

# Alegoria ou representação literal? Mulheres indígenas na arte pública capixaba

*Allegory or literal representation? Indigenous women in public art in Espírito Santo*

Jaqueline Torquatto  
(PPGA/LEENA/UFES)  
Júlia Mello  
(PPGART-UFSM)  
Rosely Kumm  
(LEENA/UFES)

**Resumo:** A história da representação dos monumentos na arte pública do Espírito Santo é marcada por figuras masculinas, atreladas a um discurso hegemônico balizado por questões de colonização e patriarcado. De acordo com dados levantados pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES), menos de 10% dos monumentos capixabas retratam mulheres. Dentre esses monumentos, dois dos que fazem referência aos povos originários permitem uma avaliação acerca da representatividade das mulheres indígenas: Mãe-bá (1999) e Fonte do Caju (1980). Assim, este artigo investiga as obras com o objetivo de analisar tanto sua relevância para a preservação da cultura e identidade indígenas, quanto questionar a visibilidade das mulheres, em especial daquelas inseridas na cultura dos povos originários no estado.

**Palavras-chave:** arte pública; mulheres indígenas; monumentos; cultura capixaba.

**Abstract:** The history of monument representation in public art in Espírito Santo is dominated by male figures, reflecting a hegemonic discourse shaped by colonization and patriarchy. According to data from the Extension and Research Laboratory in Arts at the Federal University of Espírito Santo (LEENA/UFES), less than 10% of the state's monuments depict women. Among them, two works referencing indigenous peoples—Mãe-bá (1999) and Fonte do Caju (1980)—offer a basis for evaluating the representation of indigenous women. This article examines these monuments to assess their role in preserving indigenous culture and identity while questioning the visibility of women, particularly those within the indigenous communities of Espírito Santo.

**Keywords:** public art; indigenous women; monuments; Espírito Santo culture.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49277>

## Introdução

Esta investigação é resultado do entrecruzamento de pesquisas sobre a arte pública capixaba, em especial acerca da representatividade feminina e de questões étnico-raciais, realizadas no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA/UFES). A metodologia utilizada enfatiza o levantamento e as análises documentais e iconográficas, com o intuito de explorar os simbolismos, narrativas e contextos culturais presentes nas obras, considerando o contraponto entre alegoria e representação literal.

Assim, ao realizar um estudo sobre aspectos mais específicos do processo de formação da sociedade e da cultura capixaba, a partir de seus indícios materiais e memoriais, inicialmente apresentados como monumentos em espaços públicos urbanos, nos deparamos com a necessidade de analisar os principais modos de presença feminina indígena na arte pública capixaba, considerando que a pesquisa se trataria muito mais de ausências do que de fato representações das mulheres indígenas. Certamente, não se trata de um dado particularmente capixaba, tendo em vista que em diferentes regiões do país<sup>1</sup> e do mundo<sup>2</sup> as assertivas impulsionam para a exclusão das minorias na representatividade plástica na esfera pública.

Conforme a teórica Gayatri Spivak (2014) sugere, é salutar refletirmos sobre como certas narrativas se tornaram hegemônicas e construíram discursos que subalternizam sujeitos, posicionando-os no lugar do Outro, isto é, configurando-os como a antítese da normalização exaustivamente estudada pelo filósofo Michel Foucault (1999a, 1999b, 2001). Normalização que, de acordo com o autor, pode ser entendida como um dos maiores instrumentos de poder da modernidade, responsável por impor uma homogeneidade, ao mesmo tempo em que manifesta uma individualização, que permite comparações árduas, pesadas, medições que forçam os seres humanos a se encaixarem em padrões e exaurir as diferenças. Nesse sentido, a condição de *mulher* e *indígena* dá origem a uma complexa rede de posições específicas de subalternidade.

Uma breve análise do inventário de arte pública capixaba disponibilizado pelo LEENA revela a escassez de mulheres e de povos originários representados em esculturas e murais. Estes, quando representados, muitas vezes tomam o sentido alegórico, fantasiado, fictício e, portanto, distante de representações identitárias literais. Para a historiadora Marina Warner (1996), o reconhecimento da diferença entre a ordem simbólica, habitada por figuras ideais e alegóricas, e a ordem real, composta por juízes, estadistas, soldados, filósofos e inventores, depende

---

1 Vide, por exemplo, o caso de Niterói, disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/henhum-a-mulher-esta-representada-nos-mais-de-53-monumentos-espalhados-por-niteroi-20683486>; e São Paulo, disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/apartes/um-problema-monumental/>. Acesso em: 16 mar. 2024.

