

Horizontes líquidos: arte pública e transformação cultural nas margens

Liquid Horizons: Public Art and Cultural Transformation at the Margins

Giovana Aparecida Zimermann
(UFSC/IPPUR-UFRJ)

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a Arte Pública contemporânea em territórios fluviais e costeiros, a partir de três eixos: cartografias sensíveis das margens; instalações subaquáticas e arte relacional; e o monumento como gesto simbólico diante das transformações climáticas. São analisadas obras emblemáticas, como a calçada de Copacabana, de Roberto Burle Marx; *Fragmento de uma sala de estar reduzido a 88%* (2001), de Mark Manders; as passarelas flutuantes de Christo e Jeanne-Claude; e os museus submersos de Jason deCaires Taylor. A essas experiências se soma a instalação COP 30: *O futuro em suspensão*, de autoria da pesquisadora, concebida como arte pública situada e sensível à urgência ambiental.

Palavras-chave: arte pública; instalação artística; arte relacional; ecologia e estética; territórios costeiros.

Abstract: This article reflects contemporary Public Art within fluvial and coastal territories, organized around three thematic axes: sensitive cartographies of the margins; underwater installations and relational art; and the monument as a symbolic gesture in response to climate change. It examines emblematic works such as the Copacabana sidewalk by Roberto Burle Marx; *Fragment of a Room Reduced by 88%* (2001) by Mark Manders; the floating walkways of Christo and Jeanne-Claude; and the submerged museums of Jason deCaires Taylor. These are brought into dialogue with the installation COP 30: *The Future in Suspension*, authored by the researcher, conceived as site-specific public art responsive to environmental urgency.

Keywords: public art; installation art; relational aesthetics; ecology and art; coastal territories.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49280>

Introdução

Como a Arte Pública pode tensionar narrativas dominantes, mobilizar consciências e propor novos pactos conscientes com o planeta?

As margens d'água, sejam costeiras ou fluviais, sempre funcionaram como territórios de transição. Os cursos de água nas cidades não são apenas elementos naturais, mas oportunidades artísticas para a criação de espaços urbanos vivos, onde a paisagem se funde com a arquitetura, e o movimento da água dá alma ao espaço público, a integração harmoniosa entre elementos naturais e construídos, tão valorizados por Camillo Sitte, autor da clássica obra *“Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen”* (A Construção das Cidades segundo seus Princípios Artísticos, 1889).

São zonas limiares, fronteiras geográficas de destaque na paisagem, e é nesse contexto que a Arte Pública encontra um palco privilegiado para sua manifestação, oferecendo possibilidades de reencantamento simbólico e ressignificação das margens.

Este artigo propõe uma reflexão crítica e sensível sobre o papel da Arte Pública na reconfiguração cultural e ambiental das paisagens ribeirinhas e costeiras, onde emergem dinâmicas culturais singulares. A partir de uma abordagem que une teoria, exemplos internacionais e projetos autorais, o texto busca compreender como a arte pode atuar como ferramenta de imaginação territorial, mediação e debate — sobretudo em contextos marcados por vulnerabilidades socioambientais.

A expressão “Horizontes Líquidos” evoca um futuro em constante movimento, permeado por instabilidades ecológicas, mas também por potenciais transformadores. A água, elemento vital e simbólico, atravessa este ensaio como metáfora da fluidez contemporânea e fio condutor entre arte, território e sustentabilidade.

A pesquisa parte do princípio de que as bordas d'água são espaços vivos, ora calmos, ora turbulentos, nos quais a Arte Pública pode atuar como insurgência poética, ativando afetos, desvelando conflitos e provocando deslocamentos na percepção e na ocupação do território.

Assim, “Horizontes Líquidos” estrutura-se a partir de três eixos de análise interligados:

Cartografias sensíveis das margens – registros afetivos e poéticos que ativam narrativas locais como instrumentos de memória e pertencimento.

Instalações subaquáticas e arte relacional – obras efêmeras ou permanentes, muitas vezes cocriadas com as comunidades locais e utilizando materiais oriundos do próprio entorno, incluindo micro-organismos.

