

farol

A person in a dark, hooded garment is holding a lit lantern, with light reflecting off their hands and face. The scene is set in a dark, outdoor environment, possibly a forest or a park at night. The lantern's light creates a warm glow, illuminating the person's hands and face. The person is wearing a dark, hooded garment, possibly a coat or a cloak. The background is dark and out of focus, with some trees and foliage visible. The overall atmosphere is mysterious and atmospheric.

Inverno de 2025, Volume 21, Número 32
Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo

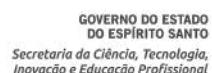
ISSN 1517 - 7858

farol

Realização:



Apoio:



Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Artes – Ano 21, número 32 – Vitória : Centro de
Artes / UFES, jun. 2025.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos. 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

farol

Inverno de 2025, Volume 21 Número 32
Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN 1517 - 7858

FICHA TÉCNICA

A Revista Farol é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo

Editores

Aparecido José Cirillo
Angela Grando

Editores de Seção

Rodrigo Hipólito
Aparecido José Cirillo

Capa e Diagramação

Rodrigo Hipólito

Revisão

Rafael Gonçalves Marotto
Rodrigo Hipólito
Karyne Berger Miertschink

Imagen de capa

“Território Expandido II” [Edifícios da Fundação], Marcus Vinícius, 2007. Fonte: GAEU, Acervo do Centro de Artes – Ufes. Fotografia de Mariana Alvarez.

Editora

PROEX/Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Campus universitário de Goiabeiras
Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I
Vitória, ES. CEP 29.075-910
revistafarolppga@gmail.com

Apoio

FAPES

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-Reitor

Sonia Lopes Victor

Diretora do Centro de Artes

Larissa Zanin

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Stela Maris Sanmartin
Aparecido José Cirillo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Angela Grando (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)
Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)
Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)
Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)
Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)
Prof. Dr. Luis Jorge Gonçalves (FBA-UL)
Profa. Dra. Maria Luisa Távora (EBA- UFRJ)
Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)
Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)
Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univ. de Murcia, ES)
Prof. Dr. Raoul Kirchmayer (Univ. de Trieste, Itália)
Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)
Profa. Dra. Teresa F. Garcia Gil (Univ. de Granada, ES)
Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

SUMÁRIO

7 Apresentação

ENSAIO

- 10 **We, singular plural (fragments of a conversation)**
Rodrigo Rebelo Silva

SEÇÃO TEMÁTICA

- 24 **As margens no centro**
José Cirillo
- 26 **A Marginal de Leça da Palmeira. Deambulações no tempo e pelo espaço, rumo à “artequitetura” de Siza**
José Guilherme Abreu; Mário Mesquita
- 59 **Dimensões da água**
Vladimir Bartalini
- 76 **Território expandido: Marcus Vinicius na Ilha da Pólvora, ES**
Rafael Gonçalves Marotto; José Cirillo
- 90 **Contra a correnteza: arte e resistência nas margens do Rio Santa Maria da Vitória**
Marcelo Gandini; Jovani Dala
- 107 **A Beira Mar, muito além de uma escultura: Dominga!**
Fabíola Fraga Nunes; Rodrigo Vianna Campagnaro
- 122 **A paisagem urbana da capital na primeira metade da década de 1970, o porto de Vitória, os monumentos públicos e a Educação, confluências**
Giuliano de Miranda; Sumika Soares de Freitas Hernandez-Piloto
- 135 **Das redes fluviais à rede urbana: apontamentos sobre a dinâmica urbano-regional do Baixo Rio Doce**
Rômulo Croce; Eneida Maria Souza Mendonça
- 152 **A arquitetura religiosa norte-italiana e a paisagem ribeirinha de Alfredo Chaves, ES**
Juliana de Souza Silva Almonfrey
- 170 **Caudal: a paisagem urbana no entorno do rio Itapemirim**
João Wesley de Souza; Ana Carolina Xavier
- 192 **Alegoria ou representação literal? Mulheres indígenas na arte pública capixaba**
Jaqueline Torquatto; Júlia Mello; Rosely Kumm

- 208 **Itapuã e suas maritimidades pesqueira e de paisagem sambaquieira, Vila Velha/ES**
Matheus Nascimento Nogueira; Martha Machado Campos
- 233 **Pela margem: uma reflexão sobre as margens e cartas de amor ao Rio Doce**
José Cirillo
- 242 **Horizontes líquidos: arte pública e transformação cultural nas margens**
Giovana Aparecida Zimermann

ARTIGOS

- 256 **Regresso a Tlalocan: divindades, ativismo e símbolos ancestrais da água na arte atual mesoamericana**
Renata Ribeiro dos Santos
- 275 **A construção de um sistema de espaços livres para Colatina, ES**
Renata Mattos Simões; Eneida Maria Souza Mendonça
- 291 **Ensaio sobre um recinto à beira-mar: processos transformativos da forma e vida urbana**
Martha Machado Campos
- 318 **Artes visuais afro-brasileiras na educação: uma perspectiva negra para o ensino das artes nos anos iniciais**
Ivan Lima; Shirley Silva Ramos
- 333 **O sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica**
Simone Neiva; Alexandre Emerick Neves
- 352 **Isso não é sobre mulher: “Oeste outra vez”**
Alana de Oliveira; Fabiana Pedroni
- 369 **Arte e política das coisas: a curadoria de Bruno Latour e a teconfiguração das mediações na era contemporânea**
Victor Tuon Murari
- 385 **Excentricidade territorial e programática: três programas de arte pública, em Portugal**
Laura Oliveira Castro
- TRADUÇÃO**
- 403 **Nós, singular plural (fragmentos de uma conversa)**
Rodrigo Rabelo Silva.
Tradução: José Cirillo; Karyne Berger Miertschink
- 418 **Normas de publicação**

Apresentação

É com grande satisfação que apresentamos a edição 32 da Farol, uma publicação que consolida seu espaço como plataforma vital para reflexões interdisciplinares nas artes, arquitetura, urbanismo e filosofia política. Este número, rico em diversidade temática e geográfica, oferece um panorama instigante das inquietações contemporâneas, convidando leitoras e leitores a mergulhar em debates urgentes sobre identidade coletiva, espaço público, memória e as complexas relações entre sociedade e ambiente.

A Seção Temática dessa edição, articulada a partir do I Simpósio sobre Paisagens Ribeirinhas, constitui um vigoroso dossiê dedicado às dinâmicas das cidades fluviais e costeiras. Coordenado por José Cirillo, reúne pesquisas de instituições brasileiras (UFES, USP), portuguesas (UCP Porto) e espanholas (Oviedo), explorando criticamente as transformações socioespaciais em áreas marginais. Artigos como o estudo sobre a intervenção de Álvaro Siza Vieira na Marginal de Leça da Palmeira, a análise da arte como resistência nas margens do Rio Santa Maria e a pungente reflexão sobre o desastre de Mariana e as "Cartas de Amor ao Rio Doce" evidenciam como paisagens ribeirinhas são palcos de tensões entre desenvolvimento, patrimônio, memória e justiça ambiental. Essa seção demonstra como as "margens" são, paradoxalmente, centrais para compreender ecossistemas urbanos híbridos e as lutas por visibilidade e pertencimento.

Com atenção à Seção de Artigos, encontramos um mosaico intelectual notável pela originalidade e profundidade crítica. Renata Ribeiro dos Santos nos conduz a uma fascinante investigação sobre a reativação de saberes ancestrais mexicas relacionados à água na arte mesoamericana contemporânea, de modo a revelar como símbolos e técnicas milenares dialogam com o ativismo climático e indígena atual. Victor Tuon Murari, por sua vez, analisa a revolucionária curadoria de Bruno Latour e demonstra como exposições como *Iconoclash* e *Making Things Public* funcionam como laboratórios conceituais que desestabilizam dicotomias modernas (natureza/cultura) e repensam agência no Antropoceno.

A dimensão urbana é abordada com rigor em múltiplas perspectivas. Renata Mattos Simões e Eneida Mendonça propõem um "sistema de espaços livres" baseado na ecologia da paisagem para Colatina-ES, com ênfase na conexão ecológica e na qualificação ambiental. Martha Machado Campos oferece um ensaio morfológico denso sobre o recinto portuário histórico de Vitória, traçando transformações da forma urbana desde o período colonial até o século XXI.

Questões de representação, educação e descolonização permeiam contribuições fundamentais. Ivan Lima e Shirley Ramos defendem com vigor a inserção das artes visuais afro-brasileiras nos anos iniciais do ensino, de modo a destacar seu potencial para ampliar representatividade e desconstruir visões hegemônicas. Já Alana de Oliveira e Fabiana Pedroni realizam uma leitura incisiva do filme "Oeste Outra Vez" à luz da necropolítica (Mbembe) e da crise da masculinidade hegemônica, expondo suas autodestrutividade e vinculação a discursos antigênero. Por sua vez, Simone Neiva e Alexandre Neves investigam o "sentido arquitetônico" na obra transgressora de Hélio Oiticica.

Abrindo a revista, o ensaio "Nós, singular plural", de Rodrigo Rebelo Silva, ecoa como uma provocação teórica que atravessa todo o volume. Ao questionar o pronome "Nós" como conceito político e ontológico, tensionando sua potência emancipatória e seu risco homogenizador, o texto convida a repensar coletividades de modo aberto, processual e ancorado na ação compartilhada, como uma premissa que ressoa nos artigos sobre comunidades atingidas, saberes ancestrais, educação inclusiva e arte relacional aqui apresentados.

A Farol 32 é, assim, uma orla de reflexões para pesquisadores, estudantes e profissionais interessados nos cruzamentos entre arte, cidade, ecologia e pensamento crítico. Seus artigos, marcados por rigor metodológico e relevância social, oferecem ferramentas preciosas para navegar a complexidade do mundo contemporâneo, com suas fragmentações, emergências e possibilidades de reencantamento. Convidamos vocês a explorar estas páginas e se juntar a este "Nós" plural e em constante construção que a revista tão vibrantemente materializa. Boa leitura!

Editores

Vitória, ES, 30 de junho de 2025.

ENSAIO

We, singular plural (fragments of a conversation)

Nós, singular plural (fragmentos de uma conversa)

Rodrigo Rebelo Silva

(LIDA, Instituto Politécnico de Leiria: Caldas da Rainha, Leiria, Portugal)

Abstract: This philosophical essay examines the problematic nature of the pronoun “We” as a contested political and ontological concept. Drawing on Jean-Luc Nancy’s notion of “singular plural,” the text critiques fixed collective identities (national, ethnic, or ideological) as reductive and exclusionary. It explores the tension between the necessity of communal articulation for political agency and the risks of homogenization, emphasizing how “We” oscillates between emancipatory potential and coercive appropriation. Contemporary thinkers like Judith Butler, Tristan Garcia, and ecological theorists (e.g., Baptiste Morizot) inform discussions on fluid collectives, intersectionality, and non-human alliances. The author advocates for reimagining “We” as an open, processual practice—rooted in shared action rather than identity—to navigate fragmented public spheres, ecological interdependence, and ethical responsibility amid polarization.

Keywords: collective identity; singular plural; relational ecology; public sphere.

Resumo: Este ensaio filosófico examina a natureza problemática do pronome “Nós” como conceito político e ontológico contestado. Baseando-se na noção de “singular plural” de Jean-Luc Nancy, o texto critica identidades coletivas fixas (nacionais, étnicas ou ideológicas) como redutoras e excluidentes. Explora a tensão entre a necessidade de articulação comunitária para agência política e os riscos de homogeneização, destacando como “Nós” oscila entre potencial emancipatório e apropriação coercitiva. Pensadores contemporâneos como Judith Butler, Tristan Garcia e teóricos ecológicos (e.g., Baptiste Morizot) fundamentam discussões sobre coletivos fluidos, interseccionalidade e alianças não humanas. O autor defende o “Nós” como prática aberta e processual—ancorada em ação compartilhada, não em identidade—para navegar esferas públicas fragmentadas, interdependência ecológica e responsabilidade ética frente à polarização.

Palavras-chave: identidade coletiva; singular plural; ecologia relacional; esfera pública.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49313>

*Texto publicado originalmente como: SILVA, Rodrigo Rebelo. We, singular plural. In: CAEIRO, Mário; ABREU, José Guilherme. Art as Gestation of the Public Sphera. Porto, Porgugal: LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Arte; FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia; R3iAP – Rede de Informação, Investigação e Intervenção em Arte Pública, 2024, pp. 190-206. Disponível em: <https://ucp.academia.edu/R3iAPRede de Informa%C3%A7%C3%A3oInvestiga%C3%A7%C3%A3oInterven%C3%A7%C3%A3odeArteP%C3%BAblica>

Singular Plural: in such a way that the singularity of each one is inseparable from his being-with-others and therefore, in fact, and in general, a singularity is inseparable from a plurality. (...) The singular is first of all each one, and therefore also each one with and among all the others. The singular is a shared plural. (Jean-Luc Nancy, *Être Singulier Pluriel*)

We do not know what “We” is the name of: we have to say it, as an opening of the scene and of the word. Nothing is more difficult, more obscure and more opaque than what is installed when we utter the pronoun “We”. We do not know whose name “We” is, what this impersonal pronoun names and who is named by it. Henceforth we without inverted commas, he who requires all the reduplicated inverted commas. We do not know what it designates or how to designate it. We don't just know who We are: we don't know what We is or who the We is when we say it. We do not know what We means to each or every one: what it circumscribes or groups, who is gathered under that label or under that name. It has become, in the register of words and political acts, a difficult word: dense, equivocal, slippery, even insidious. Who is We? What is this We when you say, when someone says We? What set or group, what gathering is this that makes a We this indefinite and indeterminate collective? How to say it in the singular (We, let's remember, is the first person plural), because We is a singular, but a singular that designates a plural: a public plural, as if saying We made public and manifest a certain gathering, a certain grouping, a certain way of making collective or making community. But We who, exactly who? Me and you? And them – not them or them? Us with whom or Us against whom? Us, the humans? We, the earthlings? We, the living? When we ask ourselves – (to whom? to Us?) – the problem is not only the who but also the what: what is Us, to say Us and above all, why to do it, how to do it (yet). In other words: how to do it collectively? How to enunciate the singularity of an irreducible plurality of differences, which are nevertheless in a certain re-union?

(...)

We can also say it, without caution or nuance. So often we fee it, so often we are regimented. To pose We as a problem is to pose the problem of (collective) “identities” nations, religions, ethnicities, communities, groups, minorities, majorities supposedly identifiable because they are entangled or intertwined with We, entangled in an identification. Identifying: this is our unholy and merciless passion, like an addiction to the form of language and thought. But are we really condemned to have to identify? But nothing today has become

more problematic than the word identity: brandished and raised, used and used up, in many struggles for recognition and ference, in fratricidal clashes and power struggles. How have these We, these collectives, these declinations of belonging and kinship of similarity and entanglement, of the interweaving that makes the substance of what we would call the social or the historical been formed and enunciated? How to enunciate and decline today the belonging, the adherence, the combat, the desire, the strength a We? How many infinite tasks in the labyrinth of genealogy archaeology await us (since always). But also: how to refuse and reject these We made in haste and by pressure ("the good Portuguese", the extreme right), to disidentify and disobjectify, to disentangle this embarrassment of simplifications and generalizations? How is it that these many of Us seem to stall and recrudesce, to return ghostly when we already thought them cursed or dismantled? How is it that other We emerge and form on the horizon, while others falter, shudder, disintegrate multifariously? How can we be responsible and co-responsible, (creators and co-creators) for collectives (or connectives, we should perhaps write) that will invent themselves or that, on the contrary, are in deliquescence, liquefying with history? How to deal with these abusive and usurping, totalizing and totalitarian We, these We, too hastily enunciated, too quickly unified? Who said it, who can say it? What do you mean by that?

Who decided, who chose, who drew the dividing line, the one that circumscribes, sometimes precariously, sometimes by force of law or force without law, the included and the excluded of the We? What We were, when we were (the same) We? What will we finally be, when we become We? The formation and meaning of this singular name of a plural, the essential pronoun of the political voice, of the claim and the revolt, of the affirmation and the "in the name of". Who today can speak "in the name of", if they do so by multiplying the cautions and cautions, the endorsements? Is the first person plural even a "person" if, without further affirmation: a "person" may not be a plural? Shouldn't we then, instead of saying I, always say We – I (1st person plural), I – We (1st person singular)? It is an alchemy of the verb, this, as Rimbaud wrote.

We need to shed some light on the obscure ways in which we are hitched, integrated, linked, connected, mixed and assimilated, reconnected and retained and multiple incorporations and introjections to the more-than-I and the more-than-one, to the collectives that gather us and that gather us, that welcome us or that harvest us. The political terrain of mobilization and militancy, of commitment and engagement, is today (more than ever?) fragmented, divided, populated by rifts and clashes. Irreconcilable and aggravated confrontations, with no depalletization in sight. Many (of us?) today are demarcating and disidentifying themselves, feeling an impossibility (constitutive?) and an impotence (native?) of making a group or belonging, of consenting to the heroclite mixture of the

different in a common: in a common sense or in a common feeling – what sense and what feeling today would identify us to a peacefully identifiable We? We the couple, We the teachers, We the intellectuals, We parents and children, We Europeans, We Westerners, We the rich and developed, We post-this and post-that, We Anthropocene and apocalyptic citizens, disintegrated and pulverized? From us (plural) are these us (singular) made and confabulated? We ask ourselves more and more insistently, piling perplexity upon perplexity, disillusionment upon disillusionment, scepticism one after the other radical and stabbing doubt. But the question remains: how to come together and what to come together for today? With whom, to do what, with what objective, with what desire, with what hope, in the name of what? How to experiment and rehearse collectives, to constitute or establish them, even in a dispersed or divergent, multiple and multiplied way? This is the motto: how to make a “public sphere” if it is not a sphere and even if it is not fully public?

Judith Butler, in her latest essays, has been interested in these new forms of mobilization and uprising, of protest and outcry asking in what forms (legal, philosophical, constitutional, politic artistic, etc.) but above all asking what other forms of doing politics are these that seem to emerge in the non-identified modes of collective doing and assembly. And what might be emerging again beyond and beyond the saturated and agonized space of identity and identification politics, of identification operations and identitarianism. Always and still identification: deadly, deadly, dead. Reflection on the right to assemble and the right to dissent, on civil disobedience and non-violent protest, on the modes of activism and public demonstration, the conditions and dynamics that make them possible, their implications and their unanticipated effects their complications and their phantasmatic impasses. What does it mean to be a group or a group of people and, first of all or after (the party was nice, man) to enunciate a singular We of a plural? (Because the We is always the singular of a plural, it is not too much to say it: pure oxymoron or pure paradox, staging of the impossible). What is the democratic content of such a movement or gathering and what is its real or dreamed effectiveness? How can we understand the concerted action of bodies and spirits, the combined and confluent wills amidst the sensationalism of media coverage, its inaccuracies and inadequacies, its instrumentalizations? How can we think or rethink the practices of direct action or antagonistic practices, or even the simple gesture of criticism and refusal, of dissent and affirmation of another life, another desire, another meaning?

How can we say no while still saying yes, affirming life where it stagnates, where the desert grows? Gatherings, being-to-gether, go beyond demands and speeches, they are not reduced to the expression of a right of demonstration or indignation, just as the political is not reduced to politics, nor politics to policies, in its sense of administrations and governances of public affairs. The gathering,

the being-together, as an exemplary figure of a We, singular plural, is not reduced, restricted or limited to what seeks to circumscribe and inscribe it in the recognizable and the known, it is not subjugated to categorizations. In the past (but not so long ago), Antonio Negri named this We-to-come as a multitude, but which was already there as a swarm, that of the digital cognitariat (itself also a figure of the proletarian), multitudo, beyond any identification with a people or with a recognizable and designable collective subject. The figure enunciates: a force and a desire, mobilisers, a starting point for action whose point of arrival is constitutively indeterminate and unanticipated. Radical politics, radical forms of solidarity and mutual aid, that make-it-self and make-it-do, collectives and communities, that rise up against the destructive power of state violence and war, the power of the multinationals and the great mercenaries who today are the economic and political forces of the great industries and the great conglomerates of power: how to respond to them? Another meaning and configuration of the public space and the public sphere would also be emerging and radically in question, in this rethinking of what We are, of what it means to say We (and at the limit, we would be led to return to the “question of freedom”, so archaic, so Greek). This is where I wanted to go from, or this is where I wanted to arrive. But where to? One must always ask, ask the insistent and obsessive question of where (where to find, where to locate, where one sees and hears, where one identifies). There? Here?

(...)

It is a question of shared convictions, before the convergence of struggles. Intersectionality, she said. We have to connect with convictions that are not convergent and with convergences without convictions: that is our destiny and our drama, insurmountable and undefeatable. That is why “We” is (all?) less a question of identity (of origin, of myth, etc.) than the affirmation of a refusal, of what we cling to and where we stand. We stand up and say “no” together: an unidentified us is glimpsed and intertwined, so that we can finally say “yes” to everything with which we will finally begin. And we do not all stick to or maintain the same things, nor do we stick to or maintain the same words. The same things, towards them, the who are always already other, relaunched in words, which never form anything but the very alterity (other), transcendence, close the immanence of life, of bodies, of looks, of gestures. The question is not to say who we are or where we come from, but where we going, or where we want to go together, where we will go if we get together, or rather: who will we be if we get together, what we can be together or do together, which will only be if we become or do We Together, but where, to where? Who together?

(...)

It resounds in We, it resounds in the We, a kind of apology or a call to be-together or to do-together: as if the We were this (immeasurable) expansion or dilation (of the heart) of an enlarged gathering the like of something that opens up. But the We is immediately followed by a feeling of indeterminacy (or of infinity, contrasting w the intimations of mortality): what is this scene (more-than-sphere) that opens in this utterance of a We, what space of possibilities is opened there, what community is this (dare we still say this word so beautiful, knowing how communitarianism is the very logic – the hyperbolic – of identification and identity?)? What does this we of a community, written, said, felt, have in common? This force, if coming together, of appeal and summons, to be or to act, is today mobilized and commodified in countless wars or confrontations of the multiple nodes that clash and attack each other.

Communitarianisms, as many as the crumbs and debris of humiliated and offended communities, failed and tried, interrupted and fractured, haunting and phantasmatic? Not only between the Us, trapped and ankylosed, but between Us-selves (when is the same the same?), with diffuse and undefined contours, hostage to multiple instrumentalizations, reconductions and rechannelings. Polarizations and divisions are aggravated by screens that broadcast and replicate images of the same and the identical: us and them, outsiders and insiders, but also a We that develops autoimmune pathologies (Derrida and Esposito have written luminous pages on these immune and autoimmune logics of the common and the community: we should return to them) that intermingle and corrode, crossed by the inevitable paroxysms of identities (all, each), by the traps of identitarianism (all, any). The issues of hospitality and welcome, mutual help and conviviality fight against the massive tendency towards polarization, which is perversely nourished by identity stasis. But there are nodes that form and emerge to enunciate a claim or a right that subsumption to a made and given identity: how to do them justice? There is, we could perhaps say, a recourse to the word we which, while obscenely displaying insidious appropriations, also demands (of us?) a recomposition of forces of modes of protest and revindication, of defense of a threatened or precarious right, of defense of an intimidated way of life. The word therefore sounds like a voice of identity confrontation enunciated by the abusive and usurping we, but also like the indistinct voice of a hope: an appeal, a militant appeal for the strength, for the courage of an emancipating we (which opens a convergence without conviction or a conviction without convergence). We must therefore ask what is said each time we say we: we must listen to the We and what rises up in it, what is its elan and its vital impulse, what is the practice of the collective and the connective, of being-together and doing-with, that it promises and discern what system of coercions these usurping and abusive nodes sometimes harbor.

(...)

Many authors (I will not name them here, but the list is immense in addition to those already mentioned: Baptiste Morizot, Barbara Stiegler, Emanuele Coccia, Marielle Macé, Patrice Maniglier and many others) are now investigating this horizon of enunciation: who are the knots that arise today, threatening or emancipating, their fragility and their strength, their cohesion and their dispersion, the horizon and their demand. About all the multiple, emerging and unanticipated ways we have of (knowing) ourselves and (feeling ourselves to be members of a we, of a community, members of a singular plural. We have to find new ways of reflecting on the becoming of the Western We or the contemporary We or the human We: what happens to this We if we think of it as inextricably intertwined with the multiple beings and life forms that are its partners and allies in the ecological niches where we live (the bacteria, the viruses, the insects, the trees, the rivers, the forests, the glaciers) but also all the urban and artificial ecosystem contexts that we have created and that have separated us or created other barriers and borders with these partners and allies? It is one of the crucial questions of contemporary anthropology (Tim Ingold, Eduardo Kohn, Anna Tsing, Phillippe Descola or Bruno Latour) of its attention to the interwoven singularity of life forms, to their intricacies and interdependencies sometimes inextricable and often inseparable, from concrete communities. It is a question of thinking about new links or other connections (or ones that we are only now discovering or rediscovering) ways of relating or "ways of being alive" (the title of Baptiste Morizot's beautiful and deeply political book), with these living others who are the innumerable living species that populate terrestrial ecosystems. Baptiste Morizot, in his book "*Ways of being alive*" (or already in *Les diplomates*), shows the intricacies, fertile and emerging of ways to transform our behaviors as masters and lords, as owners of a large store of resources at our disposal, a stock of energies or raw materials, into partners and allies: as diplomats, i.e., beings in permanent negotiation, in exchanges of information, materials and energy, which have to be mapped systemically, within a relational ecology, capable of composing and scheduling multiple and interdependent modes of relationship with other living beings, capable of talking to and receiving something from others, of entering into exchanges and gifts of alliance, establishing pacts and ecological coalitions of mutual aid and cooperation (Kropotkin, who saw and tried to enunciate this as the great logic of the evolution of life).

And this without rushing to be autonomous and independent subjects, quick to consider themselves and act as single and purely free entities that exist outside the immense web of relationships that constitutes the fabric of life (or in the case of human subjects, without the immense web of independence that

makes us all dependent on each other for the smallest things that we take for granted), subjects identical to themselves identified and substantial, proud of their identity substance. The opposite of a certain Darwinist vulgate that makes ecosystemic relations a struggle of all against all, where the right of the most adapted has become the right of the strongest, where the pressure of the co-creative and co-organising encounter has become competition and the struggle for survival.

(...)

Among historians, there are also multiple voices questioning the vacillations and fractures of the us: its relations with the territories it has colonized and instrumentalized, its geopolitical power plays, and taking responsibility for its historicity. It is a question of preventing historical narratives from becoming monolithic blocks, from solidifying and hardening too quickly, from staging the fable of a unified and continuous we, of a national or territorial identity, for example. Or of a white and Christian Europe, resolutely Greco-Latin, tragically heroic in the face of its countless and fearsome eco-miscegenations and ethnomixtures: we have to dislocate territorializations, not settle as in a conquered land, immemorial reflection of the children of the former colonizers. It is a question of making *“our history less obviously ours, of making it intrigue and amaze us, of making us stop pretending to have a relationship of immediate connivance with it, of a hasty transparency of it to itself or of Us to Ourselves”*, as the historian Patrick Boucheron puts it. A history(s), as Georges Didi-Hubermann charmingly narrates, made up of *“multiple strata, stratifications and stratigraphies of multiple times, crystallizations of times that diffract and disseminate along the pious illusion of the historical continuum”*. From a warrior narrative of victors and vanquished, from the warrior rhetoric and confrontation that we see today, once again, taking the front and the stage, as happens, moreover, on a daily basis, in the political game.

(...)

In 2016, Tristan Garcia published an inciting and challenging essay, committed to a certain way of thinking about emancipation and its identity derivatives, entitled “We”. It is interested in the great speeches and the small phrases, the slogans and the manifestos which make our condition tangled in collective identities, in practices of the collective. Here, the We appears as the overlapping of layers (calcs and terraces, decals), of dense or porous planes, which we select or mobilise tactically to communicate social identities. to decline belonging, re-cutting and re-mounting (all the We is a system of clipping and circumscription,

which manages conflicts of clipping and jurisdiction) in the space of recognition of the social species, genders, types, classes, generations, minorities. A whole proteiform range of constructions, which are ways of situating and mapping belonging, our loyalties or allegiances, sometimes unacknowledged, or our repudiations or silences, assumed or denied.

This understanding highlights a living model of compositions and agency, some more ideological, others more speculative, some more disciplinary or biopolitical control (Foucault, Negri, Agamben), others more emancipatory (but what does emancipation mean today?). We are – or rather we participate – in a mobile and dynamic constellation that is being redesigned and reconfigured with other living multiplicities, that extends, crosses and entangles, that interweaves with other identity compositions. This is an attempt to rethink political existence as a war of nodes, in a double see wars of (collective) identity knots that oppose each other in conflict, in a struggle for representativeness, recognition or influence, but also, in another sense, of identity as a thing of knots and loops, of bonds and links that are interwoven, ties and bindings to identity blocks where (one) thinks to subsume a certain identification (always identification), more or less precarious and transitory, more or less durable, subterranean and silent, which keep us (despite everything) with some perception of gathering among ourselves, but at the same time, from which we are torn dissidents, sometimes in pure loss or orphanhood.

Tristan Garcia redesigns the narrative of the adventures of modern and contemporary emancipations (still ongoing and unfinished), the coming to visibility of still invisible and inaudible collectives whose nodes have only gained audibility and visibility over a century of struggles. These are all, so many, proliferating and contradictory nodes, which today we glimpse identifying from their incessant and recurrent dis-identification: we the women, we the Jews, we the blacks, we the people, we the refugees and stateless people, we the workers, we the immigrants, we the living, and you continue. All these we, we are susceptible to cross paths with them but above all to cross paths in Us (in the pierced or pierced interior of each illusory individual), in our broken histories and shared memories, crossed or abandoned dwellings, in the direct or indirect relationships we maintain with times and places. The internal or internalized multiplicity that each (one of) us is and that places each (one of) us never entirely coinciding with itself. The one-differing-from-itself, infinitely. Tristan Garcia questions this internalized multiplicity that runs through us and that has made itself ostensible, that shows itself in an exposed fracture, that makes itself explicit or affirms itself in its multiplicity. The second part of the book, incisive, talks about the “*constraints of identification*” that traverse and inhabit us, like an unidentifiable background, but which segregates mechanisms of identification and recognition of which we are the elements in a system or links

in a chain, which express and manifest, which activate, the uncertain form of certain “us”. All of these are historical processes and processings, constructions generated to integrate us into certain categories of belonging and identification, to locate us on a map of descriptions and form about us a predictability and an algorithmic monitoring, a profile, we could say today, of a surveillance capitalism (to use the expression, so accurate of the book one of the most important of this century, I believe – by Shoshana Zuboff, which deals only, at its centre with all procedures and programmings of “identification”, in a broad sense).

The artificiality, that is to say, the fragility of each of the categories of belonging, the factitious and fictitious construction the fictions they nourish the fables they stage, the crises they refuse to face and which for this very reason, and to some extent even in spite of it, keep them still in apparent operation, some of them more rampant and on the rise, strategically instrumentalized according to the interests of certain groups or systems. We are well aware that all this is happening before our eyes, every day on a screen near you near us. He seeks to hypothesize a critical and cautious relationship with the use and abuse of the we (of identities and identifications): how to think of identity as a use of the word and of the statement, of the affirmation that does not force the differentiation that separates, nor does it force the similarity that unifies, as a creative, questioning and attentive relationship with the uses of identity and of the identical, but also with the exacerbation of difference as an absolute difference that congregates in an identitarianism or in a hypostasized and inassimilable alterity (the absolutization of difference would be so harmful – because it would be symmetrical to the absolutization of the identical as totally identical to itself). The same and sameness, identification and identity as hyperboles of a phantasmatic knot (and a knot), the cradle of a segregating emancipation and a deadly polarization.

(...)

The “we” is not so much the terrain of emancipation and liberation as the terrain of imprisonment and dependence. This is its constitutive ambiguity, which demands or summons our discernment. But we are neither more independent than dependent, nor more free than integrated into the order and necessity of the laws of nature and the universe, neither definitively emancipated nor incurably belonging: we are, perhaps, always both of these things, simultaneously, sometimes even at the same time. We have an irreconcilable dual nature, constitutively unfinished and capable contradiction, transverse by contrary drives. The mechanics of identity become complexified and denaturalized, belonging understood as pluralized, complicated, with layers of time covered over and reconstructed. The question of community, or of plural communities, rather, is the question of participation: how do we take part and are separated in large ensembles, in forced or desired

gatherings, in a series of identifying and identity circles that intersect as in set theory, places of allegiances and infidelities, places of claim in which we try to position ourselves, move, displace, etc. Contemporary identities are made of plural incisions and multiple exclusions, that is to say contradictory belongings that are spatialized, which can try to visualize as spaces or landscapes on a map, as more or less imagined, more or less real territories that move: calques and trails that densify or condense around a strange attractor, a “*collective name*”. The “*collective names*” are spheres or circles of belonging, or perhaps fences that delimit and circumscribe a property and therefore establish a division between included and excluded. But we circulate between and through these circles, we intersect them, we make tangents, even if they seem opaque and composite to us. But this spatial figuration of the political, this spacing that makes identity a movement of approach and distance, of displacement and territorialization, and not exactly a family home (or a common house) or a static container. We walk among these containers of contradictory identification, trying to trace a path or a tactful path: and the path is different for everyone, a homosexual black woman does not take the same path as a poor white man who is unschooled, or a young cosmopolitan urbanite: what collective names will each of them appeal to in order to find a little more freedom, dignity, recognition, rights. Identities are more than a dwelling place, in the sense of an abode or permanence in stabilized place, they are an uncertain navigation through moving elements. More than a subjection or a subjectivation, they are dynamics of individuation (if we wish), something that is progressively defined in advances and retreats, in fills and empties, like a breath (inhale and exhale) or a pulse (a systole and a diastole). Tristan Garcia says: “*everything is a question of priorities between these circles and our desire to circulate between them and through them. (...) From time to time, at certain important moments in our lives, our order of knots suddenly changes and the very shape of the knot is our old convictions. Each one of us has experienced a change in the priority of our belonging and kindship, and a transformation of what we thought we perceived of ourselves and others*”. Sometimes we realized that until now. I thought I came as this or that, lived as this or that, and then... all this becomes a problem or a question that we have to unravel, like a ball of yarn that has become a tangled standard that now seems to us like a cocoon or an incubator that has artificially kept us alive.

(...)

To pose the problem of subjects, collectives, to pose the problem of the We a certain way of posing the problem of the common and to a certain extent, is to pose the problem of the public sphere (that was the motto?), i.e., of access to the visibility and audibility of certain ways in which we or someone else can take the floor can clarify

or ask for clarification, can criticise and express anger or a desire for justice, but also to utter a few words or friendship love, of a desire to be together and to do together, to name what we lack or what we dream of, what we want to mobilize towards. This implies thinking about what this singular subject made of a collective plural can be: a subject that does not correspond to any determinable person but is constituted by a set of links or connections that meet in a given space and time, whose ties are invented and instituted by this power of encounter. A subject that is cut out or circumscribed by extracting an undifferentiated whole to open up a process of individuation that is potentially open and indeterminate a finite circumscription that opens up the possibility of infantilization, enlargement, expansion, alliance, transmutation. Perhaps this is what the Invisible Committee is talking about, in the text *The Coming Insurrection*, when it *“calls for the constitution of a knot that would not be defined – as collectives usually do – by an outside and an inside by a line of sharing between included and excluded, but would be defined by the density of the connections that compose it and by the recompositions and openings that infinitize it”*.

(...)

These dramatizations of the we that appear in the public sphere if they may be inconsistent and contradictory, nevertheless rehearse a bit, a proposition to unfold the open space of a we. Even if we don't know what a “we” is, how it is a “we” that we can take part in without belonging, that we can share without having to define ourselves. That it does not demand of each of us an identity identical to itself, or a proper and proper property, but something like a question or an openness, a hospitality: something that receives and welcomes and not something that demands an identification or an identity (Derrida wrote a lot about this when he spoke of unconditional hospitality, of endless cosmopolitanism). To speak of We, to speak of a We or to speak for or in the mane of a We, encourages a questioning, a patience, a vigilance and an intensity of what we want to say and in what we do with what we say, in the scenes that taking the floor opens up in the public space. The representation of circles and spheres, which are images of circumscriptions that surrounds an outline, but also of an opening, like a lens or eye that opens a space of projection and visibility or a space of listening. A space of appearance (or appearance, Hannah Arendt would say) where free being appear to meet.

Jean-Christophe Bailly, in one of the most beautiful texts I know about the We, a text written in 2014 in the magazine *Vacarme* and republished in 2015 in the book *L'Enlargissement du poème*, speaks of a We that does not designate a simple addition of identified or identity subjects, partly undefined potentially unlimited. A We that does not surround or enclose us in a sphere or circle, except if it is a circle that opens in itself a pure openness, even if an open circle is a pure

contradiction: it is no longer a circle but another figure. We would have to think not the squaring of the circle but the opening of the circle (that is to say: the circumscription of the We), if we understand by this that what it circumscribes is a hospitality and an opening. An open and enlarged We, or, as Marielle Macé also writes, "a We that asks what we can do, if we say and do a We. A We that would not open up the question of identity, but the infinite task that consists in making and unmaking collectives, belonging, kinship, plural enough together to be able to enunciate, to be able to assemble without resembling".

(...)

We would be, constitutively and by definition, limitless but not necessarily indeterminate or illocalized: determined, rather, by a struggle, ideas, ties, embodied and lived emotions, by a certain desire for the future. We is not an end, nor an end in itself. We is a beginning or a beginning, a starting point and not a port of arrival (as if we could say we have finally arrived at We). We is the middle, simply a middle, in the ecological sense: a place of interdependence and connections, the starting point of an enquiry to be instructed with attention, patience, humility, freedom and courage. Listening to us or us as listening: isn't that what a public sphere is for, listening to each other? More than an identity or belonging, we, in multiple singular plural senses: as the name of a cause, a struggle, a task, a listening. This listening (or reading) here and now, of a voice that is written, was also, in a way, a we: fragile, ephemeral, precarious, at a distance but true.

Rodrigo Rebelo Silva

He holds a degree in Philosophy (1998) from FCSH-UNL, with a thesis on Image and History in Walter Benjamin, and a PhD in Communication and Contemporary Culture (2007) from FCSH-UNL, with research on the issue of space in contemporary philosophy. He is an adjunct professor at the Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha, where he has been teaching in the areas of art theory, aesthetics and contemporary philosophy since 1998. Between 2010 and 2014, he was deputy director of ESAD.CR and later director, between 2014 and 2016. Since June 2017, he has been President of the Scientific Council of ESAD.CR.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8406-433X>

SEÇÃO TEMÁTICA

As margens no centro

Este dossiê temático está articulado com os debates acadêmicos do I Simpósio sobre Paisagens Ribeirinhas, que nasceu da necessidade de compreender as relações estéticas e urbanísticas sobre o desenvolvimento da arte e da cidade no contexto das principais cidades que circunscrevem os rios, dados pelas principais cidades capixabas e de nossos parceiros brasileiros, portugueses e espanhóis.

Assim, este dossiê resulta dos estudos do Núcleo de Estudos Sobre a Paisagem e Cidade: confluências entre a arte e a arquitetura no ecossistema urbano capixaba, organizado pelo LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes) e pelo NAU (Núcleo de Arquitetura e Urbanismo) da Universidade Federal do Espírito Santo, contando com o apoio da USP, da Universidade Católica do Porto (Portugal) e da Universidad de Oviedo (Espanha). Esse núcleo conta com apoio do Edital FAPES 20/2022, sendo articulado por professores e pesquisadores dos Programas de Pós-graduação em Artes e de Arquitetura, e seus laboratórios de pesquisa.

O Núcleo de Estudos Sobre a Paisagem e Cidade: confluências entre a arte e a arquitetura no ecossistema urbano capixaba tem por finalidade aprofundar os estudos sobre a paisagem e cidade no contexto urbano contemporâneo, vistas pelo prisma da arte pública e da arquitetura, buscando compreender como esses índices de ocupação humana vão impactar na paisagem e transformá-la.

Este dossiê temático da Farol toma forma a partir das pesquisas que, juntas, vêm desenvolvendo investigações em torno da compreensão do ecossistema urbano em seus aspectos históricos, estéticos, políticos, econômico, social e cultural, buscando entender os afetamentos da paisagem nesse processo.

O objetivo principal desse dossiê é apresentar as reflexões do Seminário, suas parcerias e indagações que buscam verificar os modos de percepção e a orientação da ocupação urbana, de modo a manter, ou recuperar a visibilidade de referências paisagísticas e a integração urbana de espaços de interesse público.

Os estudos centram-se nas áreas urbanas às margens de rios e mares, assim como pelo forte crescimento dos estudos decoloniais sobre arte pública no contexto latino-americano e ibérico. Assim, espera-se iniciar o compartilhamento das pesquisas já em andamento e aproximar mais os pesquisadores nacionais, espanhóis e portugueses no debate sobre o ecossistema urbano nas cidades e paisagens ribeirinhas.

Busca-se cumprir os objetivos estratégicos de pesquisa: verificar os modos de percepção e a orientação da ocupação urbana; assim como manter ou recuperar a visibilidade de referências paisagísticas e a integração urbana de espaços de interesse público. Este dossiê temático apresenta os primeiros resultados da equipe.

Pretendemos primar pela produção e divulgação de conhecimento da arte, da arquitetura e da cultura no contexto regional e internacional, evidenciando tecnologias sociais que seguem uma tendência mundial de valorização do conhecimento gerado nas instituições de ensino, e compreendendo a educação como lócus de inovações esperadas para a transformação social da cidade como um ecossistema híbrido e complexo. Especialmente, se pensarmos nos desafios de habitar regiões ribeirinhas e pela necessidade de uma ação colaborativa ao longo de toda a margem para que esse ecossistema efetivamente funcione em sua plenitude.

Compartilhamos um pouco dessas margens no centro do nosso debate!

José Cirillo

A Marginal de Leça da Palmeira. Deambulações no tempo e pelo espaço, rumo à “artequitectura” de Siza

*The Leça da Palmeira Waterfront. Wanderings
through time and space, towards Siza's
“artequitecture”*

José Guilherme Abreu

(Universidade Católica Portuguesa Centro Regional do Porto)

Mário Mesquita

(Universidade do Porto)

Resumo: Este artigo examina a evolução histórica, urbana e arquitetônica da Marginal de Leça da Palmeira (Portugal), desde o século XIX até a contemporaneidade, com ênfase na transformação impulsionada pelo Porto de Leixões e na intervenção seminal do arquiteto Álvaro Siza Vieira. Através de uma análise diacrónica, os autores exploram como a paisagem costeira, inicialmente marcada por atividades piscatórias e veraneio burguês, foi reconfigurada por infraestruturas portuárias e industriais, culminando no plano urbanístico de Siza (1960–1984). O texto ainda discute desafios contemporâneos, como a desativação da Refinaria da Sacor (2021) e a tensão entre preservação patrimonial e novas ocupações, sublinhando a fragilidade da fronteira entre espaço natural e humanizado.

Palavras-chave: marginal; Álvaro Siza Vieira; patrimônio arquitetônico; Porto de Leixões.

Abstract: This article analyses the historical, urban, and architectural evolution of the Leça da Palmeira waterfront (Portugal), from the 19th century to the present, focusing on the impact of the Port of Leixões and the seminal intervention by architect Álvaro Siza Vieira. Through a diachronic approach, the authors explore how a coastal landscape initially defined by fishing and bourgeois leisure was transformed by port and industrial infrastructures, culminating in Siza's urban plan (1960–1984). The text also addresses contemporary challenges, including the decommissioning of the Sacor Oil Refinery (2021) and tensions between heritage preservation and new land uses, highlighting the fragile boundary between natural and humanized space.

Keywords: waterfront; Álvaro Siza Vieira; architectural heritage; Port of Leixões.

DOI: <https://doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49255>



Figura 1. Miramar de Leça, 1870. Fonte: Ramalho Ortigão (1876)

Preâmbulo

Escrito a duas mãos, o presente texto é uma deriva que se desdobra em direções distintas, porém complementares. O espaço, com os seus aspetos e encantos. O tempo, com a sua história e as suas antecipações.

A deriva pelo espaço, traz-nos à descoberta de nós, pelo confronto com ele. A deambulação pelo tempo, resgata-o do seu esconderijo no Passado, e mostranos o que sempre é.

Pelo tempo: deambulações cronológicas

No roteiro turístico e pitoresco *As Praias de Portugal*, de 1876, sobre Leça da Palmeira, Ramalho Ortigão escreve o seguinte:

Leça é nos subúrbios do Porto a praia preferida pela colónia ingleza, cujos hábitos, cavallos, trens, toilettes imprimem ao sitio a principal animação do seu aspecto exterior.

Na praia ha um miramar com este distico: “Real sociedade humanitária. João Pinto de Araújo, a bem da classe pescadora, mandou edificar em 1870.”

O miramar é destinado a dar senha aos barcos de pesca que passam à vista da costa em dias de mar bravo. (Ortigão, 1876, p. 39)



Figura 2. Foz do rio Leça, c. 1900, Postal Antigo.

A acompanhar a descrição, junta-se uma gravura, assinada por Pedrozo (Figura 1). Pela gravura, podemos observar o caráter agreste da praia de Leça, em 1876. Por esses anos, o veraneio realizava-se junto à embocadura, e nas margens, do rio Leça. O Miramar, como Ramalho Ortigão informa, servia para comunicar através de bandeiras com as embarcações que pretendiam entrar no estuário do rio Leça. Ao lado do Miramar, figurava um rochedo, encimado por uma coluna, que servia de base para acender uma fogueira, a fim de orientar à noite as embarcações pesqueiras. Entre o Miramar e o rochedo, ao longe, via-se ainda a fortaleza do Castelo do Queijo e o casario de Nevogilde, no Porto.

Já no início do século XX, uma fotografia tirada a partir do ângulo contrário (Figura 2), mostra-nos a embocadura do rio Leça durante a maré-baixa, vendo-se a mole do molhe norte do Porto de Leixões e a Torre Semafórica e Telegráfica de Leça, ainda só com três andares. O casario de Leça da Palmeira agrupava-se, então, em redor do Forte de Nossa Senhora das Neves, surgindo na fotografia o referido Miramar, implantado junto à foz do rio Leça, enquanto a presença dos carros-de-bois assinalava a intercessão entre a atividade marítima e a atividade campesina, de outrora, contrastando com a noção moderna de lazer e veraneio.

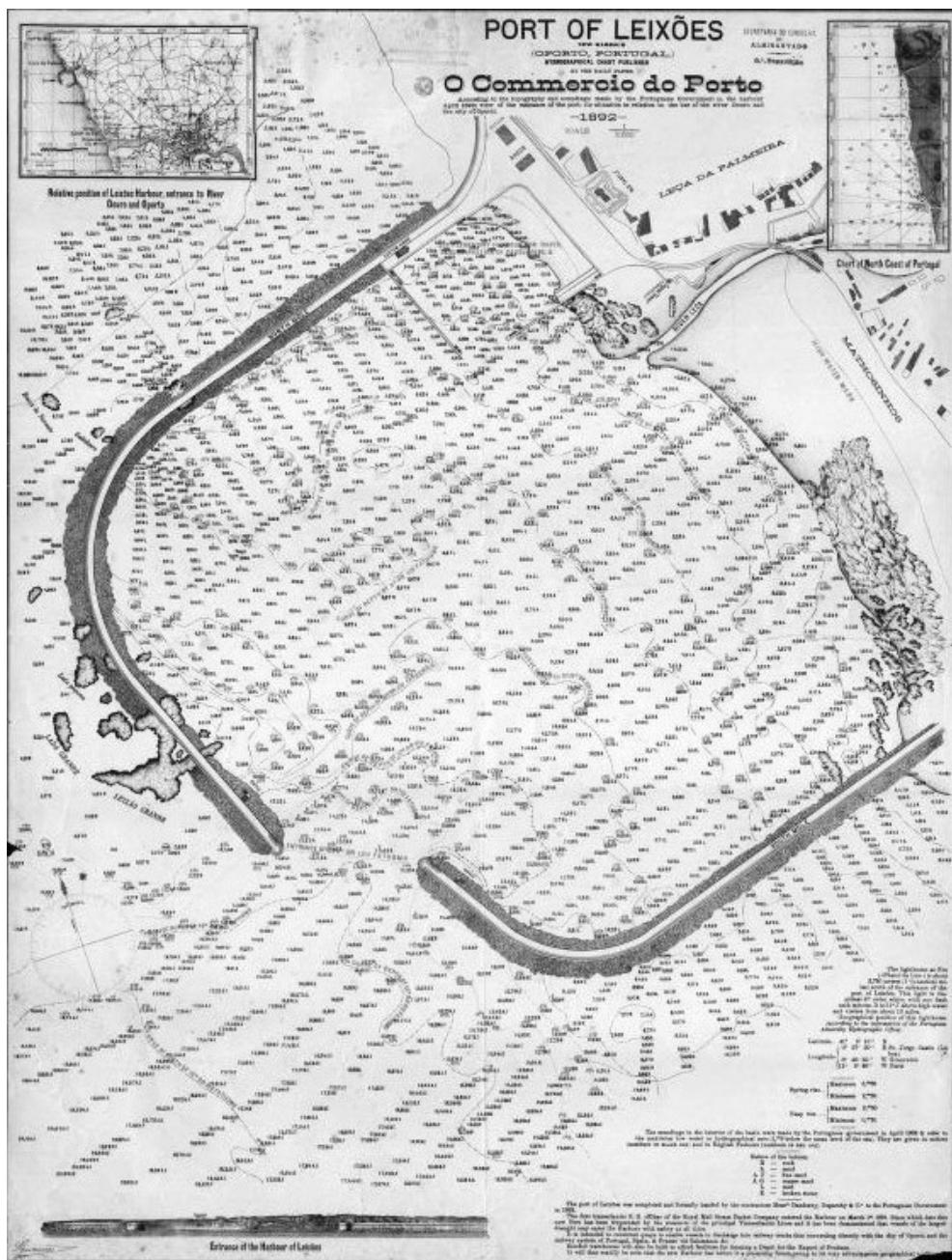


Figura 3. N. Soares, Porto de Leixões. 1883. Fonte: Jornal O Comércio do Porto.

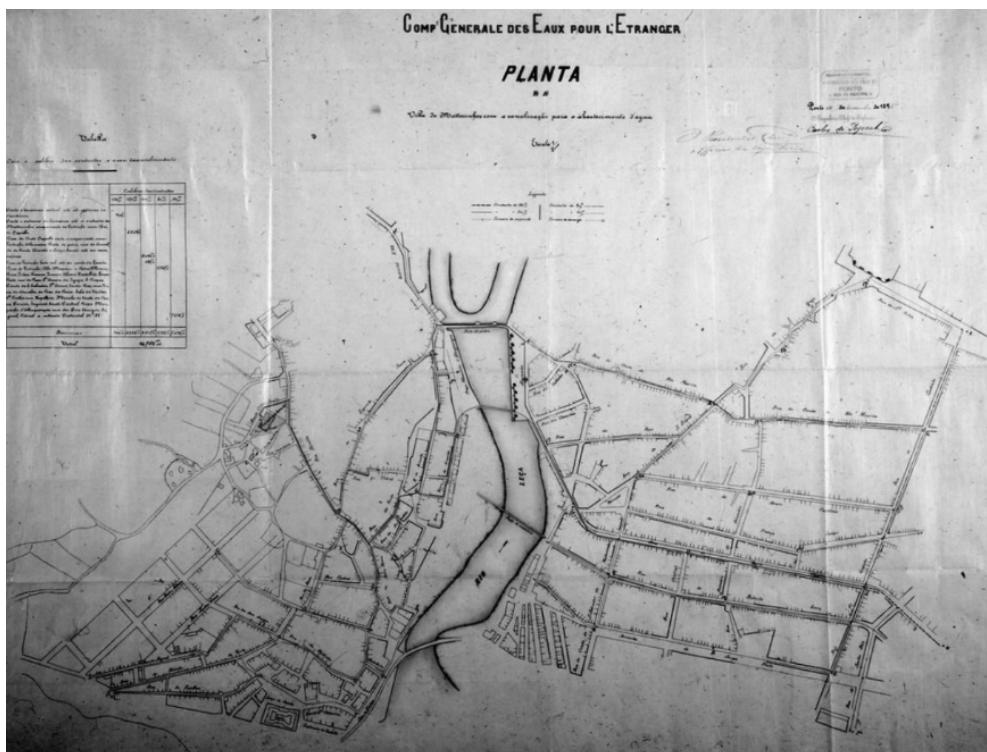


Figura 4. Matosinhos e Leça: planta, 1895, Fonte: Arquivo Histórico de Matosinhos.

A partir de então, o Porto de Leixões tornava-se uma presença marcante, senão dominante, na paisagem e no urbanismo de Leça da Palmeira. Discutida a sua necessidade devido à perigosidade crescente da transposição da barra do Douro em dias de tempestade, depois de várias tentativas, em 1883, foi aprovado o projeto do engenheiro Nogueira Soares (figura 3).

Construído entre 1884-1895, do mesmo ano da inauguração do Porto de Abrigo de Leixões, há uma planta do abastecimento de água de Matosinhos e Leça, elaborada pela Cie Générale des Eaux pour l'Étranger (figura 4), que nos permite ter uma percepção da malha urbana de ambas as localidades, verificando-se que enquanto Matosinhos parece recuar relativamente ao litoral, Leça da Palmeira, ao contrário, estende-se e espraia-se ao longo do rio e do mar, o que parece refletir, já na viragem do século, uma atração pelas suas frentes ribeirinhas.

Projetado inicialmente como “porto de abrigo”, logo em 1912 os molhes do Porto de Leixões tiveram de ser reforçados devido aos efeitos do temporal de 1911, que chegou a romper o paredão do molhe norte (Figura 5). A ideia de construir um “porto de abrigo” era a de oferecer um local de refúgio, durante as intempéries, às embarcações que demandavam a barra do Douro, até que as condições de navegação permitissem transpô-la, com segurança.



Figura 5. Efeitos do temporal de 1911 nos molhes do Porto de Leixões, Fonte: APDL

O “porto de abrigo” não proporcionava, portanto, condições de acostagem nem de desembarque de mercadorias, às embarcações que nele se refugiavam, as quais eram quase na totalidade barcos de pesca artesanal. Um projeto traçado em 1908 previa a transformação do “porto de abrigo” em “porto comercial”, desenvolvendo-se esse alargamento, por etapas, ao longo do século XX, rasgando e dragando o leito do rio Leça. Em 1912, uma primeira adaptação à navegação comercial, foi introduzida, alargando o paredão do molhe sul, de forma a adaptá-lo a cais de acostagem, enquanto junto ao arranque do molhe norte era criado um “porto de serviço”, com molhe de acostagem para a marinha mercante, edifícios do posto marítimo, de desinfecção e alfândega. Em 1940, seria inaugurada a Doca nº1 e, a montante desta, seria rasgada a Doca nº 2, cuja construção se iniciou em 1956, para só terminar em meados da década de 70.

Comparando a planta de 1912 (Figura 6) com a fotografia de 1950 (figura 7), percebe-se como era inicialmente magro o areal da praia de Leça. Deve-se ao assoreamento provocado pelo molhe norte, a formação do extenso areal que apresenta hoje a praia de Leça. Bem visível na foto de 1950, o areal estende-se ao longo desse molhe, até ao arranque da sua curvatura. Além disso, a adaptação do “porto de abrigo” a “porto comercial”, provocou a deslocação do Miramar para a Praia de Leça, passando aquele “castelinho” a constituir um dos seus mais peculiares *ex-libris*.

Elemento dominante da paisagem, importa, no entanto, reconhecer que o Porto de Leixões esteve na origem das excepcionais condições veraneio da Praia de Leça, proporcionadas por tão extenso e largo areal. O mesmo sucedeu junto ao molhe sul, ao longo do qual se formou igualmente um vasto e longo areal. Leça da Palmeira

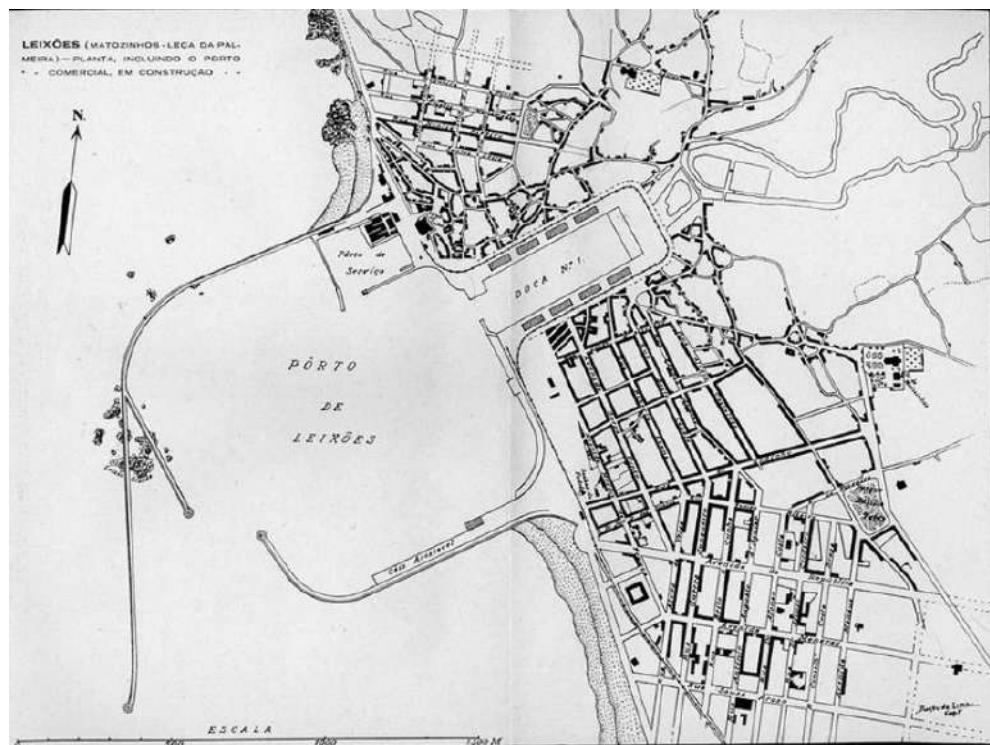


Figura 6. H. de Assunção, Porto de Leixões, 1912, Fonte: APDL.

Figura 7. Praia de Leça da Palmeira, 1950, Fonte: Postais ilustrados antigos.

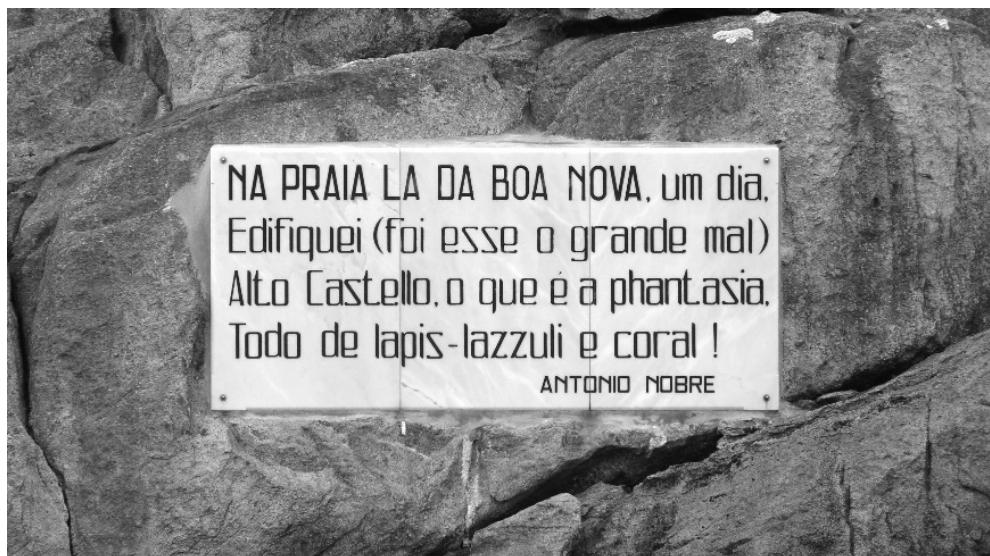
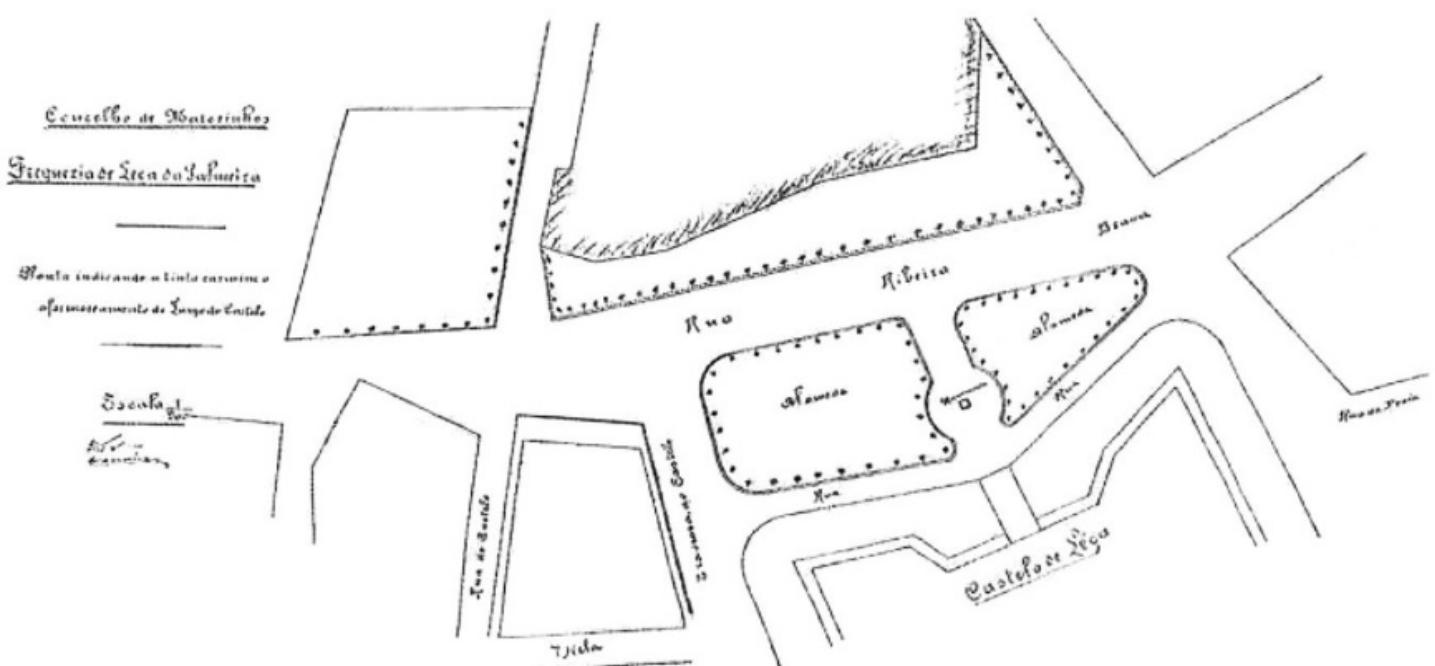


Figura 8. Projeto para o Aformoseamento do Largo do Castelo, 1920, Leça da Palmeira (Fonte: Oliveira, 1999-2000, p. 109)

Figura 9. António Nobre, Só, 1940, mármore, Praia da Boa Nova

e Matosinhos ganharam assim frentes ribeirinhas urbanas, espaçosas e aprazíveis, se compararmos com a magra faixa costeira da orla marítima do Porto.

Estas condições favoráveis propiciaram os primeiros esforços de valorização dos espaços públicos da Praia de Leça da Palmeira, como sucedeu com o Projeto para o Aformoseamento do Largo do Castelo, que previa a construção de uma Alameda, bem como o ajardinamento dos espaços contíguos à fortaleza (Figura 8).

Figura 10. Arq.
Moreira da Silva,
Anteploano de
urbanização de
Matosinhos, 1944,
Fonte: Lobo, 1995





Figura 11. Marginal de Leça, 1966, sentido N-S. Fonte: arquivo A. Siza.

Figura 12. Marginal de Leça, 1966, sentido S-N. Fonte: arquivo A. Siza



Figura 13. Refinaria da Sacor, 1969, Fonte: Facebook

Em 1928, por sua vez, iniciou-se a construção da Avenida Beira-Mar. Foi terraplanada uma extensão de 1500 metros, até Fuzelhas, para onde foi aprovado o Projeto de um pequeno parque na Avenida Beira-Mar.

O embelezamento dos espaços prosseguiu, e de acordo com o Relatório Decenal de 1936-45, nesse período foi ajardinado o Largo de António Nobre, “frente à praia de banhos”, tendo sido implantado, em 1933, um monumento dedicado ao poeta, encimado por uma réplica do busto de Tomás Costa, na praceta junto à Rua que tem o seu nome. Desse período data também a lápide de mármore, implantada nos rochedos da Boa Nova, com uma quadra de António Nobre, que refletia as subtilezas da poética simbolista (Figura 9).

Já em 1944, o arquiteto Moreira da Silva havia elaborado o Plano de Urbanização da Vila de Matosinhos-Leça (Lobo, 1995, p. 156), que pretendia urbanizar a área entre o farol da Boa Nova, e a rua de Nogueira Pinto (Figura 10).

Reivindicada desde os Anos 30, mas sucessivamente adiada, a Marginal de Leça seria enfim rasgada em 1950, entre o molhe norte do porto de Leixões e o lugar da Boa Nova, onde a partir de 1927, entrara em funcionamento o monumental Farol da Boa Nova, – o segundo mais alto do País, e o primeiro com funcionamento integralmente eletrificado, em substituição do Farolim da Boa Nova que existira entre 1916 e 1926, junto à Capela de São Clemente das Penhas, edificada no séc. XVIII, onde antes havia existido, um pequeno mosteiro franciscano,¹ ali implantado em 1392, como se lê numa inscrição sobre uma rocha, no local.

Esse farolim, cuja base de assentamento ainda se reconhece facilmente, foi demolido em 1950, aquando da construção da Avenida Marginal, terminada em 1953, a qual receberia o nome de Avenida dos Centenários, passando então entre o Farol da Boa Nova e a beira-mar.

Em 1966, a Marginal de Leça (Figura 12) aparece encaixada entre dois elementos marcantes: a Sul, o Porto de Leixões; a Norte, a Refinaria da Sacor, cuja implantação, em Leça, havia sido decidida, em 1964, pelo Ministro da Economia². A construção iniciou-se logo a seguir, tendo entrado em laboração, em 1969

1 Ver ficha do SIPA, disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=30654

2 Ver cronologia Engenho e Obra, aqui: http://www.engenhoobra.net/esxx_investigacao_22.asp?iconografia=80245



Figura 14. Álvaro Siza, Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e zona da Boa-Nova, 1966, Solução II, Fonte: CCA, Canada.

(Figura 13). Desde então, sofreu sucessivas ampliações, até encerrar em 2021.

Apesar da sua denominação historicista, a Marginal de Leça ligava três importantes estruturas. Duas marítimas: um porto de mar e um farol. Outra industrial: uma refinaria de petróleo.

As duas primeiras, têm vindo a adaptar-se a novos meios e métodos, designadamente o Porto de Leixões cuja adaptação à moderna navegação culminou com a construção do Terminal de Cruzeiros, junto ao molhe Sul. Já a refinaria de Leça, começou a ser desmantelada em 2023.

O encerramento da Refinaria de Leça dará origem a um vastíssimo terreno, e a sua ocupação determinará em grande medida o futuro da sua frente ribeirinha, segundo a opção a seguir for a de a densificar ou ao contrário de a naturalizar. Não obstante, à parte a decisão já tomada de implantar na zona um polo tecnológico da Universidade do Porto, permanece ainda desconhecido, pelo menos do público, o destino que será dado àquele terrain vague (Solà-Morales, 1995).

Curiosamente, porém, da mesma forma como o Porto de Leixões, ao fazer crescer o seu areal, levou a que Leça da Palmeira se tornasse uma instância de vilegiatura, já o farol da Boa Nova, por sua vez, levou a que nascesse, na marginal aquela que viria ser, na verdade, a primeira *waterfront* modernista, em Portugal. Essa circunstância resultou da visão de um talentoso e jovem arquiteto: Álvaro Siza Vieira.

É certo que, o Plano de Moreira da Silva, previa já, em 44, o traçado de uma frente urbana de feição residencial em Leça, onde se preconizava a construção de uma piscina, de uma esplanada térrea e de um restaurante panorâmico. É certo, também, que Leça possuía um conjunto de valores naturais, culturais e paisagísticos particularmente ricos e diversificados.

A visão que logrou estruturá-los e articulá-los, ativando o potencial estético, funcional e vivencial que nos mesmos se encontrava patente, foi a visão do arquiteto Álvaro Siza. Nascia assim o Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e zona da Boa-Nova (Figura 14), desenvolvido por Siza entre 1960 e 1984.





No espaço: em deriva pela Marginal de Leça

A construção do todo e o cuidado com as partes. A fusão entre a forma e o fundo. Em deriva pela Marginal de Leça, são estas duas frases que me assaltam o pensamento. Longe de mim século e meio de transformação. Assim chegámos ao presente. Carregados de informação sobre a acção de inúmeros criadores, estamos perante a criação. A marginal é toda em si uma obra, um objecto único sublinhando o que deixou de ser apenas paisagem – como se pouco já fosse – e passou a ser território, humanizado pelo rasgo de muitos e fixado, talvez para sempre, pelo génio de um só. Álvaro Siza define-se, apesar de muitos outros lugares arquitectados, por esta combinação singular de sorte e mestria, aqui. Não mais faltaria para resumir o seu acto de magia, qual extensa escultura espraiada, saboreando as rochas, dialogando com o mar e inventando um sítio, com o sítio, no sítio, simultaneamente um limite e um limiar.

E se um dia um viajante voltasse dos tempos idos e percorresse esta linha intermitente, feita de cheios e vazios, de múltiplos formas e volumes combinados numa brincadeira sóbria com o que fica do que está, se espantasse com os deuses da terra e libertasse a palavra da beleza e do belo? Qual melhor recanto encontraria que não este?

Esse *flâneur* voltaria a sonhar com perder-se nas margens do Atlântico e devolveria ao olhar a arte de ver, descansando no seu caminho de perder-se tantas vezes, ali, à boca da praia, perante a altivez de algo que deixou há muito de ser projecto e passou para a constelação dos lugares imaginados que desde sempre estiveram lá, como se nunca outrora nada tivesse havido senão.

Mais havia para além da esteira de pedra miúda: a linha que o conduzia pela costa, segmento que a visão alcançava e não o deixava perseguir a recta, rumo ao norte. Envolto na bruma que avança de poente assoma-se ao muro que se destaca do chão que, até então, era completamente seu e partilha o andar com a intermitência do construído que o acolhe.

Páginas anteriores.

Figura 15. Mário Mesquita, Piscina das Marés, 2024

Figura 16. Mário Mesquita, Piscina das Marés, 2024

Figura 17. Mário Mesquita, Piscina das Marés, 2024





Figura 18. Mário Mesquita, Casa de Chá da Boa Nova, 2024

Figura 19. Mário Mesquita, Casa de Chá da Boa Nova, 2024

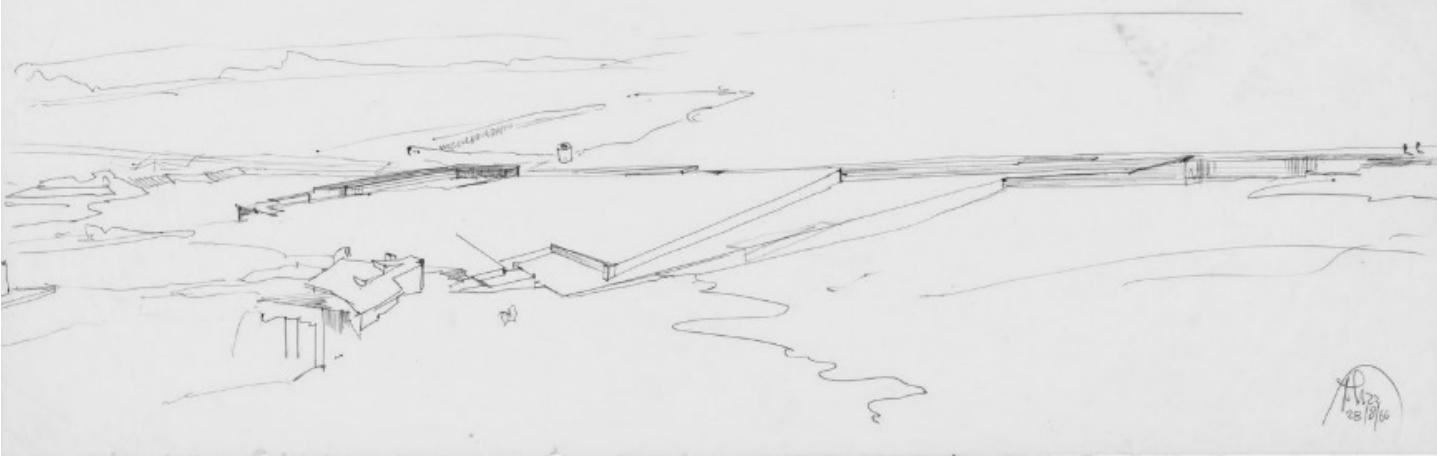


Figura 20. Álvaro Siza, Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e zona da Boa-Nova, 1966, desenho, Fonte: CCA, Canada.

Sentado, após o labirinto bruto, repousa o olhar no sublime abraço que aquele, em plataformas que se desenham com o penedio, se enche de areia e doméstica a água, já não mais selvagem.

A arquitectura das marés, incorporada no desenho do criador deste pequeno mundo, forma e conforma a piscina muito para além do acto humilde do viajante de banhar os pés nus. Areia, rocha, betão e madeira solvida em petróleo negro fundem a forma que deixa para trás, de novo no caminho da estrada.

Ao fundo, uma casa de chá, lhe chama quem avisa o viajante. Ao longe, esperando o curto caminho que se faz na sombra baixa dos raios de sol de fim de tarde. Só, de nome Nobre, como o dono do poema inscrito na rocha que ampara o sagrado monumento que lhe dá fundo.

Os muros brancos que definem limites e nos levam para escadas sem anteparo riscando a linha do horizonte com o seu patamar. O viajante é sorvido à sua deriva e chega por fim à obra-prima que se ilude com as rochas, um grande plano de telha dourada levantada pelo alçado do vidro encaixado em junta seca.

Para além, só tem o mar.

E tudo volta a desaparecer no nevoeiro que já não deixa ver o caminho atrás, agora somente uma ilusão dos recortes tão definidos de antes.

Rumo à “Artequitectura”

Ainda que conceptualmente errante, toda a deriva-deambulação tem um fito. O flâneur é um fruidor que visa captar com a máxima frescura as sensações do mundo. A deriva é a forma de celebrar o *rendez-vous* de si com o mundo. Ou, outras vezes, apenas o *rendez-vous* consigo mesmo.

No caso da deriva-deambulação pela marginal de Leça da Palmeira, fundado na partilha de percepções e de sentidos, dois percursos distintos culminaram num entendimento comum de que, ali, a arquitectura, o desenho urbano, o paisagismo e o património se entrelaçavam numa espécie de unidade orgânica – um corpo – cujo modelador foi a arte.

À falta de melhor designação, chamámos-lhe “artequitetura”.

Para criar a “artequitetura”, Siza possuía uma ferramenta prodigiosa: o “desenho habitado”. Uma ferramenta espacial, conceptual e projetual, eminentemente sua, que na marginal de Leça da Palmeira viria a ser, pela primeira vez, posta à prova, à escala do território. E o esquisso que Álvaro Siza dele faz (figura 20), é eloquente no que se refere à génese de uma visão integrada, coerente e consistente da criação de um novo espaço, a partir de um espaço dado.

“Desenho habitado”, para nós, é aquele que em vez de conceber-se como criação plástica no espaço, se concebe como criação plástica do espaço. Tal como o mapa não é o território que representa, também o “desenho habitado” não é a representação da obra a que se refere, mas antes o seu lugar de gestação, i.e., de gestação do seu próprio espaço. O “desenho habitado” instaura a obra, mas não a descreve nem explicita. É habitado não tanto pela forma e pelos aspetos, já que estes são na verdade instâncias da gestação do próprio espaço, mas antes pelo caráter do lugar, captado e interpretado pela visão do “artequiteto”, concebendo-se como incorporação de um novo espaço, num espaço dado, pois todo o espaço é, afinal, espaço aberto a novas instaurações, como num palimpsesto.

O “desenho habitado” de Siza torna-se assim um instrumento eminentemente performativo, que se desdobra em sucessivas instâncias, ou atos, de um mesmo enredo. O enredo da criação.

O desenho habitado instaura o espaço arquitetónico como ato criativo, ou seja, como obra de modelação plástica: uma espécie *sui generis* de escultura para a utilização. Chamos por isso a esse ato um exercício de “artequitetura”. No final, tudo se passa como se o projeto deixasse de ser o instrumento de instauração da arquitetura, mas sim o desenho.

São estes os atos dessa performance modificadora/instauradora de espaços que se sucedem:

1. A Casa de Chá da Boa Nova	1. A Linha do Mar
2. O Memorial a António Nobre	2. A Piscina das Marés

A Casa de Chá da Boa-Nova

A Casa de Chá da Boa-Nova foi uma instância verdadeiramente instauradora. Com ela nasceu a arquitetura contemporânea em Portugal, como “artequitetura”! Orgânica e ancorada ao lugar, minimalista pelo desenho, brutalista pelo betão aparente da fachada ocidental, preciosa pelo *design* do mobiliário dos *maples*, dos bancos e das luminárias, à boa maneira do movimento britânico *arts and crafts*, a casa de chá remete-nos para o requinte da intimidade doméstica, aqui consagrado ao uso público, como serviço municipal, assaz distinto daquele que foi o seu programa inicial.

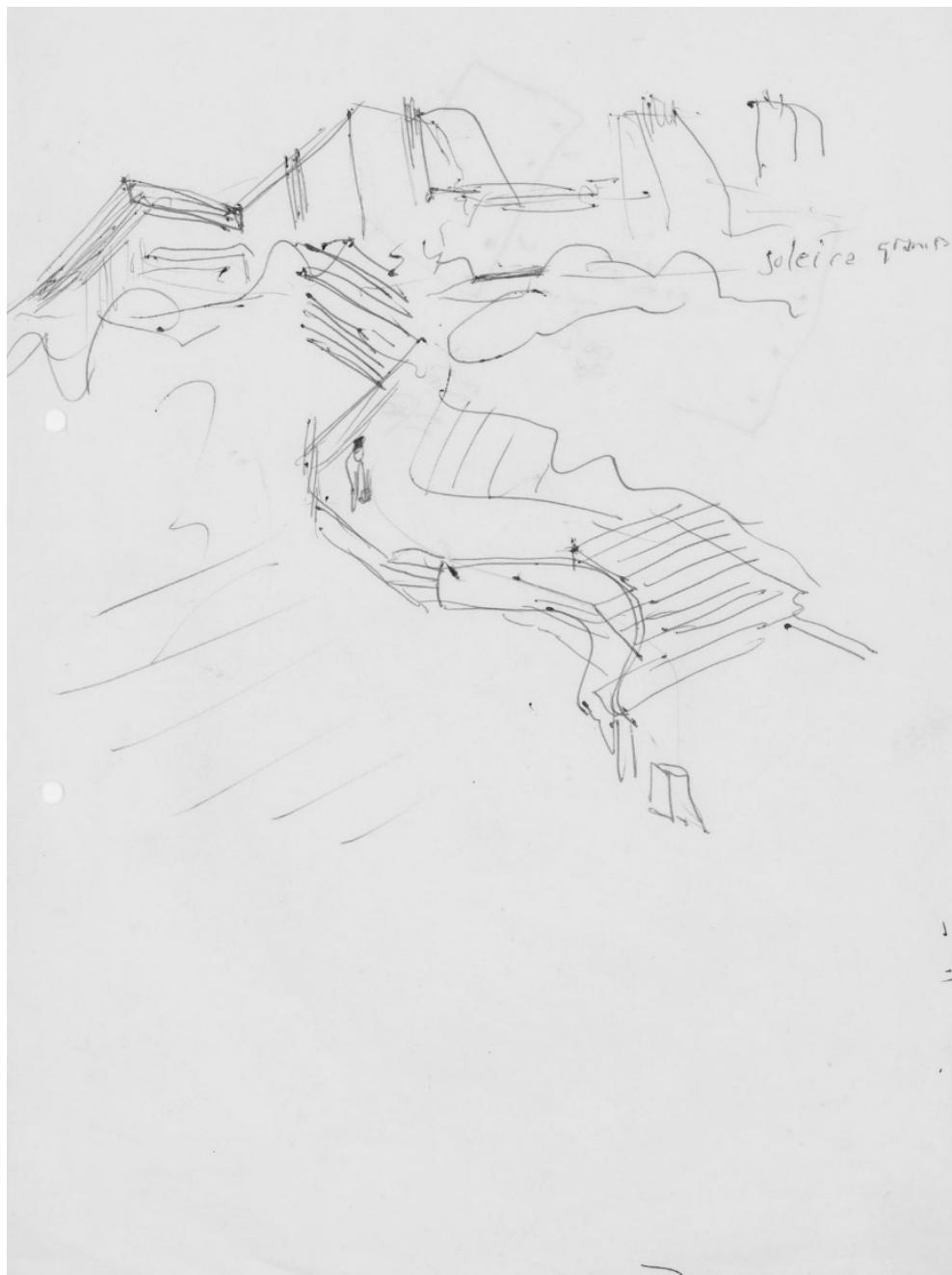


Figura 21. Siza, Casa de chá, esquisso, CCA.

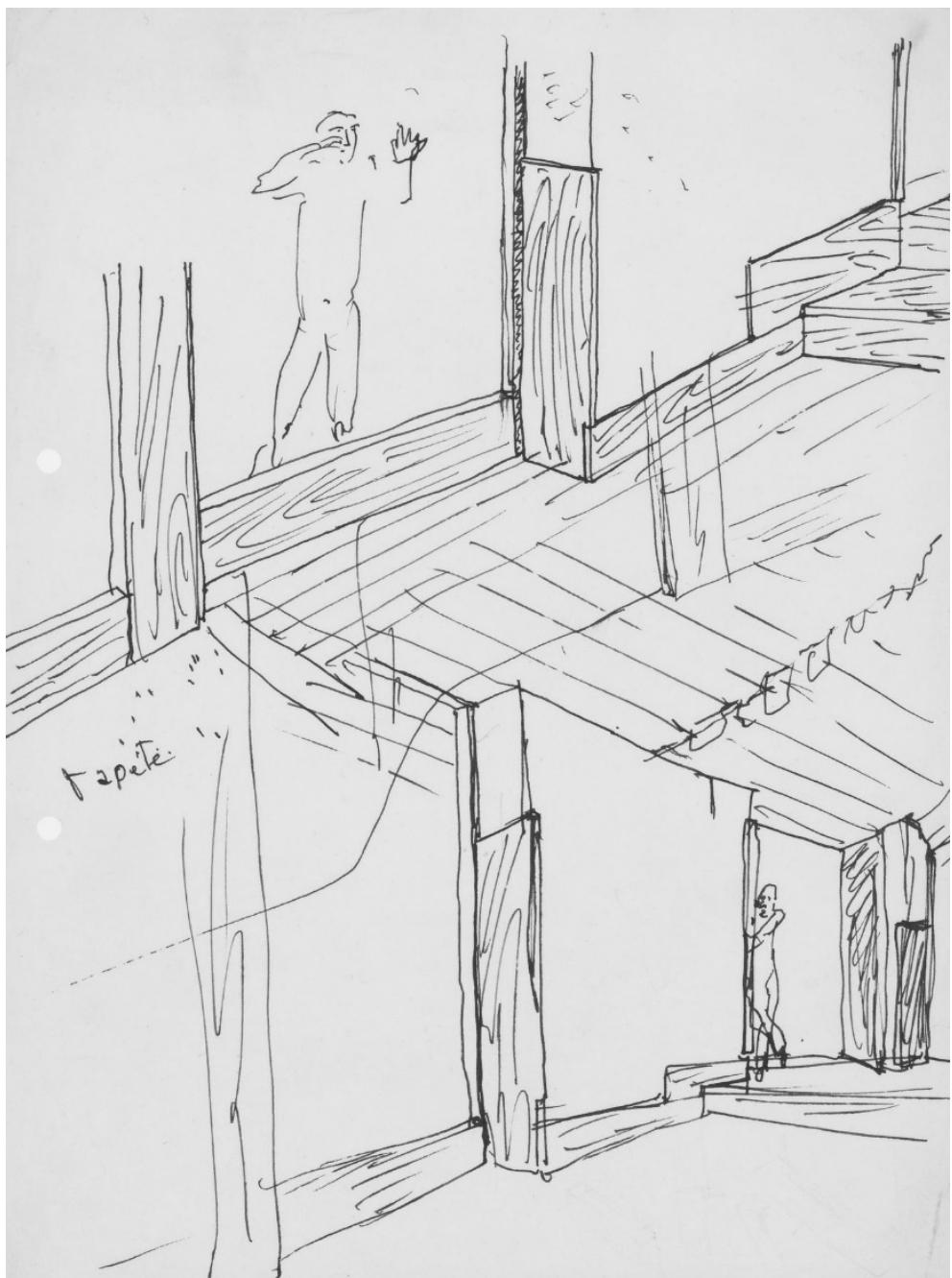


Figura 22. Siza, Casa de chá, esquisso, CCA.



Figura 23. Siza, Casa de chá, esquisso, CCA.



Figura 24. Siza, Casa de chá, 1958, Planta topográfica com implantação da Casa de Chá da Boa Nova. Fonte: CCA.

Classificada como Monumento Nacional, em 2011, e travestida, a partir de 2014, de restaurante *gourmet* (Andrade, 2014), engalanada com duas nomeações (2016 e 2019) pelo Guia da Michelin, a Casa de Chá da Boa Nova obteve uma espécie de seguro de vida de 20 anos, renovável, que descaracteriza e desmerece a sua função e vocação original, destoando aristocraticamente com a sua irmã-gémea, a democrática, quando não plebeia, Piscina de Leça, afinal, também esta, classificada como Monumento Nacional.

O monumento a António Nobre

O Monumento a António Nobre começou a ser concebido em 1967, ano do centenário do nascimento do autor. É desse ano, o projeto do monumento que já prevê, e indica, o local de implantação das estátuas do Poeta, com a sua capa coimbrã, das classicizantes Musas (para nós, leitoras abnegadas do Poeta, em vez de suas inspiradoras) modeladas pelo escultor Barata Feyo, em 1970, assim como a dedicatória em granito – um agigantado *passe-partout* de mesinha de cabeceira – que transforma o conjunto em memorial, onde se lê um excerto do poema *D. Enguiço*, publicado em Só: “Farto de dores com que o matavam, partiu em viagem por esse mundo” (Nobre, 1921, pp. 68-70), mais a escadaria e a rampa de acesso a cadeira de rodas que, logo em 1967, permitia vencer o desnível entre o recinto do memorial e o passeio da Avenida da Liberdade, projetada, também ela, por Siza, mas aberta apenas em 1980, ano em que foi inaugurado o memorial.







Figuras 25 a 29. Mário Mesquita, Casa de Chá da Boa Nova, 2024

Também aqui, apesar do recorte figurativo e alegórico das estátuas, vivenciamos uma viagem que se espalha pelo espaço e se prolonga no tempo. Tempo de percorrer e tempo de rememorar, definido pela marcação de percursos e pelo assinalar de intenções, através de signos singelos, mas poderosos. Em vez do pedestal honorífico que glorifica e afasta o notável do comum, a elevação do terreno que importa vencer, para aceder ao maciço rochoso que desempenha um papel metafórico na equação, ao integrar, na rememoração, a própria terra, e com ela tudo o que é perene e proeminente.

A Linha do Mar

A Linha do Mar não é uma criação plástica de Siza, mas de Pedro Cabrita Reis, e a sua inserção na Marginal de Leça serve para lembrar que uma frente ribeirinha não forma um conjunto monumental estático, destinado a manter e a preservar. Em vez disso, é um privilegiado lugar de arte, como sugere a expressão britânica *Waterfront of Art*. A implantação da escultura A Linha do Mar, desempenha, por isso, na Marginal de Leça, um papel equivalente à implantação da escultura *She Changes*, de Janet Echelman, na Marginal de Matosinhos, funcionando como uma estimulante presença da atualidade artística. A um tempo completamente

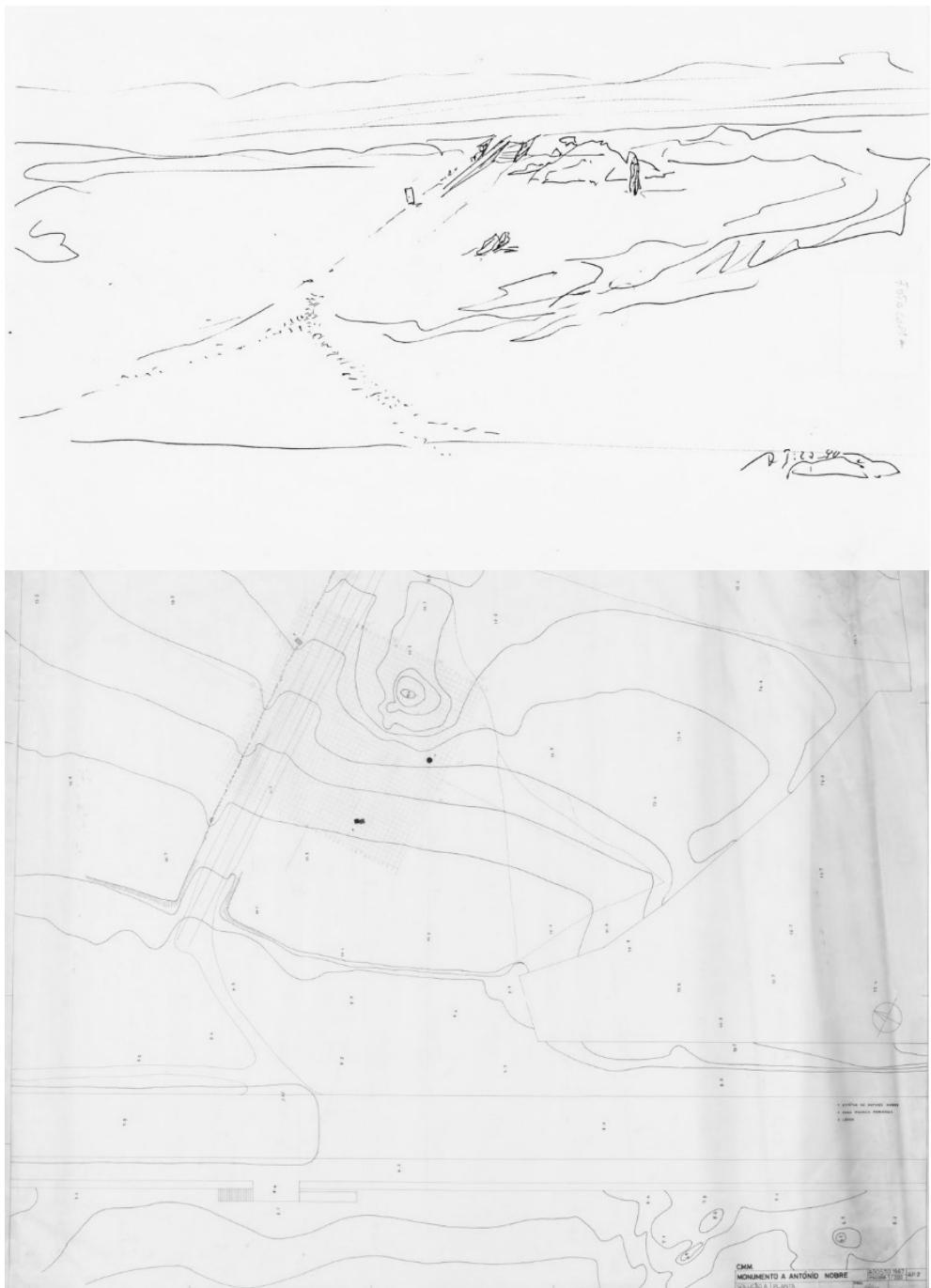


Figura 30. Siza, Monumento a António Nobre, 1967, esquisso, CCA.

Figura 31. Siza, A António Nobre, 1967, planta, CCA.

THE INDEPENDENCE OF THE UNITED STATES

Geographical



Página anterior. Figura 32. Siza, A Antº Nobre, 1980, granito.



Página atual. Figura 33. Fayo, Antº Nobre e Musas, 1980, bronze. Fonte: JG Abreu.

Figura 34. Pedro Cabrita Reis, A Linha do Mar, 2019, Ferro pintado. Fonte: JG Abreu

"A LINHA DO MAR"



Figura 35. Pedro Cabrita Reis, 2019, A Linha do Mar, desenho. Fonte: CMM.

inesperada e integrada, a peça de Cabrita Reis evoca a ondulação do mar e traz-nos para terra a brancura da rebentação das ondas, como que transfigurando a dureza, densidade e peso das vigas de ferro que usa, numa espécie de cadência rítmica que inscreve no sítio a graciosidade musical.

A Piscina das Marés

A Piscina das Marés desenvolve-se paralela à avenida da Marginal de Leça a um nível suficientemente baixo para que a sua presença liberte a paisagem. Como diz, no Inquérito à Arquitectura Portuguesa do século XX (Equipa IAPXX Norte), o arquitecto Sérgio Fernández:

Os diferentes corpos da construção e uma série de paredes longas estão dispostos longitudinalmente com ocasionais desvios (angulares) de geometria, muitas vezes desalinhados entre si, configurando-se como um todo orgânico. (Fernández, 2006).

E acrescenta:

Mais do que a definição de formas, a construção como um todo parece estar subordinada à definição de percursos entre paredes. Virado para uma

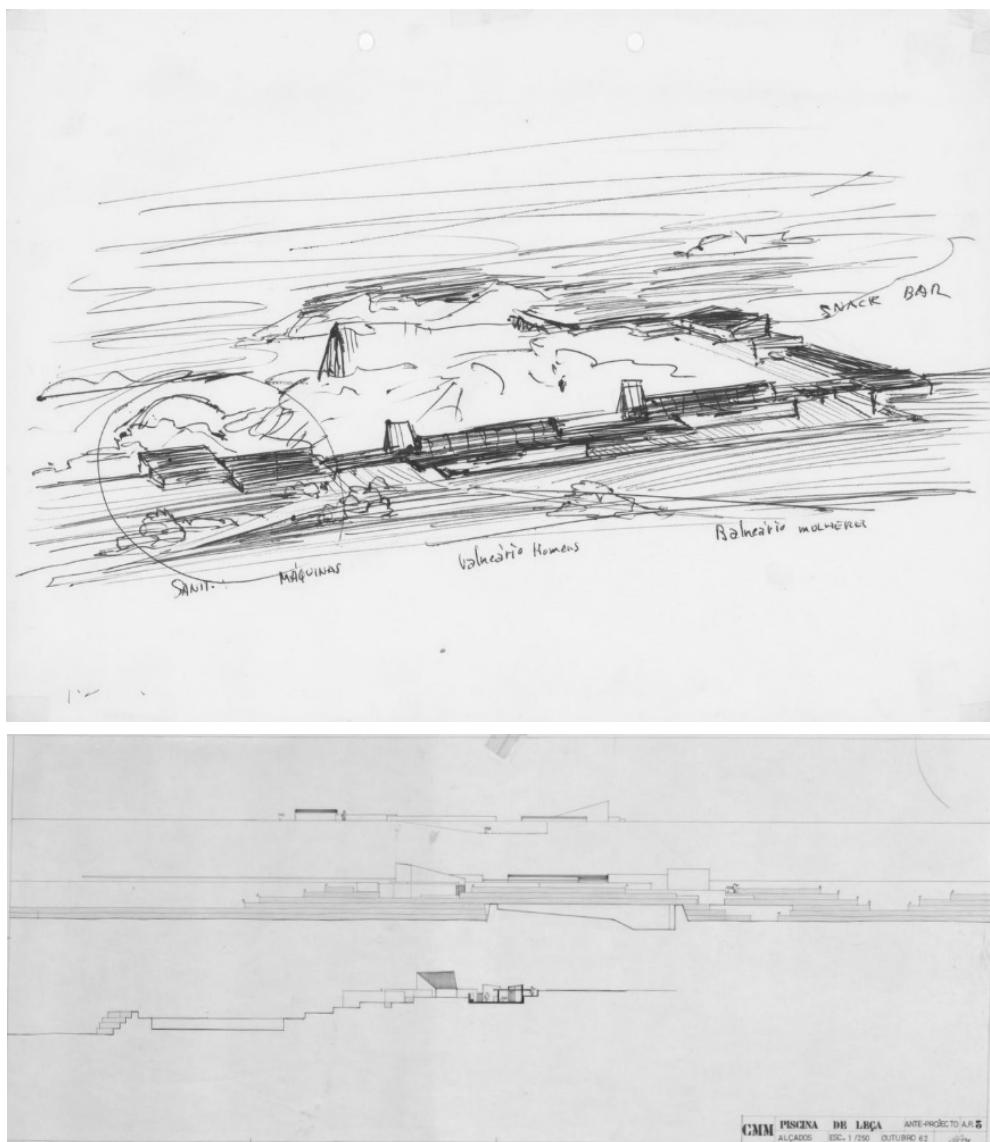


Figura 36. Álvaro Siza, Piscina das Marés, 1961, esquisso. Fonte: CCA.