2 Conferir: <https://www.nytimes.com/2021/02/18/t-magazine/female-monuments-women.html>. Acesso em: 16 mar. 2024.

da improbabilidade de as mulheres [e aqui podemos incluir outros sujeitos subalternizados, como os indígenas] praticarem os conceitos que representam. Nesta pesquisa, optamos por analisar duas obras que permitirão aprofundar essas reflexões, sobretudo alinhavando questões pós-coloniais às questões de gênero. São elas: Mãe-bá (1999) e Fonte do Caju (1980).

## Monumentos no contexto da América Latina

Para dar início, é relevante uma breve contextualização acerca da invisibilidade dos povos originários - sobretudo da mulher indígena - e de sua cultura no contexto da América Latina, direcionando para a questão dos monumentos públicos.

A América Latina foi palco de diversas barbáries ao longo dos últimos seis séculos, principalmente a partir da chegada dos europeus em seu território, em 1492. A tomada do Império Inca, Asteca e Maia, até a dominação de diversas outras etnias, ao longo de toda região do “Novo Mundo”, foi regada por ações que resultaram no etnocídio, memoricídio e genocídio de milhões de pessoas. Além dos exploradores europeus, a Igreja Católica, representada por frades, freis e padres, desembarcou no continente com o pretexto de catequizar os “selvagens” latino-americanos. As missões coordenadas pela igreja, tiveram um papel crucial na destruição e demonização da cultura, da arte e da religião dos povos originários, modificando assim a formação da identidade cultural entre os povos subalternizados, ao longo do processo de colonização. Os franciscanos, por exemplo, foram descritos como iconoclastas fanáticos que contribuíram para o “assassinato” dos sacerdotes dos cultos nativos.

A destruição e o saque dos artefatos indígenas, principalmente de cunho religioso, assim como a censura e a redução da memória ancestral, foram arquitetados para diminuir a resistência dos povos originários e, posteriormente, de africanos traficados e escravizados, à dominação dos invasores europeus, e teve colaboração e acobertamento da Igreja Católica. Além da destruição de patrimônios culturais palpáveis, a música indígena foi censurada, com a premissa de combater o paganismo. Tal ato ocasionou o desaparecimento de cantos, instrumentos musicais e características intrínsecas de músicas produzidas por diversos grupos étnicos que configuraram a América Pré-colombiana.

O processo de apagamento da cultura dos povos originários e a implementação da cultura europeia em territórios latino-americanos se fortaleceu através da instalação de escolas jesuíticas, que tinham a intenção de promover a catequização e o ensino religioso por meio da arte, ensinada nos moldes europeus. A partir desse processo, a arte produzida no Novo Mundo, e que permaneceu até a contemporaneidade, foi a que seguiu os tratados europeus e que contava a história da colonização a partir do ponto de vista do colonizador.

No século XIX, monumentos começaram a surgir no espaço público brasileiro, assim como em outros países da América Latina, e eram destinados a exaltar



Figura 1. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-monumento-a-dom-pedro-i/#!/map=38329&loc=-22.906954000000017,-43.182824,17>. Acesso em: 12 fev. 2025. Monumento a Dom Pedro I, Praça Tiradentes, Primeiro monumento feito no Brasil (1862). Trata-se de uma estátua equestre de dom Pedro I montado em seu cavalo proclamando a Independência do Brasil com o Manifesto às Nações na mão. Mais abaixo do pedestal, o conjunto escultórico apresenta personagens indígenas em cenas de caça e pesca.

figuras heroicas, dentro do modelo neoclássico – popularizado por Napoleão Bonaparte, reforçando o paternalismo, o patriarcado e o nacionalismo, como é o caso da primeira escultura pública do Brasil (1862) (Figura 1).

