DA OBRA:</b>  Laerte Ramos	<b>NATURALIDADE DO ARTISTA:</b>  São Paulo/SP
<b>LOCALIZAÇÃO:</b>  Centro de Vitória/ES	<b>CARÁCTER:</b>  Efêmera	<b>CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:</b>  Performance
<b>DIMENSÃO:</b>  Não identificada	<b>COLORAÇÃO:</b>  Preta e amarela	<b>SUPORTE:</b>  Espaço público e edificações

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR		FICHA Nº:  09
TÍTULO:  Grande Pequena Catraia	AUTORIA DA OBRA:  Marcelo Gandini	NATURALIDADE DO ARTISTA:  Vitória/ES
LOCALIZAÇÃO:  Avenida Beira-Mar	CARÁCTER:  Efêmera	CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:  Performance
DIMENSÃO:  Não identificada	COLORAÇÃO:  Preta e branca	SUPORTE:  Barco/Mar

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  10
TÍTULO:  Plus Ultra	AUTORIA DA OBRA:  Oriana Duarte	NATURALIDADE DO ARTISTA:  Campina Grande/PB
LOCALIZAÇÃO:  Clube de Regatas Saldanha da Gama	CARÁCTER:  Efêmera	CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:  Performance
DIMENSÃO:  Não identificada	COLORAÇÃO:  Não identificada	SUPORTE:  Mar

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR		FICHA Nº: 11
TÍTULO:  Ego Trip Pré-Sal	AUTORIA DA OBRA:  João Welesy Sandro de Souza	NATURALIDADE DO ARTISTA:  Guaçu/ES Vila Velha/ES
LOCALIZAÇÃO:  Mar - proximidades da formação rochosa Penedo	CARÁCTER:  Efêmera	CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:  Instalação
DIMENSÃO:  Não identificada	COLORAÇÃO:  Branca, laranja e vermelha	SUORTE:  Mar

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  12
<b>TÍTULO:</b>  Líquidas Fronteiras	<b>AUTORIA DA OBRA:</b>  Lucimar Bello	<b>NATURALIDADE DO ARTISTA:</b>  Itajubá/MG
<b>LOCALIZAÇÃO:</b>  Edifício Fábio Ruschi (Av. Beira Mar)	<b>CARÁCTER:</b>  Efêmera	<b>CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:</b>  Projeção de vídeos
<b>DIMENSÃO:</b>  Não identificada	<b>COLORAÇÃO:</b>  Colorida	<b>SUPORTE:</b>  Fachada do edifício

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

<b>FICHA DE CATALOGAÇÃO DO 8º SALÃO BIENAL DO MAR</b>		FICHA Nº:  13
TÍTULO:  Você Vê?	AUTORIA DA OBRA:  Jean-Blaise Picheral	NATURALIDADE DO ARTISTA:  Belfort/FR
LOCALIZAÇÃO:  Terminal Aquaviário Dom Bosco	CARÁCTER:  Permanente	CATEGORIA DA INTERVENÇÃO:  Instalação
DIMENSÃO:  Não identificada	COLORAÇÃO:  Preta e laranja	SUPORTE:  Chão

## IMAGENS:



## CRÉDITO DAS IMAGENS:

Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas / Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

## APÊNDICE II – FICHAS DAS MEDIAÇÕES E AÇÕES EDUCATIVAS

### DADOS GERAIS DO PROJETO EDUCATIVO - 8º SALÃO BIENAL DO MAR

#### METODOLOGIA:

De carácter permeável e reticular – cada dia o grupo concebia, experimentava e registrava novas estratégias de abordagem, específicas de cada obra, seguindo-se de uma avaliação diária de cada ação, de modo a ser possível uma comparação de resultados.

#### OBRAS SELECIONADAS PARA INTERMEDIAÇÃO ENTRE MONITORES E PÚBLICO:

- Folhetim Sereia (Herbert Pablo Bastos);
- Nós vemos a cidade como a cidade nos vê (Heraldo Ferreira Borges);
- Caminho das Águas (Piatan Lube Moreira);
- Você Vê? (Jean-Blaise Picheral);
- Atenção Arte (Jo Name);
- O Retorno de Araribóia (Coletivo Maruípe).

#### MEDIADORES:

Eliana Carneiro, Filipe Frauches Mecnas, Giovanna Faustini, Horrana de Kássia Barbosa Santos, Ítalo Ângelo Galiza, Lucas Tristão Ferreira, Márcia Garcia do Vale, Marianna Schmidt da Silva, Marcel Nascimento Rosa, Michele Cristine Marques Rebello, Patrícia Mendonça Almeida, Rejane Afonso Teixeira, Talita Goulart Arrivabene, Tamires Nepomuceno, Thiago Mendes Dutra.

#### COORDENAÇÃO E ORGANIZAÇÃO:

José Cirillo , Neusa Mendes.

#### COORDENAÇÃO OPERACIONAL E PEDAGÓGICA:

Célia Ribeiro, Erly Vieira Júnior.

#### OFICINAS PARA A COMUNIDADE:

- Oficina para a 3º Idade;
- Oficina para alunos da 7º Série do Ensino Fundamental;
- Oficina para internos do Instituto de Atendimento Sócio Educativo do Espírito Santo (IASSES).

#### FORMA DE REGISTRO DAS MEDIAÇÕES:

- Relatórios,
- Fotografias;
- Vídeos.

#### ETAPAS DO PROJETO EDUCATIVO:

- 1) Ação cultural - laboratório/workshop;
- 2) Procedimentos de mediação;
- 3) Formação continuada dos professores da rede pública de ensino.

#### PÚBLICO ALVO:

- 1) Artistas locais;
- 2) Transeuntes da cidade ;
- 3) Professores da rede pública municipal de ensino.

---

**FICHAMENTO DE RELATOS DAS AÇÕES EDUCATIVAS -  
MEDIÇÕES**

FICHA Nº:

01

---

TÍTULO:

Folhetim Sereia

AUTORIA DA OBRA:

Hebert Pablo

---

METODOLOGIA:

Encenação do teatro do invisível, desenvolvida por Augusto Boal. Nesta modalidade teatral apenas os autores sabem que existe uma encenação. O fato de ter um público parado por algum tempo aguardando a condução viabilizou o envolvimento com a encenação.

---

FORMA DE REGISTRO DA MEDIAÇÃO:

Relatórios e fotografias.

---

MEDIAÇÃO:

EXEMPLO A - Cinco monitores formaram três grupos. A monitora 1 ficou sozinha, em meio às pessoas no ponto de ônibus. Duas amigas (monitoras 2 e 3) chegaram juntas e permaneceram um pouco afastadas da primeira. Pouco depois um casal (monitores 4 e 5) alcançaram o ponto de ônibus comentando que as pinturas ali realizadas eram pichações mal feitas.

