

# Mares sobre mar

*Seas upon sea*

Douglas Gomes Silva (LEENA-UFES)<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa as relações entre arte, cidade e paisagem a partir do 8º Salão Biental do Mar: Ondas, pontes e intervenções navegáveis (2008/2009), mostra de arte pública contemporânea realizada em Vitória, Espírito Santo (BR). Com base em pesquisa documental e análise crítica, o estudo examina as 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. A investigação busca compreender de que modo essas intervenções se inserem no espaço urbano, falando do mar, para o mar e sobre o mar, e atuam sobre a paisagem, interferindo, de formas distintas, nas camadas memoriais, institucionais e simbólicas da cidade.

**Palavras-chave:** arte pública; cidade contemporânea; espaço urbano; Biental do Mar.

**Abstract:** *This article analyzes the relationships between art, city, and landscape based on the 8th Biennial of the Sea: Waves, Bridges, and Navigable Interventions (2008/2009), a contemporary public art exhibition held in Vitória, Espírito Santo (Brazil). Based on documentary research and critical analysis, the study examines the works *We See the City as the City Sees Us*, by Heraldo Ferreira; *The Silence of the Hammer*, by Fabrício Carvalho; *Path of the Waters*, by Piatan Lube; and *The Return of Araribóia*, by the Maruípe Collective. The investigation seeks to understand how these interventions are inserted into the urban space, speaking of the sea, for the sea, and about the sea, and how they act on the landscape, interfering, in distinct ways, with the memorial, institutional, and symbolic layers of the city.*

**Keywords:** *public art; contemporary city; urban space; Biennial of the Sea.*

DOI: 10.47456/col.v16i27.52404



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 20 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

<sup>1</sup> Mestre em Artes (2021) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Especialista em Práticas Pedagógicas para Professores (2020); Especialista em Arquitetura e Cidades Sustentáveis (2026) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (2018), ambos pelo Instituto Federal do Espírito Santo - Campus Colatina. Desenvolve pesquisas e projetos nas áreas de artes visuais e arquitetura e urbanismo. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2498-1777>.

## **Território líquido**

A cidade não se apresenta ao olhar como forma acabada, mas como processo em curso, gesto em contínuo devir. Atravessada por “dinâmicas caóticas, em permanente processo de reconfiguração” (Wisnik, 2018, p. 20), ela se escreve e se apaga de modo incessante, constituindo-se por camadas temporais que se acumulam como sedimentos móveis: sobrepõem-se, tensionam-se, friccionam-se e, por vezes, se desfazem. Nesse palimpsesto urbano, o espaço não é apenas suporte, mas experiência sensível. Assim, mais do que atravessarmos a cidade, somos por ela atravessados, incorporando em nossos corpos e percepções os ritmos, as rupturas e as continuidades de sua matéria viva.

Essa compreensão da cidade como processo encontra ressonância no histórico de ocupação dos espaços pretéritos de Vitória, Espírito Santo. Seu sítio físico foi submetido a transformações diversas, contínuas e expressivas — aterros, planos e projetos urbanos — que promoveram a descaracterização progressiva da paisagem, remodelando a singularidade do contorno original e orgânico da baía. O mar, que outrora configurava limite físico e barreira à expansão, perde gradativamente seu papel de entrave ao processo de urbanização. O líquido dá lugar ao sólido; a água cede lugar a terra. O solo moldado consolida o calcar daqueles que almejam mais espaço, onde o chão é mar em estado de pressa, as esquinas aprendem a flutuar entre prédios que refletem corpos que atravessam sem ancorar. Vitória constitui-se, assim, como território líquido que se espraia por todos os lados, permeável às forças históricas, sociais e políticas que a moldam.

Nesse entrelaçamento, a capital capixaba configura-se como uma onírica “colcha urbana”, onde entre os inúmeros “pontos cruzados”, que costuram e perfilam seus tecidos, surgem brechas e intervalos não costurados. Vazios urbanos no tecido fragmentado de seus fluxos descontínuos. 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 citadina, 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” (Lynch, 2011, p. 1).