Arte Pública urgência em suspensão nas margens da Amazônia. - As ações artísticas que se propõem como alerta crítico frente às transformações climáticas, às desigualdades territoriais e à urgência de repensar nosso pacto coletivo com o meio ambiente.



Figura 1. Calçada de Copacabana de Burle Marx. Fonte: Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/1000106/a-historia-do-calcadao-de-copacabana-da-origem-portuguesa-ao-burle-marx>. Acesso em: 27 maio 2025

Cartografias sensíveis das margens

As margens, sejam elas territoriais, simbólicas ou afetivas, constituem espaços privilegiados de inscrição da memória coletiva e da identidade urbana. Nelas, o gesto artístico ou paisagístico não apenas estrutura o ambiente, mas também traduz um desejo de pertencimento e reflexão sobre o tempo, o corpo e a cidade.

A icônica calçada da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, constitui um dos exemplos mais emblemáticos de Arte Pública integrada ao cotidiano da cidade. Sua origem remonta ao século XIX, inspirada no desenho do engenheiro português Pinheiro Furtado para o Largo do Rossio, em Lisboa. As ondas negras e brancas, conhecidas como “Mar Largo”, simbolizavam o encontro das águas do Tejo com o Atlântico — metáfora do deslocamento colonial entre metrópoles e periferias. No entanto, foi apenas na década de 1970 que o paisagista Roberto Burle Marx reconcebeu o desenho, atribuindo-lhe nova leitura estética e simbólica: o ondulado passou a acompanhar o sentido do mar, integrando-se organicamente ao litoral e ao passeio público. Com sua linguagem modernista, Burle Marx

expandiu a função ornamental do mosaico português, inserindo-o no contexto do urbanismo tropicalista, em diálogo com o entorno vegetal e a fluidez marítima. Mais do que uma intervenção paisagística, trata-se de uma gestualidade política e cultural, que inscreve no solo urbano um símbolo de identidade, memória e celebração do modernismo brasileiro (Archdaily Brasil, 2023).

Embora a noção de vanguarda tenha emergido dentro do ideário racionalista da modernidade, seus fundamentos filosóficos, culturais e sociais evoluíram significativamente, assumindo configurações bastante distintas. Como observa Bourriaud, “Não foi a modernidade que morreu, e sim sua versão idealista e teleológica”. (Bourriaud, 2009, p.6).

O combate da modernidade ocorre nos mesmos termos do passado, exceto pelo fato de que a vanguarda deixou de ir à frente como batedora, e a tropa imobilizou-se, temerosa, num bivaque de certezas. A arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis. (Bourriaud, 2009, p.7).

Se, em Copacabana, a margem é celebrada como espaço de convivência, lazer e espetáculo, em outra latitude, o artista holandês Mark Manders propõe uma experiência mais introspectiva, mas não menos potente, das bordas de Amsterdã. Diante da obra Fragmento de uma sala de estar reduzido a 88% (2001), o público se depara com uma espécie de ruína inventada: um ambiente doméstico congelado no tempo, como vestígios arqueológicos soterrados pelo Vesúvio. O espaço parece desencaixado de seu contexto original — deslocado, talvez, por uma força invisível, um “universo possível”. Ou, quem sabe, levado para fora pela água, o que não seria improvável, considerando que Amsterdã está cerca de dois metros abaixo do nível do mar, sustentada por um complexo sistema de diques e bombas que protegem a cidade contra inundações.

Ao inserir essa cena fragmentada em um espaço público, composta por mesa, cadeira, balde e figuras humanas ambíguas olhando para a água, tal como a calçada de Copacabana, a instalação de Manders também ativa camadas de memória e afeto através da escala, do ritmo e da matéria. A decisão de reduzir a proporção da cena para 88% provoca um estranhamento perceptivo, remetendo àquilo que Marc Augé (1994) define como “não-lugar”: um espaço transitório e impessoal, onde as referências identitárias se esgarçam e a experiência do tempo se dilui. Como descreve o autor, “os não-lugares são ‘as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (...) os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais” (Augé, 1994, p. 36), espaços que, apesar de sua funcionalidade, tendem a esvaziar o sujeito de pertencimento e memória.