Figura 37. Álvaro Siza, Piscina das Marés, 1962, Planta. Fonte: CCA.

paisagem dominada pelo mar, o terreno é o suporte de um labirinto que, ao contrário da *promenade architecturale* de Le Corbusier, esconde mais do que oferece (Fernández, 2006).

A partir daí, desce-se uma rampa que alarga a perspectiva até à entrada, recatada à esquerda do conjunto. Entrando, passa-se o filtro das zonas de balneário, após o que, ainda nas palavras de Sérgio Fernández,

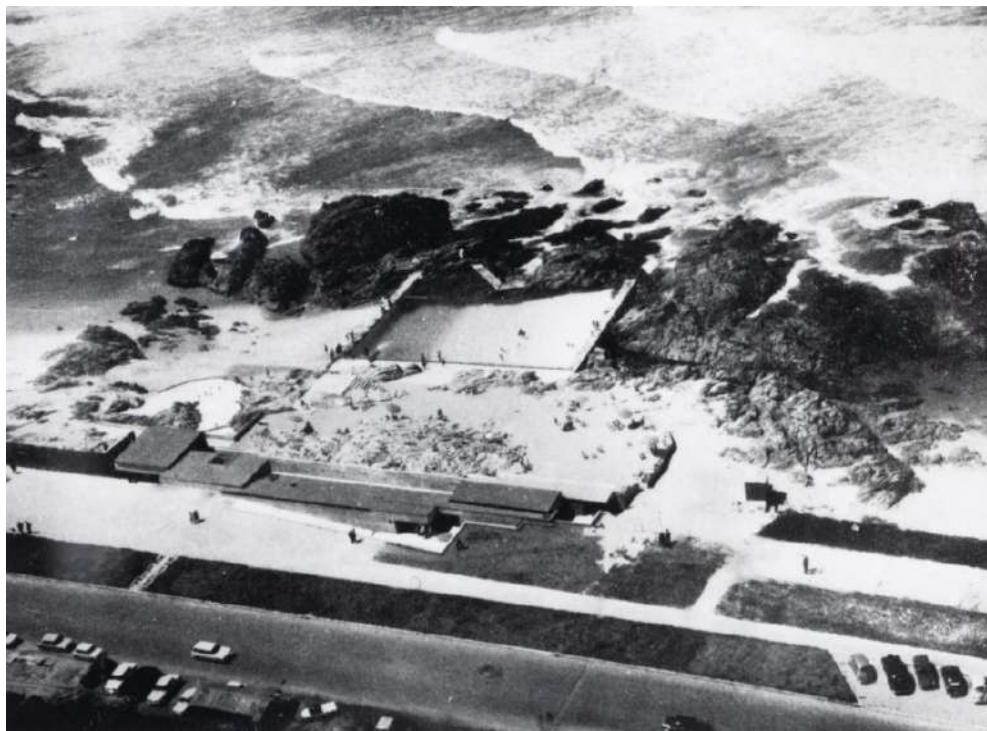


Figura 38. Álvaro Siza, Piscina das Marés, 1966, Fotografia. Fonte: CCA.

(...) é acompanhada, novamente descoberta, por uma parede de tela que se interpõe, ao longo de toda a sua extensão, com a proximidade da praia. O caminho para a piscina infantil é uma espiral que gira sobre si mesma em dois níveis diferentes (Fernández, 2006).

Na Piscina, o espaço (que os muros de betão não suavizam) está subordinado à praia.

Abreviaturas

APDL – Administração do Portos do Douro e Leixões

CCA – Canadian Center of Architecture

CMM – Câmara Municipal de Matosinhos



Figura 39. Mário Mesquita, Piscina das Marés, 2024

Referências

ANDRADE, S. G.. Casa de Chá da Boa Nova regressa às origens. **Público**, edição de 18 de julho de 2014.

LOBO, M. S.. **Planos de Urbanização**. A Época de Duarte Pacheco. Porto: FAUP, 1995.

OLIVEIRA, J. M.. Leça da Palmeira: lazer e evolução urbana litoral entre finais do século XIX e meados do século XX. **Revista da faculdade de Letras – Geografia**, I série, vol. XV/XVI, Porto, pp. 97-115, 2000.

ORTIGÃO, R.. **As Praias de Portugal.** Guia do Banhista e do Viajante, Porto: Magalhães e Moniz Editores, 1876.

NOBRE, A.. **Só, Porto:** Tipografia de “A Tribuna”, 4^a Edição, 1921.

SOLÀ-MORALES, I.. Terrain Vague. **Anyplace**, Cambridge, MA: MIT Press, pp. 118-123, 1995.

TOSTÓES, A.; FERNÁNDEZ, S. (Orgs.). **Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal.** Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.

José Guilherme Abreu

Investigador Permanente (CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes). Professor do Quadro (ESDD: Santo Tirso, PT, Departamento de Ciências Sociais). Doutoramento em História da Arte Contemporânea (Universidade Nova de Lisboa Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Lisboa, PT). Mestrado em História da Arte em portugal (Universidade do Porto Faculdade de Letras: Porto, Porto, PT, Departamento de Ciências e Técnicas do Património).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4022-7771>

Mário Mesquita

Doutorado em Arquitetura em 2015/12/16 pela FAUP. Mestre em Planeamento e Projeto do Ambiente Urbano em 1998/11/20 pela FAUP/FEUP. Licenciado em Arquitetura em 1995/07/15 pela FAUP. Professor Auxiliar na FAUP.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1517-3089>

Dimensões da água

Dimensions of water

Vladimir Bartalini
(FAU-USP)

Resumo: O artigo aborda aspectos relacionados aos valores poéticos e míticos da água, tendo por base os estudos de Gaston Bachelard condensados em “A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria”. Embora Bachelard tenha se concentrado em exemplos tomados da literatura e da poesia, faz-se aqui um esforço de encontrar seus equivalentes na produção paisagística, sempre buscando evidenciar as relações entre a matéria água e as formas que adquire. No final, o foco é dirigido às águas ocultadas pela urbanização e aos vestígios da sua presença, apostando nas possibilidades que uma visada poética abre para as intervenções paisagísticas na contemporaneidade.

Palavras-chave: água; paisagem; jardins; córregos ocultos.

Abstract: This article addresses aspects related to the poetic and mythical values of water, based on Gaston Bachelard's studies condensed in *Water and Dreams: an essay on the imagination of matter*. Although Bachelard focused on examples taken from literature and poetry, an effort is made here to find their equivalents in landscape production, always seeking to highlight the relationships between water as a material and the forms it acquires. In the end, the focus is directed to the waters hidden by urbanization and the traces of their presence, betting on the possibilities that a poetic vision opens for landscape interventions in contemporary times.

Keywords: water; landscape; gardens; hidden streams.

DOI: <https://doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49256>

Introdução

Falar em dimensões da água pode parecer estranho, pois a água, como matéria, não tem dimensões. De fato, quando procuramos o significado da palavra dimensão, as primeiras informações que nos chegam dizem respeito à extensão, à mensuração de algo. Quando atribuímos números à superfície, ao volume ou ao perímetro de um lago, ou quando estimamos o comprimento e a largura de um rio, estamos medindo objetos, as formas do lago ou do rio, mas não a matéria água. No entanto, por vivermos hoje no meio técnico-científico-informacional, nos acostumamos de tal modo a quantificar e medir objetos, que acabamos por achar natural que se meça, não só a informação em bytes, como também a água, a madeira e até o ar em metros cúbicos, litros, etc. A matéria, no entanto, não é mensurável, pois ela se oculta no mesmo instante em que a forma vem à luz.

Esse assunto é tratado de maneira bastante inteligível por Torii Tamae no artigo “A dualidade da ‘physis’ de Heidegger” (Tamae, 2001, pp. 70-85). Ali encontramos que a matéria pode ser definida como “aquilo que é livre de estrutura e disponível para a forma”, ou como “aquilo que jaz desde sempre no fundo do ser” (Tamae, 2001, pp. 73-74). A matéria (*hylè*) tem um caráter invisível. Na presença dos seres, a matéria se esconde. Ele dá um exemplo:

quando “vemos” uma porta [...] é impossível ver “a matéria madeira sem forma” que jaz, inarticulada, no fundo da porta. A *hylè*, não tendo nada de formal, não pode nem ser pensada nem existir na presença dos seres. No momento em que a estrutura de uma coisa se manifesta e que uma coisa se apresenta, a matéria sem forma desaparece. (Tamae, 2001, pp. 74)

Por sua vez, a forma (*morphe*) é apresentação, aparência, ou seja, a forma é o que se apresenta, é o “apropriante” que se manifesta apropriando-se da matéria (o apropriado). A forma (*morphe*) é o movimento (ou mudança) da matéria (*hylè*) em direção à presença, em outras palavras, é pela instalação de uma aparência que a matéria se dá a ver, escondendo-se.

Apesar de recolhida, oculta, a matéria pode se expressar, ou fazer acenos que indicam que ela está ali, subjacente à forma de um dado objeto. Ela chama a nossa atenção para suas outras dimensões, que não as mensuráveis. São os sentidos secundários (mas por que secundários?) ou os sentidos figurados da palavra dimensão, quais sejam, importânciia, significado (a dimensão de um fato, de um sentimento); mas também abrangência, campo (dimensão econômica, dimensão afetiva, dimensão simbólica, etc.).

Medir, quantificar foi, ainda é, e, provavelmente, continuará a ser imprescindível para o conhecimento do mundo, para o avanço das ciências, com repercussões importantes na nossa vida prática. Mas a hipertrofia que as ciências e as técnicas conheceram desde a idade moderna abafou as outras dimensões dos fenômenos. Nem sempre foi assim, e até hoje, quem sabe mesmo no futuro, as

diversas dimensões, ou facetas, ou aspectos de um mesmo fenômeno convivem, havendo sempre a chance de uma dimensão atrofiada ressurgir, alterando nossa percepção, nossa avaliação, nosso modo de encarar a realidade.

Em meados do século passado, um geógrafo francês, Eric Dardel, já alertava, no livro “O homem e a terra. Natureza da realidade geográfica”, para a diferença entre espaço geométrico e espaços geográficos (no plural). “O espaço geométrico”, diz ele, “é homogêneo, uniforme, neutro. [...] A geometria opera num espaço abstrato, vazio de todo conteúdo, disponível para todas as combinações” (Dardel, 1990, p. 2). O espaço geográfico, por sua vez, “é único; ele tem um nome próprio [...], um horizonte, um modelado, cor, densidade. Ele é sólido, líquido ou aéreo [...]: ele limita, ele resiste” (Dardel, 1990, p. 2).

Dardel, nesse livro pequeno e inspirador, comenta, em curtos tópicos, as qualidades dos diversos espaços geográficos, entre eles o aquático. Ao referir-se ao espaço aquático, ele começa observando que os mares ocupam a maior parte da superfície da terra e que, mesmo nos continentes, os rios e lagos têm um papel preponderante. “Onde faltam as águas”, diz ele, “o espaço tem algo de incompleto, de anormal”, sugerindo a ideia da morte (Dardel, 1990, p. 26). Ao contrário, “a água corrente, por ser movimento e vida, alegra o espaço” (Dardel, 1990, p. 26). Ele adverte, no entanto, que as águas não têm sempre o mesmo humor: ora elas cantam, ora murmuram, ora se calam. Observa também que o silêncio da água num lago é diferente do silêncio da floresta, assim como sua imobilidade difere da imobilidade da planície: “ela tem uma imobilidade contida, recolhida, um repouso ganho sobre uma inquietude. Marinha ou lacustre, a água mais calma aguarda o sopro que a fará ondular” (Dardel, 1990, p. 28).

A imaginação da matéria água

Nessas anotações de Dardel sobre o espaço aquático (e também sobre o espaço telúrico e o espaço aéreo), percebe-se a forte presença de Gaston Bachelard, que dedicou ensaios preciosos sobre a imaginação poética associada aos quatro elementos da matéria. Começou com o fogo – “A psicanálise do fogo” (1937) – e, cinco anos mais tarde, em 1942, publicou “A água e os sonhos”. Na sequência vieram “O ar e os sonhos” (1943), “A terra e os devaneios da vontade” e “A terra e os devaneios do repouso”, ambos de 1948. Na introdução de “A água e os sonhos”, ele diz:

[...] a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes. (Bachelard, 2002, p. 9).

O ponto de vista que orienta Bachelard em todos esses ensaios é que as imagens poéticas, para serem convincentes, devem ter suas formas adequadas à matéria fundamental, à substância da qual provêm.

Como já foi dito, o que vemos é sempre uma forma, não a matéria em si, uma vez que esta jaz sob a forma. A matéria não pode ser vista, no entanto, ela pode ser imaginada, e essa imaginação da matéria vai impregnar toda forma. Embora Bachelard, em seus estudos sobre a imaginação da matéria, dirija sua atenção a obras literárias, pode ser muito enriquecedor para nós, arquitetos e paisagistas, extrapolar suas considerações para as formas espaciais projetadas.

Nos projetos em que ocorre a presença da água, seja como protagonista, seja como coadjuvante, seja como um mero décor, são frequentes os espelhos d'água, repuxos e fontes. Apropriando-nos de Bachelard, arriscaríamos dizer que essas formas correspondem “às águas claras, às águas brilhantes que fornecem imagens fugidas e fáceis” (Bachelard, 2002, p. 9). Isso não quer dizer que sejam obrigatoriamente fúteis. Nesses casos, a água pode não passar, de início, de “um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos [...]” (Bachelard, 2002, p. 12). Mas, à semelhança das imagens poéticas recolhidas por Bachelard dentro dessa categoria, tais imagens-formas, inicialmente inconsequentes, dispersas, ordenam-se, organizam-se graças à força unificadora do elemento água. Deixam então de ser apenas um grupo para se tornarem um suporte e, em seguida, um aporte de imagens, “um princípio que fundamenta as imagens”, suscitando um espocar contínuo de novos devaneios.

Nas palavras de Bachelard:

A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante. Noutras palavras, os poetas distraídos vivem como uma água anual, como uma água que vai da primavera ao inverno e que reflete facilmente, passivamente, levemente, todas as estações do ano. Mas o poeta mais profundo encontra a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corredios, o elemento vegetante, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas. Mas, repitamos, é permanecendo bastante tempo na superfície irisada que compreenderemos o preço da profundidade. [...] Veremos, em particular, como o narcisismo do ser individual se enquadra gradualmente num verdadeiro narcisismo cósmico. (Bachelard, 2002, p. 12).

A frase de Paul Claudel, “a água é o olhar da Terra, seu aparelho de olhar o tempo”, ganha expressão quase literal em certas manifestações naturais da água (Figura 01).



Figura 01. Vazante do Castelo, Pantanal da Nhecolândia, MS. Foto de Luciano Candisani, exposta na mostra “Água Pantanal Fogo”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2024.

A difícil, mas necessária, adequação da forma à matéria

O fato de a água, por sua própria natureza, proporcionar condições para uma contemplação que se aprofunda, como vimos em Bachelard, não significa que o projetista deva se limitar a deixar, comodamente, que o contemplador se invista da vontade de contemplar. Essa vontade pode também ser induzida ou facilitada pela forma, seja ela natural ou desenhada. Para isso, é preciso um contexto propiciador, o que não passa, obrigatoriamente, pelo isolamento do entorno, mas por deixar a água exercer, sem empecilhos, seu poder unificador. Nem sempre isso exige grandes superfícies; às vezes, uma linha ou um ponto bastam para organizar todo um espaço ou uma paisagem em torno da água.

Os filetes d’água interrompidos por pequenos círculos com um repuxo no centro, no Pátio dos Leões, em Alhambra (Figura 02), reaparecem em desenhos com água construídos vários séculos mais tarde, como se pode observar, por exemplo, no Eixo Ambiental Avenida Jimenez de Quesada, em Bogotá (Figura 03), concebido por Rogelio Salmona no final do século XX.



Figura 02. Pátio do Leões, Alhambra, Granada. Foto do autor.

Uma atmosfera de calma e recolhimento evocadora do Paraíso, onde a água, símbolo de vida e pureza, não poderia estar ausente, predomina no Pátio dos Leões: “No centro de um grande e sereno pátio, a Fonte dos Leões brilha em mármore branco, cercada por colunas esculpidas. A fonte consiste em um grande prato sustentado por 12 leões míticos brancos. Cada animal jorra água pela boca, alimentando quatro canais no piso de mármore do pátio que representam os quatro rios do paraíso, e depois percorre todo o palácio para resfriar os aposentos” (Fox, 2022).

Se no Pátio dos Leões o ambiente é controlado pelas construções que o delimitam e isolam do exterior, no eixo da Avenida Jiménez o conjunto está totalmente exposto ao espaço urbano, sem com isso perder seu poder evocativo. Aqui, embora já não se trate de águas míticas, paradisíacas, não está ausente o olhar poético que os povos indígenas do planalto colombiano lançavam sobre as águas do rio que descia do Cerro de Monserrate. Nas palavras de Salmona: “as curvas pavimentadas da Avenida Jimenez de Quesada invocam silenciosamente o soterrado rio São Francisco, ou como o chamavam os primeiros habitantes



Figura 03. Eixo Ambiental Avenida Jimenez, Bogotá. Foto do autor.

de Bogotá (os Muiscas), Vicachá, que significa o brilho da água na escuridão (Fundación, s/d).

Em ambos os casos, a forma predomina claramente sobre a matéria. A água está enformada, sem dúvida alguma, no entanto, mesmo assim, ela exerce seu fascínio. Sem ela, tudo seria muito diferente, mesmo que mantidas as formas em que está contida.

Wolfran Schwenk, hidrobiólogo alemão, num pequeno ensaio intitulado “A água como sistema aberto”, talvez ofereça uma explicação para a indispensabilidade da água: ela não é somente o solvente universal, como bem aponta Bachelard, ela é também a mediadora universal. Mesmo ausente, ela está presente.

Tudo o que surge ou desaparece, tudo o que está materialmente combinado ou separado na natureza só o faz com a ajuda da água: as substâncias se



Figura 04. Conjunto habitacional Arkadien Asperg. Fonte: Dreiseitl; Grau, s/d.

dissolvem nela. [...] Todo manejo natural de substâncias se dá com e sobre a água: na atmosfera, no solo, nas rochas e nas próprias águas; nos seres vivos, na respiração e na alimentação, excreção, regulação, regeneração e reprodução. Não há vida sem água. A água está sempre mediando, mesmo sem estar inteiramente subsumida nos produtos das reações. Ela está ali para mostrar e para por em comunicação, da melhor maneira possível, outras coisas. (Schwenk, s/d)

Há situações em que a forma contenedora é menos incisiva, onde os limites apresentam variações de materiais e de traçado que atenuam os contornos, resultando uma expressão aparentemente mais livre da água. Ainda assim, ela se ajusta ao recipiente que a contém, como ilustram certos trechos do projeto do conjunto habitacional Arkadien Asperg, em Stuttgart, elaborado pelo Atelier Dreiseitl, em 2002 (Figura 04).

Paralelamente às águas claras, alegres, cantantes, que espelham e glorificam a beleza do mundo e convidam à contemplação, há as águas profundas, dormentes, as águas pesadas. A água apresenta de maneira muito forte esta ambivalência: ao mesmo tempo em que é manifestação de vida, é apelo à morte. Bachelard detecta esse outro lado da água na poesia de Edgar Alan Poe. Assim, “toda água primitivamente clara é para Edgar Poe uma água que deve escurecer” (Bachelard, 2002, p. 49), nunca a dinâmica inversa. “Ora”, continua Bachelard, “em poesia dinâmica, as coisas não são o que são, são o que se tornam. [...] Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (Bachelard, 2002, p. 49).

Prossigamos com Bachelard:

[...] o devaneio materializante – esse devaneio que sonha a matéria – é um além do devaneio das formas. Mais concisamente, comprehende-se que a matéria é o inconsciente da forma. É a própria água em sua massa, e não mais a superfície que nos envia a insistente mensagem de seus reflexos.

[...] Nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma *Einfühlung* (empatia) imediata, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo. Diante da água profunda escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver [...]. Uma poça contém um universo. (Bachelard, 2002, p. 53)

Não se trata, portanto, de uma profundidade mensurável, literal: uma poça é suficiente para promover a união cósmica entre as alturas e as profundezas, entre a claridade e as trevas.

Bachelard fala ainda das águas compostas, isto é, das águas que se associam a outro elemento, como o fogo. Para a imaginação, “todos os líquidos são águas, tudo o que escoa é água” (Bachelard, 2002, p. 97), assim, o espetáculo do álcool que arde é o da água pegando fogo. O mesmo ocorre com as águas termais ou os gêiseres, como os da Islândia ou do deserto de Atacama, no Chile, fenômenos geológico-paisagísticos que atraem a atenção de levas de turistas.

Outra associação da água com o fogo, com forte apelo paisagístico, é o pôr do sol no mar ou num lago. Um julgamento um tanto pernóstico se apressaria em considerar *kitsch* os pores de sol, sem aventar que, talvez, a magia desse fenômeno tão popular e apreciado seja uma ressonância do reconhecimento, operado pela imaginação profunda, da ambivalência dos elementos: é o fogo sendo bebido pela água. A expressão pingos de fogo revela igualmente a associação que a imaginação realiza entre esses dois elementos tão opostos. Nas palavras de Bachelard, “Quando a imaginação sonha com a união duradoura da água e do fogo, ela forma uma imagem material mista com um poder singular. É a imagem material da *umidade quente*. Para muitos devaneios cosmogônicos, é a



Figura 05. Parque Diagonal Mar, Barcelona. Foto do autor.

umidade quente que constitui o princípio fundamental. É ela que dará vida à terra inerte e dela fará surgir todas as formas vivas (Bachelard, 2002, p. 104).

Não se justificariam por aí as conotações de fertilidade comumente atribuídas às florestas tropicais e equatoriais? Ou a sensação epidérmica de que algo brotará em nós, ou melhor, de nós, quando entramos numa estufa de plantas?

Mas é na união de água e terra, ou seja, na massa, que melhor se consuma a experiência da matéria. Trata-se de uma experiência em que a forma está excluída ou rebaixada. Já não são os olhos, e sim as mãos que protagonizam essa experiência. Ela é tátil, haptica e não óptica. Inicialmente, no processo de amassadura, é a água que vence o fogo, já que a secura – seja da terra, seja da farinha, seja do cimento – é obra do fogo, até que se forme a massa, sendo o clímax, o suprassumo da experiência da matéria de onde se originam todas as formas, só que agora liberada



Figura 06. Jardins do Museu do Quai Branly, Paris. Foto do autor.

das formas. O prazer de amassar é um prazer tátil, que nada tem a ver com o prazer contemplativo das formas; é um prazer genuinamente material, enraizado na imaginação profunda da matéria. Não é à toa que as crianças, e também os adultos não entorpecidos, têm na amassadura uma importante fonte de prazer. Uma expressão paisagística da combinação da água com a terra, que poderia ser bem mais explorada, é o charco. O mangue, o pântano, o brejo, antes de serem ecossistemas que prestam os assim chamados “serviços ambientais”, são paisagens que tocam profundamente nossa imaginação material.

Certas partes do lago do Parque Diagonal Mar, em Barcelona (Figura 05), projeto de Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, de 2002, ou o canal no limite sul do jardim do Quai Branly, de Gilles Clément (2006-2011), junto à Rue de l'Université, em Paris (Figura 06), ilustram casos em que a rasidão, manifesta pela vegetação de brejo, prenuncia o lodo, mistura de água e terra, provocando uma sensação quase tátil. A forma cede às insinuações da massa. O olho convoca as mãos, o óptico e o háptico, emulando o casamento das substâncias, se misturam também.



Figura 07. Ponte sobre lótus no Koraku-en Okayama. Foto do autor

Um exemplo de diversas expressões da água alinhavadas numa sequência didática é o Koraku-en, jardim construído no final do século XVII em Okayama, Japão. A água é plenamente explicitada no Sawa-no-Ike, lago que se estende diante do castelo. Depois dos acordes iniciais, vibrantes, luminosos, a água muda de tom e de intensidade e se dissimula, na mistura lodososa, sob a manta de lótus atravessada por uma ponte, num convite à introspecção (Figura 07).

Noutra passagem ela reaparece jovial, espirituosa no zigue-zague do jardim de íris (Figura 08) até, enfim, oferecer-se ao tato no pavilhão Ryuten.

A imersão na água dissolve, metaforicamente, o sujeito e o objeto, torna indiscerníveis o agente e o paciente. Um corpo mergulhado na água como que perde seus limites. Ao mesmo tempo que é totalmente envolvido e modificado pela água, o corpo imerso a modifica, fazendo-a, de algum modo, tomar a forma do corpo que envolve, como que produzindo um negativo, um oco no corpo da água.



Figura 08. Jardim de íris no Koraku-em Okayama. Foto do autor.

Mas a imersão na água também simboliza, segundo Mircea Eliade, a regressão no pré-formal, a regeneração total, o novo nascimento, pois uma imersão equivale a uma dissolução das formas, a uma reintegração no mundo indiferenciado da pré-existência; e a saída das águas repete o gesto cosmogônico da manifestação formal. O contato com a água implica sempre a regeneração; de um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”, de outro lado porque a imersão fertiliza e aumenta o potencial de vida e de criação. (Eliade, 2017, pp. 27-43)

À água ocultada

A condição em que se encontram os cursos e corpos d’água em nossas cidades seria uma boa oportunidade para ensaiar alternativas a posturas meramente pragmáticas, ao conformismo ou a idealizações muitas vezes irrealizáveis de renaturalização. Nem sempre a um curso d’água ocultado corresponde uma rua ou uma avenida. Não raro, a presença do córrego está dissimulada por dispositivos bizarros que demandam interpretação cuidadosa e mesmo uma empatia afetiva com o que, à primeira vista,



Figura 09. Córrego Verde, Braço 2 (Bacia do rio Pinheiros), Rua Paulo Gontijo de Carvalho, Pinheiros. Foto do autor.

se considera “feio” ou “infame”. Só após aquiescer a essas excrescências é que se deveria, eventualmente, intervir, mas sem disfarçá-las, pois elas são, antes de mais nada, testemunhos a serem preservados de um tempo, de determinadas visões de mundo, de modos de tratar, ou de maltratar, a água de que nos servimos.

Alguns indícios de córregos ocultados em diferentes localidades da cidade de São Paulo, como os apresentados a seguir, podem dar uma ideia da diversidade de seus modos indiretos de manifestação, quase sempre bizarros, como que afirmando, embora tolhidos, a sua presença ativa na vida urbana: dispositivos improvisados por moradores para se servirem da água aprisionada em galerias (Figura 09); guarda-corpos desfuncionalizados, já que o corpo d’água que os justificava não está mais presente (Figura 10); saliências de galerias que encerram córregos, aproveitadas como área de estar (Figura 11).



Figura 10. Córrego Guaimi. Rua Silva Alvarenga, Vila Nina. Foto do autor.

Um primeiro passo, a nosso ver, estaria na detecção e na descrição sensível, corpórea mesmo, do modo em que se apresentam os nossos rios, córregos, brejos, lagoas, etc., quase totalmente ocultados, abordando poeticamente os seus vestígios. Mais do que a tomada de uma consciência ecológica, mais do que fazer aflorar a culpa e o medo, ou inspirar deveres e obrigações, isso poderia nos levar a aderir à água, mesmo que degradada, e, assim, recuperá-la na integridade dos seus valores, tanto os favoráveis como os nefastos. Isso nos faria apreendê-la e respeitá-la na sua ambivalência (como toda divindade, a água é ambivalente: pode ser excessiva ou escassa, mansa ou violenta, vital ou mortífera) e torná-la efetivamente inseparável do nosso corpo e da nossa existência.



Figura 11. Rua Jerônimo Souto Maior, Vila Nina. Foto do autor.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DARDEL, Eric. **L'homme et la terre**. Nature de la réalité géographique [1952]. Paris: Editions du CTHS, 1990.

ELIADE, Mircea Eliade. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando Tomás, Natália Nunes, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

FOX, Esme. The Spanish city where water defies gravity. **Ancient Engineering**

Marvels, BBC. Disponível em: https://www.bbc.com/travel/article/20220428-the-spanish-city-where-water-defies-gravity?ocid=global_travel_rss. Acessado em: 5 abr. 2024.

FUNDACIÓN ROGELIO SALMONA. Recuperación del Eje Ambiental Av. Jimenez. S/d. Disponível em: <https://www.fundacionrogeliosalmona.org/proyectos/recuperaci%C3%B3n-del-eje-ambiental-av.-jim%C3%A9nez>. Acessado em: 5 abr. 2024.

SCHWENK, Wolfran. Water as an open system. In: DREISEITL, Herbert; GRAU, Dieter (eds.). **New waterscapes**. Planning, Building and designing with water. Basel-Berlin-Boston: Birkhäuser, Publishers for Architecture, s/d.

TAMAE, Torii. La dualité de la “physis” de Heidegger. **Cahiers d’Études Françaises**, v. 6, 2001, pp. 70-85. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/145717541.pdf>. Acessado em: 13 mar. 2024.

Vladimir Bartalini

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1972), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1988) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1999). Livre docente pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2018). Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde orienta alunos de mestrado e doutorado na Área de Concentração Paisagem e Ambiente.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3412-0620>

Território expandido: Marcus Vinicius na Ilha da Pólvora, ES

Expanded territory: Marcus Vinicius on Ilha da Pólvora, ES

Rafael Gonçalves Marotto
(PPGA-UFES)
José Cirillo
(PPGA-UFES)

Resumo: Este texto investiga o percurso artístico do performer capixaba Marcus Vinicius de Souza Santos (1985-2012), especialmente seu trabalho executado na Ilha da Pólvora, localizada em Vitória, Espírito Santo. Os trabalhos intitulados “Território Expandido I” e “Território Expandido II” fizeram parte e fundamentaram a sua construção de um trabalho de conclusão de curso durante sua trajetória no curso de Artes Visuais, realizado na Ufes, em 2007. Buscaremos a identificação de como o seu corpo e enredo são construídos como matéria de seu trabalho, num processo que se torna obra. Com uma abordagem metodológica de natureza básica e procedimento investigativo bibliográfico-documental, centrado nos métodos Críticos de Processo de criação, de Cecília Salles, objetivam-se alguns aspectos da mente criadora, apontando tendências e intencionalidades do seu projeto poético.

Palavras-chave: Ilha da Pólvora; Marcus Vinicius; território expandido.

Abstract: This text investigates the artistic career of the Espírito Santo performer Marcus Vinicius de Souza Santos (1985-2012), especially his work on Ilha da Pólvora, located in Vitória, Espírito Santo. The works entitled “Território Expandido I” and “Território Expandido II” were part of and supported the construction of a final course work during his trajectory in the Visual Arts course, carried out at Ufes, in 2007. We will seek to identify how his body and plot are constructed as the material of his work, in a process that becomes the work. With a basic methodological approach and bibliographic-documentary investigative procedure, centered on the Critical Methods of the Creative Process, by Cecília Salles, we aim to examine some aspects of the creative mind, pointing out tendencies and intentions of his poetic project.

Keywords: Gunpowder Island; Marcus Vinicius; expanded territory.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49258>

Introdução

Dizer sobre Marcus Vinícius é mergulhar em um universo. Mas qual universo é esse que as obras de arte podem proporcionar? A verdade é que a resposta é universal. Os trabalhos produzidos por MV concretizam um espaço imaginário que se transforma em arte. Eles nos convidam a mergulhar no profundo e misterioso, como um buraco negro, revelando uma distopia – um universo similar ao nosso, mas que nos permite questionar a vida e nossa interpretação dela. Esse processo é enriquecido pela mente criativa de um artista que, movido por seus desejos e anseios, transformou suas personalidades em obras artísticas.

Promovendo um debate além de seu tempo, Marcus Vinícius nasce em Vitória, capital do estado do Espírito Santo, no Brasil, e constrói, ao longo de cinco anos, um acervo artístico que ultrapassa o seu período de produção e que, às vezes, pode ser lido ou apresentado como curto. Suas performances, vídeos e ações em território capixaba fazem com que a sua territorialidade e local de crescimento sejam revisitados, colocando a ação performática em destaque nas construções que se passaram e nas futuras que aqui surgiram e iriam surgir. Marcus Vinícius falece em 2012, em Istambul, Turquia, com apenas 27 anos de idade.

O artista conseguiu se destacar e transformar sua personalidade e seu inconsciente em matéria artística, com um percurso que transita entre o novo e o bibliográfico. Seus arquivos de processo são verdadeiras obras literárias, repletas de uma perspectiva pessoal digna de crônicas escritas por Rubem Braga e um corpo único e potente como uma escultura de Carlo Crepaz. São trabalhos dignos de uma construção talvez taxada de simplista, mas complexa em mensagem.

Caindo na mesmice de adjetivar Marcus Vinícius como algo que beira a prepotência. Mas, assim como o artista permitia esvaziar seus pensamentos durante uma construção performática, nós não nos preocuparemos com o exagero de qualidades atribuídas. No decorrer deste texto, vamos nos aprofundar nos detalhes de execução artística de MV. Vamos analisar os trabalhos que foram executados com pólvora e na Ilha da Pólvora, localizada na capital de seu nascimento, Vitória/ES. Mas, reafirmamos, Marcus Vinícius, com sua genialidade, não se limitou ao que será explanado.

Como tudo começou: da Ilha à Pólvora

As ações espelham uma busca do meu próprio interior, resíduos do corpo, da cidade. Antigos trabalhos também se transformam em resíduos e se juntam à pólvora, poeira, lágrimas e lembranças, na criação de uma massa com a qual dou forma, materialidade, a essa busca (Santos, 2007, p. 43).

Em 2007, Marcus Vinícius publicava/entregava seu trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado: Dos mapas à Ilha: novas descobertas e possíveis apontamentos. O documento apresenta um conjunto de ações executadas

entre 2006 e 2007, mas com resquícios do aprendizado na licenciatura em Artes Visuais, iniciada em 2005, na UFES. Por mais que esse não seja de fato o início dos trabalhos de MV, até mesmo porque antes o artista participava de um coletivo artístico, o fruto resultou de um gigantesco planejamento por parte do performer e podemos até destacar como algo ambicioso. Em sua entrega de trabalho, o artista descreve os processos de construção do conjunto de trabalhos e os seus sentimentos ao produzi-los.

No início do texto, o artista destaca que a pesquisa não pretende ser um registro de todas as suas ações performáticas, mas sim uma ótica de vida que transpassa suas ações ou percursos e objetiva o desenvolvimento de uma sensibilidade a partir de sua ótica enquanto indivíduo e artista (Santos, 2007). Tal pensamento faz com que Marcus Vinícius se torne um pouco ingênuo, até com a proporção que seu trabalho tomaria e estava caminhando para tal. Essa ótica voltada para a sensibilidade e a demonstração de uma perspectiva faz com que MV se torne distante dos futuros leitores de seus trabalhos, por apresentar algo que é pessoal, bem como aproxima seus trabalhos do público, por possuir uma individualidade que todos possuem.

Mas, antes de nadar mar adentro e encarar esse local abandonado, vale uma pequena apresentação do que seria a força motriz de Marcus Vinícius (MV).¹ Ao construir seu texto de conclusão de curso, MV destaca que a pesquisa registra:

[...] ações realizadas durante a minha trajetória artística a partir de 2005. São ações em que os conceitos de espaço/tempo e suas relações com a performance se fazem presentes de forma reflexiva, permitindo uma apropriação desses conceitos como condutores de todo o processo de produção e reflexão das/nas obras vistas aqui (Santos, 2007, p. 7).

Com uma construção performática, destacamos “Território Expandido I” [Ilha da Pólvora] e “Território Expandido II” [Edifícios da Fundação] que, nas palavras do artista, se autocompletam. Acreditamos que essa complementação se dá por se tratar de trabalhos que partiram de visitas à Ilha da Pólvora, sendo uma destinada aos registros do entorno do espaço – um trabalho bastante próximo ao cartográfico, com o mapeamento – e a outra para registros performáticos executados nos edifícios abandonados, onde antes era o Hospital de Isolamento Oswaldo Monteiro, e Edifícios da Fundação Professora Georgia Ramalho. (Figura 01)

Antes de adentrarmos esses espaços e apresentarmos os trabalhos performáticos produzidos por MV, vale uma pequena interpretação do motivo por trás da escolha desse espaço. O artista comenta, em seu relato de construção de pesquisa, que, desde o cursar da graduação, já havia interesse em fotografar espaços abandonados localizados em Vitória: “Eu realmente estava procurando novas direções e ambientes que produzissem satisfações

1 A abreviação MV está sendo aplicada a Marcus Vinícius como construção de referência à forma como os conhecidos e amigos do artista o chamavam. Essa referencição parte de uma questão cultural, devido ao modo como a sociedade expressa carinho e afeto nos tratamentos pessoais.



Figura 01. "Território Expandido I", Ilha da Pólvora, Marcus Vinícius, 2006. Fonte: GAEU, Acervo do Centro de Artes, Ufes.

sensoriais. Essa nova busca me levou a iniciar um processo de mapeamento de espaços abandonados e subutilizados na cidade de Vitória... uma experiência nunca antes vivida" (Santos, 2007, p. 18).

Quando tentamos compreender o motivo por trás da escolha da Ilha da Pólvora para execução de tal ação e, de certa forma, para a construção de um texto que beira um memorial para sua entrega de trabalho final da licenciatura em artes visuais, compreendemos que os apontamentos erguidos por Ostrower (1987) constroem sentido no fazer artístico de Marcus Vinícius. A pesquisadora descreve que somos seres culturais e que somos formados individualmente, a partir de nossas vivências e de nossas experiências em ambiente social, mas que também somos reflexos de uma coletividade, de algo que é circunscrito em nossos hábitos.

MV descreve seus primeiros contatos da seguinte forma:

A descoberta accidental por alquimistas que procuravam pelo elixir da imortalidade foi semelhante à descoberta desse menino que começava a brincar com fogo. Por acaso, ou talvez não. Estava presente na memória, lembrança das festas de São João e das noites nos terreiros de umbanda na companhia do meu pai.



Figura 02. L14 [da série território], Marcus Vinícius, 2007, Pólvora sobre papel [em construção] 21 x 29,7 cm.
Fonte: GAEU, Acervo do Centro de Artes– Ufes. Fotografia de Marcus Vinícius.

Realizei uma série de intervenções artísticas sobre papel. Experimentações. Era como se utilizasse a pólvora para brincar com o perigo, muito mais pelo resultado que o fogo pode construir do que pelo grau de ameaça embutido no processo. A excitação provocada é única, e o abismo entre a quantidade de tempo e de trabalho utilizada em sua preparação e os poucos segundos em que ocorre a explosão perfaz uma lembrança inesquecível que é parte do próprio trabalho conceituado muito além da construção e da dramaticidade momentânea (Santos, 2007, p. 18).

Descrever a pólvora, um produto inflamável, explosivo e responsável por catástrofes, com tanto amor e sagacidade, é algo a ser destacado na construção artística de MV. A paixão pela pólvora e por seus resultados artísticos impressionantes podem ser observadas nos desenhos produzidos pelo artista, utilizando e experimentando o material (Figura 02).

Na figura 02, observamos um registro fotográfico do processo de preparação para queima. Tal fotografia foi retirada pelo artista e alocada em seu TCC e nas exposições que aconteceriam, o que comprova que MV possuía um anseio pelo registro de seu processo, de sua memória e de seus ideais artísticos.

As experiências com a pólvora e o conhecimento de outros artistas que utilizavam o mesmo equipamento como fonte de materialização de ideias são exemplos de como Marcus Vinícius estudou o elemento e concretizou seus propósitos. No seu TCC, o artista menciona Chang Chi Chai, Felipe Barbosa, Cai Guo-Qiang e Marlon de Azambuja, com seus trabalhos, e compreendemos como interpretação e inspiração para sua execução na Ilha da Pólvora.



Figura 03. L03 [da série território], Marcus Vinícius, 2007, Pólvora sobre papel 29,7 x 21 cm. Fonte: Gaeu, Acervo do Centro de Artes – Ufes.

A queima da pólvora sobre papel rendeu resultados impressionantes aos trabalhos do artista, que descreve suas experiências com os materiais utilizados e superfícies que foram encontradas para obter o resultado que futuramente seria apresentado ao público. Os frutos desenvolvidos beiram o acaso e o planejado, são ilustrações que formam cartografias imaginárias semelhantes aos mapeamentos fotográficos obtidos pelo artista quando executou “Território Expandido I” e experimentações na graduação, desde a sua entrada em 2005 na UFES (Figura 03).

Ricardo Gonzaga, curador da exposição intitulada Ilha da Pólvora, realizada na Galeria de Arte Virginia Tamanini, em 2007, descreve os trabalhos como:

Na série de desenhos, a pólvora incandescente, co-autoral, incontrolável e imprevisível, desvela, descobre as cartografias de novos mundos: ilhas, penínsulas, golfos, enseadas e baías, acidentes geográficos que devoram o papel, lambendo sua pele com língua de fogo e fazendo surgir reentrâncias e saliências, resíduos e resquícios da terra virgem originária – a folha em branco –, para fascínio e deleite, penso, do próprio descobridor, MV, nesse momento único, de revelação, do processo de criação (Gonzaga, 2007).

Tais características apresentadas pelo professor/pesquisador reafirmam os preceitos que aqui foram erguidos: Marcus Vinícius é um desbravador.

Aqui, exploro a pólvora como agente de intervenção artística no papel. Realizo a produção dessas intervenções sem nenhum conhecimento técnico em relação ao artifício. E desde o início mantenho uma relação de risco ao produzir os trabalhos. Há o afastamento e o medo da queima (Santos, 2007, p. 13).

É claro que a escolha da Ilha da Pólvora transpassa os interesses e até mesmo a coincidência de um material utilizado para construção de ilustrações. Na verdade, o espaço se identifica com a procura momentânea de Marcus Vinícius.

Os trabalhos apresentados aqui operam e remetem a uma série de metáforas que suscitam questões pertinentes a contemporaneidade: risco, território, isolamento, memória, morte, o outro; que tanto contribuíram para uma vagarosa construção, ainda em movimento, de uma poética pessoal. E é em meio a tantas linguagens que se entrecruzam que as ações surgem. Da queima. Construção pela desconstrução. Ecos da passagem entre estados que se transmutam e se modificam entre a matéria e o volátil (Santos, 2007, p. 07).

Os riscos enfrentados são caracterizados pela forma inerente como MV caminha pelos espaços da ilha. Destacamos tal afirmativa pelos riscos a que o artista estava sujeito e pela forma como seu corpo transitava entre os espaços de construção performática. Quando observamos a série de registros intitulada “Território expandido I”, verificamos que a queima da pólvora permanece de forma suelta e intensa. Nas ações executadas, o artista destaca:

Quando produzia as intervenções em papel, sempre me protegi mantendo certa distância da pólvora. Era o medo da queima. Medo por não ter nenhum domínio sobre o material, que verdadeiramente não se pode dominar. Na ilha, o medo não existia e a contato com a pólvora se tornou íntimo.

[...]

Nas ruínas do Hospital do Isolamento, descobri que a pólvora havia se tornado a minha doença e que ali seria tratada, tal como a tuberculose e a hanseníase era a doença daqueles que partiram para a ilha em busca da cura incerta, se não, na maioria dos casos, impossível (Santos, 2007, p. 28).

Quando Marcus Vinícius destaca suas rotinas com a pólvora nos edifícios da ilha, percebemos haver um contato bastante intimista por parte do artista e que, da mesma forma como se dava início a uma execução performática, encerrava-se, também, uma página nos processos de construção em arte de MV, como se, a partir dali a pólvora não fosse mais utilizada, como transparece nos escritos do artista. As palavras descrevem um sufocamento por parte da pólvora, mas que esse sentimento emergente deveria ser ultrapassado. Todo o processo de queima foi registrado e montado como se fosse exibição de filmes, permitindo-nos adentrar o espaço e o habitat que MV pode nos oferecer.

O modo como a pólvora queima nesse registro fotográfico conduz a uma reflexão sobre a forma imprevista e autêntica que MV objetivava em sua construção, são resquícios de uma mente genial em funcionamento. Podemos observar tal potência na exibição videográfica intitulada *O imprevisível, o acaso e o que não se sabe*,² postada em 2011, mas que foi construída na Ilha da Pólvora. A forma como MV molda seu corpo de forma transparente e eficaz são fatores de destaque, e a maneira como escolhe apresentar esse corpo se torna fonte inegável de preparo e mente em construção.

O artista descreve o seu corpo nu como uma forma de conduta dos espaços ao extremo, como se ali estivesse vulnerável ao acaso e ao momento, muito mais do que uma ausência de roupa, é uma condição de momento.

E ainda acrescenta:

Investigar o próprio corpo, apresentá-lo nu, investigar suas potencialidades sensoriais, significa transgredir um dos principais tabus da nossa sociedade, que regula cuidadosamente, por meio da proibição, a distinção entre o corpo e a alma.

Na ilha, o corpo adquire o estatuto de um desconhecido de quem há de ir aproximando-se até conhecê-lo em suas vibrações mais profundas. Tornei-me irreconhecível. Não manifestava reações à queima, ao fogo, aos escombros, nem a ninguém. Buscava o equilíbrio para me comunicar e ao mesmo tempo preservar algo do meu próprio eu (Santos, 2007, p. 29).

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tTtB5LzFBGc&rco=1>. Acesso em: 27 mai. 2024.

É como se o artista se descrevesse em um processo autodidáctico no qual a aprendizagem acontece na forma como se pratica, se executa. O corpo de MV apresentado no (Figuras 01 e 04) é uma ferramenta de autoconhecimento, de entendimento do local e espaço de ocupação e de como transpassar essas barreiras, já que ali havia diálogos entre o acaso e o planejado, entre o feito e não executado, entre a matéria e a ausência dela.

Um dos pontos mais marcantes de seu texto é como descreve o tempo que, nas palavras dele, assume um status apaziguado e lento, abstratamente, como fonte de questionamento durante a sua execução. O tempo para MV é quase um sentido intuitivo. Nas performances de “Território Expandido I” e II tomam forma os sentidos que ultrapassam a compreensão humana, talvez uma força individual que se ocupa e exige uma vivência individual.

Quando o espaço separa processos de subjetivação desejantes, o tempo se estende, por vezes, no limite da espera. A espera de que? Por outro lado, quando o tempo se alonga, espaços parecem se reduzir até que, tornando-se quase coincidentes, a implosão se torna inevitável. Mas, se o espaço acontece – investido de memória e sentido –, o tempo voa, e se o tempo tem certeza de seu fim, como espera, o espaço quase deixa tocar (Santos, 2007, p. 07).

Descrever suas concepções em processo temporal é compreender que, durante a execução, houve uma retirada de pensamentos e ideias, um esvaziamento da caixa preta que movimenta o corpo em funções comparativas com o vivenciado, ou até da forma como construímos analogias com o que já foi executado. Alguns artistas abstratos têm adotado esse recurso durante sua construção poética, como Jackson Pollock, que evitava ao máximo pensar enquanto executava seus trabalhos. MV também se apropria desse ideal para que seu corpo se torne livre, e talvez até seja a resposta para o tempo. O tempo que nos move pode ser controlado. E esses fatores ficam mais cristalinos na execução de “Território expandido II”.

Nas execuções performáticas de “Território Expandido II”, o artista destaca pareceres de uma força, de um movimento surgido no ciclo de performance. O artista escreve:

No Edifício das Fundações a memória esteve presente desde o início do processo de mapeamento. Atraído pelos vestígios da ocupação e memória ali pré-existente, comecei a resgatar parte dessa história nos documentos e objetos abandonados por todos pavimentos do edifício.

Documentos, registros, bilhetes, textos, todos datilografados em máquinas de escrever a algum tempo substituídas por equipamentos eletrônicos de tecnologia avançada. Tudo jogado pelo chão em meio a umidade do lugar, atraindo ratos, pombos e baratas.

A papelada encontrada, datada de 1985, ano de meu nascimento, traz inúmeros registros de nomes de moradores de diversos municípios capixabas, documentos estes que foram abandonados pela Assembléia Legislativa, em meados de 2000 (Santos, 2007, p. 34).

Essa percepção ambígua do tempo como algo volátil, mas controlável, faz presença a partir do momento em que MV decide que pode conter. A queima de arquivos datados no passado diz sobre a pólvora e sobre a Ilha da Pólvora, diz sobre o agora, a memória do passado e futuro. É uma forma ritualística de extermínio registrado, ou seja, não se apagou. São formas de ter contato com a vida dos que ali viveram – e alguns até pereceram naquele espaço –, como forma de dizer: a partir de agora se tem outra oportunidade, outros caminhos que podem e devem ser percorridos.

Os caminhos de execução de MV o levaram a experimentar a queima da pólvora nesses documentos e, a partir daquele momento, os arquivos tomariam outro fim. Uma eternização de vida e de presente contínuo. MV, enquanto percorria o espaço e transformava sua performance em matéria, descreve uma tentativa de experiência que transporta seu corpo para o momento em que o espaço foi construído e quando assumia a função que era projetada. Essa colocação de corpo como forma de vivência descreve como MV possibilitava uma experiência que, de fato, transbordava as barreiras de tempo e espaço.

Em sua descrição do espaço, o artista afirma:

Percorri todos os pavimentos do edifício, mais uma vez munido da pequena caixa trazendo pólvora e fósforo. Caminhava nu e descalço pelos andares devastados. Lá pisei em cacos de vidro e fezes de animais. Desviei de restos mortais de pombos, invadindo este lugar por eles há tempos habitado, antes da morte. Não via e não sentia nada. Cortes e arranhões não eram sentidos. Sentia apenas a energia pulsante daquele lugar e o calor da pólvora junto ao meu corpo.

No Edifício das Fundações, realizei uma série de 17 ações utilizando novamente a pólvora como ativador de memória. Aqui a memória torna-se uma conquista, comporta contradições e rupturas, está em constante gestação e se reestrutura a cada nova experiência vivida (Santos, 2007, pp. 34-35).

Essa conexão com a estrutura dos edifícios faz com que os leitores de seus arquivos de processo possam experientiar o que MV tem a oferecer. Sua narrativa é tão concisa que, se não estivesse sendo entregue como TCC, poderia facilmente ser confundida com um recorte de romance literário, em que o cenário narrado, antecessor ao enredo, está sendo apresentado aos leitores. Isso faz também com que os leitores de seus registros, e acreditamos que se torna físico com os registros fotográficos, possam vivenciar sua performance em uma imersão que pouco a pouco conquista e resgata os leitores para uma conexão com seus trabalhos. Esse foi o sentimento que nos foi despertado.

Ainda sobre o tempo e o percurso traçado, MV relata:

A explosão que acontece no momento da queima da pólvora resgata um pouco da luz perdida no tempo, no tempo daquele espaço. E revelam também a verdadeira paisagem deste lugar, que não é apenas aquela que vemos de concreto, carpetes, tijolos e divisórias: a imagem autêntica da

paisagem do Edifício das Fundações é a visão que tenho do movimento dialético que esta faz entre dois tempos no mesmo lugar. As janelas abertas, a luz que penetra nos espaços devassados, tudo pretende criar um espaço aberto à dialética, para compor e configurar com o entorno edificado, novos dispositivos de percepção (Santos, 2007, p. 35).

Retomamos o recorte que apresentamos anteriormente sobre as práticas de MV se aproximarem de um ritual. Não acreditamos que essa foi a intenção, ou que observamos essas intenções com presença contínua nos trabalhos que formam a trajetória de MV. Mas a forma como descreve seus sentimentos, suas emoções, suas percepções, a denúncia do abandono ali cometido e como a luz da pólvora (que é associada à explosão e à destruição) se transforma em luz e até gera uma esperança para o local do abandono induzem nossa interpretação ritualística. Não no sentido ocidental, voltado para o endeusamento ou adoração de personalidades sagradas, ou pedidos e preces em troca de sacrifícios. Na verdade, percebemos uma prática de ritual bastante pessoal. Como se MV estivesse, com seu corpo e essência, transformando suas ideias e expulsando seus sentimentos, estivesse em processo de encontro, autoconexão e libertação.

Podemos compreender essa observação e até acreditamos que faz mais sentido, quando o seguinte excerto é extraído:

Acredito que estas ações acionam, de modo cada vez mais veemente, uma força motriz indagativa sobre este corpo frágil, fragmentado que disputa seu espaço na cidade contemporânea... que segue em busca da não conformação do senso comum, trazendo à tona o que neste há de paradoxal. Elas nos afirmam que não se trata, tal qual no passado, de diluir o gesto artístico numa utopia política distante, ou de aceitar o campo estético como promessa de felicidade, mas sim de refazer, a todo instante, sob o crivo da igualdade, as condições com que operamos, sensível e politicamente, o espaço do comum (Santos, 2007, p. 36).

A forma como MV descreve o espaço e suas experiências nos leva a pensar que sua interpretação sobre o campo de atuação é individual e, afirmativamente, percorre um desejo de autodescoberta e experimentação, que nos faz refletir sobre as construções físicas e a própria arquitetura das cidades. O processo de MV de caminhar sobre espaços rejeitados ou inutilizados nos possibilita compreender que, quando adentra ou penetra nos resquícios de vida, há uma certa indagação das formas e caminhos que o ser humano desenvolveu com o tempo. Como se sua identidade, transpassada em performance, buscasse respostas nos caminhos que já foram percorridos.

Essa identificação com a arquitetura vem da própria forma como o artista caracteriza o espaço: grandioso. MV foi grandioso ao elaborar seus atos performáticos e registros em um espaço que merece atenção. Durante sua



Figura 04. "Território Expandido II" [Edifícios da Fundação], Marcus Vinícius, 2007. Fonte: GAEU, Acervo do Centro de Artes – Ufes. Fotografia de Mariana Alvarez.

descrição sobre o local, caracteriza-o como abandono e descaso, adjetivos que suprimem o aproveitamento do espaço ou o próprio investimento público ali presente. É uma crítica político-social que permite construir analogias com seu próprio corpo. E a pólvora ali acendida seria de fato uma esperança mediante um encerramento (Figura 04).

Observamos que as performances intituladas "Território Expandido II" [Edifícios da Fundação] são um resgate de momento e intensidade. O registro aqui apresentado ilustra um apreço territorial e uma descontração com a casualidade. A forma como resgata a memória impregnada nas paredes abandonadas da Ilha da Pólvora é um reflexo de como o ser humano contemporâneo abandona, substitui e reinventa possibilidades de existência. Ao mesmo tempo, afirma que o abandono não exclui a vida ou apaga a história.

Quando Marcus Vinícius descreve esses espaços de sociabilidade e de encontro, deparamo-nos com o seguinte excerto:

Todos os momentos vivenciados na Ilha da Pólvora e no Edifício das Fundações marcaram bastante o meu imaginário. Minha proposta era explorar todos os pavimentos e coletar impressões. Quando fui confrontado com a complexidade do problema e com a riqueza do assunto fiquei de certo modo emudecido, condição interessante quando se está iniciando uma prospecção (Santos, 2007, p. 07).

Tal fragmento nos possibilita imaginar que as mensagens que conduziram o trabalho de MV não são limitadas, e que a forma como condiciona seu trabalho pode transpassar as barreiras de sua produção, fazendo-nos questionar sobre a vida e a arte na contemporaneidade. A forma política como MV denuncia os abandonos, como registra sua identificação e entrega com os espaços percorridos na Ilha da Pólvora nos diz que ele, de certa forma, também denunciava o tratamento recebido socialmente, possibilitando-nos ver seu corpo como marginalizado, tabu da sociedade e frágil (as palavras aqui citadas foram utilizadas no seu TCC como forma de caracterizar o espaço ou o seu corpo em performance).

Conclusão

Retomando os objetivos propostos pelo texto, foi trazida aqui leitura de arquivos de processo de criação do artista capixaba Marcus Vinicius realizados na Ilha da Pólvora, Vitória, ES, em especial os trabalhos intitulados como “Território Expandido I e II”. O percurso criado possibilita a compreensão da alma produtora que está por trás das produções de MV. A ontologia dessa vertente política e social de pesquisa justifica a necessidade de se pensar no que está sendo produzido hoje. Bem como a congruência do artista Marcus Vinicius para a reflexão da temática queer na arte capixaba.

O artista reflete, por meio de seus produtos artísticos, o imagético e performáticos, sua vida, sua obra e sua territorialidade. A contribuição sobre a maneira para a construção histórico-artística-cultural e plástica do estado do Espírito Santo é necessária. Dessa forma, reforçando indelevelmente sua importância no cenário artístico público capixaba.

Por fim, salienta-se que há, ainda, possibilidades de leituras a serem erguidas sobre o catálogo artístico de Marcus Vinicius não exploradas aqui, bem como há outras obras produzidas em solo capixaba, e fora desse, que não couberam na apresentação e que possuem um destaque no repertório artístico de MV. Enfim, o que foi demonstrado aqui é que os processos de criação de MV são um catálogo condutor de suas obras, que seus registros fotográficos e videográficos se complementam em um texto escrito e detalhado sobre sua produção como artista capixaba que desenvolve em seu trabalho, e que Marcus Vinicius possui o seu destaque nesse quesito. Suas contribuições, portanto, se tornam um dos focos no tratamento e construção de arte contemporânea capixaba.

Referências

SANTOS, Marcus Vinícius de Souza. **Dos mapas à Ilha**: novas descobertas e possíveis apontamentos. Trabalho de conclusão de curso. Vitória: Acervo museográfico da Galeria de Arte e Pesquisa. Arquivo digital. Universidade Federal do Espírito Santo, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 18. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. Annablume, 1998.

Rafael Gonçalves Marotto

Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Paulista – UNIP, Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pelo Instituto Federal do Espírito Santo – IFES, campus Venda Nova do Imigrante, e mestrando do PPGA da UFES.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5748-6588>

José Cirillo

Professor Titula da Universidade Federal do Espírito Santo; pós-doutor em Artes pela Universidade de Lisboa; doutor em Comunicação pela PUC-SP. É artista plástico e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, desenvolve pesquisas sobre arte pública capixaba com recursos da FAPES e do CNPq.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>

Contra a correnteza: arte e resistência nas margens do Rio Santa Maria da Vitória

Against the current: art and resistance on the banks of the Santa Maria da Vitória River

Marcelo Gandini
(IFES/PPGA-UFES)
Jovani Dala
(PPGA-UFES)

Resumo: Este ensaio propõe uma reflexão sobre como as mudanças nas paisagens ribeirinhas influenciam o imaginário do artista visual, a partir de um percurso sensível pelo Rio Santa Maria da Vitória (ES). A análise se ancora na experiência estética e na produção artística de Marcelo Gandini e Jovani Dala, cujas obras emergem como formas de resistência simbólica às transformações territoriais. Com base em autores como Tuan (2012) e Maderuelo (2006), discutimos como a arte pode reafirmar a memória e o afeto pelos lugares vividos, operando como gesto ético, poético e político.

Palavras-chave: topofilia; paisagem ribeirinha; imaginário; arte e território.

Abstract: This essay proposes a reflection on how changes in riverside landscapes influence the imagination of the visual artist, based on a sensitive journey along the Santa Maria da Vitória River (ES, Brazil). The analysis is grounded in the aesthetic experience and artistic production of Marcelo Gandini and Jovani Dala, whose works emerge as symbolic forms of resistance to territorial transformations. Drawing on authors such as Tuan (2012) and Maderuelo (2006), we discuss how art can reaffirm memory and emotional attachment to lived places, operating as an ethical, poetic, and political gesture.

Keywords: topophilia; riverside landscape; imaginary; art and territory.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49260>

Introdução

Este artigo-ensaio nasce de uma experiência artística vivida realizado às margens do Rio Santa Maria da Vitória, no Espírito Santo, Brasil. Mais do que observar as paisagens ribeirinhas em sua condição dinâmica e instável, buscamos compreendê-las a partir da experiência vivida, da escuta do território e da elaboração poética que dele emerge. Como autores-artistas visuais, nós propomos uma reflexão que se enraíza em nossas próprias obras e nos atravessamentos que elas sofrem diante das transformações socioambientais que afetam esse rio e seus entornos. As imagens discutidas ao longo do texto são produções autorais, criadas no contexto dessa travessia, e atuam como dispositivos sensíveis que conjugam estética/crítica/memória. São registros sensíveis de um território em dissolução. Assim, o percurso se converte em travessia estética e a arte em trama sensível de pertencimento do lugar vivido.

Assumimos desde o início uma postura reflexiva situada. Este texto não busca a objetividade distanciada, mas sim a implicação consciente entre sujeitos criadores e os espaços que os afetam. A paisagem, aqui, não é contemplada de fora: ela é vivida, transformada em imagem, tensionada por gestos artísticos e ressignificada pela linguagem. Por isso, ao invés de um estudo analítico sobre paisagens genéricas ou obras alheias, oferecemos uma escrita que se articula com a nossa prática artística e os vestígios deixados por ela ao longo da borda do rio.

As margens fluviais, enquanto zonas liminares, condensam conflitos entre natureza e cultura, permanência e ruptura. Ao mesmo tempo em que fornecem elementos de fertilidade e vida, tornam-se lugares de esvaziamento simbólico e destruição, alvo de políticas urbanas que apagam sua complexidade sensível. São palimpsestos geográficos, camadas sobrepostas de história, memória, devastação e resistência. O rio Santa Maria da Vitória, enquanto fio condutor do nosso percurso, é aqui tomado como corpo sensível que imprime marcas e é marcado por gestos, presenças e ausências.

Partimos do pressuposto de que a criação artística está profundamente enraizada no espaço vivido. A obra não nasce em abstração: ela é fruto de uma relação tático-imaginativa e simbólica com o lugar. Como propõe Yi-Fu Tuan (2012), a topofilia é o vínculo emocional com o espaço, que se constrói pela repetição de gestos e pela carga afetiva acumulada em cada dobra da paisagem. A arte, nesse contexto, opera como expressão dessa vinculação, mas também como um modo de resistir às perdas — um gesto de reinscrição simbólica diante da descaracterização ambiental e do esvaziamento afetivo que acomete muitos territórios.

Para pensar essa articulação entre corpo, lugar e linguagem, recorremos também ao conceito de paisagem de Javier Maderuelo (2006), entendido não como entidade objetiva, mas como construção cultural mediada pela percepção, pela história e pela sensibilidade. As imagens que compõem este ensaio visualizam

essa construção — não como documentos ilustrativos, mas como fragmentos de uma poética que emerge da escuta atenta dos espaços ribeirinhos e da dor provocada por sua transformação.

Ao reunir percurso, imagem e escrita em um mesmo fluxo, este artigo ensaia um modo de estar com o mundo que se opõe à lógica do esquecimento. As obras autorais aqui apresentadas além de registrarem a paisagem, elas a tensionam, reconstroem e denunciam. Ao analisar essas imagens dentro de uma chave estética e crítica, assumimos o compromisso de transformar a prática artística em pensamento, e o pensamento em gesto de cuidado com os territórios ameaçados. As paisagens ribeirinhas são territórios de memória, conflito e criação, capazes de evocar memórias, identidades e conflitos.

Como artistas visuais que habitam e atravessam esse rio, não criamos à revelia da paisagem, mas em profunda imersão em suas camadas afetivas, históricas e ambientais. As margens do Santa Maria da Vitória nos interpelam com sua instabilidade e potência, revelando-se como zonas liminares entre o natural e o cultural, entre o vivido e o imaginado. Ao mesmo tempo em que são fontes de vida e fertilidade, tornam-se palcos de degradação, esquecimento e conflito. Nessas margens, nossa criação se dá como escuta, como gesto e como linguagem.

A partir desse envolvimento sensível e situado, tomamos o percurso geográfico do rio como linha narrativa e eixo de conexão entre vivência e imagem. A arte, nesse contexto, é compreendida como forma de reinscrição simbólica do território, acionando memórias e afetos que resistem ao apagamento. Como afirmou Ortega y Gasset (2019), “eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo, não me salvo a mim mesmo”. É justamente essa imbricação entre corpo e lugar que atravessa nossas obras e orienta tal escrita.

O lugar que nos forma, a arte que o refaz

A noção de topofilia, cunhada pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (2012), refere-se ao elo afetivo que os indivíduos estabelecem com os lugares, uma ligação que se enraíza nas experiências subjetivas, memórias e sensações vividas. Não se trata de um afeto genérico ou passivo, mas de uma relação construída ao longo do tempo, por meio da repetição de gestos, da fixação de memórias e da intensidade de afetos que tornam determinados espaços carregados de sentido pessoal e coletivo.

Nesse contexto, a topofilia envolve camadas de significação que entrelaçam o corpo, a história e a cultura. O lugar se constitui como parte da própria identidade dos sujeitos que o habitam. Como aponta Tuan, os lugares só se tornam verdadeiramente significativos quando associados a vivências intensas, transformando-se, assim, em territórios da memória e da emoção. Para o artista visual, essa relação com o lugar é visceral, pois a criação artística comumente nasce do embate entre o olhar e o espaço vivido/imaginado. O lugar vivido com suas texturas, sons, atmosferas e histórias é um campo fértil para a elaboração estética, Figura 1.



Figura 1. Registro fotográfico do Rio Santa Maria da Vitória, capturado por Jovani Dala em 2022. Fonte: Acervo pessoal dos autores.

Quando esse lugar sofre transformações acontece uma ruptura na estrutura simbólica que sustenta o vínculo afetivo do artista com o território. Esse rompimento pode provocar diversos sentimentos: estranhamento, melancolia, revolta, desejo de preservação entre outros. O gesto artístico surge como forma de resistência e reinvenção do vínculo. Passando a obra a atuar como registro do espaço que se transforma ou desaparece, um dispositivo de reativação da memória e de denúncia da perda. A teoria da *Umwelt*, proposta por Jakob von Uexküll (apud Uexküll, 2004), reforça essa ideia ao propor que cada ser percebe o mundo conforme seu universo perceptivo e sensorial. Assim, o artista visual vive uma paisagem que não é apenas física ou geográfica, mas construída pela forma como seus sentidos, memórias e afetos se organizam em relação ao entorno. A ruptura com esse ambiente provoca um colapso não apenas espacial, mas existencial. A obra “Corredeiras?” (Figura 2), de Marcelo Gandini, retrata a energia contida no fluxo interrompido das águas, aludindo às rupturas simbólicas provocadas pela ação humana sobre o rio. O uso da cor e da mancha evidencia um gesto de tensão entre o natural e o artificial, convertendo o fluxo em um campo de embate visual.

A obra “Corredeiras?”, de Marcelo Gandini, é exemplar do embate entre linguagem visual e paisagem em dissolução. Criada a partir da manipulação



Figura 2. Corredeiras?, Marcelo Gandini, 2022. Fonte: Acervo pessoal dos autores.

de registros fotográficos do próprio rio, a imagem apresenta uma superfície fragmentada, em que tons escuros e manchas translúcidas se sobrepõem como camadas de sedimento e memória. O título, com a interrogação, já aponta para a instabilidade perceptiva: seriam ainda corredeiras? Ou seriam resíduos daquilo que um dia foi fluxo livre? A imagem não documenta o rio tal como ele é, mas o traduz em uma cartografia sensível onde o gesto pictórico se mistura ao trauma ambiental. As linhas horizontais que atravessam a composição sugerem o movimento da água interrompido por barreiras invisíveis, criando uma sensação de contenção e tensão. Trata-se de uma paisagem reconfigurada pelo olhar, onde o colapso do natural é também o colapso do sensível.

Mas a topofilia, aqui é a força mobilizadora que move o artista a agir diante das mudanças, transformando a arte agente de ressignificação do território ao propor novas leituras possíveis para o que ainda insiste em permanecer. Ao considerar a topofilia como fundamento da criação artística em contextos ribeirinhos, compreendemos que a paisagem não é apenas algo que se contempla: é algo que se vive, se sente e se transforma em linguagem. O rio, suas margens, suas alterações e vestígios, tudo se inscreve no imaginário do artista como parte de um processo contínuo de afecção e criação.

Disputas do visível: arte, identidade e paisagens em transição

A paisagem é uma construção cultural mediada pela percepção, pelo tempo e pela linguagem. Javier Maderuelo (2006) propõe compreender a paisagem como uma representação construída socialmente, resultado de um processo de codificação visual e simbólica que se sedimenta ao longo da história. Nesse sentido, não existe paisagem sem um olhar que à interprete. A paisagem é uma criação da consciência humana, um produto das relações estabelecidas entre o sujeito e o espaço. O que se vê, se destaca ou se ignora em um determinado espaço está condicionado por valores culturais, regimes estéticos, narrativas históricas e afetividades individuais e coletivas. A própria noção de belo quando aplicada a um espaço é variável e marcada por disputas simbólicas.

Para Maderuelo, o ato de observar a paisagem é inseparável do ato de representá-la, o artista atua como mediador entre o mundo e sua imagem visto que ao selecionar um recorte específico ele produz novas formas de perceber/habitar o espaço. A paisagem não é apenas um objeto de contemplação passiva: ela é um campo de ação simbólica e política. Segundo Le Bossé (2004), as paisagens são também espaços de produção de identidade e de disputa simbólica entre projetos culturais distintos. O modo como um território é representado ou silenciado está diretamente relacionado aos embates entre diferentes formas de habitar e significar o mundo. Nesse sentido, o artista visual pode atuar como agente de resistência identitária, reivindicando outras leituras e pertenças para as paisagens ameaçadas, Figuras 3 e 4.

Em “O amanhã”, a artista reelabora simbolicamente a cena documentada na fotografia. À esquerda, temos o registro da extração de areia em operação, com seus motores, engrenagens e embarcações flutuantes marcando a presença crua da atividade extrativista sobre o rio. À direita, a pintura reconstrói esse cenário sob uma atmosfera inquietante: o leito da água está agora densamente pigmentado em tons terrosos e avermelhados, e a estrutura da balsa aparece deslocada, quase fantasmagórica, no centro de uma paisagem em ruína. O gesto pictórico, aqui, não é mera reinterpretação da imagem fotográfica, mas um ato de denúncia e transformação ao traduzir em cor e forma o impacto violento da intervenção humana, convertendo o registro documental em memória estética. Ao inserir essa imagem no fluxo do artigo, propomos que o olhar artístico tem o poder de amplificar o visível, revelando o que nele permanece oculto: a ferida aberta na paisagem e a urgência de reimaginar o futuro.

Nessas zonas de transição entre terra e água, a paisagem revela sua condição instável e viva. Cada cheia ou intervenção humana pode provocar mudanças no leito e por conseguinte, os sentidos atribuídos àquele lugar, pois, a paisagem ribeirinha é fluida, assim como as identidades e memórias que a atravessam. A ação humana reconfigura constantemente esses territórios alterando o espaço físico e por conseguinte, o repertório simbólico e sensível a ele associado,



Figura 3: Registro fotográfico de um ponto de extração de areia no Rio Santa Maria da Vitória, realizado por Marcelo Gandini em 2024. Fonte: Acervo pessoal dos autores.

desarticulando os vínculos afetivos e culturais que a sustentavam. Para o artista visual, essa transformação não passa despercebida. O que antes era espaço de familiaridade, memória e contemplação, pode tornar-se cenário de ruína, de estranhamento ou de denúncia. Nesse contexto, a arte se posiciona como um dispositivo crítico, capaz de revelar as tensões invisíveis entre o visível e o vivido, entre a paisagem como imagem e a paisagem como experiência.

Ao compreender a paisagem como construção cultural, abrimos espaço para reconhecer que ela também pode ser instrumento de poder seja para reforçar uma narrativa dominante, seja para criar contraimagens, fissuras e possibilidades outras de significação. O trabalho artístico, portanto, não apenas representa a paisagem, mas disputa sentidos nela inscritos, propondo novas formas de vê-la, habitá-la e preservá-la.

Geografia do quase: a travessia cotidiana como experiência partilhada

A paisagem ribeirinha carrega em sua constituição geográfica e simbólica uma condição de fronteira viva entre o que flui e o que permanece. Pode representar um recurso ambiental e histórico de grande importância, assim como um território de subjetividades, memórias e disputas, vivido por todos aqueles que



Figura 4: "O amanhã", Jovani Dala, 2024. Fonte: Acervo pessoal dos autores.

o atravessam cotidianamente. O deslocamento em direção às regiões altas do curso do rio, constitui um gesto rotineiro compartilhado por muitos. Trata-se de um percurso que não atinge nem o nascimento da água nem sua entrega ao mar, mas que carrega em si a potência simbólica do trajeto. O rio não é apenas pano de fundo, mas sim o companheiro de caminho, moldando silenciosamente os corpos que o percorrem. Todos são atravessados pelas transformações da paisagem: a canalização de um trecho, a perda de vegetação, o surgimento de novas estruturas urbanas. A paisagem atua, modifica, afeta. Entretanto, o artista, por sua disposição perceptiva e poética, transforma esse afeto partilhado em linguagem. O que para muitos é vivido como incômodo, ruído ou ausência, pode se converter, na experiência estética, gesto, imagem ou som. Assim, a obra de arte torna-se não apenas expressão pessoal, mas um registro sensível da experiência coletiva.

Como observa Augustin Berque (1998), a paisagem é, ao mesmo tempo, matriz e marca: molda aqueles que nela habitam e é marcada por seus usos e presenças. No caso do trajeto que se repete há uma constância que faz com que esse espaço se sedimenta no corpo como parte da experiência vivida. Jean-Marc Besse (2014) sugere que o exercício da paisagem exige mais do que visão: exige um gosto do mundo. Esse gosto, porém, não é privilégio do artista, mas de todos que se



Figura 5: Registro fotográfico de uma parada de ônibus às margens do Rio Santa Maria da Vitória capturado por Marcelo Gandini em 2024. Acervo pessoal dos autores.

permitem a atenção. O artista é apenas aquele que escuta com mais demora, recolhendo fragmentos do que passa despercebido dos outros, Figura 5. Como afirma Ortega y Gasset (2019), o olhar só fixa quando pode ancorar um objeto a outros, nesse sentido o artista anora o visível à memória, ao gesto e ao afeto.

Essa pausa cotidiana, captada na fotografia anterior, se transforma em signo poético na obra que se segue. Nesse processo, a imaginação entra em cena como propõe Jean-Paul Sartre (2019), o imaginário não duplica o real, mas cria novos modos de presença. A paisagem, vivida por todos, é reelaborada pelo artista. Assim, as obras que emergem dessa travessia cotidiana carregam através da voz do autor os rastros da coletividade que compartilha aquele espaço modificado, Figura 6. O artista caminha com todos e por todos. Sua obra, ao converter esse percurso em linguagem sensível, faz vibrar as camadas ocultas da paisagem,



Figura 6: Refúgio, Jovani Dala, 2024. Acervo pessoal dos autores.

revelando que aquilo que é vivido como rotina carrega potência poética e política. Sendo assim mesmo sem chegar à nascente ou à foz, o trajeto se equivale a uma narrativa inacabada que permanece sendo dito a cada passo.

Antes da imagem da obra “Refúgio”, é preciso olhar para a fotografia da parada de ônibus inserida anteriormente como parte do percurso cotidiano do rio. A imagem, aparentemente banal, guarda em si uma densidade simbólica que escapa à pressa urbana. Trata-se de um ponto de espera às margens do Rio Santa Maria da Vitória um espaço onde o tempo desacelera e onde o olhar do artista encontra ressonância no ordinário. A parada torna-se então abrigo, moldura e vestígio: lugar de passagem que, ao ser percebido com atenção, transforma-se em signo de permanência. Ao incluir essa imagem no artigo, assumimos que o cotidiano também constitui paisagem e que é na repetição dos gestos e na observação dos ritmos da vida comum que se alimenta a poética do percurso. Assim, a imagem fotográfica antecede e prepara o terreno simbólico da obra “Refúgio”, na obra a artista constrói por meio da linguagem pictórica uma espécie de abrigo simbólico em meio à precariedade das margens urbanas.

A composição é marcada por uma paleta serena e opaca, com tons terrosos e azuis acinzentados que evocam o silêncio e a suspensão do tempo. No centro da imagem, uma estrutura semifechada lembra um abrigo como se fosse um refúgio subjetivo diante das transformações do território.

As linhas e manchas que delimitam essa construção são ao mesmo tempo firmes e borradadas, sugerindo tanto a intenção de permanecer quanto a ameaça da dissolução. Ao redor, a paisagem aparece rarefeita, quase ausente, indicando o esvaziamento sensível que muitas vezes marca os espaços ribeirinhos afetados por processos de urbanização. Nesse contexto, Refúgio é um estado de permanência imaginada atuando como contraponto à parada de ônibus, convertendo o espaço do ordinário em um território de resistência e acolhimento em um território marcado pela perda. Aqui, o gesto artístico não busca restaurar o que foi perdido, mas cultivar um espaço possível de afeto e acolhimento em meio aos escombros do cotidiano quando propõe uma zona de abrigo imaginária em meio à instabilidade das margens urbanas.

Ao longo do percurso do Rio Santa Maria, observa-se uma diversidade de situações espaciais e culturais, que vão desde áreas de intensa ocupação urbana, onde o curso do rio foi alterado, canalizado ou escondido, até trechos de relativa preservação, em que a paisagem mantém elementos naturais, fluxos vegetais e memórias visuais ainda reconhecíveis pelas comunidades locais. Esse contraste reforça o caráter instável da paisagem ribeirinha e seu papel como indicador das relações entre sociedade, natureza e cultura. Como propõe Pierre Nora (2012), a paisagem pode ser entendida como um lugar de memória, onde se inscrevem camadas de sentido que resistem ao apagamento. Quando o curso de um rio é alterado, não é apenas a topografia que muda, mas a própria espessura simbólica do território. A arte, nesse contexto, pode operar como um esforço de reinscrição desses lugares de memória, produzindo novas formas de lembrar e de pertencer.

A extensão territorial do Rio Santa Maria da Vitória, ligando a serra ao litoral capixaba, permite que se observe uma série de transformações na paisagem que são tanto físicas quanto simbólicas. Do ponto de vista artístico, o rio pode ser lido como uma narrativa visual em fluxo, onde cada trecho com sua topografia, uso do solo, vegetação, cheiros, ruídos e texturas oferece estímulos distintos à sensibilidade criadora. Esse percurso, quando vivenciado de forma atenta e imersiva, ativa memórias corporais e afetivas que atravessam o campo do visível. O olhar do artista não é um olhar neutro: ele é informado por experiências anteriores, pela memória dos lugares, pelas histórias escutadas e pelas perdas percebidas. A percepção da degradação de um trecho, por exemplo, pode gerar um sentimento de desalento ou revolta; enquanto a permanência de um fragmento de mata ciliar pode evocar sensações de pertencimento e encantamento. A narrativa do rio ultrapassa seu curso deixando vestígios visíveis e invisíveis no imaginário de quem o percorre. Esses elementos se manifestam no fazer artístico

de modo muitas vezes fragmentado, sensorial e simbólico. O artista atua como um receptor e transformador de impressões, convertendo paisagem em linguagem e memória em obra.

Percorso, ruptura e imaginação: a criação diante do simulacro do progresso

Para o artista visual, a paisagem ribeirinha não é apenas um objeto de contemplação ou um fundo neutro sobre o qual se projeta a criação. Ela é matéria ativa, viva e pulsante, que provoca, desafia e convoca o gesto criativo. À medida que essas paisagens são transformadas a resposta artística pode surgir como uma forma de enfrentamento simbólico diante da perda. Nesse sentido, o fazer artístico não se limita à reprodução de formas visíveis, mas se torna ação crítica. A arte passa a operar como dispositivo de denúncia, evocação, deslocamento e (re) conexão. Ao transformar paisagens degradadas (Figura 7) em imagens potentes (Figura 8), o artista atualiza a memória do lugar e chama atenção para as violências ambientais e culturais que nele ocorrem. Mais do que um retrato, a arte visual torna-se uma contraimagem, uma forma de intervir na narrativa dominante da paisagem, frequentemente associada ao progresso técnico e à expansão urbana. O gesto de pintar, desenhar, registrar ou performar diante de um rio mutilado é também o gesto de resgatar sua existência simbólica e sua capacidade de afetar. Nesse processo, o artista não apenas representa a paisagem: ele a reinscreve no campo do sensível e do político.

É necessário considerar o contraste entre duas figuras acima: o registro fotográfico da extração de areia e o desenho produzido por Jovani Dala. A fotografia mostra, de forma direta e crua, a intervenção humana no leito do rio: equipamentos metálicos, embarcações industriais, ausência de vegetação e a água turva. Esse retrato documental, embora silencioso é um espelho do presente comprometido pela violência ambiental que se perpetua sob a lógica da exploração. Já “Utopia” oferece um gesto oposto: ela projeta, em camadas sutis um horizonte de reconciliação possível. Não se trata de ignorar a ruína, mas de imaginar para além dela. O desenho não nega a devastação, mas propõe uma travessia visual e sensível para um tempo outro. A figuração do rio deixa de ser apenas paisagem e torna-se personagem que sonha com um re-encantamento do mundo. Com essa justaposição, o texto convida o leitor a perceber que o olhar artístico pode tanto registrar quanto reconfigurar os sentidos atribuídos ao território. Em uma paisagem quase onírica, a artista projeta uma possibilidade de reconciliação entre rio e habitante suspendendo o tempo da destruição em favor de uma visão de reencontro.

Percorrer o rio em direção contrária ao seu fluxo da foz à nascente foi também um gesto simbólico: um ato de resistência à lógica linear do progresso e da modernidade, que tende a seguir no sentido da aceleração, do consumo e



Figura 7: Registro fotográfico de extração de areia no Rio Santa Maria da Vitória, captado por Jovani Dala em 2024. Acervo pessoal dos autores.

do esquecimento. Ao andar contra a correnteza, escolheu-se o caminho do enfrentamento, do reaprendizado da escuta e da redescoberta do lugar. Esse percurso invertido permitiu rever o território a partir do ponto de chegada, da origem, daquilo que normalmente é invisibilizado ou marginalizado.

Durante o trajeto, o artista se depara com imagens fragmentadas: curvas do rio canalizadas, margens tomadas por concreto, trechos assoreados, mas também porções de mata preservada, ruídos de água correndo livremente, gestos cotidianos de cuidado. Esses fragmentos, embora desconexos na superfície, articulam-se no campo do imaginário e se condensam em formas visuais e sensoriais que ultrapassam a representação direta. A obra de arte, nesse contexto, torna-se resultado de um acúmulo de experiências que não se fecham em um discurso único, mas que provocam abertura de sentidos. O papel do artista, nesse processo, não é o de documentar, mas o de reagir, transfigurar e sugerir. A imagem não é apenas reflexo da realidade visível; ela é criação de outro modo de ver e sentir. Assim, os trabalhos produzidos neste contexto, independentemente de sua linguagem, se constituem como vestígios de uma travessia, testemunhos sensíveis de um encontro entre corpo, rio e paisagem.

Além disso, a dimensão ética dessa vivência não pode ser negligenciada. Ao propor o retorno à nascente, o artista provoca uma reconexão com a origem, não apenas geográfica, mas simbólica. É na nascente que a água brota, e é nesse gesto de retorno que se reativa a memória dos lugares. Ao registrar, transpor e elaborar esse percurso, a arte visual se afirma como ferramenta de preservação da memória criando imagens que resistem ao esquecimento e à indiferença. Com esse gesto de enfrentamento poético diante das transformações irreversíveis do



Figura 8: Utopia, 2024, Jovani Dala. Acervo pessoal dos autores.

espaço vivido, busca atrair a sensibilidade, a atenção e o cuidado com os territórios ameaçados. Segundo Souza (2013), a normose, ou o desejo de normalidade a qualquer custo, atravessa os processos de planejamento urbano e ambiental, muitas vezes criando simulacros de progresso que apagam a diversidade dos modos de vida. A arte pode se colocar como um contra-discurso a essa normatização, criando subterfúgios da criação que resgatam a singularidade dos territórios em risco e afirmam o direito à diferença e à memória.

Considerações finais

Habitar uma margem é viver o entre e ocupar um território que, por natureza, se desloca entre a firmeza da terra e a fluidez da água. As paisagens ribeirinhas do Rio Santa Maria da Vitória, observadas e sentidas ao longo deste percurso invertido, revelam-se não apenas como cenários de passagem, mas como lugares de memória viva, onde a arte pode lançar raízes para resistir ao esquecimento. Este artigo buscou refletir sobre a relação entre a criação artística, como proposta de reinscrever o pertencimento a partir de novas formas de expressão e

a transformação dos territórios, tomando como eixo esse apego profundo que se estabelece entre corpo e lugar, entre sensibilidade e espaço vivido. Nas margens do Rio Santa Maria da Vitória, o que se vê são marcas sobrepostas de presença e ausência: cicatrizes abertas na paisagem, mas também suturas discretas feitas por gestos cotidianos de cuidado e resistência. A arte, nesse contexto, emerge como um ato de escuta e resposta. Longe de restaurar um estado idealizado, procura inscrever a memória do que se perdeu sob camadas de concreto, descaso e normalização da perda.

Enquanto o artista caminha contra a correnteza, ele tenta derivar um fluxo normal de aparência, reverter a lógica do esquecimento, recriando o caminho para a origem sem alcançá-lo. Essa interseção, criada pelo corpo e escuta, torna -se um gesto sensível. Cada trabalho possui fragmentos da paisagem em dissolução assim como vestígios de uma poética que insiste em permanecer. Ao reinscrever a paisagem no campo da sensibilidade, busca-se ampliar os modos de sentir e lembrar o território, convidando o espectador a se implicar, afetar e escutar.

Em tempos de acelerada transformação do espaço e o culto à normalidade aparente, que muitas vezes mascara apagamentos simbólicos, e erosão dos vínculos, reafirma-se aqui uma responsabilidade ética e política. Ao caminhar contra o fluxo, o artista tenta interromper a lógica do esquecimento, desviando o olhar da aceleração e da normose urbana (Souza, 2013). Esse gesto simbólico e sensível reativa a escuta e propõe outro modo de habitar e imaginar o mundo. Cada obra criada nesse percurso contém fragmentos da paisagem em dissolução e vestígios de uma poética que insiste em permanecer. Os artistas atuam como cartógrafos afetivos, redesenhandos os contornos simbólicos de territórios ameaçados.

Segundo Lynch (2006), a imagem que temos de um lugar é constituída por marcos, caminhos e limites. Quando essas referências desaparecem, perdem-se também os pontos de ancoragem da memória e da identidade coletiva. A arte pode ser, assim, uma linguagem de sobrevivência dos lugares, um modo de conservar sentidos em meio à transformação. Ir contra a correnteza é afirmar o direito de imaginar um outro modo de estar no e com o mundo. É nadar contra o esquecimento, com os braços da memória, com os olhos da escuta, com a pele do afeto. E nesse esforço, deixar atrás de si não apenas marcas na água, mas imagens que persistem como testemunhos sensíveis de um tempo e de um território que recusam desaparecer. Este artigo não busca uma conclusão definitiva, mas sim abrir frestas para escuta, percepção e criação. Na confluência entre arte e paisagem, propomos que o gesto criador, quando enraizado na experiência vivida, pode se tornar trama sensível de pertencimento de territórios em dissolução.

Referências

- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDALH, Zeny (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 84-91.
- BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MADERUELO, Javier. **El paisaje**: génesis de um conceito. Madrid: Abada Editores, 2006.
- NORA, Pierre; AUN KHOURY, T. Y. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. Tradução de Ronald Robson. Campinas, SP: Vide Editorial, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- SOUZA, João Wesley de. Simulacro e jurisprudência – sobre o desejo de normose frente aos subterfúgios da criação. In: CIRILLO, José; GIL, Fernanda Garcia; GRANDO, Angela (orgs.). **Artistas, autoria e as práticas colaborativas**: Poéticas da criação, E.S. 2013. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 103-111.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.
- UEXKÜLL, Thure. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. **Galáxia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, n. 7, p. 19-48, 2004.

Marcelo Gandini

Professor de Artes (PEBTT/IFES 2017 - atual), Campus Centro-Serrano, Artista Visual e Policial Militar da Reserva, doutorado em Artes em andamento (PPGA/UFES), Mestre em Educação (PPGE/UFES/2016), Especialização em Educação Inclusiva e Diversidade (ISECUB/2010), graduado em Artes Visuais (UFES/2007).

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4381-6170>

Jovani Dala

Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES) em andamento. Mestre em Artes (UFES/2025), Especialização em Educação Especial, Educação Inclusiva e Altas Habilidades (Faveni), Especialização em Arquitetura e Patrimônio (Faveni), Especialização em Arquitetura da Paisagem (Faveni), Licenciada em Artes (Uniasselvi/2023), Bacharel em Artes Plásticas (UFES/2022).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5038-5672>

A Beira Mar, muito além de uma escultura: Dominga!

Beira Mar, much more than a sculpture: Dominga!

Fabíola Fraga Nunes
(FAPES/PPGA/UFES/LEENA)
Rodrigo Vianna Campagnaro
(Fucape Business School)

Resumo: O artigo aborda aspectos socioculturais e históricos dos monumentos públicos na cidade de Vitória, através da escultura de Dona Dominga, figura conhecida por seus contemporâneos. Para tanto, será fundamental o “diálogo” com o autor da obra, o italiano Carlo Crepaz, ainda que, através dos detalhes de sua criação, visto que já é falecido. A partir dessa concepção, pretende-se desnudar a cidadã Domingas, a trabalhadora, a mulher e finalmente trazer à luz uma personagem que se reflete em tantas outras do nosso cotidiano, com igual ou maior apagamento, esquecida à beira-mar... Lançando mão das informações públicas disponíveis, assim como, documentos oficiais, esse trabalho terá como objetivo central, transformar um objeto imóvel e inanimado, numa expressão viva de resistência brasileira, capixaba e de periferia, presente de maneira real em nossos dias, componente fundamental do mosaico urbano do centro de Vitória.

Palavras-chave: Dona Dominga; gênero; monumento; memória; arte pública.

Abstract: This article address sociocultural and historical aspects of public monuments in the city of Vitória. To this end, it will investigate the sculpture of Dona Dominga, a figure known to her contemporaries. To this end, it will be essential to “dialogue” with the author of the work, the Italian Carlo Crepaz, even through the details of its creation, since he is already deceased. From this conception, we intend to lay bare the citizen Domingas, the worker, the woman, and finally bring to light a character who is reflected in so many others in our daily lives, with equal or greater erasure, forgotten by the seaside... Using available public information, as well as official documents, this work will have as its central objective, to transform an immobile and inanimate object, into a living expression of Brazilian, Espírito Santo and peripheral resistance, present in a real way in our days, a fundamental component of the urban mosaic of downtown Vitória.

Keywords: Dona Dominga; gender; monument; memory; public art.

Figura 1.
Escultura Dona
Dominga em
bronze. Carlo
Crepaz, início da
década de 1970.
Fonte: Acervo
pessoal



Obra e o escultor

"Magra, negra, feia, desdentada, embodocada, lenta nos gestos e no andar, voz grave, parecendo de homem" (Elton, 2014, p. 105)

Em frente ao Palácio Anchieta, encontramos Dona Dominga (Figura 1), uma obra de Carlo Crepaz, realizada em três versões existentes e uma destruída. Segundo o inventário que o próprio artista deixou, existem: a peça em bronze, em Vitória/ES; a peça em madeira, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; outra edição em madeira, com seus herdeiros, na Itália; e uma em gesso, essa possivelmente foi usada para a fundição e se perdeu no processo. Alguns relatos afirmam que Carlo era vizinho de uma senhora negra, de condições financeiras muito precárias. Essa senhora carregava regularmente um saco de linhagem nas costas, o que valeu a afirmativa de ser uma trabalhadora catadora de material reciclado, seu objeto de ofício cotidiano. Algumas

informações da passagem de Domingas em seu trabalho cotidiano de catar papéis no Centro da capital de Vitória é constantemente relatado de maneira informal, e principalmente através de relatos, o que para alguns confere a ela um *status de ficção*, porém essa afirmação carece de maior investigação.

Inicialmente, ao pesquisarmos os monumentos públicos no município de Vitória, constatamos a pouca presença de mulheres, principalmente mulheres negras, um retrato de uma parcela da população que habita o Brasil desde o fim da escravidão, em 1888. Numa sondagem ao documento institucional do município, um catálogo com o título: "60 monumentos urbanos de Vitória para interpretar", observa-se que ele possui, dentre os 60 monumentos urbanos (subdivididos em categorias: social, política, religiosa, histórica e cultural), a representação/homenagem eternizada em forma de escultura de figuras que, de alguma forma, passaram parte de suas vidas na capital, Estado, ou país, sendo, desses 60, uma maioria de homens, 20 no total, enquanto 2 são mulheres, entre elas Dona Domingas e a Professora Ernestina Pessoa. Ao nos aprofundarmos na análise deste fato, percebemos um campo maior que abarca assuntos como discriminação social, racial e de gênero.

Figura 2. Vista frontal aproximada do Palácio Anchieta e a escadaria Barbara Lindenberg urbanizada. Fonte: Acervo do Arquivo Público Estadual.



Dominga na escadaria do poder

O município de Vitória está localizado no estado do Espírito Santo e compõe a região Sudeste. Tem seu centro administrativo e grande parte de sua extensão territorial em uma ilha, aspecto comum a outras duas capitais do Brasil, Florianópolis e São Luís. Possui aproximadamente 369 mil habitantes (segundo estimativas de 2021 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), sendo a quarta cidade mais populosa do estado do Espírito Santo.

Historicamente, no século XVI, os primeiros estrangeiros chegaram à região onde hoje é Vitória, porém aqui já habitavam os povos originários, divididos em três diferentes etnias: os Goitacás, os Aimorés e os Tupiniquins.

A fundação do Espírito Santo e de Vitória se inicia pouco tempo depois da colonização em 1500. O Rei de Portugal,

Dom João III, dividiu as terras brasileiras em capitâncias hereditárias. Em 1535, o donatário português da capitania do Espírito Santo, Vasco Fernandes Coutinho, fundou a cidade de Vila Velha, tornando-a capital. Contudo, devido a conflitos entre os povos indígenas, franceses e holandeses, essa capital foi transferida para a Ilha de Santo Antônio, na Baía de Vitória. Essa ilha era chamada de Guanani.

Os conflitos continuavam e, em 8 de setembro de 1551, a cidade foi renomeada como Vila de Vitória e, posteriormente, modificada para Vitória, em 17 de março de 1823. Logo, a partir da metade do século XX, a cidade passou por transformações resultantes do desenvolvimento econômico do âmbito estadual. Devido às mudanças populacionais, a ocupação urbana cresceu e avançou pela parte continental da capital.

Algumas mudanças ocorreram com o passar dos anos no ecossistema urbano da capital Vitória. Trataremos, inicialmente, das mudanças ocorridas no período anterior à implementação da escultura e/ou da praça onde Dona Dominga foi instalada.

O monumento à Dona Domingas, localizado no coração da capital Vitória, é circundado por outros monumentos importantes para a história cultural capixaba, um deles é o Palácio Anchieta, sede do Governo do Estado do Espírito Santo.



Figura 3. Fotografia de Vitória em 1903. O Palácio se destacava na Cidade Alta e ainda tinha a torre da igreja de São Tiago. A igreja seria comprada pelo Estado em 1911 e a torre com sino e relógio seria demolida em 1922, apagando todo e qualquer vestígio de um templo jesuítico. Fonte: Acervo Arquivo Público.

A origem desse Palácio remonta às construções jesuíticas iniciadas em 1551 (o padre jesuítico Afonso Brás finaliza nesse ano a construção da igreja de São Tiago, toda em madeira), e concluída em 1747. Até o ano de 1759, a construção abrigava o Colégio de São Tiago, que começou a ser erguido em 1570.

Em 1587, a primeira ala do Colégio foi finalizada pelo Padre José de Anchieta. A segunda ala do Colégio somente foi concluída 120 anos depois. Essa parte tem a Baía de Vitória como vista frontal, construída em 1747 e permanece intacta até os dias atuais.



Figura 4. Escadaria Palácio do Anchieta antes da reforma estrutural de 1883. Fonte: Acervo Público Estadual.