Em face desse contexto, no coração congestionado e barulhento 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) 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” (Cirillo; Mendes, 2009, p. 166). Um salão no campo ampliado composto por cinco obras efêmeras, sete obras temporárias e uma obra permanente. Treze espaços rompendo paredes e explorando urbanidades; ganhando terras e águas; dialogando em silêncio com os transeuntes; perpassando imaginabilidades e memórias coletivas; falando do mar ou para o mar, sobre o mar; corroborando para uma revisão dos modos de ver e viver o espaço existente e compartilhado.

Para os fins deste artigo, amparado em pesquisa documental, estabeleceu-se um recorte de quatro obras para análise crítica: 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 tomo transita pela baía de concreto e asfalto da cidade-ilha e, simultaneamente, atraca no território líquido despertado pela Bienal do Mar, pois, como nos lembra Conceição Evaristo (2017, p. 11), “a memória bravia lança o leme: recordar é preciso”.

### **Paisagem atravessada**

Atravessamento. É traspassamento. 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 intervir “[...] sobre o que já está em movimento” (Peixoto, 2004, p. 14). Se o atravessamento implica deslocamento, ele também supõe superfícies de contato onde o fluxo se

inscreve e se torna visível. O movimento, ao tocar a cidade, não apenas a atravessa, mas nela se reflete, dobra-se e retorna como imagem, emerge como espelhos. Espelhos na cidade são reflexos de luz, lampejos de paisagens, trânsitos imaginativos, signos visuais delimitadores de territórios estruturados pelo domínio de um sistema específico de organização civilizatória.



**Figura 1.** Mosaico de imagens da obra *Nós vemos a cidade como ela nos vê* (2008), Heraldo Ferreira. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Duas fotografias que mostram a obra, um conjunto de quatro paredes de tapume dispostas como um cubo aberto e fragmentado sobre o piso de uma praça. A parte externa é pintada de branco, enquanto o interior é revestido por espelhos que refletem o entorno e os transeuntes. Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

Heraldo Ferreira, com a obra *Nós vemos a cidade como ela nos 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 interpenetram e se revezam em um jogo contínuo de alternâncias. A obra (figura 1) consiste em um cubo explodido – sem teto e sem piso – um jogo de quatro paredes que não se encontram entre si, montados sobre o chão da praça, permitindo o acesso do transeunte a um interior espelhado.

Externamente, o volume é revestido por tapumes e grelha ripada em pintura branca.

Os quatro planos espelhados formam uma “arquitetura” com 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. Uma das “características mais marcantes da arquitetura contemporânea é o nublamento. Edifícios camaleônicos, que parecem trocar de roupa.” (Wisnik, 2018, p. 5). Edifícios com panos, pele de vidro; sentinelas vitrificadas que recobrem fachadas como escamas de peixes, formando cardumes urbanos, que brotam sobre o mar adormecido. Os espelhos “ressoam” o nosso olhar para as nossas ações e os nossos desejos para com a imagem e a cidade. A imagem que alimenta a “sociedade da hipervisibilidade na qual vivemos, e que é o par oculto das nuvens financeiras e digitais” (Wisnik, 2018, p. 307); a cidade que é o nosso maior feito como civilização e ultimamente temos nos esquecidos disso, com a proliferação de shopping, de condomínios fechados, de carros blindados, de grades e muros.

Ver o espelho no mundo e o mundo que nele se reflete gera conflitos; adentrar um espaço de espelhos e nos vermos é como se tivéssemos refletidos nas águas do mar, no espelhamento aquoso, líquido que é a cidade contemporânea, existência da própria cidade. Deslocar-se diante dos espelhos explodidos faz com que o corpo se multiplique, quadruplique, inverta-se e fique sobreposto, embaralhado, “[...] contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (Foucault, 2006, p. 416).



**Figura 2.** Mosaico de imagens da obra *O Silêncio do Martelo* (2008), Fabrício Carvalho. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Duas fotografias que mostram a instalação artística composta por pedaços de madeira, tubos, cordas e pregos dispostos sobre o piso de uma praça, ao lado de um banco de concreto. Os materiais são sobrepostos e encaixados entre si, formando uma estrutura irregular, com aparência de construção improvisada. Fonte: Arquivo da Casa Porto das Artes Plásticas.