Enquanto a calçada celebra o pertencimento, Manders nos confronta com sua ausência, ambos, porém, operam na zona liminar entre o real e o simbólico, entre a cidade funcional e a cidade imaginada.



Figura 2. Fragmento de uma sala de estar reduzido a 88% Mark Manders, 2001. Fonte: Acervo da autora.

Dessa forma, as margens tornam-se não apenas fronteiras geográficas, mas territórios simbólicos de invenção e resistência. Ao inscreverem traços que escapam à funcionalidade utilitária, os exemplos aqui discutidos, o mosaico-paisagem de Burle Marx e a ruína-poética de Manders, transformam-se em dispositivos de memória urbana, revelando que as cidades não se constroem apenas com concreto, mas com narrativas, afetos e imagens.

Instalações subaquáticas e arte relacional: obras efêmeras ou permanentes, com a participação das comunidades locais

A prática artística contemporânea tem expandido suas fronteiras para além do campo estético, adentrando domínios éticos, ativista e relacionais. Obras de Arte Pública, que se inserem no tecido ambiental ou urbano de forma dialógica, têm se configurado como ferramenta potente de reconfiguração da paisagem e da consciência coletiva. Nesse contexto, destacam-se as instalações subaquáticas e efêmeras de larga escala, que não apenas instigam uma experiência sensível e comunitária, como também buscam gerar transformações simbólicas e materiais no mundo.

A trajetória de Jason de Caires Taylor é exemplar nesse sentido. Artista visual, mergulhador profissional e fotógrafo subaquático, criou, em 2006, o primeiro parque de esculturas submarinas do mundo, localizado na ilha de Grenada, no Caribe. Desde então, sua prática tem se consolidado como um híbrido

entre arte, ativismo ecológico e arte relacional. Mas não se trata de esculturas simplesmente, suas obras são desenvolvidas a partir de máscaras das pessoas comuns das comunidades locais, como em Cancún, no México, e produzidas com cimento marinho de pH neutro, resistente à corrosão, que estimula o crescimento de corais. Esse processo permite que a arte se converta, literalmente, em recife artificial, promovendo a regeneração da vida marinha.

O caráter relacional da obra de Taylor se expressa, conforme sugere Nicolas Bourriaud (2009), na capacidade de instaurar formas de sociabilidade e de coabitacão sensível entre os seres humanos e o meio ambiente. Para Bourriaud,

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (Bourriaud, 2009, p.7).

Sua instalação “Vicissitudes”, no fundo do mar de Grenada, mostra um círculo de figuras humanas de mãos dadas, um símbolo de comunidade, vulnerabilidade e interdependência. O fato de as esculturas, ao longo do tempo, perderem suas feições humanas devido à proliferação de corais aponta para a impermanência da forma e a continuidade da vida, valores que aproximam essa arte dos ciclos naturais da existência. Taylor, portanto, constrói uma poética do desaparecimento que não elimina o sentido, mas o reatualiza continuamente.

A dimensão crítica e política da arte de Taylor é evidenciada também na instalação “The Rising Tide”, apresentada no Rio Tâmisa durante o Totally Thames Festival. Esculturas de homens de terno montados em cavalos cujas cabeças foram substituídas por bombas de extração de petróleo instauram uma narrativa sobre os impactos do capitalismo predatório e das mudanças climáticas. Esses “cavaleiros da maré”, visíveis apenas em determinados momentos do dia, sugerem a efemeridade da arrogância humana frente às forças da natureza. A obra foi apresentada no Totally Thames Festival e remete diretamente à urgência climática discutida na COP21, sendo transportada posteriormente ao Projeto Eden, no Reino Unido, como símbolo da resistência ambiental.

Em 2016, os artistas Christo e Jeanne-Claude desenvolveram um projeto de *Land Art* intitulado: “The Floating Piers”, no Lago Iseo, norte da Itália. Durante 16 dias, os visitantes puderam caminhar sobre uma passarela flutuante de três quilômetros, conectando pequenas ilhas e a margem continental, uma gigante estrutura, que pode ser vista sobre uma encosta à distância (Figura 3), mas o mais importante é que através dela torna-se permitido o acesso onde antes só era possível por barco.