Segundo o historiador da arte Alois Rieg (1987), o monumento intencional (*Absichtliches Denkmal*) é aquele erguido com o propósito deliberado de preservar a memória de um evento, pessoa ou ideia, sendo projetado especificamente para cumprir uma função comemorativa. No entanto, na América Latina, muitos monumentos que representavam a cultura dos povos originários foram destruídos pelos invasores europeus como estratégia de enfraquecimento da resistência

à dominação. Como resultado evidente, houve um apagamento simbólico, um silenciamento histórico das vozes dos povos subalternizados (SPIVAK, 2014), impedindo que narrassem sua própria trajetória e consolidassem sua memória coletiva no espaço público. Para o escritor Fernando Báez, “numerosas estratégias de manipular, alegrar ou modificar a memória coletiva e implantar uma nova” foram utilizadas pelos europeus, sendo uma delas a condenação da memória (BÁEZ, 2010, p. 297)”. O monumento enquanto lugar de memória, segundo o pesquisador José Abreu, “deixa de ser uma peça arqueológica, para se tornar num feixe de significados e de memórias, que traçam a sua própria vida e ajudam a determinar o seu sentido trans histórico e metalinguístico (Abreu, 2005, p. 60)”. Dessa forma, é imprescindível estabelecer a relação do monumento com os aspectos históricos e culturais, ressaltando a importância desses objetos na preservação da memória coletiva.

Nesse contexto, embora a concepção de monumento esteja vinculada à perpetuação da memória, é importante destacar que, na América Latina, ela foi moldada a partir da chegada dos colonizadores europeus. A identidade cultural e a memória coletiva dos povos originários foram modificadas e manipuladas para melhor assimilação da cultura europeia. Transpondo para o cenário do Espírito Santo, podemos afirmar que, da mesma forma, a história dos povos indígenas foi marcada por violência, apropriações de terra por imigrantes europeus, exclusão social e apagamentos históricos e culturais. No século XIX, a Lei de Terras de 1850 teve um impacto significativo sobre os direitos territoriais indígenas, resultando em expulsões e expropriações contra as populações Tupiniquins, Puris e Botocudos no estado (Moreira, 2003). Neste cenário, as mulheres indígenas passaram a conviver com abusos e violências em vários níveis. Durante séculos, junto com seus povos, foram colocadas à margem da sociedade, julgadas como corpos estranhos, desprovidos de qualquer cultura e vistas como figuras que necessitavam ser “salvas” pela civilização. No Espírito Santo, especificamente, a experiência das mulheres indígenas, como as do povo Tupinikim, reflete a interligação entre a violência de gênero e a devastação de seus territórios, evidenciando a continuidade das estruturas de opressão colonial (Schubert; Kayapo; Ulrich, 2020). Além da violência física e simbólica, sua imagem foi apropriada e manipulada pelo discurso eurocêntrico, sendo ressignificada conforme os interesses do processo de colonização e do patriarcado.

Nesse sentido, a representação da mulher indígena na tradição da arte pública capixaba é frequentemente moldada por estereótipos criados a partir de um olhar europeu, que desconsidera as especificidades de sua cultura. Esse apagamento reduz sua identidade a uma visão idealizada, eliminando tradições, rituais religiosos, danças, canções, saberes sobre cura, práticas de manejo da terra e dinâmicas de relacionamento. Sua imagem foi amplamente propagada



Figura 2: Mãe-Bá, Ronaldo Moreira, 1999. Escultura em concreto. Anchieta-Ubu. Fotografia: Júlia Mello, 2023.  
Fonte: Acervo das autoras.

de forma alegórica, associada à inocência e à subserviência dócil, com um viés exotizante que reforça a narrativa<sup>3</sup>.

### Mãe-bá: representação alegórica de uma herança lendária

“Mãe-bá” (1999) é uma escultura pública localizada no município capixaba de Anchieta, às margens da Praia de Ubu, ambiente bastante frequentado pela comunidade local, por turistas e que possui tradição na pesca artesanal. A escultura é um busto que representa uma figura feminina estilizada, cujas formas geométricas predominam nas linhas estruturais da obra. A peça apresenta uma postura firme, permitindo-nos a possibilidade de aproximação com uma esfinge. As feições do rosto são simplificadas, não sendo possível identificar uma expressão marcante. Em termos de estrutura corporal, Mãe-bá é representada com ombros largos e seios à mostra. Trata-se de uma escultura de expressão visual muito singela se comparada ao valor simbólico que a história da indígena representa para os habitantes da região.