A obra movia-se entre sua capacidade de multiplicar os espaços sobrepostos do Centro Antigo, ao mesmo tempo em 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, ela evidencia o aparecimento e o desaparecimento das coisas na paisagem urbana, como resíduos que boiam e afundam no mar. Dinâmica que, ao mesmo tempo em que faz surgir imagens, deixa no caminho os vestígios do que foi descartado ou esquecido.

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 2), 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” (Barros, 2010, p. 66) ou “vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão perto do mar” (Barros, 2010, p.159). Pequenas, se comparadas a grandiosidade do oceano e das construções edificadas.

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 se reduz ao industrial. 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 o território: o seu descarte.

Partindo do princípio de que a arte é “a exposição de uma existência” (Bourriaud, 2011, p. 153), os elementos poéticos da obra – sobretudo móveis abandonados – consistem em 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.

Nada é tão fixo, sendo a composição da obra feita por meio de madeiras, tubos, cordas e pregos, criando conexões com elementos da arquitetura do lugar e desvios sutis, tanto físicos como sensoriais-estéticos, daqueles que passam pela rua, atrelando-se ao “possível tolerável”; 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, a intervenção 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 redesenharam 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, daqueles que limpam a cidade de seus dejetos.

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 que são transportados por navios e passam pelo Porto de Tubarão. Esse pó é como foto de um lugar, registro de um momento contado por partículas que restam. Vestígios.

A obra parece se estruturar como um breve recorte de uma dimensão que coabita o tempo presente dos transeuntes. Assim, foi a 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. 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 e silenciados 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.

As duas obras precedentes falam da cidade, do espaço-paisagem que se coloca aos nossos sentidos como percepção síncrona do cotidiano. Entretanto, esse mesmo espaço-paisagem se constrói por camadas afetivas sobrepostas 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.



**Figura 3.** Mosaico de imagens da obra Caminho das Águas (2008), Piatan Lube. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Duas fotografias: na primeira, uma faixa azul de aproximadamente 30 centímetros de largura é pintada sobre uma calçada portuguesa. Na segunda, vista a partir da janela de um edifício, a mesma linha azul percorre o chão da cidade, atravessando ruas e espaços urbanos. Enquanto a linha se estende pela paisagem, diversos papéis semelhantes a panfletos são lançados do alto e aparecem espalhados pelo ar. Fonte: Arquivo CEDOC/LEENA UFES.

Tomando o “espaço público como cenário para a sua escrita” (Remesar, 1997, p. 8), Caminho das águas (2008), de Piatan Lube, toma a cidade por meio da arte (figura 3). Invade e apropria-se. Corta o corpo urbe como

artéria, 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.

Atravessando áreas hoje distanciadas do mar, a linha azul denuncia o violento processo de ocupação de Vitória, relata e revela a batalha entre a natureza e a cidade, descortina camadas de aterros que afastaram a linha d'água. Revela uma paisagem subterrânea. É a evidência de que o mar se afastou por uma imposição da cidade em seu processo de crescimento. A obra não é somente uma grande linha que corta a região central, ela provoca uma atitude mais cívica e coletiva, que pode acionar relações de contestação das relações socioculturais e políticas. Ela é coletiva até no seu processo de execução, na qual o artista integra outros participantes no processo de pintura, a força do coletivo em todas as instâncias. Ela sozinha era um museu de lembranças. Um documento sobre a cidade e seus processos, sobre seus moradores e seus caminhos.



**Figura 4.** Mosaico de imagens da obra *O Retorno de Araribóia* (2008), Coletivo Maruípe. Intervenção Urbana, Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Duas fotografias que mostram a réplica do indígena Araribóia. Na primeira, a figura está na calçada da Avenida Beira-Mar; na segunda, na Rua Sete de Setembro. Em ambas, Araribóia aparece sobre o chão, em posição de arqueiro, apontando uma flecha invisível em direção aos transeuntes. Fonte: Arquivo Casa Porto das Artes Plásticas/ES.