A monitora 1 aproximou-se, discordando afirmou que eram obras de arte. Perguntou ainda de onde eles eram. Responderam que do Rio de Janeiro. Várias pessoas prestavam atenção na conversa. Quando eles falaram a procedência um rapaz se manifestou indignado: “No Rio não tem nada disso porque os tiros destruíram os vidros! Bala perdida! Não podem nem fazer nada!” Um senhor que estava ao lado dele comentou: “É claro que isso é arte! As pessoas confundem, ou acham que não é porque não é uma coisa que está lá bonitinha, penduradinha e com moldura. Não é uma coisa que está num museu. Aí elas não percebem. Mas isso aí é muito legal.”

Outro transeunte disse: “Falam que não é arte porque está aqui em Vitória, se fosse lá no Rio eles diriam que é!” A discussão se prolongou enquanto os atores se movimentavam entre as obras do ponto de ônibus. As pessoas os acompanhavam com o olhar, algumas tocavam a pintura, passavam a observá-las mais atentamente. Os atores as incitavam a opinar e surgiram elogios e críticas, essas comparando as pinturas com pichações.

Quando o casal de monitores se afastou, uma moça que elogiara as pinturas disse que eles estavam com inveja, por não existir no Rio de Janeiro esse tipo de intervenção, e concluiu afirmando que se essas obras estivessem lá eles achariam lindo!

As duas amigas (monitoras 2 e 3), identificadas como mineiras, começaram a se fotografar junto às obras. A monitora 1 se ofereceu para ajudá-las. Enquanto isso, o casal (monitores 4 e 5) começou uma nova discussão com um senhor, que também era carioca. Ele disse que as pinturas eram horríveis, e que se aquilo era arte os pichadores do Rio eram bem melhores. Disse ainda que pinta, e que dá para perceber que a pessoa que fez aquilo nunca pegou

---

num pincel. A monitora 1 continuou argumentando tratar-se de obra de arte e ele retrucou então que era “arte vadia”! Ao ver uma mulher passar, apontou e comentou: “Isso que é arte!” Em seguida citou a frase de um amigo que costuma expor no Edifício Fábio Ruschi: “é arte o que está e não está ali, é e não é”. A monitora 1 observou que ele acabara de definir a obra do Folhetim Sereia, o carioca sem dar atenção embarcou em seu ônibus que chegou.

EXEMPLO B – As duas amigas (monitoras 2 e 3) estavam no ponto. O monitor 4, afastado e sozinho, iniciou uma conversa com uma mulher, ambos criticaram negativamente as pinturas. A monitora 1 e a 5, atuando como turistas mineiras, fotografavam-se, maravilhadas, junto às pinturas.

Um casal idoso interveio na conversa das "mineiras". A mulher concordou e acrescentou que as pinturas deixaram o ponto mais sensual. Já o marido afirmou tratar-se de “coisa de doido”, a esposa rebateu dizendo: “Ele que é doido, não gosta de nada...”. Relatou que o levava para ver as pinturas em outros pontos de ônibus, tendo ele se interessado apenas pelas que mostravam o rosto e o corpo de mulheres. A discussão com esse casal durou um bom tempo, chamando a atenção de muitas pessoas. Por fim, a mulher falou para o marido: “Você é burro, não sabe de nada mesmo...! Isso é coisa da Prefeitura! A Prefeitura tá dando aula de artes!”.

Nesse mesmo ponto uma moça disse gostar das pinturas, mas que "aquela com dois corpos de mulheres e dizeres em francês" lhe causava uma impressão ruim por parecer sangue, remetendo a violência. Enquanto isso o monitora 4 manteve a conversa com outra mulher que achou as pinturas muito cafonas, contrapondo o trabalho nos muros do Instituto Braille “aquelas tampinhas...” como exemplo de arte.

EXEMPLO C – Dois monitores homens (1 e 2) chegam ao ponto de ônibus apreciando e trocando idéias sobre a pintura, sua fatura, tinta empregada, técnica, etc. Uma monitora (4) indagou a uma senhora no ponto de ônibus se a pintura era uma pichação, ela com convicção respondeu que não, pois era bonita e realizada com técnica. E ficou observando atentamente a pintura e envolvida na conversa dos monitores até seu ônibus chegar. Um senhor que a acompanhava discordou de seu julgamento.

Uma velhinha perguntou sobre um ônibus que ela queria, e espontaneamente comentou que as pinturas eram muito feias, e que haviam sido feitas à noite por mascarados.

Um senhor identificou dois elementos da equipe “como os autores deste ato de vandalismo”, referindo-se aos monitores 1 e 2.

---

## IMAGENS:



## CRÉDITO DOS DADOS E IMAGENS:

Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES) - CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa (Org.). Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente (Obra não publicada, organizada em 2009).

---

**FICHAMENTO DE RELATOS DAS AÇÕES EDUCATIVAS -  
MEDIAÇÕES**

FICHA Nº:

02

---

TÍTULO:

AUTORIA DA OBRA:

Nós vemos a cidade como a cidade nos vê

Heraldo Ferreira Borges

---

METODOLOGIA:

Os monitores abordavam os pedestres na Praça Pio XII e os convidavam a entrar nos espaços dos espelhos, ou estabelecia uma conversa a respeito da instalação.

---

FORMA DE REGISTRO DA MEDIAÇÃO:

Relatórios e fotografias.

---

MEDIAÇÃO:

EXEMPLO A - Uma vendedora de coco indagada por monitores sentados ao lado de seu carrinho a respeito do que se tratavam os espelhos no meio da praça, respondeu que era arte na rua, e que enquanto trabalhava costumava ver crianças brincando dentro, pessoas dançando, etc. Relatou que diariamente ia ao espaço entre os espelhos observar os vários pontos da cidade.

EXEMPLO B - Um senhor abordado por monitores disse saber que se tratava de uma obra de arte, mas não compreendia, mostrou preocupação com a possibilidade de roubo dos espelhos ou mesmo sua depredação.

EXEMPLO C - Uma senhora abordou os monitores na Praça Pio XII indagando sobre o significado dos espelhos, os monitores devolveram a questão. Ela respondeu que era uma espécie de auto-retrato.

EXEMPLO D - Abordado pelos monitores um senhor disse que achara muito interessante os espelhos, tão úteis quanto um relógio numa praça pública, sendo que a diferença entre os dois é que você olha o relógio, vê que está atrasado e corre. Já quando vê o espelho, pára para ver sua imagem e junto com ela está a imagem da cidade.

---

## IMAGENS:



## CRÉDITO DOS DADOS E IMAGENS:

Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES) - CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa (Org.). Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente (Obra não publicada, organizada em 2009).

---

**FICHAMENTO DE RELATOS DAS AÇÕES EDUCATIVAS - MEDIAÇÕES**

---

FICHA  
Nº:

03

---

TÍTULO:

AUTORIA DA OBRA:

Caminho das Águas

Piatan Lube

---

METODOLOGIA:

Encenação dos monitores sobre a linha do Caminho das Águas.

---

FORMA DE REGISTRO DA MEDIAÇÃO:

Relatórios e fotografias.

---

MEDIAÇÃO:

EXEMPLO A - A monitora 1 instaurou uma performance sobre “O Caminho das Águas”. Caminhando sobre a linha azul perguntava aos transeuntes que encontrava se seguindo essa linha chegaria à rodoviária.