O busto de Mãe-Bá foi encomendado ao já falecido artista alegrense Ronaldo Moreira, em 1999, pelo então presidente interino da Assembleia Legislativa do Espírito Santo, conforme identificação na placa descriptiva do monumento:

JOSÉ RAMOS – presidente interino da assembléia legislativa do estado do Espírito Santo, subscreveu-se nesta comissão das artes reverenciando a lendária deusa cacique MAE-BÁ – grande mãe da lagoa, matriarca de memória perdida no tempo, fonte revitalizante da etnia morena, indígena, enfim, pro mater dos pescadores de toda essa antiquíssima região entre Rerigiba e Guarapari.

A região mencionada corresponde a um trecho originalmente habitado por indígenas dos quais muitos pescadores são descendentes. Segundo as lendas populares, havia em Guarapari/Anchieta uma grande lagoa e as suas margens eram habitadas por uma comunidade indígena que, em determinada época, foi liderada por uma matriarca chamada Bá. Além de ser uma figura de liderança, Bá também era detentora dos saberes ancestrais para cura de doenças físicas e da alma, sendo curandeira, protetora e conselheira de qualquer pessoa que viesse ao seu encontro buscando conforto, e por isso era considerada a “mãe” de todos, que em tupi-guarani é ESSÉ e significa “olhar por todos”.

3 É necessário enfatizar, no entanto, que as mulheres indígenas têm desempenhado um papel significativo na luta pela autodeterminação de seus povos e na defesa de suas culturas. “[...] Se tivermos de falar de um ‘feminismo indígena’, que seja para assumir o território como ‘território-de-fala’ de muitas indígenas e mulheres que continuam sendo desterritorializadas e destituídas de seu corpo-território” (Schubert; Kayapo; Ulrich, 2020, p. 78). Sua presença tem sido reformulada, sendo sinônimo de permanência das tradições, importantes detentoras de conhecimentos, transmitindo os saberes, e liderando movimentos que envolvem diversas questões relacionadas aos povos indígenas.



Figura 3: Detalhe de Mãe-Bá, mostrando a placa de identificação do monumento, Ronaldo Moreira, 1999.  
Escultura em concreto. Anchieta-Ubu. Fotografia: Júlia Mello, 2023. Fonte: Acervo das autoras.

Segundo a lenda popular<sup>4</sup>, um dia, para curar a febre de um menino, Mãe-Bá usou tudo que conhecia sobre ervas e mantras, porém a criança não reagia e continuava a piorar. Como último recurso, Mãe-Bá foi até a lagoa, pegou uma canoa e pôs-se a remar. Enquanto remava, invocava os espíritos das águas e pedia pela saúde do menino. Os espíritos se enfureceram, pois, era a sina do menino ser levado pelos espíritos e ela estaria comprometendo seu destino. Tamanha foi a fúria dos espíritos que, junto com o menino, também levaram Mãe-Bá. Alguns dias depois, seu corpo foi encontrado às margens do rio e, como era de costume em suas tradições, seu corpo foi “velado” e queimado. Suas cinzas foram espalhadas nas águas do rio. Após esse ritual, contam os pescadores da aldeia que as águas do rio ficaram repletas de peixes, alimentando toda a comunidade até os dias atuais.

Por ser aquela que “olha por todos”, seu nome foi adotado para nomear a maior lagoa de água doce do Espírito Santo, localizada no litoral sul, entre Guarapari e Anchieta, a Lagoa Mãe-Bá. Os povos nativos acreditavam que eram “abençoados” pela sua presença em espírito que continuava a cuidar de sua comunidade através das águas do rio, cujo ecossistema preservado se conservou repleto de vida natural que sempre alimentava a comunidade.

Embora alegórica, inclusive por se tratar de uma representação de figura lendária, a escultura carrega o valor de rememoração da tradição da pesca artesanal da comunidade, evidenciando práticas simbólico-identitárias da região, permitindo a construção de afetividade com a história local. Destacamos, contudo, o descaso dos órgãos locais na catalogação e registro dos monumentos públicos de Anchieta, incluindo a própria Mãe-Bá que, segundo a Prefeitura de Anchieta (2023), não existiria enquanto escultura, sendo apenas uma lenda. A comunidade local de Maembá também foi contatada durante a pesquisa de campo que realizamos em 2023 e todos os entrevistados disseram conhecer a lenda, mas não saber da existência do monumento, o que nos faz questionar a visibilidade da representação da obra, a função e a efetividade desses marcos simbólicos.