Limitada ao casco antigo da cidade colonial, a obra se projetava como memória de todos, fortemente tomada pelo pertencimento daqueles que percorriam o território por cima da linha, sem saber aonde chegariam ou

o que se esperava no dobrar da esquina. Vale evidenciar que esta obra, apesar de não perene, permanece na contemporaneidade como vestígios azuis no chão, que revelam os processos urbanos de dominação da paisagem natural.

Semelhante a linha traçada, como o vaivém das águas, temos O Retorno do Araribóia (2008), do Coletivo Maruípe. A obra (figura 4) emerge como fac-símile do original Monumento ao Índio Araribóia, de Carlo Crepaz. O coletivo, 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.

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.

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” (Canton, 2009, p. 26).

Para tal finalidade, o projeto 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 uma duplicata do bronze original; sendo realizada a partir de moldes, retirados diretamente da obra original em seu local de instalação. 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 se movia 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.

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” (Farias, 2009, p. 21), como se estivesse sempre pronto para ação de reconquista. A obra circula pelo território político da praça em frente do Palácio Anchieta, sede do governo do Espírito Santo, apontando sua flecha invisível para o prédio, a grande ameaça do governo ao seu povo originário; pelo território econômico e comercial da Avenida Beira-Mar na Esplanada Capixaba, apontando para o Porto de Tubarão, quase como moinhos quixotescos; assim como ocupou a Rua Sete, onde apontava diretamente para o “homem branco”, tomando os próprios transeuntes como ameaça.

Por outro lado, podemos ver essas deambulações da obra por diferentes espaços para além da reconquista do território, como uma “perda de sentido dos nossos deslocamentos” (Krenak, 2020, p. 43) 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, lançados em um cosmos desprovido de sentido que é a urbe 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 de que “a terra como um ser [...] tem coração e respira” (Kopenawa; Albert, 2010, p.16).

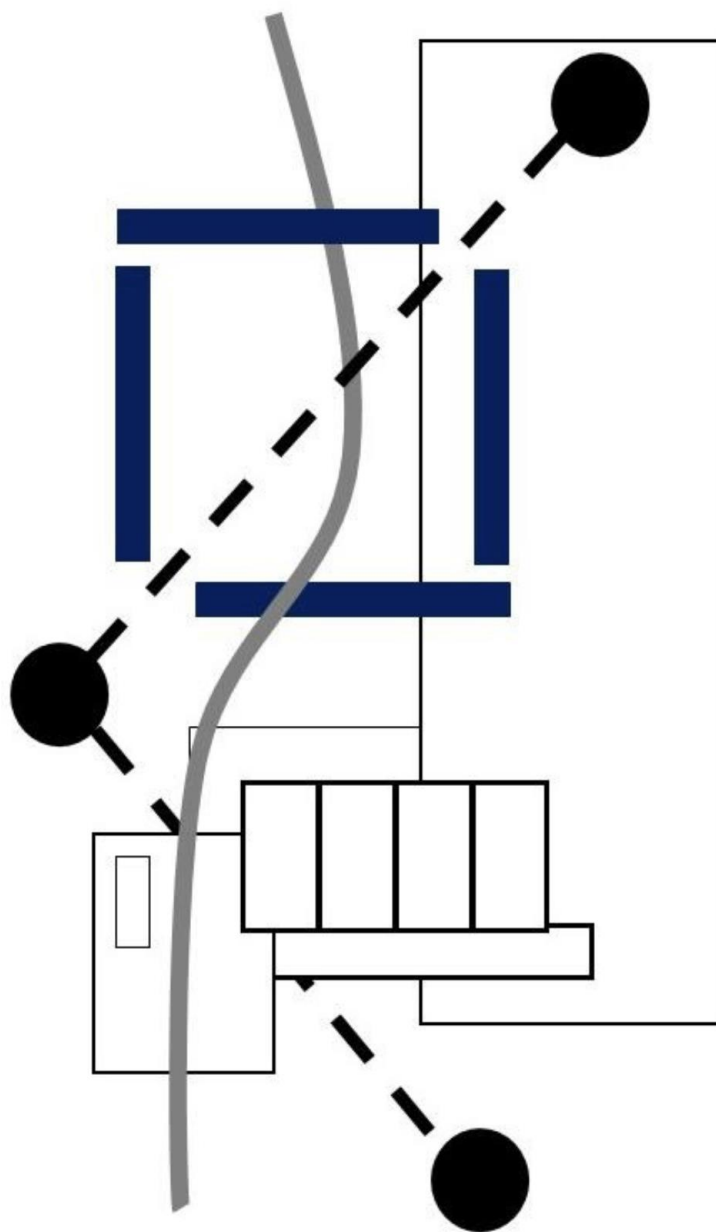
Ficando à altura das pessoas que o olhavam diretamente no olho. Frente a frente, com seu olhar atento focado no inimigo. Sua arma idealizada e imaginária se completava com o olhar do público/transeunte, que tentava entender por que aquele monumento circulava pela cidade e olhava os lugares e as pessoas com tanta dureza. 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. Homem e herói no mesmo plano. Sem abismos. Despojando-se e colocando em risco a construção da memória coletiva.