Em 1798, após incêndio, o prédio foi denominado Palácio Anchieta. Até 1908, foram mantidas as características de arquitetura colonial, porém, no período do governo de Jerônimo Monteiro (1908 a 1912), algumas mudanças estruturais foram propostas e realizadas com a finalidade de modernizar a cidade, repetindo o que foi realizado em grandes cidades, tais como Rio de Janeiro, Paris, Buenos Aires. Existia um entendimento de que, para aderir à modernidade, seria necessário destruir todo o passado colonial. As intervenções foram realizadas pelo arquiteto francês Justin Norbert, sendo implementadas novas estruturas, com enfeites e detalhes em pedra, substituindo a composição arquitetônica antiga. Norbert instalou, em 1912, uma escadaria (posteriormente denominada de escadaria Barbara Lindenberg), que urbanizou o trajeto que antes tinha uma ladeira (Figura 2).

No ano de 1945, no aniversário do falecimento do padre José de Anchieta, o governador da época, Jones dos Santos Neves, assinou e publicou decreto que nomeou a sede do Governo do Estado como Palácio Anchieta (Figura 3), onde está guardado simbolicamente o túmulo do padre, desde 1922. O prédio foi tombado pelo Conselho Estadual de Cultura em 1983.



Figura 5. Escadaria Bárbara Lindemberg em ângulos diferentes. Fonte: Acervo arquivo público Estadual.

Figura 6. Vitória em obras 1930 - Fonte: Acervo Arquivo Público Estadual.

O segundo patrimônio urbano a ser abordado é a Escadaria do Palácio Anchieta (Figura 4). Anteriormente à sua construção, havia uma ladeira que dava acesso ao Colégio São Tiago e ao Palácio Anchieta, ambos em uma única estrutura arquitetônica, situados na cidade alta.

Em 1883, a escada foi construída e iluminada com lampiões a gás pelo então



Figura 7. Avenidas Getúlio Vargas e final da Jerônimo Monteiro antes da desapropriação dos terrenos para construção da praça - Fonte: Acervo Arquivo Público Estadual.

presidente da província, Bernardo Vieira de Amorim (1883 a 1884)¹. No governo de Jerônimo Monteiro, foi reformada pelo arquiteto Justin Norbert, recebendo uma nova estrutura (Figura 5). Nela foram instaladas seis estátuas de mármore, dentre elas, quatro representam as estações do ano e as outras duas estátuas centrais eram do Menino com Delfim e da Menina com Delfim.

A transição da Vitória colonial para a moderna (Figura 6) se deu com todas as reformas estabelecidas em prol do desenvolvimento da cidade. Para tanto, muitas construções de edificações religiosas foram destruídas e/ou modificadas, além de aterros de grandes proporções, implementação de projetos, a fim de sacramentar a grande expansão que buscava modernizar a vila colonial Vitória. Klug (2009, p. 34) afirma que “Nesse momento, a cidade de tipologia e dimensões coloniais, de ruas estreitas e edifícios de pequeno porte começa a romper com essa linguagem”. Vitória adquiriu características de uma cidade moderna e passou a ser o centro da economia e administração do Estado, além do destaque também na movimentação cultural do estado. Tornou-se a Cidade Presépio.

Vitória tornou-se cidade habitável, quanto às condições sanitárias, e em pé de igualdade com as melhores capitais brasileiras. Água pura e abundante, serviço regular de limpeza pública, hospital moderno, isolamento discreto para doentes contagiantes, polícia domiciliaria, laboratório de análise, ruas feericamente iluminadas, deram fama à cidade que anos após anos, ganharia o apelido de Cidade-Presépio (Derenzi, 1995, p. 163)

Toda essa movimentação e modificações em prol do desenvolvimento urbano revelam a fotografia de uma cidade em constante ebulição e crescimento social, cultural e econômico (Figura 7). Nesse contexto, surge um fato enigmático para a história dessa capital, a instalação de uma escultura de uma senhora pobre, negra, periférica no centro de Vitória, num período de grandes mudanças políticas no país, estado e município. Essa escultura foi incorporada a um conjunto de

¹ Presidente Provincial, nomeado por carta imperial antes da Proclamação da República em 1889. Os dirigentes provinciais eram indicados através deste documento assinado pelo Imperador ou Princesa Regente.

GERHARDT GARANTE ATENÇÃO DO DNER PARA O ESPÍRITO SANTO

Poi dos mais proveitosos o encontro mantido pelo governador Arthur Gerhardt com o diretor geral do DNER Eliseu Resende, quando esteve acompanhado pelo diretor do DER Waldemar Silva Pinto e pelo secretário Moacyr Dalla, da Secretaria de Serviços Especiais (P. 3).

GOVERNO LUTA 45 ANOS PARA REAVER CASARIO DO CENTRO

Depois de lutar quarenta e cinco anos para retomar o casario de sua propriedade ao lado da escadaria do Palácio Anchieta, o governo do Estado do Espírito Santo está prestes a ver a sua tarefa chegar ao fim. Caldas Brito, faz a afirmação e reitera toda a via "crônica" que o Estado tem que percorrer para que a questão chegar a esse ponto (Página 3).



O velho casario volta ao dano

diárias. Desse modo, as acusações não têm fundo. Vencidas as pressões, o governo do Estado



Este prédio será demolido, para dar lugar a uma praça

Figura 8. Jornal A Gazeta com informações sobre a vitória judicial do Governo do Estado do Espírito Santo. Recorte do jornal A Gazeta sobre a demolição de prédio onde hoje está instalada a praça Presidente Delano Roosevelt e a escultura Dona Domingas - Fonte: Acervo do Arquivo Público do Estado.

obras de grande relevância histórico-cultural do município, porém ela possui características que a tornam única.

Antes da inauguração da praça, o terreno onde um casario foi edificado esteve por 45 anos em processo judicial (Figura 8), já que o Governo do Estado solicitava judicialmente seus direitos de posse daquela propriedade. Após o ganho de causa, o então governador Arthur Carlos Gerhardt dos Santos transferiu o imóvel para a municipalidade, e o então Prefeito Chrisógeno Teixeira da Cruz, após o fato, providenciou a demolição (Figura 8) para construir uma praça no local.

Inaugurado no centro de Vitória durante a gestão do então prefeito Chrisógeno Teixeira da Cruz, o monumento à Dona Dominga parece não ter sido "descoberto" pela população, quando de sua inauguração.

A julgar pela extensa pesquisa documental em periódicos da capital, durante esse recorte temporal, é possível afirmar que pouca repercussão foi dada à época para evento de tamanha monta. Ainda segundo os registros jornalísticos, a cerimônia de inauguração da obra contou com a nata da política capixaba, em especial, Arthur Carlos Gerhardt Santos e Chrisógeno Teixeira da Cruz, governador do Estado e prefeito da capital, respectivamente. Além dessas autoridades do executivo e outras tantas do legislativo, a cerimônia contou com a presença do artista Carlo Crepaz, autor da obra.

A investigação em curso nos permite afirmar que, aparentemente, o monumento ficou relegado a um plano adjacente, visto que o convite formalmente feito



Figura 9. Imagens da Praça Barbara Lindemberg para prestação de contas do Prefeito Chrisógeno Teixeira de Cruz, no final de sua gestão – 1975 - Fonte: Acervo do Arquivo Público do Estado.

às autoridades, assim como a chamada da imprensa local, faziam menção à inauguração da praça onde o monumento seria instalado. Exatamente isso, a obra foi apresentada à imprensa e à população de maneira silenciosa e surpreendente. Era sobre a praça e nada mais.

Nesse sentido, a receptividade do povo de Vitória ao monumento Domingas, pode-se dizer, foi pequena, na medida em que, mais uma vez, de forma contraditória, essa obra era alçada ao patamar de monumento público sem qualquer tipo de anúncio prévio (Figura 9).

O conjunto arquitetônico composto pelo Palácio Anchieta, pela Escadaria Bárbara Lindemberg e a escultura Dona Domingas (Figura 10) forma uma composição imagética diferenciada, já que tanto a escadaria quanto o Palácio, juntos, transmitem certa suntuosidade, primando pelas características modernistas. Por outro lado, temos, nesse quadro, a escultura Dona Dominga, uma peça clássica e realista, impregnada de vida. Juntos, oferecem a quem visita Vitória o convite para conhecer essa história, aparentemente desconexa, mas que, pelas mais diversas questões, acabou ocupando um mesmo espaço geográfico.

Talvez de maneira involuntária, a configuração do entorno do palácio Anchieta tenha construído a possibilidade de interlocução, uma ponte que, finalmente, pudesse aproximar o povo, representado por Dominga, do Palácio, tendo a escadaria como ligação entre eles.

Carlo Crepaz, o artista ítalo-brasileiro em solo capixaba

Filho de Giacomo Crepaz e Adelinda Sottriffer Crepaz, natural de Ortisei, na província de Bolzano, Itália, Carlo Crepaz (Figura 11) passou parte de sua vida em sua terra natal, onde, aos 14 anos, abraçou o ofício de escultor, como seu pai e seu avô materno. Já aos 16 anos, realizou seu primeiro trabalho, uma escultura

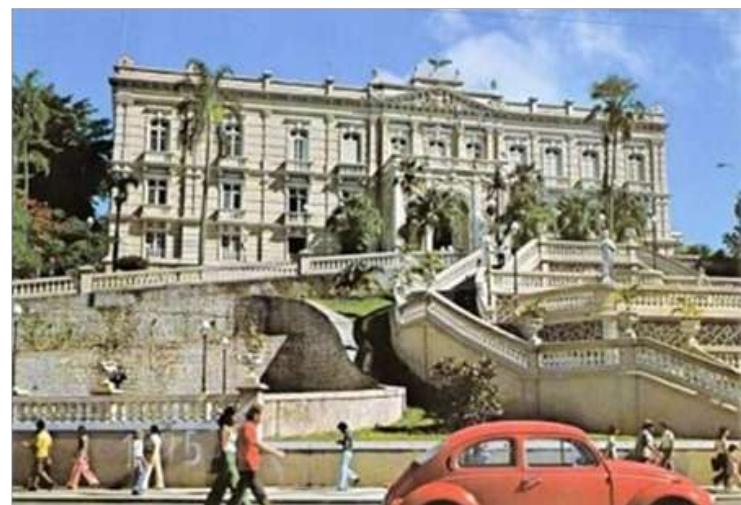


Figura 10. À esquerda Dona Dominga e a Escadaria Barbara Lindemberg visão superior do Palácio Anchieta; à direita imagem do Palácio Anchieta na década de 1970. Fonte: Acervo do Arquivo Público do Estado

de Santo Agostinho. Logo em seguida, frequentou um curso profissionalizante na Escola de Belas Artes em Ortisei. Em pouco tempo, com seu pai, em um ateliê da família, muitas encomendas surgiram, preferencialmente, peças sacras talhadas em madeira. Eram comuns na região escultores habilidosos, que utilizavam o ofício para lazer, artesanato.

Em 1940, mudou-se para a Alemanha, onde deu continuidade ao seu trabalho como escultor. Além de peças sacras, trabalhou com outras encomendas, realizadas especificamente na cidade de Freiburg, para igrejas, cemitérios e órgãos públicos.

Algo de destaque no fazer artístico de Crepaz era seu conhecimento em anatomia. Isso proporcionou a Carlo trabalhar com próteses na Segunda Guerra Mundial, principalmente de membros posteriores e inferiores, de combatentes acometidos pelas mazelas da guerra.

Dois anos após o término do conflito, retornou à cidade natal, em 1947, onde pouco tempo ficou, provavelmente pela realidade do pós-guerra. A Europa foi acometida pela devastação proveniente da guerra, pobreza e parco trabalho. Surgiu, então, a proposta de transferência para o Brasil, a fim de trabalhar numa escola de Artes na cidade de Vitória, no Espírito Santo. Essa contratação seria realizada pelos padres Pavonianos, congregação religiosa católica situada



Figura 11. À esquerda, retrato de Carlo Crepaz; à direita, imagem do artista em seu ateliê. Fonte: Fotografias do acervo da família Crepaz.

no bairro de Santo Antônio. Sua transferência para o Brasil foi em 1951, onde trabalhou por 15 anos, inicialmente como professor e, logo, como escultor contratado para fazer encomendas de santos para as igrejas locais. Com a visibilidade de seu trabalho, logo surgiram encomendas de instituições públicas.

A partir de seu ofício como professor, foi convidado, em 1957, pelo diretor da Escola de Belas Artes de Vitória, Homero Massena, para lecionar as disciplinas de modelagem e escultura. Aproximadamente no ano de 1961, deu continuidade às aulas de escultura no então Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Carlo Crepaz fez parte de um grupo seletivo de pessoas que, juntas, implementaram o Centro de Artes na região de Goiabeiras, na capital de Vitória. Ele teve uma trajetória de muita contribuição para a história acadêmica e da arte pública, assim como na formação de toda uma geração de escultores.

Um aspecto de destaque na produção artística do escultor Carlo Crepaz foi certamente sua criação escultórica clássica, visível ao observarmos a perfeição nos traços de suas composições artísticas, assim como o realismo. Indubitavelmente, são duas de suas principais características enquanto criador. Essa tradição era uma característica marcante da sua composição poética artística. Fato esse que aproximava, aparentemente, sua criação de alguns escultores clássicos, tais como Rodin. Seu trabalho sempre foi muito requisitado pelas autoridades locais e continua exposto em diversos espaços públicos de Vitória, compondo a ecologia urbana da capital. Até os dias atuais, suas esculturas proporcionam encantamento a quem se propõe a conhecê-las.

Carlo formou sua família, casando-se com Flora Walporth (Figura 12), em 08 de



Figura 12. Carlo Crepaz e esposa Flora Walporth. Fonte: Foto acervo da família Crepaz.

outubro de 1966, no Rio de Janeiro. Moraram por muito tempo no bairro Santo Antônio, na capital Vitória, e posteriormente mudaram-se para Jacaraípe, bairro no município de Serra, onde Carlo estabeleceu seu ateliê. Após o período de estadia no Brasil, voltaram para a Itália, pois Carlo estava com a saúde debilitada. Sua esposa esteve ao seu lado até os últimos dias.

O italiano Carlo Crepaz sempre foi um observador do cotidiano, com vivências na Itália e Alemanha. Exercendo nesses países seu ofício, Crepaz se destacou pela sua sensibilidade e domínio da arte clássica no seu fazer escultórico. Fica pouco crível ao observarmos a escultura de Dona Domingas, que o autor daquele monumento não a conhecesse mais de perto, tamanha a fidedignidade da obra. A riqueza de detalhes captada pelo artista, refletida na face cansada, ombros arqueados e sobrancelhas erguidas, remete-nos nitidamente a uma pessoa exaurida e maltratada pelo tempo. Para além disso, sua expressão altiva, ainda que extenuada, reflete claramente sua dignidade enquanto mulher trabalhadora. Pouco sabemos a respeito da concepção dessa obra, são frequentes as narrativas dando conta de que teria sido encomendada.

Era de domínio público o mecenato atribuído ao então prefeito de Vitória, Chrisógeno Teixeira da Cruz, o que explicaria a encomenda da obra e sua posterior



Figura 13. Escultura Dona Dominga em bronze do escultor Carlo Crepaz, início da década de 1970. Fonte: Acervo pessoal

inauguração. O que se tem de concreto é a inauguração do monumento Dona Dominga, que “reside” no Centro da capital do Espírito Santo, nos idos da década de 1970, e sua autoria. É comum a auto-homenagem das estruturas de poder, para se perpetuar uma imagem vitoriosa e imponente. Não obstante, “Dominga”, por motivos óbvios (mulher, negra e da periferia), ultrapassou os limites desse narcisismo tão característico ao *status quo*, sendo imortalizada na presente obra. Parece inevitável transitar pela autoria dessa obra, cuja marca autóctone da periferia urbana está presente e nos remete a importante aspecto desse trabalho: a relação pessoal entre criador e criatura. Isso fica bem claro ao observarmos os detalhes da escultura.

Considerações Finais

Vitória abriga um conjunto de monumentos que dialogam com a história local e nacional, sendo esses, em sua maioria, militares, profissionais liberais, representantes religiosos, políticos e outros. Porém, na década de 1970, uma senhora negra, moradora do Morro do Pinto do bairro Santo Antônio, representante de uma significativa parcela da população capixaba é imortalizada numa escultura em bronze. A partir desse momento, uma nova história se apresenta... Domingas (Figura 13) fixa moradia no coração da capital e ali estabelece uma conversa com a sociedade capixaba e nela apresenta questionamentos sobre a invisibilidade de uma população simples e a pouca presença da mulher nas homenagens escultóricas. Assim, à beira-mar, essa Senhora convida toda uma população a refletir sobre questões que atravessam sua quase ignorância por parte de todo um povo e, de forma específica, aqueles que nela deveriam encontrar um reflexo de sua própria identidade.

Não obstante as perspectivas teóricas que, de alguma maneira, possam embasar as conclusões aferidas após a pesquisa, se faz imperativo, tentar entender, possibilidades que também justifiquem esse estado de coisas, possivelmente podendo encontrar abrigo na própria fragilidade da construção identitária desse povo.

Referências

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

DERENZI, Luiz. **Biografia de uma Ilha**. 2. ed. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.

ELTON, Elmo. **Tipos populares de Vitória**. Volume 6 da coleção Estudos Capixabas. Vitória: Editora Fundação Cecílio Abel de Almeida/Universidade Federal do Espírito Santo, 1985.

FARIAS, Willss de. **Catálogo dos monumentos históricos e culturais da Capital** – Vitória ES: dados bibliográficos. Vitória: ARTGRAF Gráfica Editora Ltda, 1992.

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas** – os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume: SESC, 1997.

KLUG, Letícia Beccalli. **Vitória: sítio físico e paisagem**. Vitória: Edufes, 2009.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **História do Estado do Espírito Santo**. Vitória: GSA - Grafica Editora, 2008.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem I. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. Reimpressão. São Paulo: Edusp, 2006.

Fabíola Fraga Nunes

Doutoranda e Mestra em Artes pelo PPGA-UFES. Professora da Educação Básica do Município de Vitória do Espírito Santo, bolsista pela FAPES.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2607-7992>

Rodrigo Viana Campagnaro

Mestrando em Administração pela FUCAPE, possui graduação em Administração pelo Centro Universitário do Espírito Santo (2002), em Pedagogia pela Escola de Ensino Superior Fabra (2013) e Formação Pedagógica para Docentes para as Disciplinas do Ensino Fundamental, Médio e Profissional pela Escola de Ensino Superior Fabra (2017).

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4690-637X>

A paisagem urbana da capital na primeira metade da década de 1970, o porto de Vitória, os monumentos públicos e a Educação, confluências

The urban landscape of the capital in the first half of the 1970s, the port of Vitória, public monuments and Education, confluences

Giuliano de Miranda

(PPGA-UFES/LEENA/ FAPES)

Sumika Soares de Freitas Hernandez-Piloto

(PPGE-UFES/GRUFOPEES/LEENA/FAPES)

Resumo: Este artigo analisa a transformação da paisagem urbana de Vitória-ES entre 1971-1975, enfocando o Porto de Vitória como elemento estruturante. Investiga o impacto socioespacial da expansão portuária, incluindo reconfigurações territoriais e tensionamentos urbanos. Paralelamente, discute a Educação Patrimonial como estratégia para fortalecer identidade cultural e memória coletiva, apresentando o projeto LEENA/UFES de formação docente continuada. Utilizando pesquisa-ação participante, o estudo propõe integrar monumentos públicos e arte capixaba ao currículo escolar, visando desenvolver pertencimento afetivo ao território e práticas pedagógicas interdisciplinares que articulam patrimônio, sustentabilidade e inclusão nas escolas da educação básica.

Palavras-chave: Porto de Vitória; paisagem urbana; educação patrimonial; arte pública capixaba; formação docente.

Abstract: This article analyzes the transformation of the urban landscape of Vitória-ES between 1971-1975, focusing on the Port of Vitória as a structuring element. It investigates the socio-spatial impact of the port expansion, including territorial reconfigurations and urban tensions. At the same time, it discusses Heritage Education as a strategy to strengthen cultural identity and collective memory, presenting the LEENA/UFES project for continuing teacher training. Using participatory action research, the study proposes to integrate public monuments and art from Espírito Santo into the school curriculum, aiming to develop affective belonging to the territory and interdisciplinary pedagogical practices that articulate heritage, sustainability and inclusion in basic education schools.

Keywords: Port of Vitória; urban landscape; heritage education; public art from Espírito Santo; teacher training.

Introdução

Permeado pela necessidade de transformar Vitória em um polo comercial, principalmente a partir do fim do século XIX, se começa a pensar na criação do que viria a ser o Porto de Vitória. Esse trabalho pretende abordar a construção da paisagem urbana da capital, assim como os desdobramentos dessa nova estética, com recorte entre os anos de 1971 a 1975. Muitas ressignificações no ecossistema público da capital capixaba tiveram lugar nesse recorte temporal. Nesse sentido, boa parte dessas configurações ou reconfigurações urbanas em Vitória ganharam impulso significativo. Dentro desse mosaico definidor da nova estrutura da Capital, os monumentos compõem importantemente esse novo momento da vida urbana do município. Atrelado à concepção do Porto, inúmeras modificações foram efetuadas, sempre na perspectiva de um fomento comercial. Urbanização e infraestrutura, em especial, foram alvos de maiores investimentos. Em função de toda essa reorganização urbana, o avanço da cidade no que diz respeito ao seu desenvolvimento de uma forma geral atingiu um momento especial no início da década de 1970.

Em nossa pesquisa, articulamos a Educação Patrimonial como uma forma dinâmica e criativa da escola se relacionar com o patrimônio cultural de seu território, cidade, região e, a partir dessa experiência, amplia o entendimento dos vários aspectos que constituem esse patrimônio e a formação da cidadania, identidade cultural, memória e história. Nos parece urgente, agregar a contribuição da escola, com sua função social, tendo um papel importante na sistematização do conhecimento; de (re)pensar que o currículo no território, ao articular ações e proposições que potencializem a ampliação das vivências e experiências dos sujeitos nos diferentes espaços e tempos da cidade. Assim, ao propor o Porto como espaço de ressignificação no ecossistema público capixaba, potencializa a memória, a experiência, a estética e o conhecimento dentro da cidade de Vitória.

Porto de Vitória: origem e desenvolvimento

O Porto de Vitória, localizado na capital do Espírito Santo, desempenha um papel crucial no desenvolvimento econômico e urbano da região. Sua história remonta ao século XIX, quando a necessidade de escoamento da produção agrícola, especialmente o café, impulsionou a criação de uma infraestrutura portuária adequada.

A origem do Porto de Vitória está intimamente ligada ao crescimento da cultura cafeeira no Espírito Santo. Inicialmente, o escoamento do café era realizado por meio de pequenos atracadouros, como o Cais do Imperador, construído em madeira. Com o aumento da produção, tornou-se evidente a necessidade de um porto mais estruturado para atender à demanda crescente.

Em 28 de março de 1906, o governo federal autorizou a Companhia Porto de Vitória (CPV) a implantar novas instalações portuárias, com a execução de 1.130

metros de cais. No entanto, as obras foram interrompidas em 1914 devido à Primeira Guerra Mundial. A construção foi retomada em 1925, e a inauguração oficial do porto ocorreu em 3 de novembro de 1940, marcando o início do atual complexo portuário.

A década de 1940 também foi marcada pela construção de instalações de embarque de minério de ferro pela Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) em Vila Velha, além da construção do Terminal de Granéis Líquidos e dos Cais de Paul. Essas expansões consolidaram o Porto de Vitória como um importante centro de exportação.

Em 1983, foi criada a Companhia Docas do Espírito Santo (CODESA), responsável pela administração do porto. Em março de 2022, a CODESA foi privatizada, sendo adquirida pelo Fundo de Investimentos em Participações Shelf 119, liderado pela Quadra Capital. A nova administradora, VPorts, anunciou investimentos de R\$ 150 milhões na modernização da infraestrutura portuária, incluindo melhorias na estrutura ferroviária e expansão da capacidade de movimentação de cargas.

O Porto de Vitória evoluiu de um simples atracadouro de madeira para um complexo portuário moderno e estratégico para o comércio exterior brasileiro. Sua história reflete a importância do investimento em infraestrutura para o desenvolvimento econômico regional e nacional.

Sendo assim, consideramos o Porto de Vitória como um dos pilares fundamentais da economia capixaba, sendo responsável pelo escoamento de produtos agrícolas, minerais e industriais para o mercado externo e interno. Sua existência e desenvolvimento não apenas consolidaram a cidade como um polo logístico estratégico no sudeste brasileiro, mas também influenciaram profundamente a estruturação territorial e a paisagem urbana da capital.

A criação do porto e suas sucessivas ampliações modificaram a morfologia urbana de Vitória, promovendo aterros, canalizações de rios, construção de avenidas e redefinição do uso do solo. Áreas anteriormente ocupadas por comunidades tradicionais ou por atividades pesqueiras foram gradualmente substituídas por instalações portuárias, acessos rodoviários e estruturas de apoio à logística. Esse processo, ainda que contribua para o crescimento econômico, também gerou tensões sociais e desafios de sustentabilidade urbana.

A recente privatização e modernização da infraestrutura aponta para uma nova fase do porto, com promessas de investimentos em tecnologia e ampliação da capacidade operacional. No entanto, esse avanço requer um planejamento urbano mais integrado e sensível às dinâmicas sociais da cidade, de modo que o desenvolvimento portuário se harmonize com a qualidade de vida da população e com a preservação do patrimônio cultural e ambiental de Vitória.

Arte pública e Educação Patrimonial

A presente produção, parte da experiência de pesquisa desenvolvida pelo LEENA/UFES, ao reunir pesquisadores do Centro de Artes/UFES e de instituições parceiras, numa metodologia interdisciplinar cruzando, essencialmente, História e Teoria da Arte e Linguagens Visuais, com ênfase aos estudos dos processos construtivos da imagem e da paisagem urbana; para tal, parte-se da imagem (obra de arte) como fenômeno estético e busca-se desvelar as artimanhas de seu processo construtivo, promovendo o intercâmbio de pesquisas e estudos orientados pela abordagem teórica e prática nas mais distintas áreas que envolvem o processo de criação das obras de intervenção no espaço da cidade ou na paisagem.

Desde 2009, o LEENA/UFES, realiza um amplo levantamento da arte pública do estado e compreendemos que agora, faz-se necessário organizarmos e ampliarmos as possibilidades de uma formação qualificada de profissionais que possam contribuir com o currículo, considerando a conservação e preservação destas obras que fazem parte da memória e da cultura capixaba. Assim, por meio de cursos de curta duração, desenvolvidos por meio de plataformas digitais de mediação, busca-se qualificar professores de artes ou afins, de escolas da educação básica, para habilitá-los no desenvolvimento de relações interdisciplinares entre cultura, sustentabilidade, inclusão, paisagem, cidade e arte considerando seu território vivido.

A Educação Patrimonial é um processo permanente e sistemático no currículo, pautando o Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e apropriação individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, formando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural.

Baseados nos dados obtidos pelo levantamento preliminar dos monumentos nos 78 municípios capixabas, pretende-se promover uma formação de professores para poderem desenvolver com suas crianças e estudantes; momentos em que o sentimento de afetividade, pertencimento, identidade e memória cultural dos espaços e sujeitos possam ser acionados e desenvolvidos no processo de escolarização, de modo a aflorar e garantir uma relação significativa que corrobora e repasse de geração em geração. Extensão da importância desta memória expressa nos monumentos e seu papel para o processo cultural e artístico rural e urbano, despertado através das diversas esferas da educação patrimonial.

Aposta-se na perspectiva da educação patrimonial, em que analisa os contextos de desenvolvimento rural e urbano-territorial da cidade Vitória, articulados com os

conceitos de arte pública e monumentos públicos. Visa articular o conhecimento não escolar de um conhecimento que se aproxime da sustentabilidade da vida no século XXI e que leve em conta as contradições da ciência, tecnologia, seus impactos na sociedade, no ambiente e na educação. Para tanto, urge que apostemos em realizações nos territórios com escuta sensível” (Barbier, 2006) e afetiva conjuntamente às comunidades, desenvolvendo oficinas, grupos focais em espaços discursivos para além das instituições formadoras, potencializando a vivência no território, cidade e bairro, reconhecendo sua identidade, memória, experiência, vivência e patrimônio histórico-cultural. Assim, o referido projeto, ao realizar um mapeamento do espaço vivido, avança na construção da cidade, ao compreender a complexidade da vida, considerando a arte pública como agente de sustentabilidade.

A importância do reconhecimento, da memória afetiva com o território vivido no processo formativo

A exclusão social e a depredação socioambiental são processos inter complementares se tomarmos a totalidade como categoria de análise da realidade historicamente situada. Desse modo, as mudanças socioculturais ocorridas no século XX foram alavancadas pelos avanços das tecnologias digitais e informacionais, portanto, ciência & tecnologia atuam sob a égide da globalização econômica.

Diante da complexidade anunciada entre o final do século XX e o início do século XXI, urge a necessidade de reconstrução de um outro projeto societário e, em seu interior, de um novo projeto educacional na perspectiva sustentável e inclusiva. Nesse sentido, professores, comunidades, pesquisadores e gestores e demais viventes são convocados a rever o *modus vivendis* (Lobino, 2009), bem como as formas de organização e funcionamento institucional no sentido de garantir o direito à educação para todos, bem como tornar acessível o conhecimento científico escolar historicamente produzido diante da inexorabilidade das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's), em tempos de pandêmicos e da ofensiva neoliberal esvaziando as políticas públicas e sociais.

É por isso que, quando abordamos a formação do ecoeducador¹ (Lobino, 2002) crítico como intelectual orgânico, essa ideia não é um paradigma, pois diferentemente procuramos desvendá-la em sua completude, sem que permaneça um mistério eterno. E, mais do que isso, se discute a desfocalização das lutas estruturais no discurso ecológico, não apresentando a questão ambiental dissociada das outras problemáticas existentes nas sociopolíticas.

¹ Ecoeducador é um neologismo para ampliar designar termo eco-professor na inspirado em Gutierrez, utilizado por Lobino (2002), como aquele que pensa globalmente e age localmente, além de ser um intelectual orgânico a serviço da vida na concepção gramsciana.

Desse modo, é concreto e enorme o desafio pela urgência de se instaurar a cultura da sustentabilidade da vida, ou seja, promover uma releitura de mundo onde a vida em todas suas relações e contradições seja centralidade. A educação sempre se constituiu como um valioso instrumento de poder do grupo social dominante, consequentemente a formação docente, que sempre foi eivada da concepção de sociedade, também compôs esse projeto de dominação. A formação em si está presente nos processos e nas propostas curriculares, tanto do ensino superior quanto nas propostas curriculares da educação básica, mas se trata de uma formação técnica e racional. É necessário, desse modo, compreender os impactos da formação em si, principalmente na compreensão crítica do (a) professor (a) nos processos da argumentação; na garantia do direito à educação e da inclusão escolar dentro da esfera pública e reconhecendo o território em que vive.

Pressupostos teórico-metodológicos do projeto

O presente projeto se insere junto ao grupo de Estudos sobre Arte Pública no Espírito Santo e tem como locus de sua ação as cidades capixabas. Direcionado a Arte pública urbana, cuja proposta concentra-se nas escolas de Educação Básica, objetiva investigar e fomentar as relações de afeto como estratégias de pertencimento dos monumentos urbanos, pautada no processo ensino e aprendizagem, a partir de um trabalho de formação de professores de artes, línguas, literatura, educação e de matérias afins, utilizando material didático-pedagógico interativo organizado pelo grupo de pesquisa do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte (LEENA). Visa-se uma ação educativa permanente com atividades que permitam uma espécie de alfabetização do olhar, a serem inseridas ao planejamento de ensino curricular da Educação Patrimonial, formando os professores da Educação Básica atuarem de modo interdisciplinar, a partir dos marcos memoriais em suas respectivas cidades.

A partir de uma formação dialogada como princípios da pesquisa-ação participante, potencializamos uma proposta de formação continuada com professores(as) da Educação Básica, na perspectiva da educação inclusiva e patrimonial relacionada à memória e identidade locais evidenciada nas obras de arte pública capixabas, despertando por meio da mediação, o sentimento de pertencimento, identidade, afeto, memória e escultura social, colaborando com a preservação cultural dos objetos artísticos pertencentes ao ecossistema urbano das cidades, a fim de contribuir para a efetivação do processo de aprendizagem significativa.

Ao desenvolver uma metodologia participativa, a partir da pesquisa-ação participante, consideramos os sujeitos do território vivido (Ramos, Lobino, Hernandez-Piloto, 2021) como autores que se relacionam com a cidade, com os monumentos e obras públicas na cidade (Cirillo, 2019) relacionando-se com a obra; desenvolvendo modos de lidar com o espaço público.

Compreendemos aqui a importância de realização, articulado aos processos formativos, os Espaços Discursivos (Silva, Hernandez-Piloto, Oliveira; Almeida, 2023) como espaço de participação entre sujeitos que mediante o discurso, apresentam argumentos fortes e fracos para elaboração de consensos e fortalecimento do entendimento mútuo (Habermas, 1989), no sentido de captar os movimentos vivenciados por pesquisadores e participantes de processos de pesquisa realizados pela via da pesquisa-ação; e ainda fomentar a elaboração de espaços formativos colaborativos na defesa da formação humana na perspectiva da inclusão.

O Percurso formativo como pertencimento

Nessa perspectiva, faz-se necessário uma formação sustentada na dialética teoria-prática (Habermas, 1987; Carr, Kemmis, 1988) que reconheça e assume a indissociabilidade entre tais categorias, fundantes desses processos. Isso significa compreender a impossibilidade de sobreposição de uma em relação à outra e, ainda, conceber o professor tanto como profissional da ação/prática como, também, da reflexão-teoria, ou seja, encará-lo como “intelectual crítico-transformador” (Giroux, 1997).

As crenças simétricas de que todo ‘o teórico’ não é prático e de que todo ‘prático’ não é teórico são, portanto, completamente errôneas [...]. As teorias não são corpos de conhecimento que podem gerar-se num vazio prático, como tampouco o ensino é um trabalho do tipo robótico-mecânico, alheio a toda reflexão teórica. (Carr; Kemmis *apud* Almeida, 2004, p. 64, tradução nossa).

As propostas de formação, ao afastarem-se da abordagem tecnocrática, valorizam os saberes-fazeres docentes (Pimenta, 2005) e, ao considerar os professores como atores ativos e competentes, vislumbram em sua atuação profissional espaço “[...] de produção, de transformação e de mobilização de saberes e, portanto, de teorias, de conhecimentos e de saber-fazer específicos ao ofício de professor” (Tardif, 2002, p. 234).

É nesse sentido que assumimos a formação de professores numa perspectiva crítico-reflexiva, a partir da qual, por meio de processos contínuos de reflexão-ação-reflexão (Alarcão, 2003; Barbier, 2004), o professor constitua-se também em investigador de sua prática.

É premente a necessidade da relação de colaboração entre pesquisadores e pesquisados, entre universidade e escola “[...] em busca de uma reflexão dos contextos que nos auxilie a engendrar relações entre teorias e práticas que sejam constituidoras de uma atitude de investigação” (Jesus, 2008, p. 144).

É importante reconhecer e potencializar, a pesquisa-ação como uma perspectiva teórico-metodológica que, para além de investigar-atuar em questões educacionais, promove, necessariamente, a formação dos sujeitos envolvidos no processo de pesquisa (Cortesão; Stoer, 1997; Alarcão, 2003; Franco, 2017; Pimenta, 2005; Jesus, 2008; Jesus; Vieira; Effgen, 2014;). Isso decorre mediante outra forma de pensar e fazer pesquisa (Barbier, 2002), na qual se assume a relação intrínseca entre pensamento e ação, teoria e prática; não só os pesquisadores, mas todos os participantes produzem, coletiva e colaborativamente, conhecimento. Conhecimento “necessariamente transformador dos sujeitos e das circunstâncias” (Franco, 2005, p. 490).

Algumas considerações

No presente projeto na medida em que apropriamos de nosso território vivido, assumimos o nosso direito como cidadão e isso pode ser potencializado a partir da formação continuada com professores(as) ao desenvolvermos oficinas temáticas, espaços discursivos, diálogos em que proporciona rodas de conversas sobre arte e cultura, a paisagem urbana no território capixaba. O movimento de uma escuta dos grupos inseridos no território; realização de uma cartografia territorial; desenvolvimento de espaços discursivos considerando as temáticas a partir do currículo; com a possibilidade de desenvolvimento de documentação pedagógica com registros de suas práticas pedagógicas pelos professores, avaliação mediadora dos estudantes e professores(as) envolvido(as)s no processo formativo.

Sobre a arte pública capixaba, existe pouco material disponível e a maioria deles está relacionado aos pesquisadores do LEENA. Materiais de outras fontes têm se limitado ao cenário da capital capixaba. Também, embora existam proposições educativas relacionadas a este patrimônio, estas também se limitam à capital capixaba.

Assim, promover um percurso formativo para professores, especificamente para trabalhar as questões patrimoniais, identitárias e afetivas que envolvem a memória capixaba, nos parece pertinente e possui mérito extencionista. Diante o exposto, visamos elencar, identificar, divulgar e tornar visíveis os métodos e processo educativos para relacionar obras em logradouros públicos das cidades capixabas, tendo como veículo principal práticas interativas relacionadas ao acervo realizado pelo LEENA e disponível no site artepublicacapixaba.com.br, evidenciando sua utilidade como instrumento de divulgação do conhecimento das obras rurais e urbanas pelos municípios da cidade, a partir de suas relações topográficas com os espaços. Toda essa ação pauta-se no princípio da aprendizagem significativa e nos processos afetivos de relacionar a memória das cidades com o contexto de pertencimento de seus convivas, o que cremos pode ser aprimorando por meio de uma intervenção educativa de professores de arte ao longo da

educação básica, a partir das primeiras experiências da educação infantil, até as mediações que antecedem o ensino superior, aprimorando o conhecimento das crianças e estudantes sobre as linguagens estruturadas no ecossistema urbano.

Assim, considerando o pertencimento e contexto histórico dos sujeitos no território, ao mapear o espaço rural e urbano, equipamentos públicos e monumentos públicos; ressignifica-se os usos e (des)usos da arte pública e os desafios e possibilidades para o desenvolvimento de práticas curriculares inclusivas e sustentáveis.

Ainda, objetiva-se em ampliar os processos de ensino e aprendizagem afetiva em arte e cultura nas escolas da educação básica, avançando nos conhecimentos sobre memória, pertencimento, cidade, sustentabilidade, arte pública, múltiplas linguagens, para além das artes visuais, incluindo assim o patrimônio artístico-cultural do estado.

O processo de formação artística e cultural contribuirá para a efetivação do processo de aprendizagem significativa, apropriação dos espaços e tempos, apropriação do território vivido, apropriação dos espaços comunitários e devolutiva cultura nas comunidades onde estão inseridas as escolas participantes, a fim de atender o desenvolvimento integral do sujeito, o exercício da cidadania, a qualificação para o trabalho, a equidade e a valorização da diversidade.

Ao buscar compreender o Espaço discursivo como espaço de participação entre sujeitos que mediante o discurso, apresentam argumentos para elaboração de consensos e fortalecimento do entendimento mútuo, no sentido de captar os movimentos vivenciados por pesquisadores e participantes de processos de pesquisa realizados pela via da pesquisa-ação ou investigação-ação; e ainda fomentar a elaboração de espaços formativos colaborativos na defesa da formação humana na perspectiva da inclusão, observa-se que é urgente o desafio de aprofundarmos sobre processos de formação humana e inclusão. E é um enorme desafio instaurar a cultura da sustentabilidade da vida, ou seja, promover uma releitura de mundo onde a vida em todas suas relações e contradições seja centralidade.

A metodologia utilizada na presente investigação, ao articular uma formação centrada na investigação pela via da pesquisa-ação, no caso aqui, em sua acepção colaborativo-crítica, em que o sujeito professor passa a ser autor-criador de seu processo formativo, corroboramos com o entendimento de que as mudanças nos contextos sociais, seja longa, estrutural, e promova a emancipação dos envolvidos (Franco, 2017).

A especificidade da formação humana não pode ser ignorada, porém, é necessário compreender que a formação crítica dos professores (as), em suas singularidades, precisa ser mediada por políticas de formação continuada sob uma perspectiva de um fortalecimento de políticas educacionais que referenciam, cada vez mais, os processos de inclusão, memória, pertencimento em nosso

caso. No processo de formação do (a) professor (a) devemos pautar o seguinte movimento dialético na formulação das práxis: prática-teoria-prática. Assim, acreditamos que o processo de formação do professor tem a possibilidade de superar o senso comum, com condições de promover a consciência filosófica, saindo da realidade vivida, avançando para o estudo teórico, pela abstração, e alcançando a realidade concreta da educação.

Referências

ALARÇÃO, I. **Professores reflexivos em uma escola reflexiva**. São Paulo: Cortez, 2003.

ALMEIDA, M. L. de. **Formação continuada como processo crítico-reflexivo-colaborativo**: possibilidades de construção de uma prática inclusiva. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Federal do Espírito Santo, Vitória, 2004.

ALMEIDA, M. L.; ROCHA, M. L.; SILVA, R. R.; A formação continuada de gestores públicos de educação especial: o contexto teórico-metodológico da pesquisa. In: JESUS, D. M. (Org.). **Gestão da Educação Especial**: Pesquisa, política e formação. Curitiba: Editora Appris, 2012, p. 141-160.

ALMEIDA, Mariangela Lima de et al. Produção de dados pela via dos espaços discursivos: a ética do discurso de Habermas como possibilidade para construção de conhecimentos democráticos. **Logeion**: Filosofia da Informação, Rio de Janeiro, RJ, v. 11, p. e-7352, 2024. DOI: 10.21728/logeion.2024v11e-7352. Disponível em: <https://revista.ibict.br/fiinf/article/view/7352>. Acesso em: 18 maio. 2025.

BARBIER, R. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro, 2002.

CARR, W.; KEMMIS, S. **Teoría crítica de la Enseñanza**: la investigación-acción en la formación del profesorado. Tradução de Bravo Martinez Roca. Barcelona: Editora, 1988.

CORTESÃO, L; STOER, S.R. Investigaçāo-Acção e a Produção de Conhecimento no Âmbito de uma Formação de Professores para a Educação Inter/multicultural. **Educação, Sociedade & Culturas**, Porto, v. 7, p. 7-28, 1997.

CIRILLO, A. J. **Arquivos de artistas**: questões sobre o processo de criação. Vitória, ES: Editora UFES, Proex, p. 100, 2019.

FERRARI, R.C. **Evolução Da Construção Civil** – A Passagem Da Casa Para O Edifício No Entorno Do Parque Moscoso. Monografia. Curso de Geografia do Departamento de Geografia. Centro de Ciências Humanas e Naturais. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.

FRANCO, Maria Amélia Santoro. Pedagogia da Pesquisa-Ação. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483-502, set./dez. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27991/29774>. Acesso em: 9 nov. 2017.

HABERMAS, J. **Teoria do agir comunicativo**: racionalidade da ação e racionalização social. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HABERMAS, J. **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HERNANDEZ-PILOTO, S. S. S. **Inclusão Escolar e Direito à Educação de Crianças Público-alvo da Educação Especial na Educação Infantil**: O que dizem os professores. Tese (Doutorado em Educação). Orientadora: Sonia Lopes Victor. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

JESUS, D. M. O que nos impulsiona a pensar a pesquisa-ação colaborativo-critica como possibilidade de instituição de práticas educacionais mais inclusivas?. In: BAPTISTA, C. R.; CAIADO, K. R. M.; JESUS, D. M. (Org.). **Educação Especial: diálogo e pluralidade**. Porto Alegre: Mediação, 2008.

JESUS, D. M. **Políticas de Educação, Inclusão Escolar e Diversidade pelo olhar daqueles que as praticam**: por diferentes trilhas. Relatório técnico de pesquisa. Vitória/ES: UFES/PPGE, 2009.

JESUS, D. M.; VIEIRA, A. B.; EFFGEN, A. P. S. Pesquisa-Ação Colaborativo-Critica: em busca de uma epistemologia. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 771-788, jul./set. 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/45742/29996>. Acesso em: 9 nov. 2017.

KASSAR, M. C. M. A formação de professores para a educação inclusiva e os possíveis impactos na escolarização de alunos com deficiências. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 34, n. 93, p. 207-224, mai./ago. 2014. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 15 fev. 2018.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. Tradução de Francisco Pereira. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

PIMENTA, S. G. Pesquisa-Ação Crítico-Colaborativa: construindo seu significado a partir das experiências com a formação docente. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 521-539, set./dez. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/viewFile/27993/29777>. Acesso em: 9 nov. 2017.

LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA/UFES, da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES.

LOBINO, M. G. F. **A gestão democrática como ponto de partida para a formação de ecoeducadores para sociedades sustentáveis**. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) –/UAA. 2010.

LOBINO, M. G. F. **Plantando conhecimento, colhendo cidadania**: Plantas Medicinais uma experiência transdisciplinar. Programa de Comunicação Ambiental CST-Escolas. 2004.

RAMOS, S.D.H.P; LOBINO, M.G.F; HERNANDEZ-PILOTO, S.S.F. Educação Ambiental Como Ato Responsável: Ensaio Sobre Formação Continuada do Ecoeducador. In: SALES, R.E.S; SALES, R. S. **Educação ambiental e cidadania: pesquisa e práticas contemporâneas** - volume 1. São Paulo: Editora Científico Digital, 2021, p. 217-235.

SILVESTRE, H. A. ;; MACHADO CAMPOS, M. . Porto urbano e impactos no território da Grande Vitória (ES). arq.urb, [S. l.], n. 28, p. 138–154, 2020. DOI: 10.37916/arq.urb.v28i.415. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/415>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SILVA, N. V. da; HERNANDEZ-PILOTO, S. S. de F.; OLIVEIRA, G. M. S.; ALMEIDA, M. L. Espaços discursivos como possibilidade de formação humana e inclusão. **Logeion**: Filosofia da informação, Rio de Janeiro, v. 10, nov. 2023, p. 278-295.

Sumika Soares de Freitas Hernandez-Piloto

Pós-doutoranda em Educação. PPGE/UFES. Doutora em Educação-UFES (2018), Mestra em Educação pela UFES (2008), Mestra em Psicopedagogia - Universidad Central Marta Abreu de Las Villas- Cuba (2002). Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Espírito Santo (1998). Pós-graduada em Gestão Educacional, Psicopedagogia, Educação Infantil, Língua Espanhola e Cultura Hispânica e Educação Especial na perspectiva da Educação Inclusiva. Professora de Educação Básica na Prefeitura Municipal de Vitória.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0235-8757>

Giuliano de Miranda

Historiador e Pedagogo. Mestrando em Artes PPGA/UFES. Assessor de Comunicação LEENA/UFES. Pesquisador FAPES. Sumika Soares de Freitas Hernandez-Piloto. Pedagoga. Pós-doutoranda em Educação/UFES. Doutora em Educação PPGE/UFES. GRUFOPEES/UFES. LEENA/UFES. Pesquisadora FAPES.

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0629-1805>

Das redes fluviais à rede urbana: apontamentos sobre a dinâmica urbano-regional do Baixo Rio Doce

*From river networks to urban networks: notes on the
urban-regional dynamics of the Baixo Rio Doce*

Rômulo Croce
(PPGAU-UFES)
Eneida Maria Souza Mendonça
(PPGAU-UFES)

Resumo: Este artigo busca compreender a rede urbana do Baixo Rio Doce, uma microrregião que se insere junto à foz deste rio e que, atualmente, é formada pelos municípios de Baixo Guandu, Colatina, Linhares e Marilândia. Para tanto, desenvolve-se, inicialmente, uma investigação histórica que identifica os principais marcos vinculados ao estabelecimento das bases urbanas do Baixo Rio Doce, além de elencar parte dos reflexos desse processo no ambiente, território e população local. Ao final, junto a dados secundários estatísticos e da pesquisa REGIC, do IBGE, busca-se compreender a estrutura espacial contemporânea dessa rede urbana, onde é possível constatar, por um lado, sua complexificação, em razão do dinamismo econômico de algumas cidades e, por outro, que este desenvolvimento não tem se traduzido em um espaço microrregional ambientalmente adequado e socialmente mais equânime.

Palavras-Chave: rede urbana; rios urbanos; Rio Doce; Baixo Rio Doce; urbanização.

Abstract: This article seeks to understand the urban network of Baixo Rio Doce, a microregion that is located next to the mouth of this river and which is currently formed by the municipalities of Baixo Guandu, Colatina, Linhares and Marilândia. To this end, initially, a historical investigation is developed that identifies the main milestones linked to the establishment of the urban bases of Baixo Rio Doce, in addition to listing part of the effects of this process on the environment, territory and local population. In the end, together with secondary statistical data and the REGIC survey, from IBGE, we seek to understand the contemporary spatial structure of this urban network, where it is possible to verify, on the one hand, its complexity, due to the economic dynamism of some cities and, on the other, that this development has not translated into an environmentally adequate and socially more equitable micro-regional space.

Keywords: urban network; urban rivers; Rio Doce; Baixo Rio Doce; urbanization.

Introdução

Este trabalho¹ busca compreender, espaço-temporalmente, o processo de urbanização e a formação da rede urbana do Baixo Rio Doce, uma microrregião cujas bases urbanas se consolidaram de modo tardio, se comparado com o restante do estado do Espírito Santo e com o Brasil, por cumprir uma função de barreira às regiões mineradoras, sobretudo com relação à extração de ouro, no século XVIII. Trata-se de uma microrregião composta pelos quatro municípios atravessados pelo rio Doce em território capixaba, sendo eles, Baixo Guandu, Colatina, Linhares e Marilândia e que, segundo dados do IBGE (2018), em 2018, possuía 333.913 habitantes.

O estudo possui como marco teórico principal o conceito de rede urbana, entendendo-a como um conjunto articulado de centros urbanos, ou ainda, como “espelho” espacial e territorial da sociedade capitalista, assim como de sua dinâmica contraditória (Corrêa, 2015). Entende-se, ainda, que os cursos d’água são elementos que, ao longo da história, possibilitaram a conformação de redes urbanas ao longo de seus eixos, por meio da navegação fluvial, como é o caso da Amazônia, e da estruturação de um traçado rodoviário, como o rio Doce.

Para alcançar os objetivos propostos, este trabalho foi organizado em três principais tópicos. O primeiro deles tratou da investigação histórica e teve como finalidade estudar os principais acontecimentos que marcaram a colonização e o estabelecimento das bases urbanas do Baixo Rio Doce. Para tanto, foi desenvolvido um levantamento documental, iconográfico, cartográfico e de dados estatísticos.

Após a identificação destes elementos, a pesquisa se voltou para a análise da dinâmica urbano-regional do Baixo Rio Doce na contemporaneidade. Inicialmente, lançou-se mão de uma investigação de cunho socioeconômico, buscando identificar os reflexos do processo de formação socioespacial no atual desempenho dos municípios desta microrregião segundo dados quantitativos e qualitativos, que subsidiaram a produção de cartografias georreferenciadas. Por fim, tendo como referência o estudo Regiões de Influência das Cidades (REGIC) do IBGE (2008), buscou-se interpretar a atual estrutura espacial da rede urbana do Baixo Rio Doce.

Bases da urbanização: o Baixo Rio Doce na história

A partir de Strauch (1958), comprehende-se que a ocupação do Baixo Rio Doce vai se constituir a partir de dois grandes ciclos povoadores, sendo eles: o ciclo da colonização estrangeira (ou ciclo das rotas fluviais) e o ciclo da Estrada de Ferro Vitória a Minas (ou ciclo das rotas de ferro). A seguir, estes movimentos povoadores serão brevemente descritos, com ênfase em seu reflexo na constituição das bases da urbanização do Baixo Rio Doce.

¹ Pesquisa realizada com apoio das agências FAPES e ao CNPq.

O ciclo da colonização estrangeira (ou o ciclo das rotas fluviais), ou o movimento povoador do litoral para o interior (Strauch, 1958), no qual se deu a ocupação das terras baixas do rio Doce, ocorreu, de modo definitivo, ao final do século XIX, com a chegada dos imigrantes europeus à região, por meio dos afluentes meridionais do rio Doce que desaguavam ao norte. Como as colônias estavam situadas nas áreas de maior altitude, os rios eram os caminhos naturais de penetração nas áreas mais baixas, como é o caso desta região. Efetivamente, o motivo destes deslocamentos foi a busca por novas áreas cultiváveis, sobretudo para a instalação de cafezais, em razão da exaustão de terras das colônias situadas na região serrana capixaba. Algumas das rotas fluviais que tiveram extrema importância na leva de imigrantes europeus para as regiões do vale do rio Doce se deram junto aos rios Santa Maria, Santa Joana e Guandu.

No entanto, foi com a inauguração da ponte sobre o rio Doce, em 1928, em Colatina, que efetivamente se adentrou às terras ao norte do rio Doce, na porção de seu baixo curso. A obra, que fazia parte de um projeto de estrada de ferro que ligaria Colatina a São Mateus e que não foi adiante, teve de ser adaptada ao tráfego de veículos. Isso contribuiu para que se formasse, nas palavras de Strauch (1958, p. 106), “uma verdadeira corrida para as terras virgens, onde o café poderia encontrar condições de grande desenvolvimento”. Mesmo considerando que as chamadas “terras virgens” contavam com a presença ancestral da população indígena, é importante registrar que o impacto da construção da ponte sobre a ocupação das terras setentrionais ao rio foi tamanho, que, segundo o mesmo autor, naquele ano se iniciou a Colônia de Águia Branca – com origem atrelada a imigrantes poloneses –, com 252 famílias polonesas.

De forma paralela à ocupação do baixo rio Doce por imigrantes europeus, segundo Strauch (1958) a ocupação efetiva de todo o canal principal e adjacências, com direção ao planalto mineiro, vinha se fortalecendo desde 1901, com o início das obras da Estrada de Ferro Vitória a Minas (EFVM), dando início ao terceiro e último ciclo de povoamento: o ciclo da Estrada de Ferro Vitória a Minas. A expansão da malha ferroviária ao longo do vale foi determinante para a expansão e criação de núcleos urbanos. Nesse sentido, com a chegada dos trilhos na cidade, em 1906, Colatina assumiu o papel de principal centro regional do Baixo Rio Doce, tornando-se, em 1921, a sede e homônimo ao então município de Linhares².

A presença de uma estrada de ferro e a intensificação das relações comerciais estabelecidas através dela corroboraram para que alguns aglomerados populacionais se elevassem à categoria de município. Este é o caso de Baixo Guandu, que, em 1935, emancipou-se de Colatina.

2 Naquele período, os atuais territórios dos municípios que compõem o Baixo Rio Doce, quais sejam, Baixo Guandu, Colatina, Linhares e Marilândia, faziam parte do município de Linhares. Em 1921, com a modificação de sua sede, o município de Linhares passou a ser denominado Colatina.

Enquanto Colatina e Baixo Guandu se beneficiavam economicamente com a infraestrutura ferroviária, Linhares, que estava distante do trajeto da linha férrea e não obteve avanços da cultura do café em seu território, buscou alternativas para alavancar seu desenvolvimento na cultura cacau-eira e na extração de madeira, atividades que se beneficiavam da presença do rio Doce enquanto via de transporte (Egler, 1951; Assis, 2022).

Cabe mencionar que a política de erradicação dos cafezais logrou profundas alterações na dinâmica socioeconômica de Colatina, favorecendo o desenvolvimento dos setores de comércio e serviços, atividades favorecidas em razão da centralidade proporcionada pelo ciclo econômico do café (Campos Júnior, 2004; Assis, 2022).

Cabe ressaltar o caso de Marilândia, que, além de não ter sido contemplado pelo traçado da estrada de ferro, teve seu desenvolvimento econômico prejudicado pela política de erradicação de cafezais e pela dificuldade em diversificar sua economia. Desse modo, foi o último dos municípios do baixo vale a se emancipar de Colatina, tendo alcançado este status somente em 1980 (IBGE, 2023).

A construção da ponte sobre o rio Doce, em Linhares, em 1954, a diversidade econômica do município, que não dependia exclusivamente da produção de café, e a proeminência da atividade madeireira que deu lugar, posteriormente, à indústria moveleira, foram fatores que contribuíram para a construção de uma relativa centralidade neste município, o qual passou a dividir com Colatina, o papel dos principais centros regionais do Baixo Rio Doce. Enquanto Colatina consolidava uma densa praça comercial e de prestação de serviços, que se beneficiou do entroncamento rodoviário presente neste município, a indústria de móveis alavancou o setor de comércio e serviços de Linhares, que assim como Colatina, teve sua centralidade redefinida de modo a atender as demandas de consumo municipais e regionais.

A primeira década de 2000 representou a introdução de um novo setor econômico de extrema valia para a porção baixa da bacia: o setor petrolífero. A descoberta do pré-sal, em 2006, gerou significativos rearranjos territoriais nos municípios inseridos em seus campos de exploração. No contexto do vale do rio Doce, os impactos econômicos e ambientais estão mais fortemente vinculados a Linhares, único município do vale inserido em bacia petrolífera e que experimenta, desde então, maior dinamismo econômico e demográfico.

Neste sentido, destaca-se a heterogeneidade das formações socioespaciais que historicamente atuaram sobre o vale do rio Doce. Apesar do Baixo, Médio e Alto Rio Doce serem microrregiões articuladas por um único elemento hidrográfico, cada porção do vale foi submetida a processos de ocupação e desenvolvimento econômico divergentes, os quais, por sua vez, se traduziram em distintos conflitos e interações para com o rio e seu território circundante (Croce, 2020). Como

exemplo, enquanto o Médio Rio Doce³ se especializou em atividades siderúrgicas, o Alto Rio Doce se voltou, economicamente, à extração de minério de ferro e ao turismo em torno do patrimônio arquitetônico.

O Vale é, portanto, um território de extrema riqueza social, ambiental e cultural, mas que se consolidou regionalmente sob as bases de implantação de um arranjo produtivo, ou de um sistema infraestrutural (Peixoto et al., 2003) para exploração, transporte e exportação de *commodities* minerais, que circunscreveram uma série de tensões, impactos e modificações na paisagem e no quotidiano de seus moradores. A respeito desses conflitos, Croce e Mendonça (2021, p. 4) destacam:

[...] o intenso desmatamento oriundo do processo de ocupação urbana e de industrialização; o mau uso do solo, relacionado às extensas áreas de pastagens e ao plantio de eucalipto; a ampla demanda hídrica, sobretudo em sua porção alta e média, para fins industriais ligados à mineração e à siderurgia/celulose; os impactos territoriais oriundos das extensas áreas destinadas à monocultura do eucalipto na porção média; a elevada demanda hídrica para fins agrícolas na porção baixa; os impactos, em comunidades urbanas e tradicionais, oriundos da atividade petrolífera no litoral de Linhares; e os impactos, sobre comunidades urbanas e tradicionais, oriundos das atividades ligadas à mineração na região alta da bacia (Croce, Mendonça, 2021, p. 4).

Por fim, destaca-se aquilo que representou o estopim do processo histórico de conflitos que atingiu e ainda atinge a bacia, isto é, a implosão do sistema infraestrutural vinculado à exploração minero-siderúrgica instalada na bacia do Doce no século XX. O rompimento da barragem de rejeitos de mineração da Samarco (Vale e BHP Billiton), no município de Mariana, Minas Gerais, no dia 5 de novembro de 2015, representa “a ponta de um iceberg dos riscos associados aos grandes investimentos de capital na área da mineração em Minas Gerais” (Espindola; Nodari; Santos, 2019, p. 5).

O desastre-crime trouxe, para diversos núcleos urbanos, significativos prejuízos socioeconômicos. Mas, para as comunidades de quilombolas, indígenas, ribeirinhos, pescadores e demais povoados tradicionais, trouxe a inviabilização de seus modos de viver (Ferreira, 2016). A onda de rejeitos avançou por 663 km, atingindo rios e córregos, chegando à foz do rio Doce, em Regência, contaminando parte do litoral do Espírito Santo e da Bahia (Coelho, 2019). Foram 19 perdas humanas, aproximadamente 1.200 desabrigados e cerca de 1.500 hectares de

3 A respeito das características socioeconômicas do Médio Rio Doce, Croce e Mendonça (2021) apontaram a forte industrialização desta porção da bacia, processo que se iniciou na década de 1940 com a implantação dos projetos siderúrgicos da Acesita e da Usiminas. Os autores também ressaltaram que o amplo dinamismo econômico destas atividades, e a consequente intensificação do processo de urbanização local, consubstanciaram a formação da Região Metropolitana do Vale do Aço (RMVA), única região metropolitana situada ao longo do canal fluvial do rio Doce. Em 2018, segundo estes autores, cerca de 30% da população de todo o Vale residia no Médio Rio Doce.

terras impactadas, dentre as quais se incluem Áreas de Preservação Permanente, Unidades de Conservação e Corredores de Biodiversidade.

Após quase nove anos do referido acontecimento, salienta-se que são incipientes as medidas tomadas, até o presente momento, pela empresa em termos de reparação do meio ambiental e econômico do território, das comunidades, povos e cidades atingidos pelo derramamento da lama. Como afirmaram Croce e Mendonça (2021, p. 5):

O futuro das comunidades atingidas inseridas às margens do rio Doce segue incerto e reforça a necessidade do desenvolvimento de planos urbanos e ambientais mais articulados, em nível de bacia hidrográfica, que visem reestabelecer minimamente o cotidiano da população atingida e a ressignificação social do rio (Croce, Mendonça, 2021, p. 5).

Cabe destacar, portanto, que o modelo de ocupação territorial vinculado a bases urbanas e industriais que atingiu o Vale do Rio Doce, em sua integridade, carregou consigo uma lógica dialética que atingiu – e ainda atinge – a região. Se, por um lado, consolidou uma rede de localidades, ao longo do leito deste rio, por meio de uma formação socioespacial bastante diversificada, que ofereceu características sobremaneira particulares ao Alto, Médio e Baixo Rio Doce; por outro, consubstanciou, ao longo de todo o canal deste rio, uma série de tensões territoriais que se desenvolveram junto a atividades altamente intensivas em termos sociais e ambientais (Croce, 2020; Croce, Mendonça, 2021).

Após esta breve síntese a respeito da formação das bases urbanas do Vale do Rio Doce, com destaque ao Baixo Vale, o tópico que segue abordará os aspectos demográficos e econômicos que permeiam o contexto urbano-regional atual.

O contexto urbano-regional atual: o Baixo Rio Doce na contemporaneidade

População

A abordagem de dados demográficos não se faz determinante para a definição hierárquica, morfológica e funcional de uma cidade. Todavia, não se pode desprezar esta variável que pode mensurar o tamanho do mercado local, da infraestrutura urbana ou da concentração de atividades. Dessa forma, neste tópico foram discutidos os dados quantitativos relacionados à estrutura populacional dos municípios inseridos no vale do rio Doce.

Dos cinquenta e dois municípios que compõem o vale do rio Doce, somente cinco ultrapassam 100.000 habitantes, representando aproximadamente 10% do total, sendo eles, em ordem decrescente, Governador Valadares (278.685), Ipatinga (261.344), Linhares (170.344), Colatina (121.580) e Coronel Fabriciano (109.405). Cabe destacar que Linhares e Colatina são dois municípios que

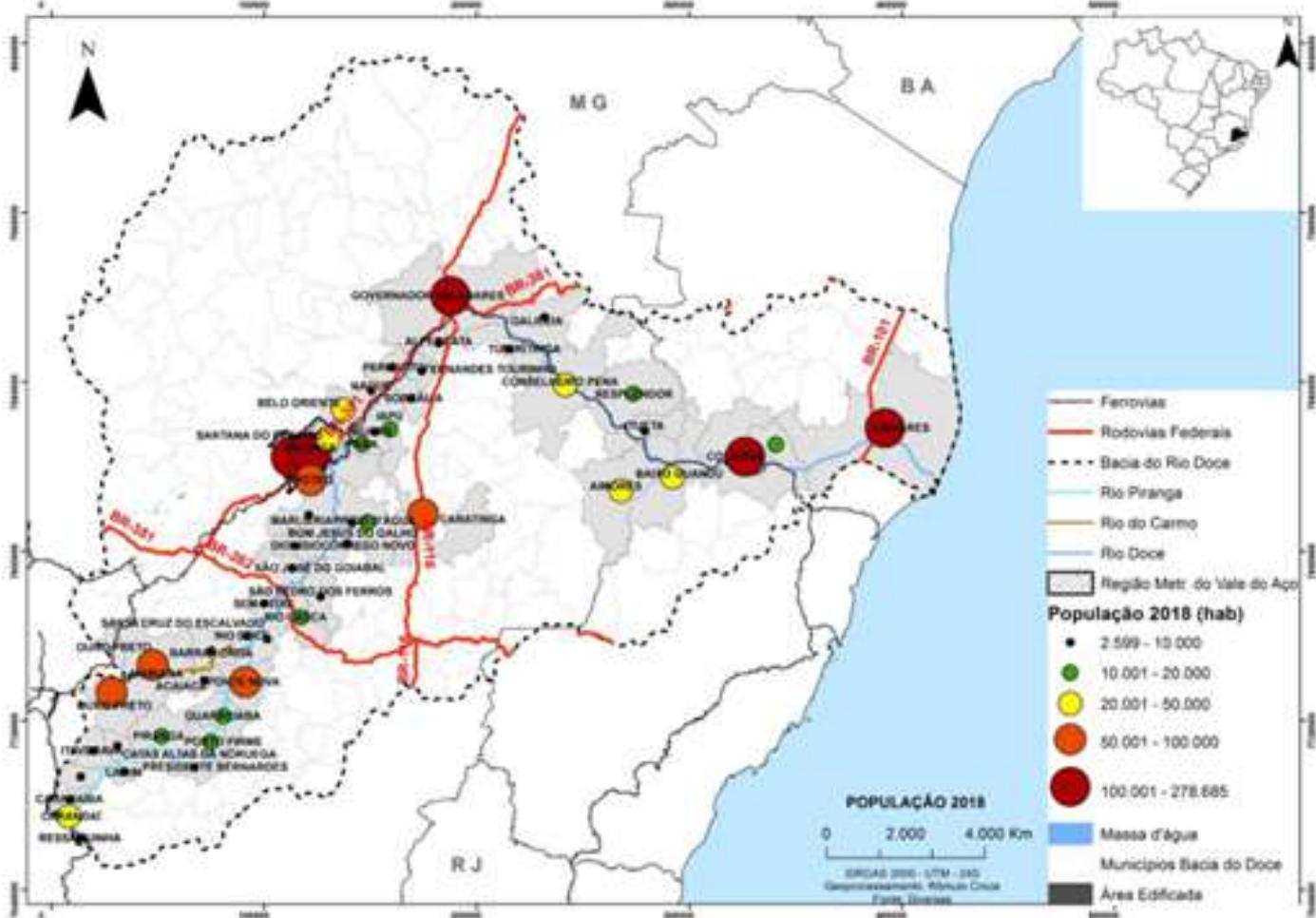


Figura 01. População estimada para 2018. Fonte: Elaborado pelos autores com dados do IBGE, 2018.

pertencem ao Baixo Rio Doce, o que demonstra a relevância desta porção da bacia neste quesito.

Os municípios mais populosos vão se constituindo como centros urbanos consolidados, polarizadores de municípios de menor nível hierárquico, inseridos em suas sub-regiões de influência. Além disso, é importante levar em consideração a inserção destes ao longo de eixos viários regionais, na consolidação de sua polarização. De acordo com Conti e Tinoco (2017), a rede viária tornou-se fundamental para o estabelecimento de trocas de fluxos de mercadorias e pessoas entre as cidades. Quanto mais próximos estiverem estes núcleos urbanos, mais intensas são estas trocas, fundamentais para o crescimento e para a dinamização dos centros urbanos. A inserção dessas vias é determinante da estruturação populacional destes núcleos urbanos. No caso do Baixo Rio Doce, destaca-se a presença da BR-101, que atravessa o território de Linhares em sentido Norte-Sul, sendo um importante eixo de conexão com o sul da Bahia e Vitória, a ES-248, uma

via regional paralela ao rio Doce que conecta Colatina à Marilândia e Linhares, e a BR-259, rodovia federal que interliga Colatina à BR-101, a Baixo Guandu e ao leste de Minas Gerais. O mapa, a seguir, ilustra a população absoluta, no ano de 2018, para o Vale do Rio Doce (Figura 01).

Com relação ao crescimento demográfico entre os anos 2000 e 2018, observou-se que a sub-região do Baixo Rio Doce foi a única que apresentou dinamismo populacional positivo em todos os seus núcleos urbanos. Linhares foi amplamente o município que apresentou o maior índice de crescimento desta porção do vale (51,3%), seguido por Marilândia (27,97%), Baixo Guandu (10,9%) e Colatina (7,9%) (IBGE, 2000, 2018).

Notam-se duas principais peculiaridades nesta porção da bacia. A primeira é que o papel de Linhares como núcleo urbano polarizador é reforçado por meio deste índice, e o segundo é que Colatina, apesar de se equiparar a Linhares em população absoluta, não conseguiu apresentar as mesmas taxas de crescimento demográfico nos últimos anos.

A posição de Linhares em meio a um eixo estrutural regional, representado pela BR-101, e o crescimento das atividades ligadas ao setor petrolífero, seguidas da intensificação da industrialização, possivelmente foram elementos catalisadores do processo de urbanização e do dinamismo demográfico do município.

Como foi dito no início desta seção, analisar os dados demográficos de maneira isolada não permite uma compreensão real do papel e da importância de um determinado núcleo urbano em meio à sua região de influência. Dessa forma, a seção a seguir, que aborda a vertente econômica, é de suma importância para o entendimento das estruturas populacionais apresentadas neste tópico.

Atividades econômicas

A base econômica de maior predominância nos centros urbanos que compõem essa região está pautada nas atividades de administração, defesa, educação e saúde públicas e segurança social (ADESS), estando presentes em trinta dos cinquenta e dois municípios, ou seja, 58% do total (Figura 02). Logo abaixo, aparecem as atividades ligadas à prestação de serviços, sendo a atividade econômica predominante em dezenas de municípios, ou 30% do total. As atividades de cunho industrial aparecem em menor número, sendo a base econômica predominante de somente seis municípios, representando 12% (IBGE, 2016).

Na parte baixa da bacia, a despeito do predomínio de atividades de serviços, a atividade agropecuária também merece destaque, apesar de não ser a principal atividade econômica em nenhum de seus municípios. As transformações oriundas do fim do ciclo madeireiro também impactaram especialmente a porção capixaba da bacia. Dessa forma, as áreas que, antes, eram ocupadas pela extensa Mata Atlântica deram lugar a inúmeras plantações de café e eucalipto. No polo de Colatina, a cafeicultura se desenvolveu em um primeiro momento e depois deu

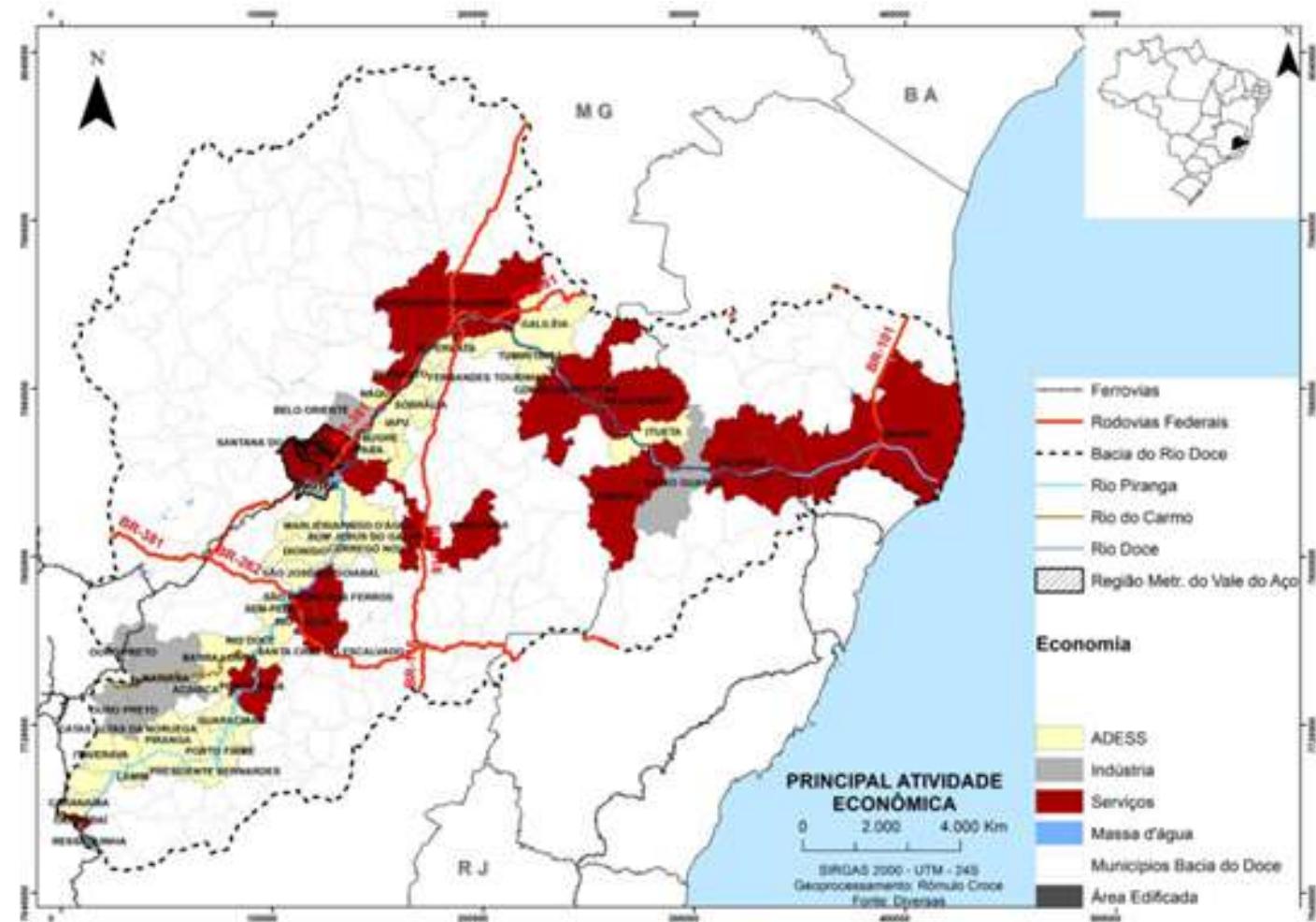


Figura 02. Principal atividade econômica. Fonte: Elaborado pelos autores com dados do IBGE, 2016.

lugar à indústria têxtil, no final da década de 1960. Já, em Linhares, observa-se a produção de eucalipto junto à fruticultura (FELIPPE et al., 2016). A monocultura do café e da banana é predominante na paisagem da região, sobretudo nas áreas rurais de Colatina e Marilândia.

Coelho (2009) complementa as afirmações anteriores, ao evidenciar que, nas proximidades do litoral capixaba, a economia é de certo modo heterogênea, com atividades que vão desde aquelas ligadas à indústria, principalmente com a exploração petrolífera na linha de costa, em Linhares, e a expansão da silvicultura e fruticultura, com plantios de mamão, café, maracujá, abacaxi, coco, cacau e cana-de-açúcar, além da pecuária. O município de Baixo Guandu, o único com predominância industrial nesta porção da bacia, possui em seu território atividades voltadas à exploração de rochas ornamentais.

Após a análise das principais atividades econômicas que atuam sobre a região hidrográfica estudada, realiza-se, neste momento, um estudo quantitativo

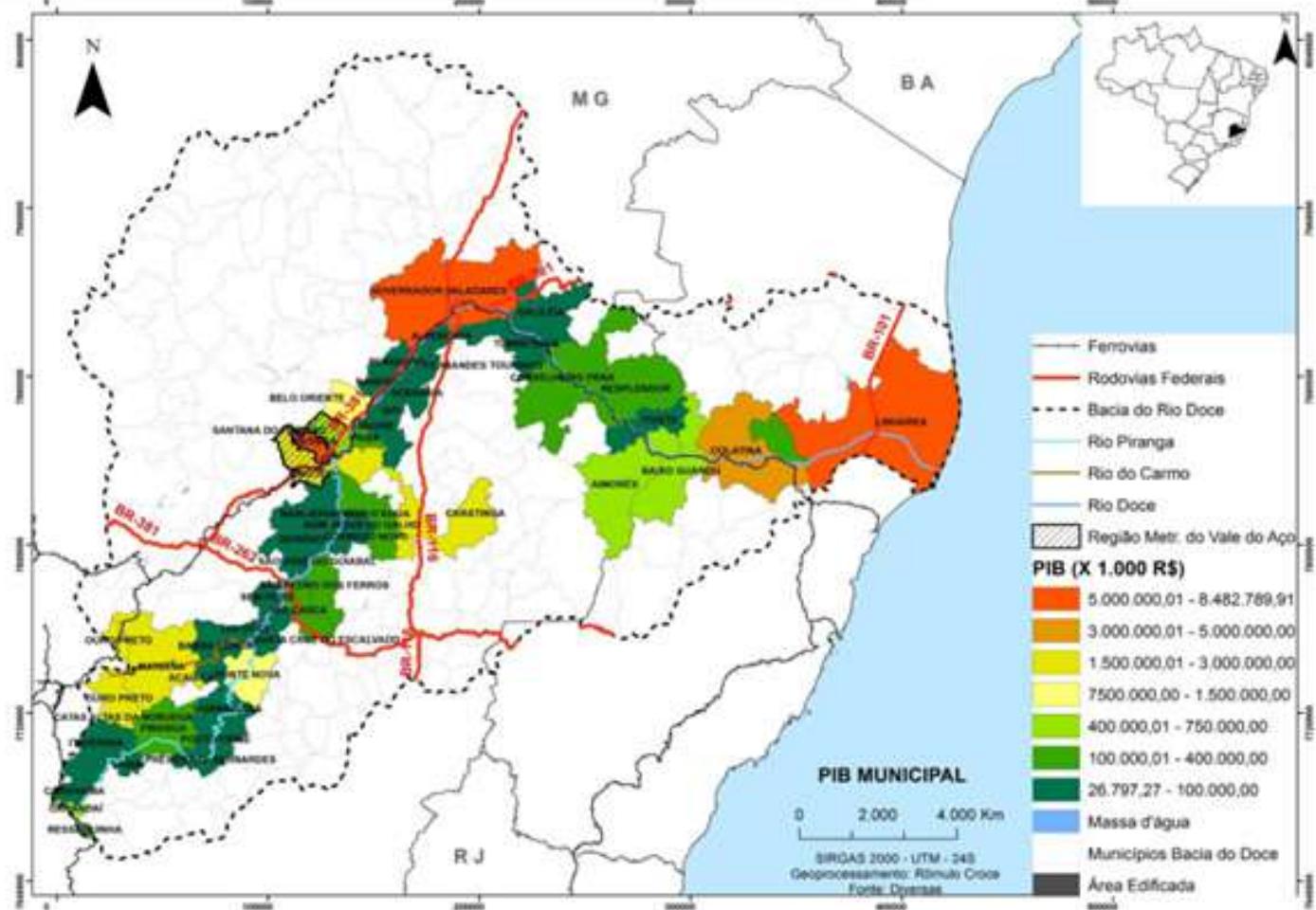


Figura 03. PIB a preços correntes. Fonte: Elaborado pelos autores com dados do IBGE, 2016.

de como estas influenciam na receita municipal, por meio do levantamento do Produto Interno Bruto dos Municípios (PIB) a preços correntes e do PIB per capita. Com relação ao primeiro, destaca-se que os cinco municípios com maior arrecadação⁴, juntos, representam 61% do valor total da região.

Dos cinco municípios com maior PIB (Figura 03), dois fazem parte do Baixo Rio Doce, sendo novamente Linhares e Colatina. Tanto um quanto o outro se caracterizam como importantes polos regionais, tendo destaque em termos demográficos e em oferta de serviços e infraestruturas para sua região de influência, além do desenvolvimento de atividades especializadas. Dessa forma, é natural que estes também se destaquem em termos econômicos.

⁴ Destacam-se como sendo os cinco municípios com maior valor absoluto, Ipatinga (R\$ 8.482.789,91), Governador Valadares (R\$ 5.651.277,200,00), Linhares (R\$ 5.278.676,850,00), Colatina (R\$ 3.247.008,700,00) e Ouro Preto (R\$ 2.900.017,050,00).

No caso de Colatina, o destaque em termos econômicos é dado pela importante praça comercial estabelecida neste município e, ainda, pela oferta de serviços especializados voltados, principalmente, para a saúde e educação. Quanto à Linhares, é importante destacar o papel da indústria, sobretudo a de petróleo e gás natural, para o seu desenvolvimento econômico.

De acordo com Piquet e Serra (2007) os municípios petro rentistas (que possuem a atividade de exploração petrolífera em seu território) recebem expressivas compensações financeiras (*royalties*) oriundas da atividade de produção de petróleo e gás natural. Somente os municípios capixabas, em 2017, receberam um total de R\$ 649,2 milhões em *royalties*. Neste cenário, Linhares foi o terceiro município que mais arrecadou essa compensação financeira em 2017, com um valor de R\$ 90 milhões, representando 13,8% do total repassado aos municípios. A importância dessa arrecadação para Linhares é evidenciada ao passo que 16,5% de suas receitas do ano de 2017 são provenientes dos *royalties* de petróleo (IDEIES, 2018), contribuindo para que se destaque em termos de PIB no território do Vale do Rio Doce.

No entanto, como já é bem conhecido na literatura acerca das redes urbanas, as informações a respeito de PIB precisam ser relativizadas. Isso porque nem sempre um PIB elevado se traduz em ganhos sociais e em redução das desigualdades econômicas de um município – sobretudo no contexto de recebimento de *royalties* (Tavares, 2017).

A rede urbana do Baixo Rio Doce

Segundo o estudo do IBGE para análise da rede urbana, a hierarquização das centralidades se deu por meio da classificação dos centros de gestão do território, da intensidade de relacionamentos e da dimensão da região de influência, além das diferenciações regionais (REGIC, 2008). Neste tópico, foi incluída a classificação da rede urbana da área estudada, conforme o REGIC de 2008 e o confronto com a atualização de 2020. As cidades foram classificadas em cinco grandes níveis, sendo eles, de acordo com REGIC (2008), Metrópoles, Capital Regional, Centro Sub-regional, Centro de Zona e Centro Local⁵.

5 A) Metrópoles: Principais centros urbanos do país. Caracterizam-se por serem cidades de grande porte, com fortes relações e extensa área de influência. Se divide em três subníveis, de acordo com a extensão territorial e a intensidade dessas relações, sendo eles grande metrópole nacional, metrópole nacional e metrópole. b) Capital regional: cidades importantes, com nível inferior às metrópoles, mas que também compõem o nível superior da rede urbana nacional. Possui área de influência em nível regional, devido às atividades presentes em seu território que lhe conferem papel polarizador em relação a grande número de municípios. Também possui três subdivisões, sendo elas: capital regional A, capital regional B e capital regional C. c) Centro sub-regional: centros urbanos com atividades de gestão menos complexas que metrópoles e capitais regionais. Possuem área de atuação reduzida e suas relações com centros para além de suas redes se dão, de modo geral, com as metrópoles nacionais. Subdividem-se em dois grupos, a saber: centro sub-regional A e centro sub-regional B. d) Centro de zona: cidades de porte inferior e com atuação restrita a sua área imediata. Exercem funções de gestão elementares e subdividem-se em: centro de zona A e centro de zona B. e) Centro local: cidades com centralidade e atuação que atende apenas aos seus habitantes, não extrapolando os limites municipais. De modo geral, têm população inferior a 10 mil habitantes.

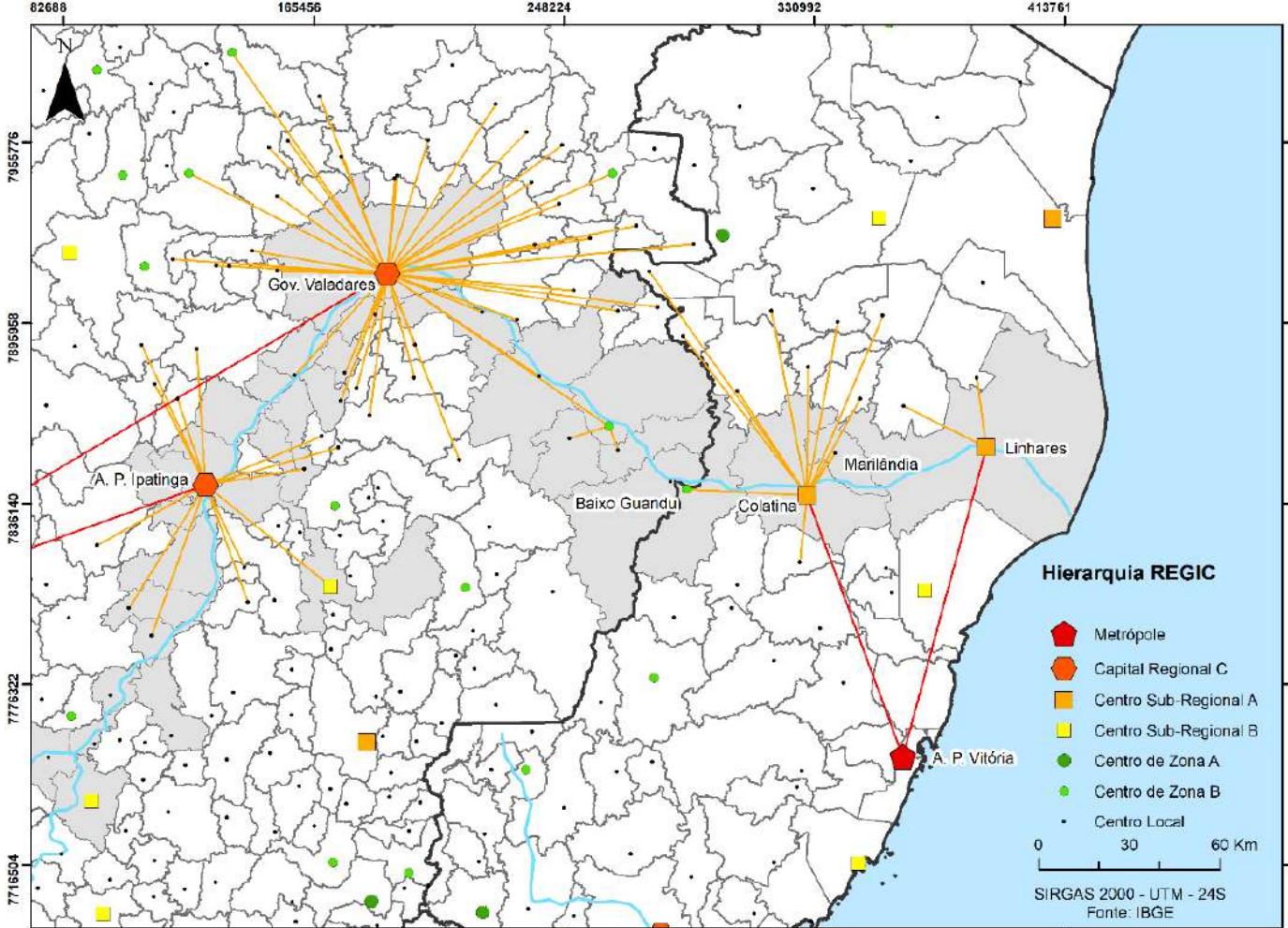


Figura 04. Rede urbana do Vale do Rio Doce. Fonte: Elaborado pelos autores com dados de REGIC, 2020.

Ainda, segundo o mesmo REGIC (IBGE, 2008), duas grandes redes urbanas compunham a região da bacia do rio Doce: a rede urbana vinculada à capital regional A Vitória, polarizando principalmente os municípios da parte baixa da bacia (avançando até o Leste de Minas Gerais e Sul da Bahia) e a rede urbana vinculada à metrópole Belo Horizonte, polarizando os núcleos urbanos das porções média e alta da bacia.

No caso do Baixo Rio Doce, segundo o estudo do IBGE (2008), Colatina se caracterizava como um Centro Sub-regional A, sendo essa a mais alta hierarquia do baixo vale. Destaca-se que, além do mais alto nível hierárquico, Colatina apresentava a maior área de influência, se comparado com os outros três municípios que compõem o baixo vale, mantendo vínculos diretos e indiretos com sete municípios⁶, sendo alguns deles externos ao vale.

6 Segundo o REGIC de 2008, Colatina mantinha vínculos com Alto Rio Novo, Governador Lindenberg,

A cidade de Linhares era classificada pelo IBGE (2008) como centro sub-regional B, alcançando, dessa forma, nível hierárquico imediatamente inferior ao de Colatina. Apesar de oferecer uma ampla gama de serviços e ter um centro comercial bem estruturado, como visto nos tópicos anteriores, Linhares polarizava somente os municípios de Rio Bananal e Sooretama.

Tanto Baixo Guandu quanto Marilândia foram classificados pelo IBGE com o menor grau de centralidade, qual seja, como Centros Locais. Isso reflete a baixa capacidade de polarização destes municípios, o que, por sua vez, não exclui o fato de suprirem as demandas de consumo menos complexas, oriundas, principalmente, de seus distritos municipais. Sendo Centros Locais, a população destes municípios tende a se deslocar para centros de hierarquia superior em busca de comércio e serviços mais complexos.

De modo geral, foi possível observar que a formação socioespacial do Baixo Rio Doce deu origem a dois importantes polos regionais, como Colatina e Linhares. Isso quer dizer que, por meio dessas cidades, o Baixo Vale do Rio Doce vem polarizando, de forma direta ou indireta, uma região de influência de 11 municípios, sendo 10 externos ao próprio Vale. Este fato evidencia que esta microrregião tem passado por um processo de complexificação das estruturas funcionais urbanas, por meio da intensificação da dinâmica dos fluxos e dos deslocamentos de pessoas, bens, mercadorias, o que leva a compreensão de Colatina e Linhares como possíveis cidades médias.

A complexificação desta microrregião ainda pode ser constatada no estudo mais recente do IBGE, de 2020, que trata da região de influência das cidades (IBGE, 2020). Segundo esta publicação (IBGE, 2020), Linhares passou a equivaler a Colatina como um Centro Sub-regional A, e Colatina aumentou sua área de polarização para 12 municípios, incluindo Baixo Guandu em sua área de influência. Isso demonstra que o Baixo Rio Doce, por meio de Colatina e Linhares exerce influência para 14 municípios, aumentando sua polarização, inclusive, para o leste de Minas Gerais (Figura 04).

Considerações finais

Buscou-se compreender, nesta pesquisa, os principais acontecimentos que marcaram a urbanização do Baixo Rio Doce, assim como a atual dinâmica socioeconômica de sua rede urbana. Desse modo, foi possível constatar que o Baixo Rio Doce corresponde a uma microrregião de ocupação tardia, em função do acesso que o rio representava para as zonas auríferas, da dificuldade em se estabelecer rotas fluviais e comerciais neste rio, da densa Mata Atlântica e da resistência dos indígenas diante das tentativas de colonização.

Mantenópolis, Marilândia, Pancas, São Domingos do Norte, São Gabriel da Palha, São Roque do Canaã e Vila Valério.

A efetiva ocupação desta microrregião só se deu quando, de fato, houve maior interesse econômico neste processo. A chegada dos imigrantes europeus, a busca por novas terras cultiváveis e, sobretudo, o início das obras da EFVM foram fatores determinantes para que se lançassem as futuras sementes da urbanização no local. Cabe destacar, ainda, o papel da construção da ponte sobre o rio Doce, eixo viário que direcionou a ocupação das terras ao norte deste rio. Estes fatores conduziram a uma dinamização da centralidade de Colatina, que se constituiu como principal núcleo desta microrregião – e um dos principais do Espírito Santo – em meados do século XX, dando origem aos três outros municípios que compõem esta microrregião. A importância de Colatina foi estruturada em razão da centralidade que exercera para o ciclo econômico do café e da concentração de expressivas condições gerais de produção. E mesmo com a sanção da política de erradicação dos cafezais, o desenvolvimento de uma densa praça comercial e de um pujante setor de serviços, que se aproveitaram das condições infraestruturais oriundas do ciclo do café, fizeram com que a centralidade de Colatina se mantivesse proeminente até os dias atuais.

De modo paralelo, a centralidade de Linhares, consolidada a partir dos investimentos na produção cacauíra e das atividades de extração de madeira, foi fortalecida em razão da consolidação da indústria moveleira e das atividades de comércio e serviços a elas relacionadas. Atualmente, com o advento da indústria de petróleo e gás natural, Linhares tem despontado como o principal núcleo econômico do Baixo Vale.

O processo histórico de estruturação e fortalecimento da centralidade destes dois municípios teve íntima relação com o desempenho positivo do Baixo Rio Doce na análise socioeconômica, se comparado com as demais microrregiões da bacia. Tanto em termos populacionais quanto em termos econômicos, o relativo bom desempenho de Colatina e Linhares elevou os índices de toda a microrregião.

Além do mais, mostra-se relevante o fato do Baixo Rio Doce, por meio de Linhares e Colatina, concentrar, atualmente, duas das principais centralidades da bacia, as quais, por sua vez, aparentam desempenhar papéis típicos de cidades médias. Desse modo, estes dois municípios aglutinam, junto a suas sedes, atividades comerciais e de serviços de alta complexidade, o que demonstra a importância desta microrregião, também, no que se refere ao atendimento das demandas de consumo regional. Tudo isso demonstra, ainda, que o Baixo Rio Doce tem apresentado constante complexificação da estrutura das centralidades e dos fluxos que são estabelecidos por meio delas.

Todavia, é preciso destacar que, em um primeiro momento, o desempenho apresentado pelos municípios no aspecto socioeconômico pode obscurecer problemas históricos que acometem esta microrregião. Como exemplo, pode-se citar o crescimento econômico de Linhares em razão das atividades industriais de petróleo e gás, e a dificuldade deste se desdobrar em um pleno desenvolvimento

socioespacial que abranja a totalidade do Baixo Rio Doce. E ainda, a ineficácia dos planos diretores na qualificação do ordenamento do espaço urbano, sobretudo das margens do Rio Doce.

Nota-se, então, o desafio de se planejar uma microrregião com estas características, marcada por uma forte integração ambiental, que precisa ser potencializada, por meio do redesenho do papel de seu principal eixo fluvial. Verifica-se ainda a necessidade do desenvolvimento de políticas e planos que possibilitem um desenvolvimento mais equânime de sua rede urbana, sob o ponto de vista socioeconômico, potencializando a atuação dos municípios de modo integrado, e não competitivo.

Referências

ASSIS, L. C. **A produção imobiliária de loteamentos residenciais e o poder das elites locais: os casos de Colatina e Linhares/ES**. Tese (Doutorado em Geografia), UFES, Vitória, 2022.

CAMPOS JUNIOR, C. T. **A formação da centralidade de Colatina**. Vitória: IHGS, 2004.

COELHO, A. L. N. Bacia Hidrográfica do Rio Doce (MG/ES): uma análise socioambiental integrada. **Revista GeografarES**, Vitória – ES, nº 7, 2009. P 131-146. DOI: <https://doi.org/10.7147/GEO7.156>.

COELHO, A. L. N. **Mudanças históricas na morfologia fluvial no médio-baixo Rio Doce por processos de erosão e sedimentação**. 1. ed. - Vitória, ES: UFES, Proex, 2019.

CONTI, A.; TINOCO, G. Ouro Preto, Mariana e Itabirito: um Aglomerado Urbano no coração do Quadrilátero Ferrífero. In: **PNUM**, Morfologia Urbana: Território, Paisagem e Planejamento, 2017, Vitória. PNUM 2017. Vitória, 2017.

CORRÊA, R. L. **Estudos sobre a rede urbana** [2004]. 2^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015. 332p.

CROCE, R. **Relações entre espaço urbano e cursos d'água: conflitos e interações no Vale do Rio Doce**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), UFES, Vitória, 2020.

CROCE, R. MENDONÇA, E. M. S. Relação entre espaço urbano e espaços fluviais: conflitos e interações em Ipaba (MG), no Vale do Rio Doce. **Paisagem e Ambiente**: Ensaios, São Paulo, v. 32, n. 47, 2021.

EGLER, W. A. A zona pioneira ao norte do rio Doce. **Revista brasileira de Geografia**, pp. 55-96, abr./jun. de 1951.

ESPINDOLA, H. S.; NODARI, E. S.; SANTOS, M. A. Rio Doce: riscos e incertezas a partir do desastre de Mariana (MG). **Revista brasileira de história** (impresso), v. 39, p. 141-162, 2019.