A representação de Mãe-Bá enquanto matriarca, curandeira e provedora da comunidade ressoa com os padrões de feminilidade associados à maternidade e à proteção, o que Warner (1996) identifica como uma construção simbólica recorrente em monumentos que exaltam figuras femininas. Construção esta que acaba por reforçar um ideal que limita sua imagem à esfera do cuidado e da devoção. Nesse mote, podemos inferir que a presença de mulheres indígenas em monumentos nem sempre implica em maior visibilidade ou reconhecimento, mas pode, ao contrário, perpetuar discursos de marginalização e silenciamento.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.lendas-do-espirito-santo.noradar.com/LendasdoEsp%C3%ADritoSanto/lenda-da-mae-bal/>. Acesso em: 12 fev. 2025.



Figura 4. Fonte do Caju com destaque para o mural pintado por Elizabeth Valente, década de 1970. Santa Cruz, Aracruz. Fotografia: Jaqueline Torquatto (2023). Fonte: acervo das autoras.

### Fonte do Caju: estereótipo da mulher indígena

A Fonte do Caju (Figura 4), localizada em Santa Cruz, na cidade de Aracruz – Espírito Santo, é um monumento espontâneo, surgido a partir da reivindicação da população local, de que a prefeitura recuperasse o espaço que sempre foi ponto de encontro de mulheres da região, que frequentavam o espaço para lavar suas roupas e recolher água para o uso doméstico. O mural da fonte foi pintado pela artista Elizabeth Valente, que morou na região de Santa Cruz durante a década de 1970. Segundo Elizabeth (2023), sua inspiração surgiu a partir de seu contato com as meninas de origem indígena que circulavam na vila.

Ao analisarmos a figura da indígena pintada no mural e a paisagem na qual fora inserida, podemos perceber que a artista estava impregnada do estereótipo que constrói a imagem dos povos originários desde o período colonial no Brasil. De tanga e seios expostos, tampados apenas por uma mecha de cabelos lisos e negros, envolta por uma natureza primitiva, natural, sem registro de intervenção da colonização europeia. A “indiazinha” de Elizabeth, como a autora mesma a