EXEMPLO B – O grupo de monitores andaram em fila indiana sobre a linha azul, às vezes simulando gestos de braços como se estivessem nadando.

EXEMPLO C - O grupo de monitores realizaram uma performance, andando em fila indiana sobre a linha caracterizados como banhistas, abordando as pessoas, dizendo-se turistas e perguntando onde ficava a praia.

EXEMPLO D - Indagado a respeito da linha azul no chão um senhor respondeu que desconhecia o significado, mas que ele via aquilo todo dia e algumas pessoas passavam por ele e perguntavam o que era. Após a explicação dos monitores disse ser interessante saber como o centro era antigamente, morador há 60 anos em Vitória, viu parte do aterramento.

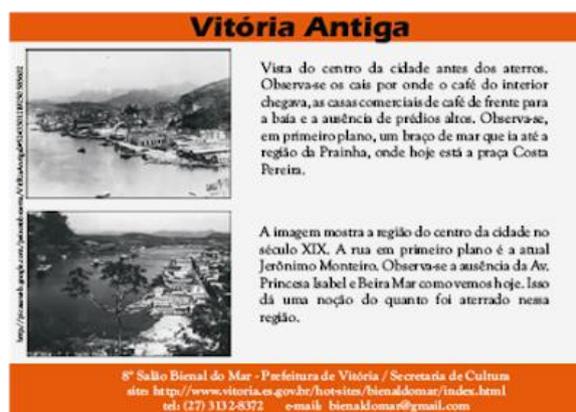
EXEMPLO E - Interpelados por monitores alguns transeuntes afirmavam que era uma demarcação realizada pela Prefeitura Municipal de Vitória do percurso onde a fiação elétrica dos postes seria embutida

EXEMPLO F – Pedestres indicava um circuito turístico envolvendo as construções tombadas pelo Patrimônio Histórico e os equipamentos culturais disponíveis na região

Obs: Em todos os exemplos, depois do primeiro contato com os pedestres, os monitores distribuía um folder com fotos de Vitória antes do aterro que deslocou as fronteiras do mar.

---

## IMAGENS:



## CRÉDITO DOS DADOS E IMAGENS:

Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES) - CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa (Org.). Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente (Obra não publicada, organizada em 2009).

---

**FICHAMENTO DE RELATOS DAS AÇÕES EDUCATIVAS - MEDIAÇÕES**

FICHA Nº:

04

---

TÍTULO:

Você Vê?

AUTORIA DA OBRA:

Jean-Blaise Picheral

---

METODOLOGIA:

Os monitores abordavam os pedestres e estabelecia uma conversa a respeito da instalação.

---

FORMA DE REGISTRO DA MEDIAÇÃO:

Relatórios e fotografias.

---

MEDIAÇÃO:

EXEMPLO A - Um transeunte disse ter achado muito legal as intervenções, e sugeriu que “sempre devia ter uma obra de arte na cidade, porque o cidadão não tem tempo de ir à galeria ou a um museu. E a arte, estando nas ruas, interage com as pessoas”.

---

IMAGENS:



CRÉDITO DOS DADOS E IMAGENS:

Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES) - CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa (Org.). Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente (Obra não publicada, organizada em 2009).

---

---

**FICHAMENTO DE RELATOS DAS AÇÕES EDUCATIVAS -  
MEDIAÇÕES**

FICHA Nº:

05

TÍTULO:

Atenção Arte?

AUTORIA DA OBRA:

Jo Name

METODOLOGIA:

Os monitores abordavam os pedestres e estabelecia uma conversa a respeito da instalação.

FORMA DE REGISTRO DA MEDIAÇÃO:

Relatórios e fotografias.

MEDIAÇÃO:

EXEMPLO A - Um taxista abordado reclamou que era coisa do prefeito, que ele faz coisas sem avisar antes e ninguém sabe de nada. Disse que era porque “ele viaja muito e trouxe essa idéia inovadora para o Espírito Santo, mas não avisa o porquê do feito”.

EXEMPLO B - Indagado sobre as placas de alerta de Jô Name, um policial disse que nunca havia reparado nelas e que, se não falássemos, jamais teria percebido. Disse que provavelmente se tratava de alguma coisa cultural, porque na Praça Pio XII é comum ocorrer esse tipo de manifestação. Apontando para os malabares de uma das placas afirmou: “Se isso fosse em Gaza eu acharia que é um local de bombardeio”

IMAGENS:



CRÉDITO DOS DADOS E IMAGENS:

Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES) - CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa (Org.). Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente (Obra não publicada, organizada em 2009).

---

---

**FICHAMENTO DE RELATOS DAS AÇÕES EDUCATIVAS - MEDIAÇÕES**

---

FICHA Nº:

06

TÍTULO:

O Retorno de Araribóia

AUTORIA DA OBRA:

Coletivo Maruípe

METODOLOGIA:

Registros fotográficos e depoimentos em vídeo

FORMA DE REGISTRO DA MEDIAÇÃO:

Relatórios, fotografias e vídeos.

MEDIAÇÃO:

EXEMPLO A - Munidos de máquinas fotográficas os monitores convidavam a população a tirar fotografias ao lado da figura do índio. Usando câmera de vídeo, registraram depoimentos dos passantes, convidados a “escolherem” locais para os quais a estátua poderia ser levada no dia seguinte.

IMAGENS:



CRÉDITO DOS DADOS E IMAGENS:

Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES) - CIRILLO, Aparecido José; MENDES, Neusa (Org.). Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente (Obra não publicada, organizada em 2009).

---

## ANEXO I - ENTREVISTAS COM OS ARTISTAS

FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR

FICHA Nº:  
01

ENTREVISTADO:

OBRA:

Coletivo Maruípe

O Retorno de Araribóia

**O TRABALHO QUE VOCÊS PROPÕEM LIDA COM OS LUGARES DA MEMÓRIA COLETIVA. NAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS, AINDA É POSSÍVEL POTENCIALIZAR ESPAÇOS E MARCÁ-LOS COMO LUGARES DE MEMÓRIA?**

Não existem lugares sem memória, o que chamamos de não-lugares, grandes centros, estão carregados de significados e marcas; todos eles são fragmentos de uma memória coletiva. As intervenções são uma possibilidade de transformação do cotidiano em seus aspectos artístico-políticos. Entretanto, geralmente, quando se fala em arte pública o que mais vemos como resultado é um deslocamento do espaço da galeria para o espaço urbano, sem perceber os diversos elementos que envolvem essa nova situação. Uma delas é o mito da boa arte (propagada no interior do cubo branco) que no contexto atual utiliza o espaço público (geralmente considerado livre) como o novo cubo branco. A diferença é que agora os artistas não pretendem apenas demonstrar suas habilidades estéticas; conquistaram autoridade em outras frentes. O resultado em muitos casos é a tomada de comunidades e cidades como espaços sem memória, descarregando sobre elas incríveis experiências, ou, no outro extremo, uma supervalorização da memória coletiva já existente, potencializando uma visão mítica das mesmas. Devemos estar atentos, como produtores, para não recriar antigos mitos, do artista, da obra que tudo sabe, ou do cotidiano e da comunidade como lugares de obrigatória preservação da memória.