FELIPPE, M. F.; COSTA, A.; JÚNIOR, R. F.; MATOS, R. E. S.; JÚNIOR, A. P. M. Acabou-se o que era Doce: notas geográficas sobre a construção de um desastre ambiental. In: MILANEZ, B.; LOSEKANN, C.. **Desastre no vale do rio Doce: Antecedentes, impactos e ações sobre a destruição**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

FERREIRA, S. R. B. Marcas da colonialidade do poder no conflito entre a mineradora Samarco, os povos originários e comunidades tradicionais do Rio Doce. In: MILANEZ, Bruno; LOSEKANN, Cristiana. **Desastre no vale do rio Doce: Antecedentes, impactos e ações sobre a destruição**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Cidades@ Marilândia. IBGE, 2023.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). População estimada 2018.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Produto interno bruto dos municípios. IBGE, 2016.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Regiões de Influência das Cidades 2007. IBGE, 2008.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Regiões de Influência das Cidades 2018. IBGE, 2020.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Censo Demográfico. IBGE, 2000, 2010.

INSTITUTO de Desenvolvimento Educacional e Industrial do Espírito Santo (IDEIES). Anuário da Indústria do Petróleo no Espírito Santo. Vol. 2, 2018 - Espírito Santo: Ideies, 197.

PEIXOTO, N. B. et al. (coord.). **MG-ES um sistema infraestrutural**. Pesquisa inicial da região. Centro Universitário do Leste de Minas Gerais - UNILESTE MG / Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG / Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, 2003.

PIQUET, R.; SERRA, R. (Org.). **Petróleo e região no Brasil**: o desafio da abundância. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

STRAUCH, N. **Zona metalúrgica de Minas Gerais e vale do rio Doce**. IBGE, 1958.

TAVARES, F. S. **Uma análise dos impactos dos royalties do petróleo no PIB per capita dos municípios da região sudeste brasileira**: uma abordagem econométrica espacial. Dissertação (Mestrado em Ciências), USP, Piracicaba, 2017.

WANDERLEY L. J.; MANSUR, M. S.; MILANEZ, B.; GIFFONI PINTO, R. Desastre da Samarco/Vale/BHP no Vale do Rio Doce: aspectos econômicos, políticos e socioambientais. **Ciência e Cultura** (Online), v. 68, n. 3, p. 30-35, 2016.

Rômulo Croce

Mestre e Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e graduado em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes) - Campus Colatina. Atualmente, é Arquiteto e Urbanista efetivo da Prefeitura Municipal de Linhares, ocupando o cargo de Diretor de Planejamento Urbano do município.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7229-6398>

Eneida Maria Souza Mendonça

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1995) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2001). Atualmente é professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3290-2215>

A arquitetura religiosa norte-italiana e a paisagem ribeirinha de Alfredo Chaves, ES

The North Italian religious architecture and the riverside landscape of Alfredo Chaves, ES

Juliana de Souza Silva Almonfrey
(DTAM-UFES/SEBRAE)

Resumo: O artigo apresenta um estudo de caso relacionado ao tema da constituição da arquitetura religiosa de colonos italianos na paisagem ribeirinha capixaba. Por meio de análises, reflete sobre os processos de assimilação e de adaptação regional, bem como os aspectos da manutenção das tradições da região de origem dos imigrantes na configuração dos edifícios. Compreende a arquitetura como manifestação da identidade da comunidade e dos momentos de sua formação.

Palavras-chave: arquitetura religiosa; imigração italiana; Alfredo Chaves – ES.

Abstract: The article presents a case study related to the establishment of the religious architecture of Italian settlers in the riverside landscape of Espírito Santo. Through analyses, it reflects on the processes of assimilation and regional adaptation, as well as the aspects of maintaining the traditions from the immigrants' place of origin in the configuration of the buildings. It understands architecture as a manifestation of the community's identity and the moments of its formation.

Keywords: religious architecture; italian immigration; alfredo chaves - es.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.46320>



Figura 1. Fotografia da Igreja de Santa Maria Madalena, Matilde - Alfredo Chaves. Nota-se a presença de andaimes que foram utilizados na última reforma. Fonte: foto da autora.

Era o ano de 1874 e chegava ao estado do Espírito Santo um grupo de estrangeiros advindos das regiões do norte da Itália. Um total de 388 imigrantes, que foram trazidos pelo navio *La Sofia*, por meio da expedição Tabacchi. Batizada com o sobrenome do seu idealizador, o italiano Pietro Tabacchi, a viagem promoveu pela primeira vez a vinda de italianos em massa para terras capixabas. O processo se intensificou nos anos seguintes e, dentre os estrangeiros de várias nacionalidades que vieram para o Brasil no século XIX, os italianos foram os que chegaram em maior número ao Espírito Santo.¹

Ao longo dos anos de imigração, a paisagem do município interiorano de Alfredo Chaves -ES foi desenhada por construções católicas, muitas delas a poucos quilômetros das outras e de variada devoção. No entorno das primeiras capelas improvisadas e feitas com materiais da região (barro, areia, madeira e pedra) é que as comunidades de colonos foram formadas. Várias delas estão preservadas e com o uso religioso ativo, testemunhando um tempo passado. Até os dias atuais, próxima aos córregos do rio Benevente, em meio às colinas e às

¹ Apenas no século XIX, o número de imigrantes vindos da Itália alcançou 75% do total de estrangeiros que chegavam ao solo capixaba. A maior parte era procedente do Norte e composta por famílias de agricultores e de religião católica. Para mais dados cf. Franceschetto; Lazzaro, 2014.



Figura 2. Ilustração da Igreja de Santa Maria Madalena em Cannaregio, Veneza, Itália, com a presença da torre sineira à direita, esta foi demolida em 1888. A igreja permanece no local até os dias atuais. Fonte: <http://churchesofvenice.com/cannaregio2.htm#santamarmadd>. Acesso em: 06 jun. 2025.

planícies, encontra-se uma arquitetura que aponta para a tradição de um tempo antigo e de um local longínquo: a terra natal.

Um desses edifícios é uma construção popularmente conhecida como Igreja de “Duas pontes”, localizada na comunidade de Santa Maria Madalena (Figura 1). De arquitetura peculiar em relação as demais da região, o templo é datado de 1888. Recebeu o título de Igreja de Santa Maria Madalena, santa de devoção dos colonos, a mesma que é padroeira de uma construção católica em Cannaregio - Veneza, norte da Itália (Figura 2). Refletindo os ares do neoclassicismo, a construção veneziana foi construída em 1780 com inspiração no Panteão Romano. Possui planta circular e originalmente era acompanhada por um campanário com um relógio, que foi demolido no ano de 1888.

A relação entre esses dois edifícios presentes em regiões distantes e também banhadas pelas águas será abordada nesse artigo. Assim, procura-se refletir se a configuração que tomou a igreja, construída pelos colonos recém-chegados ao Brasil, é resultado de um processo de manutenção das referências arquitetônicas de sua região de origem - o Vêneto e o Trento, no norte da Itália. Intenta-se, portanto, por meio desse estudo de caso, contribuir com uma reflexão sobre a constituição da arquitetura religiosa dos colonos italianos na paisagem ribeirinha capixaba.

Em relação à imigração italiana em Alfredo Chaves, foi em meados da década de 1870 que o fluxo migratório se intensificou no município, especialmente por pessoas oriundas das expedições. Os navios que chegavam atracavam no Porto de Vitória, de onde os estrangeiros tomavam embarcações em direção aos demais portos do Espírito Santo, localizados em Anchieta, São Mateus, Piúma, Guarapari e Santa Cruz, esta última região ficou conhecida como Colônia de Novo Trento. Alguns grupos seguiam de trem para outras regiões. Especificamente, sobre a região Sul do estado, onde estava o rio Benevente, havia a seguinte organização:

[...] colônia de Rio Novo multiplicava-se em cinco áreas, denominadas de Primeiro, Segundo, Terceiro, Quarto territórios, que se estendiam entre o rio Itapemirim e os afluentes do Benevente. Por este rio, cuja navegação em pequenas canoas se alcançava a atual cidade de Alfredo Chaves, entrou a maioria dos italianos a partir de 1875. (Franceschetti, 2014, p. 60)

A colonização do primeiro território já vinha ocorrendo desde 1845, por colonos agricultores de diversas nacionalidades, mas foi entre os anos de 1888 e 1900 que se efetivou a entrada em maior número de italianos pelo rio Benevente. Os estrangeiros, que foram sendo assentados em terras próximas ao curso do rio na atual localidade de Alfredo Chaves, posteriormente, se deslocaram pelo rio em pequenas embarcações até a sesmaria Quatinga, onde fundaram o povoado de Alto Benevente. Alguns dos colonos, receosos com as enchentes e com ataques de indígenas, continuaram a subir o rio para se instalarem em uma área mais elevada, batizada de Vila de Todos os Santos.

Os primeiros anos em um território desconhecido eram de trabalho árduo e de dispersão social, como relata Posenato (1997):

O governo brasileiro, ao assentar os imigrantes em suas próprias terras, e não agrupados em aldeias, como na Itália, planejou apenas as sedes das colônias como núcleos de convergência administrativa. No aspecto social, não reservou atenção. (p. 305).

Nesse contexto de afastamento, a religião foi um dos elementos de coesão. De confissão Católica Apóstólica Romana, os imigrantes italianos começaram a construir os primeiros edifícios religiosos em seus assentamentos, o que também colaborava no processo de socialização, servindo de local de encontro. Toda a comunidade se unia em torno do intento construtivo, como apontou o cônsul Rizzardo Rizetto, que, em visita ao estado do Espírito Santo em 1905, relatou:

Em Curubicá, não existe capela; os colonos estão agora construindo, prestando cada qual gratuitamente, para isso, alguns dias de trabalho. Como a terra presta-se para fazer tijolos, já preparam 70.000 para a nova igreja. (Rizetto apud Posenato, 1997, p. 308).

Rizzetto admirou-se quando constatou que, no município de Alfredo Chaves, a proporção era de uma capela para cada 122 habitantes, ou seja, de 10 a 15 famílias (1905 apud Posenato, 1997, p. 307). Isso explica o quantitativo de igrejas do município, que com uma área de aproximadamente 616,50 km², possui 49 igrejas distribuídas nos distritos de sua zona rural.²

Quanto ao estudo do desenvolvimento da arquitetura de imigração italiana no Espírito Santo, destaca-se o trabalho de Posenato (1997) que as distingue em quatro áreas: a residencial, a comercial, a religiosa e a industrial. Tomando como base a expectativa de duração dessas construções e a evolução nas formas de construir do colono, o autor realizou uma classificação de sua arquitetura em construções provisórias - marcadas pela precariedade das condições e a rapidez construtiva para abrigar as famílias - e arquitetura permanente, dividida nos períodos primitivo, apogeu e tardio. Sobre as construções residenciais, sem a presença de engenheiros ou de arquitetos, eram pensadas conforme a necessidade dos colonos. As construções eram erigidas pelos próprios membros da família e nelas empregavam-se recursos e materiais do entorno, como madeira, barro e palha. O período de apogeu corresponde ao ciclo do café, em que os recursos financeiros começaram a aumentar nas comunidades e, consequentemente, diversificaram-se o uso de materiais e de técnicas, com a presença de tijolos, telhas em cerâmica e coberturas metálicas. Sobre isso, relata Derenzi:

Os que chegaram até os meados de 1880 e obtiveram terras adequadas conseguiram construir suas casas, quase todas de dois pavimentos, de esteios ou tijolos, cobertos de folhas de zinco. (Derenzi apud Posenato, 1997, p. 65)

Em relação às igrejas, os líderes religiosos responsáveis pela edificação das capelas e templos eram os *fabbricieri* (fabriqueiros), ou seja, leigos que dirigiam as construções e realizavam sua manutenção, como aponta Carnielle:

Os fabriqueiros eram uma instituição vigente no Vêneto e que foi introduzida no Espírito Santo. Entre nós, alguns deles quase se autodefinem como "Padres", a maioria era constituída de pessoas sérias, humildes, piedosas e dedicadas. (2006, p. 253).

A influência de clérigos também era presente. Os padres, que visitavam as comunidades, mesmo que esporadicamente, parecem ter influenciado no processo de construção de algumas igrejas. Salvador (1978) relata a respeito

² Dados produzidos a partir de pesquisas realizadas em subprojetos de Iniciação Científica (editais 20/21 e 21/22) pela autora do artigo e por orientandos do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFES, são eles: "Inventário da arquitetura religiosa dos imigrantes italianos da zona rural de Alfredo Chaves, ES" e "Segunda etapa do inventário da arquitetura religiosa dos imigrantes italianos da zona rural de Alfredo Chaves, ES".



Figura 3. Vista da Igreja de Santa Maria Madalena. No complexo construído, além do templo, há banheiros, espaços para socialização com uma cantina, um campanário, uma escola e um cemitério no lado aposto ao terreno. Ao fundo, observa-se parte da paisagem do Vale de Santa Maria Madalena, em Matilde, Alfredo Chaves, por onde passa um dos córregos do rio Benevente. Fonte: acervo da autora.

de um padre do espanhol agostiniano que viveu por muitos anos em São João, distrito de Alfredo Chaves, exercendo influência na concepção de uma igreja de outra comunidade da região: “Foi este que idealizou o modelo da igreja de Santa Maria Madalena.” (Salvador, 1978).

Objeto de análise desse artigo, essa igreja está localizada no Vale Santa Maria Madalena e foi construída às margens de um dos córregos do rio Benevente, compondo a paisagem ribeirinha de Alfredo Chaves (Figura 3). Ao dirigir o olhar para o edifício, pergunta-se: a configuração da igreja construída estaria ligada a uma atitude dos imigrantes em manter as raízes da arquitetura do Vêneto, manifestando elos afetivos entre os colonos e seu lugar de origem?

Os laços de afeto entre os indivíduos e o meio ambiente podem ser compreendidos pela Topofilia, conceito desenvolvido por Yi-Fu Tuan (1974). Segundo o autor, há manifestações específicas do amor humano por lugar, que diferem em intensidade, sutileza e manifestação. O modo como os seres humanos respondem ao meio ambiente pode variar. Essa resposta pode ser estética (prazer/deleite visual), tátil (o sentir do contato físico) e sentimental que se tem pelo

ambiente. Mais permanente e mais difícil de expressar, a resposta sentimental percebe o lugar com o sentido de lar, local de lembranças do passado, meio de sobrevivência e de ganhar a vida (Tuan, 1980, p. 107).

Vale dizer que, no estado do Espírito Santo, algumas localidades em que foram assentados os italianos passaram a receber nomes que se remetiam à terra de origem dos imigrantes. O município interiorano de Nova Venécia, por exemplo, faz referência à Veneza, localizada na região do Vêneto, norte da Itália. Como já mencionado, o navio “La Sofia” chegou ao Porto de Vitória com famílias que foram destinadas à Colônia de Nova Trento, hoje distrito de Santa Cruz, município de Aracruz. O título da colônia refere-se à província italiana do Trento, também localizada na parte norte da Itália. Tal atitude de trazer referências estrangeiras, aponta para a tentativa de evocar as lembranças de um passado próximo, como também de criar um ambiente de familiaridade com o novo local de habitação, ainda que de início nominalmente, mas que também pode ser visto na arquitetura, especificamente, nas contruções de igrejas católicas.

Outra questão abordada nesse estudo é se o padre espanhol agostiniano, aquele que idealizou a igreja de Duas Pontes, teria baseado-se no modelo da Igreja de Santa Maria Madalena em Cannaregio, localizada na província de Veneza, uma das áreas que mais enviou imigrantes para o Espírito Santo. Quanto isso, não foram encontradas, até o momento, mais evidências da ação efetiva do padre espanhol quanto à escolha de um modelo para a construção da igreja local. Mas, quando comparadas, a Igreja de Duas Pontes e a Igreja de Veneza estabelecem pontos de contato no que se refere a sua plasticidade, especificamente, no aspecto visual da fachada principal dos edifícios.

Para o aprofundamento do estudo sobre o objeto desse artigo, realizou-se uma análise levando-se em conta os seguintes pontos: o programa arquitetônico do templo alfredense e de seu conjunto, as técnicas empregadas na sua construção, o partido, a comodulação e modenatura do edifício. Tais premissas vêm da proposição do arquiteto e urbanista Lucio Costa (1978), que conduzirão a leitura da Igreja de Duas Pontes. No trecho abaixo, Costa explica sua abordagem:

Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista, além das imposições do meio físico e social, consideradas no seu sentido mais amplo, o “programa”, isto é, quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida, a “técnica”, quer dizer, os materiais e o sistema de construção adotados; depois, o “partido”, ou seja, de que maneira, com a utilização desta técnica, foram traduzidas, em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; finalmente, a “comodulação” e a “modenatura”, entendendo-se por isto as qualidades plásticas do monumento. (Costa, 1978, p. 130)

Incialmente, no que diz respeito às necessidades de ordem funcional a satisfazer com a construção do edifício e seu complexo, ou seja, o programa, é

necessário pensar a respeito do que se esperava de uma igreja do fim século XIX construída por imigrantes. Os italianos procuravam um lugar em que pudessem expressar a sua fé, manter suas tradições e também socializar com os vizinhos e familiares. Era no entorno das igrejas que se mantinham as tradições populares com suas devoções, festas e se descansava da rotina semanal.

Observa-se que o conjunto arquitetônico de Santa Maria Madalena foi se desenvolvendo ao longo dos anos, na medida que prosperava a comunidade e surgiam necessidades de ordem funcional (Figura 3). Em relação aos aspectos do meio físico, no terreno onde localiza-se a igreja, passa um dos córregos do rio Benevente, algo propício para o fornecimento de água para a comunidade religiosa. Inicialmente, foram construídos o templo e uma antiga torre sineira, que foi substituída pela atual em alvenaria e que está localizada na entrada do conjunto. Com o tempo, para além das funções de culto, o terreno da igreja passou a aglutinar as atividades da comunidade. Para as datas comemorativas, foi construído um local coberto para a socialização com uma espécie de cantina, substituindo as barracas de madeira improvisadas que eram usadas nos tempos de festa. Banheiros em alvenaria também foram feitos. No entorno da igreja, foi edificada uma pequena escola para suprir a educação das crianças. Para o sepultamento dos entes falecidos, localizado no lado oposto do terreno, mais precisamente em uma pequena encosta, está o cemitério.

Para tratar da técnica e dos materiais utilizados, faz-se necessário isolar o edifício principal dos demais adjacentes. O templo é o único de todo o complexo que ainda possui aspecto e a estrutura original, mesmo que com algumas pequenas alterações realizadas a partir de reformas. As paredes desse edifício são portantes, por conseguinte muito espessas, cerca de 60 cm, construídas em pedra e argamassa para assentamento. Vale relembrar que os italianos recém-chegados aproveitaram a abundância de materiais da região, como barro, areia, madeira e pedra. Para o acabamento, as paredes eram rebocadas com estuque e caiadas. Atualmente, estão rebocadas e pintadas na cor verde. A cobertura original foi feita com material metálico e com estrutura de madeira. A presença da pedra como principal material construtivo evidencia uma mudança no uso dos materiais, ou seja, a substituição da madeira e de tijolos, muito comum nas construções das primeiras capelas. Além disso, a cobertura de material metálico, aponta para o tempo do apogeu da arquitetura ítalo-brasileira, segundo a classificação de Posenato (1997), em que esse tipo de recurso passou a ser utilizado. Assim, a igreja aparece imponente na paisagem rural como uma construção definitiva feita com materiais mais resistentes, fruto dos esforços de toda uma comunidade que se estabelecia na região e prosperava ao longo do tempo.

Em relação ao “partido”, nota-se na planta baixa da igreja o formato de cruz com os braços com terminação semicircular. Foram destinados espaços para janelas e entradas nas laterais (Figura 4). Quanto à organização espacial do interior, o altar-

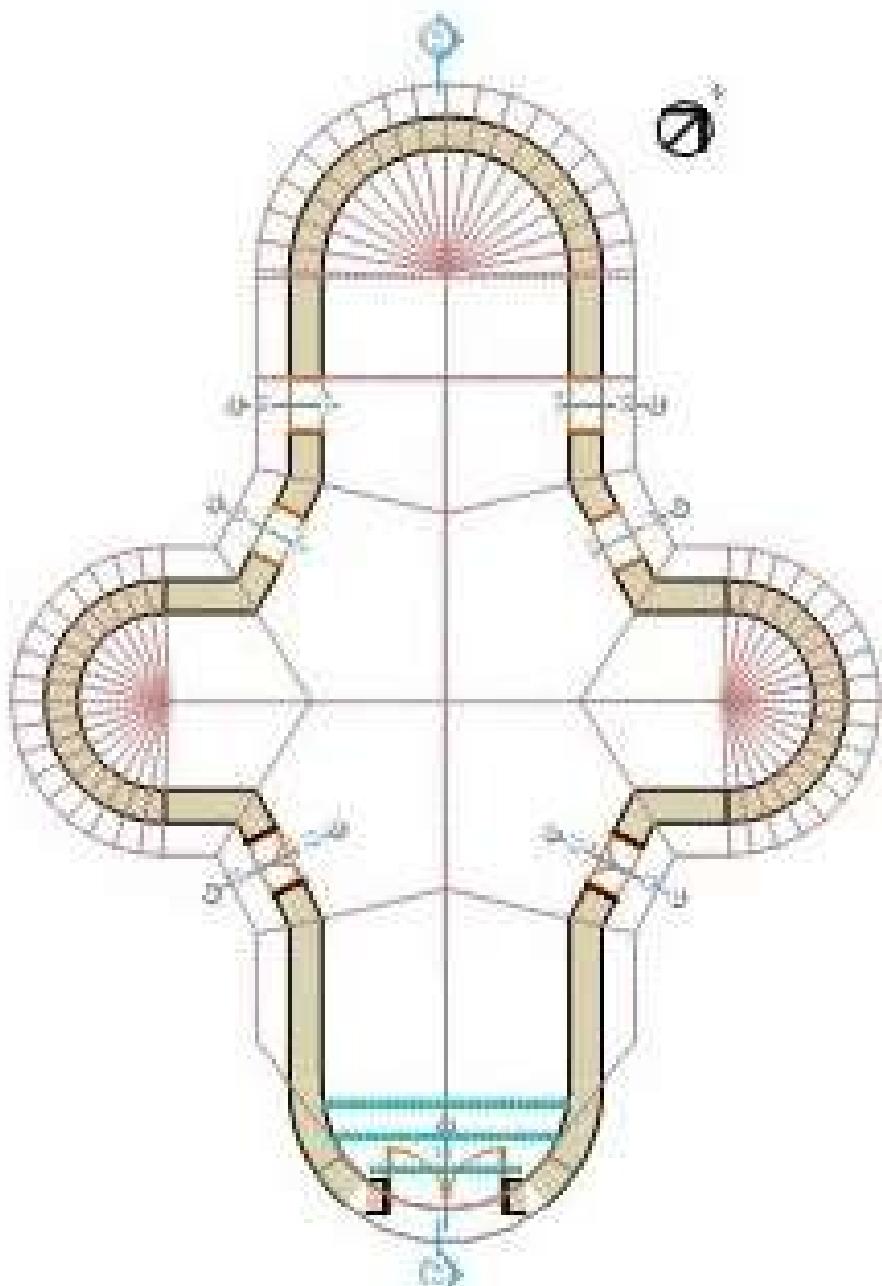


Figura 4. Planta baixa da Igreja de Santa Maria Madalena. Planta em formato de cruz com os barcos em semi-círculo. Fonte: André Sechin.



Figura 5. Interior atual da Igreja de Santa Maria Madalena com o coro ao fundo, paredes brancas e escada em formato carocol na cor azul. Fonte: acervo da autora.

mor localiza-se próximo à cabeceira, há ainda dois altares laterais em cada braço da cruz, que abrigam as imagens dos demais santos de devoção da comunidade. Ainda preservado, está o coro original feito em madeira localizado na entrada da nave do edifício, aspecto muito comum em muitas igrejas do estilo barroco. Uma escada do tipo caracol dá acesso a esse espaço destinado aos cantores nas celebrações e nas missas (Figura 5). As demais edificações, que se aglutinam ao redor do edifício principal, complementam as necessidades do programa como espaços funcionais.

Nas qualidades plásticas da Igreja de Santa Maria Madalena, chama a atenção o movimento sinuoso que se faz na planta em formato de cruz, algo inédito quando comparado às demais construções da mesma época na região, que não seguiam tal traçado. O desenho da planta é, portanto, algo peculiar para época, substituindo o aspecto rudimentar das primeiras capelas construídas. Acompanhando o movimento da planta, uma platibanda com terminação sinuosa, esconde o telhado, demonstrando um esmero construtivo (Figura 1).

Em relação à análise estilística desse edifício, adotou-se como pressuposto teórico-metodológico os estudos de Panofsky (1991) sobre iconografia e iconologia.³

Compreendendo a possibilidade de se fazer uma História da Arte como uma História das Imagens, o autor expõe um caminho para identificação de temas das obras de arte e de interpretação dos seus significados em três níveis que se organizam, sucessivamente, em descrição, análise e interpretação. O primeiro nível, trata-se de uma descrição dos elementos e motivos artísticos presentes, em que há identificação do tema primário ou natural pelas “formas puras”, essa fase denominou-se como pré-iconográfica. O segundo nível trata-se de uma análise iconográfica, ou seja, a identificação do tema. A terceira etapa, chamada iconológica, o significado intrínseco ou conteúdo da obra é apreendido. O autor diz ainda que o significado ou conteúdo “[...] revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (Panofsky, 1991, p. 52).

Vale dizer, que os estudos iconográficos em arquitetura não se restringem às análises das obras de arte que lhe são agregadas (esculturas, vitrais, quadros) e seus temas e significados, mas é possível estabelecer uma iconografia arquitetônica centrada na descrição dos elementos propriamente ditos do edifício, como cornijas, frontões, colunas, torres, ornamentos, adornos e etc, que manifestam a configuração de um estilo e/ou estilos. A compreensão e a exposição desses elementos correspondem à descrição pré-iconográfica. A partir dela, pode-se levar a percepção das diferenças estilísticas que ocorrem ao longo do tempo, identificando uma história dos estilos, sem se deter ao purismo de uma

³ Erwin Panofsky expõe esse método no livro “Significado nas Artes Visuais”, de 1955, especificamente, no texto “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença”.

descrição apenas formalista, mas realizando um aprofundamento em nível do alcance de significados e a compreensão dos monumentos como manifestações de sintomas de um tempo específico, questões essas relacionadas aos estudos de iconologia.

Seguindo a proposição Panofsky (1991) em relação a etapa pré-iconográfica, cabe nesse momento realizar uma descrição dos elementos presentes na fachada principal da igreja. Como já mencionado, na frente do edifício encontra-se uma platibanda em formato sinuoso contornada por uma cornija. Duas pilastras encimadas por coruchéus em formato piramidal flanqueiam as paredes. Um óculo localiza-se ao centro. Os fiéis são recepcionados por uma portada ornamentada por frontão triangular com cornijamento fraturado. Na entrada, há uma porta almofadada ladeada por duas colunas lisas. Encimando a igreja, está um cruzeiro de material metálico. Nota-se, portanto, a presença de elementos classicistas, como frontões, colunas e cornijas, que junto as linhas curvas que formam o edifício, como também do coro no interior com escada em caracol, evocam uma solução estilística tipicamente neobarroca.

Quando comparadas, tanto a igreja veneziana de estilo neoclássico e a igreja alfredense com ares barrocos, não priorizam ângulos retos, dando preferência pelo movimento circular. A relação entre os edifícios continua, quando se observam as fachadas. A igreja de Duas Pontes parece simplificar a portada, não reproduzindo fielmente a da igreja de Veneza, contudo, a evoca ao realizar um arranjo de elementos classicistas com o uso de colunas e um frontão triangular. Rompe ainda com o rigor dos motivos neoclássicos, quando “atualiza” a igreja italiana em terras brasileiras, exibindo cornijas fraturadas e criando um aspecto mais dinâmico, com sua platibanda sinuosa.

A relação entre a arquitetura da região norte italiana e as igrejas da paisagem alfredense também pode ser vista quando se estende o olhar para o conjunto das igrejas construídas no município, especialmente, no final do século XIX e no início do século XX. Nessas igrejas há a predominância estilística classicista. Uma hipótese é de que as igrejas mais antigas possuam esses aspectos como resultado de uma herança visual trazida pelos próprios italianos, já que no início da imigração, os fabriqueiros e seus descendentes não receberam ajuda externa para a construção desses edifícios, ou seja, provavelmente recorriam à memória. Pode-se pensar que houve a tentativa de rememorar afetivamente, por meio da arquitetura, o lugar, ou seja, a terra de origem.

Tal ponto pode ser demonstrado na semelhança entre o aspecto plástico e os elementos presentes na fachada da Igreja do Cristo Redentor, localizada em Ribeirão do Cristo - Alfredo Chaves (Figura 6) e a Igreja de São Pelagio Mártir (Figura 7), ambas com a predominância do estilo neoclássico. Esta última, foi construída em 1885 e está localizada em Treviso, norte da Itália. Vale dizer que muitas cidades italianas foram o berço do renascimento e do barroco e ainda



Figura 6. Igreja de São Pelagio Mártir, Treviso, norte da Itália. Em 1885, a igreja adquire o aspecto atual em estilo neoclássico. O campanário data de 1860 e está localizado à direita da imagem. Fonte: <https://www.parrocchiasanpelagio.it/luoghi-chiesa-parrocchiale>. Acesso em: 8 out. 2023.

conservam edificações originais nesses estilos, além das neoclássicas, que predominaram no século XVIII e XIX.

Outro aspecto a ser observado em várias igrejas centenárias da região de Alfredo Chaves é que a torre sineira não está presente na fachada principal. A ausência de torres nas fachadas das igrejas pode revelar uma solução arquitetônica típica da arquitetura de imigração italiana mais antiga. Ou seja, os colonos, utilizando materiais e recursos da região, construíam os campanários de madeira ou de alvenaria a uma certa distância da igreja, trazendo por meio da memória um aspecto típico da arquitetura católica do Vêneto (Figuras 2 e 6). Seguindo essa tradição, a igreja local de Santa Maria Madalena também exibe a torre sineira deslocada da fachada. A torre possui estrutura mais simples em alvenaria, feita com patamares e treliças, enquanto a da igreja veneziana (figura 2), apresenta aspecto mais elaborado e robustez, foi feita de tijolos e possui um relógio. Nas igrejas alfredenses, nota-se, portanto, uma ligação com a terra de origem, bem como um processo de adaptação regional, que se deu ao longo do tempo com a aquisição de recursos materiais e técnicas.

Vale dizer que se nota, também, um processo de assimilação no que diz respeito a atualização das igrejas antigas para os estilos em voga no século XX. Observa-se que os monumentos construídos a partir desse século, em sua



Figura 7. Igreja do Cristo Redentor, Ribeirão do Cristo, Alfredo Chaves. Data da construção: 1902. Exibe elementos neoclássicos como frontão, cornija, pilastras adossadas na fachada. Fonte: acervo da autora.

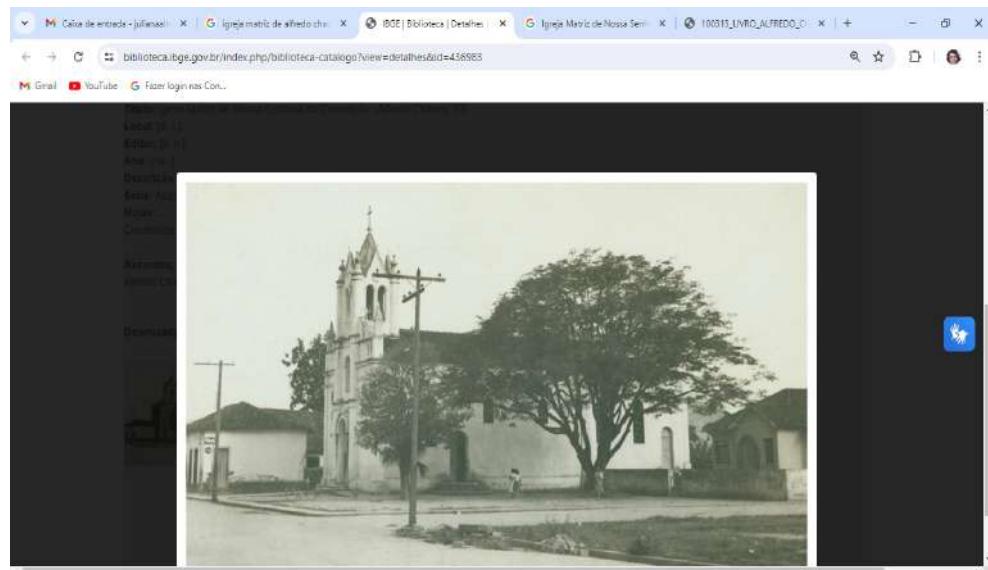


Figura 8. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição localizada em Alfredo Chaves, ES. Foto da fachada e da lateral da igreja com árvores e construções ao redor. Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=436983>. Acesso em: 8 out. 2023.

maioria, são de estilos medievalistas, como o românico e gótico, com o emprego de torres nas fachadas, arcos plenos e ogivais, além de elementos que acentuam a verticalidade, como os arremates pontiagudos. Uma hipótese é que essas construções passaram a seguir o que se aplicava na capital do Espírito Santo.

Em 1918, foi iniciada a construção da Catedral Metropolitana de Vitória, finalizada na década de 1970. A catedral, em estilo neogótico, foi construída a partir da demolição da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Vitória, de estilo colonial barroco, considerado obsoleto na época. Observa-se que uma “onda” de estilos revivalistas, como o neogótico, neorromânico e o ecletismo, inundou os edifícios religiosos tanto na capital como no interior. Com isso, é possível pensar que os fabriqueiros, já com a vida mais estável, buscassem referências estilísticas e arquitetônicas no que havia de mais importante e recente, ou seja, os estilos em voga para além do município. Além disso, a presença de clérigos nas colônias italianas se torna mais frequente com o passar dos anos, o que poderia ter influenciado nas construções e reformas das igrejas.

A mudança das características plásticas, especialmente nas fachadas dos edifícios, pode ser vista em várias igrejas de Alfredo Chaves, como, por exemplo, na antiga matriz do município. A Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Figura 8), exibindo ares do ecletismo, foi construída para substituir o antigo templo atingido por um incêndio. Outro exemplo, é a Igreja de São Marcos, construída na década de 1980 (Figura 9). Percebe-se nela traços medievalistas em estilo negótico e apelo a verticalidade, com janelas cegas e com aberturas de aspecto triangular,



Figura 9. Foto da fachada principal da Igreja de São Marcos, São Marcos – Alfredo Chaves. Igreja com traços medievalistas em estilo neogótico Datada de 1980. Fonte: acervo da autora.

a presença de pináculos nas extremidades e a torre sineira agregada a fachada.

Nota-se que nas igrejas construídas no século XX e nas mais antigas que receberam reformas nesse mesmo século, que as torres sineiras aparecem constituindo a fachada principal, substituindo a solução dos antigos campanários adjacentes aos edifícios. Sobre isso, Posenato corrobora:

A medida em que novas capelas, de maior porte e esmero construtivo substituíram as primitivas, o mesmo sucedeu com o campanário. Porém, ocorrendo segunda substituição, a capela então já consolidada como paróquia, com a intervenção na construção de padres e engenheiros, mudaram os modelos inspiradores, desaparecendo os campanários. Por influência destas matrizes, também as novas capelas incorporam torre sineira. (1997, p. 314)

A partir das análises e da reflexão aqui enunciada, nota-se que a constituição da arquitetura religiosa de imigração italiana em Alfredo Chaves estava ligada, inicialmente, a tentativa de manutenção das raízes da arquitetura da região de origem dos colonos, que se manifesta na plasticidade e nos elementos presentes nos edifícios mais antigos, remetendo aos aspectos das igrejas do norte italiano. Tal aspecto evoca sentimentos de familiaridade e de afeição, manifestam a consciência de um breve passado que deveria ser mantido e o amor ao lugar: a terra natal. Notou-se também, um processo de adaptação regional, que se deu ao longo do tempo com o uso de materiais e de técnicas locais, como também um processo de assimilação, com a atualização das igrejas mais antigas e a construção de novos edifícios nos estilos em voga no século XX. Nesse sentido, uma mudança de atitude em relação a certas convenções arquitetônicas, por exemplo, poderia ser sintoma de uma mudança de atitude mais ampla, em nível coletivo de adaptação e de atualização. Compreende-se, portanto, a arquitetura dessas comunidades como um patrimônio material vivo na paisagem ribeirinha do Espírito Santo que manifesta a identidade de um povo, exibindo os momentos históricos de sua formação, bem como as soluções técnicas e estéticas frente nova vida em terras brasileiras.

Referências

COSTA, Lúcio. **A Arquitetura Jesuítica no Brasil.** Arquitetura Religiosa. São Paulo: FAU/USP-MEC/IPHAN, 1978.

FRANCESCHETTO, Cilmar; LAZZARO, Agostino (Org.). **Italianos:** base de dados da imigração italiana no Espírito Santo nos séculos XIX e XX. Vitória, ES: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2014. 1040 p. (Coleção Canaã; 20. Série Imigrantes Espírito Santo).

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

POSENATO, Júlio. **Arquitetura da imigração italiana no Espírito Santo.** Porto Alegre: Posenato Arte & cultura, 1997.

SALVADOR, Erineu Noberto. **Narrativa do histórico de fundação do povoado de São João – 1878.** 1 ed., 1986.

Juliana de Souza Silva Almonfrey

Doutora em Educação - linha de pesquisa Educação e Linguagens (PPGE - UFES). Mestre em Artes, área de concentração: Teoria e História da Arte (PPGA-UFES). Bacharel em Artes Plásticas (UFES). Professora Adjunta de História da Arte do Departamento de Teoria da Arte e Música (UFES).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5274-7630>.

Caudal: a paisagem urbana no entorno do rio Itapemirim

Caudal: the urban landscape around the Itapemirim River

João Wesley de Souza
(PPGA/UFES)
Ana Carolina Xavier
(UFES)

Resumo: Este artigo analisa criticamente as paisagens urbanas formadas ao longo do curso do Rio Itapemirim, desde suas nascentes na Serra do Caparaó até sua foz no Oceano Atlântico. Através de uma abordagem observacional e reflexiva, contrasta-se a exuberância das paisagens naturais com o processo de descaracterização urbana e arquitetônica. Discutem-se as causas dessa degradação, destacando-se a ausência de atuação efetiva do profissional de arquitetura e urbanismo. Por fim, propõe-se a necessidade de políticas públicas que aproximem esses profissionais da realidade social e territorial das populações locais.

Palavras-chave: paisagem urbana; descaracterização arquitetônica; memória urbana.

Abstract: This article critically analyzes the urban landscapes formed along the course of the Itapemirim River, from its headwaters in the Caparaó Mountains to its mouth in the Atlantic Ocean. Through an observational and reflective approach, it contrasts the exuberance of natural landscapes with the process of urban and architectural disfigurement. The causes of this degradation are discussed, with emphasis on the lack of effective engagement by architecture and urban planning professionals. Finally, the article proposes the need for public policies that bridge the gap between these professionals and the social and territorial realities of local populations.

Keywords: urban landscape; architectural decharacterization; urban memory.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49276>

Introdução

Itapemirim, com origem em Tupi, significa “pedras pequenas”, uma interpretação literal do lugar que possui pequenas pedras na foz do rio. O rio que apresenta esse nome, Itapemirim, tem suas nascentes divididas ao longo das montanhas do Caparaó, no sul do Espírito Santo, e deságua no Oceano Atlântico, mais precisamente entre a Barra do Itapemirim e Marataízes. Todavia, além dos pontos de início e fim dessas águas, esse artigo tem a intenção de destrinchar o caminho desse eixo fluvial, pela observação participativa das paisagens urbanas formadas no entorno das margens do Rio Itapemirim. Os autores se colocam nos espaços estudados e têm contato direto com as imagens formadas no percurso, nas nascentes, meio natural, e passando pelas cidades, meio urbano, o qual será o mais explorado no presente artigo.

Partindo das primeiras sociedades sedentárias, os rios tiveram um papel decisivo na formação das cidades no mundo, no Oriente Médio, a Mesopotâmia entre os rios Tigre e Eufrates, e o Egito margeando o Rio Nilo. Entendendo como os rios são necessários no desenvolvimento de cidades, olhando assim para o recorte geográfico da Bacia hidrográfica do Itapemirim, os rios que nascem no Caparaó têm notória relevância no cenário sul capixaba, com importantes cidades surgindo a partir desses rios, como, por exemplo, Cachoeiro de Itapemirim.

Nascente

Tendo em vista o ciclo hidrológico, quando ocorre a precipitação, a água penetra no solo, se acumulando no lençol freático. Após isso, devido a barreiras naturais, locais menos permeáveis, a água encontra um caminho apenas, a superfície, brotando águas cristalinas. Isso ocorre também nas montanhas do Caparaó que podem ser vistas na figura 1, entre os dobramentos geológicos surgem olhos d’água em formato de nascentes, em alguns pontos da parte mais alta do relevo, que pudemos observar em uma expedição de três dias, no início do mês de agosto, quando os presentes autores, junto com outros pesquisadores, subiram a serra do Caparaó, com o intuito de fotografar as fontes que correm em direção a leste, figuras 2 e 3.

Essas nascentes se desdobram em córregos que juntos se tornam rios e vão abastecer grande parte da Bacia Hidrográfica do Rio Itapemirim. O curso d’água nomeado como Braço Norte Direito, a vertente, mais extrema da bacia do Itapemirim que nasce na serra do Caparaó, sentido leste, é composto por seis córregos que descem da serra, são eles, de sul ao norte: Córrego do Jacutinga (Nascente do Itabapoana), Córrego Santa Marta, Córrego do Calçado, Braço do Meio, Córrego Pedra Roxa e Córrego Santa Clara, indicados na figura 4. Estes caudais constam de água cristalina com baixa temperatura, até atingir os primeiros povoados, onde começam a receber esgotos, sem tratamento, conspurcando esta dádiva da natureza. Veja a situação de Santa Rita e Santa Marta, antes de atravessar os primeiros povoados (Figura 5).



Figura 1. Caparaó. Disponível em: <https://earth.google.com>. Acesso em 30 Set. 2023.

Evanescentes culturais

Uma paisagem natural exuberante como a região do Caparaó, composta por cadeias montanhosas, aclives e declives, criando enquadramentos que parecem desenhados, rios ora com menos volume, ora caudalosos, fauna e flora com espécies exclusivas. Esse conjunto torna a arte de pensar a arquitetura extremamente interessante e desafiadora, no saber dosar, enquadrar o ambiente, relacionar a arquitetura com o entorno e ter uma forma plástica, não competindo com o externo. Esse pensamento tem, entretanto, um viés contemporâneo de pensar arquitetura, que não representa grande parte da arquitetura produzida no entorno do rio Itapemirim e seus afluentes.

Nestes primeiros assentamentos humanos, reconhecemos um estilo arquitetônico comum nas propriedades rurais que se situam no entorno da serra do Caparaó. Apontamos uma solução arquitetônica cujo partido prima por elevar a construção acima do nível do terreno, com o acréscimo do alpendre por onde se pode acessar a sala (Figura 6). Vale lembrar que o acesso pela sala implica em uma formalidade distante do uso cotidiano. Geralmente, estas propriedades recebem visitas pela cozinha. Lugar mais informal e afetivo na cultura rural. Supomos que este estilo e método construtivo pode ter sido trazido das colônias portuguesas do extremo oriente, posto que se trata de uma solução que funciona bem nos trópicos por evitar a umidade que vem do solo, facilitando assim, a conservação das estruturas de madeira e vedações realizadas em sopapo, ou como é conhecida também como “pau a pique”. Como podemos observar na figura 7, este estilo colonial-



Figura 2. Expedição rumo as fontes pelo Braço do meio, afluente do Braço Norte. Fotos: Luiz Antônio Pacheco e João Wesley de Souza

Figura 3. Nascentes. Fotos: Luiz Antônio Pacheco e Ana Carolina Xavier

rural-português incorporou a tecnologia tupiniquim para as vedações e ainda acrescenta a telha de tabuinha (madeira) para a cobertura, em lugar das telhas de cerâmica que provavelmente significavam um custo maior.

Intuímos que essa arquitetura produzida no entorno do Caparaó tenha relação com o processo de colonização portuguesa, visto que Portugal teria colônias em outros locais do globo, como na Índia e na África, onde faria mais sentido uma arquitetura como essa. Assim, então, esses saberes poderiam ter sido passados no momento de exploração dessas cidades próximas ao Caparaó, acreditando que a arquitetura se adequaria ao local.

Entretanto, não parece a solução mais adequada observando sua estrutura, uma solução arquitetônica para um clima tropical úmido, quente, não levando em conta

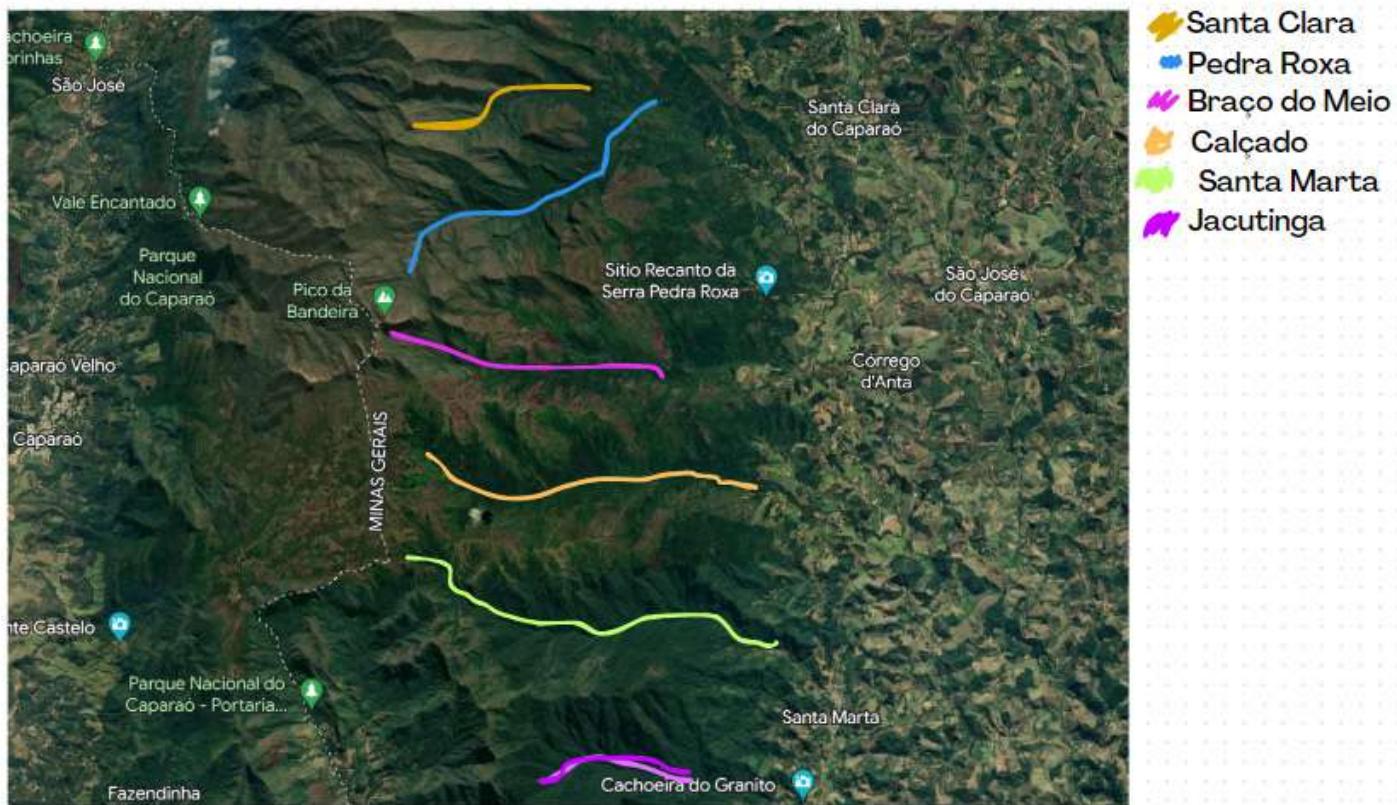


Figura 4. Indicação dos rios que nascem no Caparaó a partir de uma imagem do Google Earth. Elaboração: Ana Carolina Xavier.

que a região próxima ao Caparaó, na verdade, pertence ao tropical de altitude. Em decorrência dos ventos frios, a estrutura de madeira elevada, com piso de madeira, deixa entrar o vento por baixo da casa, e o tipo de cobertura, também em madeira, facilita a entrada de vento, porém por cima. Para conferir estas considerações técnicas, se pode visualizar esquema da figura 8. Logo, uma arquitetura nada convidativa para o local inserido, em que não protege do frio intenso do inverno, com temperaturas chegando aos 0°C, e muito menos dos ventos gelados, então, embora tenha certo apreço estético, nos parece falhar no aspecto técnico.

Essas construções rurais mais antigas vêm sendo paulatinamente demolidas para serem vendidas como madeira de demolição para a marcenaria de móveis. As poucas que restam, ainda mantidas por proprietários, sem apoio institucional para sua restauração, subsistem precariamente. Observamos a falta de tentativa de preservação da memória histórica, apontamos que um trabalho que deve ser levado a cabo com os moradores, assim como em uma cidade próxima no sul do estado que não pertencente a bacia do Itapemirim, Muqui, onde houve um trabalho árduo de reconhecimento das arquiteturas produzidas, catalogação e valorização pelos moradores, fato ausente, como vamos observar, nessas cidades da beira do Itapemirim.



Figura 5. Vertentes do Braço Norte Direito. Fotos: João Wesley de Souza e Luiz Antônio Pacheco

A dominância de coberturas metálicas e de amianto desde o pé da serra

Assim como nesse passado recente, a arquitetura feita hoje, em cidades como Ibitirama, Santa Marta e Alegre, que cresceram no esplendor do café, com sua decadência ou incremento de outras atividades econômicas, perderam o rumo arquitetônico desenvolvido até então. Seja no rigor técnico ou estético, sem uma identidade, proliferam casas que não respondem ao tempo atual e nem à cultura da região, principalmente com a escolha de suas coberturas. Observamos que as coberturas metálicas são as mesmas utilizadas em telhados de quadras de escolas e galpões industriais, etc..., elas têm em sua maioria formato de arco. Além disso, há também os telhados de amianto, que embora já tenham sido proibidos devido aos males que causam ao ser humano, sua utilização é persistente junto com as coberturas metálicas nos primeiros agrupamentos que podemos classificar como povoados, distritos e sedes municipais da região do entorno imediato do Caparaó, tais como Santa Marta e Ibitirama figuras 8, 9 e 10.

Ao visualizar tantas residências, comércios, estabelecimentos, utilizando esses tipos de cobertura, nos faz questionar quando isso teria começado e o porquê disso. A primeira hipótese refere-se ao custo, visto que os telhados de cerâmica, no saber popular, saem com um preço elevado devido, principalmente, à sua robusta estrutura em madeira para vencer grandes vãos. O que não seria necessário nas telhas de zinco, já que precisa apenas da laje batida e apoiar a estrutura pronta de fábrica sobre ela, juntamente com uma durabilidade superior, já as coberturas de amianto, o custo mais baixo propriamente dito já seria uma “justificativa” para este modo de construção.

Além disso, é preciso pontuar que, para a manutenção, não é novidade pensar que telhas de cerâmica costumam necessitar de manutenção de tempos em tempos, trocas de telhas, além de um forro e sua também manutenção periódica. Enquanto a cobertura de zinco estaria isenta dessa questão, provando sua durabilidade, algo que facilmente convence a população.

Foi observada, ainda, uma mudança no que diz respeito ao partido arquitetônico, visto que quando se cobre com estruturas metálicas, as áreas



Figura 6. Casa rural da região do Caparaó. Vedações com pau-a-pique caiado. Foto Luiz Antônio Pacheco

Figura 7. Arquitetura com baixo custo na mesma região do Caparaó. Foto: Luiz Antônio Pacheco

de serviço, são deslocadas do pavimento térreo para esta área de cobertura. Nesta área coberta podemos encontrar o que seria o equivalente à lavanderia, acrescentada de churrasqueira, área de varais para secagem de roupas etc. Poderíamos assim, desenvolver um sentido de que tais recursos tecnológicos não se justificam pelo preço e durabilidade posto que um telhado de cerâmica aplicado sobre uma construção em laje reduz sensivelmente o custo da estrutura principal em madeira. Deste modo, teríamos um custo reduzido das peças estruturais de madeira, pelo fato de que: a carga do telhado cerâmico pode ser aplicada e distribuída por pontaletes diretamente descarregados na laje, como já apontamos. Ainda acrescentaríamos o fato de um melhor conforto ambiental frente às coberturas metálicas, não apenas dos usuários da edificação, mas também da cidade, tendo em vista que os raios solares chegam até essa cobertura e o calor é refletido para o entorno, contribuindo em muito para o aumento da temperatura máxima região da cidade.

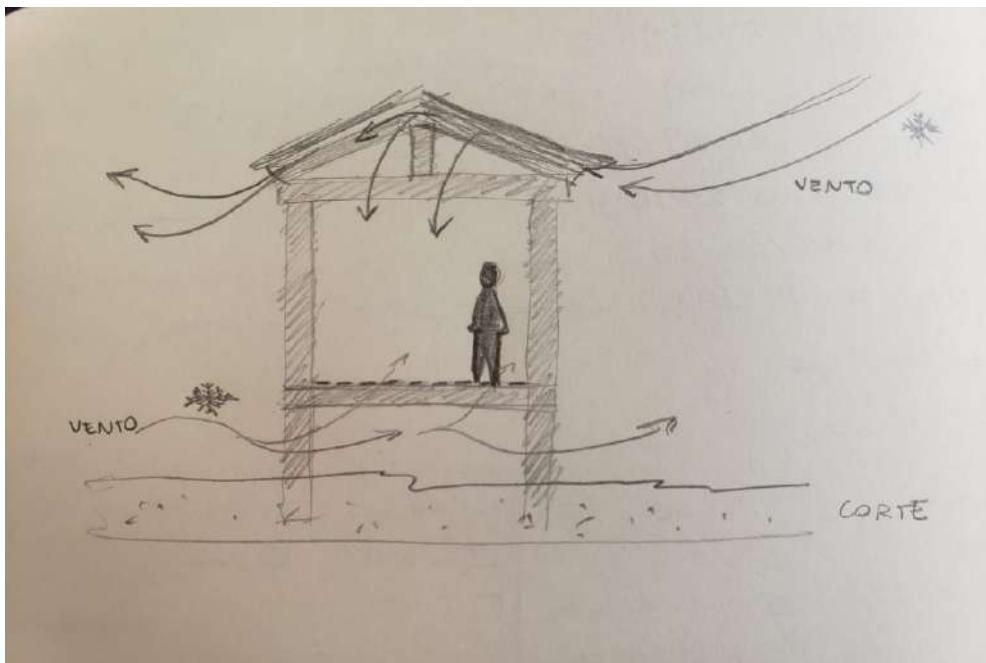


Figura 8. Esquema de ventos. Elaboração: Ana Carolina Xavier

Uma segunda leva de evanescências

Percorrendo mais o Rio Itapemirim em direção ao leste, encontram-se cidades que tiveram grande importância no Ciclo do Café, esse que contribuiu imensamente no desenvolvimento da região sul do estado. A começar com as primeiras ferrovias que ligavam todo o sul do estado a Cachoeiro do Itapemirim entre o final do século XIX e início do século XX, para o transporte do café (Figura 11), seriam as ferrovias 3 e 5 ligadas à 4, cujo ponto de encontro é Cachoeiro do Itapemirim.

Na medida em que o café entrava em seu auge, cidades como Jerônimo Monteiro, Cachoeiro do Itapemirim, Mimoso do Sul, Muqui, e Barra do Itapemirim tiveram uma relação completamente atrelada ao café. Esse desenvolvimento econômico repentino, junto com as ferrovias facilitando o transporte e a comunicação com a capital estadual, com o Rio de Janeiro, o que explica, em parte, a formação da paisagem urbana dessas cidades. Nesse período, o Rio de Janeiro passava por uma busca de um movimento artístico e cultural que fosse tipicamente brasileiro, gerando uma arquitetura neocolonial, (Figura 12), que influenciou diversas cidades como as do sul capixaba.

Outro movimento estético-arquitetônico que estava em destaque nesta época era o ecletismo (Figura 13), que foi amplamente difundido no sul do estado do Espírito Santo, assim como também o neocolonial. Estilos arquitetônicos,



Figura 9 - Santa Marta. Degradação da arquitetura rural tradicional, cedendo lugar para o amianto e cobertura metálica. Foto: João Wesley de Souza.



Figura 10 - Vista de cima e aproximada da cidade de Ibitirama, com coberturas metálicas em destaque.
Disponível: <https://www.amunes.org.br/noticia/ler/2288/conheca-a-historia-dos-33-anos-de-ibitirama>. Acesso em: 30 set. 2023.

tão atrelados ao ciclo do café que em sua decadência causa também uma mesma reação nessas cidades influenciadas, a morte dos estilos neocolonial e eclético entre a década de 40 e 50, vão dar lugar aos traçados modernistas. Porém, enquanto no Rio de Janeiro há a substituição pelos ideais modernistas na arquitetura, não é o que ocorre na mesma intensidade nas áreas do entorno do Itapemirim. Visto que a riqueza vinha do café, sem poder depender dele, a arquitetura se torna objetiva e pragmática, perdendo seus vínculos com os citados movimentos estéticos.

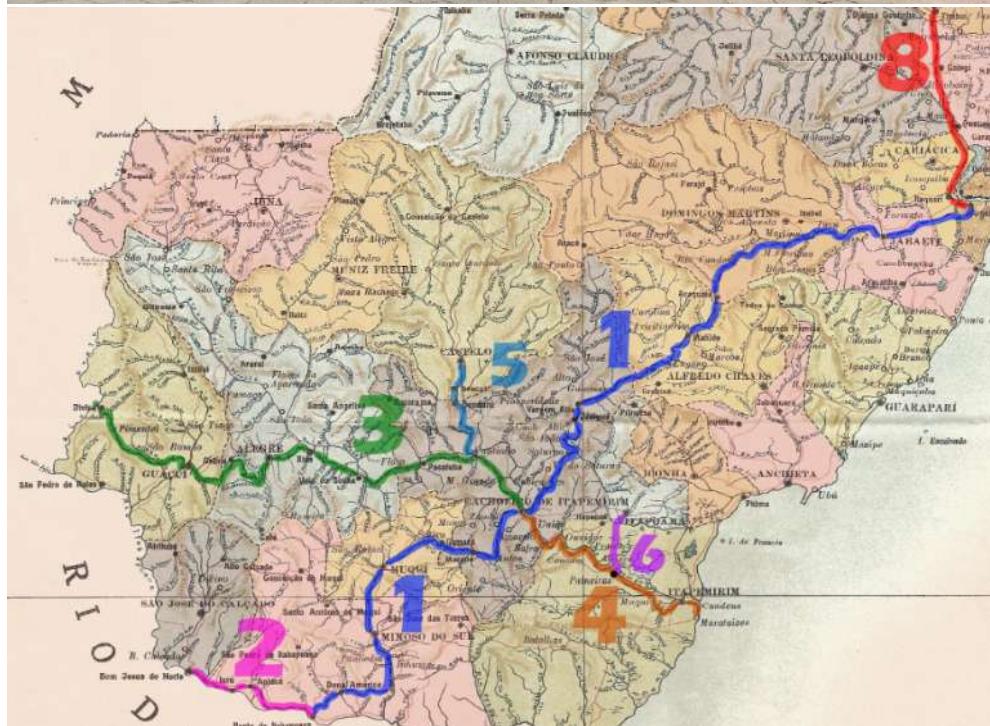


Figura 11 - Foto de uma rua da cidade de Ibitirama. Foto: João Wesley de Souza.

Figura 12. Recorte do mapa original mapoteca IHGB (1944). Disponível em: https://agenciaspostais.com.br/?page_id=7575. Acessado em: 29 set. 2023



Figura 13. Estilo Neocolonial, hospital de Alegre. Disponível em: google. comsearchq=hospital+de+alegre+es&sca_esv=573619808&tbo. Acessado em: 15 out. 2023.

Figura 14. Estilo eclético em Alegre, Fotografia: João Wesley de Souza.



Figura 15, Ocupação atual da periferia de Alegre, fotografia João Wesley de Souza.

Figura 16. Rive. Foto 1: João Wesley de Souza



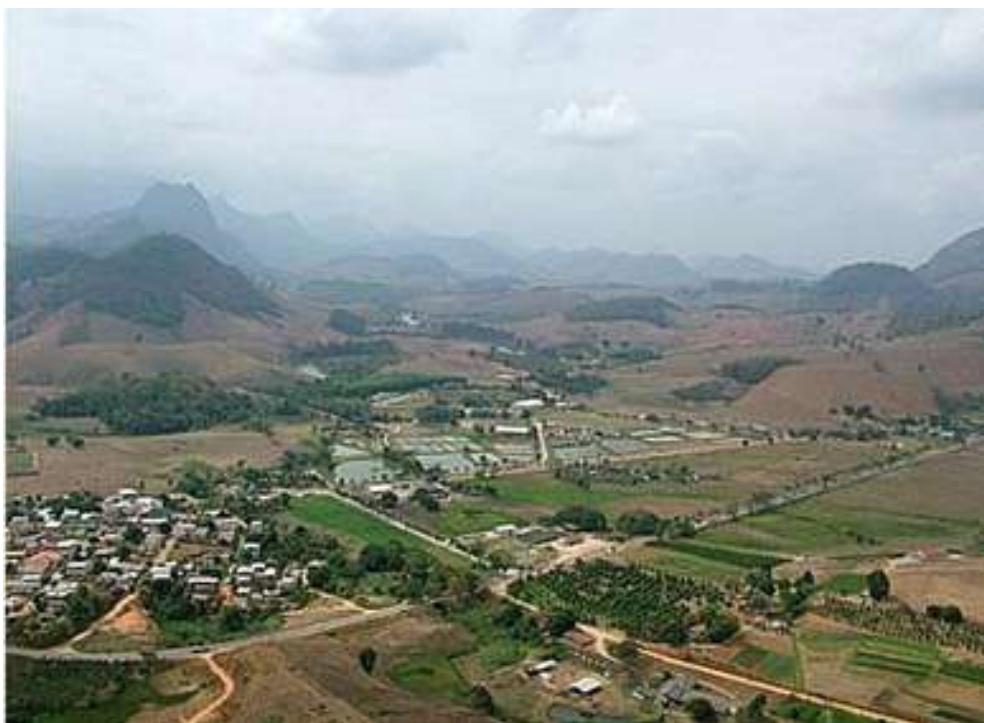


Figura 16. Vista aérea de Rive. Disponível em: <https://www.ferias.tur.br/fotos/1983/rive-es.html>. Acesso em: 25 set. 2023.

Ainda em Alegre, podemos dizer que, na área central da cidade, ainda restam construções remanescentes que apontam para o período áureo da cultura do café e seu desenho urbano consequente. Porém, o município, além de diversificar sua economia, atualmente se apresentando como uma cidade universitária, também ampliou sua malha urbana, ocupando sua geografia periférica com morros acidentados, com construções que transbordam as referências estilísticas que apontamos anteriormente. Seus morros foram ocupados por edificações mais recentes, com uma arquitetura de funcionalidade rasa, sem referências históricas, caracterizando-se assim, como edificações geralmente em formato cúbico cobertas por coberturas metálicas (Figura 14), bem similares que observamos pela primeira vez nos povoados circunvizinhos da serra do Caparaó.

Alegre - Rive, um município com um distrito universitário

Rive é um distrito pertencente ao município de Alegre. A cidade de Alegre não é banhada pelo Rio Itapemirim, mas Rive, seu distrito, sim. Como podemos verificar nas figuras 15 e 16, Rive é um distrito com uma zona rural margeada pelo Rio Itapemirim e vizinho do Instituto Federal do Espírito Santo, IFES, e de alguns laboratórios da UFES. Tal situação lhe dá a condição de distrito, atado

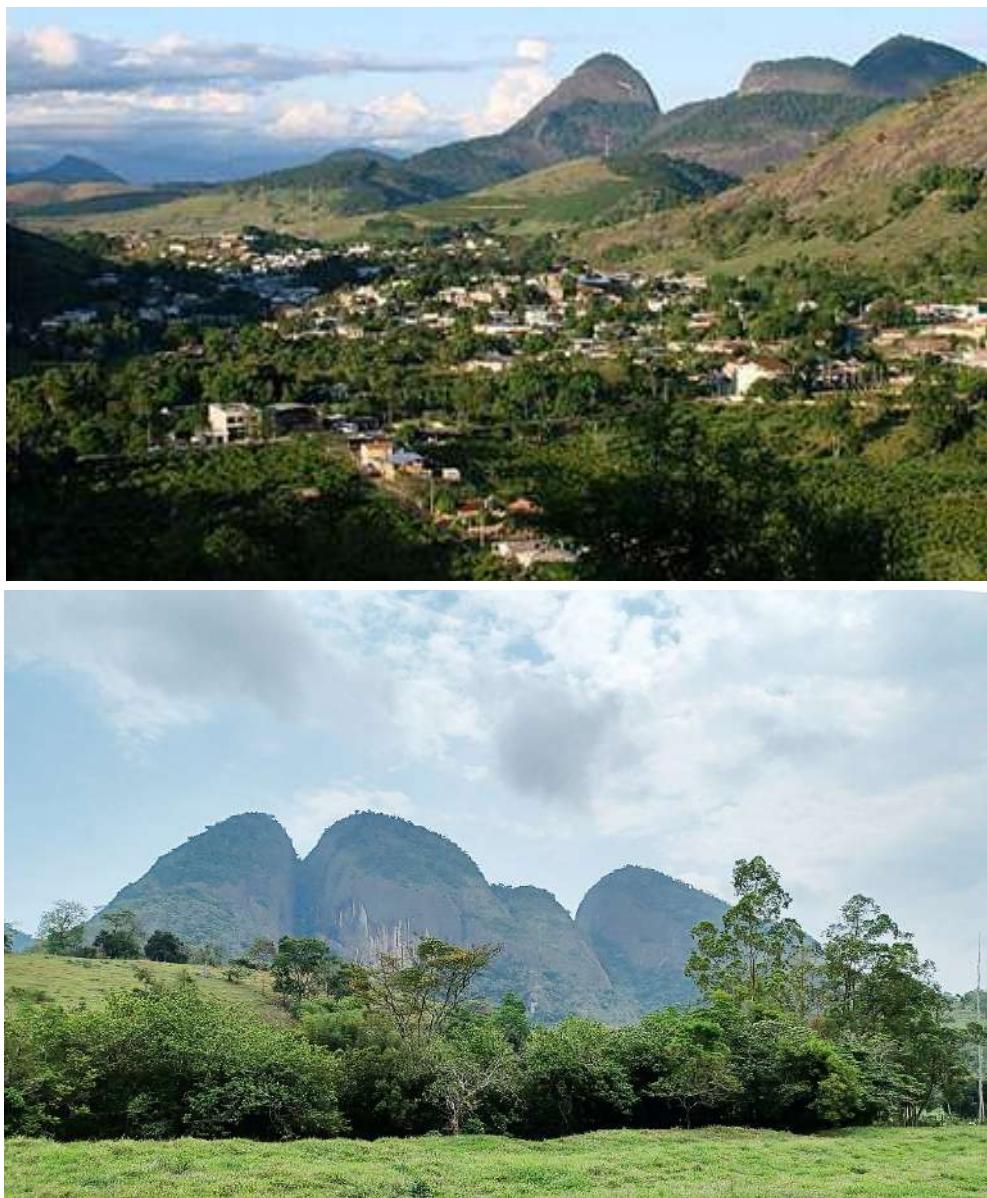


Figura 18. Jerônimo Monteiro. Foto: João Wesley de Souza.

às atividades destas duas referências. Seu traço paisagístico urbanístico ainda reflete as coberturas metálicas encontradas em Ibitirama e Santa Marta, ainda que no seu próprio município sede. Alegre também sofra, como já observamos, de uma expansão sem planejamento que ocupa indiscriminadamente a topografia agressiva de seus morros periféricos.

Jerônimo Monteiro

A atual Jerônimo Monteiro, figura 17 e 18, que já foi conhecida como Vala do Souza, agora nos chama a atenção por possuir uma riqueza paisagística sem par, no que diz respeito a suas curiosas formações geológicas com imensas montanhas de granito. Porém, seu desenvolvimento urbano se deu ao longo da ferrovia que ligava Alegre a Cachoeiro do Itapemirim. Jerônimo Monteiro se desenvolveu em uma forma de *Straßenband* (cidade tipo faixa de estrada), resultando em uma configuração urbanística e paisagística, na qual não fica muito claro, onde inicia e termina sua malha urbana por possuir esta forma de desenvolvimento peculiar. Sua atividade econômica é centrada na agropecuária e na produção de laranja. Fica como potencial a sua curiosa paisagem natural que ainda não foi devidamente explorada.

Cachoeiro do Itapemirim

Esta cidade recebeu esta nomenclatura devido a várias pequenas cachoeiras que impediram, no passado, que a navegação prosseguisse pelo rio Itapemirim. Baiminas é um bairro onde havia um porto final de navegação entre a Barra do Itapemirim e a Cidade de Cachoeiro que nasceu de um posto militar de controle de saída do ouro oriundo das minas de Castelo. Mais adiante, o Capitão Souza fundou uma fazenda que deu origem a cidade, seus filhos Jerônimo Monteiro e Bernardino Monteiro, ocuparam importantes posições na política e na indústria têxtil. Durante a fase da política do café com leite, teve grande importância por ser um nó de irradiação de estradas de ferro que ligavam o Rio de Janeiro, Vitória, Minas Gerais e o litoral na Barra do Itapemirim. Na Figura 19, é possível observar a diferença de estilos e técnicas construtivas nas edificações que margeiam o rio. Por ser a ocupação mais antiga e ligada a uma cidade com um excelente nível de sofisticação cultural, as construções situadas aí são de estilo eclético que, em alguns casos, podemos verificar fortes influências estilísticas tanto do neoclassicismo, ecletismo e neocolonialismo.

À medida que nos distanciamos do centro mais antigo, as construções mais recentes possuem uma forma cúbica simples e ainda fazem uso de cobertura metálica. Neste caso, as coberturas de Cachoeiro do Itapemirim diferem da região serrana do Caparaó por serem retilíneas, planares, não usando as curvaturas que suscitam as coberturas de galpões industriais, observadas até então. Um outro forte traço da sua paisagem urbana é a ocupação total dos morros com importantes declividades, fazendo lembrar a forma desordenada da ocupação do solo nas conhecidas favelas. Mesmo assim, estes declives não são explorados arquitetonicamente. Sem qualquer esforço imaginativo, as construções seguem parecendo grandes cubos fincados nos morros, dando à paisagem urbana uma sensação de amontoados de caixotes. Sua incrível paisagem natural vai paulatinamente sendo engolida pelo inchaço desta ocupação sem planejamento.



Figura 19. Cachoeiro do Itapemirim. Fotos: João Wesley de Souza

Nas áreas mais centrais que também margeiam o rio, ainda encontramos vestígios destes estilos, alguns em restauração, como o Palácio Bernardino Monteiro, e outros em pleno abandono, já em estado de ruína, sem qualquer tentativa de preservação. Podemos dizer que, enquanto decaem as construções que poderiam contar a história deste lugar, sua periferia, com construções massificadas e sem qualquer traço que defina seu tempo, segue proliferando nos morros e encostas desta paisagem urbana.

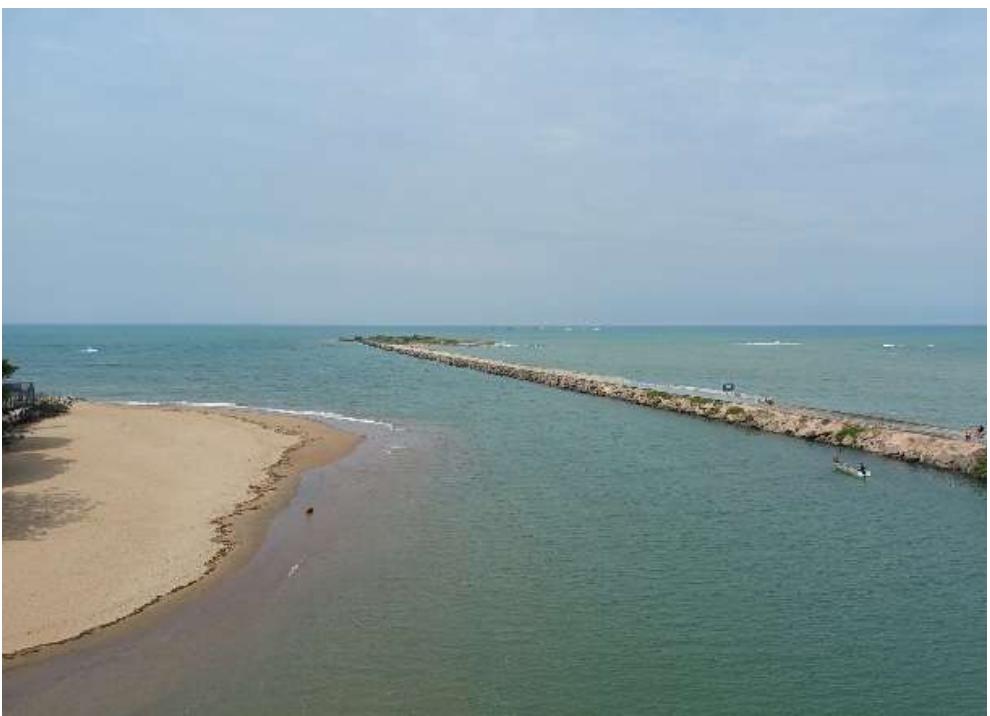
Barra do Itapemirim

Após Cachoeiro do Itapemirim, o caudal se espalha por uma planície coberta de pastagens e de extensos canaviais. Chegamos então ao final deste curso hídrico que teve seu início nas montanhas do Caparaó e que por fim deságua suavemente no Atlântico, (Figuras 21 e 22), depois de ser severamente conspurcado pelos esgotos humanos das cidades que atravessou e pelos poluentes das indústrias de mármore e granito que sustentam fortemente a economia da cidade Cachoeiro do Itapemirim, nosso objeto de estudos, quando é empurrado para dentro do continente pela maré cheia, exibe esta harmoniosa imagem que oculta seu contraste. A maré vazante que despeja uma água servida no horizonte Atlântico.

Barra do Itapemirim, (Figuras 23 e 24), um balneário, hoje é uma cidade centenária que vem perdendo seu traço colonial pelo descaso com suas construções mais antigas. É possível observar que esta arquitetura de cidade litorânea, em grande parte recusa as coberturas metálicas porque optam obviamente pelo conforto ambiental ligado às atividades recreacionais, características do “bem-estar” dos balneários. Em Barra do Itapemirim e Marataízes, sua vizinha, as coberturas de telhas cerâmicas voltam a ser numerosamente vistas. Resta saber se o patrimônio histórico, estas edificações coloniais que restam, ainda vão ser reconhecidas como algo a ser salvo das garras vorazes das imobiliárias dos balneários.



Figuras 20 e 21. O Neoclássico e o Eclético em Cachoeiro do Itapemirim. Fotos: João Wesley de Souza



Figuras 21 e 22. Barra do Itapemirim, fotografia: João Wesley de Souza



Figuras 23 e 24. Construções históricas do período colonial que restaram. Fotografia: João Wesley de Souza

Considerações finais

Nosso caudal, o percurso do Rio Itapemirim que nasceu na Serra do Caparaó, percorreu cidades, montanhas, vales e planícies, termina na Barra do Itapemirim, com sua água doce e conspurcada encontrando-se com a água salgada do mar. A água turbulenta de antes se acalma finalmente em planícies, como se a verticalidade do relevo do Caparaó contrastado com na linha do horizonte permitisse esta pacificação que divide o céu e o mar. Belas paisagens naturais acompanharam o Rio Itapemirim e seus afluentes, desde sua nascente até a sua foz, a mata atlântica, o relevo acidentado, as formações geológicas, o próprio rio com suas declividades em formatos de cachoeiras e seu trajeto sinuoso, a princípio, chama a atenção de um viajante diletante.

Embora tenhamos observado que as paisagens naturais que acompanharam as margens desse caudal sejam belíssimas, a paisagem urbana é, desde a sua nascente até sua foz, um retrato de uma arquitetura e consequentemente de uma paisagem urbana que se perdeu. Não dialogou com a natureza, com a modernidade ou mesmo com seu passado histórico. Em sua decadência paisagística negou seu período de esplendor do café e de riquezas com uma arquitetura neocolonial, eclética e neoclássica, vinda da conexão e influência direta com outros centros urbanos do Brasil. Hoje sobraram pouquíssimos exemplares dessas edificações que não tenham sido descaracterizados, abandonados ou simplesmente desmontados para reaproveitamento de materiais. Um descaso com a estética, onde as telhas de metal do mal gosto e pragmatismo industrial tem vencido as coberturas de cerâmica que traziam conforto e simpatia às construções. O que havia de belo em sua natureza foi, infelizmente, devastado por uma arquitetura sem rosto que gerou uma paisagem urbana massificada.

Ao percorrermos o fluxo líquido do caudal do Itapemirim, apontamos parte de seus problemas, mas caberia ainda pensar sobre os responsáveis por esta situação desastrosa. A princípio, como sempre, diante de qualquer equívoco arquitetônico e urbanístico, poderíamos apontar a negligência dos profissionais de Arquitetura e urbanismo que levou ou permitiu estas consequências. Mas acrescentando ainda mais acidez a esta primeira crítica, poderíamos apontar um distanciamento anacrônico destes profissionais com sua realidade física e social imediata.

Podemos, em conclusão, pensar que para uma grande maioria da população que vive no entorno do Itapemirim, o uso do profissional de arquitetura é algo exclusivo da elite, estando assim fora do alcance da grande maioria das pessoas. Esta concepção, arraigada no inconsciente coletivo, pode ter uma certa razão, visto que os desenhos de edificações podem ser realizados por desenhistas e assinados por engenheiros que não foram suficientemente preparados para pensar o espaço construtivo com mais profundidade. Podemos dizer que a ausência de uma complexidade preparada e aplicada pelas escolas de Arquitetura, no

sentido de pensar e propor estéticas, técnicas e meios de aproximação entre profissionais da área com os cidadãos comuns, no sentido da proposição dos espaços arquitetônicos, assim como suas consequências no desenho urbano e na paisagem urbana, é o elemento que distancia a arquitetura da realidade e produz o desastre paisagístico que vemos. A ausência do profissional de arquitetura e urbanismo é o fator que gera a consequência desagradável que observamos no caudal do Itapemirim.

Caberia aqui como solução para os problemas que observamos, apontar a necessidade de desmistificação do elitismo ligado ao profissional de Arquitetura. Através da implantação de políticas que encurtem esta distância anacrônica entre os arquitetos e os cidadãos comuns, poderíamos introduzir um aspecto muito positivo neste caso. Acreditamos que esta aproximação poderia, em tese, a longo prazo, reparar os conflitos que levantamos neste percurso sobre as paisagens urbanas no entorno do Rio Itapemirim.

Referências

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, pp.84-91, 1998.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje - Génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GASSET, José Ortega y. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Publicaciones de la Residencia de los Estudiantes, 1914.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

PEIRCE, Charles, Sanders. **La Ciencia de la Semiótica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.

CONDURU, Roberto. Entre histórias e mitos. Uma revisão do neocolonial. Resenhas Online, São Paulo, ano 08, n. 093.01, **Vitrivius**, set. 2009. Disponível em: <https://vitrivius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.093/3025>. Acesso em: 11 jun. 2025.

FILHO, Genildo. **Arquitetura Urbana do Café em Muqui-ES**. Vitória ES: Editora Mil fontes, 2019.

João Wesley de Souza

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (1991), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), mestrado em Producción e Investigacion en Artes - Universidad de Granada (2012) e doutorado em Doutorado en Artes - Universidad de Granada / Bauhaus (2015). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5293-1630>

Ana Carolina Xavier

Graduanda em Arquitetura UFES/SEBRAE.

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9950-1346>

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 país¹ e do mundo² 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 narrativa³.

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 popular⁴, 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.

⁴ Disponível em: <https://www.lendas-do-espírito-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>

Itapuã e suas maritimidades pesqueira e de paisagem sambaquieira, Vila Velha/ES

*Itapuã and its fishing and shell mound landscape
maritimities, Vila Velha/ES*

Matheus Nascimento Nogueira
(PPGAU-UFES/CAPES)
Martha Machado Campos
(PPGAU-UFES/CAPES)

Resumo: Este artigo investiga a relação da cidade litorânea com o mar; as maritimidades em Itapuã (Vila Velha/ES) com sua pesca artesanal enquanto expressão. Apoia-se, para além da teoria do tema, em documentações e registros históricos, bem como em fontes secundárias. Revelam-se as singularidades das maritimidades de Itapuã como fenômeno sociocultural marítimo autóctone. Conclui-se que a maritimidade pesqueira em Itapuã é importante chave interpretativa das relações da localidade com o mar e sua paisagem sambaquieira.

Palavras-chave: mar; maritimidade; paisagem.

Abstract: This article investigates the relationship between the coastal city and the sea; maritime identity, particularly in Itapuã, with its artisanal fishing as an expression of that. It relies on documentation and historical records, as well as secondary sources, in addition to the theory of the subject. The article demonstrates the uniqueness of fishing maritimity in Itapuã, as an autochthonous maritime sociocultural phenomenon. It concludes that the fishing maritimity in Itapuã is an important interpretative key to the relations of the locality with the sea and its shell mound landscape.

Keywords: sea; Maritimity; landscape.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49278>

Maritimidade como expressão sociocultural litorânea

O conceito maritimidade¹ advindo da geografia cultural francesa, se destina às relações entre as sociedades e o espaço litorâneo (Peron; Rieucau, 1996) (Claval, 1996) (Dantas, 2009) (Boudou, 2017), podendo ser sintetizado pela definição de Claval (1996) em que:

[...] de facto, uma forma cômoda de designar todas as relações de uma população com o mar aquelas que fazem parte do plano das preferências, imagens e representações coletivas em particular (Rieucau; Peron, 1996, p. 327, tradução nossa).

Em relação ao exposto, Boudou (2017) pontua que a maritimidade busca revelar a subjetividade que condiciona as relações das sociedades com o mar e o litoral e, disso, os usos e as transformações desse espaço. Sua dimensão simbólica está no fato de que os usos são condicionados pelas formas de se perceber o litoral e suas evoluções (Boudou, 2017) e que as relações das pessoas com o mar podem ser compreendidas pela abordagem cultural (Dantas, 2004). Frisa-se, assim, que as formas simbólicas são meios pelos quais se pode expressar uma cultura² (Côrrea, 2007).

Assim sendo, a maritimidade pode ser considerada como um fenômeno social (Peron, Rieucau, 1996), estando no domínio cultural (Boudou, 2017). Para Claval (2007), as relações entre os humanos e a natureza se apoiam em uma mediação cultural, e que “[...] a sociedade e a economia são produtos da atividade espacial, ela mesma estruturada pela cultura” (Claval, 2003, p.21).

Depreende-se a partir disso que a maritimidade pode ser entendida como uma expressão sociocultural litorânea, advinda de um processo perceptivo simbólico, de modo que possa dizer que:

Falar de maritimidade, é convidar à reflexão sobre as construções sociais e culturais que foram edificadas pelos grupos humanos para organizar suas relações com o mar, para se protegerem, para socializá-lo, para balizá-lo, para amá-lo. Estas construções são ancoradas evidentemente na profundidade histórica, mas ao mesmo tempo, elas são evolutivas (Peron, 1996, p.14, tradução nossa).

1 Neologismo criado pelos geógrafos Jean Rieucau e Françoise Peron em um colóquio; num contexto no final do século XX de estudos da geografia francesa acerca do espaço litorâneo e as relações entre as sociedades e este espaço (Boudou, 2017). Claval (2003), no artigo “A evolução recente da geografia cultural de língua francesa” afirma que os geógrafos Jean Rieucau e Françoise Peron exploraram novas perspectivas para a geografia cultural francesa desde da década de 1980. Rieucau com estudo sobre novas formas de maritimidade e Peron sobre a análise dos sentimentos de insularidade e sua evolução.

2 Essa pode ser definida como, “A cultura aparece como um conjunto de gestos, práticas, comportamentos, técnicas, know-how, conhecimentos, regras, normas e valores herdados dos pais e da vizinhança, e adaptados através da experiência a realidades sempre mutáveis” (Claval, 2007, p.163). Para Jackson (1989) a cultura se concretiza por meio de padrões de organização social, “[...] é o modo pelo qual as relações sociais de um grupo são estruturadas e modeladas, mas é também o modo pelo qual aquelas formas são expercienciadas, entendidas e interpretadas” (Jackson, 1989, p.2).

Essa expressão se manifesta espacialmente nos litorais e nas suas cidades; como já indicado acima, estando o urbano em sua dimensão cultural (Côrrea, 2007) e sabendo que “a cultura se constitui espacialmente” (Jackson, 1989, p.3). Em relação a isso, cabe indicar que a maritimidade está relacionada à paisagem, na dimensão cultural dessa última; na transmissão por gerações e no fato de que cada grupo vê a paisagem através da lógica de sua própria cultura (Claval, 2003), demonstrando assim o componente sociocultural entre a paisagem e a maritimidade.

Apesar da maritimidade ser característica das cidades litorâneas, nem todas as sociedades ali presentes estabelecem vínculos intrínsecos com o mar, de modo que “Não é porque uma sociedade vive com os pés na água que necessariamente dá muito espaço a esse elemento nessas representações” (Claval, 1996, p.327, tradução nossa).

Assim, cada sociedade litorânea molda sua cultura em relação ao mar. Nesse ponto, cabe trazer um questionamento de outra perspectiva para a discussão sobre a maritimidade para além de sua origem ocidental europeia.

Alguns autores apontam questões para os litorais tropicais, tal como a existência de complexas e variadas relações com o mar (Cormier-Salem, 1996), a exemplo das festividades e crenças relacionadas ao mar (Paz, 2020). Neste sentido, os indígenas no Brasil tinham familiaridade com o mar (Dantas, 2012). De tempo bem mais remoto, a presença dos sambaquis³ indica a relação cultural dos oceanos e suas margens para as sociedades.

Vê-se assim que a maritimidade pode ser classificada e dividida em dois tipos, a interna-tradicional e a externa-moderna (Dantas, 2004). A primeira está ligada à pesca, ao comércio e a marinha nacional (Dantas, 2004 e 2009) e possui um caráter autóctone; é originária e natural do lugar. A segunda, nos termos do mesmo autor, refere-se às novas práticas marítimas; aos banhos de mar, à vilegiatura marítima e ao turismo litorâneo (Dantas, 2004) e possui um caráter alóctone e etnocêntrica. Essa última não é originária do local em que se expressa, advém de uma importação de práticas culturais nos litorais.

Essa inserção vem a modificar os litorais, de modo que “A presença dos outros pode ser percebida pela modificação da paisagem e da ocupação espacial” (Knox, 2009, p.133). Cabe pontuar, que a oposição entre tipos de maritimidades deve relativizada e que é um “[...] fenômeno de sociedade cujas fronteiras não são tão precisas” (Dantas, 2004, p.75) e que no contexto brasileiro as novas práticas geram uma coexistência conflituosa; havendo uma mutuabilidade da cultura (Claval, 1995).

³ O sambaqui; de origem etimologia tupi, é pela definição do dicionário, um depósito de materiais orgânicos e calcários que sofreram fossilização química, de origem pré-histórica. Pode ser considerado um depósito natural de cascas de ostras e outras conchas (Priberam, 2024). São vestígios arqueológicos préhistóricos de restos alimentares, ferramentas, armas, adornos e sepultamento dos que viveram no litoral (Museu Nacional, 2024).

Os novos usos, quando inseridos em contextos de práticas tradicionais, podem levar a alterações nos modos de vida, mas os impactos e as consequências são distintos para os diferentes grupos; a depender de suas vulnerabilidades. Claval (1996) considera que as maritimidades estão em rápido processo de alteração; principalmente as formas tradicionais, havendo a “incorporação do mar à geografia das cidades” (Dantas, 2015, p. 393), tendo a praia como espaço de sociabilidade (Boudou, 2017), provocando uma “reordenação da apropriação espacial” (Knox, 2009, p.163).

Os impactos desse processo transformam os litorais e suas paisagens (Dantas, 2009), notadamente com as populações que praticam formas tradicionais de maritimidade, em que “[...] são privados do acesso ao mar, privados de parte dos elementos necessários ao seu percurso de vida e despojados de sua identidade” (Claval, 1996, p.331, tradução nossa).

A maritimidade analisada neste artigo é a interna-tradicional; a pesca de tipo artesanal. A autoctonia é característica própria e definidora do tipo de maritimidade, bem como da pesca em que há fortes vínculos entre os seus praticantes, entre eles e o próprio local onde se pesca, seus usos, etc.

A indossabilidade da atividade pesqueira artesanal, seus praticantes, a cidade e o mar, atinge o cerne do conceito de maritimidade. Já que esse é focado na relação da sociedade com o mar, em sua dimensão sociocultural, estando a pesca artesanal como uma manifestação das construções sociais e culturais (Peron, 1996) das pessoas com o mar.

Itapuã e suas maritimidades: pesca artesanal e paisagem de samabaqui

Itapuã⁴ é um bairro litorâneo de Vila Velha, Espírito Santo (Figura 1). Cabe destacar que ambos, o bairro e o município, possuem vínculos com o mar e suas expressões por meio de diferentes tipos de maritimidades, e dentre essas, a pesca artesanal.

Cabe destacar que a atividade é considerada como importante vocação do município (Vila Velha, 2013), devido sobretudo à extensão de sua orla. Contudo, não é apenas na contemporaneidade em que esse tipo de maritimidade é relatada como prática cotidiana, há registros desde meados do Século XIX que indicam isso.

Esses registros deixam muito claro como era a relação das pessoas com o mar e seus habitantes pescadores (Milliet de Saint Adolphe, 1845). Nota-se a presença da “[...] maioria dos habitantes entregue a pescaria [...]” (Relatório Provincial, 1847, p.58) e ainda “[...] empregando-se a maioria dos habitantes na indústria da pesca principalmente na villa e nas duas povoações da Barra do Jucú e Ponta da Fruta” (Relatório Provincial, 1861).

⁴ Há uma diversidade de grafias para o nome do bairro, a exemplo das seguintes versões contidas em documentos e registros distintos: Itapoan, Itapuan, Itapoã e Itapuã. Apesar de atualmente utilizar-se “Itapoã” e “Itapuã”, o trabalho em tela opta por “Itapuã”.

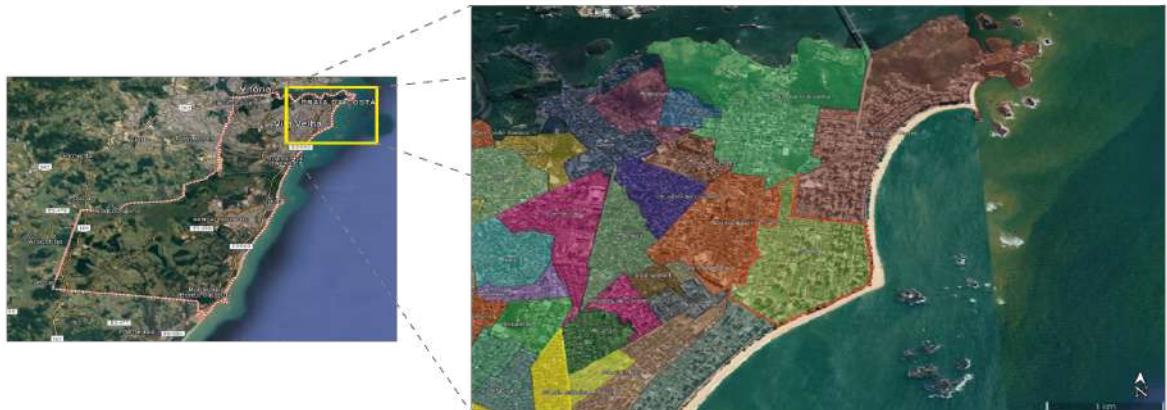


Figura 1. Localização de Itapuã no município de Vila Velha (linha amarela). Ampliação e delimitação de Itapuã com os bairros limítrofes (em tracejado vermelho). Fonte: Google Maps modificado pelo autor. Elaborado pelo autor a partir do Google Earth e de arquivo georreferenciado do tipo "KMZ" (Vila Velha, 2015). Dois mapas de Vila Velha, o da esquerda em maior escala com delimitação do bairro em retângulo amarelo. O mapa da direita é em menor escala e contém alguns bairros pintados de várias cores, Itapuã está no centro da imagem e está de cor verde-claro e delimitado em tracejado vermelho.

As características econômicas, urbanas e político-administrativas fazem com que a pesca se mantenha como atividade caracterizadora de Vila Velha, contudo, a partir da década de 1950 essas são alteradas, de modo que a pesca venha a perder força perante outras e novas atividades econômicas e sociais. Atualmente a pesca artesanal é organizada pela Colônia de Pesca de Vila Velha – Z2, “distrito pesqueiro” (Jesus, 1984, p.29), sendo composta pelas comunidades: da Prainha, da Praia do Ribeiro, da Praia da Costa, de Itapuã, de Itaparica, de Barra do Jucu e de Ponta da Fruta (Vila Velha; Gapu Soluções Ambientais, 2022) (Figura 2).

Itapuã, para além de sua característica litorânea, tem, em sua toponímia, ou seja, no nome do lugar, importante indicativo com relação ao território, identidade e cultura. Aponta-se que o nome de uma localidade carrega marca cultural e da apropriação do espaço por determinado grupo, configurando-se em elemento identitário e que a articula linguagem, política territorial e identidade (Corrêa, 2007). Segundo o autor, o urbano está impregnado de toponímia, de modo que os nomes de logradouros e bairro são expressões das relações entre essas e as identidades.

O toponímico de origem Tupi pode fazer indicação ao sítio físico, se referindo à pedra redonda, bem como a atividade marítima como âncora (Carvalho, 1987). Quanto a esse último, corroborado por Navarro (2013), pode ser ferro pontudo, âncora – nesse caso advindo de entendimento dos portugueses. Já para Mozine, Rodrigues e Assis (2021) o nome significa pedra que ergue nas margens, na beira do oceano. Santos (1999) diz que o nome faz menção à proximidade com a Ilha Pituã (Figura 3) e a orientação à nascente. Vê-se assim que, em ambas as origens, a toponímia está carregada de significados relacionados ao sítio físico litorâneo ou a atividade marítima.

Local	Nome da Comunidade	Nº Famílias
Prainha	Comunidade de Pescadores Artesanais da Prainha	30
Praia do Ribeiro	Comunidade de Pescadores Artesanais da Praia do Ribeiro	15
Praia da Costa	Comunidade de Pescadores Artesanais da Praia da Costa	15
Praia de Itapuã	Comunidade de Pescadores Artesanais de Itapuã	60
Praia de Itaparica	Comunidade de Pescadores Artesanais de Itaparica	20
Barra do Jucu	Comunidade de Pescadores Artesanais de Barra do Jucu	45
Ponta da Fruta	Comunidade de Pescadores Artesanais de Ponta da Fruta	19

Figura 2. Tabela com as comunidades de pescadores artesanais constituintes da Colônia de Pesca de Vila Velha. Fonte: Vila Velha; Gapu Soluções Ambientais (2022). Disponível em: <https://www.vilavelha.es.gov.br/fichas/gestaodaorla.aspx>. Acesso em: 13 dez. 2024. Tabela em dois tons de cinzas, constituída de três colunas (da esquerda para a direita – local, nome da comunidade e número de famílias) e sete linhas (cada linha para cada localidade em que há comunidades de pescadores).

A ocupação de Itapuã e os usos do seu litoral são muito anteriores à urbanização e à noção de bairro. O Sambaqui de Itapuã⁵ (Figura 4); reconhecido institucionalmente a pouco tempo, ano de 2021 pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional - IPHAN, permite trazer à tona mais elementos que enriquecem os usos e a paisagem do litoral de Itapuã, colaborando para o entendimento mais ampliado das maritimidades expressas ali.

Ele é descrito na Ficha de Registro de Sítio Arqueológico – IPHAN, como:

O Sambaqui de Itapuã se trata de um sambaqui em uma ilha, denominada Ilha de Itapuã, a 200 m da costa. Pode-se inferir que trata-se de uma sambaqui, não acúmulo conchífero, pelo fato de haver muitas ferramentas líticas e perfil estratigráfico profundo, repleto de camadas com conchas, ossos de aves marinhas, esporões de arraia e plastrão de tartaruga. A ilha é muito frequentada por turistas, portanto, há sinais de antropização, como descarte de lixo. Não obstante, surgiram materiais de metal fortemente oxidado e vidro irregular, característicos do período colonial, sugerindo visita da ilha por colonos (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, 2021).