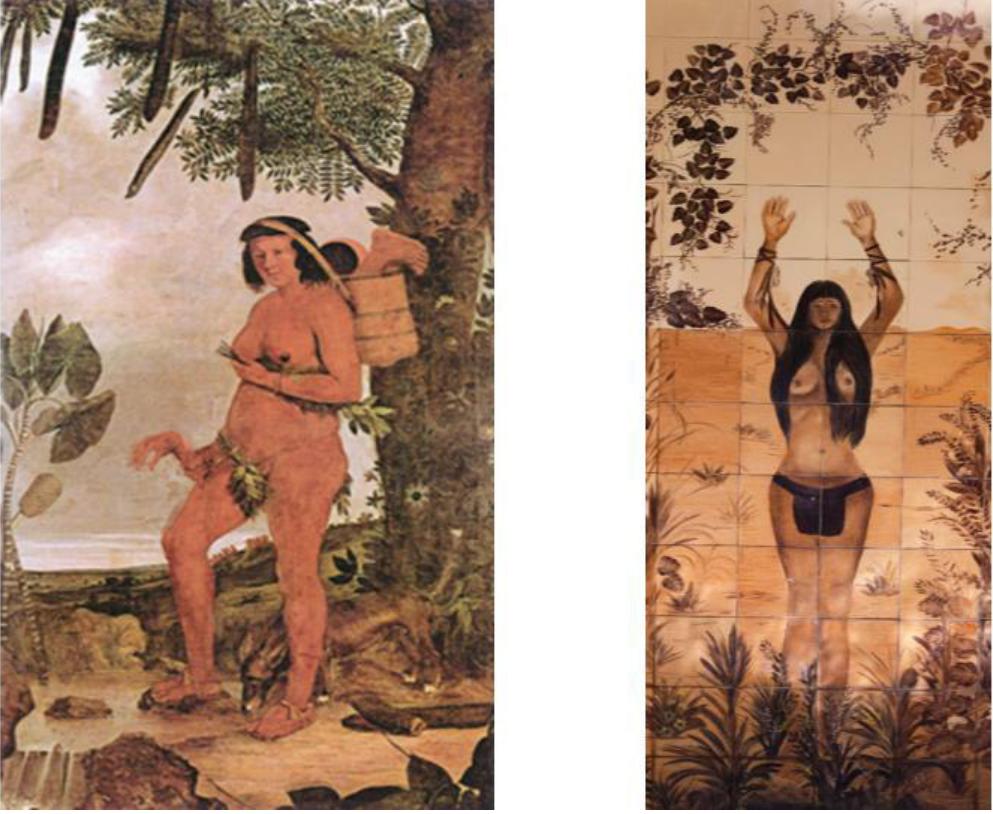


Figura 5 - Disponível em: <https://ehoffmann.blogspot.com/2018/01/albert-eckhout.html>. Acesso em: 12 fev. 2025. Compilado com duas imagens comparativas. A primeira, do lado esquerdo, uma pintura do artista Albert Eckhout, *Mulher tapuia*, 1637-1644. Ao lado direito, o detalhe central da pintura de Elizabeth Valente, a mulher indígena, na Fonte do Caju.

intitula, assemelha-se muito mais às alegorias pintadas por Albert Eckhout (1610-1665), no século XVII, do que as indígenas que circulavam na vila de Santa Cruz, no século XX, que a artista disse tê-la inspirado.

No Brasil, com a colonização europeia, fontes surgiram em pontos de coleta de águas úteis. Em Santa Cruz, a Fonte do Caju, que inicialmente, era um afloramento de nascente, onde, segundo relatos de moradores antigos da região, mulheres se reuniam no alagadiço que se formava, para abastecer suas casas com água para consumo e lavarem suas roupas, passou pelo “processo de estetização (...) que abriram caminho para fontes ornamentais, como conhecemos” (Cirillo, 2021, p.45).

Nessa fonte, que outrora era apenas uma bica de bambu, o processo de estetização ocorreu na década de 1970, com a canalização da nascente, a construção de sua estrutura e o mural pintado por Elizabeth Valente (Figura 4). A criação poética da fonte passou pelo envolvimento dos moradores da região. O monumento surgiu a partir de um apelo coletivo para a preservação do espaço tão importante para a comunidade.

O mural ilustra o envolvimento da comunidade com a preservação da memória coletiva de Santa Cruz. A artista que relatou morar na região, entre 1978 e 1981, enquanto seu esposo trabalhava na antiga empresa, Aracruz Celulose, quis, com

sua pintura, homenagear os povos originários que habitavam a região quando os colonizadores europeus chegaram e, inspirou-se nas meninas indígenas adolescentes, que avistava ao atravessar o Rio Piraqueáu de barca. A artista utilizou-se de seu hobby em pintura de porcelana para pintar o mural e foi além – com um grupo de mais de 20 alunas, criou o Clube da Orla, montando a Primeira Exposição de Pintura sobre Porcelana do clube.

Beth, ao pintar a menina, a qual chamou de “minha indiazinha” (Figuras 4 e 5), expôs de forma involuntária, o imaginário que habita a memória coletiva, que forma a identidade cultural de nossa comunidade, ao idealizar uma pessoa de etnia indígena, reproduzindo os efeitos da colonização da América Latina. Sua indígena, carrega em seus traços, a estereotipização resultante de todo esse processo exaustivamente descrito neste artigo.

O contexto histórico de ocupação da Vila de Santa Cruz, nos leva a considerar novamente as assertivas de Báez, quando destaca que a colonização europeia e a destruição cultural da América Latina, com grande atuação da Igreja Católica, conforme mencionamos, “foi um etnocídio e memoricídio premeditado para mutilar a memória histórica e atacar a base fundamental da identidade de suas populações. Perderam-se 60% do patrimônio tangível e intangível” (Báez, 2010, p.309).