**O “PASSEIO” DO ARARIBÓIA, DE CERTA FORMA, DESLOCALIZA A MEMÓRIA VISUAL DOS TRANSEUNTES. COMO VOCÊS CONCEITUARIAM ESSA EXPERIÊNCIA DE DESCENTRAMENTO?**

O retorno de Araribóia é como um fantasma que nos assombra com sua imagem repetida e deslocada. Essa situação faz com que dentro da experiência do transeunte exista, residualmente, certo desconforto quanto a sua percepção da cidade, e também a perda dos referenciais, provocada pelo reposicionamento dos elementos que compõem o cotidiano. Tal circunstância pode desencadear uma série de questões para o espectador, que nem sempre é um transeunte desavisado, mas pode também converter o que seria uma mobilidade incerta da escultura em um passeio turístico emoldurado dentro de um evento.

**O ARARIBÓIA É UMA PERSONAGEM OFICIAL, MARCA DE UMA MEMÓRIA TAMBÉM OFICIAL. A PROPOSTA DO COLETIVO, AO DESLOCAR TAL MEMÓRIA, ESTARIA TAMBÉM REPONDO EM DISCUSSÃO OS MITOS OFERECIDOS À COLETIVIDADE?**

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.

CRÉDITO DA ENTREVISTA:

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**


---

**FICHA Nº:  
02**


---

**ENTREVISTADO:**
**Piatan Lube**
**OBRA:**
**Caminho das Águas**


---

**O PROJETO QUE VOCÊ APRESENTOU LIDA COM UMA MEMÓRIA GEOLÓGICA DA BAÍA DE VITÓRIA, APAGADA POR INÚMERAS MODIFICAÇÕES URBANAS. É UM TRABALHO QUE PODERIA SER APARENTADO ÀS PESQUISAS DA LAND ART, MAS COM NOVA ÊNFASE ECOLÓGICA?**

As ações acontecem diretamente nos ambientes que são incorporados à obra, e o ambiente se torna elemento integrante da obra de arte; assim, a interferência do artista conjuga-se com características físicas e/ou simbólicas do lugar. Caminho das águas assim se afirma graças a sua relação peculiar com a paisagem, trazendo-a, em sua maneira natural, para a atual paisagem da cidade, resgatando toda a memória natural do lugar, o desenvolvimento social urbano da ilha, as diferentes maneiras de ver a sua paisagem e suas funções, que se modificaram ao longo dos tempos. A natureza reconquista em cima do concreto seu espaço, recompondo de maneira simbólica o meio ambiente. Busco trazer os olhares para a grande questão deste século (ambiente versus progresso), a sustentabilidade necessária nas ações, por uma questão de sobrevivência. O objetivo do trabalho é evidenciar, por meio desta linha azul, a violência contra o meio ambiente, anunciada como progresso, a Mata Atlântica que sumiu praticamente, a população indígena dizimada, o buraco na camada de ozônio, aumentando a temperatura do planeta devido à crescente emissão de poluentes.

---

**A LINHA AZUL DEMARCA, NO CHÃO, O ANTIGO TRAÇADO DA BAÍA. ESSA SINALIZAÇÃO PRETENDE REAVIVAR OS OLHARES PARA A NATUREZA? QUAL A RELAÇÃO DE SUA PROPOSTA COM CERTO SENTIMENTO ROMÂNTICO DA PAISAGEM?**

Caminho das águas vem afirmar, em uma perspectiva antropológica da geografia do território, a presença de toda ação do progresso na baía. A paisagem de um espaço constituído de elementos distintivos: cores, formas, texturas, volumes, localização, tempo histórico, monumentos naturais, monumentos construídos. Assim se formam e se modificam as paisagens dos lugares, seus valores e sentidos. Assim ela é uma determinada forma de ver a cidade, construída coletivamente. A linha azul apresenta toda uma série de eventos históricos que envolveram Vitória, no que tange à sua paisagem, essa que traduz toda a ação do homem no espaço. Tal linha é um código e impõe uma leitura que está claramente inscrita na cidade e nela inscreve características culturais e pensamentos que movimentaram determinada época; a construção da paisagem é um processo histórico, onde são representadas as relações sociais entre homem e meio, criando os lugares dotados de valores comuns e individuais.

---

**VOCÊ FALA EM INTEGRAR OUTROS PARTICIPANTES NA EXECUÇÃO DO PROJETO. COMO ESSA EXPERIÊNCIA COMUM AJUDARÁ A CRIAR A INTERVENÇÃO?**

A idéia de integrar outros participantes nasce da funcionalidade da execução do trabalho e da crença no outro, na força do coletivo. Quando o idealizei já o fiz pensando nesta força coletiva para a execução, até mesmo meus princípios comunistas assim o fazem. Caminho das Águas é uma intervenção provida de um tamanho monumental, tornando árduo o trabalho pictórico graças a todas as imperfeições existentes nos trajetos das águas, o nível elevadíssimo de sujeira das ruas, as diferentes texturas. Lidar com as intempéries leva a uma atenção com toda a questão do aquecimento global e suas interferências nas previsões climáticas, ou seja, sofremos com toda ação do homem na natureza, a mudança dos ventos e a incapacidade de precisão dos sites de previsão do tempo. A temporada de chuvas em dezembro e janeiro pediu agilidade na execução do trabalho, partindo do princípio sensível, da verdade pictórica, a chuva; assim, esta equipe em ação fez, em 3 dias, 1.800 m de Caminho das águas, trabalho que se tornou possível com a soma de forças.

---

**CRÉDITO DA ENTREVISTA:**
**Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.**


---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**


---

**FICHA Nº:  
03**


---

**ENTREVISTADO:**
**Fabrício Carvalho**
**OBRA:**
**O silêncio do martelo**


---

**A DISPOSIÇÃO EFÊMERA DE OBJETOS COLHIDOS NAS RUAS SERIA A IMAGEM DE UMA  
CIDADE DE FLUXOS, DE CONSUMO E DE AUTOCONSUMO?**

A condição efêmera das construções que faço está ligada a essa movimentação constante da cidade, que no caso é refletida no aparecimento e desaparecimento dos objetos, nas apropriações e abandonos desses elementos, nas ações que os deslocam de um espaço ao outro. As construções (disposições) partem dos objetos encontrados na rua, tentando identificar e extrair deles algo que os transforme de alguma coisa abandonada em alguma coisa construída, provisoriamente. Os objetos se juntam, se relacionam com algum elemento da arquitetura do lugar e criam uma outra infra-estrutura, que altera o sentido habitual daquele espaço, alterando, por exemplo, a movimentação das pessoas. Mas tudo é composto de forma precária e solúvel. Nada é tão fixo que não possa ser arrancado, destruído, ou antes, reapropriado. De modo que, por vezes, o objeto que se encontrava abandonado por vários dias na calçada, em função da intervenção (que na maioria dos casos desconstrói toda sua estrutura) torna-se atrativo para aqueles que enxergam naqueles materiais alguma possibilidade ainda de “consumo”.