Mais do que a materialidade da travessia, a obra estabeleceu uma potência simbólica entre passado e presente, entre memória e imaginação. Nesse sentido, a



Figura 3. "Vicissitudes", de Jason deCaires Taylor, 2006. Fonte: Disponível em: <https://www.underwatersculpture.com>. Acesso em: 27 maio 2025.

obra de Christo e Jeanne-Claude, que se inscreve no campo da *Land Art*, expande sua conceituação para o aspecto relacional que possibilitou essa travessia. A efemeridade da instalação não a impediu de gerar um legado imaterial duradouro, enraizado na memória afetiva de quem a experienciou. Como um rito coletivo de passagem, a obra se incorporou ao inconsciente coletivo, desafiando a noção tradicional de permanência na arte.

Em ambos os casos, as esculturas submersas de Taylor e "The Floating Piers", dos artistas Christo e Jeanne-Claude, não se esgotam em si, mas propõem um modo de estar-no-mundo — seja reconfigurando ecossistemas subaquáticos, seja traçando rotas poéticas entre ilhas e continentes, entre tempos e afetos —, manifestando o que Bourriaud (2009) denomina como "estética relacional": um campo em que a obra é ativada pela experiência do outro, pela presença e pelo encontro. Como afirma o autor, trata-se de uma arte "cujo horizonte teórico não é mais a formação de realidades imaginárias ou utópicas, mas a construção de espaços-tempo relacionais, ou seja, de uma sociabilidade possível" (Bourriaud, 2009, p. 18).

Essas instalações de larga escala — que operam com materiais resistentes ou efêmeros, mas sempre com o gesto relacional como premissa — demonstram que a arte está de fato no campo expandido, a Arte Pública é capaz de sensibilizar ecologias humanas e não humanas, promovendo não apenas deslocamentos



Figura 3. "The Floating Piers", dos artistas Christo e Jeanne-Claude, Lago Iseo, Itália, 2016. Fonte: Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/>. Acesso em: 27 Maio 2025.

físicos, mas deslocamentos de percepção e de consciência. Trata-se de uma arte que se dissolve na paisagem, mas que, paradoxalmente, permanece, transfigurada no imaginário coletivo e nas práticas futuras que dela emergem.

Arte Pública a urgência em suspensão nas margens da Amazônia

Concebi a instalação COP 30: O Futuro em Suspensão¹ como uma resposta simbólica às urgências climáticas da Amazônia. A obra será implantada às margens do Rio Amazonas, o conceito articula arte pública, ecologia e ancestralidade como campos simbólicos de enunciação crítica.

Inspirada no prumo – instrumento da construção civil utilizado para indicar retidão – a obra converte esse objeto funcional em monumento poético e político, um *ready-made* que dialoga com a tradição de Marcel Duchamp e a

¹A instalação COP 30: O Futuro em Suspensão, de autoria da pesquisadora, foi selecionada oficialmente para a COP 30 e será instalada em Belém do Pará, em 2025. A obra dá continuidade à sua pesquisa sobre arte pública em territórios simbólicos de conflito e transição.



Figuras 4 e 5. Projeto “COP 30: O Futuro em Suspensão”, Giovana Zimermann, 2025. Fonte: Acervo da autora.

monumentalidade de Claes Oldenburg, ampliando um objeto cotidiano para inseri-lo na paisagem urbana. Erguido na vertical e conectado ao céu por um cordão luminoso, o prumo adquire a forma de um farol pulsante, sua verticalidade inegociável aponta para o céu, evocando um eixo entre céu e rio, entre equilíbrio e colapso, um chamado à consciência ambiental e social.

Porém sabemos que, “sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento.” (Archer, 2001, p.61) Durante a noite, sua iluminação transforma a escultura em uma presença marcante na paisagem amazônica, funcionando simultaneamente como alerta e convocação coletiva. A obra está inscrita no campo expandido da escultura, conforme definido por Rosalind Krauss em 1979, onde a prática escultórica deixa de ser apenas um objeto autônomo e passa a articular relações complexas com a arquitetura, a paisagem e o espaço urbano. “Krauss argumentava que a Land Art, poderia ser mais bem definida como um duplo negativo: ela não era nem arquitetura nem paisagem.” (Archer, 2001, p.80)



Figura 4. Projeto “COP 30: O Futuro em Suspensão”, Giovana Zimermann, 2025. onte: Acervo da autora.