A Vila de Santa Cruz foi fundada na foz do Rio Piraqueáu, em 1556, no período governado por D. João III (1521-1557) e chamada de Aldeia Nova (Coutinho, 2006, p.117). De acordo com Coutinho, os prováveis fundadores da Vila foram o padre Braz Lourenço e dois noviços, Diogo Jácome e Fábio Lucena. Nessa época, com o auxílio de indígenas da etnia Temiminó, comandados por Maracaiaguaçu, instalaram no local, um núcleo catequético. Assim, como toda a história de ocupação do território latino-americano, os indígenas que tentavam resistir eram perseguidos e mortos, e os que se rendiam, eram catequizados e perdiam sua identidade cultural.

Além dos portugueses que se instalaram na região, e da transculturação que os indígenas que habitavam o local sofreram, a Vila foi povoada por imigrantes italianos, que chegaram ao Espírito Santo através da Expedição Tabacchi, caracterizada como “inauguração da imigração em massa, de italianos para o Brasil” (APEES, 2016). A instalação de imigrantes, portugueses e italianos e a chegada de africanos escravizados, juntamente com os indígenas catequizados, modificou a percepção cultural, memorialística e identitária dos habitantes da região.

A fonte do Caju surgiu de um objeto não-artístico; de uma necessidade coletiva de rememorar fatos históricos locais, que habitam o imagético da comunidade de Santa Cruz. O envolvimento da população com a preservação da obra, com a água que jorra no local, com a manutenção do espaço que a abriga e com a construção do monumento, o torna objeto de imensurável valor. A Fonte do Caju, ainda pouco conhecida por grande parte da população capixaba, tornou-se um *monumento não intencional* (*Unabsichtliche Denkmäler*) (Riegl, 1987), ou seja, um marco cuja



Figura 6. Imagens de monumentos e objetos, expostos pela Vila de Santa Cruz e no Museu Histórico de Santa Cruz, que explicitam a influência e a presença de imigrantes e africanos escravizados na região. Fotografia: Jaqueline Torquatto, 2023. Fonte: Acervo das autoras.

valorização decorre do reconhecimento social, seja por seu valor histórico, estético ou pelo estado de ruína. Esse reconhecimento se reflete em sua menção em programas televisivos, como “Em Movimento”, e até mesmo em manifestações culturais, como blocos de carnaval (Voz do Piraquêaçu, 2025). Sendo assim, a fonte é um exemplar de monumento construído e preservado pelo apelo afetivo da comunidade que habita a região. Entretanto, apesar de ter sido ilustrado com uma pintura de uma indígena, a representação feita pela artista Elizabeth Valente evidencia a discussão abordada durante o texto, sobre a memória e a identidade cultural, que foram modificadas durante o processo histórico de colonização da América Latina. A pintura carrega o registro da população originária, que habita o imaginário da comunidade que ali se estabeleceu, e não a que habita fisicamente a região.

### Considerações finais

Diante da análise aqui apresentada sobre determinados aspectos da arte pública capixaba, sobretudo no que se refere à representação de mulheres indígenas, é possível evidenciar uma dinâmica de invisibilidade e distorção simbólica que se reflete na escassez de representações autênticas deste contexto. Quando as figuras femininas aparecem nas obras, frequentemente o fazem de maneira alegórica, mascarando suas identidades reais e deslegitimando sua presença e importância na construção da cultura local. O estudo, ao confrontar alegoria e representação literal, permite perceber a persistência de uma estrutura de poder

que subalterniza as mulheres indígenas, convertendo sua imagem a um padrão que exclui a diversidade e a pluralidade de suas experiências. Essa análise aponta para a urgência de uma reconfiguração das narrativas visuais, que deixe de tratar os povos originários e as mulheres como figuras exóticas e distantes, e passe a reconhecê-los como sujeitos históricos com suas identidades próprias e vivências autênticas.

Ao refletir sobre obras como Mãe-bá e Fonte do Caju, a pesquisa abre espaço para uma discussão mais ampla sobre os processos de marginalização e silenciamento impostos pela história. Os resultados até aqui descritos apontam as desigualdades de gênero e étnicas na representação dos monumentos capixabas, com uma ênfase significativa nas figuras masculinas ligadas à esfera política e religiosa, em detrimento das mulheres, especialmente as indígenas, refletindo nas dinâmicas históricas de poder e hierarquia social. Pois, perpetuar os mesmos estereótipos nas representações de mulheres indígenas na arte pública capixaba, revela as tensões entre o que é apresentado como idealizado e o que é de fato vivido por esses grupos.