---

**A RELAÇÃO ENTRE OBJETOS QUE FORAM DOMÉSTICOS E A RUA NA QUAL SE ALOJAM  
MARCA UMA DUALIDADE DENTRO/FORA, RUA/CASA EM SUA PROPOSTA? A RUA E A  
CASA INVERTERIAM SUAS FUNÇÕES RESPECTIVAS DE ABRIGO E CONVÍVIO?**

Evidentemente que os objetos, quando abandonados na rua, são colocados em uma condição “fora” do convívio íntimo, mas não estão num lugar definido, num “fora” propriamente. Por diversas razões (culturais? políticas? etc.) o dito espaço público, cá pra nós, não nos pertence. Nem a ninguém. Assim, geralmente, o objeto abandonado está numa condição entre dentro e fora, à disposição, não pertence a nada, ninguém ou nenhum lugar. Não é propriamente um lixo, nem é casa nem é rua. Na casa, provavelmente, o objeto se tornou obsoleto, portanto estranho ao ambiente, e foi substituído por outro. Então não serve mais àquele espaço, que não o abriga nem vê nele algum tipo de possibilidade de convívio. Na rua, está aberto a um convívio de uma outra ordem, não está abrigado, não tem lugar definido em um conjunto articulado, torna-se outra vez estranho. O objeto fica à espera de alguém, que lhe dê alguma função, para que possa existir novamente.

---

**O TRABALHO COM OS RESÍDUOS, COM AQUILO QUE A REDE DE CONSUMO DESENFRE-  
ADO TORNA OBSOLETO, CONCEDERIA AO SEU PROJETO UM CARÁTER AO MESMO  
TEMPO CRÍTICO E NOSTÁLGICO?**

Isso depende muito da reação da ação das pessoas. Tem uma frase do Milton Santos (A Natureza do Espaço) que diz: “Os objetos são um convite e um limite à ação”. Neste sentido, as intervenções que realizo com estes resíduos são algum tipo de carga, ou sopro de vida nestes objetos, que os instalam entre o “convite” e o “limite” e entre a crítica e a nostalgia. Na medida em que transformo o que estava abandonado em elemento próprio, constituinte do espaço de vivência, em “arquitetura”, mesmo que provisoriamente, torno esses objetos mais uma vez importantes e dignos de atenção. Atenção manifestada por aqueles que reclamam pelo obstáculo na calçada, que “deveria estar livre”, ou por aqueles que utilizam as construções como desvios mesmo, passando pelos obstáculos, atravessando as estruturas. E, por fim, por aqueles que desmontam essas estruturas para aproveitar seus materiais em algum projeto/necessidade particular, ou porque este é o seu trabalho, como no caso de alguns funcionários da limpeza urbana ou ainda aqueles que vão lá e destroem tudo pelo imensurável prazer da destruição.

---

**CRÉDITO DA ENTREVISTA:**
**Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.**


---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**


---

FICHA Nº:

04

ENTREVISTADO:

OBRA:

Heraldo Ferreira

Nós vemos a cidade como a cidade nos vê

---

**SEU PROJETO FALA DE UMA CIDADE DE REFLEXOS, QUE AO MESMO TEMPO REAFIRMA AS INDIVIDUALIDADES E AS APAGA. O USO EXPLÍCITO DE ESPELHOS BUSCA TORNAR EVIDENTE TAL CENÁRIO?**

Acredito que o meu trabalho fala de uma cidade fragmentada, multifacetada. Mas, mais importante que isso, fala da cidade como sendo uma construção coletiva. Claro que a coletividade é formada de individualidades, diversidades, contrariedades. Aristóteles disse que o homem é um animal político (zon politikon) – político não como partidário mas como ser inerente da polis (cidade, em grego). Se traduzirmos para a linguagem corrente atual, podemos nos considerar como sendo animais urbanos. Assim, a cidade não apaga simplesmente as individualidades, ela apenas nos diz que somos parte de algo maior do que o nosso próprio ego imagina. Quanto ao reflexo que a pergunta menciona, ele não é feito da cidade por si mesma, estamos nele também. Ou seja, quando dizemos que a cidade é suja ou mal cuidada, será que não é porque também o somos?

---

**VER-SE, SER VISTO, VER. A CAIXA DE ESPELHOS SERIA UMA CAIXA DE RESSONÂNCIAS DO OLHAR, HAVERIA ALGO DE VOYEURÍSTICO EM SEU TRABALHO?**

Em última instância, qualquer coisa conectada ao olhar pode ser considerada assim. Entretanto, prefiro acreditar que não há nada de voyeurístico no trabalho, principalmente porque a atitude do voyeur é passiva. Os espelhos “ressoam” o nosso olhar para as nossas ações e os nossos desejos para com a cidade. A cidade é o nosso maior feito como civilização e ultimamente temos nos esquecido disso. A proliferação de shoppings, de condomínios fechados, de carros blindados, de grades e muros... Não nos reconhecemos mais na cidade onde nascemos e/ou vivemos... Ou será que nos tornamos tão cínicos? Será que é tão difícil perceber que as cercas elétricas, os arames farpados, os vidros fumê são tão violentos quanto uma arma apontada? Li em algum lugar que merecemos a cidade em que vivemos... Este poderia ser um outro título para a instalação!

---

**O JOGO DE IMAGENS, O JOGO DOS OLHARES, OS DESEJOS, AS VITRINES, SEU PROJETO INSTIGA UMA GAMA DE QUESTÕES EM TORNO DA VIDA NAS CIDADES. O PONTO FINAL DESSA REDE DE RECONHECIMENTOS/DESCONHECIMENTOS SERIA O CONSUMO?**

O ponto final é o reconhecimento, ou melhor, a consciência de que o espaço público é o centro da vida nas/das grandes cidades. Paulo Mendes da Rocha, arquiteto brasileiro ganhador do Prêmio Pritzker de 2006, diz que não há o espaço privado. Tudo à nossa volta tem uma dimensão pública. As pessoas acreditam que estão salvas em casa mas é um engano. A água que sai pela torneira não nos pertence, está sob a responsabilidade de pessoas que nem conhecemos. A eletricidade, a saúde, o conhecimento... Esta segurança que procuramos ao instalar câmeras e interfones é uma sensação, é uma ilusão. Temos que nos apoiar um nos outros. Temos que ser mais do que nunca conscientes do nosso papel como cidadãos e co-cidadãos.