Os sambaquis – de etimologia Tupi, em que *tamba* significa conchas e *ki* amontoado –, apresentam característica comum da composição desse tipo de sítio e são considerados o principal vestígio da ocupação da faixa litorânea brasileira por volta de 6.500 anos AP, sendo, portanto, um tipo particular de sítio remoto, com uma complexa estratigrafia (Gaspar, 2012). Segundo o mesmo autor, AP significa antes do presente, expressão datada por convenção em 1950, devido a descoberta de técnica do Carbono 14 no início da mesma década, e ainda:

5 Sambaqui registrado como sítio arqueológico junto ao IPHAN nº. ES3205200BAST00006, sobre proteção federal. Importante resquício dos humanos primários do local e marco de sua ocupação, podendo ser estruturas funerárias, demonstração das habilidades pesqueiras dos indígenas ou o quanto grande era esse grupo. Informações obtidas junto ao arqueólogo Lucas Petri Gonçalves, no ano de 2023, da Superintendência do IPHAN no Espírito Santo, da Ficha de Registro de Sítio Arqueológico, do Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos – CNSA e do Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão – SICG, ambos do IPHAN.

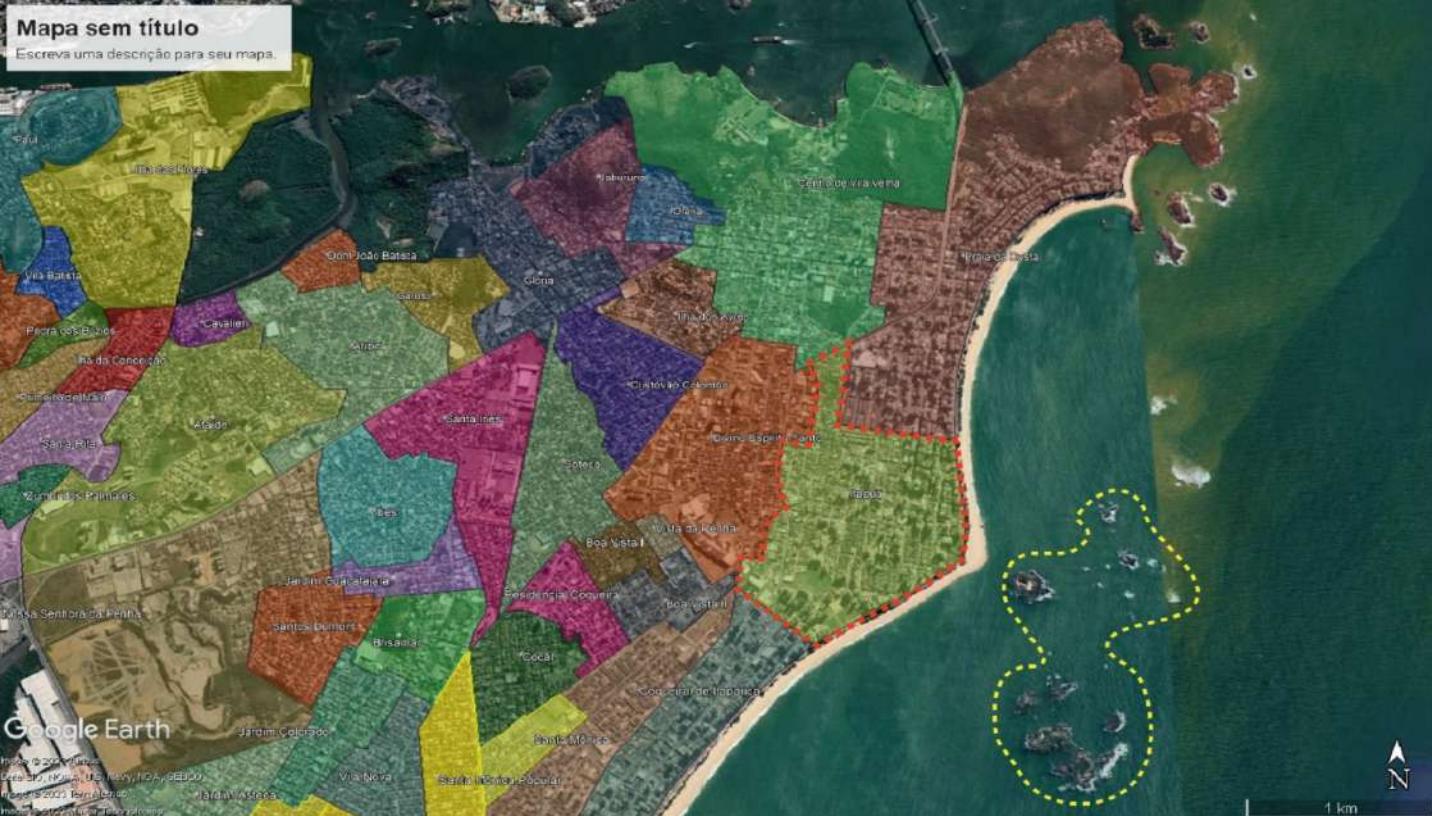


Figura 3. Localização de Itapuã (em tracejado vermelho) e a proximidade às ilhas (em tracejado amarelo). Fonte: elaborado pelo autor a partir do Google Earth e arquivos georreferenciados dos tipos "KMZ" e "KML" (Vila Velha, 2015) (IPHAN, 2021). Mapa de Vila Velha com a delimitação de alguns bairros, Itapuã está em cor verde claro e delimitado de vermelho tracejado. Há algumas ilhas à direita de Itapuã e estão delimitadas em forma orgânica em tracejado amarelo.

As datações mais antigas informam que o modo de vida dos sambaquieiros já estava presente na costa brasileira por volta de sete mil anos passados, sendo que em torno de quatro a três mil anos a costa já era intensamente povoada por esse grupo social. Os pescadores-coletores foram soberanos no litoral brasileiro até cerca de dois mil anos, período em que se inicia o deslocamento de grupos ceramistas originários da Região Amazônica e do Brasil Central em direção à costa, fato que acabou por desestruturar o modo de vida sambaquieiro e, por fim, interromper o projeto de construção de sambaquis (Gaspar, 2012, p. 82).

Deste modo, em síntese, os sambaquis são considerados a partir de trabalho social ordenado dos grupos, havendo dentre os objetivos, a construção de marco paisagístico (Gaspar, 2000). Ou seja, são marcos espaciais (Carvalho, 2012) que se destacam na paisagem (Gaspar, 2012), havendo ainda a função de marcar territórios à distância (Seta, 2024).

Esses resquícios da ocupação litorânea possibilitam entender o processo de formação dos sítios e a apropriação dos pescadores-coletores da paisagem costeira (Gaspar, 2012). Sobre isso cabe pontuar ainda que:

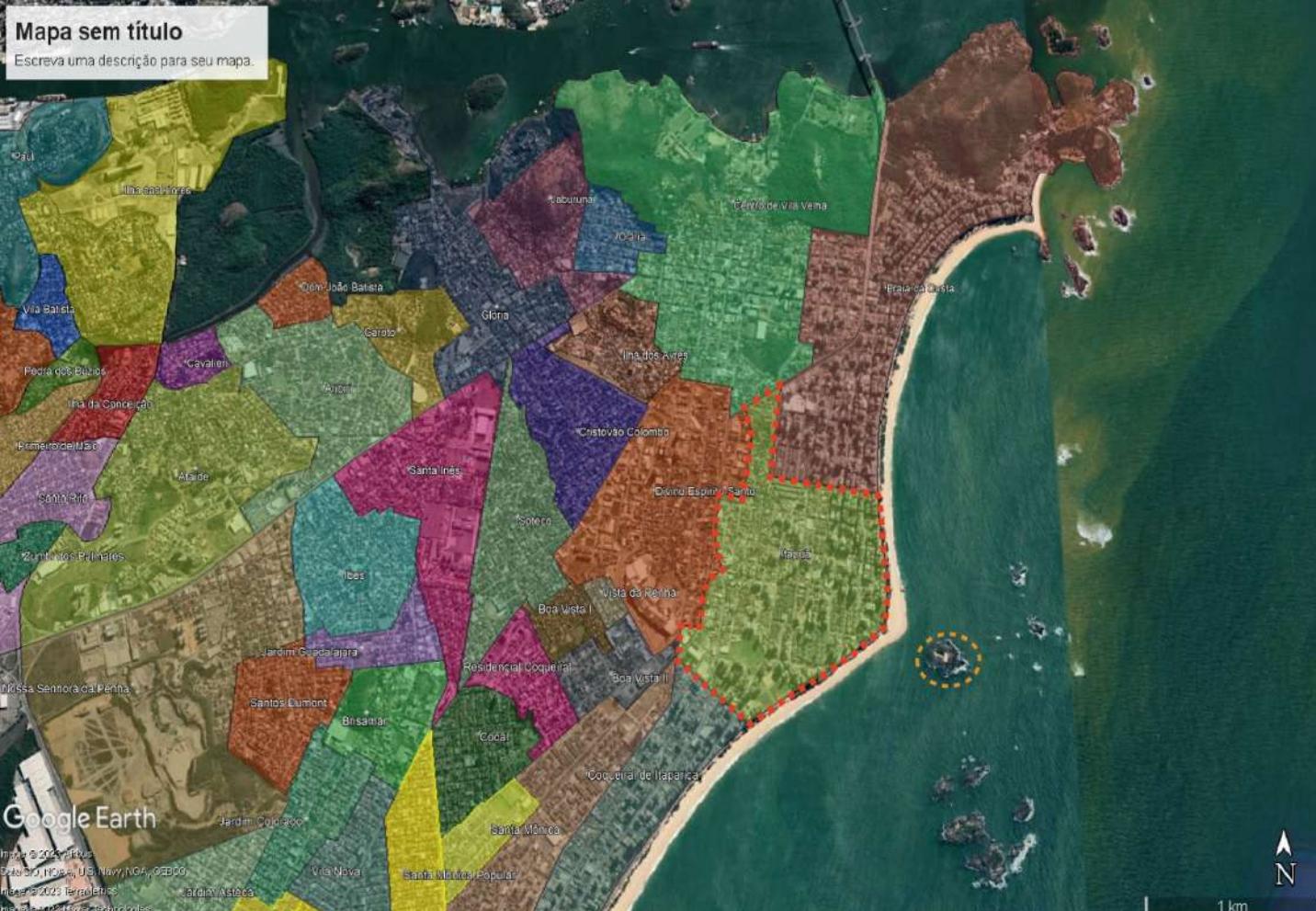


Figura 4. Localização do Sambaqui de Itapuã (em tracejado laranja), na Ilha de Pituã e proximidade de Itapuã (em tracejado em vermelho). Fonte: elaborado pelo autor a partir do Google Earth e arquivos georreferenciados dos tipos "KMZ" e "KML" (Vila Velha, 2015) (IPHAN, 2021). Mapa de Vila Velha com a delimitação de alguns bairros, Itapuã está em cor verde claro e delimitado de vermelho tracejado. Há algumas ilhas à direita de Itapuã e a Ilha de Pituã onde está localizado o Sambaqui de Itapuã está demarcada em formato oval em tracejado laranja no centro da imagem.

[...] saber como o modo de vida dos sambaquieiros se moldou a transformou a paisagem litorânea, trata-se de entender a complexa relação entre cultura e ambiente e o constante e dinâmico processo de transformação entre esses domínios (Gaspar, 2012, p.81).

A existência de vestígios alimentares demonstra que a pesca e a coleta de moluscos foram atividades de subsistência do grupo que habitava o litoral. Isso indica forte dependência relativa ao mar, de modo que os sambaquieiros estavam habituados à exploração das águas com desenvoltura; até com o uso de embarcações entre as ilhas e o continente, e que teriam desenvolvido seu modo de vida há muito tempo (Gaspar, 2000).



Figura 5. Registros fotográficos do Sambaqui (acúmulo de conchas, vistas do sítio e perfil estratigráfico profundo. Fonte: fotografias cedidas pelo arqueólogo Lucas Petri Gonçalves (2023) em visita ao sítio (IPHAN, 2021). Conjunto de seis imagens da Ilha de Pituã em que é possível ver a vegetação de restinga, rochas, acúmulo de conchas na praia e sobrepostos em camada do terreno.

O artefato arqueológico (Figura 5) em questão é descrito como localizado na Ilha de Pituã – formação rochosa de grande vínculo com Itapuã, a 200 metros da costa, remonta a uma ocupação indígena pré-colonial, sendo estrutura remanescente do grupo e marca de suas práticas no território (IPHAN, 2021). Evidencia-se assim que o território era, antes da colonização portuguesa, ocupado e praticado.

A existência em uma mesma localidade, do sambaqui e da comunidade de pescadores, tal como ocorre em Itapuã atualmente, é um fenômeno relatado pela arqueologia indicando o sedentarismo do grupo primitivo e que a localidade havia produtividade de peixes e moluscos, bem como há atualmente (Gaspar, 2000).

De antiga vila de pescadores a bairro populoso

Há uma compreensão da localidade antes mesmo da institucionalização e delimitação do bairro devido aos relatos e aos registros históricos que indicam um entendimento sobre e onde é Itapuã. Isso fica mais evidente quando do Requerimento de Sesmaria⁶ (século XVIII) ao Rei D. João V com datação anterior a 1749 presente no Catálogo de Documentos Manuscritos e Avulsos da Capitania do Espírito Santo (1585-1822) (Leal, 2000), em que demonstra-se que havia no período um entendimento, nomenclatura e “registro” sobre o local, em que

6 D'Alcantara (2014) demonstra há no dia 07 de junho de 1748 uma certidão de justificação realizada pelo escrivão da ouvidoria que comprova tratativa registradas sobre a sesmaria, “[...] porque a presente certidão de justificação virem: faço saber que a mim constou por fé do escrivão de meu cargo que esta subscreveu ser a letra da certidão e reconhecimento supra, sinal público e razo dela tudo da própria mão do tabelião atual desta vila [...] nela acontecendo o que hei justificado e verdadeiro [...] (D'Alcantara, 2014, p.193-194).

“REQUERIMENTO de Francisco de Amorim, ao Rei [D. João V] a pedir concessão de meia léguia de sesmaria no logar de Itapoã, marinha do mar grosso” (Leal, 2000, p.68).

Sobre esse documento, cabe apontar na discussão sobre a posse, a importância da pesca para a localidade, de modo que:

O senhor Francisco argumentava que a posse tinha sido cultivada pelo posseiro Miguel Soares Neves e seu filho Francisco das Neves, porém, os vice-reis não os atenderam e por este motivo suplicava sua permanência na sucessão da sua posse de pescar porque a pescaria era bastante útil para os moradores, tendo em vista a fartura do pescado na região [...] (D’Alcantara, 2014, p.193).

A partir disso, é possível entender a vinculação de Itapuã com o mar, seja ele caracterizando o local, seja pela fartura de pescados e a própria pesca. Pode-se depreender com a discussão sobre a sesmaria e seu registro documental que a atividade pesqueira era realizada e assim identificada em Itapuã, desde meados do século XVIII.

Contudo, é a partir de finais do século XIX que Itapuã para a ser indicada como local de pesca pelos registros históricos, como “[...] sendo respeitado o direito da pescaria de que fazem profissão alguns moradores d’aquella Villa” (O Horizonte, 1883, p.2) e “[...] outros ali fizessem pescarias” (A Folha da Victoria, 1884, p.2)⁷. Pontuam-se certos conflitos com relação a pesca a partir desses registros, por exemplo, naquele momento o proprietário das terras era contra a pesca no local. Ao longo do tempo, notam-se outros atores sociais que também são contrários a pesca em Itapuã, tendo em vista os processos de urbanização e ocupação da área.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, Vila Velha tinha sua ocupação urbana limitada ao seu sítio histórico – atual área da Prainha, estando Itapuã em uma região de fazendas de algumas famílias. Em final do século XX, a delimitação do bairro estava nas posses das famílias Oliveira Santos, Carvalho, Setúbal, Ferraz e Mascarenhas (Santos, 1999) (Vila Velha, 2004).

Destaca-se que os pescadores são considerados os primeiros moradores do lugar, tendo chegado na década de 1930 (A Tribuna, 1983). Assim, os pescadores são os moradores originários de Itapuã e sua ocupação em forma de ‘vila’ é afirmada como típica (Batista, 1989), em um ambiente com aspectos naturais de mangue e capoeira, ainda pouco ocupado⁸, e vivendo à beira da praia (Batista, 1989). O que muda em relação a dinâmica anterior dos pescadores com Itapuã é que agora passa de local em que iam pescar, para fixação de moradia e continuidade da atividade.

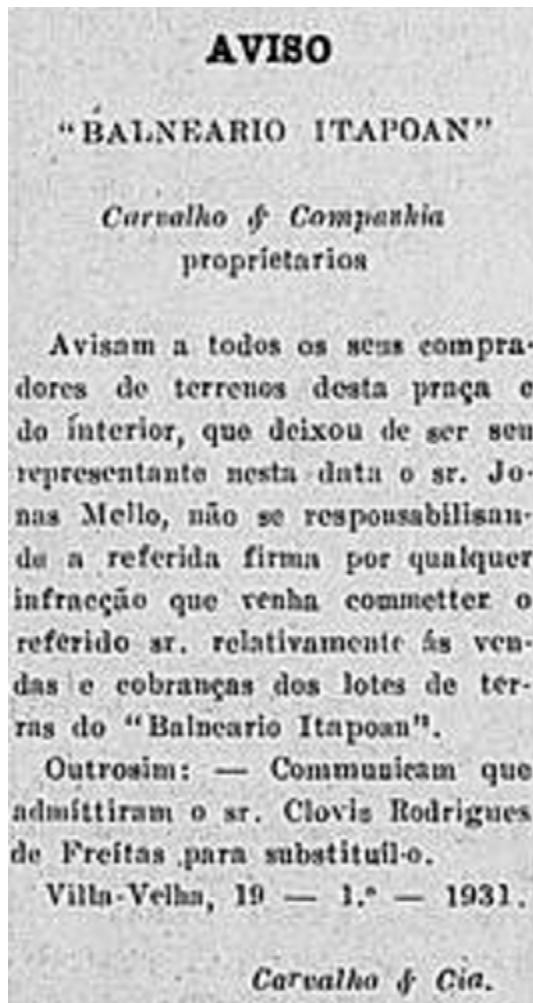
Nesse mesmo momento, alguns anúncios de jornais de uma companhia local (Carvalho e Companhia) indicam uma iniciativa de venda de terrenos em Itapuã,

7 Impedimento de passagem e pesca em “Itapoan” em 1884 pelo caminho da praia que desde a década de 1840 é utilizado pelos moradores de Vila Velha (A Folha da Victoria, 1884, p.2).

8 Os pescadores se dirigiam a Vila Velha através de trilhas abertas no matagal (A Tribuna, 1983), quando ainda não havia praticamente nenhum tipo de construção (Batista, 1989).

Figura 6. Anúncio jornal aos compradores de terrenos no Balneário Itapoan. Fonte: Diário da Manhã (1931). Trecho de jornal com título aviso, com texto destinados aos compradores de terrenos da Carvalho e Companhia avisando sobre troca de representante legal.

Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br>. Acesso em: 14 out. 2022.



fosse descoberto como uma zona residencial (A Gazeta, 1993).

O provimento habitacional está incluso em um processo mais amplo em que Vila Velha passa por um grande crescimento populacional entre as décadas de 1960 e 1980 (Batista, 1989), relacionado a implantação de grandes projetos – no Espírito Santo e em especial na Região Metropolitana de Grande Vitória (RMGV) e a construção de infraestruturas rodoviárias (Vila Velha, 2004) (Figura 7).

Nos anos 1980, ocorrem disputas fundiárias com a comunidade de pescadores,

⁹ Balneário significa local destinado banho (Priberam, 2024). Indica-se com isso uma percepção e uma compreensão da população para a localidade, vista como local de banhos de mar e de certa medida, de recreação.

¹⁰ Construídos pela Companhia Habitacional do Estado do Espírito Santo (COHAB-ES) e pelo Instituto de Orientação às Cooperativas Habitacionais no Espírito Santo (INOCOOP-ES).

o chamado ‘Balneário Itapoan’ (Diário da Manhã, 1931) (Figura 6). Contudo, as características de não urbanização se mantiveram até as décadas de 1950 e 1960 (Santos, 1999; Vila Velha, 2004).

Interessa notar no aviso acima, que a menção ao ‘Balneário de Itapoan’ contém em sua expressão uma maritimidade⁹, ao passo que ao anunciar os terrenos, utiliza-se dos atributos marítimos e usos recreativos de Itapuã e contém nisso indicativos culturais de como a localidade era compreendida por esses atributos pela população. Corrobora-se com isso com a menção da beleza da praia de Itapuã em texto no jornal da época (Diário da Manhã, 1935).

As características do bairro passam a mudar com a implantação dos conjuntos residenciais¹⁰ na década de 1960. Deixa-se de ser ‘lugarejo de pescadores’, passando por descaracterização devido a uma política habitacional intensificada nos anos seguintes (A Tribuna, 1983), fazendo com que o bairro



Figura 7. Ocupação e transformação de Itapuã no tempo com delimitação do bairro em vermelho e conjuntos habitacionais em amarelo. Fonte: Fotografia 1 – déc.1970, fonte: Chalhub, 2010, acervo de Gether Lima, editada pelo autor. Fotografia 2 – 1987, fonte: Morro do Moreno, acervo de Elson Gatto Filho, editada pelo autor). Disponível em: https://www.morrodomoreno.com.br/imagens/galerias/thumbnails/800x600/imagensobrasterceiraponte013_81.jpg. Acesso em: 23 set. 2023. Conjunto de duas imagens aéreas de Itapuã, a da esquerda é do ano de 1970 e da direita de 1987, em ambas o bairro está delimitado em vermelho e os conjuntos habitacionais marcados em amarelo.

havendo inclusive ameaça de despejo (A Tribuna, 1981). Alguns pescadores destinam suas casas para outros fins, contudo continuam pescando ali (Batista, 1989). A orla de Vila Velha passa por melhoramentos urbanos, isso traz consequências negativas para a comunidade (Goltara, 1981). O interesse imobiliário traz transformações, de modo que “Itapoã se transformava; de uma pacata vila de pescadores tornava-se um bairro de milhares de habitantes” (Batista, 1989, p.105) (Figura 8).

A construção da Segunda Ponte (1979) e da Terceira Ponte (1989) fomentam o processo de ocupação de Vila Velha. No caso da última, há uma valorização da orla do município, estando incluso Itapuã (Celante, 2014); bem como os terrenos (A Gazeta, 1993).

As características do bairro mudam sobretudo devido pressão do mercado imobiliário e da iminência da verticalização (Martins, 2022); e o discurso de no futuro ser ocupado por famílias de alta renda (Grande Vitória, 1981). A partir dos anos 1990, Itapuã passa por uma grande expansão imobiliária (Trigueiro; Knox, 2013), inclusa no processo de adensamento das áreas urbanizadas em Vila Velha (Vila Velha, 2004).

Atualmente, Itapuã passa por elevada valorização imobiliária, concentrando importante número de novos empreendimentos (Celante, 2014). Alguns pescadores moram em outros bairros, por venderem suas residências ou terrenos, contudo mesmo assim, alguns ainda moram no local (Mozine; Rodrigues; Assis, 2021).

Esses processos urbanos afetam a permanência dos pescadores, seja morando nas proximidades da praia, seja na continuidade da pesca no local. No entanto, resistem no território, coexistindo com o bairro e envoltos a prédios residenciais de alto padrão. Ainda assim, os pescadores estão presentes no cotidiano da orla do bairro por meio da pesca e de outras atividades relacionadas (Figura 9).

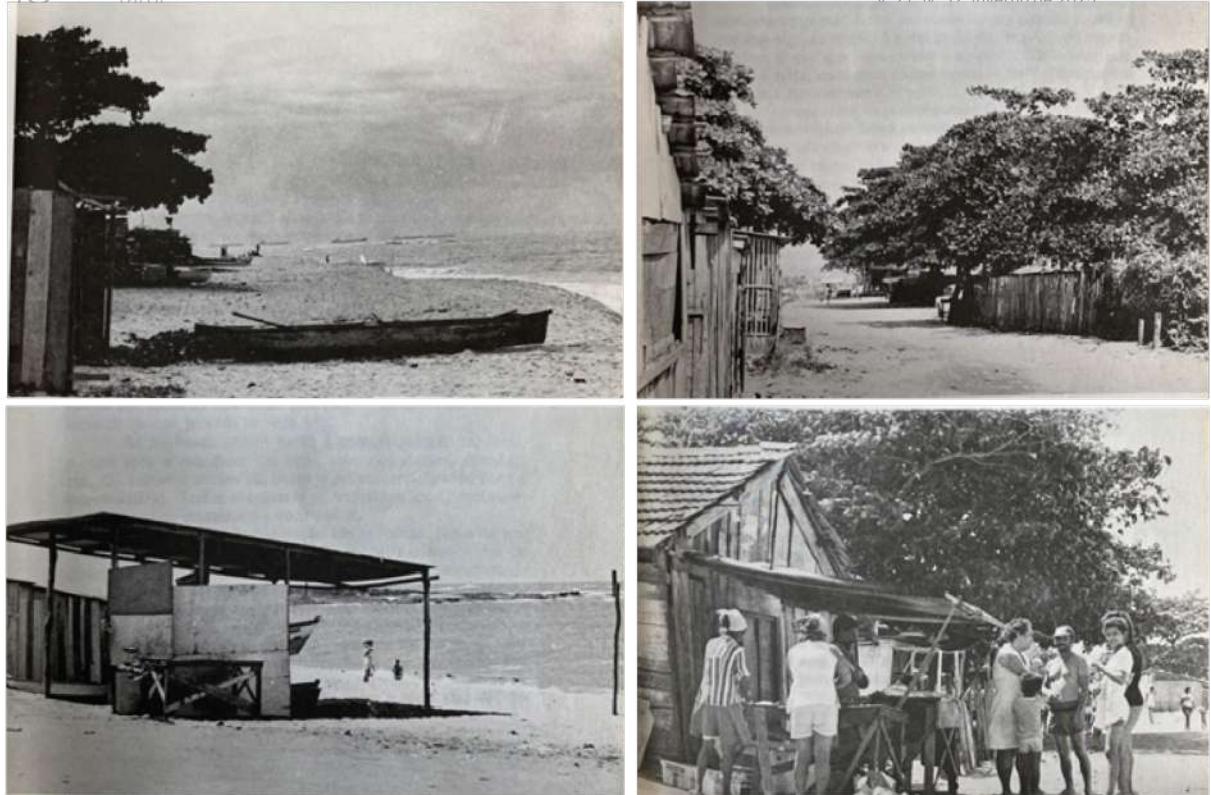


Figura 8. Aspectos da ocupação e da atividade da comunidade de pescadores de Itapuã no início da década de 1980. Fonte: Jesus (1984). Conjunto de quatro imagens em preto e branco da praia de Itapuã e da comunidade de pescadores, tem-se da esquerda para a direita e em sentido horário, barcos de pesca na areia da praia abaixo de árvores, casas de madeira em uma rua de terra com grandes árvores ao fundo, barraca de pesca na praia, casa de madeira com barraca de venda de pescados a frente juntamente com umas pessoas.

A Comunidade de Pescadores de Itapuã e seus conflitos terrestre e marítimo

Os pescadores de Itapuã atuam no mar entre a Prainha e a Barra do Jucu, no litoral vilavelhense em até três milhas – equivalente a mais de 4,82 km; adentro no mar, em profundidade de 30 metros e próxima aos navios atracados. A pesca de tipo arrasto de praia ocorre próxima à comunidade e a captura de marisco (Sururu) nas ilhas próximas e em algumas áreas da Praia do Ribeiro (Mozine; Rodrigues; Assis, 2021) (Figura 10). A Comunidade de Pescadores de Itapuã é “uma das poucas comunidades pesqueiras artesanais ainda restantes na região” (Mussiello-Fernandes et al., 2018, p.4).

Os barcos utilizados pela comunidade pesqueira são as bateiras movidas a remo e medem até 04 metros. Algumas são movidas a motor de polpa, principalmente as que levam os banhistas às ilhas próximas em passeios turísticos (Mozine; Rodrigues; Assis, 2021) (Figura 11).



Figura 9. Barcos de pescadores e banhistas em Itapuã. Fonte: Capai (2012). Vista aérea da Praia de Itapuã em que há banhistas e barcos de pesca na areia.



Figura 10. Áreas de atuação dos pescadores de Itapuã, delimitação da pesca (em laranja tracejado) e cata do sururu (em vermelho). Fonte: elaborado pelo próprio autor com base nos dados de Mozine; Rodrigues; Assis (2021). Mapa de Vila Velha com a delimitação no mar das áreas de pesca em tracejado laranja e das áreas de cata do Sururu em linha vermelha.

Os artefatos utilizados nas atividades pesqueiras da comunidade são o arrasto de praia – a rede de pescadinha e rede de tresmalho – pertencente ao agrupamento de redes de espera; e a pargueira e a jogada – do grupo das linhas de mão (Freitas Netto; Di Beneditto, 2007)¹¹ e a cata do sururu (Mozine; Rodrigues; Assis, 2021)¹² (Figura 12).

Importante pontuar que a coexistência da Comunidade de Pescadores de Itapuã e de suas atividades intensificam conflitos e disputas com o mercado imobiliário e os órgãos públicos, há ainda pressões por parte dos moradores dos prédios de alto padrão vizinhos devido à queima o sururu na areia praia – reclamação sobre a fumaça emitida do processo (Mozine; Rodrigues; Assis, 2021) (Figura 13).

Cumpre destacar que as atividades portuárias da Região Metropolitana da Grande Vitória, especificamente os navios que estão a espera para atracarem nos portos, colocam em risco os pescadores e suas atividades, pelo fato dos barcos serem de pequeno porte e de baixa velocidade e pelos navios atraírem os peixes para suas proximidades (Mozine; Rodrigues; Assis, 2021) (Figura 14).

Observa-se pela imagem acima, que as áreas destinadas às atividades portuárias da Região Metropolitana da Grande Vitória – notadamente as áreas de fundeio de números 22 e 24¹³¹⁴; se sobrepõem com a delimitação das áreas que os pescadores artesanais de Itapuã realizam suas atividades¹⁵ – demarcadas em tracejado amarelo. Confirma-se os relatos dos pescadores sobre a espacialização e a sobreposição das áreas das práticas pesqueiras, de modo a ilustrar os impactos e os conflitos entre a pesca artesanal e o complexo portuário da região.

Confirmam-se, portanto, que a intensificação das atividades portuárias nas últimas décadas nos finais do século XX, associadas às mudanças nas infraestruturas de transportes, aos setores industrial e de logística, gera impactos na escala urbana e metropolitana (Campos, 2004). Acrescenta-se

11 O “Diagnóstico da Comunidade de Itapuã” foi realizado como um dos produtos do Programa de Educação Ambiental – PEA, Redes de Cidadania – RDC, da Universidade Vila Velha em convênio com a Petrobras como medida mitigadora de processo de licenciamento ambiental federal pelo IBAMA (Mozine; Rodrigues; Assis, 2021).

12 O artigo “Diversidade de artefatos da pesca artesanal marinha do Espírito Santo” é um levantamento das modalidades de pesca associando as suas espécies-alvo e os portos de pesca onde são empregadas. Estudo realizado por autores vinculados a pesquisa e monitoramento de ecossistemas marinhos (Freitas Netto; Di Beneditto, 2007).

13 Os polígonos em vermelho e numerados indicam a área do Porto Organizado de Vitória, por meio da Portaria nº. 4, de 20 de janeiro de 2021. Das áreas delimitadas e que coincidem com a delimitação da área de pesca são: 22 – Área de Fundeio nº.1 (Navios ou embarcações com prazo de espera norma), 24 – Área de Fundeio nº. 6 (Embarcações de apoio marítimo) e 25 – Área de Espera dos Práticos (VPORTS, 2023).

14 A área de fundeio, também conhecida como atracadouro ou fundeadouro é o local pré-estabelecido e regulamentado pela autoridade marítima onde as embarcações podem lançar âncoras (Porto de Santos, 2024).

15 Segundo Mozine; Rodrigues e Assis (2021), os pescadores de Itapuã atuam em até 3 milhas adentro do mar; o que equivale a mais de 4,82 km.



Figura 11. Embarcação do tipo bateira na Praia de Itapuã. Fonte: elaborado pelos autores (2023). Barco a remo azul e vermelho posicionado na areia da praia, próximo a vegetação de restinga, ao fundo alguns banhistas e após o mar e alguns prédios.

ainda nesse cenário terrestre e marítimo de conflitos e riscos aos pescadores, as infraestruturas de exploração de gás natural – gasoduto – próximas à costa, que podem trazer riscos à fauna e flora comprometendo ainda mais a atividade dos pescadores (Mozine; Rodrigues; Assis, 2021).

Considerações finais

É fato que desde sempre os litorais e suas cidades estabelecem relações com o mar por meio de suas interações sociais e de trabalho. Assim, cada localidade possui maritimidades próprias, que estão em alteração no tempo e em consequência dos processos urbano+territoriais, políticos, culturais, entre outros. Isso possibilita que alterações nas percepções da população para com o mar ocorram e disso novos usos e apropriações sejam gerados.

Sabedores de que o mar exerce papel relevante e estruturante para os litorais e na ocupação do território, pode-se concluir que a dimensão simbólica e cultural das maritimidades se expressam espacialmente tanto no solo urbano quanto no marítimo em Itapuã.

Neste estudo, observou-se a maritimidade pesqueira em suas dimensões socioculturais, a partir da história urbana e da indissociabilidade entre o mar e Vila Velha; em específico, Itapuã. No caso desse último e da comunidade de pescadores artesanais, entende-se como um elemento identificador e caracterizador do local; por si e por outras práticas advindas, que possibilitam sua ocupação e existência. Essa maritimidade é única, autóctone, própria, ocorre somente ali. Isso se a partir e com os elementos que a conformam em conjunto,



Figura 12. Pescador e sua bateira em Itapuã. Fonte: Capai (2012). Barco a remo sendo empurrado por um pescador adentro do mar e o sol ao fundo.

demonstrando os vínculos do lugar e das pessoas com o mar.

Com o passar do tempo e atualmente, novos valores sociais introjetados na sociedade litorânea acarretam visões e práticas que afetam sobremaneira a ocupação urbana dos litorais. Vimos que Itapuã está incluso nesse processo, passando a ser foco de novas ocupações com seus novos usos, pressionando a manutenção e existência da comunidade de pescadores; afastando-os da localidade.

Isso gera consequências impositivas, tais como a alteração da maritimidade desse grupo, a continuidade da prática e seu caráter autóctone, ao desvinculá-la do território. Frisa-se, contudo, que apesar disso, a pesca artesanal resiste no território, sendo atividade de rico valor social e cultural para o lugar, assim como o sítio arqueológico do sambaqui.

Pontua-se por fim, que para compreender a relação de Itapuã com o mar, entendida por suas maritimidades – pesqueira e de paisagem de sambaqui, se faz necessário entender a importância da pesca artesanal e valor de proteção



Figura 13. Coexistência de edifício de alto padrão, a sede da Colônia de Pescadores de Vila Velha, peixaria e residências em Itapuã. Fonte: modificado pelo autor, Google Maps (2024). Imagem da orla de Itapuã que há um edifício de alto padrão de vidros azuis e palmeira no jardim de frente, a sede da Colônia de Pescadores com parede branca e portão e o nome em azul, uma peixaria com toldo amarelo e uma residência com vidro escuro na fachada.



Figura 14. Sobreposição das áreas da pesca artesanal, tracejada em amarelo e das atividades portuárias, polígonos em vermelho. Fonte: elaborado pelo próprio autor com base nos dados de Mozine; Rodrigues; Assis (2021) e das informações da VPORTS (2023), disponível em: <https://vports.com.br/wp-content/uploads/2023/08/PDZ-VITORIA-2023.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2024. Mapa de parte dos municípios que compõem o complexo portuário de Vitória (Vitória e Vila Velha), polígonos vermelhos e os números indicam áreas do complexo e as delimitações em tracejado amarelo indicam áreas de pesca.

institucional do lugar, dado pelo exemplo do IPHAN ao registrar o sambaqui como sítio arqueológico sobre proteção federal. Somente assim as condições precípuas para as maritimidade de Itapuã podem permanecer no tempo e espaço para usufruto de sociedades futuras. Entre perdas e danos, sem os pescadores de Itapuã, suas atividades e ocupações em terra e no mar, se teriam outras histórias urbanas e maritimidade, para o bem ou para o mal.

Referências

AFORAMENTO perpétuo. **O Horizonte**, Vitória, p. 2, 11 set. 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=234443&pesq=itapoan&hf=memoria.bn.br&pagfis=770>. Acesso em: 14 out. 2022.

ÁREAS de fundeio. Disponível em: <https://www.portodesantos.com.br/informacoes-operacionais/operacoes-portuarias/areas-de-fundeio/#:~:text=%C3%81rea%20de%20fundeio%2C%20tamb%C3%A9m%20conhecida,uma%20embarca%C3%A7%C3%A3o%20pode%20lan%C3%A7ar%20%C3%A2ncoras>. Acesso em: 13 dez. 2024.

BALNEÁRIO. **Dicionário priboram da língua portuguesa**. Disponível em: <https://dicionario.priboram.org/balne%C3%A1rio>. Acesso em: 13 dez. 2024.

BALNEARIO Itapoan. **Diário da Manhã**, Vitória, p.5, 21 jan. 1931. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=572748&Pesq=itapoan&pagfis=35449>. Acesso em: 14 out. 2022.

BATISTA, R. M. **Itapoã, um bairro feito de colagens**. 1989. 124 f. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1989.

BOLETIM. **A Folha da Victoria**, Vitória, p.2, 20 jan. 1884. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215716&pesq=itapoan&hf=memoria.bn.br&pagfis=210>. Acesso em: 14 out. 2022.

BOUDOU, C. J. **Da “cidade-saúde” à “cidade-turismo”**: a invenção da praia turística de Guarapari (ES) – uma geografia histórica dos usos do litoral. 2017. 149 p. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

CAMPOS, M. M. **Vazios operativos da cidade**: Territórios interurbanos na Grande Vitória (ES). Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica – PUC/SP. São Paulo, 2004.

CAPAI, H. **Espírito brasileiro**. Vitória: Usina de Imagem, 2012.

CARVALHO, C. R. Prefácio. In: **Arqueologia na paisagem**: novos valores, dilemas e instrumentais. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2012.

CELANTE, S. S. A. **Gentrificação**: impactos do mercado imobiliário sobre a colônia de pescadores de Itapoã - Vila Velha - ES. 2014. 85 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Universidade Vila Velha, Vila Velha, 2014.

CHALHUB, J. A. **O imaginário da cidade no pacto socioambiental de um plano diretor urbano**: o planejamento urbano e a lei em Vila Velha/ES – 1948/2008. 2009. 338 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

CLAVAL, P. **La géographie culturelle**. Paris: Nathan, 1995.

CLAVAL, P. La maritimité à la fin du XX siècle. In: PERON, F.; RIEUCAU, J. (Orgs.). **La maritimité aujourd'hui**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1996. p. 327-334.

CLAVAL, P. A evolução recente da geografia cultural de língua francesa. **Geosul**, Florianópolis, v.18, n.35, p. 7-25, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/13599/12466>. Acesso: 19 nov. 2023.

CLAVAL, P. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na geografia. In: CÔRREA, R. L.; ROENDAHL, Z. (Org.). **Introdução à geografia cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 147-166.

CORMIER-SALEM, M. Maritimité et littoralité tropicales: la Casamance (Sénégal). In: PERON, F.; RIEUCAU, J. (Orgs.). **La maritimité aujourd'hui**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1996. p. 223-239.

CORRÊA, R.L. A geografia cultural e urbano. In: CÔRREA, R. L.; ROENDAHL, Z. (Org.). **Introdução à geografia cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 167-186.

D'ALCANTARA, E. A. **Memória do menino... e de sua velha vila**. Vila Velha: Instituto Histórico e Geográfico de Vila Velha – Casa da Memória, 2014.

DANTAS, E. W. C. O mar e o marítimo nos trópicos. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, n.15, p. 63-76, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/123871>. Acesso em: 11 mai. 2023.

DANTAS, E. W. C. **Maritimidade nos trópicos:** por uma geografia do litoral. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

DANTAS, E. W. C. Construção de maritimidade nas sociedades tradicionais do Brasil do passado. In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A. (Org.). **Visões do Brasil:** estudos culturais em geografia. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012. p. 87-112.

DANTAS, E. W. C. Incorporação do lado mar à geografia das metrópoles nordestinas - DOI 10.5216/bgg.v35i3.38830. **Boletim Goiano de Geografia**, Goiânia, v. 35, n. 3, p. 380–396, 2015. DOI: 10.5216/bgg.v35i3.38830. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/38830>. Acesso em: 14 dez. 2024.

ESPIRITO-SANTO. In: MILLIET DE SAINT ADOLPHE, J. C. R. **Diccionario geográfico, histórico e descriptivo, do Imperio do Brazil**. Paris: Casa de J. P. Aillaud Editor, 1845. p. 353.

ESPÍRITO SANTO (Província). Presidente (1846-1848: Ferraz). **Mensagem enviada à Assembléia Legislativa Provincial em 23 de maio de 1847 por Luiz Pedreira do Couto Ferraz**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diario, 1848. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=287130&Pesq=vila+do+espirito+santo&pagfis=354>. Acesso em: 13 out. 2022.

ESPÍRITO SANTO (Província). Presidente (1861-1863: Pereira). **Mensagem enviada à Assembléia Legislativa Provincial em 23 de maio de 1861 por José Fernandes da Costa Pereira Junior**. Vitória: Tipografia Capitaniense de Pedro Antonio D'Azeredo, 1861. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=287130&Pesq=vila+do+espirito+santo&pagfis=1497>. Acesso em: 13 out. 2022.

FREITAS NETTO, R.; DI BENEDITTO, A. P. M. Diversidade de artefatos da pesca artesanal marinha do Espírito Santo. **Biota**, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 107-119, jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/biota/article/view/20736/18860>. Acesso em: 01 mai. 2023.

GASPAR, M. **Sambaqui:** arqueologia do litoral brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GASPAR, M. Uma paisagem de respeito. In: **Arqueologia na paisagem**: novos valores, dilemas e instrumentais. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2012. p. 80-91.

GOLTARA, G. Praia de Itapoã. Uma bucólica e tranquila colônia de pescadores ameaçada pelo asfalto. **A Gazeta**, Vitória, p.5, 27 dez. 1981. Disponível em: http://www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20170314_aj18111_bairro_itapoa_vilavelha.pdf. Acesso em: 18 out. 2022.

GONÇALVES, L. P. **NBR 6023:2000** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por nogueiranmatheus@gmail.com em 20 abr. 2023.

GRANDE VITÓRIA, 1981. Disponível em: <http://biblioteca.ijsn.es.gov.br/Record/12387#details>. Acesso em: 10 jun. 2023.

IMOBILIÁRIA ameaça despejar pescadores da praia de Itapoã. **A Tribuna**, Vitória, 12 ago. 1981. Disponível em: http://www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20160802_aj06822_invasao01.pdf. Acesso em: 18 out. 2022.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sistema integrado de conhecimento e gestão. **Sambaqui de Itapuã**. Disponível em: <https://sicg.iphan.gov.br/sicg/bem/visualizar/3270>. Acesso em: 16 abr. 2023.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos. **Ficha de Registro de Sítio Arqueológico - Sambaqui de Itapuã**. Vitória, 2021.

ITAPOÃ: um bairro de participação popular. **A Tribuna**, Vitória, p. 6, 25 ago. 1983. Disponível em: http://www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20170314_aj18109_bairro_itapoa_vilavelha.pdf. Acesso em: 18 out. 2022.

ITAPOÃ. In: CARVALHO, M. R. **Dicionário tupi (antigo) português**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1987. p. 111.

ITAPUÃ. In: CARVALHO, M. R. **Dicionário tupi (antigo) português**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1987. p. 111.

ITAPUÃ. In: NAVARRO, E. A. **Dicionário de tupi antigo**: a indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013. p. 194.

JACKSON, P. **Maps of meaning**. Londres: Routledge, 1989.

JARDIM Itapoã quer saneamento, saúde e educação. **A Gazeta**, Vitória, p.12, 11 mai. 1993. Disponível em: http://www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20170314_aj18102_bairro_itapoa_vilavelha.pdf. Acesso em: 18 out. 2022.

JESUS, A. C. **Marterra**. Vitória: Sub-reitoria comunitária - UFES, 1984.

KNOX, W. **Vivendo do mar**: modos de vida e de pesca. Natal: EDUFRN, 2009.

LEAL, J. E. F. (Org.). **Catálogo de documentos manuscritos e avulsos da Capitania do Espírito Santo: 1585-1822**. 2. ed. Vitória: Arquivo Público Estadual, 2000. 162 p. Disponível em: <https://ape.es.gov.br/colecao-canaa>. Acesso em: 07 abr. 2023.

MARTINS, B. G. D. A. **Cidade, caminhos e croquis**: relações entre a desnaturalização do rio da Costa e a evolução urbana de Vila Velha-ES. 2022. 195 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2022.

MORRO DO MORENO. **Obras da terceira ponte**. Disponível em: https://www.morrodomoreno.com.br/imagens/galerias/thumbnails/800x600/imagensobrasterceiraponte013_81.jpg. Acesso em: 23 set. 2023.

MOZINE, A. C. S.; RODRIGUES, V. M.; ASSIS, R. L. A. (Coord.). **Diagnóstico da comunidade de Itapuã**. Vila Velha: SEGEX, 2021. 56 p. Disponível em: <https://comunicaespiritosanto.petrobras.com.br/programa-ambiental/programa-de-educacao ambiental-do-espirito-santo-pea-es.html>. Acesso em: 28 ago. 2022.

MUSSIELLO-FERNANDES, J. et al. Pesca artesanal e as interferências sobre a atividade na mesorregião central do Espírito Santo. **Boletim Museu Biológico Mello Leitão**, Santa Teresa, v. 40, n. 1, p. 1-21, jan.-mar. 2018. Disponível em: <http://antigo.inma.gov.br/boletim/boletim-mbml-vol-40-janeiro-marco-de-2018/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

O INSTITUTO histórico. **Diário da Manhã**, Vitória, p.2, 26 jan. 1935. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=572748&Pesq=itapuan&pagfis=40954>. Acesso em: 07 abr. 2023.

PAZ, D. J. M. Dias de Festa no Mar: maritimidade, hierofanias e heortologia urbana na Salvador oitocentista. **Revista Thésis**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, 2021.

DOI: 10.51924/revthesis.2020.v5.223. Disponível em: <https://thesis.anparq.org.br/revista-thesis/article/view/223>. Acesso em: 14 dez. 2024.

PERON, F. De la maritimité... . In: PERON, F.; RIEUCAU, J. (Orgs.). **La maritimité aujourd'hui**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1996. p. 13-28.

PERON, F.; RIEUCAU, J. (Orgs.). **La maritimité aujourd'hui**. Paris: Éditions L'Harmattan, 1996.

SAMBAQUI. **Dicionário priberam da língua portuguesa**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/SAMBAQUI>. Acesso em: 13 dez. 2024.

SAMBAQUIS. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/sambaquis.html>. Acesso em: 13 dez. 2024.

SANTOS, J. **Vila Velha**: onde começou o Estado do Espírito Santo: fragmentos de uma história. Vila Velha: Editora do autor, 1999.

SETA, I. O que são os sambaquis, misteriosos monumentos milenares da pré-história. **G1**, 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2024/01/06/o-que-sao-os-sambaquis-misteriosos-monumentos-milenares-da-pre-historia.ghtml>. Acesso em: 10 de mar. 2024.

TRIGUEIRO, A.; KNOX, W. **Imagens da pesca artesanal no Espírito Santo**. Vitória: GM, 2013.

VILA VELHA (Município). **Plano estratégico de desenvolvimento sustentável**. Vila Velha, 2004.

VILA VELHA; GAPU soluções ambientais. **Diagnóstico preliminar projeto orla Vila Velha/ES**. 2022. Disponível em: <https://www.vilavelha.es.gov.br/fichas/gestaodaorla.aspx>. Acesso em: 02 dez. 2022.

VOCAÇÃO Para Pesca. In: VILA VELHA. Secretaria de Desenvolvimento Econômico. 2013. Disponível em: <https://www.vilavelha.es.gov.br/paginas/desenvolvimento-economico-vocacao-para-pesca>. Acesso em: 29 nov. 2022.

VPORTS. **Plano de desenvolvimento e zoneamento (PDZ)** – versão preliminar. 2023. Disponível em: <https://vports.com.br/wp-content/uploads/2023/08/PDZ-VITORIA-2023.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2024.

Matheus Nascimento Nogueira

Professor no curso Técnico em Design de Interiores integrado ao Ensino Médio na EEEFM Luiz Manoel Vellozo (2024-2025) e no curso Técnico em Condomínio na EEEFM Francelina Carneiro Setúbal (2025). Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo (2024). Arquiteto e Urbanista, Universidade Federal de São João del-Rei (2019).

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3886-8999>

Martha Machado Campos

É professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFES (1988), mestrado (1994) e doutorado (2004) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017).

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6911-3596>

Pela margem: uma reflexão sobre as margens e cartas de amor ao Rio Doce

By the margin: a reflection on the margins and love letters to the Rio Doce

José Cirillo
(PPGA-UFES/LEENA/FAPES)

Resumo: Este texto fala sobre o impacto do rompimento da barragem da Samarco (MG) em 2015 no Rio Doce, destacando a devastação ambiental e social decorrente da contaminação por rejeitos de mineração. A paisagem ribeirinha, outrora marcada por afetos e subsistência, transformou-se em um ecossistema adoecido, inviabilizando atividades tradicionais e contaminando recursos hídricos. Paralelamente, aborda o projeto artístico “Monumentos de Amor ao Rio Doce” (2018-2020), liderado por Piatan Lube, que coletou cartas de comunidades atingidas no Espírito Santo. A iniciativa utiliza a arte como ativismo para denunciar o crime ambiental e resgatar memórias coletivas, redefinindo a relação entre cultura, natureza e resistência.

Palavras-chave: desastre de Mariana; contaminação ambiental; arte engajada; Rio Doce; memória coletiva.

Abstract: This text discusses the impact of the collapse of the Samarco dam (MG) in 2015 on the Rio Doce, highlighting the environmental and social devastation resulting from contamination by mining waste. The riverside landscape, once marked by affection and subsistence, has become a diseased ecosystem, making traditional activities unviable and contaminating water resources. At the same time, it addresses the artistic project “Monuments of Love to the Rio Doce” (2018-2020), led by Piatan Lube, who collected letters from affected communities in Espírito Santo. The initiative uses art as activism to denounce environmental crime and rescue collective memories, redefining the relationship between culture, nature and resistance.

Keywords: Mariana disaster; environmental contamination; engaged art; Rio Doce; collective memory.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49279>



Passava das nove da manhã, quando ao lado, pela janela, o rio Doce era acompanhado pelo trem que serpenteava suas margens. O barulho dos carros deslizando nos trilhos, o som da máquina que puxava e conduzia, era ritmado. A paisagem que passava pela janela era tranquila. O tempo parecia ser de outra dimensão.

Longe do ritmo acelerado das cidades. O tempo nessa jornada parece ser desacelerado. A maioria da paisagem ainda é mata quase fechada; rio e pasto complementam. A grande serpente marrom integra as minas e os mares. Marcações humanas pontuam sua existência numa natureza que parecia parceira. Lentamente invadida pelas casas que sobem o morro; pelos equipamentos urbanos de iluminação e transporte.

Viajar pelo rio Doce parece ser viajar por parte da história capixaba. Histórias ribeirinhas. Ribeirinhos. Lugares de afeto, enquanto o trem desliza.

Mas, o rio segue em sua lentidão. Qual serpente alimentada, desliza entre suas margens, como se alheio pudesse estar às cidades que cruza.

Violentado, sua mansidão se tomou de dejetos da especulação do minério. O rio que tanto serve ao ecossistema que o cerca (e por ele é definido), agora jaz caudaloso de rejeitos da mineração. Adoecido, o grande rio Doce sobrevive. Todos os seres que dele necessitam são afetados. Mesmo depois de alguns anos.

Essa reflexão, tomada por viajar às suas margens – maculadas pela ganância imperialista, me lembrou todo o esforço feito para salvar o rio nesses últimos anos. Pescadores não podem mais pescar ou se alimentar do rio, a água, sobrecarregada de elementos que afetam a vida... inerte e caudaloso, serpenteava os mesmos lugares, agora adoecido... O barro toma a água, mata a vida.... deixa sem ofício e recursos a população ribeirinha. Todos silenciados pela tragédia, a qual os meios de comunicação chamaram de “acidente natural”.

Em 2015, quando do rompimento de uma represa de dejetos de uma mineradora no interior de Minas Gerais. Uma barragem em montante, em que terra, ou melhor, rejeitos da própria mineração vão sendo adicionados, vão sendo depositados até



A contaminação e alterações nas águas, na vida e na paisagem do rio Doce. Foto: Leonardo Merçon



A Morte ou a contaminação de peixes inviabilizando atividades econômicas e alimentação.

Foto Leonardo Merçon

formarem uma “praia” de restos; é um método barato e arriscado, como de fato aconteceu o rompimento de milhões de toneladas de sujeira e metais pesados que percorreram os 600 km do Rio Doce. Era de se esperar que um dia essa tragédia ocorresse, por isso, chamar “acidente natural” é uma tentativa de amenizar as responsabilidades pela tragédia. Pessoas morreram, muitas pessoas perderam seus bens, e principalmente a própria natureza perdeu.

A paisagem ribeirinha do Rio Doce mudou. Arrasada pela lama; afastando a vida que sobrou ao longo do leito caudaloso de dejetos. Metais pesados inviabilizaram as águas. E seu uso. Segundo reportagem publicada na Revista Veja, em abril de 2017 (dois anos após a tragédia),

[...] a água desses locais não é adequada para consumo humano e, em alguns casos, também não é recomendado o uso para irrigação de plantas – situação de alguns pontos de Governador Valadares e Colatina. [...] Os pesquisadores disseram que ainda não podem afirmar que os poços sofreram a contaminação direta por conta da lama vindas da barragem, já que faltam estudos prévios

na região. Mas, como os poços só foram implementados e utilizados após o derramamento de água no rio — antes 98% da população se abastecia diretamente com a água do Rio Doce —, o estudo trata a contaminação como uma das consequências do rompimento da barragem.¹

Atos de amor ao Rio Doce

Entre 2018 e 2020, um artista e ambientalista desenvolveu um projeto chamado “Monumentos de Amor ao Rio Doce”. O projeto poético abordou o impacto do crime ambiental causado pelo rompimento das barragens da SAMARCO (MG) ao longo do Rio Doce, no Espírito Santo. A ação poética e artivista reuniu mais de 1.800 “cartas de amor ao Rio Doce”, escritas em ações estéticas em localidades atingidas; foram coletadas em seis comunidades ribeirinhas que participaram de uma residência artística coletiva.

Cartas de Amor ao Rio doce. “não posso mais fazer horta. Não pode nem regar não. Minha mãe lavava roupa no rio. Não pode lavar mais não. Os peixes que pulavam ai a fora, agora num tem nem força”. Esse foi um dos depoimentos coletados por Piatan Lube.

Lube, como artivista (dedicado às questões de transformação social) declarou:

A voz ativista, de denúncia, é calada sistematicamente a cada dia, e a arte parece ser o único ponto capaz de fazer aflorar outras posturas políticas. Queremos procurar o potencial artístico e crítico em cada comunidade e afirmar uma nova postura do artista diante da criação de obras de arte, pois este monumento intervém dentro do coração dos nossos interlocutores, cocriadores, para fazer despertar um novo sentimento-realidade.

Lube, definitivamente, não é um escultor. É um artista. Um ser coletivo resultante da mediação possível estabelecida pelo artista, a cultura e o ambiente, dos quais os fenômenos sensíveis ligados à obra parecem ser acionados. O compartilhamento de signos, culturalmente estabelecidos, possibilita que a arte pública, em Lube, tenha uma plenitude existencial.

Os documentos do processo de “Monumentos ao Rio Doce” permitem verificar a ativação de práticas de desapropriação do conceito tradicional de autoria, permitindo, ainda, o compartilhamento de um destino poético da obra com a paisagem e com a cultura, mediando memórias em ato. Uma poética baseada em uma estratégia de mediação memorial, evidenciada nas trocas culturais e ambientais aqui expressos nessas imagens do processo da obra.

A obra de Lube, não tem só um autor, ele tem coautores, pessoas anônimas que habitam a cidade, habitam as margens do rio Doce. Pessoas que parecem estar constituindo estratégias de resgate do Rio Doce — não exatamente de suas águas

¹ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/mariana-aguas-subterraneas-da-bacia-rio-doce-estao-contaminadas/>. Acesso em: 9 jun. 2025.



Piatan Lube, um jovem artista capixaba empenhado nas práticas colaborativas e sociais nas artes, dedicou parte de sua obra a ouvir as pessoas ao longo do rio Doce. Trocava frutas e conversas por cartas.

(pois isto lhes foge à capacidade), mas pela redesenham das práticas culturais que impregnam traços culturais e ambientais. Juntos, Lube e as comunidades ribeirinhas, redefiniram memórias compartilhadas como paisagem, como vida e como arte, sintetizadas em um trabalho público, coletivo e em processo.

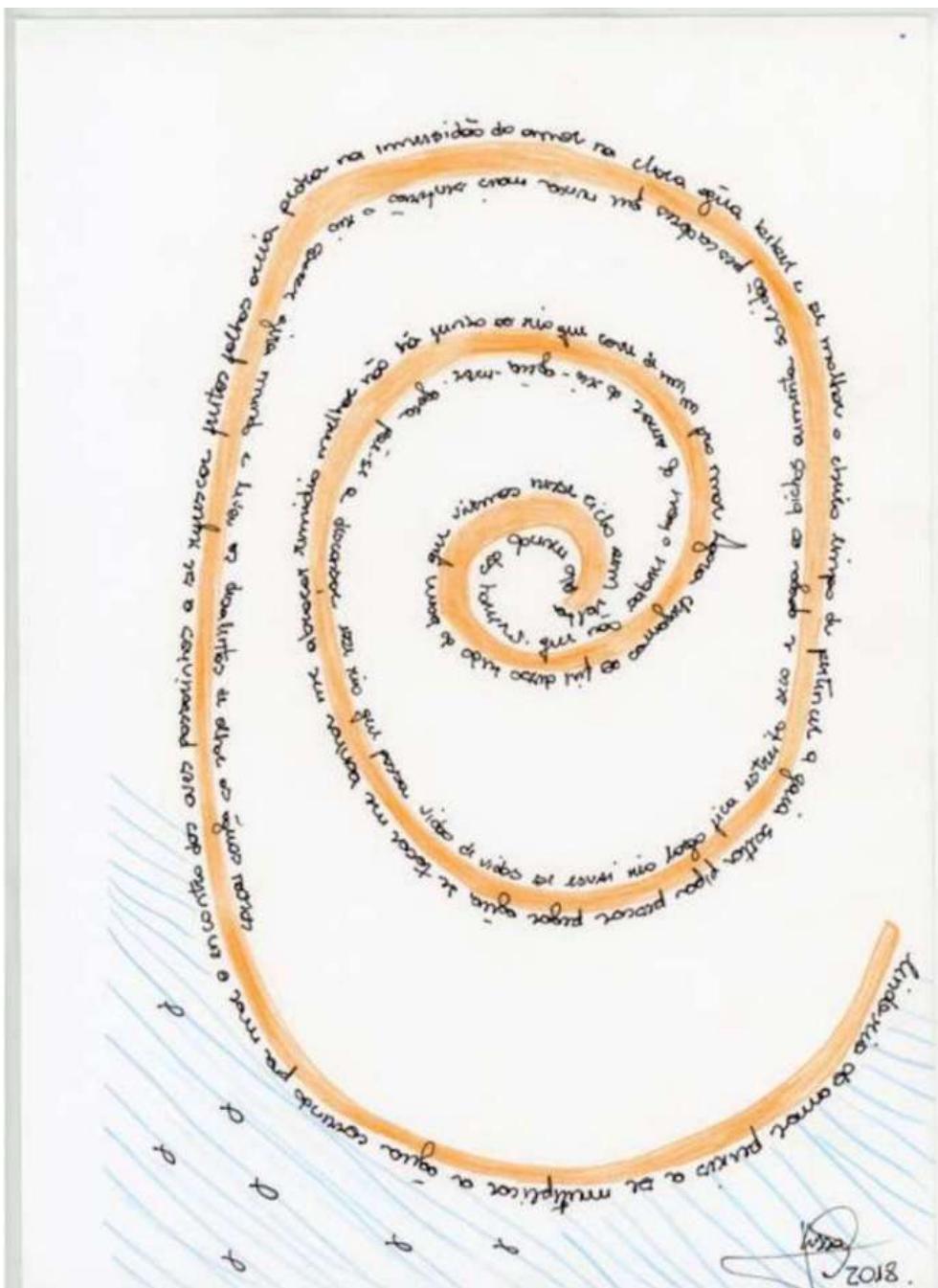
Que mais obras como essa de Lube nos ajudem a recuperar não apenas o valor ambiental do rio Doce, mas seu valor cultural, como uma artéria que atravessa nosso estado e desenha nossas histórias. Que nossas futuras viagens por essas margens sejam repletas novamente de vida de um rio que, embora ainda doente, se recupera, evidenciando que a natureza é mais forte que nossas imprudências humanas. Que essas águas, mais que margear cidades, voltem a dar-lhes vida, afeto e acolhimento.



Cartas de amor
ao Rio Doce
coletadas em
residência artística
nas comunidades
ribeirinhas ao rio
doce, no ES, por
Piatan Lube, 2019-
2020.



Imagens da obra
Monumentos de
Amor ao Rio Doce.
Piatan Lube, 2018-
2020.



Cartas de amor ao Rio Doce coletadas em residência artística nas comunidades ribeirinhas ao rio doce, no ES, por Piatan Lube, 2018-2020.



José Cirillo

Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. Coordenador (2018- até a presente data) e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Desenvolve pesquisas e projetos sobre ecossistemas urbanos e arte pública, observados pelo processo criativo com financiamentos do CNPQ, CAPES e FAPES.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>

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>

ARTIGOS

Regresso a *Tlalocan*: divindades, ativismo e símbolos ancestrais da água na arte atual mesoamericana

Back to Tlalocan: deities, activism and ancestral symbols of water in Mesoamerican art today

Renata Ribeiro dos Santos
(Universidad de Oviedo)

Resumo: O texto propõe uma reflexão sobre a reativação de saberes ancestrais, especialmente de origem mexica, relacionados à água – elemento central nas cosmovisões indígenas – a partir de algumas propostas contemporâneas de arte e arquitetura desenvolvidas na região mesoamericana, com foco no México. Essas produções evocam divindades aquáticas e tecnologias sustentáveis milenares, estabelecendo diálogos com o ativismo climático e indígena da atualidade. A pesquisa busca conexões entre obras que incorporam símbolos, mitos e técnicas tradicionais como forma de denúncia das problemáticas ambientais. Para isso, adota ferramentas analíticas dos estudos pós-coloniais, feministas e dos estudos visuais. Tais abordagens são fundamentadas em referências históricas e culturais das civilizações originárias, ampliando a compreensão dos processos criativos e suas repercussões sociais e ecológicas.

Palavras-chave: arte contemporânea; cosmovisão mexica; ativismo; sustentabilidade; saberes ancestrais.

Abstract: The text offers a reflection on the reactivation of ancestral knowledge, particularly of Mexica origin, related to water – a central element in Indigenous worldviews – through contemporary art and architectural proposals developed in the Mesoamerican region, with a focus on Mexico. These works evoke aquatic deities and age-old sustainable technologies, fostering dialogues with present-day climate and Indigenous activism. The research seeks to trace connections between creative practices that incorporate traditional symbols, myths and techniques as a means of denouncing environmental issues. To this end, it employs analytical tools from postcolonial, feminist and visual studies. These approaches are grounded in historical and cultural references from Indigenous civilisations, broadening the understanding of creative processes and their social and ecological implications.

Keywords: contemporary art; mexica worldview; activism; sustainability; ancestral knowledge.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49289>

Caminho a *Tlalocan*

Em 2024, aproximadamente 1.800.000 pessoas visitaram a zona arqueológica de Teotihuacán (Heredia Guillén, 2024), situada no Vale Central do México, a cerca de 50 km da capital. Provavelmente, um número significativamente menor chegou até Tepantitla, um dos diversos palácios, conjuntos residenciais ou bairros periféricos da antiga urbe teotihuacana. A possível menor afluência de público se explica, em parte, pelo fato de que, para acessar essa área localizada no setor oeste do sítio, é necessário desviar-se da imponente Calzada de los Muertos – nome atribuída pelos mexicas, que acreditavam que as plataformas piramidais dispostas ao longo dessa ampla avenida, erguida mil anos antes de sua chegada à região, eram tumbas.

Entretanto, os visitantes mais curiosos que se aventuraram até Tepantitla têm a oportunidade de conhecer os complexos murais desse conjunto, um dos muitos mistérios e segredos preservados por aquela que foi uma das maiores cidades do período Clássico na Mesoamérica¹. As paredes de Tepantitla, como a maioria das construções teotihuacanas, estão inteiramente recobertas por afrescos. De acordo com os vestígios arqueológicos, a pintura mural não era um elemento decorativo secundário, mas sim parte constitutiva e inseparável da arquitetura teotihuacana, presente desde as primeiras fases construtivas da cidade (Malagoni, 2001, 187).

De todas as representações que conformam a “constelação simbólica” (Quintero Hernández, 2013, 2) de Tepantitla, a conhecida como *Tlalocan* o *Paraíso de Tláloc* é a de maior interesse para introduzir a temática deste artigo. A interpretação dessa representação como o paraíso da divindade mesoamericana relacionada com a chuva e a fertilidade – Tláloc, em voz náuatile – se constituiu desde sua primeira descrição (Caso, 1942) e continuou sendo utilizada e desenvolvida posteriormente em diferentes pesquisas (de la Fuente, 2001; Wicke, 1954; Uriarte, 2001; Quintero Hernández, 2013). Isso se deve porque as divindades relacionadas com a água (símbolo da fertilidade) aparecem na parte superior do mural, enquanto na parte posterior se observam figuras humanas, plantas, borboletas, córregos, etc., que parecem simbolizar um espaço idílico de ócio e alegria (Figura 1).

Em linhas gerais, pode-se entender o *Tlalocan* como uma das concepções mais importantes da pós-vida para os povos que habitaram o Vale Central mesoamericano. Entre tanto, cabe pontuar, que para reconstruir o pensamento dessas culturas, a interpretação das fontes primárias – como o *Tlalocan* de Tepantitla – se fez (e se faz) muitas vezes, baseada nas crônicas e textos de época

1 A área mesoamericana é uma região cultural e histórica que abrange parte do atual México central e meridional, além de Guatemala, Belize, El Salvador, Honduras e Nicarágua setentrional. Caracterizou-se pelo desenvolvimento de civilizações complexas que compartilhavam elementos culturais como a escrita hieroglífica, calendários sofisticados, arquitetura monumental, religiosidade politeísta e práticas agrícolas avançadas (López Austin; López Luján, 2001).



Figura 1. Fragmento da pintura mural conhecida como Tlalocan o Paraíso de Tlaloc em Tepantitla, Zona Arqueológica de Teotihuacán. Fotografia da autora, jun/2024.

colonial que, por sua vez, se pautaram na tradição nauhua (mexica ou asteca).

Como modo de exemplo, o *Tlalocan* aparece em diversas passagens de *Historia general de las cosas de Nueva España* (o *Códex Florentino*) de Bernardino de Sahagún (2011[s.XVI]) nas suas descrições sobre os deuses, os rituais e as crenças relacionadas à morte dos antigos mexicas. No livro III, capítulo II, se descreve o *Tlalocan* como um lugar onde “había mucho regocijo, mucha prosperidad. Jamás se sufría, jamás faltaba el elote, la calabaza, la flor de calabaza, la calabaza, la flor de calabaza, el huauzontle, el chile verde, el jitomate, el frijol, el cempasúchil” (Sahagún em Proyecto Florentino, 2023, 136). Numa clara alusão à tradição judaico-cristã, acrescenta que este era o paraíso terrenal para onde iam as pessoas “que mueren de esto: los heridos por un rayo, y los ahogados que mueren en el agua, y los leprosos, los que tienen bubas y pústulas, y los que padecen de tumores o hemorroides, los sarnosos, y los llagosos, y los que tienen gota, y los que tienen hinchazones [e] hidropesía” (Sahagún em Proyecto Florentino, 2023, 136-137).

Embora Sahagún procure estabelecer uma relação antagônica entre o *Tlalocan* e o *Mictlán* – este último descrito como equivalente ao inferno no capítulo anterior (Sahagún apud Proyecto Florentino, 2023, 121-135), o princípio da dualidade complementar que regia o pensamento dos povos originários mesoamericanos não compreendia as diferentes formas de pós-vida como recompensas ou punições moral, dependentes da categorização e julgamento das ações que uma pessoa cometia em vida. Como se observa na descrição das causas que levavam alguém ao *Tlalocan*, esse destino não era determinado pelo modo como se havia vivido, mas exclusivamente pela forma como se deu a morte. Esse dado revela a profunda importância da água para as culturas mesoamericanas, uma vez que aquelas pessoas que faleciam em circunstâncias relacionadas à água eram destinadas a um lugar onde, segundo se descreve, “siempre reverdece, siempre germina, siempre es verano, es verano eternamente” (Sahagún em Proyecto Florentino, 2023, 137).

Este preâmbulo tem a intenção de destacar o papel central da água para os povos originários que, ao longo dos séculos, organizaram-se socialmente a partir das condições geográficas, orográficas e hidrográficas do território mesoamericano. Além do sentido simbólico – cristalizado nas suas práticas rituais, divindades e sistemas de pensamento –, o valor da água para esses povos reside na necessidade de desenvolver tecnologias que permitam criar assentamentos, explorar e utilizar seus recursos hídricos. Desde a civilização olmeca, que na época pré-clássica floresceu na Costa do Golfo do México, passando pelos grupos que sofreram e resistiram à invasão e conquista no século XVI – como mexicas, tlaxcaltecas, purépechas, zapotecas, mixtecas, maias, entre muitos outros –, até o amplo espectro de povos que ainda hoje habitam a região, todos esses sistemas humanos desenvolveram saberes sofisticados sobre a gestão da água. Esses conhecimentos revelam, em muitos casos, uma profunda compreensão e

conexão com o meio ambiente, apontando para formas sustentáveis de uso dos recursos naturais.

É a partir dessa constatação que artistas, ativistas e produtores culturais incorporam a seus trabalhos símbolos, mitos e menção a técnicas originárias relacionados com a água para denunciar problemáticas ambientais, reivindicar soluções pautadas em outras formas de saberes e criticar os usos políticos do imaginário indígena. As obras imbuídas por esse espírito indicam um regresso a *Tlalocan*, não apenas como um destino pós-vida, mas como símbolo da íntima conexão entre os ciclos naturais e o mundo espiritual. Convidam, ao menos, à consideração de alternativas que possam promover um novo paradigma, distinto da aparente neutralidade essencialista do pensamento moderno-ocidental, e que apontem, como nas palavras de Krenak (2019), Ideias para adiar o fim do mundo.

Para poder aprofundar algumas dessas noções neste breve texto –sem pretensão de uma revisão exaustiva, mas também evitando a simplificação da heterogeneidade dos sistemas de pensamento e das múltiplas aproximações culturais dos diversos povos que habitaram e ainda habitam a região mesoamericana–, se reflexionará sobre obras e projetos de artistas provenientes ou atuantes no México. Esses trabalhos dialogam com elementos culturais das civilizações que ocuparam o altiplano central, com destaque para a tradição mexica ou, em certos casos, para a leitura mexica de outros povos, como se observa no afresco teotihuacano, comentado anteriormente.

Antes de analisar um conjunto de obras que refletem sobre a atualidade –atravessadas e tensionadas pela retomada das formas e do pensamento dos povos originários –, considera-se importante apresentar uma breve reflexão sobre o fenômeno contemporâneo que parece envolver o sistema da arte. Nas últimas décadas, especialmente no século XXI, tem-se observado nas principais instituições de arte do mundo um crescente número de obras que recuperam ou reativam os saberes, mitos e conhecimentos das civilizações originárias. Embora essa tendência também se manifeste em outras regiões – como Canadá, EUA e Austrália –, o caso latino-americano se destaca por seu caráter singular, tanto historiográfico quanto contextual, já que envolve um processo contínuo de construção identitária em que o elemento indígena foi apropriado de diferentes formas ao longo do tempo, com finalidades diversas. Como em qualquer período histórico, a arte contemporânea está intimamente ligada às construções de pensamento e reivindicações sociais de seu tempo. Assim, é possível afirmar que a arte atual que convoca o originário se nutre das reflexões críticas do pensamento pós-colonial, feminista, queer e dos movimentos indígenas, compartilhando com eles pautas e reivindicações comuns.



Figura 2. Vista da instalação de Claudia Peña Salinas, *Tlalocán IV*, Latão, algodão tingido, obsidiana, cerâmica, metal, plástico, madeira, vinil e vídeo. 2018. Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University. Foto: Eat Pomegranate Photography.

Em busca de *Tláloc*

Uma das obras que expressa de forma direta o convite a retornar ao *Tlálocan* é a instalação concebida pela artista Claudia Peña Salinas entre 2018 e 2019, no Eli and Edythe Broad Art Museum. Nela, a artista mexicana radicada nos Estados Unidos reconstrói, literalmente, o paraíso de *Tláloc* (Figura 2). Utilizando o espaço expositivo da instituição, reformula o palácio teotihuacano por meio de instalações, vídeos e reproduções em grande escala dos afrescos, criando uma intersecção entre dicotomias características dos sistemas de pensamento mesoamericanos – e que também se conjugam na sua própria trajetória biográfica: deslocamento/migração – fixação, norte – sul; além de refletir sobre o sistema binário homem-mulher.

Cinco anos antes, a partir da imagem do monolito de *Tláloc* situado na entrada principal do Museo Nacional de Antropología, na Cidade do México, a artista começou a incorporar em seus trabalhos temas ligados às divindades mexicas da água – *Tláloc* e *Chalchiutlicue* (Artishock, 2018). Sua pesquisa concentra-se na

simbologia e relevância de Tláloc na construção do imaginário mesoamericano, articulando implicações políticas, sociais e ambientais associadas tanto ao descobrimento quanto à complexa operação de transferência do monólito de seu local original, nas montanhas de Coatlinchan, até sua atual localização, em 1964.

Para organizar essa narração, a artista utiliza diversos recursos plásticos complementários organizados como instalação no espaço expositivo. Desdobra no chão uma série de estruturas geométricas de latão, de volume vazio, unidas por fios de algodão tingidos de carmim. Estas estruturas quadradas se unem como paredes, muros ou bisagras que, à frente de uma enorme reprodução de um fragmento do mural *Tlalocan* de Tepantitla, parece emular a organização arquitetônica do palácio.

Peña Salinas seleciona para a exposição um fragmento de afresco teotihuacano em que uma montanha atua como eixo composicional da cena. Ela repousa sobre uma ondulação de água – provavelmente um rio – que, devido aos seus múltiplos centros de emanação, parece ser, ao mesmo tempo, profunda e superficial. Essa água que circunda a montanha serve de alimento para as plantas que brotam de suas ondulações, como “o maguey, una flor de quatro pétalos, maiz com mazorcas azuleas o rosas, frijoles, cacao, calabaza o amaranto” (Quintero Hernández, 2013, p. 3). Além disso, a água que emerge e corre pela montanha simboliza movimento, sendo povoada por figuras humanas que nadam, surgem e desaparecem de buracos e cavernas.

A montanha na organização do pensamento religioso de diversas culturas ao longo da história – incluindo vários povos mesoamericanos –, atua como eixo central ou vertical, o *axis mundi*, concentrando uma força latente que estrutura a existência humana e estabelece o tempo (Quintero Hernández, 2013; Ramos Muñoz, 2023). Nas cosmovisões mesoamericanas, em especial, a associação das montanhas com o princípio originário ou o nascimento decorre da concepção de que seu interior é um reservatório de água: um recipiente que armazena as chuvas enviadas pela divindade responsável pelos fenômenos atmosféricos e telúricos –Tláloc, na mitologia mexicana. Portanto, parece evidente que a montanha tenha um papel central no *Tlalocan*, recinto governado por essa divindade.

Utilizando essa narrativa de fundo – tanto imagética quanto simbólica –, Peña Salinas instala, em uma das laterais da parede coberta pelo mural do *Tlalocan*, uma pequena tela que exibe o vídeo *Tlachacán* (2017, 17 minutos). A peça audiovisual acompanha a viagem da artista até as montanhas do povoado de Coatlinchan, local de origem do monólito de Tláloc, anteriormente mencionado. Em uma sequência de imagens fixas e em movimento, acompanhadas por diferentes sons de água, a artista narra –por meio de legendas– como a comunidade, que se opôs à retirada da escultura em 1964, recebeu em troca uma réplica, hoje colocada no centro de uma fonte seca.

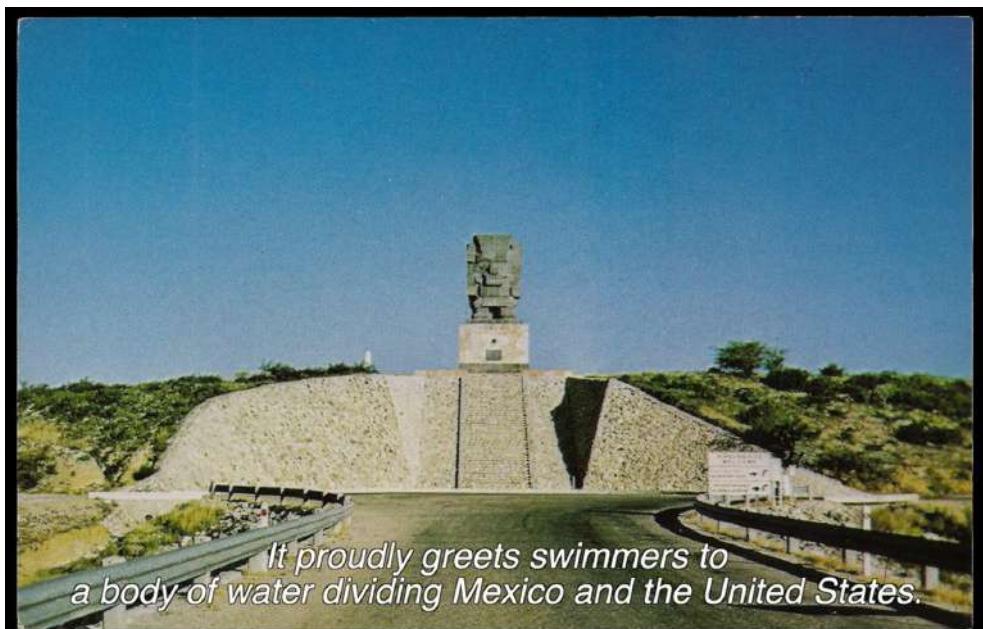


Figura 3. Frame do vídeo *Tlachacán* de Claudia Peña Salinas, 2017 (3:55min) onde aparece a imagem da réplica do monólito de Tláloc instalado às margens da Presa Iternacional de la Amistad em Ciudad Acuña, Coahuila, México.

A artista sobe até a montanha, antiga morada do monólito, onde hoje só resta um visor com imagens históricas que contam a história da transferência, da resistência comunitária e da intensa tempestade que teria “acompanhado” Tláloc em sua entrada na Cidade do México. Há também uma pequena réplica da escultura no local. Apesar da ausência física do monólito, moradores afirmam que o “senhor das chuvas” permanece por lá. A partir daí, a artista segue rastreando outras réplicas da imagem com o auxílio de ferramentas digitais, fotografias, postais e mapas, criando conexões espaço-temporais que entrelaçam o valor simbólico da divindade originária com sua própria trajetória pessoal, ao mesmo tempo em que extrapola a narrativa para refletir sobre questões sociais e ambientais do México contemporâneo.

Uma das várias réplicas do monólito que a artista descobriu está localizada em uma das margens da chamada Presa Internacional de la Amistad (Figura 3), uma obra binacional inaugurada em 1969 na presença do então presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, e de seu homólogo mexicano, Gustavo Díaz Ordaz. A represa situa-se no Rio Bravo, numa das fronteiras mais tensas do mundo, entre Coahuila, México, e Texas, EUA. Nesse contexto, emerge ironicamente a figura de Tláloc que, segundo a artista mexicana radicada nos Estados Unidos, “It proudly greets swimmers to a body of water dividing Mexico and the United States” (Peña Salinas, 2017, 3:55).

Mais adiante, o vídeo retorna ao Museo Nacional de Antropología para comentar uma curiosa aparição do Senhor das Chuvas no espaço museal. A artista relata que, em um cartão postal da década de 1970, um conhecido monólito da sala dedicada à cultura teotihuacana foi erroneamente identificado como Tláloc. Na verdade, a estátua representa Chalchiutlicue – cujo nome em náuati significa “aquela que veste saia de jade” – divindade feminina complementar a Tláloc, senhora das águas, lagos, rios e mananciais, também associada aos rituais de fertilidade. A partir da noção de dualidade complementar, previamente discutida, pode-se inferir que Chalchiutlicue representa a parte essencial e complementar à existência de Tláloc: homem e mulher, chuva e reservatório de água.

A simples menção no vídeo sobre a má atribuição da peça oculta uma questão mais ampla que a artista abordará com maior profundidade em outra de suas obras: a ausência de consenso quanto à identificação do monólito de Coatlinchan como Tláloc. Sem se aprofundar nesse tema, é importante destacar que diversas pesquisas, desde a primeira divulgação da peça no meio acadêmico (Chavero, 1903) até debates recentes (Lorente Fernández, 2024), continuam questionando essa atribuição, apontando sua proximidade iconográfica com a Senhora das Águas, Chalchiutlicue.

Ao driblar a discussão acadêmica sobre se a “pedra” é ou não Tláloc, a artista dá um passo além ao propor a fusão simbólica das duas divindades nos volumes esboçados em uma peça escultórica, batizada como *Tlalicue* (Figura 4). Em vez de insistir em interpretações dicotômicas que frequentemente limitam a leitura dos produtos culturais das sociedades originárias, ela propõe a união das duas forças em uma única peça –construída, como é característico de sua prática, por meio de volumes vazios. Nessa operação, a artista entrecruza, de maneira perpendicular, as dimensões dos dois monólitos –representados por estruturas feitas com varas de latão, parcialmente revestidas por fios de algodão tingidos artesanalmente em tons de azul, verde e amarelo. Com essa forma híbrida e complementar, convida o público a buscar novas ferramentas para se aproximar e compreender a complexa cosmovisão dos povos mesoamericanos.

Contra a rigidez e o essencialismo da binariedade – próprios dos sistemas de pensamento moderno-ocidentais –, sua obra evoca a natureza dinâmica e inconstante das divindades mesoamericanas (Pugliese, 2021), bem como a noção de “fusão e fissão” proposta por López Austin (2009, p. 76), que há décadas oferece uma metodologia renovada para compreender esses seres divinos e, por ende as sociedades que os conceberam, partindo de um modelo autônomo, não derivado de sistemas exógenos.

De volta ao vídeo, em sua busca por réplicas do monólito de Tláloc, a artista chega às lojas de souvenir do Aeroporto Internacional da Cidade do México, onde lembra que seguem em andamento as obras para a construção de novo aeroporto. O projeto, iniciado em 2014 no antigo leito do Lago de Texcoco, implicou

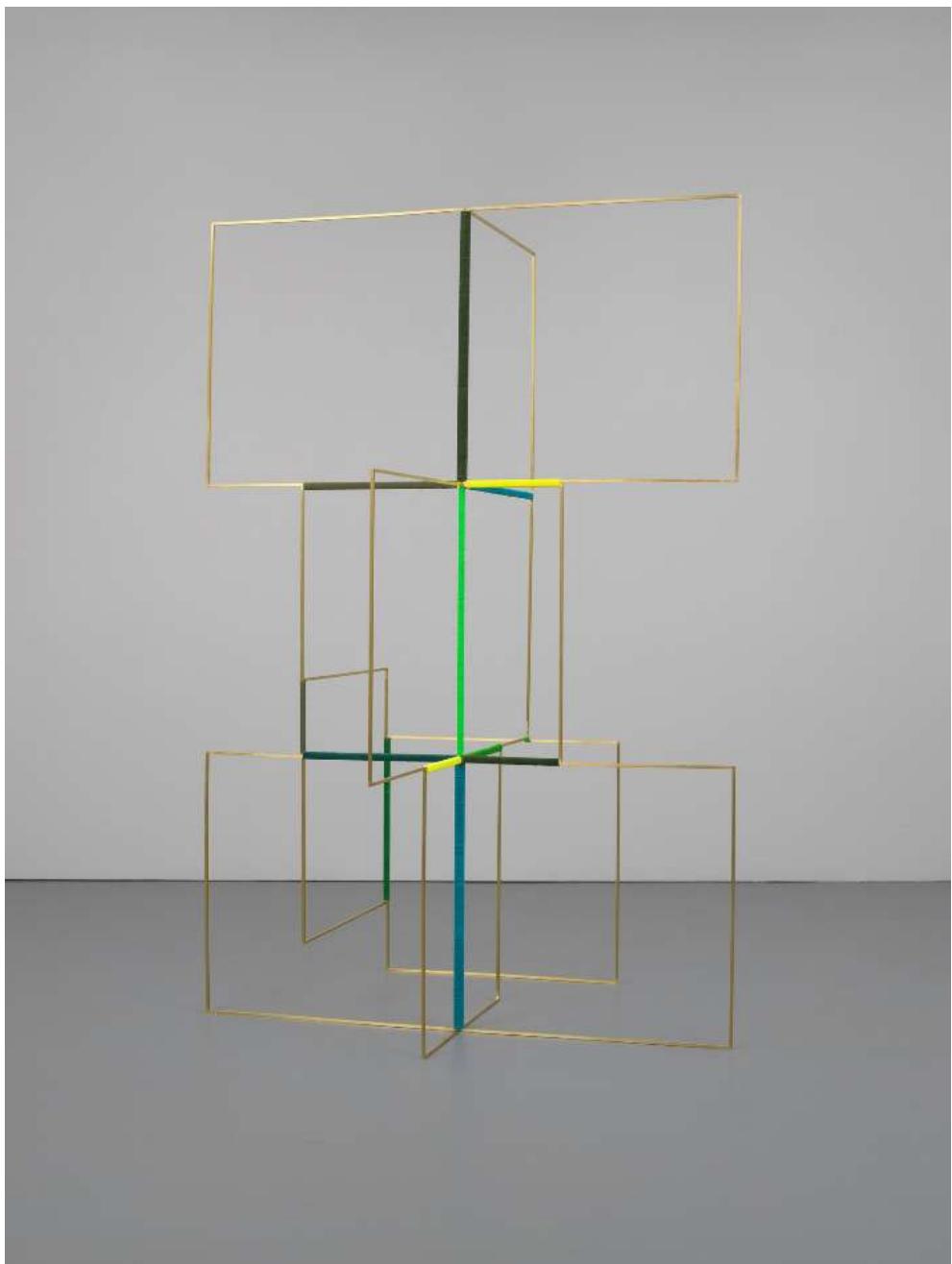


Figura 4. Escultura *Tlalicue* de Claudia Peña Salinas, 2017. Latão e algodão tingido, 82.9x122.7x122.7 cm.
©Claudia Peña Salinas, cortesía Embajada, San Juan, Puerto Rico.

a drenagem do que restava desse ecossistema para viabilizar sua construção². A artista recorda que foi justamente sobre esse antigo sistema lacustre que os mexicas fundaram, guiados pelo mito da águia pousada sobre um cacto com uma serpente no bico, Mexico-Tenochtitlán, um dos *altépetl* mexicas.

Próximo ao Altépetl

O *altépetl* era uma entidade política fundamental para a maioria dos povos mesoamericanos (Navarrete Linares, 2012; Arnould M., 2016). Funcionavam como uma espécie de cidade-estado independente, com governo próprio, além de traços culturais e étnicos que os diferenciavam entre si. A designação mexica para essa organização política significa água/montanha, *atl/tepētl* em náuati. Similar ao referido anteriormente, na análise do fragmento central do mural de *Tlalocan*, a formulação desse par indissociável alude aos

dos elementos naturales que eran indispensables para la vida de cualquier pueblo: un manantial o fuente de agua para beber y regar los cultivos, y una montaña sagrada que era el “corazón del pueblo”, donde vivía su dios patrono y también los antepasados de la población. Agua y cerro simbolizaban la identidad de la entidad política, así como su continuidad en el tiempo” (Navarrete Linares, s.d.).

Para a reflexão proposta neste texto, é relevante destacar dois aspectos vinculados ao conceito de *altépetl*: um de natureza mitológico-simbólica e outro relacionado especificamente a Mexico-Tenochtitlán, de caráter técnico-tecnológico. Segundo Contel (2016), com base em hipóteses fundamentadas em diversas fontes de culturas originárias e registros coloniais, o *Tlalocan* seria o *altépetl* original, o arquétipo. Trata-se da montanha-água de onde fluem todos os rios que irrigam os demais *altépetl*. O autor observa que a abundância, fertilidade, alegria e o ócio característicos da riqueza do *Tlalocan* tornaram-se referência ideal para qualquer governante que almejasse oferecer bem-estar ao seu povo: “La complementariedad de los elementos tierra y agua es la que hace la riqueza de las montañas, es la condición *sine qua non* para conseguir una producción agrícola abundante necesaria para cualquier asentamiento humano” (Contel, 2016, p. 93). Essa perspectiva também aponta para a concepção de equilíbrio entre cultura e natureza como princípio fundamental para a sustentação da vida.

Por outra parte, como observa Claudia Peña Salinas em seu vídeo, Mexico-Tenochtitlán constituía-se como um dos *altépetl* em que estavam organizados os mexicas, o mais poderoso que, paulatinamente, consolidou-se como a entidade

2 Por fim, pressionado por protestos e críticas públicas que denunciavam os impactos ambientais e sociais do projeto, o aeroporto foi oficialmente cancelado em 2018, após uma consulta popular. Posteriormente, a área foi transformada no Parque Ecológico Lago de Texcoco, visando restaurar o ecossistema e oferecer espaços de lazer e educação ambiental para a população.



Figura 5. Altepetyl, 2018. Obra da artista Stefania Strouza, da serie She of the Jade Skirt. Pele sintética de crocodilo, obsidiana, contas de sílica, resina. 200x100cm. Disponível em: <https://www.stefaniastrouza.com/sheofthejadeskirt>. Acesso em: 18 jun. 2025.

hegemônica na região por meio de alianças e conquistas de outros *altépetl* do altiplano central, estendendo sua influência posteriormente por quase toda zona mesoamericana (Navarrete Linares, s.d.). Os primórdios dessa trajetória remontam ao assentamento dos mexicas sobre um ilhote no sistema lacustre de Texcoco. A partir do desenvolvimento e aplicação de tecnologias sofisticadas para o aproveitamento dos recursos locais, tornaram possível a criação de terras férteis para cultivo – como as chinampas –, sistemas de transporte e comunicação por canais e pontes, além de técnicas de cimentação capazes de sustentar construções monumentais.

Na intersecção entre as dimensões simbólica e tecnológica que estruturavam o conceito de *altépetl*, artistas e projetos de arquitetura contemporâneos têm buscado resgatar e reinterpretar formas alternativas e sustentáveis de exploração dos recursos naturais. Ao retomar essas cosmovisões, os trabalhos contemporâneos propõem imaginar novas possibilidades de habitar o mundo, em contraste com os modelos extrativistas próprios do modelo de produção capitalista.

Durante uma residência na Cidade do México, entre os meses de março e junho de 2018, a artista de origem grega Stefania Strouza iniciou uma reflexão sobre a origem e evolução da cidade em relação à água, ao extrativismo colonial e à crise climática. Um dos aspectos que chamou sua atenção foi o afundamento gradual da cidade, resultado, entre outros fatores, da exploração contínua e excessiva dos recursos hídricos devido ao intenso desenvolvimento urbano (Reséndiz, Auvinet, Méndez, 2016). A partir dessa pesquisa, Strouza criou a série *She of the Jade Skirt*, que remete ao significado em náuatle do nome da

divindade Chalchiuhtlicue – “ aquela com a saia de jade”. O jade, por sua vez, foi um mineral de grande importância ritual, política e econômica para as civilizações mesoamericanas (Filoy Nadal, 2015).

A paleta de verdes e azuis do jade foi escolhida por Strouza para dar forma a uma pele sintética de crocodilo, que funciona como base escultórica de uma das obras da séries, titulada *Altepetyl* (Figura 5). Embora a artista não explice essa associação, é difícil ignorar a evocação de uma antiga cosmologia maia, segundo a qual o mundo repousava sobre as costas de um imenso crocodilo ou lagarto que flutuava sobre uma grande lagoa (Estrada Peña, 2015). Sobre essa superfície simbólica – meio mapa, meio pele – são depositadas pérolas de sílica, formando um traçado que remete à configuração do sistema lacustre original do Vale do México, que dominava a paisagem antes de ser sistematicamente drenado durante a colonização. Hoje, esse mesmo material está associado a processos industriais de secagem, intensificando visualmente a noção de esvaziamento e perda ambiental, vinculados com a subsidência – o afundamento gradual da superfície do solo, mencionado anteriormente.

Em contraponto, os seios moldados em obsidiana – rocha vulcânica nativa da região, tradicionalmente ligada a Tezcatlipoca, divindade mexica associada à noite, aos conflitos e ao caráter dual – introduzem outra camada simbólica. Para além de marcar a geografia vulcânica que cerca a Cidade do México, essas formas também carregam uma carga crítica contemporânea: tornam-se referências explícitas à violência de gênero e aos feminicídios que persistem de forma alarmante no México atual. A obra, assim, entrelaça tempos, mitos e feridas abertas do presente por meio de uma estética densa em significados.

Como última aproximação e imprimindo uma nota de atualidade, é necessário mencionar o projeto selecionado pelo Governo do México para representar o país na 19ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza inaugurada no dia 10 de maio de 2025. A proposta geral da edição, titulada *Intelligens. Natural. Artificial. Collective* se concentra em alertar sobre a necessidade urgente de adaptação da prática arquitetônica com a combinação equilibrada dos diferentes tipos de inteligência – natural, artificial e coletiva – para enfrentar-se as novas exigências de um mundo alterado pelo desastre climático (Ratti em Biennale Architettura, 2025). Atendendo a esta convocatória, o pavilhão mexicano apresenta o projeto *Chinampa Veneta*, com curadoria de José María Bilbao Rodríguez e produzido por um coletivo de arquitetos e arquitetas³.

3 O coletivo Chinampa Vendeta está formado Estudio Ignacio Urquiza y Ana Paula de Alba, Estudio María Marín de Buen, ILWT, Locus, Lucio Usobiaga Hegewisch & Nathalia Muguet, Pedro&Juana, Aldo Urban, Ana Paula de Alba, Ana Paula Ruiz Galindo, Andrea Mejía, Diego Manzano, Emilio M. Frausto, Federico de Antuñano, Ignacio Urquiza Seoane, Isabel Brocado, Jachen Schleich, Javiera Elicer, Lucio Usobiaga Hegewisch, Lucero Chaires, María Marín de Buen, Martina Duque, Mecky Reuss, Michela Lostia de Santa Sofia, Miguel Ángel Vega Ruiz, Nathalia Muguet, Paulina García Ortíz, Rodrigo Huesca, Sana Frini, Santiago Sitten, Shantal Gabriela Haddad Gómez, Xavier Delgado González, Yavanna Latapí.