Diante disso, o estudo das representações artísticas, portanto, é fundamental não só para a compreensão de como o poder se manifesta nas práticas culturais, mas também para o fortalecimento das vozes subalternizadas. A visibilidade de mulheres indígenas, longe de ser uma questão isolada, reflete uma luta mais ampla pela revalorização das identidades que desafiam a homogeneização e a imposição de padrões excludentes, promovendo uma arte que seja, de fato, representativa e inclusiva.

## Referências

ABREU, José Gilherme. Arte pública e lugares de memória. **Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património**. Porto, 2005 | Série vol. IV, pp. 215-234.

ACERVO ONLINE. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2016. Disponível em: <https://ape.es.gov.br/acervo-online>. Acesso em: 12 fev. 2025.

A SEGUIR. A Seguir Niterói: Pesquisa Sobre Monumentos em Niterói. **A Seguir Niterói**, 2024. Disponível em: <https://aseguirniteroi.com.br/noticias/niteroi-tem-53-estatua-e-bustos-e-nenhuma-homenagem-a-mulher/>. Acesso em: 20 dez. 2024.

BÁEZ, Fernando. **A história universal da destruição dos livros**: das tábuas sumérias à guerra do Iraque. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

CIRILLO, José; BELO, Marcela. Uma obra. Uma epidemia. Quando um mosquito muda a paisagem. In: CIRILLO, José; GRANDO, Angela; BELO, Marcela. **(In) Pertinências recurso eletrônico:** 10 doses no silêncio e na arte. 1 ed. Vitória: EDUFES, 2021.

COUTINHO, José Maria. **Uma história do povo de Aracruz.** Aracruz: Reitem, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999a.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999b.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais:** curso no Collège de France (1974-1975). 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Terras indígenas do Espírito Santo sob o regime territorial de 1850. **Revista Brasileira de História**, v. 22, n. 43, p. 161-180, 2002.

NEW YORK TIMES. Why are there so few monuments that successfully depict women? Notes on the culture. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/02/18/t-magazine/female-monuments-women.html>. Acesso em: 12 fev. 2025.

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos:** su esencia y su desarrollo. Tradução de María Teresa Muñoz. Madrid: Visor, 1987.

SCHUBERT, Arlete M. Pinheiro; KAYAPO, Aline Ngrenhtabare Lopes; ULRICH, Claudete Beise. Mulheres indígenas - indígenas mulheres: Corpos-territórios-devastados-interditados. **Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo**, v. 4, n. 7, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/revapees/article/view/33965>. Acesso em: 12 fev. 2025.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

VALENTE, Elizabeth. Entrevista concedida a Jaqueline Torquatto. 22 set. 2023. Entrevista por e-mail.

VOZ DO PIRAUÇAÇU. Disponível em: <https://www.vozdopiraqueacu.com>. Acesso em: 13 fev. 2025.

WARNER, Marina. **Monuments and maidens:** the allegory of the female body. Londres: Vintage Publishing, 1996.

### **Jaqueleine Torquatto de Oliveira**

Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013) e Mestra em Artes pela mesma instituição (2025).  
ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3914-1911>

### **Júlia Mello**

Professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGART-UFSM). Pós-doutorado em Artes (PPGA-UFES 2023-2024, bolsista FAPES PROFIX), doutorado em Artes Visuais (PPGAV/EBA-UFRJ, bolsista CNPq) com estágio sanduíche na Kendall College of Art and Design of Ferris State University (2020, bolsista CAPES PrInt). Mestrado em Artes (UFES/2015, bolsista FAPES), MBA em Design e Produção de Moda (UVV/2008), Licenciatura em Artes Visuais (Claretiano/2019), Licenciatura Plena em Música (UFES/2008) e Bacharelado em Design, habilitação em Moda e Vestuário (FAESA/2005).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>

### **Rosely Kumm**

Artista plástica, arte educadora e pesquisadora capixaba. Sua carreira é marcada por uma abordagem interdisciplinar, conectando a arte a diversas áreas do conhecimento humano. Atualmente, Rosely é mestrandona do Programa de Pós-graduação em Artes da Ufes e pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - Leena/Ufes.

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>