---

**CRÉDITO DA ENTREVISTA:**

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**

---

FICHA Nº:  
05

ENTREVISTADO:

OBRA:

Herbert Pablo

Folhetim Sereia

---

**SUA PROPOSTA DIALOGA EXPLICITAMENTE COM CÓDIGOS DA CULTURA POP, QUER PELA ICONOGRAFIA, QUER PELA APRESENTAÇÃO. COMO VOCÊ PENSA AS POSSIBILIDADES DA ARTE CONTEMPORÂNEA FRENTE A ESSES CÓDIGOS MIDIÁTICOS PRÉ-ESTABELECIDOS?**

A apropriação dos recursos midiáticos como suporte pela Arte certamente foi enunciada pela cultura pop como uma potência de interação entre esses dois meios de circulação de idéias que renovou as relações da audiência com a obra, criando novos circuitos de propagação e recepção da arte e novas formas de estetização do sujeito, mesclando as formas de representação humana com o apelo gráfico da publicidade. Hoje vivemos plenamente a consolidação desses novos ambientes e formas de representação gráfica, especialmente no fenômeno de legitimação do grafite e da interface digital gráfica dos sítios eletrônicos como meios de expressão e experimentação da arte contemporânea.

---

**UM DOS MAIORES DESAFIOS DE SUA PROPOSTA SERIA CONSEGUIR, EM MEIO AO TECIDO DE REFERÊNCIAS QUE ENCOBRE A CIDADE, CRIAR ALGUMA ABERTURA A NOVAS EXPERIÊNCIAS?**

O desafio do trabalho consiste em colocar em prática minha pesquisa de decalcar materialmente meus arquivos digitais em suportes diferenciais. Escolhido o vidro de pontos de ônibus da cidade como base a ser interferida, optei por uma tinta que mantivesse a transparência da superfície, tornando os painéis com os grafites das artistas Cindy Sherman, Marina Abramovic, Márcia X, Rebecca Horn, Orlan e Nan Goldin uma paisagem fugaz e constantemente animada pela dinâmica da cidade. Tais registros foram colecionados através de pesquisas na internet, e o trabalho se fecha através da publicação dessas imagens nas colunas do folhetim eletrônico, após terem passado pelo processo de apropriação e redigitalização.

---

**A ESCRITA DAS RUAS, POR OUTRO LADO, PARECE SER O QUE INSTIGA A SUA POÉTICA. COMO VOCÊ PENSA A RELAÇÃO DE SEU TRABALHO COM OUTRAS FORMAS DE ARTE QUE SE DEIXAM CONTAMINAR PELA URBANIDADE, TAIS COMO O GRAFITE, A STREET ART, ENTRE OUTRAS MANIFESTAÇÕES?**

Folhetim Sereia é fruto direto da minha observação sobre as estratégias de ocupação das ruas pelos artistas que escolheram a cidade como seu suporte de expressão, Algumas peculiaridades de sua postura foram incluídas no trabalho, como as tags – assinaturas dos artistas – que identificam os autores dos murais urbanos e a divulgação de um endereço eletrônico através do grafite, como forma de aproximar o artista de sua incógnita audiência que percorre as ruas da cidade.

---

CRÉDITO DA ENTREVISTA:

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**

---

FICHA Nº:  
06

---

ENTREVISTADO:

OBRA:

Melina Almada

Mari[N]Timo

---

**DOS PROJETOS, O SEU É O QUE MAIS APELA PARA UMA CONSCIÊNCIA SOCIAL, PARA UMA IDÉIA DE DIVULGAÇÃO CULTURAL. NO SEU ENTENDER, QUAL O PODER DA ARTE NO CONTEXTO DE UMA CIDADE?**

Arte e cidade tentam há algum tempo uma convivência, não só um co-habitar o mesmo espaço, mas o fazer parte da mesma realidade. A proposta de inserir a arte de uma maneira não-decorativa implica um pensar a cidade, pensar a arte e como esta pode então habitar a primeira para que haja uma interação, uma livre-troca. O poder, então, da arte pode ser ao mesmo tempo de potencializador e de desestabilizador das relações existentes na cidade, dependendo de entre outros fatores a quem se dirige e como o faz, contribuindo sempre, acredito, para essa reflexão dos processos que constituem a cidade.

---

**A IDÉIA DE DISPONIBILIZAR LIVROS EM PONTOS DE ÔNIBUS É REALMENTE UMA TENTATIVA DE POPULARIZAR A LEITURA OU FUNCIONA COMO UMA METÁFORA? POIS UM PONTO DE ÔNIBUS, A CÉU ABERTO, NÃO É EXATAMENTE UM LUGAR PROPÍCIO A SE INCENTIVAR O HÁBITO DE LER. OU VOCÊ DISCORDA?**

O ponto em si não é o melhor espaço para abrigar os livros, contudo é um excelente lugar para a leitura. Como a primeira motivação é de que os livros permaneçam o menor tempo possível nas estantes, não vejo com isso problema algum. O trabalho propõe uma interação real e não um simulacro, é a livre utilização de algo disponibilizado para o cidadão/espectador/ participante. Ao inserir meu projeto nas práticas relacionais e na arte como prestação de serviços, proponho uma visão utópica e ao mesmo tempo “científica”, uma vez que Mari[n] timo está – talvez mais que qualquer outro projeto da Bienal – condenado, pela necessidade que tem da sensibilização e disposição do transeunte para se relacionar [retirar, ler, devolver, enfim fazer circular] com a obra, para então tornar-se espectador

---

**A BIBLIOTECA DO MAR ESPALHADA POR PONTOS DE ÔNIBUS PODE SER VISTA COMO UMA METÁFORA DA CIDADE DE VITÓRIA QUE QUEREMOS?**

Mais do que a utilização da proposta como uma metáfora romântica de uma Vitória possível, o trabalho pretende relativizar, discutir e ampliar as relações engendradas pela cidade nocotidiano do cidadão, de que maneira ele percebe esse cotidiano, como a arte [cada vez mais diluída na vida, lembremos a princípio de Beuys e talvez por fim de Tiravanija e Santiago Sierra] pode estar inserida nesse cotidiano de uma maneira tão passível de apreensão, que as linhas que delimitam as relações entre artista, espectador e não-espectador possam ser borradas de modo a não ser mais possível hierarquizá-los.

---

CRÉDITO DA ENTREVISTA:

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**

---

FICHA Nº:  
07

---

ENTREVISTADO:

OBRA:

Jo Name

Atenção:Arte

---

**COM SEU PROJETO ATENÇÃO: ARTE, VOCÊ PROPÕE UMA DIFÍCIL TAREFA: FAZER COM QUE O DISCURSO ARTÍSTICO CONSIGA SOBREPOR-SE, OU SOBREVIVER, AOS VÁRIOS DISCURSOS QUE PROLIFERAM NAS RUAS. COMO VOCÊ PENSA A RELAÇÃO ENTRE ESSES VÁRIOS ESTÍMULOS: O ARTÍSTICO, O MIDIÁTICO, O INSTITUCIONAL ETC.**

Acho que a tentativa de um discurso urbano se sobrepor aos outros é tão pretensiosa quanto inócua. Está muito ligado ao autoritarismo e à poluição publicitária. Mas mesmo um enorme outdoor tem que competir com o graffiti e não é garantida a atenção dos passantes. A cidade é justamente essa profusão de relações, criando novas práticas e idéias a cada situação

---

**POR OUTRO LADO, COMO VOCÊ PENSA O SEU INTERESSE POÉTICO NESSA SOBREPOSIÇÃO DE CÓDIGOS, COMO VOCÊ VÊ A IMERSÃO DE SEU TRABALHO NA CULTURA DAS RUAS?**

Eu espero que as pessoas tenham um momento de ruptura nos seus trajetos urbanos cotidianos. Que essa quebra da rotina seja provocada não pela subversão completa da ordem, mas pelo estabelecimento de uma nova ordem, que inclua práticas corriqueiras, embora marginais. Quero interromper um pouco os fluxos entre o trabalho e o lar, no caminho até a escola, na hora das compras, e abrir uma janela para a interação entre as pessoas.