Figura 6. Vista do pavilhão do México na 19ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza, com a instalação Chinampa Veneta, 2025. Disponível em: <https://arquine.com/obra/chinampa-veneta-pabellon-de-mexico-en-la-bienal-de-venecia/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

Chinampa Veneta é uma instalação que reinterpreta o sistema agrícola milenar das chinampas, tecnologia agrícola implementada pelos povos mesoamericanos e ainda praticada em Xochimilco, ao sul da Cidade do México. Este método, que integra paisagem, infraestrutura e técnica, é transportado simbolicamente para Veneza, onde é ativado em um ambiente urbano emblemático. As chinampas são ilhas artificiais, normalmente retangulares, construídas em lagos rasos, feitas de camadas de sedimentos e vegetação. Não se sabe com exatidão sua origem, mas considera-se que seu uso se estendeu durante o período pós-clássico, principalmente implementadas pelos mexicas (Rodríguez De Leja, 2021). Funcionam como um sistema sustentável e simbótico, devido a diversas características, principalmente a integração na prática de todos os recursos que utilizam: a água, o solo, os cultivos, o microclima e o espaço; a integração do trabalho familiar e coletivo; e o uso continuado de um sistema tecnológico ancestral que se pode entender como um campo de resistência (González Carmona e Torres Valladares, 2014).

A proposta *Chinampa Veneta*, no pavilhão do México localizado no Arsenale, inclui a construção de uma chinampa viva (Fig. 6) que une a prática mesoamericana

da *milpa*⁴ com a *vite maritata*⁵, – sistema agrícola tradicional da região de Veneza. Outra proposta apresentada no pavilhão consiste em uma chinampa que flutua simbolicamente na lagoa veneziana, atuando como ponte entre cultura, arquitetura e imaginação. O vídeo e as imagens de uma chinampa de vegetação exuberante flutuando pelos canais venezianos – emulando o *Teatro del Mondo* de Aldo Rossi, que navegou essas mesmas águas em 1980 – evocam o fato de que, assim como Xochimilco, Veneza foi construída sobre um sistema lacustre. Ambas são reconhecidas como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO e, embora em escalas distintas, enfrentam desafios semelhantes: da crise climática ao processo acelerado de gentrificação impulsionado pelo turismo massivo. *Chinampa Veneta* propõe um modelo de futuro enraizado no passado, que valoriza o solo, os ciclos da água e os saberes ancestrais como fundamentos para a regeneração ecológica e social.

De volta a *Tlalocan*

O retorno a *Tlalocan*, enquanto metáfora e proposta estética-política, atravessa as obras analisadas neste ensaio. Diversas obras atuais, entre as analisadas de Claudia Peña Salinas e Stefania Strouza, junto ao coletivo responsável por *Chinampa Veneta*, acionam divindades, mitos e saberes ancestrais mesoamericanos não como meros referentes históricos, mas como ferramentas epistemológicas para imaginar futuros alternativos. Mais do que resgatar Tláloc ou Chalchiutlicue como símbolos do passado, suas obras reativam seus sentidos arquetípicos para refletir sobre a regeneração ecológica e social, evocando o *Tlalocan* não como um paraíso distante, mas como horizonte possível: lugar de abundância, de equilíbrio entre ciclos naturais e de vida que sempre germina.

Ao dialogarem com práticas territoriais de resistência, essas proposições constroem articulações entre ancestralidade e contemporaneidade frente aos desafios sociopolíticos e ambientais da atualidade. Peña Salinas transforma Tláloc em figura nômade, dispersa entre arquivos, monumentos e reproduções, enquanto Strouza investiga o colapso geológico da Cidade do México como sintoma de um extrativismo hídrico insustentável. Já *Chinampa Veneta* propõe uma reinterpretação das tecnologias agrícolas ancestrais, criando um dispositivo flutuante que, longe de representar um simples transplante cultural, funciona como ponte simbólica entre paisagens lacustres e culturas conectadas pela água. Trata-se, em todos os casos, de uma revalorização dos saberes locais frente à

4 A milpa é um sistema agrícola tradicional utilizado principalmente pelos povos indígenas do México e América Central que intercala o cultivo de milho, feijão e abóbora, entre outras culturas, em uma prática consorciada que favorece a biodiversidade, a fertilidade do solo e a sustentabilidade a longo prazo (Aino, et.al. 2021).

5 A vite maritata é um sistema tradicional da região de cultivo agroflorestal originário da região do Vêneto, e de outras regiões da Itália, no qual a videira é cultivada em associação com árvores frutíferas ou outras espécies arbóreas.

lógica hegemônica do progresso desvinculado da natureza.

Diante do colapso climático, das desigualdades territoriais e do esgotamento dos modelos dominantes de desenvolvimento, essas criações propõem imaginar o *Tlalocan* como um princípio –não apenas um destino espiritual, mas uma prática cotidiana de cultivo, resistência e alegria. Ao integrar mitologia, ativismo e ecologia, elas apontam caminhos para um mundo mais fértil e habitável, onde os saberes originários voltam a ter lugar central na criação de alternativas sustentáveis, sensíveis e coletivas.

Referências

AINO, Vittoria et al. **Milpa**: pueblos de maíz. Diversidad y patrimonio biocultural de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021.

BIENNALE Architettura 2025. **Intelligens**. Natural. Artificial. Collective. 2025. Disponível em: <https://www.labienale.org/en/news/biennale-architettura-2025-intelligens-natural-artificial-collective>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ARNAULD, M. Charlotte. Agua-cerro, ideología y realidades en el área maya. **Americae** [online], Altepétl, n. 1, 2016. Disponível em: <https://americae.fr/dossiers/altepelt/agua-cerro-ideologia-realidades-area-maya/>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ARQUINE. **Chinampa Veneta**: Pabellón de México en la Bienal de Venecia. Disponível em: <https://arquine.com/obra/chinampa-veneta-pabellon-de-mexico-en-la-bienal-de-venecia/>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ARTISHOCK. **Claudia Peña Salinas**: Tezcatlocan. 2018. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2018/12/07/claudia-peña-salinas-tezcatlocan/>. Acesso em: 21 mai. 2025.

CASO, Alfonso. **Informe sobre las exploraciones verificadas en Teotihuacán, México, República Mexicana, en el año de 1942**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1942.

CHAVERO, Alfredo. El monolito de Coatlinchán. Discusión arqueológica. **Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, v. 2, n. 1, p. 281–305, 1903. Disponível em: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6616>. Acesso em: 24 mai. 2025.

CARMONA, Emma González; TORRES VALLADARES, Cynthia Itzel. La sustentabilidad agrícola de las chinampas en el Valle de México: caso Xochimilco. **Revista Mexicana de Agronegocios**, v. 34, 2014, p. 699–709. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14131514005>. Acesso em: 24 mai. 2025.

CONTEL, José. Tlalloc-Tlallocan: el altepetl arquetípico. **Americae. European Journal of Americanist Archaeology**, Altepetyl, n. 1, 2016, p. 89–103. Disponível em: <https://hal.science/hal-02045545>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ESTRADA PEÑA, Canek. Anima' ri cho, anima' ri plo: espíritu de la laguna, espíritu del mar. Acerca del día Imox entre los k'iche'. **Estudios de Cultura Maya**, v. 45, 2015, p. 191–224.

FILLLOY NADAL, Laura. El jade en Mesoamérica. **Arqueología Mexicana**, v. 23, n. 133, maio-junho 2015, p. 30–36.

FUENTE, Beatriz de la. Tepantitla. In: FUENTE, Beatriz de la, et.al (eds). **La pintura mural prehispánica**. Teotihuacán, Tomo I. México: UNAM, 2001. p. 139.

HEREDIA GUILLÉN, Víctor Francisco. **Las zonas arqueológicas con mayor afluencia turística y sus condiciones actuales (El caso de El Tajín, Veracruz)**. 28 nov. 2024. Disponível em: <https://www.inah.gob.mx/inah-del-futuro/foros-inah/las-zonas-arqueologicas-con-mayor-afluencia-turistica-y-sus-condiciones-actuales-el-caso-de-el-tajin-veracruz>. Acesso em: 21 mai. 2025.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el Panteón mexica. **Anales de Antropología**, v. 20, n. 2, 2009. DOI: <10.22201/iia.24486221e.1983.2.628>. Disponível em: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/628>. Acesso em: 23 mai. 2025.

LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. **El pasado indígena**. Fondo de Cultura Económica, 2001.

LÓRENTE FERNÁNDEZ, David. El monolito de Tláloc de San Miguel Coatlinchán y su traslado al Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Perspectivas de los granjeros ante una piedra 'viva'. **Revista de Folklore**, n. 503, 2024, p. 63–70.

MAGALONI, Diana. El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica. In: FUENTE, Beatriz de la (ed.). **La pintura mural prehispánica. Teotihuacán**, Tomo II. México: UNAM, 2001. p. 187.

NAVARRETE LINARES, F. **El Altépetl**. México: Noticonquista. Disponível em: <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/765/744>. Acesso em: 23 mai. 2025.

NAVARRETE LINARES, F. **Los orígenes de los pueblos indígenas del valle de México**. Los altépetl y sus historias. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2012.

PEÑA SALINAS, Claudia. **Tlachacán**. [S.l.]: 2017. Vídeo (18 min). Disponível em: <https://vimeo.com/288720272>. Acesso em: 21 mai. 2025.

PUGLIESE, Fiona. Nuevas reflexiones sobre el proceso de fusión de los dioses mexicas. Chalchiuhlicue, un estudio de caso. **Estudios de cultura Náhuatl**, n. 62, 2021, p. 143–186.

QUINTERO HERNÁNDEZ, Jennie Arlette. Una “constelación simbólica”: cueva-montaña-manos-agua, en Tepantitla, Teotihuacán. In: LINCE CAMPILLO, Rosa María; AMADOR BECH, Julio (Coord.). **Horizontes de interpretación: la hermenéutica y las ciencias humanas**, Tomo II. México: UNAM, 2013. p. 251–274.

RAMOS MUÑOZ, Sarai. La representación del Axis Mundi en los Templos Montaña de Amerindia. In: SOLANILLA DEMESTRE, Victòria (ed.). **Segundo Congreso Internacional de Iconografía Precolombina**. Actas. Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2024.

RESÉNDIZ, Daniel; AUVINET, Gabriel; MÉNDEZ, Édgar. **Subsidiencia de la Ciudad de México**: un proceso centenario insostenible. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Ingeniería, 2016.

RODRÍGUEZ DE LEIJA, Miguel Ángel. Las chinampas: historia breve y sus usos. **Bloch. Revista Estudiantil de Historia**, v. 1, n. 1, 2021, p. 64–71. Disponível em: <https://revistablock.uanl.mx/index.php/b/article/view/24>. Acesso em: 24 mai. 2025.

SAHAGÚN, Bernardino de. **Historia general de las cosas de Nueva España**. México, DF: CONACULTA – Alianza Editorial, 2011. (Original do século XVI).

SAHAGÚN, Bernardino de. **Historia general de las cosas de Nueva España**: Libro III – Los dioses. Tradução e edição moderna por Proyecto Florentino. 2023. Disponível em: <https://traducciondelcodiceflorentino.com/>.... Acesso em: 21 mai. 2025.

URIARTE, María Teresa. Tepantitla, el juego de pelota. In: FUENTE, Beatriz de la, et.al. (eds.). **La pintura mural prehispánica**. Teotihuacán, Tomo II. México: UNAM, 2001.

WICKE, Charles R. Los murales de Tepantitla y el arte campesino. **Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, v. VIII, 1954, p. 117–122.

Renata Ribeiro dos Santos

Professora Associado do Departamento de História da Arte e Musicologia da Universidade de Oviedo. Doutora em História pela Universidade de Granada (bolsa de Formação Docente Universitária, menção internacional, prêmio extraordinário de doutorado). Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2859689495901072>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2008-1579>

A construção de um sistema de espaços livres para Colatina, ES

The construction of a system of open spaces for Colatina, ES

Renata Mattos Simões
(IFES/PPGAU-UFES)
Eneida Maria Souza Mendonça
(PPGAU-UFES)

Resumo: O artigo apresenta o resultado de pesquisa descritiva e analítica do sistema de espaços livres do município de Colatina-ES, com foco na relação existente entre a distribuição, tipo e quantidade de espaços livres no território, o planejamento territorial e a potencialidade ecológica de conexão desses espaços. A problemática levantada pela pesquisa está vinculada à maneira como o espaço livre é abordado na legislação urbanística e como a criação de um sistema poderia atribuir qualidade ao ambiente urbano. Baseado nos princípios da ecologia da paisagem, o estudo sugere uma metodologia de classificação dos espaços livres e a criação de um sistema que priorizasse a conexão entre os espaços livres, estimulasse o fluxo ecológico, assim como a recuperação de ecossistemas, e auxiliasse a qualificação do meio ambiente urbano.

Palavras-chave: Sistema de espaços livres; rios urbanos; evolução urbana; ecologia da paisagem, planejamento territorial urbano.

Abstract: The article presents the results of descriptive and analytical research into the open space system in the municipality of Colatina-ES, focusing on the relationship between the distribution, type, and quantity of open spaces in the territory, territorial planning, and the ecological potential of connecting these spaces. The issue raised by the research is linked to the way in which open space is addressed in urban legislation and how the creation of a system could enhance the quality of the urban environment. Based on the principles of landscape ecology, the study suggests a methodology for classifying open spaces and the creation of a system that prioritizes the connection between open spaces, stimulates ecological flow, as well as ecosystem recovery, and helps to qualify the urban environment.

Keywords: Open space system; urban rivers; urban evolution; landscape ecology; urban territorial planning.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49290>

Introdução

O artigo apresenta o resultado de pesquisa descritiva e analítica do sistema de espaços livres do município de Colatina-ES, com foco na relação existente entre a distribuição, tipo e quantidade de espaços livres no território, o planejamento territorial e a potencialidade ecológica de conexão desses espaços. A problemática levantada pela pesquisa está vinculada à maneira como o espaço livre é abordado na legislação urbanística e como a criação de um sistema poderia atribuir qualidade ao ambiente urbano.

Colatina pode ser identificada como cidade-cruzamento, cidade de passagem e Centro Sub-regional A, e esse conjunto de fatores contribui para classificá-la, ainda, como cidade média, segundo definição de Sposito, na qual as cidades médias “[...] são aquelas que desempenham papéis de ligação, de intermediação entre as pequenas e as maiores cidades” (Sposito, 2010, p. 6 apud, Silva, 2013, p. 65).

Neste cenário, no qual Colatina está inserida como cidade dominante da região noroeste, é importante que os espaços livres sejam incluídos nos tópicos que norteiam as decisões sobre desenvolvimento da cidade. Sobretudo, que sejam entendidos como espaços ausentes de edificações e, principalmente, como espaços capazes de articular conexões ecológicas e estimular relações sociais e culturais.

Nesse contexto, a definição de Magnoli é fundamental para se compreender que, se “[...] todo espaço não ocupado por um volume edificado” (Magnoli, 2006, p. 179) é um espaço livre, então fazem parte dessa classificação elementos como: vias, calçadas, quintais e não apenas espaços verdes. Todos esses elementos integram, segundo Queiroga (2012, p. 27), “[...] um sistema de espaços livres, independentemente de seu desempenho social e ambiental”. Essa afirmação é influenciada pelo conceito de sistemas de Morin (2008, *apud* Queiroga, 2012, p. 72), no qual o sistema “[...] exprime ao mesmo tempo unidade, multiplicidade, totalidade, diversidade, organização e complexidade”. Dessa maneira, o sistema de espaços livres (SEL) urbanos pode ser entendido como a relação entre seus elementos constituintes e o conjunto de todos os espaços livres de uma determinada região. O desafio do planejador, portanto, é potencializar o SEL de maneira que este passe a ser estruturante para a ocupação do território e não uma consequência de um modelo que privilegia o edificado.

Desse modo, este artigo teve como objetivo indicar diretrizes para a criação de um sistema que priorize a conexão entre os espaços livres, estimule o fluxo ecológico e amplie a qualidade do ambiente urbano com novas possibilidades de sociabilização, permanência, mais conforto ambiental e beleza. Os estudos aqui realizados, bem como o inventário construído de análise poderão colaborar para a elaboração de propostas que priorizem um ordenamento estruturado por esse tipo de sistema.

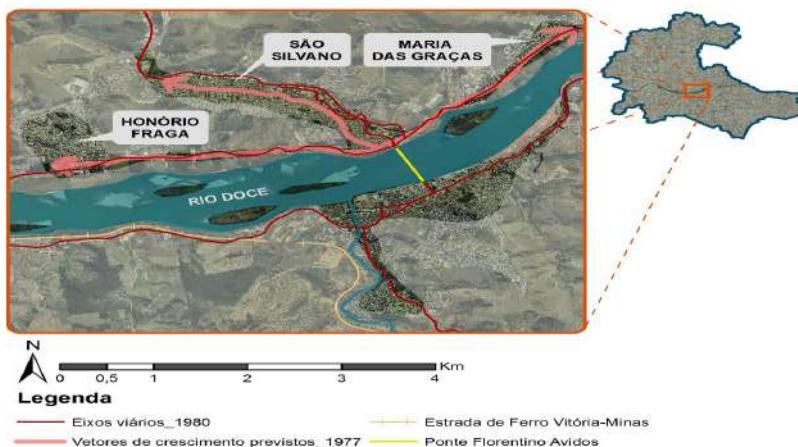


Figura 1. Vetores de crescimento previstos na década de 1970. Fonte: Mapa elaborado pela autora com base no IJSN (1977 e 1982).

Aspectos sobre a expansão urbana de Colatina, ES

Os vetores de crescimento apresentados no diagnóstico do IJSN (1977) previam que a cidade de Colatina cresceria seguindo três eixos principais na margem norte do Rio Doce: na direção do Bairro Honório Fraga, ao longo da BR 259; na direção do Córrego do Ouro; e na direção do Bairro Maria das Graças (Figura 1).

O diagnóstico para Colatina, elaborado pelo Instituto Jones dos Santos Neves (IJSN) em 1977, indica ainda que:

Em decorrência da accidentada topografia de Colatina, podemos observar uma tendência da cidade a se estender ao longo das margens do rio, principalmente no lado Norte onde existem mais espaços livres. O centro da cidade, na margem sul, encontra-se densamente ocupado com poucas possibilidades de expansão devido às condições topográficas. (IJSN, 1977, p. 17).

No entanto, a Figura 2 mostra que, além do crescimento previsto nos eixos da margem norte do Rio Doce, principalmente em direção ao Córrego do Ouro e ao bairro Maria das Graças, a trajetória de crescimento da cidade de Colatina incorporou outros eixos: tanto na margem sul na direção do bairro Noemia Vitali, quanto na margem norte em função da 2ª Ponte e extensão da BR 259.

De 1982 até 2007, o perímetro urbano de Colatina, definido por lei municipal, passou de 55km² para 253km² (Figura 3), ou seja, aumentou 360% em um intervalo de 25 anos.

Estudos demonstram que esse aumento do perímetro urbano é conduzido por interesses políticos e, sobretudo, econômicos. Para Harvey (2013, apud FERREIRA, 2015), os proprietários fundiários almejam aumentar as suas rendas. Para isso, tratam a terra como um bem econômico. Corrêa (1989, p. 16) acredita

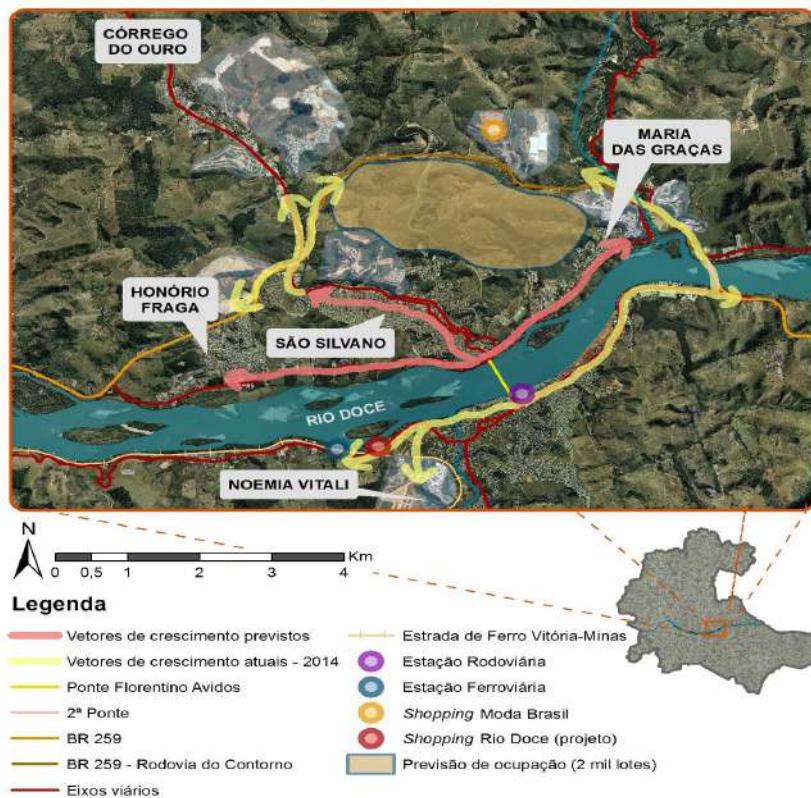


Figura 2. Vetores de crescimento de 2014. Fonte: Mapa elaborado pela autora com base na PMC.

que “[...] os proprietários fundiários podem então exercer pressões junto ao Estado, especialmente na instância municipal, visando interferir no processo de definição das leis de uso do solo e do zoneamento urbano”. Dessa forma, buscam a conversão da terra rural para a urbana a fim de obter maior ganho.

Os proprietários de terras atuam no sentido de obterem a maior renda fundiária de suas propriedades, interessando-se em que estas tenham o uso mais remunerador possível, especialmente uso comercial ou residencial de status. Estão interessados no valor de troca da terra e não no seu valor de uso. Alguns dos proprietários fundiários, os mais poderosos, poderão até mesmo ter suas terras valorizadas através do investimento público em infraestrutura, especialmente viária (Correa, 1989, p. 16).

A mancha urbana de Colatina, inicialmente concentrada na margem sul e nos vales centrais (norte e sul), espalhou-se pelo território, ocupou colinas e planaltos e não mostra sinais de estagnação. Na Figura 4, as ocupações

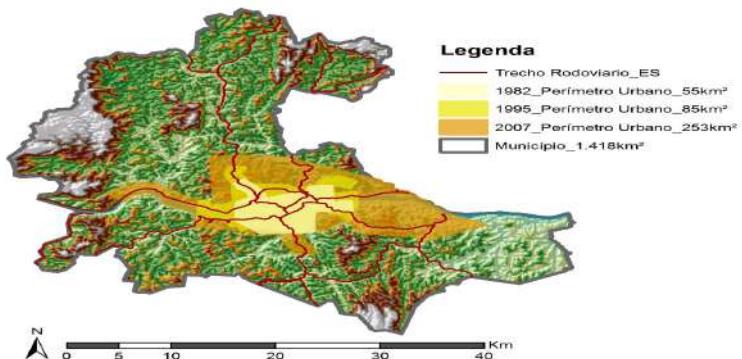


Figura 3. Evolução do perímetro urbano. Fonte: Modelo digital de elevação elaborado pela autora sobre imagem de satélite (MIRANDA, 2016) com base em dados da PMC.

recentes,¹ loteamentos, conjuntos residenciais financiados pelo programa MCMV, ou condomínios horizontais, ocupam a franja do perímetro da mancha urbana.

Para Correa (1989), os terrenos mal localizados (em periferias) levam seus proprietários a adotarem a estratégia de extrair renda da terra por meio de loteamentos populares, com pouca infraestrutura. Esse espraiamento “[...] vem acompanhado por uma esgarçadura do tecido urbano” (Panerai, 2014, p. 13) e pode sobreendar a rede de infraestrutura viária e de serviços existentes na cidade, já que muitas vezes os loteamentos não contam com áreas para equipamentos urbanos e comunitários (educação, cultura, saúde e lazer), acessos consolidados, linhas de transportes públicos, serviços de comércio local e saneamento básico. Para Maricato (2012, p. 69), “[...] um empreendimento mal localizado gera desperdícios, pois a extensão das redes e equipamentos urbanos para lugares não urbanizados impõe um alto preço ao conjunto da sociedade, que financia seus custos”.

Durante entrevista (LOPES, 2015), o engenheiro da PMC, Francisco Hermes Lopes, informou que no intervalo de 15 anos, entre 2000 e 2015, foram aprovados 80 loteamentos em Colatina e existe a previsão de aprovação de mais 2 mil lotes na região entre a Rodovia do Contorno e São Silvano (Figura 2).

Legislação urbanística de Colatina e espaços livres

Em 1982, foi desenvolvido o PDFTU, como parte dos trabalhos previstos no Programa de Apoio às Capitais e Cidades de Porte Médio, por meio do convênio celebrado entre o Ministério do Interior, o Governo do Estado do Espírito Santo e o Município de Colatina. O Instituto Jones dos Santos Neves ficou responsável por prestar assessoria técnica à Prefeitura.

1 A simbologia utilizada para representar as ocupações recentes é meramente ilustrativa e não corresponde ao número de loteamentos ou conjuntos residenciais.

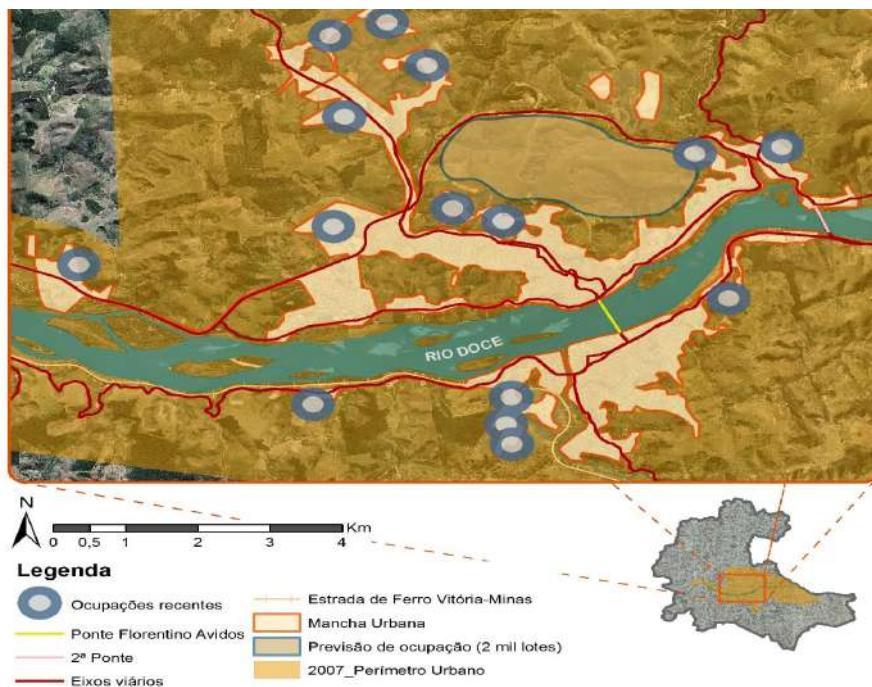


Figura 4. Mancha urbana e novas ocupações. Fonte: Mapa elaborado pela autora.

O PDFTU foi concebido como um instrumento para o ordenamento da ocupação da sede do município e para a racionalização dos investimentos em infraestrutura urbana e da prestação de serviços públicos, atribuições primeiras do poder executivo local (PDFTU, 1982, p. 5).

O documento demonstra que havia preocupação dos planejadores quanto à ocupação do sítio urbano, já que foram levantados os condicionantes naturais à ocupação, considerando a estrutura físico-ecológica do sítio urbano de Colatina. Os condicionantes foram agrupados em duas categorias: áreas de restrições físicas e áreas de proteção ambiental, que, por sua vez, foram classificadas como:

a) áreas de restrições físicas: encostas com declividades superiores a 45% e entre 30 e 45%, e áreas potencialmente inundáveis;

b) áreas de proteção ambiental: recursos florestais e faixa de drenagem ao longo dos recursos hídricos.

A Figura 5 representa a sobreposição das restrições físicas (áreas potencialmente inundáveis, capoeira, declividade superior a 45%, declividade entre 30 e 45%, pântanos e brejos) e a ocupação urbana até o ano de 1982. É possível identificar a grande incidência de encostas acentuadas no sítio de Colatina, mesmo nas áreas já urbanizadas, e áreas potencialmente inundáveis ao longo dos cursos hídricos. A respeito desse aspecto, o documento sugere que seja impedida a ocupação em áreas com potencial para contenção de enchentes:

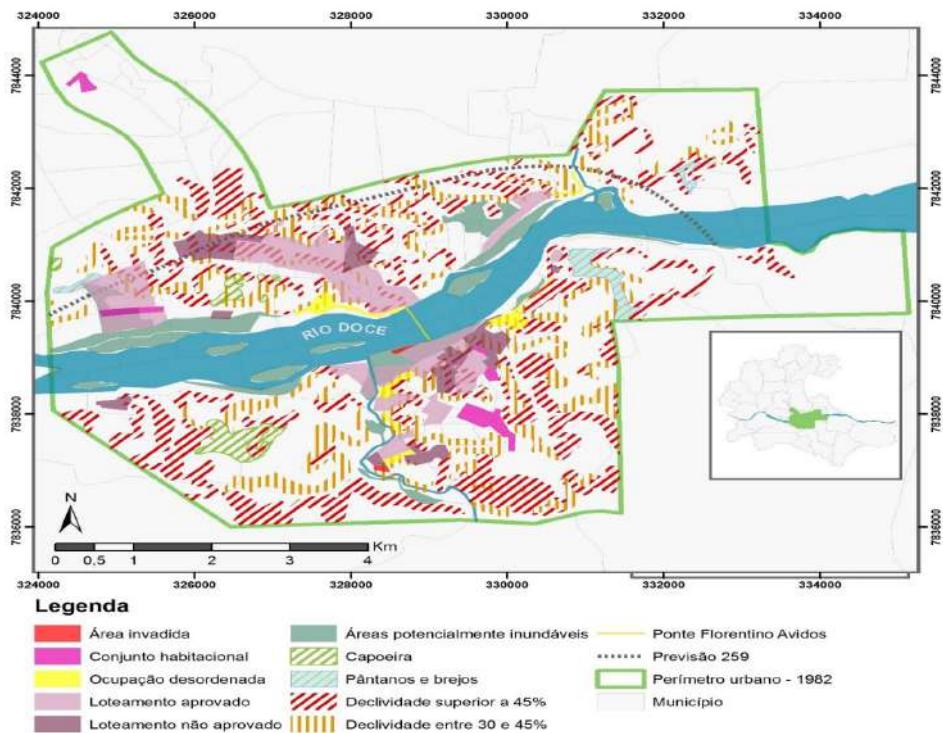


Figura 5 — Restrições físicas e ocupação urbana – 1982. Fonte: Mapa elaborado pela autora com base no PDFTU (1982).

As faixas de drenagem ao longo dos cursos d’água que cortam Colatina — Rios Doce e Santa Maria e Córrego São Silvano — já estão ocupados em sua maior parte. Nos trechos ainda livres deve ser impedida a ocupação para facilitar a implantação das obras de contenção às enchentes. É importante ressaltar que, no vale do Rio Pancas, deve ser impedida a ocupação, já que a urbanização de trechos ao longo deste rio implicaria em problemas semelhantes às áreas hoje sujeitas a enchentes (PDFTU, 1982, p. 14).²

Para a análise comparativa entre o PDFTU (1982), o Plano Diretor Urbano de 1995 e o Plano Diretor Municipal de 2007, foi adotada uma metodologia adaptada de Silva (2011, p. 59), que “[...] consiste em destacar alguns assuntos, presentes nos planos diretores, capazes de possibilitar uma comparação entre os planos”. Para este trabalho, foi selecionado, como foco, o Sistema de Espaços Livres. Em seguida, foi elaborado um quadro-síntese para apresentar os pontos comuns e divergentes dos planos.

2 A legenda corresponde à classificação adotada no documento de 1982, que não apresenta os critérios utilizados para tal categorização.

Quadro 1. Síntese sobre abordagem de Sistema de Espaços Livres nos planos. Fonte: Adaptado, pela autora, com base em Silva (2011), PDFTU (1982), PDU (1995) e PDM (2007).

Sistema de Espaços Livres		Planos Diretores		
		1982	1995	2007
1	Existência de Título, Capítulo ou Seção específicos	N	S*	S*
	Define espaço livre ou área livre	N	N	N
	Inclui sistema viário	S	S	S
	Explicita a inclusão dos espaços privados	N	N	N
	Baseia-se em metragem por habitante	S	S	N
2	Propõe criação de parques	N	N	N
	Propõe criação de corredores ou parque linear	N	N	S**
	Propõe criação de praças	S	N	N
	Propõe plano de arborização	N	N	S***
	Propõe ações sobre APA ou AC	N	N	N
	Propõe ação sobre APP	N	N	N
	Define dimensão mínima de calçada	N	N	S****
Tem macrozona ou zona de interesse ambiental		N	S	S

*Código de Obras (Lei nº 4.226), das áreas para iluminação e ventilação;
 **Como diretriz do sistema de drenagem urbana;
 ***Como diretriz ambiental: [...] criar e implantar o Plano Diretor Municipal de Arborização e Áreas Verdes, priorizando o uso de espécies compatíveis e o adequado manejo da arborização urbana" (PDM, 2007, p. 10).
 ****No Anexo 4 do Código de Obras (Lei nº 4.226), com largura determinada de, no mínimo, 3m para vias arteriais e coletoras, e de 2m para vias locais.

O Quadro 1 apresenta, sinteticamente, as respostas relativas às questões sobre o Sistema de Espaços Livres de Colatina, considerando os três planos já mencionados. Nota-se que existe menção ao assunto, nos planos de 1995 e 2007, quando se trata de áreas para iluminação e ventilação, embora não haja nenhuma definição ou conceito sobre espaço livre. Todos os planos incluem o sistema viário como espaço livre, desconsideram os espaços livres privados, tampouco propõem a criação de parques. Apenas o de 1982 indica a criação de praças. No plano de 2007, os corredores lineares são mencionados como diretriz do sistema de drenagem urbana e o plano de arborização é abordado, como diretriz ambiental. Nenhum dos planos propõe ações sobre Área de Preservação Ambiental (APA), Área de Conservação (AC) ou Área de Preservação Permanente (APP), mas os dois planos mais recentes contemplam zonas de interesse ambiental (Quadro 1).

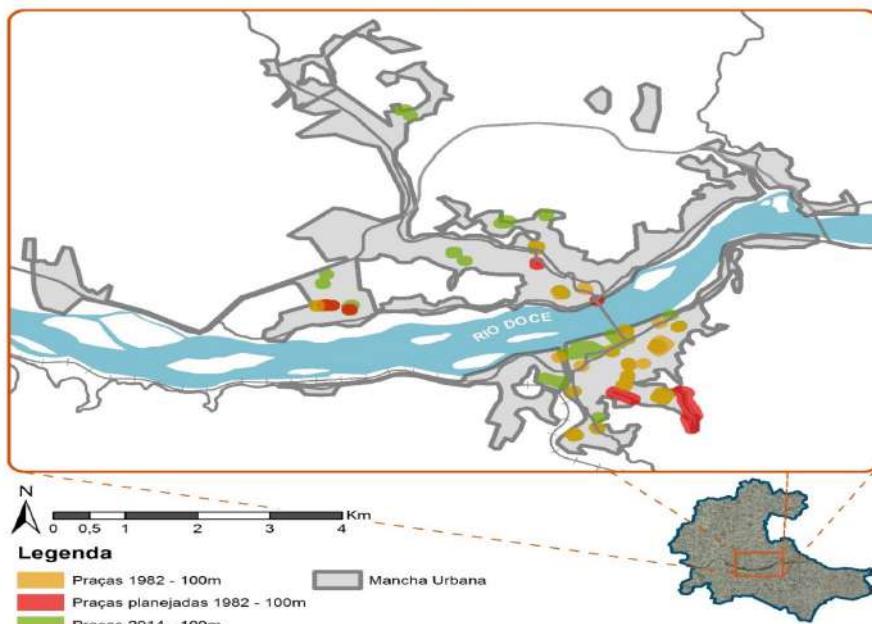


Figura 6. Praças de 1982 a 2014. Fonte: Mapa elaborado pela autora com base em dados da PMC (2014).

A Figura 6 apresenta a distribuição das praças de 1982 a 2014, incluindo as previstas no PDFTU (1982), e é possível perceber que a maioria das praças continua concentrada na margem sul do Rio Doce, que o planejamento de novas praças (definido em 1982) não foi seguido e que ainda existem muitas comunidades urbanas carentes de espaços livres de uso público.

Categorização dos espaços livres e ecologia da paisagem

O ambiente urbano é composto pela sobreposição de sistemas, antrópicos, abióticos ou bióticos. Para Costa et al. (2009), a qualidade de cada um desses sistemas interfere na qualidade do ambiente urbano. Esse pensamento é reforçado pelo axioma holístico exposto na Teoria Geral dos Sistemas, “[...] segundo o qual o todo é mais que (somente) o somatório de seus componentes” (Lang; Blaschke, 2013, p. 96). As relações estabelecidas nos subsistemas, e entre os subsistemas, interferem diretamente na dinâmica do sistema. Assim, as ações planejadas para um ponto da cidade não deveriam ser definidas com base em um recorte de parâmetros legais ou especulativos. Qualquer intervenção deveria ser apoiada em um conjunto de fatores que considerassem as condições geomorfológicas, econômicas, sociais, culturais, ambientais e paisagísticas.

As conexões entre os subsistemas podem ser constituídas com base nos princípios da ecologia da paisagem, de acordo com os quais o sistema possui

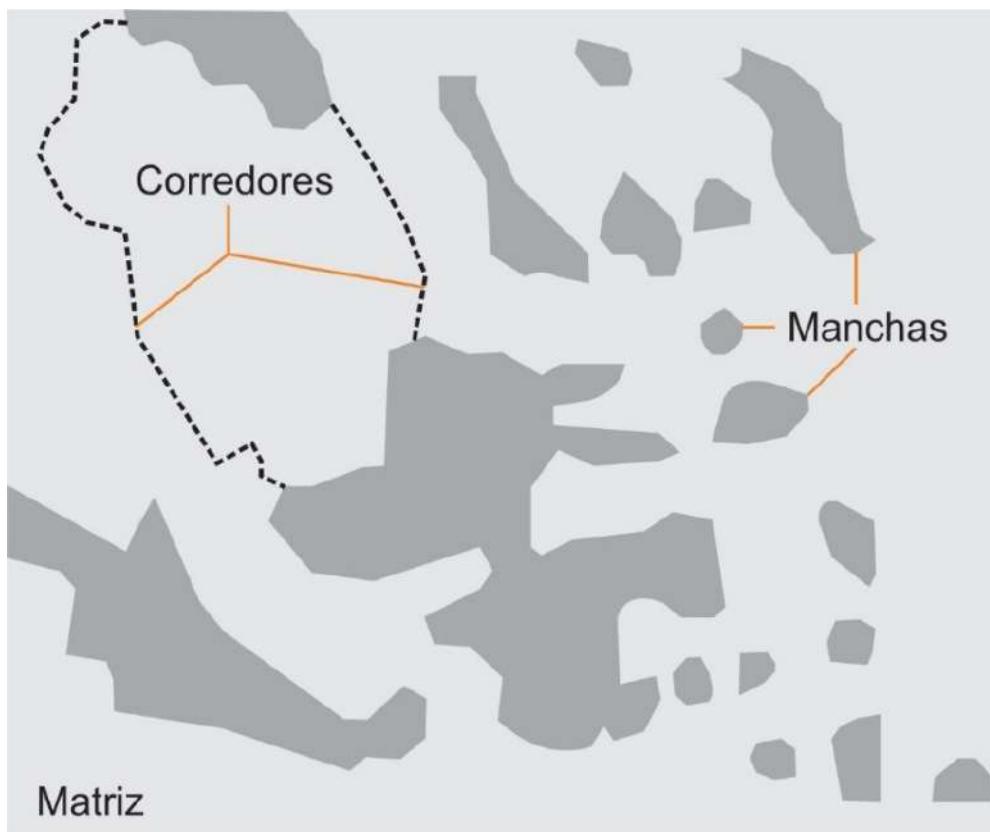


Figura 7. Modelo Mancha-Corredor-Matriz. Fonte: Adaptado pela autora, de Lang e Blaschke (2013, p. 120).

três características: estrutural, funcional e de mudança: a estrutural contém o modelo espacial ou a combinação de elementos da paisagem; a funcional apresenta o fluxo e movimento de seres vivos, energia e elementos da natureza (água, vento) por meio da estrutura; e a de mudança representa a transformação espacial e funcional ao longo do tempo (Dramstad et al., 1996). Com base nessas definições, este estudo foi desenvolvido em função de análise da característica estrutural do sistema de Colatina-ES. As demais, funcional e de mudança, por demandarem uma pesquisa compartilhada com profissionais de diversas áreas ligadas ao tema, passam a ser propostas para futuros trabalhos.

Sendo assim, Dramstad et al. (1996) afirmam que a estrutura de uma paisagem é formada por três elementos: manchas, corredores e matriz. Para Forman e Godron (1986, p. 83 apud CASIMIRO, 2009), as manchas são superfícies não lineares que diferem em aparência de sua vizinhança. É comum que sejam formadas por fauna ou flora, mas podem ser constituídas, também, por elementos inanimados, como solo, rocha, pavimento ou edifícios. Os corredores são elementos estruturais



Figura 8. Tipologia dos espaços livres da Área 1. Fonte: Elaborado pela autora (2016)

lineares, cuja função é conectar as manchas. Dramstad et al. (1996) enfatizam que os sistemas de córregos formam corredores significantes para a paisagem e que corredores constituídos por estradas, trens ou linhas de força podem atuar como barreiras ou filtros e prejudicar o movimento de espécies. Já a matriz (Figura 7) é definida por Forman e Godron (1986, p. 159 apud Lang; Blaschke, 2013, p. 120) como um “[...] elemento estendido da paisagem relativamente homogêneo, que inclui manchas ou corredores de diferentes tipos”.

Além de identificar a característica do sistema a ser estudada, foi preciso definir, também, qual seria a escala de análise, já que a complexidade do sistema e subsistemas se altera em função da escala de observação. Lang e Blaschke (2013) apresentam três níveis: nível focal ou nível de análise; um nível abaixo, *Level -1*; e um nível acima, *Level +1*. Para a análise de cada fenômeno, O'Neill, Johnson e King (1989, apud LANG; BLASCHKE, 2013) sugerem que sejam observados os três níveis. No entanto, para este trabalho, foram definidos apenas dois: o focal e o *Level +1*. O *Level -1* poderá ser abordado em futuros trabalhos por apresentar maior complexidade e exigência de interação com outros profissionais.

Dessa maneira, o *Level +1* corresponde à mancha urbana de Colatina-ES que é dividida em 58 bairros (PMC, 2007). Os bairros foram agrupados em 21 Áreas, segundo critérios de similaridade morfológica e subdivisão de Áreas muito extensas, compondo, assim, o nível focal. Para cada Área,

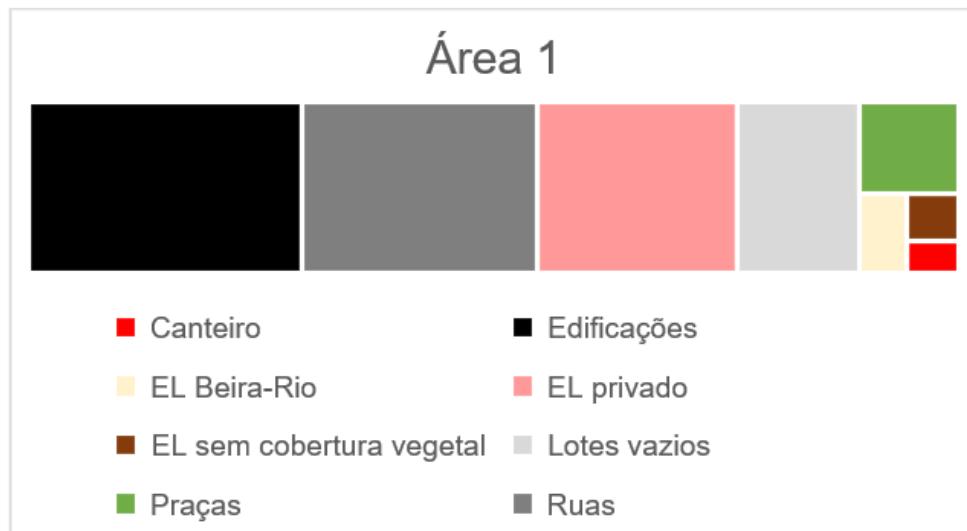


Gráfico 1. Concentração de elementos da Área 1. Fonte: Elaborado pela autora (2016)

foram gerados mapas destacando as manchas de ocupação e gráficos (mapa de árvore) que demonstram a concentração entre os elementos mapeados (Figura 8 e Gráfico 1).

Além disso, para cada área foram elencados as potencialidades e os desafios para posterior elaboração de diretrizes ancoradas na ecologia da paisagem. Desse modo, foram traçadas as conexões (desejadas e existentes) da Área 1. As Figuras 9 e 10 mostram, respectivamente, em vista de topo e em perspectiva, o reflorestamento das margens do Rio Doce e do Rio Santa Maria, as conexões ecológicas existentes pelos canteiros das vias arteriais e as conexões desejadas entre os elementos dessa Área e entre estes e os das Áreas adjacentes.

Considerações finais

Com base no estudo realizado, foi constatado que a legislação urbanística não privilegia o espaço público, não o classifica como elemento estruturador do território e não prevê ações ou diretrizes para transformar esse cenário. As recomendações presentes no PDFTU (1982) não foram implementadas e não houve sequência dessas recomendações nos planos diretores seguintes (de 1995 e 2007).

A leitura e interpretação de dados extraídos do território foram fundamentais para a construção do inventário, utilizado como base para proposição de diretrizes que pudessem contribuir para a qualificação urbana e cumprir funções ecológicas. Apesar de as diretrizes terem sido apresentadas por regiões, elas foram pensadas nas duas escalas de análise: focal, que considera as regiões, e Level +1, que observa toda a mancha urbana.

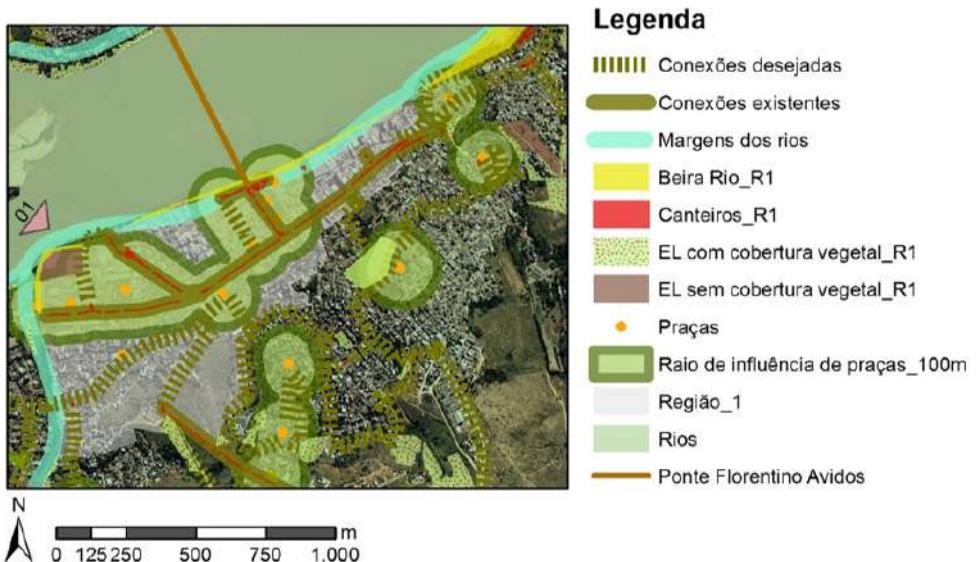


Figura 9. Conexões desejadas e existentes da Área 1. Fonte: Elaborado pela autora (2016)
Figura 10. Vista 1: Visualização das conexões da Área 1 sobre o território. Fonte: Elaborado pela autora (2016).

Agradecimentos

As autoras agradecem a CAPES, FAPES e CNPq, pelas bolsas e auxílios financeiros à pesquisa.

Referências

CASIMIRO, P.C. Estrutura, composição e configuração da paisagem: conceitos e princípios para a sua quantificação no âmbito da ecologia da paisagem. **RPER**. Revista Portuguesa de Estudos Regionais (online), n. 20, p. 75-99, 2009. Disponível em: <http://www.apdr.pt/siterper/numeros/RPER20/20.6.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2016.

COLATINA (Município). **Lei nº 4.226, de 12 de fevereiro de 1996**. Dispõe sobre o código de obras do município de Colatina, Estado do Espírito Santo. Colatina, 1996.

COLATINA (Município). **Lei nº 5.273, de 12 de março de 2007**. Dispõe sobre o Plano Diretor do Município de Colatina, estabelece os princípios, as diretrizes e as normas para o planejamento e a gestão do território com base nos artigos 182 e 183 da Constituição da República; Lei Federal nº 10.257/01, Estatuto da Cidade e na Lei Orgânica do Município de Colatina. Colatina, 2007.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989.

COSTA et al. Os espaços livres na paisagem de BH. **Paisagem e Ambiente**: Revista da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), v. 26, 2009.

DRAMSTAD, Wenche. E.; OLSON, James. D.; FORMAN, Richard. T. T. **Landscape ecology principles in landscape architecture and land-use planning**. [Cambridge Mass.]; Washington, DC; [Washington, D.C.]: Harvard University Graduate School of Design; Island Press; American Society of Landscape Architects, 1996.

FERREIRA, Francismar Cunha. **Propriedade fundiária, os “vazios urbanos” e a organização do espaço urbano**: o caso de Serra na região metropolitana da grande Vitória, ES. 2015. 309 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

INSTITUTO JONES DOS SANTOS NEVES (IJSN). **Plano Diretor Físico-Territorial Urbano de Colatina**. Vitória/ES, 1982. Disponível em: <http://www.ijsn.es.gov.br/Biblioteca/BibliotecaOnline/>. Acesso em: 21 dez. 2014.

INSTITUTO JONES DOS SANTOS NEVES (IJSN). **Plano Diretor Urbano de Colatina**. 1995. Disponível em: <http://www.ijsn.es.gov.br/Biblioteca/BibliotecaOnline/>. Acesso em: 21 dez. 2014.

LANG, S; BLASCHKE, T. **Análise da paisagem com SIG**. São Paulo: Oficina de Textos, 2013.

MAGNOLI, Miranda Martinelli. Espaço livre: objeto de trabalho. **Paisagem e Ambiente**: Revista da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), v. 21, p. 175-198, 2006.

MARICATO, Ermínia. **O impasse da política urbana no Brasil**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de (Coord.). **Brasil em relevo**. Campinas: Embrapa Monitoramento por Satélite, 2005. Disponível em: <http://www.relevobr.cnpm.embrapa.br>. Acesso em: 19 fev. 2016.

PANERAI, Philippe. **Análise urbana**. 1. reimpressão. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

QUEIROGA, Eugenio Fernandes. **Dimensões públicas do espaço contemporâneo**: resistências e transformações de territórios, paisagens e lugares urbanos brasileiros. 2012. 284 f. Tese (Livre Docência, Área de Concentração: Paisagem e Ambiente). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Fauusp), São Paulo, 2012.

SILVA, Jonathas M. P. Sistema de espaços livres na Região Metropolitana de Campinas: análise das legislações Municipais. In: CAMPOS, Ana Cecília A. et al. (Org.). **Sistema de espaços livres**: conceitos, conflitos e paisagens. São Paulo: Fauusp, 2011. v. 1, p. 57-66.

SIMÕES, Renata Mattos. **A construção de um sistema de espaços livres para Colatina-ES**. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2016.

Renata Mattos Simões

Possui graduação e mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo, onde atualmente é doutoranda em Arquitetura e Urbanismo e pesquisadora do Núcleo de Estudos de Arquitetura e Urbanismo. Cursa especialização em Ciência de Dados Geográficos, pela Anhanguera. É especialista em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e em Paisagismo pela Universidade Cruzeiro do Sul. É professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo.

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0435-5000>

Eneida Maria Souza Mendonça

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1995) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2001). Atualmente é professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3290-2215>

Ensaio sobre um recinto à beira-mar: processos transformativos da forma e vida urbana

Essay on a seaside enclosure: transformative processes of urban form and life

Martha Machado Campos
(PPGAU-UFES/CAPES)

Resumo: Este ensaio associa estudos de história urbana ao setor portuário mais antigo da cidade de Vitória, no centro histórico da capital. Apresenta em perspectiva histórica documentação iconográfica sobre os processos transformativos da área em periodização desde o Brasil colonial até o século 21. Tomados como elementos morfológicos da cidade, o recinto delimitado composto pelas bordas da Baía de Vitória, Praça Oito de Setembro e Cais Comercial de Vitória evidencia mudanças da forma urbana de cada época, de maneira indissociável ao limite de borda à beira-mar e modos vida do lugar.

Palavras-chave: cidade; porto; morfologia urbana.

Abstract: This essay connects urban history studies to the oldest port sector in the city of Vitória, located in the historic center of the capital. It offers a historical perspective through iconographic documentation on the transformative processes of the area, spanning from colonial Brazil to the 21st century. Viewed as morphological elements of the city, the delimited area comprising the edges of Vitória Bay, Oito de Setembro Square, and the Vitória Commercial Quay highlights changes in urban form over time, intrinsically tied to the seafront boundary and the daily life of the place.

Keywords: city; port; urban morphology.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49291>

Notas iniciais¹

Este ensaio nos permite associar questões advindas dos estudos de história urbana ao setor portuário mais antigo da cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo. Para tanto, se detém em documentação iconográfica sobre a formação e as mudanças da materialidade do conjunto construído portuário incrustado no centro histórico principal da capital capixaba. Os registros iconográficos em perspectiva histórica são tomados como dispositivos que buscam reconhecer processos transformativos da forma urbana distintiva do sítio, a partir da relação entre o centro histórico e o Porto de Vitória.

Importante sinalizar, que contamos com acúmulo prévio de pesquisas consolidadas da autora. O ponto basilar que unifica pesquisas anteriores remete a abordagens de cunho urbanístico, que abrangem questões acerca da relação cidade e porto, entre as quais destacamos a proteção do patrimônio público edificado de antigos setores portuários ociosos ou desativados – total e parcialmente – de cidades brasileiras litorâneas de origem colonial. A compreensão de patrimônio público edificado adotada, foi antecedida por estudos acerca da noção de patrimônio histórico-cultural, sobretudo, do patrimônio industrial quando reconhecido o papel das infraestruturas portuárias como herança cultural da cidade (CAMPOS, FIM e SORTE, 2018).

Nos interessa reter a problematidade contida na conservação do patrimônio público edificado, em risco de desaparecimento, venda ou privatização, a exemplo das edificações e infraestruturas do Porto de Vitória, localizadas no setor insular do porto. E ainda, tomados como elementos morfológicos da cidade, o recinto delimitado para estudo é composto pela Baía de Vitória, Praça Oito de Setembro e Cais Comercial de Vitória.

Vitória é um raro exemplar das primeiras vilas e cidades brasileiras, com fundação entre as décadas de 30, 40 e 50 do século 16. Está entre as três capitais brasileiras de fundação mais remota do Brasil Colônia, tendo à frente Recife e Salvador. O sítio fundacional da capital capixaba tem pouco, ou quase nada, dos elementos e conjuntos urbanos conservados com características originais. Expandir a área de incidência para proteção desse sítio, além do setor portuário, constitui um dos nossos apontamentos de interlocução com estudos sobre processos urbanos transformativos de sua morfologia.

Ainda a título de introdução, ao desdobrarmos nossa abordagem para pensarmos sobre a garantia da reocupação, reapropriação e reutilização

¹ Este artigo integra o Relatório Final de Pesquisa de Estágio Pós-Doutoral Porto na cidade: tensionando paisagens – Rio de Janeiro (RJ) e Vitória (ES), desenvolvido pela autora no PROURB-UFRRJ, com supervisão de Lilian Fessler Vaz e apoio de bolsa de estudos PDS-FAPERJ (CAMPOS, 2017). Compõe ainda material produzido como ampliação dos resultados do 6º Workshop do PNUM/Portuguese Network of Urban Morphology 2020-2021: Da história à análise. Da análise ao projeto, em específico, da Oficina Área 4: Porto de Vitória, coordenado pela autora.

sistemática, inclusiva e democrática dos espaços herdados da área do Porto de Vitória e imediações, se constata que tal questão não é recente, pelo contrário, perdura em torno quase de 30 anos no campo institucional de sua proteção e salvaguarda.²

Uma periodização, um tema e um recinto

Vitória, e demais cidades de condições geográficas similares, deve sua configuração territorial originária aos elementos da natureza – recursos hídricos, relevos e vegetação-, mas também a atmosfera climática, aos ventos. A época do Brasil colônia, o continente europeu preconizava tecnicamente os requisitos e mecanismos de colonização e os portugueses eram um dos protagonistas desse processo. Era preciso que condições naturais fossem favoráveis, de acesso fácil e estratégica na formação de nucleações e assentamentos de defesa nas colônias. No Brasil, a ocupação portuguesa teve início no litoral e, assim, concomitantemente, garantia o controle de acesso ao interior do território.

A ocupação tanto melhor seria se fosse reconhecida como estruturante a preexistência de um porto natural. Pode-se dizer que a cidade de Vitória existe depois do porto, tal como sentencia Figueiredo (2005), estudioso da cidade e do porto do Rio de Janeiro, ao dizer: “Antes da cidade, o porto”. Não o porto estruturado como infraestrutura que reconhecemos em Vitória somente a partir do início do século 20, como dito, é o porto natural, que figura como a matriz da natureza determinando a ocupação do território, tendo em vista a formação dos lugares das trocas, intercâmbios e mercados dos primeiros sítios de perfil portuário à época.

A seguir propomos uma periodização, mesmo que preliminar, de amplo arco temporal.³ Isso a partir do tema cidade-porto associado a épocas que

2 A normativa de proteção do conjunto edificado do Porto de Vitória reconhece o Armazém 1 – no conjunto de cinco armazéns edificados – como patrimônio de interesse de preservação no âmbito do Plano Diretor Urbano do município de Vitória de 1994. É evidente a leitura fragmentada do espaço portuário da área devido proteção de um único exemplar entre os cinco armazéns. Em 2006, o PDU revisa o zoneamento da área central e institui a área portuária como Zona de Equipamentos Especiais – ZEE, assim como propõe diretrizes para um Plano de Preservação da Paisagem para capital capixaba. Porém, novamente desconsidera o valor paisagístico do conjunto edificado do porto e não institui medidas para a proteção dos armazéns na totalidade. Contudo, essa legislação considera a otimização do uso da área, estabelecendo prazo determinado para o desenvolvimento de planos específicos capazes de incrementar a ordenação urbana sem prejuízo da qualidade paisagística do lugar, tal como considerado por Sorte (2016). Ainda nos termos da autora, segundo representante da Câmara de Patrimônio Arquitetônico, Bens Móveis e Acervos do Conselho da Secretaria de Cultura do Estado - Secult, os antigos armazéns do Porto de Vitória não podem ter qualquer alteração, considerando que os mesmos passam por um processo de tombamento desde 2011. Somente em 2020, esse processo indica tendência de ser finalizado, considerando a determinação de tombamento emitida pela Secult, cabendo apenas publicação de resolução do governador do Estado.

3 Devo o refinamento dessa periodização aos participantes do do 6º Workshop PNUM 2020-21: Da história à análise. Da análise ao projeto, durante a Oficina área 4 – Porto de Vitória, que

incluem o período de implantação dos portos no Brasil colonial; os tempos de expansão e modernização das infraestruturas portuárias quando do processo de industrialização brasileiro, no século 20 e; o século 21, com mudanças no papel dos portos vinculadas aos processos de metropolização e mundialização, podendo incluir deslocamento das atividades portuárias de suas áreas de origem.

A periodização identifica certos processos de urbanização ocorridos em Vitória e utiliza, em parte, o Plano de Proteção da Paisagem da Área Central de Vitória (PMV/SEDEC, 2012)⁴ para distinção dos lugares simbólicos⁵ em recorte espacial específico (CAMPOS, 2017). Por um lado, são lugares simbólicos que associam espaços do Porto de Vitória à determinadas práticas socioculturais no sítio, a despeito de alguns deles estarem fora da área delimitada em estudo (Figura 1). Por outro lado, essas práticas socioculturais configuram lugares simbólicos cujo valor e significado cultural são distinguidos em registros materiais e imateriais, em sua maioria de forte referência cultural, tanto para população como para as instituições.

Desse modo, os lugares simbólicos podem ser identificados nos elementos naturais (água, montanhas, rochas, matas e manguezais), nos espaços públicos (ruas, avenidas, praças e escadarias), nas edificações, áreas e infraestruturas do setor portuário e setores associados às suas atividades diretamente (armazéns e depósitos, silos, cais, píeres e entroncamentos, pátios retroportuários, pátios ferroviários, estações e oficinas, estaleiros, sedes administrativas, citando alguns) e, indiretamente, com a ambiência da ocupação urbana tradicional da área. Essa ambiência, sobretudo na fração insular do porto, situada na capital Vitória, contempla imóveis protegidos - ou não - por meio de dispositivos legais com diversos usos (mistos, residencial, comercial, vazio, estacionamento, serviços, religiosos, hotelaria, centros culturais, institucional educacional, etc.) e em distintos estados de conservação.

De tal modo, os lugares simbólicos acionam práticas socioculturais paradigmáticas deste sítio, a exemplo dos catraieiros, homens que faziam

coordenei nos dias 17 e 18 de março de 2021: as arquitetas urbanistas Karla Garcia, Nathalia Sorte, Tatiana Carletto e Viviane Pimentel; ao arquiteto urbanista Ronaldo Volmer e Hilary Cruz, aluna de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Ufes. Na referida oficina utilizamos linha do tempo do Relatório Final de Pesquisa de Estágio Pós-Doutoral que pude desenvolver (ver nota 1), além do subprojeto de iniciação científica Estudos, projetos e planos portuários e urbanísticos da Vitória Metropolitana (ES): um levantamento documental de Hilary Cruz, aluna bolsista edital Pibic-Ufes 2019/2020, que orientei no âmbito da pesquisa Cidade portuária na Vitória metropolitana (ES), que coordenei com apoio do MCTI/CNPQ/Universal 14/2014.

4 O Plano de Proteção da Paisagem da Área Central de Vitória (PMV/SEDEC, 2012) considera a proteção dos referentes paisagísticos naturais e construídos do centro histórico da Capital, no qual o Porto de Vitória é objeto de atenção especial. A autora deste trabalho teve a oportunidade de coordenar este Plano, sendo realizado por equipe técnica multidisciplinar, entre os anos de 2008 e 2012. Constituiu material de base para a revisão do Plano Diretor Urbano de Vitória, aprovado e vigente desde 2018.

5 Utiliza-se do conceito de lugar simbólico no sentido dado por Roberto Lobato Corrêa, em particular, no artigo intitulado Espaço e Simbolismo (Castro; Gomes; Corrêa, 2012).

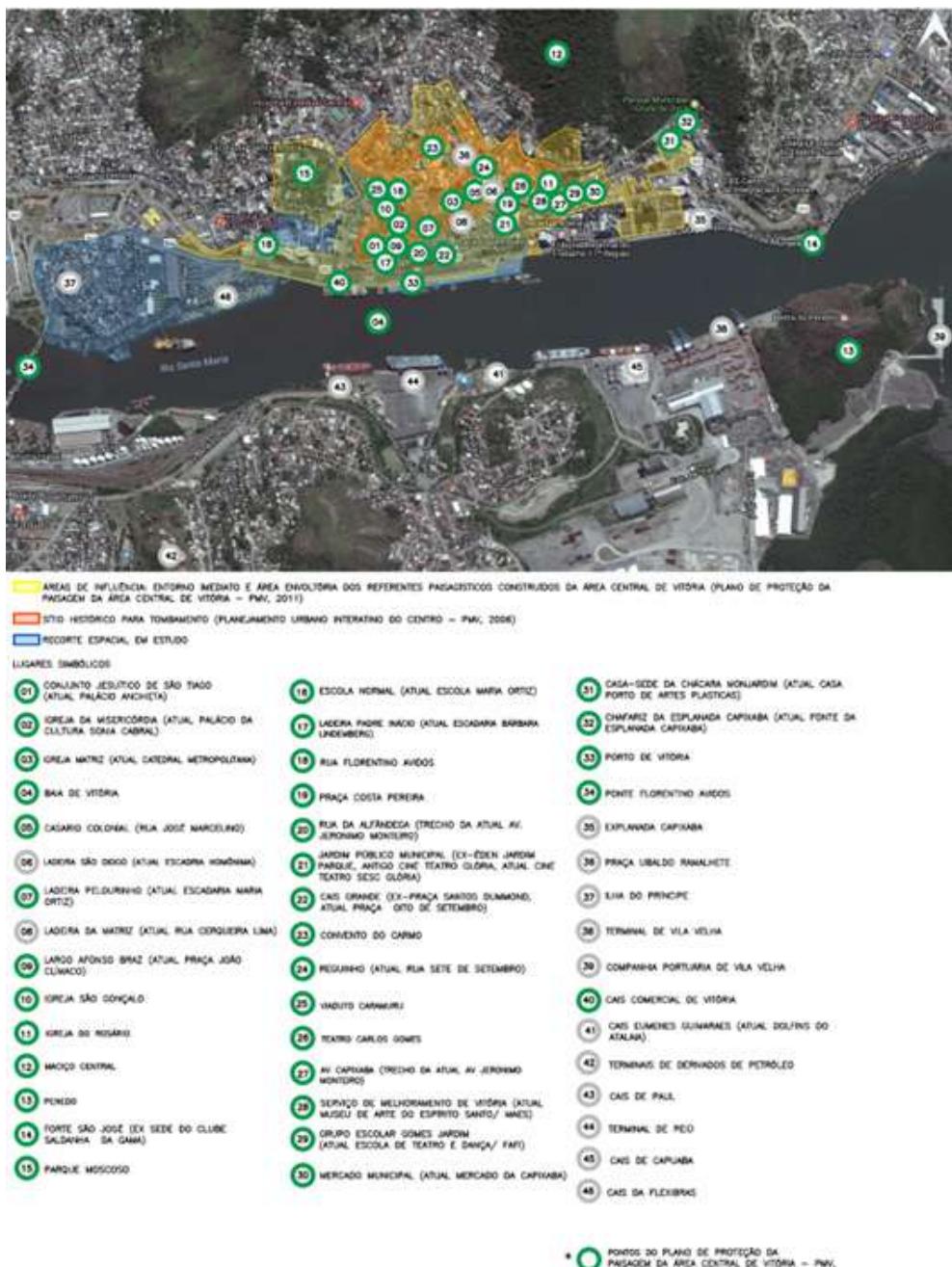


Figura 1. Sobreposição dos polígonos das abordagens indicadas na legenda e identificação de lugares simbólicos da área. Fonte: Campos, 2017.

travessia marítima na Baía de Vitória em pequenos botes ou catraias, há mais de um século, transportando passageiros da capital para cidades vizinhas e vice-versa, pondera Campos (2017).⁶

Dividida em subunidades temporais, a periodização procura expor narrativas sobre ocupação do sítio, a saber: Vila- cais: gênese de ocupação da área (século 16 ao 19); Transição da vila-cais para cidade-porto: anterior à consolidação portuária (século 19); Cidade-porto: consolidação portuária (século 20); Cidade metrópole-porto: transformação do setor portuário (século 21).

Prosseguindo com a ideia de ensaio, delimitamos um recinto composto por três dos lugares simbólicos do sítio, numerados na Figura 1: Baía de Vitória (04), Praça Oito de Setembro (22) e Cais Comercial de Vitória (40). Usamos a mesma referência numérica para outros trechos do texto quanto a localização dos lugares simbólicos.

Posteriormente, apontamentos sobre esse recinto particular, busca inter-relacionar os lugares simbólicos que o constituem, permitindo interlocuções com a forma urbana dada pela Praça Oito de Setembro e pelo setor portuário do Cais Comercial de Vitória, assim como pelo elemento natural Baía de Vitória. Esquematicamente, praça e setor portuário são reconhecidos como elementos morfológicos, que evidenciam traços da forma urbana de cada época, de modo indissociável ao limite de borda com a Baía de Vitória.

Vila-cais: gênese de ocupação da área (século 16 ao 19)⁷

O início da ocupação da cidade de Vitória remete, como dito, aos meados do século 16, sendo um dos raros exemplos das vilas e cidades brasileiras de fundação colonial. Apresenta sítio constituído por morfologia urbana e estrutura arquitetônica que muito pouco – ou quase nada – sobreviveu aos intensos impactos dos processos de urbanização ocorridos dominanteamente nas reformas urbanas dos fins do século 19 e início do 20.⁸

6 Essa atividade foi desativada temporariamente, desde o ano de 2015 até os dias atuais, devido obras do porto.

7 O estudo retrospectivo a seguir expõe, em formato resumido, conteúdo extraído dos relatórios técnicos do Plano de Proteção da Paisagem da Área Central de Vitória (ver nota 4). Expressa ainda conteúdo do artigo Porto/paisagem e porto/território: questões urbanas e processos históricos, da autora em coautoria com Patrícia Stelzer da Cruz (2011).

8 A partir do final do século 19, uma série de portos brasileiros passaram por modernização. Segundo Freitas (2010), essas mudanças eram motivadas por uma política de modernização imposta pela República. Assim um dos objetivos dos administradores públicos era a dissipaçāo da herança cultural dos tempos coloniais: “[...] A implantação desses portos levantou uma série de questões em nível técnico que poderiam ser sintetizadas, principalmente, na necessidade de criação de aterros, no saneamento de área insalubres, na ocupação e urbanização de novos espaços urbanos além do tratamento dos espaços públicos. Tudo isso exigia conhecimento e preparo profissional, para adequação dos impactos da construção do porto ao meio urbano e respectivas transformações na cidade, que deveriam advir do ideário urbanístico vigente na época” (Freitas, 2010, p.23).

Fundada em 1551, Vitória tem na implantação de fortificações e edificações institucionais a gênese de sua ocupação. A vida social e religiosa da antiga Vila de Nossa Senhora da Victória era restrita a parte alta do sítio, circunscrevendo uma colina histórica, sendo intensificada em ocupação ao final do mesmo século, com a chegada da Companhia de Jesus ao Brasil (Monteiro, 2008). Em estudos de silhuetas de desenhos da então vila colonial, Klug (2009) verifica o domínio da horizontalidade das construções civis, os pontos verticais da arquitetura religiosa e a supremacia dos elementos naturais nos primórdios da ocupação de Vitória. As tipologias dos fortés inserem-se no território durante os séculos 16 e 17, e no século 18 é consolidado um amplo sistema de fortificações visando à defesa das minas descobertas no interior do território brasileiro (Derenzi, 1996).

A linha da costa da Baía de Vitória (04) que circunscreve a vila era até então a linha de defesa do território. O cais e a vila colonial não se distinguiam, pelo contrário, eram sobrepostos e integrados, o cais era parte da incipiente estrutura urbana e funcional da vila. De fato, como dito, a Baía de Vitória (04) se apresenta aos portugueses como recorte litorâneo estratégico para implantação de um porto, afirma Araújo Filho (1974). Essas condições distinguem a configuração física da baía, para Monjardim (1995):

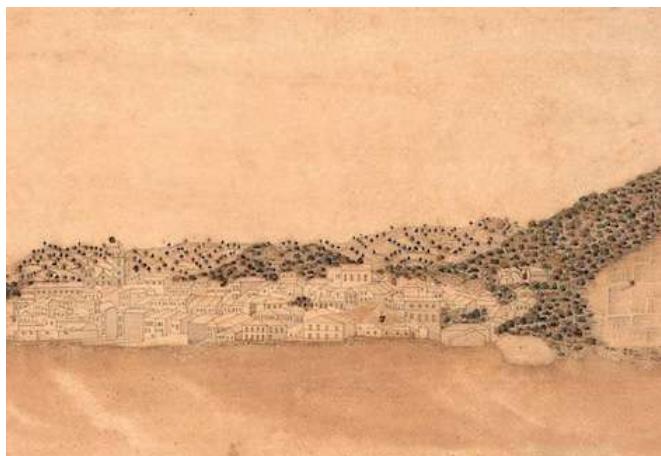
Praticamente e quase que por obra exclusiva da natureza, divide-se a baía em três seções. A primeira é a que forma a grande bacia exterior e se prolonga até o Penedo ou Pão de Açúcar. A segunda ou interior começa na estreita garganta e se comprime entre o Penedo e o Forte de São João e termina na Ponte Florentino Avidos, que de passagem pela Ilha do Príncipe liga Vitória ao continente. É este o trecho mais importante, o verdadeiro porto, a bacia de flutuação, onde se ergue a parte mais considerável da cidade, o centro comercial, o cais, os armazéns do porto, etc. A terceira seção ou superior, é bastante desenvolvida e se estende da Ponte Florentino Avidos ao limite externo da baía, onde deságua o Rio Santa Maria. Este trecho é conhecido por Lamerão e com mais propriedade por Estuário do Santa Maria (Monjardim, 1995).

Monteiro (2008) menciona, além das ruas e dos largos, as ladeiras que desciam a colina até o mar, compondo a caracterização da morfologia urbanística da vila. As ladeiras eram antigos caminhos de ligação da parte alta e baixa da vila, a exemplo da ladeira São Diogo (06), a da Misericórdia (07), a Padre Inácio (17), a Senzala ou Tapera e a ladeira da Matriz (08). Conforme Almeida (1992), as senzalas se localizavam ora a beira mar junto aos cais e fortés, a exemplo do Forte São Inácio, ora nas ladeiras, tal como senzala do convento franciscano. Algumas eram próximas ao mar, na época o lugar dos pontos de despejo dos dejetos da vila.⁹

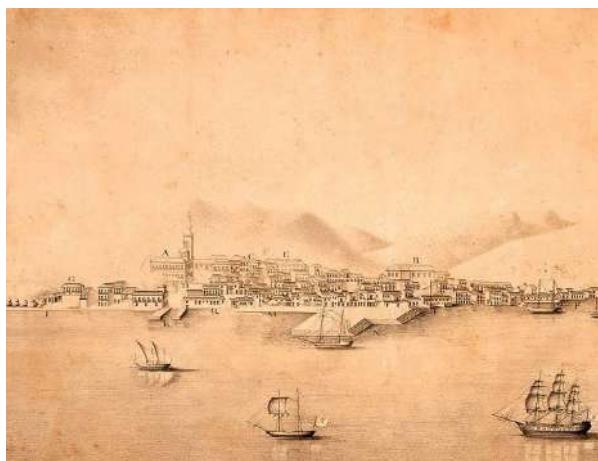
⁹ Como é sabido, o trabalho escravo era a base para o funcionamento de toda cidade colonial brasileira.



(a)



(p)



(c)

Figura 2. (a) Vitória em cartografia de 1671. Fonte: Miranda (2001), autor João Teixeira Albernaz e acervo Biblioteca Central da Ufes; (b) "Prospecto da Villa da Vitoria" de 1767. Fonte: Miranda (2001), autor José Antônio Caldas e acervo do Arquivo Histórico do Exército e; (c) "Perspectiva da Villa de Victoria" de 1805. Fonte: Miranda (2001), autor Joaquim Pantaleão e acervo do Arquivo Histórico do Exército.

Vitória permanece uma aldeia até o século 18, com ruas estreitas ocupando a parte alta da vila. As mudanças na parte baixa foram poucas, alguns largos ou os primeiros bancos de areia, nos termos de Monteiro (2008), que junto às fortificações e aos trapiches desenham o perfil a beira-mar da época (Figura 2).

Transição da vila-cais para cidade-porto: anterior à consolidação portuária (século 19). No século 19, o Estado do Espírito Santo inicia um gradual processo de desenvolvimento econômico e urbanístico de prosperidade, depois de longo

Cabe destacar a relevância do número de negros escravizados em Vitória, correspondente a cerca de 67% da população, considerando dados do Censo de 1789, segundo dados de Almeida (1992).

período de estagnação. Nos dizeres de Derenzi (1996), na primeira metade do século 19, a cidade se encontra suja, sem esgotos, com lixo nas ruas e matagal nos terrenos baldios. Os limites impostos pelas barreiras naturais da baía, do Maciço Central (12) e dos alagadiços ainda condicionam a ocupação da época.

Entre 1812 e 1819, ocorre o primeiro aterro de Vitória. Novos aterros são efetivados tempos depois, no período de 1882 e 1888, devido políticas de salubridade pública em área conhecida como Mangual do Campinho (15). O perfil de lugar alagado permanece até início do século 20, sendo alterado com urbanização da área em 1912, incluindo a construção do Parque Moscoso (Derenzi, 1996).

Na segunda metade do século 19, o geólogo canadense-americano Charles Frederick Hartt descreve sua chegada na cidade: “Passando o Pão de Açúcar o canal se alarga num espaçosoíssimo porto, e, do lado norte, num belo anfiteatro entre morros, está construída a cidade de Vitória [...]” (Hartt, 1941). Reconhecido como o principal símbolo natural da capital capixaba, o referido Pão de Açúcar (13) remonta como marco visual da Vitória colonial, a despeito de estar situado em município vizinho.

As modificações do conjunto arquitetônico e urbanístico do final do século 19 e início do 20 acompanham a aspiração dos políticos capixabas em tornar Vitória independente do Rio de Janeiro, transformar seus antigos atracadouros em um único e grande porto, centralizador de uma grande praça comercial de exportação de café (Siqueira, 1995). Diversos atracadouros de embarcações encontravam-se situados na Baía de Vitória até a década dos anos oitenta do século 19, a exemplo dos Cais Schmidt, Cais das Columnas ou do Imperador (17) e do Porto dos Padres (18) (Freitas, 2010).

Somente no final do século 19 ocorrem as mudanças da cidade colonial com impacto em sua estrutura e morfologia urbana. Nos termos de Monteiro (2008): “[...] a paisagem que deu fama a então quase desconhecida capital capixaba foi marcada não só pelo caráter administrativo e comercial, mas também por funções até então inexistentes ou inexpressivas na cidade, como a educacional e a de lazer – parques, teatros, cinemas”, isso por meio de governos entre 1892 e 1928 (Monteiro, 2008). Definido por Derenzi (1996) como período notável, entre 1889 a 1900, a cidade de Vitória experimenta crescimento significativo de edificações.

Campos (2017) pontua, mediante literatura local, acontecimentos e fatos ocorridos a partir da metade do século 19, que antecipam o processo de implantação do Porto de Vitória no século seguinte. Em 1860, a visita da Família Real a Vitória indica potencial de mudança, em seguida, a criação da Capitania dos Portos em 1865 e, em 1870, da escola de aprendizes de marinheiros. Em 1879 foi inaugurado o sistema de iluminação a gás na cidade; no ano de 1881 aporta o primeiro grande navio estrangeiro em Vitória e o relatório dos primeiros estudos de viabilidade técnica do porto do engenheiro norte americano Milnor Roberts é desse mesmo ano. Em 1886 são realizadas obras do Cais da Alfândega



Figura 3. (a) Vitória entre a Baía e o Maciço Central (1888). Fonte: Miranda (2001) e acervo da Biblioteca Central da Ufes; (b) Porto dos Padres e Rua do Comércio, início do século 20. Fonte: Miranda (2001) e acervo do IJSN.

(22); em 1892 ocorrem obras do Cais do Imperador (17) com a Rua da Alfândega (20), fazendo a ligação direta de todas as vias da orla da Baía de Vitória. Gera-se assim acesso entre a Rua do Comércio (18) e o Cais da Alfândega (22), no mesmo ano de criação do primeiro quiosque na cidade. Contudo, somente em 1895, com a Comissão de Melhoramentos de Vitória, de fato são previstas obras de intervenções expressivas da cidade junto ao porto (CAMPOS, 2017).

Entre as poucas intervenções na parte baixa da cidade, destaca-se em 1882, a inauguração do Jardim Público Municipal (21), renomeado em 1890 de Éden Jardim Parque e, em 1896, o Boulevard do Comércio (18). Em 1886, relatos do Inspetor

de Higiene da Província do Espírito Santo em mensagem de governo, notados por Belline (2014), registra indicação de aterramento de áreas, canalização de valas formada por águas dos mananciais do Morro da Fonte Grande (12) e emergência na “[...] construção de um cais em todo litoral da cidade afim de que, aterradas as praias insalubres que constituem o mesmo litoral, desaparecerão os focos de infecção, e o repugnante espetáculo que a todos oferece a vista das mesmas praias [...]” (Belline, 2014, p. 72 apud Espírito Santo, 1886, p. 26). Contudo, ao contrário do discurso oficial, ao investigar ocorrências das práticas recreativas e dos espaços públicos entre 1860 e 1916, Belline (2014) destaca na frente marítima da cidade, a realização de festividades religiosas, cívicas e carnavalescas; a presença de companhias circenses, quiosques e banhos de mar, passeios marítimos e esportes náuticos na baía de Vitória. A seguir, duas imagens referente ao período Vila-cais (Figura 3).

Cidade-porto: consolidação portuária (Século 20)

Época do auge da prosperidade econômica do Estado, devido a monocultura cafeeira, entre as obras de melhorias urbanas, Campos (2017) destaca no ano de 1912, a eletrificação do sistema de transporte de bondes e a inauguração do Parque Moscoso (15), bem como o alargamento da Rua da Alfândega (20), com demolição de casario e construção de edificações ecléticas. Na década de 1920, Vitória se transforma em um canteiro de obras, a exemplo das construções da Praça Costa Pereira (19), Viaduto Caramuru (25), Teatro Carlos Gomes (26), Cine Teatro Glória (21) e a abertura da Avenida Capixaba (27) em ampla perspectiva, rompendo com a morfologia urbana colonial da cidade. Nesta época ruas são alargadas, retificadas, drenadas e pavimentadas e a Avenida Capixaba (27) é o locus de edificações emblemas da modernidade da época, com localização dos edifícios de Serviço de Melhoramentos de Vitória (28), Grupo Escolar Gomes Gardim (29), Mercado Municipal (30), Chácara Monjardim (31), Chafariz da Esplanada Capixaba (32), além dos teatros citados (Campos, 2017).

Os estudos sobre o Porto de Vitória (33) datam entre 1881 e 1906, entretanto, o início oficial de sua construção ocorre em 1911. As obras do porto foram graduais, interrompidas em 1914 e reiniciadas em 1925 (SIQUEIRA, 1995). A implantação dos armazéns altera radicalmente a relação da cidade com a baía, impedindo progressivamente o acesso - físico e visual – dos moradores com o mar. Entre as obras do porto, tem-se a Ponte Florentino Avidos (34), primeira ligação da Capital com o continente, inaugurada em 1928. Na década de 1930, a cidade conta com extensa área de expansão em processo de ocupação, a nova e distante região das praias (Mendonça et al, 2010). Esse período é marcado por práticas interventionistas, com novos edifícios sobrepostos aos antigos, em ações cujo discurso visam saneamento do espaço coletivo e eliminação de áreas insalubres (Freitas, Almeida, Campos, 2002).

Diferente da vila colonial e seus cais imbricados, a cidade republicana de Vitória

e seu porto ainda se justapõem em dinâmica urbana e portuária, porém tem-se o início de suas especificidades e fraturas tanto espacial como funcional.

O transporte do café das áreas produtivas até o Cais Comercial de Vitória, entre final do século 19 e início do 20, era realizado por via fluvial, marítima e ferrovia. Somente sob o regime republicano, como dito, a capital capixaba passa a ser remodelada por meio de grandes reformas urbanas, dentre essas, as intervenções de ampliação e remodelação do cais do porto. Novas conexões viárias se impõem, promovendo o desenvolvimento urbano permitido pelo acesso a novas áreas e ampliação das modalidades de deslocamento, que eram até então restritas aos bondes a tração animal e transporte aquaviário por meio de pequenos barcos (Campos; Cruz, 2011). As mesmas autoras citam os grandes investimentos em infraestrutura rodoviária, a exemplo da construção de estradas intermunicipais e as pontes da Passagem e Florentino Avidos (34), em evidente articulação política e econômica relativa aos investimentos em infraestrutura portuária e urbana

Siqueira (1984) destaca que durante a década de 1920, devido ampliação da Estrada de Ferro Vitória a Minas Gerais – EFVM- se concretiza o antigo anseio dos políticos locais em fazer do porto de Vitória o principal veículo exportador da produção mineira (Siqueira, 1984). O Porto de Vitória (33), na ocasião, centraliza o movimento comercial do Estado, certamente devido as melhorias e ao crescimento do sistema de circulação e a atuação das estradas de ferro, conclui a mesma autora. Isso comprova, naquele momento, que o Porto de Vitória era potencialmente destinado a exportação de café para o exterior (Siqueira, 1984).

A política de industrialização nacional modifica grande parte das áreas centrais das cidades portuárias brasileiras. A implantação da Companhia Vale do Rio Doce no município vizinho de Cariacica marca, em 1942, o início da exploração de minério de ferro em Itabira (MG) com escoamento pelo Porto de Vitória (33). Nos anos de 1940, a criação do terminal especializado para exportação do minério em Vila Velha, com o Cais Eumenes Guimaraes (41), diversifica a movimentação de cargas, agora delimitada pelas áreas portuárias em ambas as margens da baía (Siqueira, 1995; Campos, 2004).

Na década de 1950, processos de urbanização modificam a área central da capital, a exemplo da realização de aterros na região da Esplanada Capixaba (35). Afirmam-se como principais vetores dessas mudanças, além dos grandes aterros, a ampliação das instalações portuárias, a verticalização das construções e as intervenções desconsiderando o patrimônio cultural edificado ainda existente, citando alguns. Na mesma década, são instalados em Vila Velha três terminais para derivados de petróleo a granel e o Cais de Paul (44) para comercialização de minério fino. Esse último funciona integralmente até 1966, época da inauguração do Porto de Tubarão,

situado em área ao norte e afastada do núcleo de ocupação inicial da cidade (Siqueira, 1994). Para a autora, a transferência do polo de exportação para o Porto de Tubarão marca a era dos grandes projetos industriais articulados ao complexo portuário do Estado.¹⁰

A seguir, prossegue-se da década de 1960 a 1990, com inferências pontuais, nos moldes de uma linha do tempo. Em 60, 70 e 80 vários aterros promoverem novos acessos, sobretudo na reconfiguração territorial da região sul de Vitória, região das imediações da Ilha do Príncipe (37). Em 1973, o Porto de Vitória inicia a obra do Terminal de Capuaba (45), em Vila Velha, e suas operações em 1984. Consolida-se aqui, a separação funcional entre cidade e porto em fins do século 20 (Campos, 2017).

O início dos 1980 até o final do 1990 efetiva a mudança do conceito de porto de interface física de deslocamento, para polo de atração de atividades econômicas multimodais, como agente econômico e elo de cadeia logística (Campos, 2004). Deste modo, a alteração “[...] operacional e política do setor portuário com a Companhia Docas do Espírito Santo; o processo de privatização das grandes empresas e estruturas portuárias; a abertura econômica de incentivo as importações; e a nova legislação brasileira de modernização portuária [...]” configuraram os principais fatores de mudanças nos investimentos do setor portuário do Estado (Campos, 2004). A mesma autora, cita a implantação da indústria e Terminal da Flexibras (46) (1986), da Cia. Portuária de Vila Velha (39) (2000), o arrendamento de áreas a empresas privadas para uso retroportuário, os arrendamentos pela Codesa do Terminal de Vila Velha (38) (1998) e PEIÚ (44) (1999).

Cabe lembrar, que a década de 1980 intensifica a perda de investimentos públicos e privados, somado ao processo de desvalorização da área central iniciado nos anos de 1970, gerado sobretudo pelo deslocamento do interesse imobiliário e transferência das atividades comerciais e administrativas para área norte da cidade. A gradativa desvalorização e marginalização da área, se agrava com sua transformação em corredor de passagem, cuja imagem dominante, do ponto de vista da população, é bastante negativa (Freitas, Almeida, Campos, 2002).

Campos e Fim (2015) indicam que a permanente reestruturação produtiva do território, mediante ascensão do imperativo da globalização em fins do século 20, gera os denominados portos secos e terminais industriais intermodais, em sua maioria distantes do setor portuário em estudo. Tem-se o início do processo de interiorização e regionalização do setor portuário no Espírito Santo marcado no ano de 1995, com a criação das Estações de Aduneiras Interior, situadas nos municípios limítrofes a Vitória (Campos; Fim, 2015).

A seguir algumas imagens em mosaico referente ao período Cidade-porto (Figura 4).

¹⁰ Oficialmente confirmados (1973), os grandes projetos são consolidados com a expansão das usinas de pelotização da CVRD (1973), a instalação da Companhia Siderúrgica do Tubarão (1983), da Aracruz Celulose (1978) e da Samarco Mineradora (1977).

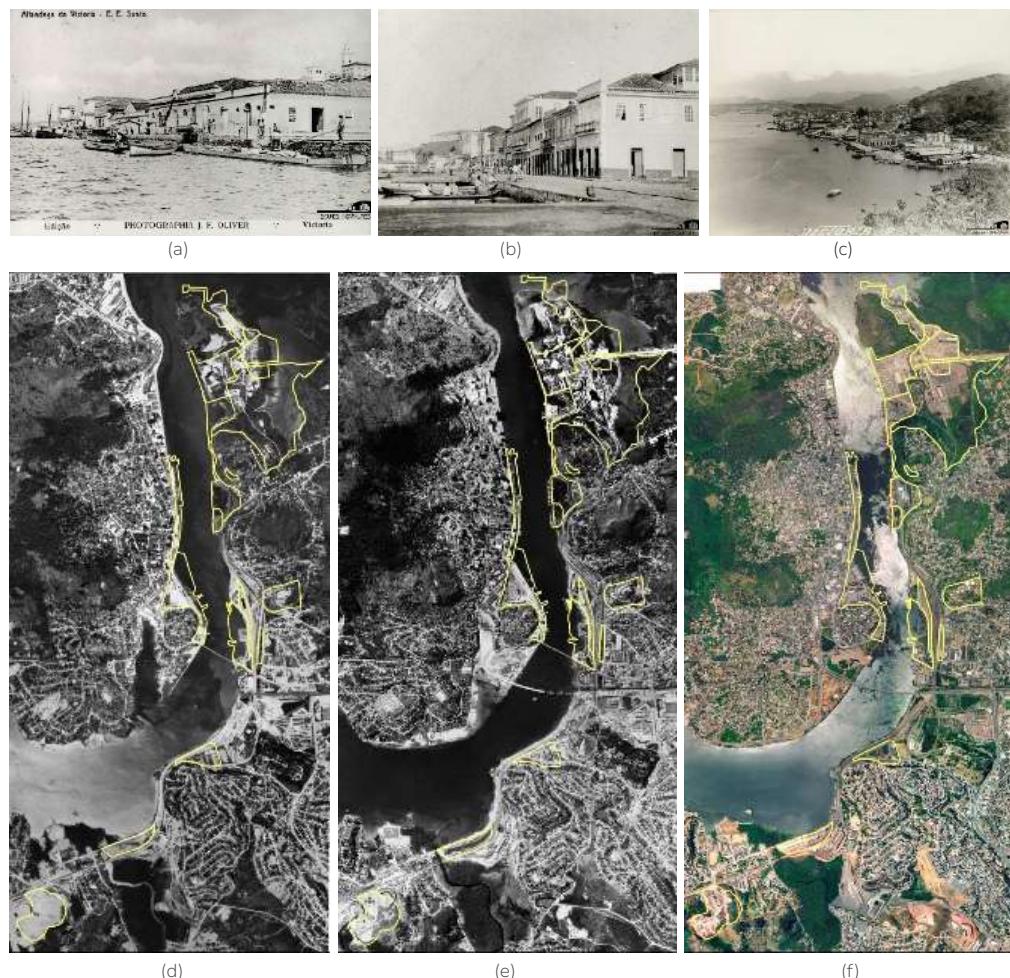


Figura 4. (a) "Alfândega da Victoria - E. E. Santo" (1902) e (b) Instalações de comércio (1909), ambas as imagens com fonte Miranda (2001) e acervo da Biblioteca Central da Ufes; (c) Frente marítima com aterros incipientes (1930). Fonte: Miranda (2001) e acervo do IJSN e; (d, e, f) Sequência de imagens de 1970, 1978 e 1998, todas com delimitação em amarelo da área que compõem a consolidação portuária na Baía de Vitória em 2015. Fonte: Fim (2015) e acervo do Nau-Ufes.

Cidade metrópole-porto: transformação do setor portuário (século 21)¹¹

Nota-se que a atividade portuária do Estado iniciada em Vitória se desdobra para municípios vizinhos. Esse sistema produtivo portuário industrial integra os municípios da Grande Vitória em níveis diferenciados e desigual quanto aos

¹¹ Esta seção reproduz parte do artigo Vitória Metropolitana- ES: a interiorização da atividade portuária, produzido pela autora em coautoria com Mineli Fim (CAMPOS e FIM, 2015).

benefícios e ônus econômicos e urbanos. De fato, termina por configurar um território logístico, cujos impactos de ordem urbana e metropolitana se estendem para além da frente marítima dos portos, afetando menos a capital e mais seus municípios vizinhos. Vimos que o setor portuário associado às atividades industriais caracteriza o perfil econômico da capital, que se expande no século 21, articulando cada vez mais os municípios da Grande Vitória, seja no âmbito econômico, seja na ordenação do território.

Nos termos de Campos (2004), ao longo do tempo, as infraestruturas portuárias e de comércio e serviços de apoio ao setor portuário se expandem para o interior, produzindo o denominado território econômico dos portos, conformando uma nova territorialidade denominada “arco metropolitano”.¹² Constituída por extensas áreas operacionais de agenciamento de polos de comércio e serviços retroportuários, essa territorialidade de configuração interurbana, delimita um circuito/corredor de ligação rodoviária entre os portos secos e marítimos da região e decorre das alterações de dispositivos industriais e logísticos vinculados à lógica econômica das exportações e articulações das grandes empresas multinacionais, pontua a mesma autora. Caracteriza-se, para Campos (2004), “[...] como territorialidade local a serviço da macro escala global do comércio internacional. Não institui redes de catalisação social local, e, sim, territorialidades intermitentes de exclusão e de enclave econômico [...]” (Campos, 2004, p. 138-139). Posto isso, são locais com ocupação urbana descontínua e fragmentada, vinculada ao processo de reestruturação dos sistemas e fluxos globais, que por um lado agenciam a lógica produtiva do território e, por outro lado, engendram a desintegração do território local. Isso mediante o incremento de uma ampla rede infraestrutural, que opera “[...] na transformação da distância geográfica pela diminuição econômica e na sinergia corporativa empresarial quanto aos investimentos em áreas especializadas (do global ao local e vice-versa)” (Campos, 2004, p. 138-139).

A principal mudança do período advém do desenvolvimento portuário em escala regional, em outras palavras, do processo de regionalização do setor na Grande Vitória. Demonstra-se ainda com isso, no século 21, o agenciamento continuado de conflitos territoriais locais advindos das alterações do desempenho do setor portuário quando inserido na cidade. De imediato, cabe apontar incompatibilidades entre ocupação e uso do solo urbano expressas pela localização das principais empresas dos setores industrial e serviços, dos espaços naturais protegidos e das áreas das atividades portuárias e retroportuárias da região em estudo ampliado, ou seja, além da área central e de seu porto antigo.

12 O aprimoramento do conceito arco metropolitano “[...] se deve ao contexto da pesquisa MG-ES: Um Sistema Infraestrutural, na ocasião de Workshop realizado na UFMG: Belo Horizonte (MG) e UFES: Vitória (ES), em abril de 2004. Projeto de Intercâmbio Interinstitucional entre UFES e UFMG, Arte/Cidade e IaaC (Instituto de Arquitetura Avançada da Catalunha/Espanha), [...]”(Campos, 2004, p. 213).