Portanto, mais do que um monumento para ser visto à distância, ela é percorrida, vivenciada, lida, assumida tacitamente por aquele que nela caminha. A obra é composta por uma calçada fluida, inspirada nos desenhos dos rios amazônicos, com os nomes dos países que compõem a Bacia Amazônica gravados em sua superfície. Trata-se de um gesto de afirmação da interdependência continental e da potência transnacional da região, para além das fronteiras geopolíticas.

A sugestão é de que o prumo se torna também um pêndulo ao se aproximar da calçada — metáfora do tempo suspenso, oscilando entre passado, presente e futuro. Seu ponto final repousa no centro de uma espiral, imagem que representa o “tempo agora” como instante decisivo: o momento liminar em que ainda é possível escolher outros rumos para o planeta.

A obra está inscrita no campo expandido da escultura, conforme definido por Rosalind Krauss em 1979, no qual a prática escultórica rompe os limites tradicionais e passa a se articular com a arquitetura, a paisagem e o espaço urbano. Assim, mais do que um monumento para ser contemplado à distância, a obra é percorrida, vivenciada, lida, assumida tacitamente por aquele que nela caminha. É composta por uma calçada fluida, inspirada nos desenhos dos rios amazônicos, com os nomes dos países que compõem a Bacia Amazônica gravados em sua superfície. Trata-se de um gesto de afirmação da interdependência continental e da potência transnacional da região, para além das fronteiras geopolíticas.

A ausência de uma galeria, característica da arte pública, sugere, como afirma Archer (2001, p. 94-95), que os observadores deveriam olhar os fenômenos do mundo de um modo artístico. Nesse sentido, a sugestão é de que o prumo se torna também um pêndulo ao se aproximar da calçada, metáfora do tempo suspenso, oscilando entre passado, presente e futuro. Seu ponto final repousa no centro de uma espiral, imagem que representa o “tempo agora” como instante decisivo: o momento liminar em que ainda é possível escolher outros rumos para o planeta.

No centro da calçada em torno da escultura, estará escrita a frase: “Todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo...” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 45). Essa citação, retirada da obra *A queda do céu*, amplia a camada simbólica da instalação ao evocar a memória de colapsos anteriores e a urgência de não repetir os ciclos de destruição. Os Yanomami, guardiões da floresta, alertam há décadas para a destruição do equilíbrio natural, a mesma destruição que a COP 30 pretende reverter.

A instalação mobiliza referências à sabedoria Yanomami e ao engajamento do público como instrumento de transformação ambiental.

O *Futuro em Suspensão* constitui-se, assim, como um campo de relação entre corpos, paisagens e temporalidades. Interpela tanto os visitantes da COP 30 que chegam por terra, água ou ar, quanto aos povos originários que habitam a Amazônia há séculos. Por fim, a obra afirma a arte como dispositivo de resistência, convocando uma escuta sensível dos territórios e de suas urgências. Seu título carrega o paradoxo da atualidade: a iminência do colapso e a potência do recomeço. Suspensão aqui não significa paralisia, mas suspensão no ar, um chamado à elevação ética, simbólica e civilizatória. Como afirma o projeto Horizontes Líquidos, do qual a obra faz parte. A Arte Pública nas margens atua como dispositivo de escuta, de visibilidade e de mobilização frente às urgências contemporâneas. Ela não é apenas intervenção estética, mas insurgência simbólica, um gesto que aponta para o céu, mas como uma lança nos chama, profundamente, ao agora.

Considerações finais

Ao percorrer diferentes formas de inserção da arte pública em territórios costeiros e fluviais, da submersão simbólica à insurgência crítica, este artigo propôs refletir sobre a criação artística contemporânea como um modo de reconfigurar as relações entre corpos, territórios e temporalidades. Nessas obras, a água não se apresenta apenas como paisagem ou suporte, mas como elemento relacional: uma matéria viva que conecta e dissolve fronteiras.