---

**EM SUA PROPOSTA, HÁ UMA CLARA VONTADE DE INTERVIR NOS FLUXOS URBANOS. EM SUA OPINIÃO, QUAL A EFETIVIDADE DA ATUAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA NA VIDA DAS CIDADES?**

O cidadão contemporâneo é obrigado a desenvolver um grande vocabulário simbólico, já que se confronta com uma infinidade de estímulos de informação. Parece que a cidade é a grande obra de arte contemporânea. O efeito que uma obra pode ter na vida urbana reflete principalmente o grau de assimilação do trabalho pelos passantes - os verdadeiros donos da rua. Há múltiplos discursos simultâneos, e por isso a obra de arte deve ser aberta, interativa e auto-explicativa.

---

CRÉDITO DA ENTREVISTA:

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**

---

FICHA Nº:  
08

ENTREVISTADO:

OBRA:

Marcelo Gandini

Grande Pequena Catraia

---

**A SUA PROPOSTA BUSCA, DE FORMA POÉTICA, CHAMAR A ATENÇÃO PARA FORMAS ARCAICAS DE CONVÍVIO (A TRAVESSIA DE CATRAIA), SUBSTITUÍDAS PAULATINAMENTE POR OUTRAS. COMO O SOM DO NAVIO NA PEQUENA EMBARCAÇÃO TENTA INVERTER ESSA RELAÇÃO, QUE É TANTO HISTÓRICA QUANTO ECONÔMICA?**

O sinal sonoro é um estímulo mental, que desencadeia a formação da imagem do navio, desarticulada ao deparar-se com a imagem da pequena embarcação. Na verdade, o som não tenta inverter e sim estabelecer uma relação de forças em que a catraia tenha alguma visibilidade e aponta para a relevância cultural dos catraieiros em suas embarcações mínimas, das quais tiram seu sustento, transportando pessoas de uma costa à outra.

---

**O DESAPARECIMENTO SILENCIOSO DE ALGUMAS PERSONAGENS E O APARECIMENTO ESTRONDOSO DE OUTRAS MARCAM OS CICLOS DA VIDA URBANA. SEU PROJETO PODE EXPLICITAR ESSAS MANOBRAS HISTÓRICAS QUE ENCOBREM AS SUBSTITUIÇÕES?**

Vivemos um ciclo de transformações em que o consumo é a palavra de ordem, a maioria das pessoas perdeu a compreensão do real valor das coisas, o ritmo da cidade é veloz, muitas personagens simplesmente não conseguem acompanhar as transformações ou são engolidas por uma lógica cruel e ficam somente na lembrança. Mas alguns resistem como que dizendo a todos nós que “ainda estão vivos”.

---

**O PASSEIO DA PEQUENA CATRAIA PELA BAÍA DE VITÓRIA SERIA UM DESLOCAMENTO NÃO SÓ DO SOM (DO NAVIO PARA A CATRAIA), MAS TAMBÉM DO TEMPO DA ANTIGA EMBARCAÇÃO PARA NOSSOS DIAS?**

As mudanças ocorridas em Vitória seguem ritmo acelerado. O passeio da catraia pela baía, em sentido contrário, aponta para o passado da Capital e para sua paisagem muito diferente da de hoje. Partes da cidade eram alagadas pelo mar, havia inúmeras ilhas (Ilha do Príncipe, Ilha de Monte Belo, Ilha de Santa Maria, etc.), era muito comum a circulação de pequenas embarcações.

O som do navio tem a intenção de chamar a atenção para a figura tradicional do catraieiro e refletir sobre a sua condição atual, e traz à tona uma pergunta: com todo o desenvolvimento econômico gerado pelos portos, existe lugar para o catraieiro e sua embarcação.

---

CRÉDITO DA ENTREVISTA:

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**

---

FICHA Nº:  
09

---

ENTREVISTADO:

OBRA:

Oriana Duarte

Plus Ultra

---

**EM SUAS PROPOSTAS, OS RITMOS DA CIDADE SE CRUZAM COM OS RITMOS DO CORPO. VOCÊ INSISTE TANTO NO PERCURSO QUANTO NA SUA PREPARAÇÃO PARA A TRAVESSIA. COMO VOCÊ PENSA ESSA RELAÇÃO CORPO/PAISAGEM?**

O que tento pôr em jogo nas minhas propostas é o ativar do corpo no mundo, este é o meu vetor de desdobramento de ações. Sei que é uma idéia (ou ideal) nada específica, e por isso mesmo, por essa amplitude, é possível desdobrar novas possibilidades de estar no mundo. Daí penso que a relação corpo/paisagem decorre deste jorrar “signífico” a partir de uma ação (no caso, a travessia), que por meio do observador é tomada enquanto potência, enquanto agente liberador de desejo de mundo. Vou dar um exemplo do que digo a partir deste meu trabalho Plus Ultra, que muito vem me surpreendendo no seu contato com um público que frequentemente me procura para dizer que também vai remar. Oras! Se “eles” vão remar porque se contaminaram com a ação que propus, eles vão “remar” com arte na veia! Isso pra mim soa como música, e suspeito que este meu contato positivo com o observador decorre da tremenda exposição do corpo na paisagem, ou seja, o desejo de viver que passo com a exposição desta relação.