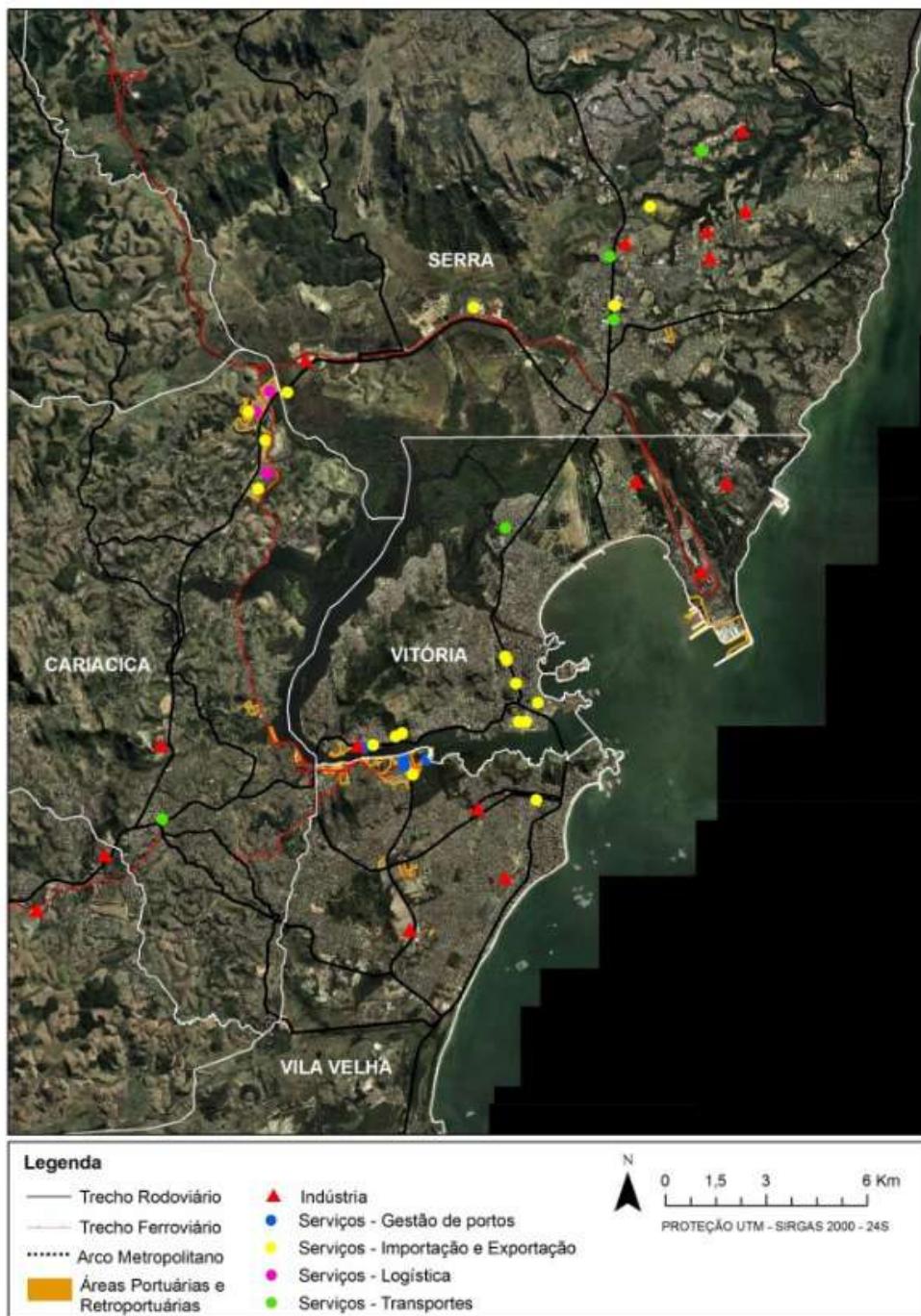


Figura 5: (a) Principais empresas (setor industrial e serviços), áreas portuárias e retroportuárias da região, trechos rodoviários e ferroviários. Fonte: CAMPOS e FIM (2015) e acervo do Núcleo de Estudos de Arquitetura e Urbanismo – Nau Ufes.

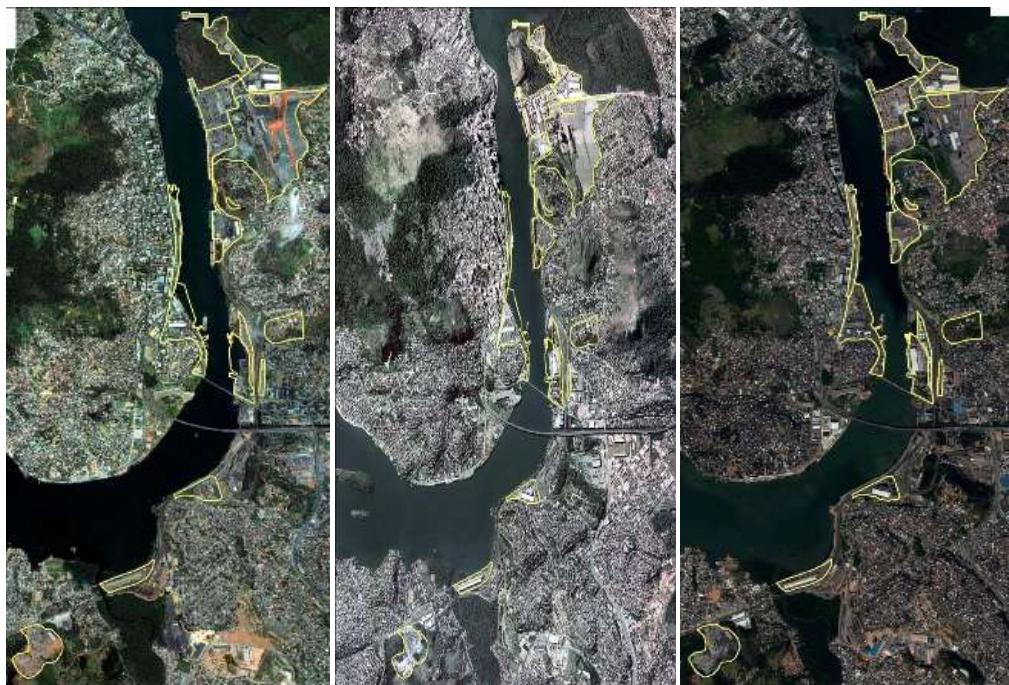


Figura 5 (b). Sequência de imagens de 2005, 2007 e 2012, todas com delimitação em amarelo da área que compõem a consolidação portuária na Baía de Vitória em 2015. Fonte: Fim (2015) e acervo do Nau-Ufes.

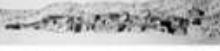
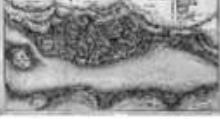
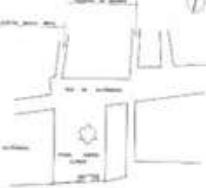
Sendo assim, cada vez mais as dinâmicas das cidades portuárias misturam-se com as das infraestruturas dos portos, e na medida em que essas infraestruturas vão sendo privatizadas, novos espaços emergem e antigos espaços desaparecem nas cidades. Abaixo, mosaico de imagens ilustram o período Cidade metrópole-porto (Figura 5).

Apontamentos sobre um recinto: Praça Oito de Setembro, Cais Comercial de Vitória e Baía de Vitória a partir de interlocuções com a forma urbana

Não à tona, abrimos esta seção com o Quadro 1. A ideia é que possamos exercitar o estudo da forma urbana a partir de um recinto em pequena escala, mediante registros iconográficos expostos no quadro previamente. O exercício proposto se volta ainda para o passado, com vistas a colher indícios da vida cotidiana do lugar, por vezes ativadas no tempo por ciclos de ocupação, apropriação e utilização intensa da área dada pela população e, outras vezes, sendo desativados por ciclos brandos de pequena movimentação.

Prosseguimos em leitura de sequência temporal do quadro 1, informados por mecanismos advindos de pesquisa acadêmica e documental consolidada e de registros

Quadro 1. Fontes e acervos: (a) (e) (i) (m) esquemas gráficos de pesquisa em Almeida, Freitas e Campos (2000); (b) Miranda (2001) e Arquivo Histórico do Exército; (c) Miranda (2001) e Biblioteca Central Ufes; (d) Miranda (2001) e IPHAN; (f) (k) (p) Nau Ufes; (g) (j) (l) Arquivo Geral PMV; (h) Secult/PMV, 1999; (n) (o) Miranda (2001) e Foton; (r) Google Maps; (s) Nathalia Sorte; e (t) Luis Furlane.

 <p>[a] 1875</p>	 <p>[b] 1805</p>	 <p>[c] 1881</p>	 <p>[d] 1895</p>
 <p>[e] 1906</p>	 <p>[f] Início séc. 20</p>	 <p>[g] 1910</p>	 <p>[h] 1912</p>
 <p>[i] 1942</p>	 <p>[j] Déc. 1940</p>	 <p>[k] 1940</p>	 <p>[l] Déc. 1940</p>
 <p>[m] 1993</p>	 <p>[n] 1998</p>	 <p>[o] 1999</p>	 <p>[p] 1999</p>
 <p>[q] 2021</p>	 <p>[r] 2020</p>	 <p>[s] 2021</p>	 <p>[t] 2021</p>

iconográficos em perspectiva histórica.¹³ Ambos são mecanismos informativos que constituem dispositivos no reconhecimento de processos transformativos da forma urbana distintiva do sítio, a partir da relação entre o Centro e o Porto de Vitória, em correspondência com a fração espacial da atual Praça Oito de Setembro e do Cais Comercial de Vitória associada a borda da Baía de Vitória.

Identificamos cinco momentos no processo histórico das mudanças do espaço. Os quatro primeiros datados em 1875, 1906, 1942 e 1993, em que a praça passa por modificações em sua forma e função¹⁴, e um quinto momento, no ano vigente de 2021, em que a forma da praça permanece, mas ocorre mudança expressiva na configuração do Cais Comercial de Vitória e a relação da praça com a baía.

O registro (a) remonta ao século 19, ao Cais da Alfândega em 1875, à área conhecida anteriormente como Cais Grande e época da então vila-cais de Vitória. Nesse ano ocorre a transferência da Alfândega para edificação no entorno da área. Sem dúvida, este fato foi determinante na qualificação do espaço neste primeiro momento, onde originalmente existia um cais movimentado de chegada e saída de mercadorias e pessoas dos primórdios do período colonial. A forma urbana é de um típico cais da época. A imagem (b) de 1875, a panorâmica de desenho em perspectiva indica reentrâncias na linha de litoral, uma delas como possível lugar de locação do antigo Cais Grande devido desenho de um provável píer. Contudo, em 1881, no desenho da Planta da Ilha de Vitória (c), destaca-se um espaço longitudinal a linha da preamar, pontuando local de embarque e desembarque neste ponto e em outros três, com espaços de tamanhos e formas distintas, mas com a mesma numeração em legenda, cujo texto é ilegível. Para em seguida no registro (d), com cartografia da Planta de Vitória de 1895, constar em legenda a denominação Cais da Alfandega.

No segundo momento, a imagem (e) representa desenho da Praça Santos Dumont, que remodela o Cais da Alfândega, sendo inaugurada em 1906. O desenho do entorno construído ainda permanece similar ao de 1875 (a), distinguido pela inserção de uma pequena faixa de solo na área do antigo cais e pela mudança do sentido da escada de acesso vinda de quem chega pelo mar. Nota-se na imagem seguinte, em foto do início do século (f), a linha contígua do espaço de alinhamento da frente marítima da então praça, alcançando área do Porto dos Padres, também localizado em legenda do mapa de 1895 (d). Certamente são registros relativos a ambiente de muito movimento e vivências diversificadas, indicando não somente modificações da forma, mas também da função do lugar, com a mudança de uso de cais para praça. De fato, ocorre

13 Texto baseado na ficha de identificação e caracterização CC03 Conjunto Construído Av. Jerônimo Monteiro e Praça Oito de Setembro do Plano de Proteção da Paisagem da Área Central (PMV/SEDEC, 2012, p.233 a 238) e na publicação Projeto Centro.com.vitória (Freitas, Almeida; Campos, 2002).

14 Esta periodização é proposta na publicação mencionada em nota anterior, de autoria de Freitas, Campos e Almeida (2002).

uma ampliação do espaço do cais mediado pelo espaço da praça, notados por estabelecimentos comerciais e de serviços no seu entorno, tal como as imagens (g) e (h) nos mostram.

Após ações de pavimentação, em 1911, o mesmo ano de início de construção do porto, a praça passa a ser denominada Praça Oito de Setembro, conformando um largo definido pelas fachadas dos edifícios lindeiros, tornando um espaço público em evidencia na cidade-porto republicana. Sua relevância tem destaque nos escritos do historiador capixaba Elmo Elton:

[...] ao descrevê-la como ponto de convergência do movimento da cidade: aí atracavam as barcas e as catraias que cruzavam a baía transportando passageiros entre ilha e continente. Desembarcavam, também, os passageiros e tripulantes dos navios, estes obrigados a permanecer atracados a certa distância pela pouca profundidade das margens do canal. Somados aos próprios habitantes que circulavam pelo local, a Praça Oito abrigava movimentação intensa de pessoas, destacando-se dentre os demais logradouros da época (PMV; SEDEC, apud Elton, 1999).

Entretanto, a praça adquire importância econômica somente após abertura da Avenida Capichaba, nos anos de 1920. Este fato modifica a forma urbana das quadras em suas imediações para adequação ao traçado de remodelação da avenida. O entorno da praça passou por poucas mudanças, mantendo o alinhamento quase que inteiramente igual ao traçado colonial (PMV/SEDEC, 2012). A particularidade da área tem destaque em Canal (2004), “[...] ao evidenciar que a modificação mais radical ocorreu justamente nos aspectos funcionais e estéticos dos imóveis ao terem invertidos os sentidos das fachadas de destaque e o uso que abrigavam até então [...]”. Os edifícios se voltam para a nova avenida, tendo as fachadas de fundos para a rua Duque de Caxias, que era até este momento a principal rua de comércio da capital, conclui o autor (PMV/SEDEC, apud Canal, 2004).

Entre 1929 a 1932 são construídos os três primeiros armazéns do Cais Comercial de Vitória, seguindo distanciamento causado pelos aterros às margens da Baía de Vitória, em área ainda afastada da praça. Somente em 1937 ocorre a finalização da primeira seção do cais, iniciando operações dos navios diretamente no porto. Ressaltamos que antes as embarcações de maior porte aportavam nas águas da baía e as pequenas embarcações finalizavam os desembarques (Campos, 2017).

No terceiro momento, datado no quadro em 1942 (i), o esquema em desenho registra retificação da então Avenida Jerônimo Monteiro, realizada em décadas anteriores. Nota-se que permanece a forma urbana de praça e a funcionalidade do uso de circulação. Soma-se o incremento de lugar de manifestações públicas de cunho político, religioso e de festividades, a exemplo do carnaval. Freitas, Almeida e Campos (2002) destacam: “Duas intervenções processadas nesse momento definem a condição atual da praça: a instalação do relógio, com torre e

base em mosaico de pedra portuguesa, e a construção dos galpões 4 e 5 do porto" (Freitas, Almeida; Campos, 2002, p. 68). A partir deste período, as alterações viárias em atendimento a circulação de automóveis ao redor do relógio, atenuam o uso coletivo de práticas sociais e políticas, gerando isolamento da praça que permanece no tempo atual. Isso devido aos limites entre duas avenidas de fluxos viários intensos, as avenidas Jerônimo Monteiro e Governador Bley, concluem os mesmos autores. Tem-se assim, o surgimento da configuração territorial da forma urbana do lugar, consagrada até os dias de hoje.

Contudo, cabe considerações relativas as mudanças posteriores de uso e ocupação no entorno imediato da área, inferindo na dinâmica e morfologia urbana da área. Neste momento, a forma urbana é articulada por lugares simbólicos distintos e mediante as fotos (j), (k) e (l), como dito, com as obras de remodelação da praça e a presença dos últimos armazéns que finalizam as obras do Porto de Vitória. Precisamente, em 1940, ocorre a inauguração dos berços 101 e 102 do Cais Comercial de Vitória, sendo oficialmente um porto organizado brasileiro.

O quarto momento concretiza a ruptura do recinto urbano com a Baía de Vitória, com a construção da edificação de um anexo entre galpões 4 e 5, conforme preconizam Freitas, Almeida e Campos (2002). A baía e suas águas se mantiveram até então integradas aos demais lugares simbólicos da praça e do cais e ao conjunto urbano em que estão inseridos. Ainda neste período a Praça Oito de Setembro abrigou distintas manifestações públicas, confirmando ao longo tempo sua função de um dos principais espaços cívicos da cidade.

A figura (m) expõe desenho de 1993, evidencia desmembramento de lote lindeiro a praça, no qual se teve a substituição do Banco Agrícola do Espírito Santo – visível em parte na imagem (l) –, pelo Edifício Ruralbank, um dos exemplares do processo de verticalização ocorrido entre as décadas de 1950 e 1970 no entorno da Praça Oito de Setembro, ilustrado nas imagens de 1998 (n) e 1999 (o) e (p).

A Praça Oito de Setembro e seu entorno permanece como o mais importante ponto de encontros cívicos da capital até as últimas décadas do século 20. Este processo se arrefece durante o século 21, período da Cidade metrópole-porto e de consolidação de novas centralidades para onde migram alguns dos acontecimentos e eventos de grandes ajuntamentos de pessoas que ali ocorriam.

O quinto momento tem seu início no mês de março de 2021, ocasião em que o anexo entre os galpões 4 e 5 foram demolidos, reinserindo a proximidade visual da Baía de Vitória com a área, intensificando o valor histórico, cultural e afetivo de parte da população pelo recinto, agora novamente integrado pelos lugares simbólicos da praça, do porto e da baía.

Notas (quase) finais: outras questões

Vimos que as mudanças da forma e de uso do recinto composto pelos espaços do Cais Comercial de Vitória e da Praça Oito de Setembro a margem da baía registram, por vezes, ciclos ativos de intensa movimentação dada pela população e, outras vezes, pontuam ciclos desativados e de pouco movimento.

Dentre os apontamentos quanto a forma urbana gerada pelas mudanças da área do Cais Comercial de Vitória, podemos concluir pontuando: a retificação da margem costeira da baía; a delimitação perimetral com fechamento em muros e gradis; à expansão horizontal demarcada pela assimilação de áreas aterradas para instalação de área industrial em sítio limítrofe; a implantação de áreas de armazenagem dos galpões; e mais recentemente, obras de aprofundamento do canal de navegação e alargamento do cais (Campos; Lamego, 2012). Incluindo ainda, como dito, a demolição do anexo entre os galpões frontais a Praça Oito de Setembro, em 2021, recuperando campo visual perdido, ainda que fechado em gradis.

Quanto as mudanças formais da Praça Oito de Setembro, destacamos as qualificações do seu uso originário de cais – de Cais Grande para Cais da Alfândega, que com pavimentação torna-se um dos pontos mais movimentados da capital. Essa movimentação de mercadorias e circulação de passageiros - os quais chegavam de bondes ou transitavam em barcas e catraias que atravessavam a baía -, sempre foi observada pelos frequentadores dos cafés e lojas de seu entorno, onde se encontram diversos estabelecimentos e se reuniam nomes importantes da política local e foliões se concentravam nas festividades do carnaval. Contudo, a consolidação do porto seguida pela execução de aterros rompe o contato da Praça Oito de Setembro com a Baía de Vitória, destituindo o lugar desse movimento. A abertura de novas avenidas impõe vias de alta velocidade em duas faces paralelas da praça, gerando um espaço esvaziado e de isolamento. Mas, com o tempo, o espaço da praça passa a ser lugar de grandes encontros cívicos, configurando o principal palco de manifestações políticas, religiosas e culturais da área central.

Por fim, ainda que conte atualmente com arborização e mobiliário urbano, a Praça Oito de Setembro não institui espaços de permanência. Sem dúvida, a fragmentação espacial da praça dada pela inserção das barreiras - de galpões portuários e avenidas - desqualificou o espaço para as práticas cotidianas, salvo aquelas de caráter excepcional associada à grandes ajuntamentos cívicos e políticos, cada vez mais eventuais.

Para além do encantamento imediato e nostálgico do setor portuário mais antigo de Vitória e suas imediações, a recente demolição dos anexos entre os armazéns 4 e 5 do Cais Comercial do Porto de Vitória, nos instiga a outras questões relativas a problemática atual da área: a destinação de usos não

portuário dos antigos galpões e a (re) articulação deles – em forma e uso – com a Praça Oito de Setembro.

Certamente essa questão não trata somente dos arranjos formal e de uso da área, pelo contrário, envolve agenciamentos conflituosos entre distintos atores sociais locais. Assim, indagamos: o que está sendo pensado para o reuso da área dos galpões prevê o envolvimento da população, com proposições de reocupação, reapropriação e reutilização da área a partir da desativação do setor portuário e de sua privatização ocorrida em março de 2022, quando a Companhia Docas do Espírito Santo (Codesa) foi desestatizada por meio de leilão?

É preciso sustentar um tipo de envolvimento combativo da população na esfera cotidiana de reprodução da vida coletiva e individual nas cidades. Isso para afastar a lógica do capitalismo, do não envolvimento dos sujeitos coletivizados, e que, portanto, enaltece somente o indivíduo. Os primeiros - sujeitos coletivizados -, quase sempre têm suas lutas impedidas pela ordem da velocidade do capital e do apaziguamento do combate a ser travado, representado pela noção de não conflitualidade das práticas urbanas de sociabilidades.

Há tempos a experiência da vida urbana remete a velocidade do tempo acelerado do capital. Em direção contrária, o geógrafo brasileiro Milton Santos (2007) chama a atenção para a globalização do dinheiro em esfera planetária, que se instala por meio de diversas técnicas da informação intercomunicadas. Essas técnicas produzem um mundo e nos conduzem:

(...) à ilusão da velocidade como matriz de tudo, como necessidade indispensável, e certamente criam uma fluidez potencial transformada nessa fluidez efetiva de capitais globalizados, de tal modo que o dinheiro aparece como fluido dos fluidos, o elemento que imprime velocidade aos outros elementos da história (Santos, 2007, p. 17).

Em seguida, Milton Santos pontua aquilo que é recorrente em suas ideias, “(...) se o dinheiro que comanda é o dinheiro global, o território ainda resiste” (Santos, 2007, p. 17). Para outro geógrafo, o britânico David Harvey (2015), é sabido que o capitalismo seguirá por onde a resistência for mais fraca. Reforça-se assim, a importância dos lugares simbólicos associados ao setor portuário de Vitória e seu entorno construído e natural e do fortalecimento da resistência dos atores locais contra a hegemonia do padrão econômico vigente, a favor dos interesses da vida cotidiana e contra aos interesses do Estado-mercado, que tudo monetariza. E assim prospectar um futuro possível em que possamos reocupar, reapropriar e reutilizar coletivamente este mesmo lugar, permitindo nisso o usufruto coletivo da qualidade da materialidade da herança edificada e natural do sítio, com entrada de ventos, contato com as águas, montanhas, vegetação, navios e pessoas, muitas pessoas e diversas.

Por fim, podemos imaginar um lugar intergeracional com crianças, jovens,

adultos e idosos, antirracista e democrático, como também um polo gerador de emprego e renda, com comércio e serviços para todos os bolsos, do restaurante ao boteco, do centro cultural as escolas de formação técnica, artística e cultural, das feiras de artesanatos ao espaço expositivos, de recreação e lazer, citando uma pequena amostra do potencial deste espaço que poderemos um dia experimentar coletivamente.

Referências

- ALMEIDA, Renata H. de, CAMPOS, Martha M. e FREITAS, José Francisco B. **Relatório final da Pesquisa Integrada.** Método de Intervenção Urbana em Áreas Centrais: o papel da arquitetura no Centro de Vitória (ES), Núcleo de estudos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo, NAU- UFES/FACITEC-PMV, Vitória, 2000.
- ALMEIDA, Renata H. de. **Modernização e classes populares: as transformações urbanas e seu avesso na cidade de Vitória – 1890–1930 .** Dissertação de Mestrado. Salvador, PPGAU/UFBA, 1992.
- ARAUJO FILHO, Jose Ribeiro de. **O porto de Vitoria.** São Paulo: Universidade de São Paulo. Instituto de Geografia, 1974.
- BELLINE, Anna Karine de Q. C. **Espaços públicos abertos e usufruto da paisagem:** 1860 a 1916 – Vitória (ES). Dissertação de Mestrado. Vitória, PPGAU-UFES, 2014.
- CANAL FILHO, Pedro. **Vitória Republicana:** um salto para a modernidade. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação de Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- CAMPOS, Martha M. e VASCONCELOS, Flávia Nico (org.). **Porto na cidade:** questões expandidas. Vitória: EDUFES, 2023.
- CAMPOS, Martha M.; FIM, Minieli e SORTE, Nathália S. “Infraestrutura dos portos: herança cultural da cidade”. Arquitextos, **Vitruvius**, 2018. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.214/6937>. Acesso em: 9 jun. de 2018.
- CAMPOS, Martha M. **Porto na cidade: tensionando paisagens** – Rio de Janeiro (RJ) e Vitória (ES). Relatório Final de Pesquisa de Estágio Pós-Doutoral. Rio de Janeiro: PROURB-UFRJ/ FAPERJ, 2017.

CAMPOS, Martha M. e FIM, Mineli. Vitória Metropolitana - ES: a interiorização da atividade portuária. In: **XVI ENANPUR** - Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2015, Belo Horizonte. XVI ENANPUR: Desenvolvimento, Planejamento & Insurgências, 2015.

CAMPOS, Martha M., LAMEGO, Marcos. **Porto: um referente morfológico e paisagístico na cidade (Vitória/ES/BR)**. In: **2ª Conferência Anual da Rede Portuguesa de Morfologia Urbana**: Morfologia Urbana nos Países Lusófonos. PNUM 2012 - Portuguese Network of Urban Morphology. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa ISCTE-IUL, 2012.

CAMPOS, Martha M., CRUZ, Patricia S. Porto/paisagem e porto/território: questões urbanas e processos históricos. In: **III Congresso Internacional UFES, Université Paris-Est, Universidade do Minho e XVIII Simpósio de História da UFES**: Territórios, poderes, identidades- Territoires, pouvoirs, identités. Vitória. GM, 2011.

CAMPOS, Martha M. **Vazios operativos da cidade: territórios interurbanos na Grande Vitória (ES)**. Tese de Doutorado, São Paulo: COS-PUC, 2004.

CASTRO, Iná E. de, GOMES, Paulo César da C., CORRÊA, Roberto L. **Olhares geográficos**. Modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 2012.

CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão**: antologia para um combate. Belo Horizonte, Ed. Fino Traço, 2011.

DERENZI, L. Serafim. **Biografia de uma ilha**. 2ª ed. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.

FIQUEIREDO, Cláudio. **O Porto e a cidade**: o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

FIM, Mineli. **Atividade portuária e processos territoriais: uma abordagem urbanística - Grande Vitória (ES)**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

FREITAS, José Francisco B. (org.). **Diálogos: urbanismo.br**. Vitória, ES: EDUFES; Niterói, RJ: EDUFF, 2010.

FREITAS, José Francisco. B., CAMPOS, Martha M e ALMEIDA, Renata H. de. **Projeto centro.com.vitória.** Vitória: EDUFES, 2002.

HARTT, Charles F. **Geologia e Geografia Física do Brasil.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço.** São Paulo, Annablume, 2005.

KLUG, Letícia B. **Vitória: Sítio físico e Paisagem.** Vitória: EDUFES, 2009.

MENDONÇA, Eneida M. S. et al. **Cidade Prospectiva: o projeto de Saturnino de Brito para Vitória.** Vitória, ES: EDUFES; São Paulo: Annablume, 2009.

MIRANDA, C. L. (org.). **Memória Visual Baia de Vitória.** Relatório Final de Pesquisa - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: 2001. Disponível em: <http://www.arq.ufmg.br/nehcit/vitoria/index.php>. Acesso em: 10 fev. 2014.

MONJARDIM, Adelpho Poli. **Vitória Física.** Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MONTEIRO, Peter Ribon. **Vitória: cidade e presépio.** São Paulo: Annablume/ FAPESP, Vitória: FACITEC, 2008.

PREFEITURA Municipal de Vitória. Secretaria de Desenvolvimento da Cidade da Prefeitura Municipal de Vitória. Única consultores. **Elaboração do Plano de Ocupação para a Área Central de Vitória.** Plano de Proteção da Paisagem: Relatórios de Atividades (RA 02, 03, 04 e 05). Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2012.

PREFEITURA Municipal de Vitória. Secretaria de Desenvolvimento da Cidade da Prefeitura Municipal de Vitória. **Planejamento Urbano Interativo do Centro,** Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2006.

PREFEITURA Municipal de Vitória.. Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de VitÓRIA. **Coleção Elmo Elton 2 - Centro de Vitoria.** Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1999.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: SANTOS, Milton et.al. **Território, territórios:** ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Ed Lamparina, 2007, p. 14-21.

SAINT-HILAIRE, August de. **Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce**. Belo Horizonte, Itatiaia/ São Paulo: EDUSP, 1974.

SIQUEIRA, M. da Penha S., **O desenvolvimento do Porto de Vitória 1870-1940**. Vitória: CODESA, 1995.

SIQUEIRA, M. da Penha. **O Porto de Vitória: Expansão e Modernização – 1950-1993**. Vitoria: CODESA, 1994.

SORTE, N. S. **Infraestrutura portuária, memória e vida urbana**: O Porto de Vitória (Brasil). Dissertação de mestrado, PPGAU UFES, 2016.

Martha Machado Campos

É professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFES (1988), mestrado (1994) e doutorado (2004) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017).

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6911-3596>

Artes visuais afro-brasileiras na educação: uma perspectiva negra para o ensino das artes nos anos iniciais

Afro-Brazilian visual arts in education: a black perspective for the teaching of arts in the early childhood

Ivan Lima

(Unilab)

Shirley Silva Ramos

(Unilab)

Resumo: O artigo discorre sobre as potencialidades das artes visuais afro-brasileiras no ensino de Artes nos anos iniciais. A partir de uma pesquisa de cunho bibliográfico, busca-se compreender a legislação educacional sobre a história e a cultura africana e afro-brasileira na educação. Conclui-se sua relevância como contribuição aos educadores/as, que podem trazer as artes de base africana para a educação básica, ampliando a ideia de identidade e a representatividade de negros e negras no Brasil.

Palavras-chave: ensino de artes; artes visuais afro-brasileiras; anos iniciais; educação.

Abstract: The paper discusses the potential of Afro-Brazilian visual arts in the teaching of arts in the early years in early childhood art education. It uses bibliographic research to better comprehend educational legislation on African and Afro-Brazilian history and culture. It is stated that its relevance as a contribution to educators, who can bring African-based arts to basic education, expanding the concept of identity and the representativeness of Black men and women in Brazil.

Keywords: arts teaching; afro-brazilian visual arts; early years; education.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.46881>

Introdução

No Brasil, discute-se que o legado colonial de desumanização de corpos não brancos pode ser sentido até hoje. A marginalização da população negra, desde o período colonial, teve como um de seus efeitos o distanciamento dessas populações dos espaços escolares, seja como estudantes ou como integrantes da grade curricular. Aqui, especificamente, diz-se do ensino de Artes, onde há a presença consolidada de artes europeias em detrimento de artes afro-brasileiras e africanas, que tem produzido uma perspectiva única do que é arte.

Com isso, a inquietação que baseia esse estudo, surgiu ao se ter contato com materiais da componente de Artes utilizados atualmente em algumas escolas públicas, a partir da inserção em distintas escolas municipais por meio do PIBID¹ e estágios obrigatórios no curso de Pedagogia da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), no Ceará. Assim, ao se observar tais conteúdos, pode-se perceber que houve poucas mudanças nas concepções artísticas, que informam o ensino de Artes nos anos iniciais da educação básica, ainda baseados nos cânones europeus. Desta forma, resultando no debate em forma de artigo como trabalho de conclusão de curso na Pedagogia da Unilab, como uma contribuição ao debate sobre o ensino de Artes.

Sobre isso, nas artes é possível observar a falta de representação de qualquer elemento que remetesse as identidades negras ou que essas obras fossem feitas por artistas negros/as, talvez pela percepção de que “o racionalismo pragmático da cultura dominante ainda vê o artista negro brasileiro como “primitivo” e “naïf” (ingênuo), apesar de os estudiosos atuais sustentarem que o abstracionismo geométrico se encontra em toda a expressão da arte negro-africana” (Silva, 1998, p. 55).

Assim, problematiza-se: qual tem sido o papel do ensino de Artes dentro da Educação nos anos iniciais do Ensino Fundamental? Objetiva-se entender como se dá o ensino nas séries iniciais, indicando-se a possibilidade de uma formação que leve em consideração a importância das artes afro-brasileiras na educação atrelada ao ensino de artes visuais.

Esse debate se alicerça na consideração que diferentes estudiosos fazem a respeito dos desafios de representação negra nas escolas, com advento da lei 10639/03, que institui a história e a cultura africana e afro-brasileira nos sistemas de ensino público e privado.

Para delimitar o objeto deste trabalho foi realizada uma pesquisa de cunho bibliográfico, que, segundo Lakatos e Marconi (2003, p. 64): “[...] busca explicar e discutir um problema com base em referências teóricas publicadas em livros, artigos e outros materiais”. No caso deste trabalho, a pesquisa bibliográfica oportuniza a compreensão de como se insere, ou não, as artes visuais afro-brasileiras na Educação, o que são essas artes e a quem se orienta esse ensino.

¹ Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência.

Discorre-se sobre a importância das artes visuais afro-brasileiras no currículo, trazendo como possibilidade didática a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (1998) para sulear² a discussão sobre a implementação da cultura negra no ensino de Artes nos anos iniciais, compreendendo a sua importância na formação de indivíduos críticos e que também possam se verem representados nos conteúdos artísticos da escola no Brasil.

Breve consideração sobre as Artes na educação

A arte como parte da expressão humana sempre esteve presente na história, sendo entendida como forma de expressão por diferentes povos ao longo da jornada humana. Como escreve Aidar (2024, p. 1): “As manifestações artísticas misturam-se à própria história humana, de modo a constituir um poderoso canal de expressão de sentimentos, emoções e também de diálogo”. No entanto, sua abordagem tem sido retratada tendo como referência as vivências e experiências em sociedades ocidentais, tomadas como modelos. Com isso, pode-se discutir que arte representa uma área do conhecimento humano, patrimônio histórico e cultural da humanidade, assim como uma linguagem, tornando-se um sistema simbólico de representação que, portanto, pode ser aprendido e ensinado.

Neste sentido, quando nos referimos ao ensino institucional de Artes no Brasil, estamos falando de algo relativamente novo, tendo em vista que este se tornou obrigatório em 1971 com a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) 5.692/71, em meio à ditadura militar no país. Anteriormente a isso, há um caminho que leva à chegada do ensino de Artes na Educação. Assim, a educação artística, como era chamada, estava presente nas escolas particulares para meninos e meninas da alta classe, onde “imperava a cópia de retratos de pessoas importantes, santos e cópias de estampas; em geral europeias” (Barbosa, 2015, p. 45). No Liceu de Artes e Ofícios, que atendia a pessoas pobres, ofereciam cursos técnicos e formavam “não só o artífice para a indústria [...], mas também os artistas que provinham das classes operárias” (Barbosa, 2015, p. 45).

Avançando algumas décadas na história do ensino de Arte no Brasil, com o fim do Estado Novo, surge em 1948, no Rio de Janeiro, a Escolinha de Artes no Brasil que foi fundada pelo artista pernambucano Augusto Rodrigues³. Seu surgimento ocorre a partir da inquietação de artistas que apontavam a importância da Arte na Educação, em um contexto de uma nova percepção, na qual se comprehende que seu ensino serviria como uma atividade para liberação emocional da criança (Lima, 2012).

2 Sulear diz respeito à problematização e contraponto ao termo nortear, contraíndo a lógica eurocêntrica onde o Norte é apresentado como referência universal, conforme discutido inicialmente por Marcos D'Olne Campos.

3 Para mais informações sobre o artista: <https://rodriguesgaleria.com.br/categoria/artistas/augusto-rodrigues/>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Alguns anos depois, em 1958, devido à tamanha proporção da Escolinha — que se expandiu para outros estados — o governo federal cria classes experimentais nas escolas públicas, visando investigar outras opções para os currículos. Desta forma, o governo cria um convênio com a Escolinha para a inserção de Artes no currículo (Silva, 2019). Esse trajeto de articulação do estado com a iniciativa privada é que vai subsidiar o aparecimento do estudo de Artes como parte da legislação educacional na LDB de 1961 e, posteriormente na de 1996, sendo que nesta última indica-se como uma forma de promover o desenvolvimento cultural dos estudantes.

Na mesma época, em 1997, foram criados os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), esse documento surge com a finalidade de ser usado como base para formulação do currículo em cada uma das áreas de ensino nas secretarias de educação, estaduais ou municipais, que resolvessem utilizá-lo. O documento aponta a necessidade de que os conhecimentos utilizados como base devem considerar a diversidade sociocultural presente nos contextos das diferentes regiões e escolas em que serão aplicados.

O PCN de Arte para o Ensino Fundamental aponta que a função que “o ensino da arte tem a cumprir diz respeito à dimensão social das manifestações artísticas. A arte de cada cultura revela o modo de perceber, sentir e articular significados e valores [...]” (Brasil, 1997, p. 19). Para o foco de debate deste estudo, devemos considerar o que está posto nos PCNs em relação à caracterização sobre artes visuais e seus usos na Educação.

Assim, lê-se que o conceito de Artes Visuais é amplo e abrange diversas manifestações artísticas, tais como pintura, artesanato, escultura, colagem, arquitetura, além dessas expressões e outras consideradas “clássicas”. O PCN aponta que se deve considerar aquelas que são frutos da modernidade, como “fotografia, artes gráficas, cinema, televisão, vídeo, computação, performance” (Brasil, 1997, p. 45). O documento revela que o ensino com as artes visuais deve considerar as diversas possibilidades para seu uso, a fim de que as realidades e conhecimentos dos estudantes possam ser reconhecidas e incorporadas ao ensino, de modo a desenvolver a criticidade, bem como sua sensibilidade. Apesar de sua importância na orientação de atividades, expectativas de aprendizagem e de avaliação, considera-se que os PCNs tiveram aplicação limitada.

Em seguida, diferentemente dos Parâmetros Curriculares Nacionais, surge em 2017 a Base Nacional Comum Curricular⁴ (BNCC) que é “um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica” (Brasil, 2018, p. 7). A BNCC visa normatizar

⁴ A BNCC foi prevista na constituição de 1988, na LDB de 1996 e no Plano Nacional de Educação de 2014. Teve sua homologação em 2017 para a Educação Infantil e Fundamental e em 2018 para o Ensino Médio (Brasil, 2018, p. 10).

as práticas pedagógicas através de habilidades e competências, para que os estudantes possam desenvolver-se de maneira processual, sendo delimitada cada área do conhecimento e suas componentes curriculares. Dito isto, a BNCC de 2018, para o ensino de Artes, estabelece que a prática pedagógica se dá a partir de seis dimensões do conhecimento: criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão. Ela propõe não apenas o desenvolvimento cultural de forma superficial ou visando uma cultura única, mas também o estímulo a uma percepção crítica da realidade. Compreende, inclusive, que “a sensibilidade, a intuição, o pensamento, as emoções e as subjetividades se manifestam como formas de expressão no processo de aprendizagem em Arte” (Brasil, 2018, p. 193). Diante disso, são apresentadas para o ensino de Artes linguagens como Artes visuais, Dança, Música e Teatro.

Desse modo, o referido documento indica que, para os primeiros anos do Ensino Fundamental, não se tenham conteúdos específicos para cada série. Assim, as aulas devem ser centradas nos interesses e culturas das crianças, o que denota a necessidade em ampliar a compreensão em torno de temas como as artes afro-brasileiras. Vale ressaltar que, apesar de sua recente homologação, a BNCC para o ensino de Artes não apresenta conteúdo que oriente especificamente para o ensino das relações étnico-raciais. Sobre isso, Cunha, Amorim Júnior e Andrade-Duvernoy (2021, p. 197) escrevem:

[...] na BNCC, encontramos a educação para as relações étnico-raciais tratada como tema que deve ser implementado de forma transversal e integradora, pelos sistemas de ensino e escolas, a partir da sua autonomia e competência (BRASIL, 2017). Assim, não há nitidamente um direcionamento claro e objetivo da urgência e necessidade de implementação de ações afirmativas no seio da escola vindas da BNCC, ficando essa tarefa de combater o racismo e as discriminações que atingem basicamente os negros a cargo da autonomia das Secretarias de Educação e das escolas.

Nesse sentido, sendo observada a ausência desses conteúdos, é necessário dirigir-nos para a Lei 10.639/03, que modifica a LDB e apresenta bases para uma educação das relações étnico-raciais, tornando obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-brasileira, tendo como principais componentes curriculares para inserção destes conteúdos a Literatura, História e Artes (Brasil, 2003). Apesar de ser um avanço, também foram encontrados desafios, como aponta Sueli Carneiro (2011, p. 22), onde a implementação da lei ainda depende dos mesmos atores, os movimentos sociais. O movimento tem insistido em que há uma negação de possibilidade de transformação social, tendo em vista que se pode apontar, a partir do cotidiano em sala de aula, que não existe verificação da implementação de maneira integral desta política educacional por parte dos sistemas de ensino. Como indica Trovão (2019, p. 34):

A lei 10.639/2003 de nada serve se no contexto de sua aplicabilidade não existir uma predisposição à mudança de ações e pensamentos discriminatórios. A principal justificativa para a criação e promulgação da lei é a permanência de discursos racistas multiplicados de forma natural na sociedade brasileira em seus diferentes espaços de interação, fato observado nas pesquisas utilizadas como revisão para este trabalho.

Com isso, é necessário se indicar de forma breve como o ensino de Artes deve se relacionar com a lei, ampliando-se o alcance e a discussão sobre o campo da cultura visual, indicando-se outras tradições na compreensão do belo. De tal forma que a promulgação da lei, somada ao que foi apresentado até aqui sobre o ensino das Artes Visuais nos anos iniciais, possibilite a inserção, por parte dos professores de Artes, que estão além da perspectiva eurocêntrica dos currículos, conforme apresentaremos na discussão sobre a arte afro-brasileira e seus desdobramentos na prática pedagógica.

Discutindo arte afro-brasileira

A arte, em suas variadas expressões, pode ser encontrada no cotidiano nos objetos, nas vestimentas, nas intervenções urbanas, nos caminhos que percorremos, entre outros. Considerando sua diversidade, um consenso sobre o conceito de arte é inexistente; porém, se for perguntado “o que é arte”, seremos levados a uma definição mais fechada, onde é considerada uma perspectiva de arte que se restringe, principalmente, a instituições artísticas e artistas clássicos, tendo em vista que os primeiros exemplos a serem apontados para responder a pergunta serão as obras e peças encontradas em museus, grandes exposições, onde podem ser observados padrões de cor, corpo, traços.

Teóricos de diversas áreas aprofundam-se nos estudos sobre a Arte, como historiadores, filósofos, antropólogos, produzindo assim um conceito amplo. Dentro dessa perspectiva, devemos nos questionar como o Ocidente experimenta as sensações transmitidas pelas artes africanas e afro-brasileiras, a partir das artes visuais na forma de fotografias, pinturas, colagens, arte urbana e desenhos.

Com isso, artes africanas e, por extensão, afro-brasileira foram entendidas ao longo do século XX por muitos críticos ocidentais como “artes étnicas”, sendo referida assim de maneira pejorativa, e ainda como “artes primitivas” e “naïf”, como apontado por Maria José Lopes da Silva (1998, p. 55), indicando-se que não teriam as qualidades atribuídas ao conceito clássico sobre o que seria Artes. Como indica Viana (2016, p. 31):

[...] o debate étnico-racial nas artes visuais contemporâneas ainda é pertinente como articulação política na delimitação de uma dada autoria. A autoria traz o sentido de pertença e reescrita de narrativas hegemônizadas. E justamente insere-se no debate a respeito do equívoco ocidental de universalismo.

Desta forma, a percepção promovida pelo ocidente caracteriza as artes negras como algo “ingênuo”, uma arte produzida sem técnicas por pessoas “sem formação culta” e que “filosoficamente, a criação naïf se opunha ao progresso social da época, pois vislumbrava o reencontro com a natureza numa perspectiva de autenticidade e originalidade” (Barbosa, 2020, p. 30; 31). A referida autora ainda aponta que:

Esse tipo de arte, nomeada pelos antropólogos de “primitiva”, não é considerada ocidental, mesmo que esteja geograficamente no mesmo hemisfério. Portanto, as artes primitivas seriam aquelas produzidas em lugares como a Oceania, Oriente e África, com a qual europeus mantinham contato principalmente por meio das coleções particulares, dos gabinetes de curiosidades, museus etnográficos e viagens exploratórias.

Com isso, as artes africanas, ao se distanciarem dos padrões estéticos europeus, também se distanciam do status de Arte. Essa afirmação sobre as artes e artistas africanos e afro-brasileiros pode ser corroborada a partir do seguinte trecho de Abdias do Nascimento (1978, p. 116):

Aos olhos da cultura dominante os produtos da criatividade religiosa afro-brasileira e dos africanos de modo geral não passavam de curiosidade etnográfica - destituído de significação artística ou ritual. Para se aproximar da “categoria” da “arte sagrada” do ocidente, o artista negro teria de esvaziar sua arte do seu conteúdo africano e seguir os modelos branco-europeus.

Assim, diferentemente do que se convencionou atribuir, durante muito tempo, sobre as artes africanas, elas serão compreendidas em suas dimensões sociais, políticas e culturais, levando-se ao seu reconhecimento pelas chamadas vanguardas europeias. Onde alguns artistas se depararam com a arte produzida pelos povos africanos e ficaram impactados, incorporando assim elementos afros em suas produções.

Na esteira desta outra interpretação, busca-se trazer uma perspectiva de valorização das artes afro-brasileiras, apresentando-se uma breve conceituação. Assim, de acordo com o índice biográfico do Museu AfroBrasil⁵, o termo Arte Afro-Brasileira é um conceito contemporâneo que surgiu no século XX, mas, apesar de ser datado recentemente, suas expressões remontam há muito tempo. Assim, sobre o que é arte afro-brasileira, o Museu aponta que:

a questão do surgimento de uma arte dita “negra” ou “afro-brasileira” pode ser avaliada desde que se estude a África, sua arte e sua história relacionada à exportação de artífices que desenvolveram novos modelos influenciados em

⁵ Arte Afro Brasileira (uma “pré”-história do conceito). Museu AfroBrasil, 2017. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentos-esteticos/arte-afro-brasileira>. Acesso em: 7 nov. 2023.

algum nível com sua própria base materna e seus subsídios miscigenados aos ibéricos e indígenas, grupo com os quais estes artífices reformularam o design, a arte e a tecnologia do Brasil em construção (Museu AfroBrasil, 2017, p. 1).

Para Munanga (2020, p. 47)⁶, em relação aos artistas, a sua origem étnico-racial não é determinante no que diz respeito à categorização da sua obra como afro-brasileira, compreendendo que existem artistas não negros “que participam dela por opção político-ideológica, religiosa ou, simplesmente, por emoção estética no sentido universal da palavra”. Desta forma, torna-se relevante o esforço das visualidades em demonstrar sua diversidade a partir de um grande contingente populacional brasileiro que ainda não possuiu lugar suficiente ou equitativo nas artes que diferem do padrão imposto como normativo.

A partir do exposto, evidencia-se que “a arte visual afro-brasileira é uma área de caráter multidisciplinar, que dialoga diretamente com a identidade, as suas representações e a experiência negra no país” (Mattos, 2019 p. 3); desta forma, as artes visuais afro-brasileiras no ensino serão compreendidas a partir de uma perspectiva política onde estejam presentes influências negro-brasileiras, valorização e representação positiva das culturas e populações negras no Brasil.

As artes visuais afro-brasileiras na Educação

A partir do que foi discutido até aqui, em termos de abordagens de conceitos sobre arte e arte afro-brasileira, bem como da legislação que baseia seu ensino, neste tópico busca-se discorrer sobre a importância do uso das artes visuais afro-brasileiras em sala de aula. Destacamos que a trajetória do/a negro/a na educação brasileira é marcada por diversas lutas contra a marginalização, a exclusão e o racismo ao longo da história nacional.

Nessa trajetória, mesmo no período marcado pela escravização, registra-se o surgimento de diversas organizações, entre elas as irmandades negras (Gonçalves, 2000), que entre outras questões contribuíram para o processo de educação de negros e negras. Na República, outros espaços de alfabetização do Movimento Negro vão se constituir como da Frente Negra Brasileira (Domingues, 2016), do Teatro Experimental Negro (Romão, 2005), que constituíram diferentes programas de ações que se estruturavam em torno de eixos como agrupar, educar e orientar a população negra.

Nesta esteira, no século XX surgem teorizações e aplicações de propostas educacionais para o combate ao racismo na Educação, como as Pedagogias Interétnica, Multirracial e Multirracial e Popular, que, entre outras questões, indicavam o papel das Artes numa perspectiva de emancipação e na

⁶ A exemplo disso, como apresentado no texto, podemos observar as obras de artistas negros e não negros como Rosana Paulino, Abdias do Nascimento, Mário Cravo Neto, Mestre Didi, Carybé, entre outros.

contribuição da construção de uma identidade positiva para negros e negras no campo educacional.

Neste sentido, é necessário se compreender a Educação como uma esfera de tensões, onde o currículo apresenta-se como um campo de poder e disputa (Oliveira, 2021), de tal forma que é possível observar a hierarquização de saberes para privilegiar os conhecimentos, histórias e culturas das classes dominantes. Partindo deste entendimento, Nilma Lino Gomes (2003) destaca a relevância da inserção da cultura negra na Educação, visto que:

A cultura negra possibilita aos negros a construção de um “nós”, de uma história e de uma identidade. Diz respeito à consciência cultural, à estética, à corporeidade, à musicalidade, à religiosidade, à vivência da negritude, marcadas por um processo de africanidade e recriação cultural. Esse “nós” possibilita o posicionamento de negro diante do outro e destaca aspectos relevantes da sua história e de sua ancestralidade (Gomes, 2003, p. 79).

Diante do exposto, é preciso pensar em um currículo afrorreferenciado que, de acordo com Machado e Petit (2020), diz respeito a consideração de todos os saberes sem hierarquização, de maneira horizontal, reconhecendo os saberes, valores, culturas e epistemologias negras no ensino. Assim, o ensino de Arte sobre esta perspectiva deve sistematizar as expressões artísticas visuais com referências africanas que surgem no cotidiano dos estudantes. A inserção das artes visuais afro-brasileiras no ensino das Artes Visuais busca descontruir um olhar previamente construído sobre o/a negro/a pelo seu contexto social, desde a família e outras relações estabelecidas, anteriores à inserção da criança no processo educacional.

Apesar da importância das artes visuais afro-brasileiras nas séries iniciais do Ensino Fundamental, vale ressaltar a desvalorização do ensino de Artes como um todo, percebida no horário reduzido da componente, na pouca formação em Artes dos professores/as e a falta de recursos para realização das aulas. Sobre esses pontos, Souza (2010, p. 5) afirma que: “Na prática, ainda são poucas as escolas públicas que conseguem manter um oferecimento regular e qualificado na área de Artes. A diminuição da carga horária das aulas de Arte e a dificuldade dos professores em manter a disciplina como parte integrante do currículo”.

Outro ponto que deve ser mencionado é que “são poucas coleções de livros didáticos de Arte que explicitam a legislação federal referente ao ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena em todo o currículo escolar [...]” (Santos, 2022, p. 65).

Todavia, tendo-se refletido sobre o que foi exposto até aqui, considera-se pertinente apresentar neste trabalho a Proposta Triangular, de Ana Mae Barbosa (1998), que pode ser traduzida como uma metodologia contextualizada e antirracista do ensino das Artes Visuais nos anos iniciais do Ensino Fundamental.

A Proposta Triangular deriva de uma dupla triangulação. A primeira é de natureza epistemológica, ao designar os componentes do ensino/ aprendizagem por três ações mentalmente e sensorialmente básicas, quais sejam: criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização. A segunda triangulação está na gênese da própria sistematização, originada em uma tríplice influência, na deglutição de três outras abordagens epistemológicas: as *Escuelas Aire Libre* mexicanas, o *Critical Studies* inglês e o Movimento de Apreciação Estética aliado ao DBAE (*Discipline Based Art Education*) americano (Barbosa, 1998, p. 33).

Discute-se que, mesmo atravessada com influências internacionais, a Proposta Triangular tem forte influência da metodologia freiriana a partir de quando Freire propôs a utilização de imagens no processo de alfabetização de adultos. Conforme pode se perceber quando Barbosa (1998, p. 35) discorre sobre a aplicação desta proposição:

[...] a Proposta Triangular, como sistema epistemológico, só foi sistematizada e amplamente testada entre os anos de 1987 e 1993, no Museu de Arte Contemporânea da USP, tendo como meio a leitura de obras originais. De 1989 a 1992 foi experimentada nas escolas da rede municipal de ensino de São Paulo, tendo como meio de reproduções de obras de arte e visitas aos originais do museu. Este projeto foi iniciado no período em que Paulo Freire foi Secretário de Educação do Município de São Paulo [...] Sua avaliação positiva após quatro anos foi extremamente recompensadora.

Na contextualização da proposta são estabelecidas relações das obras de arte ao contexto cultural, social e histórico, a fim de situá-las em um cenário mais amplo. Nesse sentido, pode ainda ser relacionada ao contexto em que os estudantes estão inseridos, assim: “É através da contextualização que se pode praticar uma educação em direção à multiculturalidade e à ecologia” (Barbosa, 1998, p. 38).

Outro elemento significativo diz respeito à leitura de obras de arte, que requer um olhar aprofundado para a obra, observando os símbolos presentes nela para que possa compreender a cultura e o contexto em que se insere. Barbosa (1998, p. 40) aponta que: “Leitura da obra de arte é questionamento, é busca, é descoberta, é o despertar da capacidade crítica, nunca a redução dos alunos a receptáculos das informações do professor, por mais inteligentes que elas sejam”.

Para completar o tripé da Proposta, temos a criação, o fazer artístico, esta é a parte prática. Nela, os estudantes são estimulados a criarem suas próprias obras utilizando diversos materiais, técnicas e linguagens artísticas, sendo um grande erro, como apontado por Barbosa (1998), reduzi-la à releitura de obras de arte. A criação considera a subjetividade e criatividade dos estudantes, a ênfase não está apenas no produto final, mas no percurso criativo, em um processo diretamente ligado à leitura da obra e contextualização, tendo como referências variados artistas e obras.

Desta forma, indica-se que a Proposta de Ana Mae Barbosa pode ser considerada no ensino das Artes Visuais Afro-brasileiras, tendo em vista que, ao se utilizar as obras relacionando com o contexto em que foram criadas, pode trazer imagens de valorização da cultura negra. Para isso, é necessário que o/a professor/a, além dos conhecimentos em Artes, possua um olhar crítico em relação às artes que serão utilizadas, assim como deve compreendê-las a fim de possibilitar um melhor entendimento e construção do próprio pensamento por parte dos estudantes.

Considerações finais

Diante da urgência deste trabalho, buscamos tecer considerações sobre o ensino de artes sob uma perspectiva das Artes Visuais Afro-brasileira. Esse movimento possibilitou observar o processo histórico de consolidação do ensino de arte alinhado às dinâmicas raciais que dão bases para a formação social e, consequentemente, escolar do Brasil, o que inclui as presenças e ausências nos currículos escolares.

Consideremos que a construção e a consolidação do que, a partir de diferentes perspectivas, pode ser compreendida como Arte Afro-brasileira, conduziu-nos a perceber que a formação de caráter colonial do Brasil influenciou na representação da produção artística negra numa condição inferior às concepções europeias da Arte.

Nesse contexto evidencia-se a disposição crítica das manifestações artísticas afro-brasileiras, sendo possível mencionar a função política da Arte na reivindicação de direitos para a população negra, pela valorização das manifestações culturais negras, bem como sua inserção nos currículos escolares. Portanto, por meio da análise crítica do ensino de Artes, as artes visuais afro-brasileiras, ao serem trazidas para a sala de aula, com respaldo na Lei n. 10.639/2003, além de proporcionar aos estudantes a aprendizagem sobre cultura negra no que diz respeito aos estudantes negros/as, também constroem e/ou fortalecem o sentimento de pertencimento e identidade pela representação positiva do/a negro/a brasileiro/a.

Assim, concluímos que o ensino das Artes, com a inclusão das Artes Visuais Afro-brasileiras, deve ir além da reprodução de obras clássicas e ensino de técnicas sem o olhar crítico. Indicamos então a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa como uma metodologia para a inserção e prática dessa outra perspectiva do ensino, estimulando a apreciação das obras, a reflexão e a prática artística.

Referências

AIDAR, L. **Entenda a história da arte através do tempo. Cultura Genial.** [S.l.], [s.d]. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/historia-da-arte-guia-cronologico/>. Acesso em: 20 out. 2024.

BARBOSA, N. **Arte afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas.** Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

BARBOSA, A. M. **Redesenhando o desenho:** educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.

BARBOSA, A. M. **Tópicos Utópicos.** Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular.** Brasília: MEC, 2018.

BRASIL. Lei Federal n. 5692/1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 12 ago. 1971. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 16 jul. 2024.

BRASIL. Lei n. 9394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 16 jul. 2024.

BRASIL. Lei n. 10.639 de 09 de janeiro de 2003. Inclui a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no currículo oficial da rede de ensino. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 10 jan. 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10.639.htm. Acesso em: 17 jul. 2024.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais.** Brasília: MEC, 1997a.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte.** Brasília: MEC, 1997b.

CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.** São Paulo: Selo Negro, 2011.

CUNHA, A.S.; AMORIM JÚNIOR, J. C. de; ANDRADE-DUVERNOY, D. Educação das relações étnico-raciais e BNCC: descontinuidade e silenciamento. In: ENCONTRO DE PESQUISA EDUCACIONAL EM PERNAMBUCO, 8., 2021. Pernambuco. **Anais** [...]. Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco, 2021. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/epepe/2021/TRABALHO_EV167_MD1_SA101_ID614_30092021190655.pdf. Acesso em: 29 out. 2024.

DOMINGUES, P. Um “Templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. In: FONSECA, M. V.; BARROS, S. A. P. de. **A história da educação dos negros no Brasil**. Niterói: EdUFF, 2016. p. 329-362.

GOMES, N. L. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação**, [S.l.], p. 75-85, 2003.

GONÇALVES, L. A. O. Negro e educação no Brasil. In: LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, C. G. (org.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 325-346.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LIMA, Ivan Costa. **História da Educação do(a) Negro(a) no Brasil II: pedagogia multirracial, o pensamento de Maria José Lopes da Silva (RJ)**. Curitiba: Appris, 2021.

LIMA, Ivan Costa. **História da educação do negro(a) no Brasil**: pedagogia interétnica de salvador, uma ação de combate ao racismo. Curitiba: Appris, 2017.

LIMA, S. P. F. de. **Escolinha de Arte do Brasil**: movimentos e desdobramentos. In: Encontro da ANPAP, 21, 2012, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012 Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio3/sidiney_peterson_lima.pdf. Acesso em: 16 jul. 2024.

MACHADO, A. F.; PETIT, S. H. Filosofia africana para afrorreferenciar o currículo e o pertencimento. **Rev. Exitus**, Santarém, v. 10, e020079, 2020. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-94602020000100251&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 nov. 2024.

MATTOS, N. C. S. B. Arte afro-brasileira: contraponto da produção visual no Brasil. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 11, n. 27, p. 165-183, 2019.

MUNANGA, K. **Arte afro-brasileira:** o que é afinal? *Cadernos Ultramares*. Lisboa: Oca, 2020.

MUSEU AFRO BRASIL. **Arte Afrobrasileira:** uma “pré” -história do conceito, 2017. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosesteticos/arte-afro-brasileira>. Acesso em: 7 nov. 2023.

NASCIMENTO, A. do. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

OLIVEIRA, E. R. Descolonizando os currículos e educando as relações étnico-raciais: pesquisas e práticas educativas de raízes africanas. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 13, n. 37, p. 18-41, 2021.

ROMÃO, J. Educação, instrução e alfabetização de adultos negros no Teatro Experimental do Negro. In: ROMÃO, J. et al. **História da Educação do Negro e outras histórias**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 117-137.

SANTOS, M. S. dos. O afro nas artes visuais: conceituação e abordagem em livros escolares de Arte, História e Cultura afro-brasileira e Indígena. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 6, n. 1, p. 51–81, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos. v6i1.8667606. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667606>. Acesso em: 30 out. 2024.

SILVA, M. J. da. As Artes e a diversidade étnico-cultural na escola básica. In: LIMA, I. C.; ROMÃO, J.; SILVEIRA, S. M. **Os negros, os conteúdos escolares e a diversidade cultural II**. Florianópolis: Núcleo de Estudos Negros, 1998. p. 53-67.

SILVA, N. N. Ensino de arte e disciplinarização da educação artística na educação brasileira. **Anais do seminário formação docente:** intersecção entre universidade e escola, [S.l.], v. 3, n. 3, p. 902-916, 2019.

SOUZA, A. C. A. de. **O Ensino da Arte Africana e Afro-Brasileira:** A Obra e a Prática Artística de Jorge dos Anjos. Especialização em Ensino de Artes Visuais - Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-A9LGFB/1/anacristina_tcc_revbellaa.pdf. Acesso em: 17 nov. 2024.

SOUZA, J. Arte no ensino fundamental. In: **Seminário Nacional: Currículo em movimento – Perspectivas atuais**, 1, 2010, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: MEC, 2010, p. 1-19. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/component/docman/?task=doc_download&gid=7171&Itemid=. Acesso em: 17 jul. 2024.

TROVÃO, F. F. L. **A arte visual africana e afro-brasileira na educação básica**: apropriações e significados no ensino de arte. Dissertação (Mestrado em Educação: Teoria e Prática de Ensino) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

VIANA, J. B. S. Artistas e instituições: é preciso colorir para enxergar. **O Menelick 2 Ato**, ano VI, edição especial Artes Visuais, p. 23-56, jul. 2016.

Ivan Lima

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (1987), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004) e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Ceará (2009). Professor Adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – Unilab.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8332-6644>

Shirley Silva Ramos

Bacharela em Humanidades (2021) e graduada em Pedagogia (2024) pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB. Bolsista PIBID - Subprojeto Pedagogia 2022-2024 (UNILAB - CE).

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-4689-6689>

O sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica

The architectural sense in Hélio Oiticica's work

Simone Neiva

(FAU-UESP)

Alexandre Emerick Neves

(DTAM-UFES)

Resumo: O artigo tem como objeto o estudo do sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica, com o objetivo de compreendê-lo em cerca de dez de suas obras. A intenção é contribuir para a ampliação do repertório teórico e crítico arquitetônico sobre o diálogo entre arte e arquitetura. Ao final, apresentamos como contribuição ao debate a ideia de um sentido arquitetônico que se revela como uma incorporação gradual de diversos aspectos do fazer arquitetônico à poética de Hélio.

Palavras-chave: arte; arquitetura; Hélio Oiticica.

Abstract: *The article aims to study architectural sense in the work of Hélio Oiticica, with the aim of understanding it in about ten of his works. The intention is to contribute to the expansion of architectural theoretical and critical repertoire on the dialogue between art and architecture. In the end, we present as a contribution to the debate, the idea of an architectural meaning that reveals itself as a gradual incorporation of various aspects of architectural practice into Hélio's poetics.*

Keywords: art; architecture; Hélio Oiticica.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.48877>

Introdução

Ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, alguns dos artistas brasileiros integrantes do grupo Neoconcreto efetivaram a transposição do plano colorido do espaço plástico para o espaço ambiental da sala de exposições. Em certos aspectos, essa operação se dá de maneira semelhante ao modo como os artistas norte-americanos da *Minimal Art* realizavam as suas obras nos Estados Unidos. Pode-se dizer que aquilo que lá era entendido como “objetos específicos” por Donald Judd (Ferreira, 2009, p. 96), aqui foi denominado de “não-objetos” por Ferreira Gullar (Gullar, 1960, n.p.). Em ambos os casos, o observador, agora repositionado como participante, tornou-se um elemento crucial no processo de ativação do espaço. Contudo, enquanto na *Minimal* a ambição era “relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico” (Krauss, 1998, p. 323), no Brasil, artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica buscavam uma subjetivação por meio de proposições de experiências centradas no corpo do espectador, tendo como suporte estruturas abertas à participação.

Em 1961, em entrevista a Vera Martins para o Jornal do Brasil (Filho, 2009, p. 20-25), Hélio Oiticica explica como sua pintura – virtualmente espacial – passa a se projetar no espaço físico, tridimensional. Oiticica comprehende que o quadro não mais satisfaz às necessidades de expressão de seu tempo. Neste sentido, a eliminação do quadro significava para ele a continuidade da eliminação da figura. Desse modo, na ausência da figuração, não mais haveria a necessidade do suporte quadro, uma espécie de *a priori* para a contemplação. A proposta é denominada de Arte Ambiental pelo próprio artista e significava a “derrubada do conceito tradicional de pintura-quadro e escultura, já que pertence ao passado, para a criação de ‘ambientes’” (Filho, 2009, p. 42).

No mesmo período, o problema da insuficiência do quadro como suporte vinha sendo atacado por diferentes pintores. Por Lygia Clark que o teria abordado em seus quadros recortados, “quebrando virtualmente a estrutura do quadro” (Filho, 2009, p. 21-24); por Lucio Fontana “ao fazer incisões sobre a superfície da tela” (Filho, 2009, p. 21-24); por Jackson Pollock ao caminhar sobre a tela em diversas direções o que fez com que a tela “deixasse de ter um sentido privilegiado” (Filho, 2009, p. 21-24); e por Alberto Burri, ao penetrar o quadro e “costurar o espaço e amontoar objetos sobre a superfície bidimensional” (Filho, 2009, p. 21-24). Hélio Oiticica, por sua vez, aborda o problema ao “fazer um quadro sem costas” (Filho, 2009, p. 21-24). Neste momento, o Oiticica cria um quadro que gira 180 graus, uma pintura com dois lados, acrescida de sentido de tempo – os Bilaterais (Figura 1). Contudo, a forma retangular e a aparência de um suporte permanecia e Oiticica sentia a necessidade de uma maior transformação. O espaço entre as duas faces do quadro ainda continuava inerte, como “um elemento estético inoperante” (Filho, 2009, p. 21-24). Assim, para que este espaço se tornasse

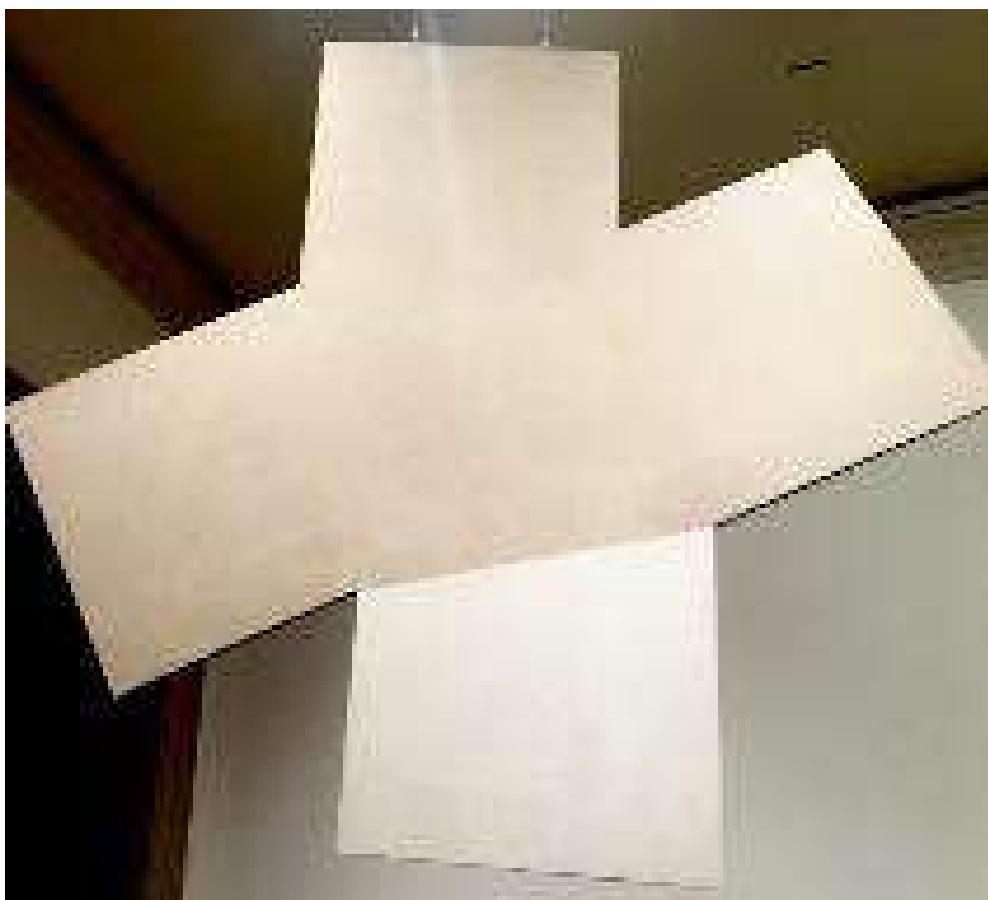


Figura 1. "Bilateral Teman", Hélio Oiticica, tinta acrílica sobre cartão 1206 x 1345 x 14 mm, 1959. Disponível em: <https://nonsite.org/article/helio-oiticica-tropical-hyperion>. Acesso em: 4 jun. 2025.

dinâmico, Oiticica levanta as faces, fazendo surgir novos planos. Desse modo, as faces interiores brotam no espaço e surge seu primeiro Relevo Espacial (1959) (Figura 2). No Relevo Espacial, a cor, uma das dimensões da obra, era inseparável da estrutura, do espaço e do tempo.

Assim, diria Oiticica:

Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ele tende a se corporificar; torna-se temporal, criar sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o corpo da cor (Figueiredo et al., 1986, p. 23).

Ao analisar os Bilaterais (1959), os Relevos Espaciais (1959) e os Penetráveis (1960), Bezerra (2011) observa que Oiticica começa com a pintura bidimensional, utilizando formas geométricas e contrastes de cor, diante dos quais o espectador



Figura 2. "Relevo Espacial Vermelho", Hélio Oiticica, resina de acetato de polivinila em compensado, 625 x 1480 mm, 1959. Disponível em: <https://sophiesuartadvisory.com/artwork/relevo-espacial/> Acesso em: 4 jun. 2025.

se mantém estático. Com o tempo, no entanto, o artista rompe com a neutralidade do suporte tradicional e passa a explorar a materialidade da obra, que ganha corpo no espaço, convidando o espectador a se mover ao redor dela – ou até mesmo a adentrá-la. Esse processo culminou na participação do espectador no trabalho de Oiticica, que, partindo de uma base construtiva, intensificou questões que marcaram seu pensamento artístico.

A evolução desta experiência de Oiticica conhece desdobramentos em obras como os Núcleos (Figura 3) e as maquetes (Figura 4). Os Núcleos, também denominados de manifestações ambientais, são pensados pelo artista para que sejam vistos de fora, oferecendo apenas a possibilidade de serem rodeados, possuindo, desse modo, "um sentido mais musical" (Filho, 2009, p. 24). Enquanto as maquetes, por sua vez, ao serem construídas com dois metros de altura, a partir da pintura e de materiais como concreto, granitina, vidro e alvenaria (Vitruvius, 2022, n.p.), poderiam ser adentradas pelo espectador, o que atribuiria à obra "um sentido mais arquitetônico" (Filho et al, 2009, p. 24), e é justamente a esse sentido que daremos atenção mais depurada.

Um sentido mais arquitetônico

Durante sua trajetória, o artista cria vários tipos de maquetes. Algumas sem escala, que poderiam ser construídas ou não. Outras com escala, para serem efetivamente construídas. Ao fazer as maquetes maiores, Oiticica utilizava a escala 1 por 50 ou 1 por 20. Para ele, mesmo as que não seriam construídas já eram obras. Diria: "vejo a maquete não como um pré-estágio, mas como a obra

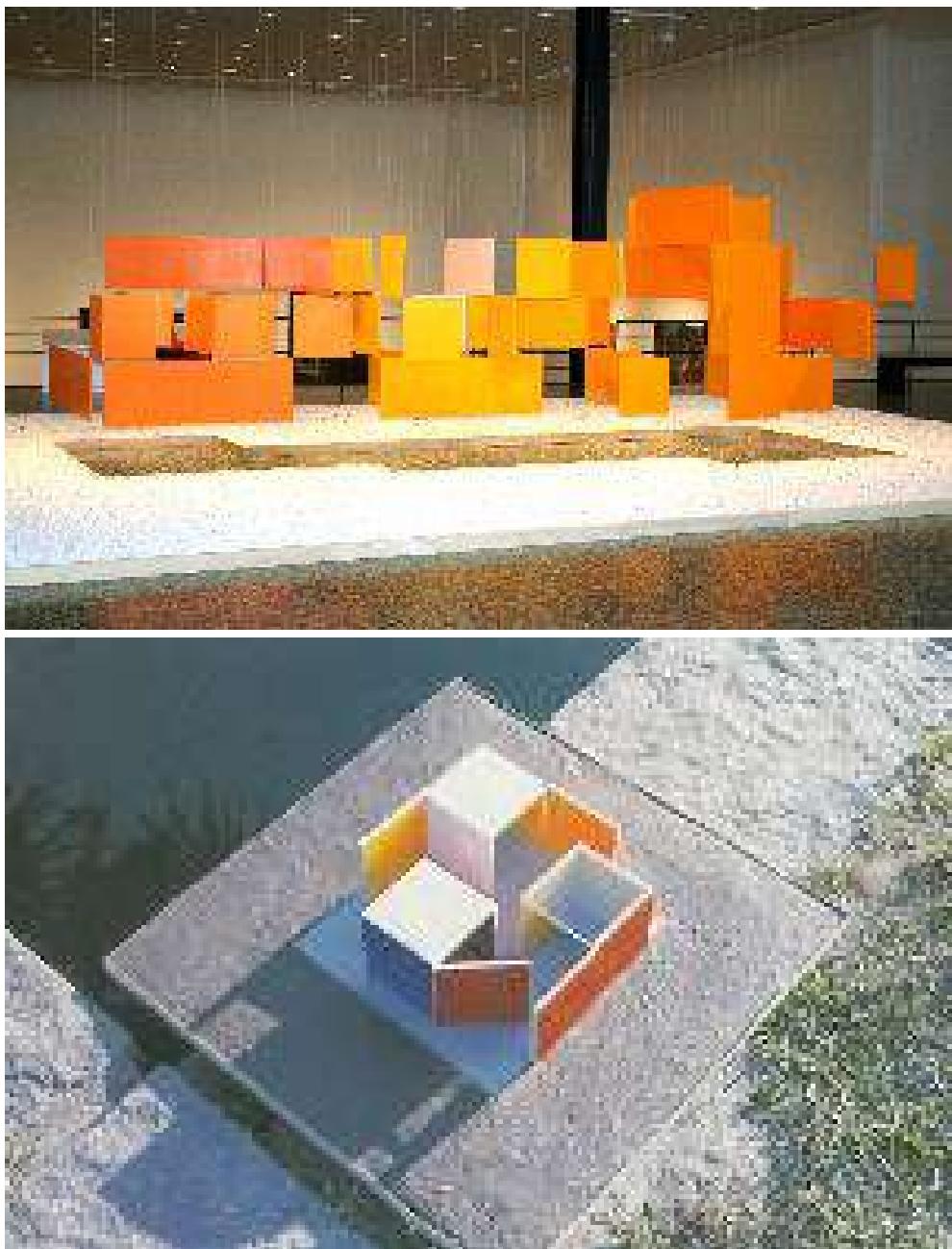


Figura 3. "Grande Núcleo composto por: NC3, NC4 e NC6", Hélio Oiticica, madeira recortada e pintada. 670 x 975 cm, 1960. Disponível em: <https://projetooho.com.br/pt/obras/nucleos/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Figura 4. "Maquete para penetrável magic square 3", Hélio Oiticica, maquete em óleo sobre madeira e areia, 1977. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2649/invencao-da-cor-maquete-para-penetravel-magic-square-3>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Figura 5. "PN1 penetrável", Hélio Oiticica, acrílica sobre madeira. Aproximadamente 2 metros de altura, 1960. Disponível em: <https://www.artforum.com/events/helio-oticica-to-organize-delirium-223711/>. Acesso em: 4 jun. 2025.



já feita" (Filho, 2009, p. 263). As maquetes, ou projetos de maquetes, seriam labirintos por excelência, criados por meio de uma "estrutura arquitetônica" (Figueiredo, 1986, p.49), um modo de recriar e incorporar o espaço real num espaço virtual. As maquetes serão o embrião daquilo que Oiticica denominará mais tarde de Penetráveis (Figura 5).

Nos Penetráveis, o artista terá a chance de conceituar "o problema da mobilidade do espectador na obra" (Lagnado, 2018, n.p.). Neles, o participante passa por uma série de experiências sensoriais. Neste caso, o sentido arquitetônico se daria em virtude de sua escala, da construção e do movimento, assim como da vivência do corpo no espaço.

Em seus textos da década de 1960, Oiticica reconhece que "à medida que a pintura vai não se objetivando, ela cria relações com outros campos de arte; principalmente com a arquitetura e com a música" (Figueiredo et ali, 1986, p. 23). Oiticica acredita que, para ordenar a cor, seria preciso estruturá-la de modo semelhante à maneira da arquitetura, pois "é preciso dar a grande ordem à cor, ao mesmo modo que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos" (Figueiredo et ali, 1986, p. 24).

Embora Oiticica tivesse a consciência de que boa parte de suas obras não eram "nem arquitetura, nem escultura e nem pintura no sentido antigo" (Filho, 2009, p. 25), ele se divertia com a maneira que as pessoas se referiam a elas, como no episódio quase anedótico narrado pelo artista: "alguns me chamavam de pintor, outros de escultor. E, pior ainda, me chamavam de arquiteto. E chegou ao máximo quando no programa do Chacrinha onde ele me chamou de costureiro. Ninguém acha uma definição" (Filho, 2009, p. 266, grifo nosso). Anedotas como essas corroboram a dificuldade de classificação de muitas propostas artísticas contemporâneas, e nos induzem a evidenciar, sobretudo, como o sentido arquitetônico em muitos dos trabalhos de Oiticica é incontestável.

Com os Bilaterais e os Relevos Espaciais surgem os primeiros sinais de uma obra pictórica em Oiticica, voltada ao espaço tridimensional e à solicitação de uma maior participação das pessoas. O desdobramento em Núcleos e Penetráveis ampliaria a possibilidade do passeio circular entre as estruturas de cor. Mas o ápice do envolvimento corporal do participante se dará na proposição das capas e estandartes, ou Parangolés. Em cada uma destas obras, o sentido arquitetônico está presente em diferentes graus. O fato, por exemplo, de Oiticica chamar de projetos seus conjuntos de penetráveis também seria um modo de aproximação da prática arquitetônica. Segundo ele, os projetos seriam criados como prelimícios para a compreensão dos Penetráveis (Figueiredo, et ali, 2009, p. 43), assim como os arquitetos criam uma projeção, uma visão prévia daquilo que construirão. Assim, até mesmo no vocabulário, o sentido arquitetônico se mostra na obra de Oiticica.

Um de seus primeiros projetos é o Projeto Cães de Caça (Figura 6). Embora não realizado, o artista o descreve como um espaço acessível ao público, a ser

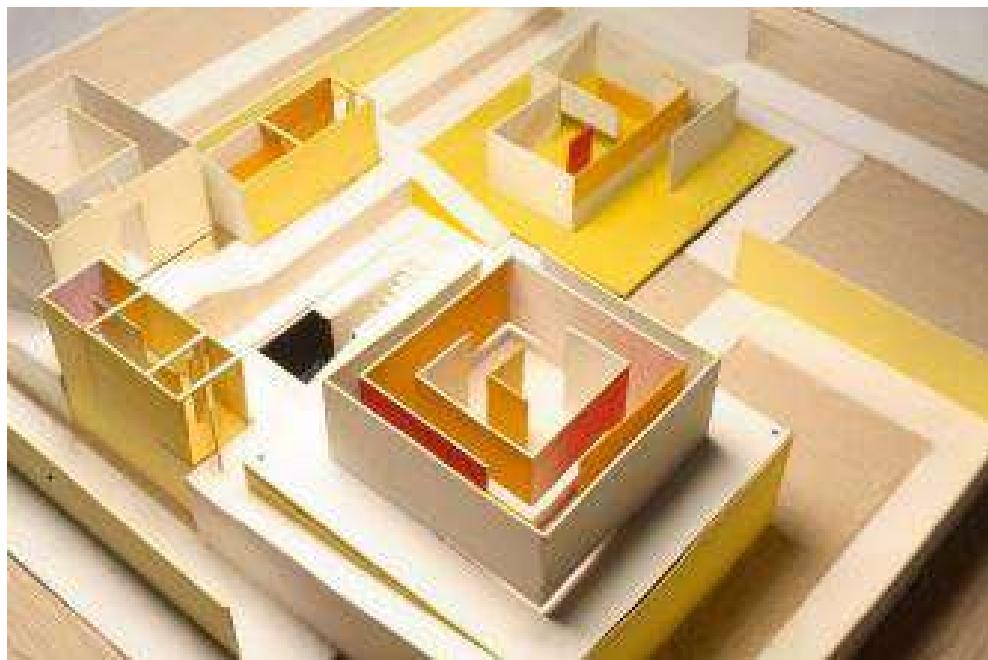


Figura 6. "Maquete do Projeto Cães de Caça", Hélio Oiticica, maquete em óleo sobre madeira e areia, 26 x 161 x 161 cm, 1961. Disponível em: <https://www.achabrasilia.com/delirium-ambulatorium-helio-oiticica-df/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

realizado ao ar livre, em um jardim de uma cidade qualquer e com espaço suficiente para que nele houvesse concertos musicais, por exemplo (Filho, 2009, p. 28). Seria um grande labirinto com três saídas onde estariam localizados os seguintes elementos: o "Poema de Ferreira Gullar; o Teatro Integral de Reynaldo Jardim e cinco Penetráveis" (Filho, 2009, p. 32). O nome Cães de Caça vem de uma nebulosa espiralada. Essa ideia de espiral e de labirinto dão a forma da estruturação da cor, assim como do tempo do movimento no espaço. Nesse projeto, o sentido arquitetônico aparece de modo peculiar para cada um dos elementos. Para o Poema, o artista criou um alçapão com uma série de caixas encapsuladas umas nas outras até que se chegue ao poema de Gullar. Oiticica entende este espaço como uma "necessidade de fundar um lugar arquitetônico para a palavra" (Filho, 2009, p. 31). Para o Teatro, Oiticica cria o que denomina de uma "arquitetura cúbica" (Filho, 2009, p. 31). O projeto apresenta uma estética bastante formalista e calcada em princípio geométrico, como faz a arquitetura moderna mais cúbica, embora, em sua defesa, Oiticica mencione os neoplasticistas, como "uma evolução vinda desde Malevitch e Mondrian" (Filho, 2009, p. 33). Para ele, portanto, as obras somente tomavam a aparência da geometria, mas conceitualmente querem exprimir o "espaço puro desenvolvendo-se no tempo" (Filho, 2009, p. 33), assim como pensavam os neoplasticistas.

Em Projeto Cães de Caça percebemos dois momentos importantes, a fixação da ideia do labirinto em maior escala e a insuficiência de uma arquitetura que fosse referencial para o tipo de espacialidade que Oiticica procurava. Um tipo de espacialidade que surgirá a partir de seu encontro com o Morro da Mangueira, sua comunidade, a arquitetura de sua favela e a ginga do samba.

O encontro com a favela: Parangolé, Tropicália e Éden

Em 1964, Oiticica foi levado pelo escultor Jackson Ribeiro até a favela da Mangueira para pintar carros alegóricos. Ali ele se tornou passista e sofreu uma transformação radical. O artista, segundo sua amiga Lygia Clark, deixa de ser o jovem organizado, disciplinado e até um pouco pedante para descobrir a dança, o ritmo do samba e o sexo (Jacques, 2007, p.27). Aos poucos, começou a incorporar as experiências do morro em suas obras. Lygia menciona os Parangolés (1964) e Tropicália (1966-1967) como parte da incorporação desta nova experiência, que rompe com as barreiras da cultura burguesa na qual Oiticica vivia. Após este encontro, era “como se ele vestisse um outro Hélio do morro, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra” (Clark apud Jacques, 2007, p. 27).

O Parangolé: espaço, tempo e corpo em abrigos instáveis

Três são as influências da Mangueira sobre a arte e o pensamento de Oiticica: o samba – como mito coletivo –; as relações sociais da comunidade e a arquitetura da favela. Do samba, o artista absorveu a temporalidade e a descoberta do corpo. Da arquitetura da favela são as referências do uso de materiais precários, instáveis e efêmeros, dos quais o artista também absorveu a ideia do abrigo, já que os Parangolés (Figura 7) abrigam de forma mínima o corpo, tal como as “casas construídas pelos próprios habitantes com o material do lixo que foi encontrado e que eles adaptavam livremente à sua necessidade e vontade” (Jacques, 2007, p. 28). O Parangolé foi constituído por uma diversidade de materiais como pano, borracha, tinta, papel, vidro, cola, plástico, corda e esteira (Cícero, s.d., n.p.). Quanto ao corpo, trata-se, entretanto, de um corpo que não é suporte da obra, mas sim “incorporação” (Jacques, 2007, p. 28). Com o Parangolé, Oiticica desenvolve uma estrutura ambiental que tem como núcleo o espectador como participante, incorporado ao acontecimento artístico. No Parangolé ocorre a “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (Jacques, 2007, p. 29). Desse modo, os planos coloridos não edificam previamente um abrigo para o corpo do participante, nem o corpo do participante arquiteta uma morada, mas é próprio sentido simbólico do abrigar-se que se abre na indeterminação dos elementos – plano, corpo, cor, matéria, espaço, tempo, arquitetura, vestes – na duração da experiência.

A arquitetura da favela é fundamental para a criação do Parangolé e dos materiais que o constituem. Da favela o artista se apropria do modo como as pessoas utilizavam os materiais de construção de seus barracos, sem copiar

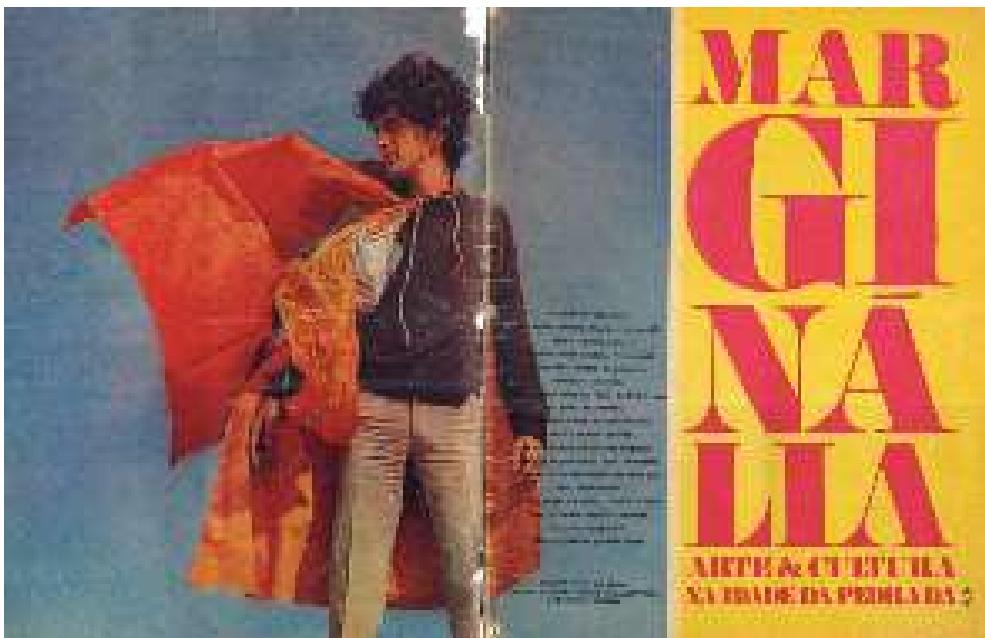


Figura 7. "Parangolé PO4", Hélio Oiticica. Caetano Veloso na capa da revista *O Cruzeiro* (1968). Tecido, 1964. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/08/1968-caetano-veste-parangole-de-Helio.html>. Acesso em: 4 jun. 2025.

diretamente a forma daquela arquitetura. Com o Parangolé Oiticica formularia aquilo que denominará de “antiarte ambiental” (Oiticica, 1986, p. 79). Uma arte, segundo ele, que seguia em direção a um estado menos intelectual da criação e no sentido de uma maior participação coletiva. Em sua trajetória, os Parangolés significam um ponto crucial para o desenvolvimento das teorias sobre a estrutura da cor no espaço, que ainda não tinha sido possível dentro de uma espacialidade arquitetônica mais tradicional. Será no contato intenso com a arquitetura e com um modo de vida informal que surgirá uma nova espacialidade. Sobre o Parangolé, diria Oiticica, “só aqui [no Brasil] poderia ter sido inventado” (Filho, 2009, p. 42).

Na favela está implícito o caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação entre os becos e nos interiores dos barracos. Não há passagens bruscas do quarto para a sala ou para a cozinha, mas o aparecimento da essencialidade que define cada parte que se liga à outra em continuidade, perceptível em tabiques de obras em construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Algo que também se vê em “feiras, casas de mendigos decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc.” (Oiticica, apud Figueiredo et al., 1986, p.68).

Da observação da favela Oiticica extrai: a ideia do interior único; a sobreposição de planos fragmentados das fachadas das habitações; a referência das cortinas plásticas que separam os cômodos e preservam alguma intimidade; as cores,

tamanhos e texturas (Jaques, 2007, p. 35). Assim, o Parangolé encerra a essência do abrigo, o que, consequentemente, coloca-o no universo da arquitetura. Todavia, no universo de uma arquitetura não construtiva. Ele nos remete a uma arquitetura que evoca em sua origem o abrigo na sua condição mais elementar: o vestir. Neste sentido, o Parangolé seria uma arquitetura de origem têxtil¹. Neste sentido, o prédio seria “uma vestimenta, um revestimento dos movimentos possíveis dos corpos” (Braga, 2008, p. 162). No caso do Parangolé, o revestimento próprio de um corpo que se move no ritmo do samba.

O sentido arquitetônico do Parangolé não remete ao de uma arquitetura à espera de um corpo ou com sinais de sua passagem por ela, tampouco uma arquitetura purista que acontece per se, mas uma arquitetura que aparece como tal somente em indissociável comunhão com o corpo presente. Com uma presença abstinente quanto à já vencida lição dos antigos a ser imitada, o artista volta-se incisivamente para a dimensão não-ideal de estar no mundo: a vulgaridade. De certa forma, ainda que radicalmente invertida, sem a busca por um passado paradigmático a iluminar a atualidade como uma origem renascida no “presente da imitação” (Didi-Huberman, 2013, p. 23), a obra de arte ainda trata essencialmente de uma imitação de um povo – barracos, passistas, deambulações – como uma presença presente, sobretudo na dimensão síncrona, própria da temporalidade do mundo contemporâneo (Pelbart, 2007, p. 95). O Parangolé, de fato, coloca-nos diante de uma arquitetura encarnada no acontecimento artístico enquanto acontece. Poucas obras são capazes de fazer intuir de um modo tão latente a premissa heideggeriana fundada na reciprocidade entre os atos de habitar e construir (Heidegger, 2012, p. 128). Ao transformar precariedade em essencialidade, Oiticica revela a capacidade artística de providenciar habitações poéticas no mundo, consciente de como os potenciais poéticos das linguagens – pintura, escultura, arquitetura, performance – convergem para dizer as possibilidades de habitar o mundo de um modo “mais livre, ou seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado” (Heidegger, 2012, p. 168). Isso se dá no jogo de correspondências, na flexibilidade do tecido e da pele, na evolução das carnes e dos têxteis, junto ao conjunto das formas e dos gestos que evidenciam como é o mesmo ato poético que constrói, a um só tempo e lugar, o abrigo e o habitante.

A referência ao caráter experimental específico do *Merz* de Kurt Schwitters, feita pelo próprio Oiticica, atesta a inusitada dimensão arquitetônica do Parangolé, sobretudo a partir de uma “experiência da estrutura-cor no espaço” (Oiticica, 1986, p. 65), mas aqui advinda não das relações com os projetos arquitetônicos e urbanísticos das cidades, mas de certa “primitividade construtiva popular” (Oiticica, 1986, p. 66) vivenciada pelo artista nas paisagens suburbanas do Rio.

1 “No começo houve a vestimenta O homem estava a busca do que o protegesse contra o rigor do clima, procurava calor e proteção durante o sono. Ele precisava se cobrir. A coberta é a mais antiga expressão da arquitetura”. (Filho; Oiticica; CohN; Ingrid, 2009 p. 57).

Para além do espaço ocupado ou baldio, corpo e arquitetura definitivamente convergem como coisas visuais na imagem do Parangolé em pleno uso. Assim, é possível intuir que “portamos o espaço diretamente na carne [...] pois, essencialmente, as imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (Didi-Huberman, 1998, p. 246-247). Isso lembra a ideia de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (Oiticica apud Dos Anjos, 2012, p. 26). É aqui que a proposição de uma obra total por Oiticica se diferencia do experimento dadaísta de Schwitters. De alicerce cubista e construtivista, o Merz ainda situa o espectador diante de dinamização da estrutura das coisas e do espaço, enquanto o Parangolé propõe ao espectador uma “participação ambiental” (Oiticica, 1986, p. 66), como uma interatividade fundadora da obra em pleno acontecimento estético.

Tropicália

Do Parangolé, Oiticica retomará conceitos como fragmento e continuidade espacial para criar Tropicália (1966-1967) (Figura 8). Em Tropicália, o artista retoma também a ideia de labirinto, presente desde seus primeiros Metaesquemas (1957-1958), e em seus primeiros Núcleos e Penetráveis (década de 1960). Com os Penetráveis, Oiticica já havia adentrado o domínio da arquitetura. De fato, para Oiticica, o Penetrável estaria “em pé de igualdade com a arquitetura, pois funda o espaço” (Figueiredo et ali, 1986, p. 29). Tropicália torna esse espaço ainda mais intrincado. De fato, o cerne da arte ambiental já sustentava a experiência estética nos Núcleos, nos Penetráveis e nos Bólides, projetos que foram retomados e reorientados a partir da orientação intuitiva do corpo em obra alcançada com os Parangolés. É exatamente nesse contexto que Tropicália surge, da retomada de dois Penetráveis: o PN2, também conhecido como Pureza, é um mito, e o PN3 ou Imagético.

Tropicália será pensada como um penetrável mais complexo, instalado pela primeira vez, em 1966, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra apresenta imagens tropicais, mas sem ser folclórica e, sobretudo, sem aderir à instrumentalização do olhar do espectro turístico. Se apresenta como um labirinto sensorial montado com materiais precários, plantas e animais dos trópicos. Neste penetrável estão reproduzidas as sensações que o artista vivenciou na favela. Uma espécie de promenade entre os becos, vielas e barracos que ao final encontra na escuridão de um espaço mímino, um televisor fora do ar. Tropicália significava, para além do experimento estético, um descondicionamento social: “quero dar um sentido global que sugira um novo comportamento, comportamento este de ordem ético social, que traga ao indivíduo um novo sentido de coisas” (Figueiredo et ali, 1986, p. 51). Não se trata de uma representação mimética, como uma maquete ampliada ou uma reconstrução cenográfica, sequer de uma caricata



Figura 8. "Tropicália" (PN2 Pureza é um mito e PN3 Imagético), Hélio Oiticica, madeira, plástico, tecido, areia, pedra, plantas e animais, 1966-1967. Vista da exposição Hélio Oiticica: To Organize Delirium, 01/10/2016 a 02/01/2017, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Disponível em: <https://whitney.org/audio-guides/27>. Acesso em: 4 jun. 2025.

intervenção plástica sobre uma vizinhança exótica. Trata-se, seguramente, de certa recuperação simbólica da vulgaridade cotidiana, a partir de uma operação tida como mítica em meio a seus elementos indissociáveis: a natureza exuberante e a arquitetura peculiar.