### **Espacialidade ressonante**

Se cada obra de arte pode ser compreendida como um texto que escreve o espaço, o conjunto aqui analisado constitui-se como textos inscritos em páginas arrancadas de um mesmo diário: Vitória. Páginas soltas, rasgadas pela ação dos artistas e lançadas ao vento da cidade-ilha que, ao tocar as águas do mar capixaba, se diluem e reverberam, produzindo uma espacialidade ressonante.

Adentrar zonas de contato entre obras, sujeitos e espaços é compreender que, na relação, não ocorre a diluição das singularidades; ao contrário, as aproximações intensificam as diferenças, afastando qualquer pretensão de homogeneização. É justamente nesse campo de tensões, onde o

encontro não apaga, mas acentua o que é próprio de cada um, que a cidade se reinventa continuamente: um tecido urbano feito de retornos, camadas e deslocamentos, no qual o passado reaparece reconfigurado nas práticas do presente. Assim, a cidade de Vitória, construída sobre o mar, revela-se como um eterno regresso para o futuro.



**Figura 5.** Diagrama interartístico Atravessamento e Deslocamento do tomo de obras selecionadas. Esquema gráfico composto por formas geométricas nas cores preto, cinza e azul. Círculos preenchidos, retângulos vazados, linhas onduladas e tracejadas conectam-se em diferentes pontos da composição, formando uma rede visual de elementos interligados. Fonte: Autor, 2021.

O tomo de obras, articulado por meio do movimento: da cidade, do artista, do fruidor e das próprias materialidades que as constituem; O espelho que reflete, o resíduo que transcorre, a linha que corta e o indígena que percorre, todas instauram dinâmicas de atravessamento e deslocamento (figura 5). São intervenções que produzem novos espaços no chão urbano e interferem, de modos distintos, na paisagem do ecossistema citadino, produzindo sentidos no fluxo compulsivo da vida contemporânea.

No âmbito institucional, a Bienal do Mar desempenhou papel relevante na consolidação de debates sobre arte pública no Espírito Santo. Ao apresentar obras efêmeras e processuais, o evento tensionou os modelos tradicionais de fomento cultural, baseados na produção de objetos passíveis de patrimonialização. A necessidade de revisão de dispositivos administrativos, como plaquetas de propriedade e procedimentos licitatórios, evidenciou limites institucionais e inaugurou deslocamentos importantes na compreensão do objeto artístico e de seus modos de financiamento.

Desse modo, o estudo da Bienal do Mar e de suas obras permite evidenciar que os impactos da arte pública extrapolam o espaço físico da cidade, alcançando também seus regimes administrativos, simbólicos e vivenciais. A investigação desenvolvida contribui, portanto, para o campo dos estudos sobre arte, cidade e paisagem, ao demonstrar como práticas artísticas podem operar como agentes críticos na produção do espaço urbano.

## **Referências**

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

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

CANTON, Kátia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

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

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

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.

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

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

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

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

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

WISNIK, Guilherme. **Dentro do Nevoeiro**: arquitetura, arte e tecnologia contemporânea. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WISNIK, Guilherme. **Espaço em obra**: cidade, arte, arquitetura. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.