---

**O DESLOCAMENTO DOS HORIZONTES DA PAISAGEM TAMBÉM É UMA TÔNICA DAS IMAGENS QUE VOCÊ CAPTA. NO SEU ENTENDER, COMO A ARTE CONTEMPORÂNEA VEM LIDANDO COM ESSA CATEGORIA CUJA ORIGEM É ANTES DE TUDO ARTÍSTICA E ESTÉTICA, A PAISAGEM?**

Existe uma linhagem muito bem assentada no explorar das paisagens na arte, a partir dos anos 50/60 do século XX. Destaco como meus referenciais as indagações e práticas dos situacionistas, bem como as propostas de expoentes da Land art norte americana. Na nossa atualidade, é muito forte esse olhar sobre a paisagem, um olhar nada ingênuo, pois comumente desvela uma outra “realidade”, que nos introduz as complexidades da nossa contemporaneidade. Por exemplo, temos as questões ambientais, da degradação do meio ambiente, que precisam ser pensadas com urgência. Cito esta, pois estou lidando com ela na realização de Plus Ultra, quando flutuo sobre águas urbanas contaminadas por dejetos despejados por esgotos que mostram uma realidade das nossas cidades nada agradável de ser sentida. Já remei deslocando objetos, fezes, corpos de animais mortos, esta é uma realidade medieval cristalizada nas cidades brasileiras. Comumente me perguntam se irei remar no Tietê. Acho estranho toda vez que tento responder algo coerente e me vejo explicando que preciso de uma super estrutura para realizar esta remada, pois o rio é morto

---

**ESSAS SUAS PERFORMANCES TRAVAM ALGUM DIÁLOGO COM OUTRAS PROPOSTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS?**

Acredito que sim. Torço para que sim, pois se não consigo me relacionar com meu momento histórico tudo trava, e a minha proposta de instigar o desejo de viver morre na praia. Mas peço desculpas por não citar nomes diretamente, pois não sou ancorada em outros artistas, talvez até por não conhecer o suficiente para isto. Neste sentido, fico aliviada por haver uma estrutura encarregada de cuidar destes aspectos, ou seja, os produtores de pensamento crítico. E fico muito atenta ao que eles me dizem, e sempre que me referenciam dentro de uma produção específica tento me informar sobre ela.

---

CRÉDITO DA ENTREVISTA:

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**

---

FICHA Nº:  
10

---

ENTREVISTADO:

OBRA:

João Wesley / Sandro de Souza

Ego Trip Pré-Sal

---

**A PROPOSTA UNE DUAS INFORMAÇÕES: A PROCURA DA IDENTIDADE DO CAPIXABA E A DESCOBERTA PETROLÍFERA NO ESTADO. OU SEJA, NO TRABALHO, A IDENTIDADE REGIONAL E A ORDEM ECONÔMICA SE SOBREPÕEM. COMO VOCÊS ENTENDEM ESSA “NOVA” (OU NEM TÃO NOVA ASSIM) CONFIGURAÇÃO IDENTITÁRIA?**

Entendemos que o uso do termo “identidade” dentro do contexto do nosso projeto refere-se à sua possibilidade de mudança permanente, ou seja, um perfil identitário seria algo em andamento, algo não acabado e fixo que se transforma a cada dia com o acréscimo que a experiência humana permite ao indivíduo. Neste sentido, esperamos que a nossa intervenção no espaço físico da cidade termine provocando o imaginário local. Considerar o umbigo como o centro do mundo é uma “possibilidade” que desloca o nosso ego, da relação negativa que temos com a nossa vizinhança para uma compreensão de auto-suficiência que, coincidentemente, também permeia o ambiente da extração petrolífera.

---

**A IRONIA FOI A ARMA DAS VANGUARDAS, MAS ATUALMENTE É A FERRAMENTA DA PUBLICIDADE... VOCÊS ACREDITAM QUE É POSSÍVEL REVIVER A POTÊNCIA CORROSIVA DA IRONIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA, APESAR DE SEU EVIDENTE DESGASTE?**

O que não está desgastado hoje? Este não é um argumento com suficiência e relevância para limitar o uso “hoje” da ironia como possibilidade de ação artística de caráter interventivo. Também consideramos que a ironia não é um “recurso” de propriedade “exclusiva” do meio publicitário.

---

**NA OPINIÃO DE VOCÊS, QUAL SERIA A REAÇÃO DAQUELE QUE TEORICAMENTE BUSCA SUA IDENTIDADE, O TRANSEUNTE MAIS DESAVISADO, AO VISLUMBRAR SEU TRABALHO?**

Bem, teoricamente, identidade não é algo que se busca, seria algo que se constrói diariamente, não sei se temos noção exata do processo desta construção. Esta intervenção objetiva, a princípio, atingir de modo “não uniforme e descentralizado” o imaginário do passante, cabe a cada um sua experiência e sua compreensão, ou não, da obra. A única coisa que poderíamos afirmar é que tal imaginação tende, em tese, a se deter no âmbito de um perfil identitário em constante mudança, já que não acreditamos no termo “identidade” como algo “acabado e fixo”. Neste sentido o projeto faz uso desta dinâmica como possibilidade de expansão imaginativa. Se todo este caminho visual e verbal deságua na questão identitária, é só mais uma possibilidade.

---

CRÉDITO DA ENTREVISTA:

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

---

**FICHAS COM ENTREVISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O 8º  
SALÃO BIENAL DO MAR**

---

FICHA Nº:  
11

ENTREVISTADO:

Lucimar Bello

OBRA:

Líquidas Fronteiras

---

**VOCÊ ACHA QUE SEU TRABALHO TEM ALGO DE VOYEUR, DAQUELE OLHAR VELADO E SOLITÁRIO DO CIDADÃO DAS GRANDES CIDADES?**

Tanto de voyeur quanto de olhar agudo, arguto e astuto de pessoa-habitante de espaços e tempos existenciais, conceituais, inquietos, coletivos e propositores. As cidades são cheias de solidão e, concomitantemente, cheias de encontros e de invenções de e na vida!

---

**ESSE VELAR/DESVELAR DE SUA PROPOSTA, CUJA IDÉIA PERMITE A EXPOSIÇÃO PÚBLICA DE UMA VISÃO PARTICULAR, É CAPAZ DE MOSTRAR, EM SUAS AMBIGUIDADES, A CONVIVÊNCIA PROBLEMÁTICA DOS HOMENS DA METRÓPOLE, SEJA ELA SÃO PAULO (DE ONDE VÊM AS IMAGENS) OU VITÓRIA (PARA ONDE SE DESTINAM AS IMAGENS)?**

As cidades quer sejam pequenas ou grandes, povoados ou imensas metrópoles, abrigam pessoas e as complexidades míticas, sociais, culturais. Atuo, em vasas cidades, no campo micro político, ético, estético e estésico (o contrário das anestésias), propondo pensar a cidade e as pessoas, tensões e encantos, heterogeneidades e escapatórias, densidades e tensividades, desafios e inventividades.

---

**VOCÊ É UMA ARTE-EDUCADORA RECONHECIDA E POSSUI UMA ATUAÇÃO CRÍTICA, JÁ QUE TRABALHA NA UNIVERSIDADE COMO PROFESSORA E FORMADORA DE PÚBLICO. EM SUA OPINIÃO, COMO PODEMOS ENTENDER AS TROCAS ENTRE EDUCADOR, CRÍTICO E ARTISTA?**

A arte tem dimensões que escapam, provocam, induzem, fazem pensar... O educador crítico atua nestas dimensões, uma vez que a arte contemporânea pergunta muito mais do que afirma; atira a pensamentos mais do que a “verdades”; visualiza as inquietudes do existir. Atuar na arte, na educação e na crítica são ações para fazer brotar forças de criação, muitas vezes impedidas e pedindo passagens, muitas vezes soterradas, mas de intensa vivacidade.

---

**CRÉDITO DA ENTREVISTA:**

Acervo Casa Porto da Artes Plásticas - Catálogo digital do 8º Salão Bienal do Mar.

---