Três obras centrais, a Calçada de Copacabana, a passarela flutuante *The Floating Piers*, de Christo e Jeanne-Claude, e a instalação COP 30: *O futuro em suspensão*, revelam uma estética da travessia. Cada uma, à sua maneira, propõe uma experiência corporal do espaço que reconfigura a percepção da paisagem.

A Calçada de Copacabana, com seu desenho ondulado inspirado nas ondas do mar, transforma o chão em narrativa visual e poética. A passarela sobre o Lago Iseo permitiu que os visitantes caminhassem sobre a água, vivenciando uma suspensão do cotidiano. Já a instalação *O futuro em suspensão* propõe uma “calçada fluida”, inspirada nos meandros dos rios amazônicos, como gesto simbólico de escuta dos povos originários e como crítica poética às fronteiras rígidas da política e do urbanismo contemporâneo.

Seja na organicidade submersa das esculturas de Jason deCaires Taylor, na efemeridade dos píeres flutuantes, na permanência ondulante de Burle Marx ou na materialidade simbólica da obra apresentada à COP 30, o que se revela é uma prática estética engajada em ativar a percepção coletiva e expandir a experiência do espaço público. Essas obras se ancoram em uma arte pública sensível, situada e transformadora. Ao invés de oferecer respostas, propõem espaços de escuta, reflexão e ação.

As margens, historicamente vistas como zonas de exclusão, transformam-se em campos férteis de afeto, invenção e insurgência simbólica. A arte pública contemporânea, em sua vertente relacional e ecológica, atua como cartografia viva daquilo que Marc Augé (1994) define como “lugares antropológicos”: espaços habitados por relações, histórias e subjetividades em constante transformação.

Mais do que monumentos, essas obras tornam-se marcadores de um tempo limiar. Diante das urgências climáticas e sociais que nos atravessam, talvez seja a própria arte pública, em sua potência de criação partilhada, gesto crítico e invenção poética, que possa contribuir para redesenhar nossos pactos coletivos com a Terra.

A partir dessa perspectiva, a Arte Pública situada nas margens se revela não apenas como forma estética, mas como ferramenta ética e política, um gesto que atravessa a paisagem, a memória e o presente, convocando-nos à construção de futuros possíveis e mais equilibrados.

Referências

ARCHER, Michael, Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARCHDAILY BRASIL. **A história do calçadão de Copacabana:** da origem portuguesa ao Burle Marx, 2023. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/1000106/a-historia-do-calcadao-de-copacabana-da-origem-portuguesa-ao-burle-marx>. Acesso em: 27 mai. 025.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Tadeu Capistrano. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURLE MARX, Roberto. **Arte e paisagem**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CHRISTO; JEANNE-CLAUDE. **The Floating Piers**. [Instalação]. Lago Iseo, Itália, 2016. Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-floating-piers/>. Acesso em: 27 mai. 2025.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã Yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANDERS, Mark. **Fragment of a Room Reduced by 88%**. [Instalação]. 2001. Disponível em: <https://www.markmanders.org>. Acesso em: 27 mai. 2025.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1994.

TAYLOR, Jason de Caires. **Museo Subacuático de Arte**. [Instalação]. Cancún, México, 2009. Disponível em: <https://www.underwatersculpture.com>. Acesso em: 27 mai. 2025.

ZIMERMANN, Giovana. **COP 30: O futuro em suspensão**. [Instalação]. Pará, 2025. Obra inédita em desenvolvimento. Resultado de julgamento do concurso disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/acesso-a-informacao/licitacoes-e-contratos/licitacoes/licitacoes-em-andamento/aviso-de-manifestacao-de-interesse-no-1-2025-uasg-540005>. Acesso em: 27 mai. 2025.

Giovana Aparecida Zimermann

Artista visual e pesquisadora nas áreas de Arte Pública e Urbanismo. Mestre em Arquitetura e Urbanismo e doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), realizou pós-doutorado em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1832-8659>