Éden

Para Aracy Amaral, uma consequência direta das propostas dos Parangolés e de Tropicália será a obra Edén (1969), realizada para a Whitechapel Gallery, em Londres. Amaral considera que a habitação da favela está na origem de todos os trabalhos expostos na Whitechapel. Ali estarão condensadas a liberdade que Oiticica experimentou na Mangueira e durante o tempo em que conviveu com comunidades hippies em Londres. A obra carrega ainda as ideias influenciadas pela leitura dos livros *Eros e Civilização* de Marcuse, *Le Journal de Californie* de Edgar Morin, *Tristes Trópicos* de Lewis Strauss ou *Architecture without Architects* de Bernard Rudofsky (Jaques, 2007, p. 118). A partir desse caldo, o artista fará "proposições para o comportamento" ou a liberação geral de uma "sensação de lazer" (Filho, 2009, p. 5). Nos Penetráveis de Éden, Oiticica deseja que o participante libere dentro de si coisas essenciais, sensações diretas. As

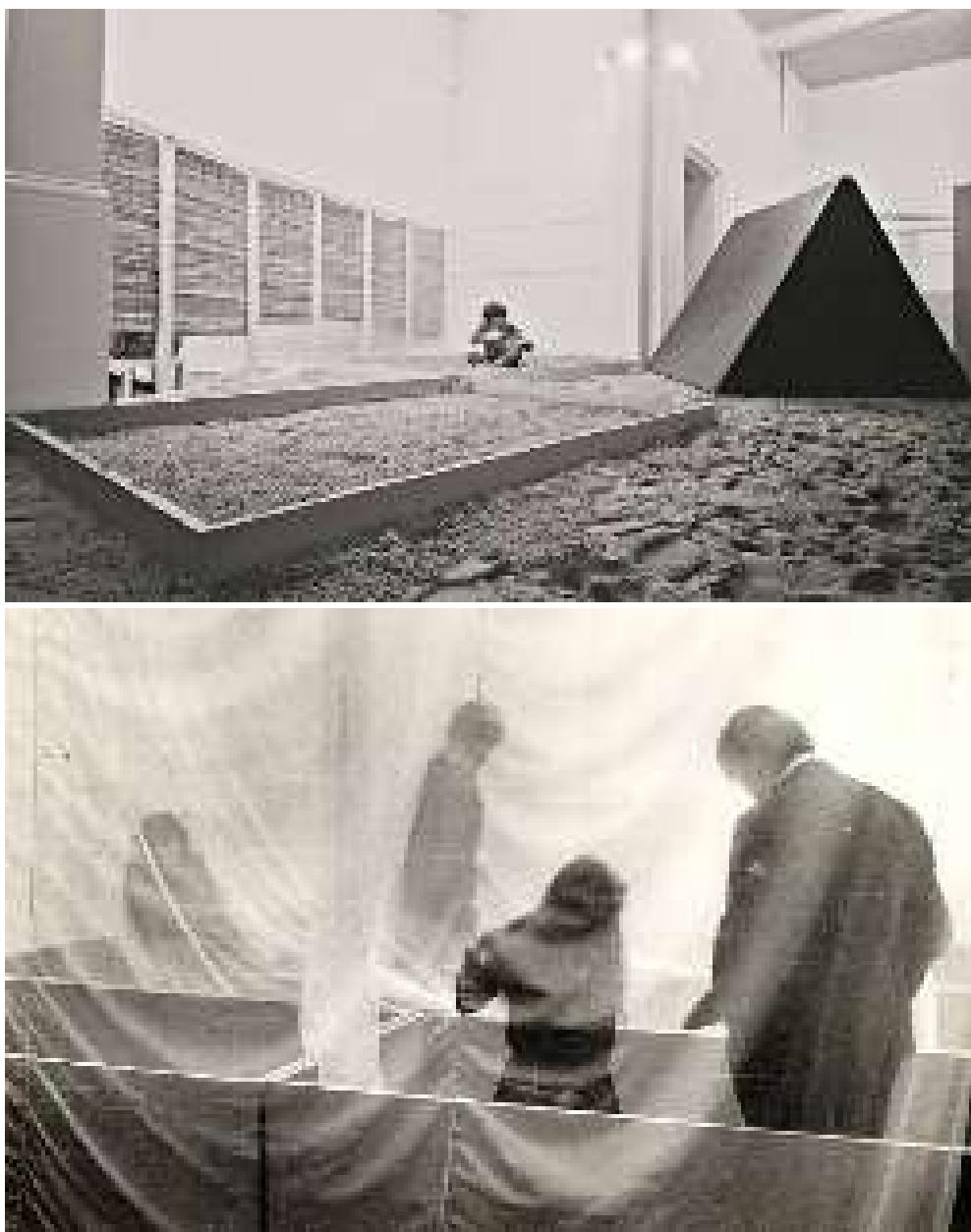


Figura 9. "Edén", Hélio Oiticica, madeira, tecido, areia, pedra e palha, 1969. Whitechapel Gallery, Londres. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/51477-Hélio-oiticica-em-nova-york>. Acesso em: 4 jun. 2025.

cabines de Éden são generalizadas, não objetivam nada muito especificamente. Nelas, Oiticica coloca materiais como água, areia, palha como ativadores de sensações adormecidas no cotidiano comum. Neste sentido, o artista passa a focar “primordialmente as possibilidades abertas do comportamento – mais do que as estruturas do objeto” (Sperling apud Braga, 2008, p. 117). Assim sendo, onde estaria o sentido arquitetônico em Éden?

Após seu encontro com a Mangueira, Oiticica havia avançado para um tipo de obra que superava a tradição da representação geométrica e as vivências espaciais, colocando o corpo, cada vez mais, como elemento central. Éden (1969) será emblemática neste sentido. Para sua criação, Oiticica se apropria de lugares que gostava e nos quais se sentia vivo. Na obra, tenta traduzir experiências pessoais em algo aberto. Todas as cabines são baseadas numa sensação de lazer “um lugar onde se deitar, onde pensar” (Filho, 2009, p. 60). Para Oiticica, as cabines permitiriam então a liberação de coisas essenciais dentro de cada um. Éden também formaliza o conceito “crelazer” (Figueiredo et ali, 1986, n.p.), ou seja, um modo não programado de pensar e viver, que poderia ser acessado durante o repouso. “Em cada cabine, de maneira diferente, parece convidar o visitante, a recobrar a experiência de estar no mundo para si mesmo, sem referência à informação acumulada sobre ele” (Figueiredo et ali, 1986, n.p.). Neste sentido, o objeto, ou a arquitetura dos penetráveis de Éden seriam um instrumento de ativação, já que tais sensações prescindem destes objetos. A existência, eficácia só existe por meio do corpo. Do contrário, ele é nada. A arquitetura em Éden, mais que submissa a uma forma rígida, é um:

Campo estruturado por elementos móveis e estáticos, ambos, cada um a seu modo, transformáveis [...] neste sentido a dimensão espacial da arquitetura torna-se aberta, fluida e em relação direta com a dimensão temporal, não mais relativa à permanência de uma forma definida em projeto, mas às pulsações das transformações processadas no espaço pelo contato entre os componentes (Sperling apud Braga, 2008, p. 117).

Tais pulsações não ecoam senão no sentido poético de habitar, na indiscernível dimensão limítrofe do corpo e do plano, da arquitetura e da veste, do espaço e do tempo, do singular acontecimento da obra de arte e da vulgaridade do evento cotidiano, construindo, assim, transformações inusitadas na realidade percebida. Oiticica propõe ao seu público uma experiência assemelhada à sua, ao deixar de ser um observador distanciado e penetrar não exatamente a estrutura física da arquitetura da favela, mas a dimensão simbólica e, por que não, mítica do seu ritmo, de suas cores, de seus sons, de seus cheiros, da sua natureza e, em sua totalidade, da sua gente.

Considerações finais

O sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica tem início, ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a partir do momento em que espectador se tornou um elemento crucial no processo de ativação do espaço. A busca dos artistas por proposições de experiências centradas no corpo do espectador demandou o suporte de estruturas físicas abertas à participação. Oiticica, ao perceber que o quadro não mais satisfaz às necessidades de expressão de seu tempo, parte para a produção de uma pintura que se projeta no espaço físico tridimensional. Para atacar o problema da insuficiência do quadro como suporte, o artista criou os Bilaterais e os Relevos Espaciais, obras inseparáveis da estrutura, do espaço e do tempo. A partir dessas experiências surgem os primeiros sinais em direção ao espaço tridimensional e à maior solicitação da participação do observador. Ambas as experiências conhecem desdobramentos em suas obras subsequentes, Núcleos e Maquetes. Os Núcleos são criados para serem vistos de fora e pautados em um sentido musical, enquanto as Maquetes são construídas idealmente para serem adentradas, portanto, possuem inegavelmente um sentido arquitetônico. Em Núcleos, tal sentido comparece no uso da escala, no uso da maquete como instrumento projeto de espaços e na utilização de estruturas arquitetônicas para a construção de labirintos. Curiosamente, a compreensão que Oiticica tinha de uma maquete como uma obra em si, diverge da compreensão tradicional dos arquitetos, que a veem apenas como um instrumento para projetar, uma simulação da obra a ser construída, nunca uma obra em si mesma.

As Maquetes darão a Oiticica a chance de conceituar o problema da mobilidade do espectador na obra e avançar até a criação dos Penetráveis. Aos poucos, o sentido arquitetônico em muitos dos trabalhos de Oiticica passa a ser incontestável, ainda que seu trabalho seja, até aquele momento, indefinível como sugere o episódio anedótico no programa do Chacrinha, acima mencionado. Todavia, ainda que o trabalho de Oiticica não se acomode na categoria de arquitetura, o sentido arquitetônico em suas obras acontece a despeito da insuficiência de uma referência arquitetônica específica para o tipo de espacialidade que o artista buscava.

O encontro com a arquitetura da favela da Mangueira foi um divisor de águas. A partir da espacialidade da favela, Oiticica absorve o uso de materiais precários, instáveis e efêmeros que constroem a ideia do abrigo. Os Parangolés denotam um momento crucial nesse processo, pois, assim como os projetos anteriores, são constituídos por uma diversidade de materiais precários, sem, contudo, mimetizar a forma da arquitetura do morro. O Parangolé surge então como estrutura ambiental mínima na qual o espectador será incorporado ao acontecimento artístico.

Em Tropicália, Oiticica retomará conceitos empregados no Parangolé. Tanto Parangolé quanto Tropicália se encerram no universo da arquitetura, um como um abrigo, o outro como um labirinto complexo. Em Éden o corpo é mais uma vez colocado como um elemento central, junto à diversidade de espaços de

habitação da favela conjugados, onde importa menos a forma definida em projeto e mais a fluidez e a potência transformadora dos componentes da arquitetura, como instrumento de ativação do corpo e das sensações. A intenção é conduzir o participante a um novo sentido de coisas, que alterem seu comportamento.

Ao final, nota-se que o sentido arquitetônico na obra de Hélio Oiticica se mostra como uma incorporação paulatina de aspectos diversificados do fazer arquitetônico em sua poética. Alguns desses aspectos são: a estruturação do espaço e do tempo; o uso da escala e da maquete como instrumentos de projeto; a incorporação do vocabulário arquitetônico; a apropriação da capacidade construtiva tridimensional; o uso de tipologias arquitetônicas básicas como o abrigo e o labirinto; a continuidade espacial; a sobreposição de planos fragmentados das fachadas; a referência das cortinas plásticas; as cores; os tamanhos e as texturas observadas nos cômodos da favela e, talvez o aspecto mais importante, a vivência do corpo do espaço, condição fundamental da arquitetura.

Referências

BEZERRA, Angela Maria Grando. A lacuna do objeto e/ou inter-relações no “habitar” o espaço da obra de arte. In: **Analís do XXXI Colóquio CBHA** - [Com/Con] tradições na Historia da Arte. Universidade Estadual de Campinas, 2011, p. 571-587.

BRITO. Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CÍCERO, Antonio. **Tropicália**: Leituras complementares. Parangolé. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/parangoles>. Acesso em: 28 de setembro de 2023.

COUTO, Maria de Fátima Morethi. “**The Whitechapel experiment**”, o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total. ARS, ano 15 n. 30, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/qQjTxWXYxyJ7jvxKCmstNpD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 jun. 2025.

DIDI-HURBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HURBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

DOS ANJOS, M. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 10, n. 20, p. 22-41, 2012. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64418. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418>. Acesso em: 4 jun. 2025.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FILHO, César Oiticica; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid. (org.) **Hélio Oiticica**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. Suplemento Dominical, **Jornal do Brasil**, como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960). Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/337927004/Teoria-Do-Nao-objeto-Ferreira-Gullar>. Acesso em: 4 jun. 2025.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. Parangolés de Oiticica/ Favelas de Kawamata. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 153-168.

JUDD, Donald. Objetos específicos [1965]. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. **Escritos de Artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAGNADO, Lisette. **A invenção do Penetrável**. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>. Acesso em: 4 jun. 2025.

OITICICA, Hélio. **Carlos Vergara**. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, 1978.

OITICICA, Hélio. A transposição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividades [1962]. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. **Escritos de Artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

OITICICA, Hélio. TOLOI, Valéria (Coord.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

PAPE, Lygia.; BRETT, Guy; OITICICA, Hélio; PEDROSA, Mario. **Gávea de tocaia.** São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

PELBART, Peter Pal. **O tempo não reconciliado:** imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SPERLING, David. Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos:** a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 118-146.

VITRUVIUS. **Agenda Cultural.** Disponível em: <https://vitruvius.com.br/jornal/agenda/read/8144> Acesso em: 4 jun. 2025.

WISNIK, Guilherme. Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. **ARS** (São Paulo) [online]. 2017, vol.15, n.30, pp.95-110. Disponível em: <http://ref.scielo.org/9d2dgr>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Simone Neiva

Arquiteta, doutoranda em Artes. Doutora, com pós-doutorado em Arquitetura pela USP/Mackenzie. Mestre em Arquitetura e em Artes, especialista em História da Arte e da Arquitetura. Fellow pela Fundação Japão em Tóquio. Colaboradora da Japan Past and Present (Waseda University/UCLA).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3791-4888>

Alexandre Emerick Neves

Professor de História e Teoria da Arte na UFES. Foi visitante e realizou pós-doutorado na University of California. Doutor e mestre pela EBA/UFRJ, onde também se graduou em Pintura. Lidera o grupo de pesquisa Arte e Teoria, vinculado ao CNPq.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0008-1894>

Isso não é sobre mulher: “Oeste outra vez”

This is not about women: “Same Old West”

Alana de Oliveira
(SEDU-ES)
Fabiana Pedroni
(SEDU-ES/IA-UNESP)

Resumo: Este artigo analisa criticamente as dinâmicas da masculinidade hegemônica no filme “Oeste Outra Vez” (2024), de modo a articulá-las com debates sobre necropolítica (Mbembe), necrobiopoder (Bento) e descolonização de gênero (Preciado). Demonstra-se como a violência masculina opera como ritual autodestrutivo frente à incapacidade de elaboração emocional e sustenta micro soberanias sobre vida e morte. A culpabilização feminina pelo sofrimento masculino é identificada como eixo estruturante, vinculada a discursos antigênero que idealizam um passado patriarcal. Conclui-se que o filme expõe a crise da masculinidade como fenômeno necropolítico, diante da qual podemos propor a desconstrução de binarismos e a adoção de epistemologias dissidentes para superar hierarquias de gênero.

Palavras-chave: Oeste Outra Vez; necropolítica; masculinidade; Mbembe; Preciado.

Abstract: This article critically analyzes the dynamics of hegemonic masculinity in the film “The West Again” (2024), connecting them with debates on necropolitics (Mbembe), necrobiopower (Bento), and gender decolonization (Preciado). It demonstrates how male violence operates as a self-destructive ritual in the face of an inability to process emotions and sustains micro-sovereignties over life and death. Blaming women for male suffering is identified as a structuring axis, linked to anti-gender discourses that idealize a patriarchal past. It concludes that the film exposes the crisis of masculinity as a necropolitical phenomenon, in light of which we can propose the deconstruction of binaries and the adoption of dissident epistemologies to overcome gender hierarchies.

Keywords: Same Old West; necropolitics; masculinity; Mbembe; Preciado.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49293>

Introdução

Em cena, a paisagem do cerrado brasileiro. Terra seca. Nada além do som do vento e dos pássaros. Ao longe, uma caminhonete velha levanta poeira ao andar em alta velocidade. Em outro carro, parado, um homem toma uma dose de pinga direto da garrafa. Ele observa, espera a chegada da caminhonete, quando a avista, liga o carro e vai ao encontro dela. Em uma freada brusca, param em frente um ao outro. Então, descem do carro e começam a brigar. A câmera corta para mostrar que, dentro da caminhonete, há uma mulher, mas seu rosto aparece desfocado. O foco está no que acontece atrás do carro, a briga entre os dois homens. A mulher desce da caminhonete, fecha a porta com uma batida forte e, sem dizer uma só palavra, começa a se afastar, sem olhar para trás. Os dois homens continuam a briga. Nem parecem notar a ausência da mulher. Afinal, aquela briga não é sobre a mulher.

“Oeste Outra Vez” é um filme de 2024, dirigido e roteirizado por Erico Rassi. O filme conta a história de Totó, vivido por Ângelo Antônio, que após ter sido abandonado por Luiza (Tuanny Araújo), procura brigar com aquele que acredita ser o responsável pelo seu abandono, Durval, vivido por Babu Santana. Totó, ao não saber lidar com o luto de um amor perdido, contrata o pistoleiro Jerominho (Rodger Rogério) para encerrar o assunto. Totó acredita que, ao eliminar Durval, seu rival, sua mulher consequentemente retornaria para ele. Ao perceber a ameaça, Durval também contrata dois pistoleiros, Antônio (Daniel Porpino) e Domingos (Adanilo). Totó e Jerominho fogem, e os pistoleiros contratados por Durval seguem na caçada pelos dois.

Na história criada por Erico Rassi, com exceção da breve aparição de Luiza no início do filme, as mulheres aparecem apenas no imaginário masculino. Naquele universo habitado somente por homens, opera a lei da violência. Os homens, ao não saberem elaborar o luto do abandono sofrido, recorrem à bala e à embriaguez, pois não sabem agir de outra forma. A eles cabe o direito de decidir quem deve viver e quem deve morrer.

A crise da masculinidade hegemônica configura-se como fenômeno sociopolítico complexo no Brasil contemporâneo, articulando violência estrutural, silêncios afetivos e resistências à despatriarcalização. Este artigo examina “Oeste Outra Vez” como dispositivo crítico para decifrar tal crise, de modo a transcender análises meramente cinematográficas. Partindo do enquadramento necropolítico de Mbembe (2018), que expõe o poder soberano de decidir sobre vida e morte, demonstramos como o filme desvela microdinâmicas de autodestruição masculina. A narrativa fílmica, centrada em rituais de embriaguez, violência e culpabilização feminina, é analisada como sintoma de uma masculinidade incapaz de elaborar lutos e que ecoa discursos antigênero que idealizam um passado patriarcal (Cardoso; Amorim; Sulz, 2023). Simultaneamente, dialogamos com a crítica de gênero de Paul B. Preciado (2014; 2023) ao binarismo, ao propor que a reificação de identidades viris sustenta economias thanatopolíticas.

O cerrado árido, como metáfora da esterilidade emocional, e a ausência feminina como eixo invisível do conflito, fundamentam nosso entendimento de que a crise masculina opera como necropolítica de gênero e exige uma descolonização epistemológica. Assim, este artigo contribui para os estudos de gênero ao vincular representações culturais, violência estrutural e teoria queer, de modo a apontar para a urgência do debate sobre as consequências da manutenção das masculinidades hegemônicas violentas.

As crises do silêncio

A cena inaugural descrita encapsula com precisão o núcleo temático de “Oeste Outra Vez”: dois homens imersos em violência mútua, cegos para a partida da mulher que supostamente motivaria o conflito. Essa imagem não é apenas um momento narrativo, mas a síntese visual da masculinidade em ruínas que o filme de Erico Rassi explora. A masculinidade hegemônica representada por Totó e Durval opera como uma prisão emocional, um dispositivo autodestrutivo que substitui a palavra pelo soco, o afeto pela bala, a dor pelo vício, e transforma o corpo masculino em território de guerra. A briga, longe de ser sobre Luiza, revela-se um ritual patético de reafirmação identitária diante do colapso do próprio sentido de ser homem em um mundo em transformação.

Nesse sentido, cabe apontarmos para a chamada “crise da masculinidade” como uma expressão presente nos debates públicos da última década e que pode conter os mais diversos tipos de discursos antagônicos, dado que gênero é um campo de disputa. Ao mesmo tempo em que se verificam os mais diversos problemas, de violência doméstica a epidemias de feminicídio e transfobia generalizada, a “crise da masculinidade”, notadamente no Brasil, tem sustentado uma retórica ofensiva antigênero e o antifeminismo de Estado. Disseminada por meios midiáticos, redes sociais e grupos conservadoristas, a expressão passou a ser usada para atribuir supostos problemas masculinos (como fracasso escolar e desemprego) à “feminização da sociedade” e à escassez de “modelos masculinos sólidos” (Cardoso; Amorim; Sulz, 2023, p. 99). Essa narrativa, contudo, mascara a manutenção de estruturas patriarcais e serve para justificar reações contra avanços feministas e LGBTQIAP+.

Logo, essa “crise” pode ser vinculada a um projeto político reacionário: a ofensiva antigênero, fabricada por setores ultraconservadores e religiosos para deslegitimar estudos de gênero e políticas de equidade. Esse movimento articula discursos transfronteiriços que combinam sexism, homofobia e racismo, com objetivos de minar conquistas democráticas pós-1988.

Buscando gerar certo “pânico moral”, a retórica antigênero tenta esconder a disputa pela política, colocando em sua zona de ataque os direitos fundamentais das pessoas localizadas em grupos minoritários, a parte materialmente mais visível da sociedade em vulnerabilidade. Enfim, tentativas

de criação de um pânico que envolvem a produção de uma naturalização de uma ordem moral, algo como a busca por um “éden perdido”, localizado em um passado distante, em que as mulheres teriam sido submissas aos homens e em que a sociedade funcionaria a partir de um padrão de operação binária entre os sexos. Um tempo, para alguns/algumas, realmente feliz, um tempo em que as coisas funcionavam. Um paraíso perdido que, tal como a saudosa masculinidade heterorreferenciada, talvez nunca tenha realmente existido. (Cardoso; Amorim; Sulz, 2023, p. 109)

A suposição de que haveria um estado anterior das relações entre gêneros, no qual os homens não estariam em crise, além de basear-se em uma ilusão facilmente construída, indica uma dificuldade concreta da masculinidade de lidar com mudanças, responsabilidades, perda de poder e centralidade social e mesma a negação da necessidade de justificar suas próprias ações. Das muitas e nefastas consequências dessa negação, aqui, nos centraremos no silêncio que interdita as discussões sobre o homem no interior das teorias de gênero, que passaram a serem usadas como sinônimo de temáticas próprias dos feminismos e aspectos identificados como femininos nos vários âmbitos do movimento LGBTQIAP+. Ou seja, quando nos prestamos a debater gênero, tudo parece ser sobre mulheres e jamais sobre homens. A escolha de Rassi em trazer apenas personagens masculinos coloca a masculinidade em debate, afirmando que o debate sobre gênero também deve ser sobre homens.

Homens não falam, afirma-se simples, recusam-se identificar-se como parte do problema, tanto quanto procuram justificativas simplistas e externas para fugirem do enfrentamento de seus problemas internos. A crise da masculinidade é uma crise de poder, política e violenta, com consequências trágicas para toda a sociedade. Essa crise talvez sempre tenha estado vigente, dado o silêncio que impera sobre a compreensão das diversas masculinidades como parte fundamental das problemáticas de gênero. Distante da recusa de falar sobre homens, ainda que os homens não falem, o filme “Oeste Outra Vez” apresenta dificuldades e consequências próprias da manutenção de certas masculinidades de modo aberto, franco e simbólico.

O silêncio que impera no cerrado ecoa o mutismo emocional dos personagens. Totó e Durval são definidos pela incapacidade de articular suas dores, dúvidas e desejos além da linguagem da força bruta. A masculinidade, nessa perspectiva, manifesta-se como repressão sistemática da vulnerabilidade em nome de uma pose viril inalcançável. Embora Durval esboce uma aparente capacidade de expressar suas emoções, vista na tentativa de diálogo, no dia seguinte a briga que abre o filme, suas reações ao conflito e suas posturas finais enquadram-se no mesmo sistema sem solução. Essa asfixia psíquica condena-os a um ciclo infernal: frustração amarga > silêncio sobre a dor > projeção da raiva em um “inimigo” > violência física > retorno ao ponto zero (Guedes 2025). A cena da

briga, portanto, não é um conflito pontual, mas um episódio sintomático dessa rotina de autodestruição. A mulher que caminha para o horizonte, desfocada e silenciosa, simbolizaria o que falta àquela economia emocional estéril: não como objeto de posse, mas como catalisadora de humanidade negada (Camargo, 2025) Na mulher, indefinida e ausente, estará a justificativa aceita pelos homens para o fracasso das masculinidades.

É importante destacar que as diversas masculinidades coexistem com padrões ideológicos da masculinidade dominante que, atravessados pela lógica neoliberal, expressam o machismo, no qual a constituição do sofrimento mental é vista como associada a uma genética materna; e uma figura feminina falha ou desviante. O sofrimento está relacionado à ausência de um conjunto de características do imaginário socialmente construído da mulher enquanto pessoa recatada, cuidadosa e amorosa, desempenhando os papéis de esposa, dona de casa e, principalmente, mãe.

As individualizações da culpa de seus sofrimentos psíquicos provêm da alienação e impregnação da construção social do gênero; e do modo como a sociedade impõe a cada pessoa a responsabilização pelos seus sucessos e fracassos a partir do mérito individual, valor também fortemente expressivo da lógica neoliberal. Em tese, ao lidar com o sofrimento mental e buscar por sua origem, as experiências familiares são frequentemente as mais presentes e tangíveis, materializando-se na culpabilização da mulher e na perpetuação do machismo enraizado. (Rocha; Zucchi, 2015, p. 11)

O texto de “Oeste Outra Vez” apresenta diversas sequências em que a incapacidade de elaborar os sentimentos pela fala é evidenciada para o público. São cenas longas, nas quais os personagens empreenderiam um diálogo. Como público, estamos acostumados ao uso da palavra para diversas funções em um filme. Os diálogos podem fazer a história se acelerar, trazer informações difíceis ou custosas de serem expostas por imagens, relevar ligações emocionais entre o presente e o passado dos personagens e mais um sem-número de possibilidades discursivas. Nesse caso, nenhuma delas se verifica. Somos arrastados para situações de constrangimento silenciosos. Os homens não encadeiam trocas de informações simples, que gerariam compreensão para o outro e para si. Como público deduzimos o que eles poderiam ou deveriam dizer, mas não dizem.

Depois de matar o atual marido da ex-mulher de Antônio, os matadores de aluguel contratados por Durval vão dormir e tem o seguinte diálogo:

Domingos: O senhor não quer dormir? Amanhã a gente vai ter que recuperar esse atraso de hoje.

Antônio: Tô tentando, mas a cabeça não deixa.

Domingos: Tá meio pra baixo ainda?

Antônio: Parece que tô um pouco sim, sinhô.

Domingos: O senhor quer conversar um pouco?

Antônio: Pode ser.

[Os dois se sentam na beirada da cama, de frente um para o outro, cabeça baixa]

Domingos: E do que que o senhor quer conversar?

Antônio: Do que o senhor quiser.

Domingos: O senhor escolhe.

Antônio: Eu?

Domingos: É o senhor que tá sem sono.

[Um momento de pausa. Antônio pensa]

Antônio: Não consigo pensar em assunto.

Domingos: Caso o senhor pensar me fala então.

[Então Domingos se deita novamente]

Antônio: Posso acordar o senhor se for o caso?

Domingos: Se for o caso sim.

[Antônio insone se deita novamente]

Domingos: Por que quando a gente voltar o senhor não procura a Gracinha?

Agora que ela tá solteira de novo?

(Oeste Outra Vez, 2014, '53:10)

Noutra sequência emblemática, Totó e Jerominho escondem-se na casa de um parente do pistoleiros. O ermitão, interpretado por Antônio Pitanga, vive sozinho em um barraco às margens do rio, sem qualquer estrutura para higiene ou alimentação. Ele passa os dias bebendo e acumulando garrafas de cachaça vazias ao lado do arremedo de porta de entrada do barraco. De início, acreditamos que o homem chegou a tal condição após o falecimento da esposa. Parece estar sozinho há muito tempo. Questionado sobre sua condição, apenas expressa: "Tô até pensando... não sei não. Ir na cidade, arrumar uma mulherzinha pra mim, e trazer pra cá, pra me fazer companhia." (Oeste Outra Vez, 2024, '1:13:10).

Tanto na fala do Ermitão quanto na de Domingos, a vontade da mulher não é levada em consideração. Cabe aos homens decidirem como as mulheres devem agir. Um delírio, já que o filme nos mostra que nenhuma das mulheres citadas se sujeitou a vontade daqueles homens, o que resultou no abandono.

Tal desejo de retorno para uma situação irreal de dominação sobre as figuras femininas parece dialogar tanto com a culpabilização das mulheres pelo sofrimento vivido por homens quanto com a justificativa traumática pelo abandono materno e necessidade constante de ser cuidado e acalentado. Nesse ponto, retornamos ao estudo de Rafaela Rocha e Eliana Miura Zucchi (2025, p. 7):

Ao reconstituir o processo de adoecimento em suas trajetórias, foi comum aos participantes relacionarem uma ideia de gênese do sofrimento a uma experiência de abandono representado por uma figura feminina. O abandono foi significado por experiências de desamparo, como ser deixado na maternidade, e a partir de conflitos como agressões psicológicas,

traições e divórcios. Os participantes contextualizam a ausência de amor e cuidado de suas mães ou esposas a partir de violências ou sensações de abandono que viveram.

Esse mesmo comportamento pode ser notado no comportamento dos personagens de “Oeste Outra Vez”. A despeito do silêncio que impera na comunicação masculina, percebe-se uma distinção entre o calar do confronto com as próprias ações e o desabafo revestido de narrativa pessoal usada para imputar à ausência feminina seus sofrimentos e sua inadequação social. Assim, parece haver entendimento entre os homens quando compartilham suas histórias de abandono, mas jamais se permitem avaliar suas reações verbalmente. O pistoleiro aceita o serviço com reação de naturalidade ao entender que seu cliente teria sido trocado por outro homem. Essa mesma naturalidade surge no incentivo velado de um dos pistoleiros contratados por Durval para perseguir Totó, quando leva o colega a assassinar o novo marido de sua ex-esposa. Há, ali, o pressuposto de que homens teriam o direito de decidir e agir com a justificativa mais elevada de terem sido abandonados ou não terem sido amados o suficiente. A recusa dos homens de lidar com suas perdas e escapar da dependência emocional resulta em sofrimento para toda a sociedade que os cerca.

Poeira, cachaça e limão

A presença-ausência feminina constitui o eixo invisível que estrutura o conflito em “Oeste Outra Vez”. Luiza, presente apenas na breve cena de abertura e em foco perdido, torna-se um fantasma que assombra toda a narrativa. Sua partida não resolve a tensão; ao contrário, evidencia que a rivalidade entre os homens jamais foi a respeito de amor ou posse, mas funda-se sobre o desespero de reafirmar identidades em colapso. Reduzida como propriedade simbólica, território a ser defendido como um lote de terra, sua ausência real expõe a miséria afetiva de uma masculinidade que só conhece a linguagem da dominação. A saudade mal disfarçada e o luto não elaborado tornam essa falta ainda mais eloquente, de modo a evidenciar que a presença feminina, negada ou ignorada, seria o que permite a esses homens reencontrarem sua humanidade perdida (Camargo, 2025).

O filme opera, assim, uma necropolítica da masculinidade, termo cunhado por Achille Mbembe (2018)¹ para designar o poder de decidir quem vive e quem morre. Totó, Durval e seus capangas exercem sobre si mesmos e sobre os outros essa

1 Ao vincular neoliberalismo e necropolítica, o autor evidencia como desigualdades socioeconômicas e raciais são exacerbadas pela gestão estatal da morte, na qual omissões em pandemias ou investimento em aparatos repressivos materializam escolhas políticas sobre quais corpos são “matáveis”. Não nos estenderemos, aqui, para os aspectos macropolíticos decorrentes da proposta de Mbembe. Mais adiante, relacionaremos o conceito de necropolítica com a condição dos corpos e dos sujeitos em um ambiente gerido pela violência e o direito de matar, a despeito da ausência do estado, e sua percepção diante das teorias de gênero.

soberania perversa, que dita sentenças de morte como único recurso para afirmar existências esvaziadas. A violência triste e repetitiva, como a dança de homens decadentes em bares arruinados, é menos escolha do que condenação. As sombras que isolam os personagens nos planos gerais e os reduzem a pontos minúsculos na vastidão do cerrado traduzem visualmente seu dissipar como sujeitos. Não é a falta da mulher que os torna falhos, mas a incapacidade de olhar para si e solucionar a frustração gerada por essa mesma falta. A masculinidade, como força seca que não pode demonstrar sentimentos ternos os condena ao isolamento.

Os personagens poderiam resolver-se se admitissem fraquezas: Totó superaria traumas vivendo o presente, Durval conheceria outras mulheres. Mas, a escolha será pelo conflito encenado ou a resignação apática. O jogo de gato e rato que se estabelece, anticlimático e estéril, espelha a lógica do jogo de sinuca que praticam: ambos precisam se acertar pelas bolas, mas sem “morrer”. Essa é a tradição não questionada que garante a luta e move aquele mundo. “Oeste Outra Vez” expõe o fracasso de um modelo de masculinidade que, incapaz de se reinventar, só conhece o caminho da autodestruição. A paisagem árida permanece, testemunha silenciosa de corpos que, mesmo em movimento, nunca saem do lugar.

A paisagem do cerrado transcende sua função cênica para se tornar extensão simbólica dessa aridez afetiva. O bioma não é mero pano de fundo, mas correlato objetivo da aridez emocional que consome os personagens (Camargo, 2025). A terra rachada, o sol implacável, a vegetação espinhosa, tudo reflete a esterilidade de uma existência reduzida à sobrevivência e à disputa territorial. Nesse ambiente inóspito, a violência não surge como manifestação de coragem, mas como sintoma de fragilidade profunda. As sequências de confronto, longe de glamourizadas, são apresentadas como atos patéticos: tiros que raramente acertam, brigas desengonçadas, perseguições fadadas ao fracasso. Rassi desestabiliza os códigos clássicos do western, de modo a mostrar que não há honra na vingança nem nobreza no duelo, apenas o eco vazio de mitos masculinos corroídos.

Diferentemente da feminilidade, a masculinidade é definida por exclusão: o homem deve “não ser bebê”, “não ser mulher” e “não ser homossexual”, conforme aponta Badinter (Boris; Bloc; Teófilo, 2020). Essa formação ocorre mediante rituais de iniciação presentes em diversas sociedades, desde práticas nas sociedades arcaicas até instituições modernas como quartéis e escolas, que frequentemente envolvem violência, humilhação e supressão da sensibilidade, que rompem o vínculo primário com a mãe e afirmam uma identidade viril. Historicamente, o patriarcado estruturou esses rituais, de modo a associar a masculinidade a atributos como honra, coragem e dominação. Contudo, nas sociedades contemporâneas, esse sistema enfrenta uma crise decorrente da ascensão feminina no mercado de trabalho, da reconfiguração familiar e da multiplicidade de papéis de gênero. Tal crise gera mal-estar e confusão identitária em muitos homens, que, privados de modelos paternos sólidos e pressionados

por expectativas tradicionais, podem reagir com violência contra mulheres, filhos ou outros homens, ou adotar comportamentos autodestrutivos. Nesse cenário, a virilidade é frequentemente vinculada à imposição sexual, para a qual o «não» feminino é reinterpretado como desafio à masculinidade.

A violência, nesse cenário, emerge como elemento central para a construção do masculino hegemônico: desde rituais de dor física até expressões simbólicas e lúdicas, a violência é naturalizada como traço masculino. No entanto, Boris, Bloc e Teófilo (2020), em “Os rituais da construção da subjetividade masculina”, ressaltam que não se trata de uma essência, mas de um produto sociocultural reforçado por instituições e mídia, que estereotipam homens, especialmente jovens periféricos, como “essencialmente violentos”. A fragilidade psíquica masculina, muitas vezes negada, manifesta-se em maior mortalidade, doenças psicossomáticas e dificuldade em estabelecer vínculos afetivos profundos, inclusive entre pares.

A superação dessa crise, que já apontamos anteriormente como instrumentalizada para a culpabilização das mulheres, exige reconhecer as nuances opressivas do patriarcado sobre os próprios homens, de modo a evitar discursos que os reduzam a categorias genéricas opressoras. Enclausurados nessas categorias, os homens repetem rituais de reafirmação de sua condição masculina violenta e cerceiam possibilidades de diálogos entre os pares.

Em “Oeste Outra Vez”, os personagens repetem um mesmo ritual todas as vezes que são obrigados a encarar o abandono e impedidos de recorrer à reação imediata da violência: cortam e chupam um limão, seguido de um gole de cachaça. Esse ritual aparece tanto nos momentos de solidão, como na angústia inicial de Totó e no fim abandonado de Durval, quanto naquelas sequências de desconcertante partilha masculina entre os isolados no barraco do ermitão. No segundo caso, os três homens são obrigados a dividir a mesma panela para comer o que ainda resta de uma comida misturada e indistinta. A panela é puxada individualmente por cada um, em uma espécie de jogo ou micro-disputa inserida na necessidade de dividir. Após a refeição, o ermitão abre uma nova garrafa de cachaça e limões são cortados.

Em todas as sequências, o ritual reafirma o homem bronco, solitário e incapaz de estabelecer diálogo sobre seus sofrimentos. Nesse faroeste à brasileira, os homens não pedem sua bebida no balcão de um bar e exibem-se diante de seus pares com poses imponentes, tampouco encenam duelos com montados como sequências homoeróticas de planos de virilhas, olhos, pernas e mãos firmes e armas erguidas em simultâneo. “Oeste Outra Vez” retira camadas para expor a crueza, simplicidade e ausência de glamour dos rituais de reafirmação da condição violenta masculina.

Necropolítica dos gêneros

Como já comentado, a obra de Achille Mbembe sobre a necropolítica oferece uma lente crucial para compreender as dinâmicas de poder que governam a vida e a morte nas sociedades contemporâneas. Segundo Mbembe (2018), a soberania moderna manifesta-se não apenas como controle territorial, mas como o direito de ditar quem merece viver e quem deve morrer. Ela opera através de mecanismos como o estado de exceção, o racismo e a violência colonial. Essa estrutura necropolítica revela-se em contextos como a escravidão, o apartheid, a ocupação colonial e as guerras globais, quando corpos são reduzidos a “mortos-vivos” sob regimes de opressão. A análise de Mbembe critica a ficção da democracia liberal e expõe como a biopolítica foucaultiana, centrada na gestão da vida, converge para uma economia da morte, notadamente quando combinada com tecnologias de dominação racial e territorial.

Minha preocupação com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas “a instrumentalização generalizada da existência humana destruição material de corpos humanos e populações”. Tais formas da soberania estão longe de ser um pedaço de insanidade prodigiosa ou uma expressão de alguma ruptura entre os impulsos e interesses do corpo da mente. De fato, tal como os campos da morte, são elas que constituem o *nomos* do espaço político em que ainda vivemos. Além disso, experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade. Em vez de considerar a razão a verdade do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis, tais como a vida e a morte. (Mbembe, 2018, p. 11)

Paralelamente, o discurso de Paul B. Preciado (2014; 2023), diante das linhas da escola freudiana, articula uma crítica visceral à psicanálise como aparelho de sustentação do heteropatriarcado colonial. Preciado, ao narrar sua transição de gênero como ato político, desvela como o regime binário de sexo/gênero opera como uma epistemologia violenta, análoga aos dispositivos necropolíticos descritos por Mbembe. A psicanálise, em sua fidelidade a estruturas como o complexo de Édipo e a diferença sexual naturalizada, funciona como uma tecnologia de patologização: corpos trans, não binários e dissidentes são tratados como “monstros” a serem medicalizados, silenciados ou eliminados. Preciado evidencia que essa violência epistêmica não é acidental, mas intrínseca à história da disciplina, que cristalizou noções de “homem” e “mulher” durante o século XIX para servir a projetos coloniais e heteronormativos.

Em “De Foucault a Preciado: a estética da existência e a transformação crítica e radical de nós mesmos”, Maria Julia Silvestre Silva (2023), articula a transição teórica de Michel Foucault para Paul B. Preciado, de modo a enfatizar a potência

ético-política da “estética da existência” como ferramenta para a criação de novas gramáticas sexuais e subjetivas. Ela explora a virada ética nos últimos trabalhos de Foucault, particularmente sua análise das “técnicas de si” na Antiguidade greco-romana. Foucault contrasta a “moral voltada ao código” (característica do cristianismo e da modernidade) com uma “moral voltada à ética”, centrada no cuidado de si (*epiméleia heautou*), que prioriza a autonomia, a auto finalização e a estilização da vida como obra de arte. Essa abordagem não seria nostálgica, mas sim um exercício crítico para desnaturalizar normas contemporâneas, de modo a propor práticas de liberdade que resistam às tecnologias de poder-saber disciplinar, como as do biopoder e da governamentalidade.

Logo, a dimensão política emerge na vinculação entre cuidado de si, atitude crítica e transformação ética. Foucault entende a crítica como “arte de não ser governado assim”, ou seja, uma indocilidade reflexiva que questiona limites históricos e possibilita a ultrapassagem de normas cristalizadas. Essa postura fundamenta lutas contra sujeições identitárias (racismo, patriarcado, heteronormatividade) e visa à criação de modos de vida plurais. A estética da existência, portanto, não anula governos, mas os tensiona por meio de contra condutas que reinventam subjetividades.

Paul B. Preciado atualiza esse legado no contexto do “regime farmacopornográfico”, marcado por biotecnologias (hormônios, próteses) e mídias globais. Herdeiro de Foucault, Judith Butler e Donna Haraway, Preciado desmonta o “dispositivo da sexualidade” moderno, expondo o sistema sexo-gênero como construção tecnopolítica que reduz corpos a metonímias reprodutivas. Em “Manifesto Contrassexual”, Preciado (2014) propõe a “contrassexualidade”: não uma luta contra proibições, mas a invenção criativa de políticas sexuais alternativas, usando próteses, performances e ficções políticas para desestabilizar binarismos. A identidade, nesse caso, é entendida como efeito prostético e performativo, não como essência.

Ambos, Foucault e Preciado, veem na crítica e na reinvenção ética do presente, via arte da existência ou contrassexualidade, caminhos para dissidências radicais. Preciado radicaliza Foucault ao defender que a liberdade é um processo contínuo de “fazer-se monstro”, criando “jaulas” (redes de saber-poder) menos normativas. Perceber a herança de foucaultiana de Preciado é fundamental para relacionar sua radicalização com aquela efetivada por Mbembe para uma crítica dos mecanismos de biopoder.

A intersecção entre Mbembe e Preciado reside na denúncia da produção da morte social. Para Mbembe, a necropolítica aniquila populações através de guerras, campos de refugiados e zonas de ocupação, onde a distinção entre vida e morte se dissolve. Preciado, por sua vez, mostra como o corpo não normatizado torna-se um “território colonial”: saqueado pela medicina, pela psiquiatria e pelo direito, ele é submetido a uma guerra infraestrutural que espelha a devastação

de territórios e sujeitos. Ambos os autores destacam que a resistência emerge na reinvenção da vida além das categorias opressivas. Mbembe celebra as formas de sobrevivência que desafiam a lógica do massacre, enquanto Preciado descreve a transição de gênero como um “túnel cavado com as mãos”, um ato de descolonização corporal que desmonta a jaula binária. Não devemos nos esquecer de que desmontar o binarismo é fundamental para enfrentar os problemas de reafirmação das masculinidades hegemônicas e violentas, construídas, como vimos anteriormente, pela oposição com feminino, o infantil e o homossexual.

A crise epistemológica que Preciado identifica na psicanálise, e que Mbembe estende ao projeto moderno, exige não reformas, mas a abolição dos paradigmas que naturalizam hierarquias. A psicanálise, ao negar voz a corpos dissidentes, repete a lógica necropolítica: decide quais subjetividades são legítimas e quais devem ser excluídas do âmbito do humano. Preciado, assim como Mbembe, convoca uma reorientação radical: em vez de uma “cura” que adapte o sujeito à norma, urge uma clínica política de despatriarcalização e descolonização, de modo que a multiplicidade da vida possa florescer além dos muros da diferença sexual e da soberania thanatopolítica.

Embora haja, ainda hoje, uma forte tendência reducionista, que trata o gênero como questão imaginária ou capricho narcísico e desconsidera suas dimensões políticas Preciado expõe a cumplicidade tácita de parte da psicanálise com dispositivos heteropatriarcais e coloniais, o que resulta na patologização de dissidências de gênero e sexualidade. Esse debate, no entanto, transcende questões identitárias ou teóricas e deve ser situado no âmbito da necrobiopolítica, como vimos acima e como aponta Vinícius Moreira Lima (2022, p. 1647):

[...] o verdadeiro alcance da questão de Preciado se passa no registro da biopolítica e da necropolítica que atravessam o mundo contemporâneo: a intervenção do filósofo permite-nos evidenciar que estamos inseridos num universo necrobiopolítico e que teremos de saber nos posicionar dentro-fora dele, ou seja, em subversão interna a seu funcionamento, reconhecendo as dinâmicas de poder que afetam o laço social e as eventuais repercussões que isso pode assumir no campo analítico. Tais repercussões se colocam tanto no sentido de esse campo estar, como qualquer outro, sujeito a reiterar em seu fazer teórico-prático uma série de violências oriundas da cultura quanto no sentido de esse mesmo campo poder se colocar de maneira crítica diante desse arranjo, sendo esta uma das possibilidades de sua subversão interna.

Esse regime, ou universo necrobiopolítico, opera através de hierarquias que definem quais corpos são humanizados e quais são elimináveis, o que afeta interseccionalmente populações trans, negras, pobres e periféricas. O Brasil, líder em assassinatos de pessoas trans, exemplifica essa dinâmica. Preciado denuncia a limitação das transições a moldes binários e medicalizados,

propondo em vez disso “hackear” o gênero através de usos singulares de tecnologias (hormonais, jurídicas) desvinculados de protocolos. Sua experiência pessoal ilustra a recusa tanto da feminilidade imposta quanto da masculinidade hegemônica necropolítica, buscando construir um “fora” ao binário. A recusa dessa masculinidade e de seus rituais é fundamental para enfrentarmos as hierarquias que sustentam o universo necrobiopolítico.

Esse é o conceito proposto por Berenice Bento (2018), em “Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação?”, como ferramenta analítica para compreender a relação do Estado brasileiro com populações marginalizadas, de modo a superar as limitações do biopoder foucaultiano (“fazer viver, deixar morrer”) e do necropoder de Mbembe. Bento argumenta que, no contexto brasileiro, técnicas de promoção da vida e produção sistemática da morte operam de forma simultânea e interdependente, não sequencial. O Estado atua através de uma hierarquização de corpos que define quais vidas são dignas de proteção e quais são marcadas para eliminação, com base em atributos como raça, gênero, classe e sexualidade.

Elá fundamenta sua análise em três recortes empíricos: a Lei do Ventre Livre (1871) evidenciaria a dualidade necrobiopolítica, ao libertar crianças negras enquanto mantinha suas mães escravizadas, o que demonstraria como o Estado distribui diferencialmente o atributo de humanidade; o sistema carcerário contemporâneo operaria através de técnicas de «fazer morrer» (superlotação, negligência médica, prisões sem julgamento), de modo a expor a produção deliberada de morte como política de Estado; e os autos de resistência revelariam execuções extrajudiciais sistemáticas, especialmente contra corpos negros e periféricos, com cumplicidade institucional. Esses casos ilustram como vida vivível e vida matável coexistem estruturalmente.

A reflexão de Bento ancora-se criticamente em teorias pós-coloniais e decoloniais, rejeitando a noção agambeniana de “vida nua”, pois esta desconsideraria especificidades do Sul Global. Destacamos que o necrobiopoder seria sustentado por uma política do medo, desde discursos parlamentares do século XIX até a atual criminalização de jovens negros, moradores de rua e população LGBTQIAP+.

Quando pensamos no sentido necrobiopolítico, Mbembe e Preciado convergem na defesa de uma política fundada na recusa da morte como instrumento de governo e no enfretamento do binarismo que estipula corpos passíveis de serem mortos. Para Mbembe, isso implica desmontar as arquiteturas do racismo e da ocupação militar; para Preciado, exige desinstitucionalizar o gênero e desmantelar a psicanálise como guardião do binário. Seu legado comum é a certeza de que a emancipação não reside na inclusão nos sistemas existentes, mas na criação de novos espaços onde a vida, em sua exuberância não normativa, possa finalmente respirar.

Conclusão

Nossa análise do filme “Oeste Outra Vez” revela o filme como um dispositivo crítico para decifrar a crise da masculinidade hegemônica no Brasil, de modo a situá-la além de uma mera disputa identitária e binária. O longa expõe o colapso de um modelo patriarcal que substitui a palavra pela violência, o afeto pela posse, e a vulnerabilidade pela autodestruição. Totó, Durval e seus capangas encapsulam a impotência de homens aprisionados em códigos viris obsoletos, incapazes de elaborar lutos ou dialogar consigo mesmos. A partida de Luiza, símbolo da ausência feminina que estrutura a narrativa, não motiva o conflito, mas desnuda seu verdadeiro cerne: a reafirmação falida de identidades masculinas que só conhecem a linguagem da dominação e da morte.

Essa crise, longe de ser um fenômeno individual, insere-se na necropolítica de gênero, tal como definida por Achille Mbembe (2018) e radicalizada por Paul B. Preciado (2014; 2023). Se Mbembe descreve o poder soberano que decide quem vive e quem morre em contextos coloniais, Preciado denuncia a violência epistêmica que patologiza corpos dissidentes, reduzindo-os a “territórios coloniais” saqueados pela medicina e pelo direito. No filme, os personagens exercem uma micro-necropolítica: auto decretam sentenças de morte (física ou simbólica) como único recurso para afirmar existências esvaziadas. Essas existências masculinas sustentam-se na negativa do ser mulher, ser infantil e ser homossexual. A reafirmação permanente dessa masculinidade violenta através de rituais próprios é apresentada no correr do filme. O enfrentamento de tal reafirmação, como pode ser compreendido pela crítica de Preciado ao binarismo hierarquizado que estrutura os papéis de gênero em nossa sociedade, somente pode ser feito com o debate aberto sobre os problemas da masculinidade hegemônica. A cachaça, o limão e as brigas cíclicas são rituais de homens que, incapazes de se reinventar, escolhem a autodestruição sobre a introspecção.

Aqui, o conceito de necrobiopoder, de Berenice Bento, oferece a chave analítica decisiva. Assim como o Estado brasileiro opera na dualidade perversa de “promover a vida” (de alguns) e “fazer morrer” (outros), evidenciado na Lei do Ventre Livre, no sistema carcerário e nos autos de resistência, a masculinidade violenta reproduz essa lógica em escala intersubjetiva. Os homens do filme hierarquizam corpos: o próprio (a ser “reafirmado” pela violência) e o do “inimigo” (a ser eliminado), enquanto relegam as mulheres à condição de propriedade simbólica. A culpabilização feminina pelo sofrimento masculino, explicitada no diálogo dos pistoleiros e no ermitão, ecoa a necrobiopolítica que atribui humanidade diferencial com base em gênero, raça e classe.

A paisagem árida do cerrado não é cenário passivo. Ela corporifica a esterilidade afetiva dessa economia emocional, de modo a espelhar a vida insustentável dos corpos reduzidos à sobrevivência. Rassi desmonta os códigos do faroeste clássico: não há heroísmo na violência, apenas patetismo. As perseguições fracassadas

e os tiros que não acertam simbolizam a falência de um imaginário masculino sustentado por mitos de honra e controle; mitos que a ofensiva antigênero tenta ressuscitar ao evocar um “Eden perdido” de mulheres submissas (Cardoso; Amorim; Sulz, 2023).

A saída proposta pelo filme, e pela teorização de Preciado, reside na descolonização do gênero. Se Preciado defende “hackear” as normas binárias através de uma “contrassexualidade” que reinventa corpos e desejos, “Oeste Outra Vez” sugere que a superação da crise masculina exige abolir os rituais autodestrutivos e confrontar a vulnerabilidade negada. A psicanálise, como aponta Lima (2022), precisa se reposicionar criticamente diante desse universo necrobiopolítico, para que possa rejeitar cumplicidades com o heteropatriarcado e abrir-se para clínicas descolonizadoras.

Em última instância, o filme interroga: como escapar da jaula da masculinidade hegemônica? A resposta talvez esteja na recusa à economia thanatopolítica que governa corpos e afetos. Se Mbembe convoca a desmontar as arquiteturas do racismo e da ocupação, e Preciado exige desinstitucionalizar o gênero, “Oeste Outra Vez” aponta para a urgência de enterrar os mitos viris que condenam homens ao deserto emocional. A emancipação, para homens, mulheres e dissidências, só florescerá quando a vida, em sua multiplicidade não normativa, for escolhida no lugar da manutenção de soberanias moribundas. O cerrado permanece, testemunha silenciosa: é tempo de semear novas gramáticas do existir.

Referências

BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação?. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8653413>. Acesso em: 9 jul. 2025.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; BLOC, Lucas Guimarães; TEÓFILO, Magno Cézar Carvalho. Os rituais da construção da subjetividade masculina. **O Público e o Privado**, Fortaleza, v. 10, n. 19 jan.jun, p. 17–32, 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicooprivado/article/view/2627>. Acesso em: 9 jul. 2025.

CAMARGO, Paulo. Oeste Outra Vez’ é um western metafísico sobre masculinidades em ruínas. **Escotilha**, Cinema, 10 abr. 2025. Disponível em: <https://escotilha.com.br/cinema/filme-oeste-outra-vez-erico-rassi-resenha-critica/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

CARDOSO, Frederico Assis; AMORIM, Marina Alves; SULZ, Juliana Albuquerque. “Crise da masculinidade”: retóricas da ofensiva antigênero e o antifeminismo de Estado. **Revista da FAEEBA - Educação e**

Contemporaneidade, Salvador, v. 32, n. 72, p. 97–115, 2023. DOI: 10.21879/faeeba2358-0194.2023.v32.n72.p97-115. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/faeeba/article/view/17624>. Acesso em: 8 jul. 2025.

GUEDES, Pedro. Oeste Outra Vez | Crítica. **Depois do Cinema**, Críticas, 7 mar. 2025. Disponível em: <https://depoisdocinema.com.br/critica-oeste-outra-vez/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

LIMA, Vinícius Moreira. O Gênero (de)Preciado: a Psicanálise e a Necrobiopolítica das Transidentidades. **Estud. pesqui. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. spe, p. 1643-1662, 2022. DOI: <https://doi.org/10.12957/epp.2022.71767>. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812022000701643&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 08 jul. 2025.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

OESTE Outra Vez. Direção: Erico Rassi. Produção: Cristiane Miotto; Lidiana Reis. Brasil, O2 Play, 2024.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual, tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul. B.; YORK, Sara Wagner. Eu sou o monstro que vos fala, de Paul B. Preciado. **Cadernos PET-Filosofia**, [S. l.], v. 22, n. 1, 2023. DOI: 10.5380/petfilo.v22i1.88248. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/88248>. Acesso em: 9 jul. 2025.

ROCHA, Rafaela; ZUCCHI, Eliana Miura. Masculinidades e narrativas de sofrimento mental e autocuidado. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação** [online]. v. 29, e240357, 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/interface.240357>. Disponível em: <https://www.scielosp.org/article/icse/2025.v29suppl1/e240357/>. Acesso em: 08 jul. 2025.

SILVESTRE SILVA, Maria Julia. De Foucault a Preciado: a estética da existência e a transformação crítica e radical de nós mesmos. **PÓLEMOS – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília**, [S. l.], v. 12, n. 26, p. 181–210, 2023. DOI: 10.26512/pl.v12i26.48558. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/polempos/article/view/48558>. Acesso em: 8 jul. 2025.

Alana de Oliveira Ferreira

Possui bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2014), mestrado em Artes pela mesma instituição (2018) e licenciatura em Artes Visuais pela Claretiano (2020). Professora pela Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo (SEDU-ES).

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1694-4150>

Fabiana Pedroni

Doutora em Artes na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP), mestra em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora pela Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo (SEDU-ES).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2272-431X>

Arte e política das coisas: a curadoria de Bruno Latour e a reconfiguração das mediações na era contemporânea

Art and Politics of Things: Bruno Latour's Curatorship and the Reconfiguration of Mediations in the Contemporary Era

Victor Tuon Murari
(PPGEHA-USP)

Resumo: Este estudo investiga as estratégias curatoriais de Bruno Latour nas exposições “Iconoclash”, “Making Things Public” e “Reset Modernity!”, analisando como o sociólogo francês utiliza a arte para desafiar as concepções tradicionais de modernidade, ciência e política. Através de uma abordagem interdisciplinar, a pesquisa demonstra que as exposições funcionam como laboratórios conceituais que problematizam a separação entre natureza e cultura, propondo uma visão mais complexa e relacional da realidade social. Os resultados revelam que Latour desenvolve conceitos-chave como “iconoclash” e “política das coisas” para reconfigurar nosso entendimento sobre agência e representação. Conclui-se que as intervenções curatoriais de Latour constituem uma crítica radical ao pensamento moderno, oferecendo uma perspectiva inovadora para compreender os desafios contemporâneos, especialmente no contexto do Antropoceno.

Palavras-chave: Bruno Latour; estratégias curatoriais; arte e ciência; modernidade; antropoceno.

Abstract: This study investigates Bruno Latour's curatorial strategies in the exhibitions “Iconoclash,” “Making Things Public,” and “Reset Modernity!”, analyzing how the French sociologist uses art to challenge traditional conceptions of modernity, science, and politics. Through an interdisciplinary approach, the research demonstrates that the exhibitions function as conceptual laboratories that problematize the separation between nature and culture, proposing a more complex and relational view of social reality. The results reveal that Latour develops key concepts such as “iconoclash” and “politics of things” to reconfigure our understanding of agency and representation. It is concluded that Latour's curatorial interventions constitute a radical critique of modern thought, offering an innovative perspective for understanding contemporary challenges, especially in the context of the Anthropocene.

Keywords: Bruno Latour; curatorial strategies; art and science; modernity; anthropocene.

Introdução

O conceito de modernidade esteve intrinsecamente ligado à ideia de passagem do tempo¹ e de progresso². Porém, ao longo do século XX, a separação entre ciência e arte, bem como a crença na racionalidade como princípio organizador da sociedade, foram cada vez mais contestadas. É justamente nesse cenário que Bruno Latour desponta como uma das figuras centrais na crítica à modernidade e ao pensamento científico tradicional.

Embora seja majoritariamente reconhecido por sua pesquisa nas áreas de antropologia e sociologia, Latour também atuou como curador de exposições. Distanciando-se da concepção tradicional de arte como representação estética ou objeto de contemplação, o sociólogo articula suas exposições como plataformas de experimentação, onde os objetos – sejam eles científicos, artísticos ou tecnológicos – ganham status de mediadores na construção da realidade social. As fronteiras entre ciência, cultura e política estão cada vez mais porosas. Por essa razão, o sociólogo usa a arte para expor as interações complexas entre humanos e não-humanos, tema central nos debates contemporâneos.

Para este artigo, teremos como ponto de partida a análise conceitual de três das mais importantes exposições curadas por Latour: *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion and art* (2002), *Making Things Public: The Atmospheres of Democracy* (2005) e *Reset Modernity!* (2016). Com isso em vista, procuraremos compreender como cada uma dessas exposições mobiliza os conceitos centrais de Latour, especialmente sua crítica à modernidade, além de explorar a maneira pela qual o sociólogo utiliza a arte para expor as interações materiais que estruturam a sociedade contemporânea. Embora Latour também tenha curado *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth* (2020), essa exposição não será tratada aqui devido às divergências metodológicas e conceituais.

1 “Ora, a passagem moderna do tempo nada mais é do que uma forma particular de historicidade. De onde nos vem a ideia de um tempo que passa? Da própria Constituição moderna. A antropologia está aí para nos lembrar que a passagem do tempo pode ser interpretada de diversas formas, como ciclo ou como decadência, como queda ou como instabilidade, como retorno ou como presença continuada. Chamemos de temporalidade a interpretação desta passagem, de forma a distinguila claramente do tempo. Os modernos têm a particularidade de compreender o tempo que passa como se ele realmente abolisse o passado antes dele. Não se sentem distantes da idade média por alguns séculos, mas separados dela por revoluções copernicanas, cortes epistemológicos, rupturas epistêmicas que são tão radicais que não sobrou nada mais desse passado dentro deles – que nada mais desse passado deve sobreviver neles.” Jamais fomos modernos, p. 86.

2 “Entretanto, graças a sua forma peculiar de temporalidade, os modernos irão ordenar a proliferação de novos atores seja como uma capitalização, um acúmulo de conquistas, seja como uma invasão de bárbaros, uma sucessão de catástrofes. Progresso e decadência são seus dois grandes repertórios e têm ambos a mesma origem. Em cada uma destas três linhas poderemos identificar os antimodernos, que mantêm a temporalidade moderna, mas invertem seu sentido. Para apagar o progresso ou a decadência, desejam retornar ao passado – como se houvesse passado!” Jamais fomos modernos, p. 90.

O colapso das fronteiras modernas

Desde a publicação de *Jamais Fomos Modernos* (1991), Bruno Latour tem desafiado a noção de que a modernidade é definida pela separação (Latour, 2019, p.23) entre natureza e cultura, fato e valor, ciência e arte. O autor argumenta que a distinção central da visão moderna é retórica. As instituições sociais tentam purificar o conhecimento científico da contaminação cultural, mas, na prática, o conhecimento resulta da constante hibridização entre humanos e não-humanos, natureza e cultura. A queda do muro de Berlim é para Latour o símbolo maior da falência do projeto purificador moderno e a maior evidência da inevitável hibridização do mundo. (Latour, 2019, p. 17)

Latour rejeita a separação rígida entre natureza e cultura, defendendo a hibridização como parte essencial do conhecimento. Ele destaca a rede complexa de interações entre humanos e não-humanos, ambos com agências. Assim, cabe-nos investigar os processos de tradução, as redes de práticas e as controvérsias que geram fatos científicos e, simultaneamente, moldam a sociedade. Além disso, Latour nos propõe repensar o mundo a partir da noção de 'naturezas-culturas', destacando que a interação e co-produção entre seres humanos e elementos não-humanos são fundamentais para a compreensão das dinâmicas atuais.

Para Latour, os objetos, ou "coisas", não são meros receptores passivos de significado. Ao contrário, eles atuam como mediadores ativos que participam da criação de fatos, narrativas e realidades sociais. Na teoria ator-rede, Latour argumenta que humanos e não-humanos compartilham agência na formação das redes sociais, desestabilizando a hierarquia tradicional entre sujeitos e objetos.

Em suas exposições, os artefatos científicos e artísticos desempenham o papel de mediadores, revelando uma enorme gama de possibilidades de mediações que alteram nossas percepções e crenças sobre o mundo. Esses objetos, apresentados no contexto das exposições, questionam o espectador a respeito das forças que os produzem e como eles participam das relações de poder, crença e representação.

Para Latour, a arte não é uma esfera autônoma, separada das demais dimensões sociais, como ciência, política ou economia. Pelo contrário, ela atua como mediadora central dessas esferas, sendo um campo onde as interações complexas entre humanos, não-humanos, artefatos e sistemas sociais são investigadas e reinterpretadas.

Ainda segundo o autor, a arte é uma prática que não se limita à produção de objetos contemplativos, mas envolve uma interrogação contínua das formas de conhecer, experimentar e representar o mundo. Em sua visão, a arte possui uma função epistemológica, pois é capaz de explorar os processos de mediação e tradução que estruturam as relações entre humanos e não-humanos, revelando as interdependências entre natureza, tecnologia e sociedade.

Para o sociólogo, a arte deve ser vista como uma importante aliada do pensamento humano e da própria noção de verdade e objetividade científica.

Enquanto a ciência moderna busca representar a realidade de forma neutra e objetiva, a arte, por outro lado, assume sua natureza interpretativa e subjetiva. A arte não oculta ou dissimula seus métodos e interpretações; ao contrário, os explicita e os coloca em primeiro plano na construção de sentido. É justamente essa transparência dos processos criativos que permite à arte se destacar como uma prática mediadora, capaz de revelar as múltiplas camadas envolvidas na construção do conhecimento.

A interdisciplinaridade é central no pensamento de Latour, integrando ciência, arte e política para propor uma nova forma de entender as interações humanas. Em vez disso, Latour sugere que, ao entrelaçar-se com questões científicas e políticas, a prática artística se torna uma poderosa ferramenta para promover a compreensão do mundo. Isso é especialmente importante em tempos de crise ecológica, onde as respostas tradicionais da ciência e da política não conseguem lidar com a complexidade das questões envolvidas. A arte, com sua capacidade de lidar com ambiguidades e de provocar novas formas de pensar, torna-se um campo essencial para explorar soluções alternativas.

A interdisciplinaridade, portanto, não é apenas uma característica teórica do pensamento de Latour, mas um elemento prático em suas exposições, onde a arte é utilizada para fazer perguntas científicas, questionar premissas políticas e abordar questões éticas.

Ao propor a curadoria das exposições que veremos a seguir, Latour amplia o conceito tradicional de uma mostra de arte. Segundo o autor, uma exposição não é apenas um espaço de exibição de obras, mas um 'laboratório epistemológico'. Nesse contexto, ela se torna um local de experimentação, onde o espectador, em vez de meramente contemplar as obras, participa ativamente da exploração das mediações que estruturam o mundo contemporâneo. As exposições curadas por Latour são montadas de forma a criar redes de significados que permitem ao visitante perceber como as questões políticas, científicas e artísticas se entrelaçam.

Iconoclash (2002): a destruição criativa e a incerteza das imagens

Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art (2002), foi uma exposição realizada no ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) em Karlsruhe, na Alemanha. A curadoria coube a Bruno Latour, Peter Weibel e um grupo de pensadores multidisciplinares. A exposição notabilizou-se por converter o pensamento crítico à modernidade em um projeto visual e experimental, rompendo com a dicotomia entre iconofilia (veneração de imagens) e iconoclastia (destruição de imagens) (Imparatto, 2023, p. 176). Iconoclash teve como ponto de partida as complexas relações que os seres humanos mantêm com as imagens, a partir de uma perspectiva que uniu ciência, religião e arte. Entre os motes

da mostra estavam as questões: o que está em jogo quando destruímos ou criamos uma imagem? O que essas ações revelam sobre nossa relação com o conhecimento, com o poder e com a verdade?

Para responder a estas perguntas, Latour propôs o conceito de iconoclash como uma forma de abordar a incerteza que circunda o ato de produzir, interpretar e destruir imagens. Diferente da iconoclastia tradicional, que visa a destruição de imagens por causas morais ou religiosas, o iconoclash problematiza o momento em que a própria destruição se torna ambígua, e os resultados desse ato se tornam difusos. Essa incerteza reflete uma complexidade ainda maior: enquanto a iconoclastia é frequentemente vista como um ato de negação, a destruição também pode gerar novos significados e formas de mediação, deixando claro que a criação e a destruição estão intrinsecamente ligadas em um processo contínuo de transformação.

Além disso, iconoclash redefine as discussões sobre a iconoclastia. Historicamente, a iconoclastia foi vista como um gesto de rejeição e destruição de imagens em nome de uma causa superior – religiosa, política ou estética. O iconoclash, contudo, introduz a ideia de que a destruição de imagens nunca é conclusiva ou definitiva, pois há sempre incerteza sobre o que realmente foi destruído: a imagem, o poder que ela representa ou a crença que a sustenta.

Segundo o autor, no contexto da modernidade, esse dilema se torna ainda mais complexo, pois as imagens deixaram de ser vistas apenas como representações, e passaram a atuar como agentes que participamativamente na construção do conhecimento e na mediação de relações de poder. Em um mundo saturado de imagens científicas, religiosas e artísticas,³ a destruição de uma imagem não significa a erradicação de seu poder, mas a criação de novas formas de interação e contestação.

Tal ambiguidade foi exemplificada através de uma série de obras de arte, objetos religiosos e artefatos científicos que exploravam a tensão entre criação e destruição. Para ilustrar esta questão, Latour exibiu a obra *Pietà* de Jean Moulins, uma escultura da Virgem Maria vandalizada. Mesmo desfigurada, a imagem da *Pietà* – que por si só já representa sofrimento e destruição – continuava a carregar um significado poderoso, desafiando qualquer tentativa de obliterá-la completamente. Por essa razão, ao invés de eliminar o poder da imagem, a iconoclastia reforçou sua ambiguidade e abriu novos caminhos para sua interpretação.

3 Na proposta da exposição, religião, ciência e as artes são compreendidas como três fontes de “iconoclashes”, isto é, “três diferentes modelos de fabricação da imagem”, a fim de perceber as interferências de uns com os outros formando um modelo ainda mais complexo. A introdução de ícones religiosos na exposição lança luz a uma questão premente naquela época, e ainda atual, sobre a destruição de ícones e ídolos sagrados, seja sob a prerrogativa de “levar a humanidade ao verdadeiro culto do verdadeiro Deus”, seja “para trazer de volta a humanidade ao bom senso”, situando o problema em uma zona de indeterminação tal como o termo iconoclash expressa. O mesmo ocorre com as imagens científicas, que se propõem a descreverem o mundo de maneira objetiva, mas são atravessadas por inúmeras mediações de instrumentos e financiamentos, sendo altamente determinada pela interferência da “mão do homem”. (Imparato, 2023, p. 179).

Latour e os co-curadores utilizaram a arte como um campo privilegiado para investigar o conceito de iconoclash, demonstrando que, apesar do contraditório, ela também pode fazer uso da destruição como uma forma de criação. Ao romper com a tradição mimética da arte, os artistas desafiam as normas de representação e criam possibilidades de convergências e maneiras de interagir com o mundo, onde a destruição de uma imagem ou de um símbolo é parte integral do processo de criação.

Outras obras, como *La Nona Ora* (1999), de Maurizio Cattelan, ilustraram a relação entre destruição e criação. Na peça, Cattelan retrata o Papa João Paulo II atingido por um meteorito, provocando reações que oscilam entre reverência e iconoclastia. A obra desafia o público a decidir: trata-se de uma crítica irreverente ao poder religioso ou de uma reflexão profunda sobre a existência humana? Ao desconstruir a figura papal, Cattelan questiona duplamente a autoridade das imagens sacras: o do ícone e o da exegese – mas, ao mesmo tempo, sugere que elas ainda possuem uma força simbólica intacta, abrindo espaço para tantas outras interpretações.

Jean Tinguely participou da mostra com uma obra intitulada *Homenagem a Nova York* (1960). Tratava-se de uma performance onde uma máquina, construída pelo próprio artista, se destruía frente ao público. Assim como a obra de Cattelan, mas por meio de um suporte diferente, Tinguely exemplificava a noção de que a destruição, longe de ser apenas um ato de negação, pode ser encarada como um processo que abre novas possibilidades estéticas e conceituais.

Além da arte, Iconoclash explorou o papel das imagens e da iconoclastia na ciência e na religião, dois campos historicamente marcados por tensões em torno da representação do mundo. Latour apontou para um dos paradoxos centrais da ciência moderna: embora ela se baseie na criação de imagens e gráficos para representar fenômenos invisíveis, como átomos, vírus ou buracos negros, muitas vezes se considera acima dessas representações. A ciência moderna tenta “purificar” o conhecimento ao distanciar-se das representações que cria, alegando que elas são apenas meios temporários para acessar a verdade objetiva.

Segundo o autor, no entanto, essa “purificação” é desmascarada no exato momento em que as representações científicas nunca se apresentam como neutras ou transitórias, mas sim como mediadoras fundamentais no processo de construção do conhecimento. Dessa maneira, assim como na arte e na religião, a ciência também participa do iconoclash, na medida em que cria e destrói imagens que são essenciais para a compreensão da realidade. Os diagramas e gráficos científicos, muitas vezes tratados como verdades inquestionáveis, podem ser alvos de iconoclastia quando novas teorias surgem para substituí-los, revelando que o conhecimento científico é, na verdade, um processo de mediação contínua.

Na religião, a iconoclastia desempenhou um papel central ao longo da história, especialmente nas tradições monoteístas, onde a veneração de imagens é vista com desconfiança e como uma forma de idolatria. No entanto, como demonstrado

em Iconoclash, a destruição de imagens religiosas frequentemente gera novas formas de adoração ou novos ícones para substituí-las. A iconoclastia religiosa, ao contrário de eliminar o poder das imagens, frequentemente reforça sua presença. Exemplo disso são as próprias obras de arte mencionadas anteriormente, ou a famosa destruição das imagens da Virgem Maria por parte de protestantes radicais.

A relevância de Iconoclash para o pensamento contemporâneo reside justamente em sua capacidade de expor as contradições da modernidade, que tanto se orgulha de sua iconoclastia (na ciência, na política ou na arte), mas continua a depender de imagens para construir e sustentar suas verdades. Nesse sentido, a curadoria convida o público a reconsiderar sua relação com as imagens, reconhecendo que, em um mundo saturado por representações visuais – científicas, religiosas ou artísticas – o iconoclash é inevitável: as imagens nunca são totalmente destruídas ou criadas, mas estão em constante transformação.

Making Things Public (2005): a política das coisas e a criação do espaço público

Apenas três anos mais tarde, Bruno Latour e Peter Weibel assinaram a curadoria de uma nova exposição: *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (2005). A mostra, que teve lugar no mesmo ZKM de Karlsruhe, representou uma das mais ambiciosas iniciativas de Latour no campo da curadoria e da interação entre arte, ciência e política. Idealizada como uma “instalação de instalações”, a exposição abordou de maneira crítica a natureza da política em um mundo globalizado e tecnicamente mediado, propondo uma nova forma de compreender a esfera pública contemporânea. Ao reunir mais de cem artistas, cientistas, filósofos e historiadores, *Making Things Public* transformou-se em um grande laboratório de ideias onde a relação entre pessoas, coisas e tecnologias era colocada, mais uma vez, no centro da discussão política.

A mostra partia da constatação de que a política não pode mais se limitar a debates humanos em espaços formais, como parlamentos e tribunais. Para Latour, o foco na política representativa ignora a crescente importância de objetos e tecnologias na formação do discurso público. *Making Things Public* desafiou a concepção liberal de esfera pública – um espaço abstrato onde cidadãos racionais debatem ideias – propondo, em seu lugar, uma “política das coisas” (Dingpolitik),⁴ que reconhece a centralidade dos objetos no processo político.

4 “Pelo neologismo alemão Dingpolitik, desejamos designar um conjunto arriscado e provisório de experimentos para investigar o que poderia significar para o pensamento político inverter os “objetos” e se tornar um pouco mais realista do que foi tentado até agora. Há alguns anos, cientistas da computação inventaram a expressão maravilhosa de software “orientado a objetos” para descrever uma nova maneira de programar seus computadores. Desejamos usar essa metáfora para fazer a seguinte pergunta: ‘Como seria uma democracia orientada a objetos?’” (Latour 2005, p. 4, tradução nossa).

Conforme argumenta a curadoria, no mundo contemporâneo, questões fundamentais como mudanças climáticas, desastres ecológicos, tecnologias digitais e biopolítica não podem ser adequadamente compreendidas ou abordadas dentro do modelo tradicional, ou moderno de política, uma vez que este separa o domínio das ideias e valores das esferas materiais e tecnológicas. A ‘política das coisas’ (Latour 2005 p.04) reconhece o papel ativo de objetos – de instrumentos científicos a artefatos tecnológicos – nas assembleias políticas contemporâneas. Esses objetos não são meras ferramentas sob influência humana; possuem agência própria, moldando comportamentos, decisões e ações de indivíduos e instituições.

A noção de uma “estética das coisas” também emergiu como um conceito chave em *Making Things Public*. Ao invés de considerar a estética como domínio exclusivo das artes visuais ou da representação simbólica, Latour propôs que os objetos – tanto artísticos quanto tecnológicos – possuem uma dimensão estética própria, que influencia diretamente sua capacidade de mediação. A estética, nesse contexto, refere-se à forma como os objetos se apresentam no espaço público e como eles moldam percepções, emoções e ações. (Latour, 2005, p. 12-13)

A exposição explorou como diferentes objetos e tecnologias – de artefatos históricos a instrumentos científicos – possuem uma “atmosfera estética” que afeta a maneira como são percebidos e interpretados pelo público. A curadoria argumenta que os objetos, longe de serem neutros, possuem formas de se expressar e de se relacionar com os humanos que influenciam as práticas políticas. A estética, portanto, não é um mero acessório da política, mas uma parte integral dos processos de mediação entre humanos e não-humanos.

Outro dos temas propostos pela mostra diz respeito à urgência das mudanças climáticas. Para a curadoria, não se trata apenas de uma questão científica debatida em conferências e cúpulas políticas, mas um fenômeno que envolve entidades não-humanas – desde gases atmosféricos até ecossistemas inteiros – que interferem diretamente na vida humana. *Making Things Public* revelou como essas “coisas” são parte integral do espaço público, transformando a política em um processo de negociação entre múltiplos agentes, humanos e não-humanos. Nesse sentido, a exposição propôs uma visão expandida, onde assembleias não se limitam mais a humanos, mas incluem objetos e sistemas materiais que demandam atenção e intervenção.

Outro conceito abordado em *Making Things Public* é o “Fantasma do Públíco⁵”.

5 “O Fantasma do público: O clamor é bem conhecido: ‘O Grande Pão está morto! A natureza, este enorme e silencioso parlamento onde todas as criaturas estariam dispostas em camadas, do maior ao menor, este magnífico anfiteatro que oferece aos políticos desajeitados um original perfeito e bem-sucedido do que é racional e do que é irracional, este grande parlamento da natureza desmoronou, assim como a Torre de Babel. A filosofia política sempre tentou apoiar suas frágeis intuições sobre o padrão sólido e poderoso de alguma outra ciência: parece que tudo, desde a metáfora do organismo até a do cérebro, foi tentado. Tem sido um empreendimento contínuo: como

Trata-se de uma metáfora que Latour utiliza como forma de descrever a natureza fragmentada e mutável da esfera e do domínio público no mundo contemporâneo. Segundo Latour, a visão moderna de um “público” unificado e racional, que se manifesta em eventos públicos e assembleias democráticas, é uma ilusão. A esfera pública, na realidade, é composta por múltiplas redes de indivíduos, tecnologias, práticas discursivas e objetos materiais que interagem de maneiras imprevisíveis. (Latour, 2005, p. 20)

Dessa maneira, ao invés de buscar uma representação política clara e transparente, o autor sugere que deveríamos aceitar a opacidade e a complexidade da esfera pública. O “Fantasma do Público” é uma entidade fluida e evanescente, composta por uma infinidade de mediadores – desde imagens midiáticas até tecnologias digitais e documentos científicos – que tornam impossível a definição de um público único e coerente, apontados por muitos intelectuais da modernidade como uma massa homogênea.

O conceito de “assembleia⁶”, (Latour, 2005, P.21) já presente nas publicações anteriores de Latour, é um dos pilares explorados na exposição *Making Things Public*. Ele descreve os espaços onde humanos e não-humanos se reúnem para deliberar e negociar. Esses espaços incluem desde laboratórios científicos e mercados financeiros até tribunais e ambientes digitais, onde pessoas e objetos interagem, se influenciam mutuamente e moldam decisões políticas e econômicas. Em *Making Things Public*, essa ideia foi ampliada para incluir qualquer lugar onde “fatos” – sejam científicos, políticos ou sociais – são discutidos, contestados e construídos.

Nesse sentido, as assembleias passam a ser lugares de tomadas de decisões políticas e espaços onde a própria realidade é construída. Latour sugere que o que chamamos de “fatos” não são verdades imutáveis, mas resultados de processos de mediação, nos quais objetos, tecnologias e humanos colaboram para moldar o entendimento coletivo sobre o mundo. Assim, as assembleias contemporâneas não tratam apenas de negociar ideias abstratas, mas de lidar diretamente com a materialidade do mundo.

substituir o perigoso comércio da política pelo conhecimento sério e seguro de alguma ciência melhor estabelecida? E tem falhado continuamente.” (Latour, 2005, p. 27, tradução nossa)

6 “De uma Assembleia de Assembleias: Uma exposição não pode fazer muito, mas pode explorar novas possibilidades com um grau muito maior de liberdade, pois é excelente em experimentos mentais, ou melhor, em Gedankenaustellung. Uma dessas tentativas é projetar não uma assembleia, mas sim uma assembleia de assembleias, para que, assim como em uma feira, visitantes ou leitores possam comparar os diferentes tipos de representação. É isso que tentamos fazer aqui. Laboratórios científicos, instituições técnicas, mercados, igrejas e templos, salas de negociação financeira, fóruns da Internet, disputas ecológicas – sem esquecer a própria forma do museu dentro do qual reunimos todos esses membros – são apenas alguns dos fóruns e ágoras nos quais falamos, votamos, decidimos, somos decididos, provamos e somos convencidos. Cada um possui sua própria arquitetura, sua própria tecnologia de discurso, seu complexo conjunto de procedimentos, sua definição de liberdade e dominação, suas maneiras de reunir aqueles que estão preocupados – e ainda mais importante, aqueles que não estão preocupados – e o que os diz respeito, sua maneira expedita de obter fechamento e chegar a uma decisão. Por que não os tornar comparáveis entre si?” (Latour, 2005, p. 21, tradução nossa)

Para exemplificar a questão levantada acima, a exposição deu lugar a estudos das tecnologias digitais, como a internet, que, cada vez mais, ocupa espaços de assembleia nos quais indivíduos e objetos se conectam em redes de poder e influência. A política digital, portanto, não se limita às interações entre indivíduos nas redes sociais. Ao contrário, ela se expande ao envolver algoritmos, plataformas e dados que impactam diretamente as decisões políticas e sociais.

Esses novos entendimentos da política são de extrema relevância para o século XXI, especialmente em tempos de transformação digital, onde as interações entre humanos e não-humanos desempenham um papel decisivo nas decisões políticas. *Making Things Public* destacou a necessidade de integrar as ‘coisas’ no debate público, repensando as fronteiras entre o político, o material e o estético.

Reset Modernity! (2016): reiniciando a modernidade no Antropoceno

Em 2016, onze anos após a segunda exposição, Bruno Latour retorna ao ZKM para curar a exposição *Reset Modernity!*. Em conjunto com uma equipe de curadores, Latour propôs não apenas uma reflexão sobre o conceito de modernidade, mas um convite explícito para “reiniciar” o pensamento moderno. Conforme indica o texto curatorial, as estruturas do pensamento moderno entraram em crise devido aos desafios apresentados pelo Antropoceno – a nova era geológica marcada pela influência destrutiva da atividade humana sobre o planeta⁷. A exposição foi um experimento interdisciplinar que uniu ciência, arte e política, desafiando os visitantes a repensarem suas concepções de modernidade e suas relações com o mundo natural e tecnológico. (Latour, 2016)

Reset Modernity! parte da constatação de que as premissas centrais da modernidade – como a separação entre natureza e cultura, a crença no progresso linear e a confiança na ciência como detentora da verdade objetiva – tornaram-se obsoletas diante da crise ecológica global. O Antropoceno revelou a falácia do projeto moderno, mostrando que o ser humano, longe de controlar a natureza, está profundamente imerso em redes de interações com sistemas não-humanos. A mostra reconfigura nossa percepção e habitação do mundo, utilizando a arte como campo experimental para explorar novas formas de conhecimento e atuação.

Ainda segundo a curadoria, a modernidade não deve ser abandonada ou superada, mas “reiniciada” – uma metáfora que sugere uma reconfiguração das ideias centrais que definiram o pensamento moderno desde o Iluminismo.

7 “No século XVIII, o sentimento de que as forças da natureza (vulcões, tempestades, inundações, terremotos) eram muito mais fortes do que os humanos contrastava com a certeza de que a mente humana era capaz de transcender as forças naturais. O fato de os humanos poderem perceber o sublime era resultado desse contraste. No entanto, você só pode sentir o sublime se estiver seguro e protegido do espetáculo da natureza. No século XXI, esse tipo de refúgio seguro não existe mais. Nossa época é a do ‘Antropoceno’ – os humanos se tornaram uma força geológica por direito próprio.” (Latour, 2016, s/p, tradução nossa).

Em vez de seguir adiante com a crença no progresso contínuo e na separação entre natureza e cultura, a exposição sugere que é necessário repensar essas categorias à luz dos desafios contemporâneos. Nesse sentido, entendemos que a modernidade falhou em reconhecer as interdependências entre humanos e não-humanos, e essa cegueira levou à destruição ecológica, à crise climática e ao esgotamento dos recursos naturais.

O conceito de “reiniciar⁸” implica no voltar atrás, no revisar e no reconfigurar as formas de pensar e agir que moldaram a civilização moderna. Tal reconfiguração deve partir de uma nova compreensão da natureza como algo indissociável da cultura e da ciência como um campo que envolve tanto humanos quanto artefatos e ecossistemas. A arte, nesse contexto, surge como um meio de “reiniciar” nossas percepções e práticas, oferecendo novas formas de engajamento com o mundo.

A exposição foi estruturada em torno de seis ‘procedimentos’ ou ‘estações’, cada uma focada em um aspecto da modernidade que, segundo a curadoria, deveria ser ‘reiniciado’. Esses módulos interconectados proporcionavam ao público uma experiência imersiva e reflexiva, onde ciência, política e arte se entrelaçavam.

O primeiro procedimento, denominado “reapresentação”, questionava a forma como enxergamos o mundo. Segundo a proposta, a modernidade ignorou que tanto a ciência, quanto a política e a arte são sempre mediadas por instrumentos, tecnologias e práticas culturais. Ao “reiniciar” essa visão, devemos reconhecer que nosso acesso à realidade não é direto ou transparente, mas construído de maneira complexa, moldando profundamente nossa percepção do mundo.

Uma obra-chave no contexto da representação foi o filme *Powers of Ten* (1977), de Charles e Ray Eames, que ilustra como a escala e a perspectiva moldam nossa visão de realidade, revelando as diferentes formas de representar o mundo, do microscópico ao cósmico. A obra sugere que nossas representações nunca são neutras, mas dependem das ferramentas e da escala que utilizamos para observar a realidade.

O segundo conceito adotado pela exposição foi o de “Representação”. Aqui, a exposição abordava a necessidade de reconfigurar a maneira como concebemos a relação entre natureza e cultura. Latour argumenta que a modernidade construiu uma barreira artificial entre esses dois domínios, e essa separação impede uma compreensão adequada da crise ecológica. A proposta era superar essa dicotomia e reconhecer que o humano e o não-humano estão profundamente interconectados.

8 “O que você faz quando está desorientado, quando a bússola do seu smartphone fica descontrolada? Você a reinicia. O procedimento varia de acordo com a situação e o dispositivo, mas você sempre deve manter a calma e seguir as instruções cuidadosamente se quiser que a bússola capture os sinais novamente. Na exposição *Reset Modernity!*, oferecemos a você fazer algo semelhante: reiniciar alguns dos instrumentos que permitem registrar alguns dos sinais confusos enviados pela época. No entanto, o que estamos tentando recalibrar não é tão simples quanto uma bússola, mas sim o princípio bastante obscuro da projeção para mapear o mundo, a saber, a modernidade.” (Latour, 2016, s/p, tradução nossa).

A instalação de Sarah Sze, *Model for a Weather Vane* (2012), foi um exemplo dessa reconfiguração. A obra consistia em uma estrutura frágil que conectava uma pedra ao céu por meio de materiais cotidianos, sugerindo que o controle humano sobre a natureza é ilusório e temporário. A obra ironiza a promessa moderna de dominar a natureza, apontando para a necessidade de uma nova compreensão das interações entre humanos e o ambiente.

Em “Reconstrução”, como o terceiro procedimento, a curadoria explorou a maneira pela qual a modernidade tentou, repetidamente, reconstruir o mundo em termos de progresso linear, ignorando os limites e as consequências dessas reconstruções. Aqui encontramos uma revisão dessas tentativas, sugerindo que devemos reconstruir nossas práticas a partir de uma consciência ecológica e de um entendimento da interdependência entre os sistemas naturais e sociais.

A estação subsequente, denominada “Redescoberta”, é uma referência direta a “redescobrir” nosso lugar no mundo. A modernidade alienou o ser humano da natureza, posicionando-o como um observador externo, mas o Antropoceno revela que estamos todos inseridos em redes de interações que moldam o planeta. A proposta era redescobrir um senso de humildade e coabitação com o mundo natural.

A videoinstalação *Leviathan* (2012), de Vérona Paravel e Lucien Castaing-Taylor, está diretamente relacionada ao procedimento “Redescoberta”. A obra oferece uma experiência imersiva no mundo da pesca industrial, capturando a interação entre pescadores, peixes, aves e o oceano através de múltiplas perspectivas. Em vez de colocar o ser humano no centro da narrativa, *Leviathan* posiciona-o dentro de um ecossistema maior e interconectado, revelando o humano como apenas mais um agente em um ambiente complexo. Essa abordagem se alinha à proposta de “Redescoberta”, que busca reintegrar o ser humano à natureza, reconhecendo sua interdependência com o mundo natural, em vez de vê-lo como um observador externo e dominante. A obra subverte a perspectiva antropocêntrica, expondo a fragilidade do controle humano sobre a natureza e sugerindo a necessidade de redescobrir nossa posição como parte de um sistema mais amplo e interdependente.

O quinto procedimento, intitulado “Reconexão”, teve como objetivo restabelecer as relações entre esferas fragmentadas pela modernidade – ciência, arte, política e natureza – reconhecendo que essas áreas estão entrelaçadas. Latour sugere que a crise ecológica representa uma oportunidade para reestabelecer esses domínios e criar formas de engajamento com o mundo, fundamentadas na interdependência e na co-responsabilidade.

Por fim, o procedimento “Relocalização” propunha uma nova posição do humano no planeta. Latour argumenta que, ao se imaginar no centro do mundo, o ser humano moderno ignorou a complexidade dos ecossistemas globais. A exposição buscava demonstrar que o ser humano deve se situar dentro de um

sistema planetário mais amplo, onde sua agência é limitada pelas forças naturais e pelas interações não-humanas.

A instalação *Italian Limes* (2014), de Folder, ilustrava como as fronteiras geopolíticas e os recursos naturais, como os Alpes, estão mudando devido ao aquecimento global. A obra destacava como a crise ecológica está forçando uma reconsideração das fronteiras físicas e políticas, bem como da noção de controle sobre o território.

Um conceito chave em *Reset Modernity!* é a ‘ilusão do duplo clique’, metáfora usada por Latour para criticar a crença moderna de que podemos acessar a realidade de forma direta e objetiva, como se bastasse clicar duas vezes para revelar toda a informação. Para ele, essa ilusão de acesso imediato à verdade é uma das falácias centrais da modernidade. Na prática, todo acesso à realidade é mediado por instrumentos, tecnologias, narrativas e práticas culturais. A exposição propôs que, em vez de buscar um conhecimento direto e inquestionável, aceitemos a complexidade e a mediação inerentes a toda forma de conhecimento.

Esse conceito foi ilustrado de maneira poética na exposição através da fotografia de Fukushima, onde Latour destacou os limites da percepção humana. A radiação presente no local é invisível ao olho humano, mas tem consequências catastróficas. Isso sugere que nossa percepção do mundo é limitada e mediada por tecnologias que muitas vezes ocultam mais do que revelam. O sociólogo nos lembra que o conhecimento nunca é neutro ou absoluto, e que nossa compreensão da realidade está sempre sujeita às contingências de nossos instrumentos de mediação.

Além disso, em *Reset Modernity!*, a arte pode ser entendida como uma ferramenta para desestabilizar as suposições da modernidade e para propor novas formas de engajamento com o mundo. Ao reunir obras de artistas contemporâneos, como Tacita Dean, Thomas Struth e Charles e Ray Eames, a mostra revela como a arte pode revelar as conexões ocultas entre o global e o local, entre o natural e o cultural.

Considerações finais

Bruno Latour é, sem dúvida, uma das vozes mais relevantes do século XXI, especialmente em um mundo que enfrenta desafios ambientais, tecnológicos e sociais sem precedentes. Sua crítica à modernidade, ao expor as fronteiras artificiais entre natureza e cultura, e sua ênfase na hibridização entre humanos e não-humanos, tornam-se particularmente essenciais na busca por respostas sobre os desafios contemporâneos.

As exposições curadas por Bruno Latour desafiaram as fronteiras tradicionais entre arte, ciência e política, propondo que o mundo contemporâneo é constituído por uma rede de interações complexas entre humanos e não-humanos. Sua teoria do ator-rede e seus conceitos de iconoclash e “política das coisas” foram

materializados nas exposições, que funcionaram como laboratórios experimentais para a reconfiguração da modernidade e de suas categorias epistemológicas.

Latour também se mostra atual ao abordar a crise de representatividade política no mundo contemporâneo. O conceito de “Fantasma do Públco” em *Making Things Public* é uma resposta ao desmoronamento das esferas públicas tradicionais, que não conseguem mais abarcar a complexidade das interações políticas e sociais. Em um momento em que as democracias enfrentam crises de legitimidade e transparência, a proposta de Latour para uma “política das coisas” abre novas possibilidades de entendimento sobre como objetos e tecnologias podem ser integrados aos processos decisórios.

No contexto das discussões sobre o Antropoceno, a abordagem de Latour se destaca ao questionar a concepção de que o ser humano pode dominar ou controlar o meio ambiente. Ele nos lembra que os objetos, os artefatos e os fenômenos naturais possuem agência própria, e que as tentativas humanas de subjuguar a natureza frequentemente resultam em consequências inesperadas e catastróficas. Sua proposta para “reiniciar” a modernidade, como explorado na exposição *Reset Modernity!*, é uma chamada urgente para repensarmos nossa relação com o planeta.

Referências

HALSALL, Francis. Actor-Network Aesthetics: The Conceptual Rhymes of Bruno Latour and Contemporary Art. *New Literary History* 47, no. 2/3 (2016): 439–61. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24772788>. Acesso em: 16 jun. 2025.

MPARATO, Marcella. Da iconoclastia ao iconoclash, de Bruno Latour. **Rapsódia**, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 17, p. 175–187, 2023. DOI: 10.11606/issn.2447-9772.i17p175-187. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rapsodia/article/view/219846>. Acesso em: 16 jun. 2025.

KATTI, Christian S. G. Mediating Political “Things,” and the Forked Tongue of Modern Culture: A Conversation with Bruno Latour. *Art Journal*, p. 94-115, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/00043249.2006.10791197>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.2006.10791197>. Acesso em: 16 jun. 2025.

LATOUR, Bruno. How to be iconophilic in Art, Science and Religion? In: JONES, Caroline A.; GALISON, Peter (Ed.). **Picturing science, producing art**. New York: Routledge, pp. 418-440,1998.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 3. ed. São Paul: Editora 34, 2013.

LATOUR, Bruno. **Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitishes.** Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1996.

LATOUR, Bruno (Ed.). **Reset Modernity!** Cambridge: The MIT Press And ZKM, 2016.

LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (Ed.). **Iconoclash:** beyond the image wars in science, religion and art. Karlsruhe: Center for Art and Media, 2002. Routledge, 1998.

SANTAELLA, Lucia. Reset Modernity!. **Teccogs:** Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, TIDD, PUC-SP, São Paulo, n. 13, p. 142-143, jan-jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52611/34587>. Acesso em: 16 jun. 2025.

Victor Tuon Murari

Historiador da Arte, Professor e Pesquisador. Possui Bacharelado e Licenciatura em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) (2009), Mestrado em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP) (2016) e Doutorado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP) (2023).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6580-9669>

Excentricidade territorial e programática: três programas de arte pública, em Portugal

Territorial and programmatic eccentricity: three public art programs in Portugal

Laura Oliveira Castro

(Universidade Católica Portuguesa, School of Arts, Research Centre for Science and Technology of the Arts)

Resumo: Este artigo apresenta três programas de arte pública realizados em Portugal desde 2018, situados em pequenas cidades e territórios rurais. Trata-se dos programas “Poldra”, na cidade de Viseu, “Desencaminharte” na região do Alto Minho e “Experimenta Paisagem”, no centro de Portugal. Estes programas evidenciam uma tendência da arte pública das últimas décadas e uma linhagem de casos internacionais, marcadas pela procura de territórios excêntricos e de aproximação à paisagem não urbana. Destaca-se ainda a relação destas práticas com objetivos de desenvolvimento regional e turístico, e de compromisso com a sustentabilidade, o que confirma a multiplicidade de agentes envolvidos e a instrumentalização social da arte, na tentativa de corresponder a interesses e necessidades das populações.

Palavras chave: Arte Pública. Paisagem. Território rural. Arte Contemporânea.

Abstract: This paper presents three public art programmes carried out in Portugal since 2018, located in small towns and rural territories. These are ‘Poldra’ in the city of Viseu, ‘Desencaminharte’ in the Alto Minho region and ‘Experimenta Paisagem’ in central Portugal. These programmes show a trend in public art over the last few decades in the international scene, marked by the search for eccentric territories and an approach to the non-urban landscape. Also noteworthy is the relationship between these practices and regional and tourist development objectives, as well as a commitment to sustainability, which confirms the multiplicity of agents involved and the social instrumentalisation of art in an attempt to meet the interests and needs of the population.

Keywords: Public art. Landscape. Rural territory. Contemporary Art.

Preâmbulo

Portugal, século XXI. Um passeio de fim-de-semana por pequenas cidades e vilas permite testemunhar a presença e, em alguns casos, o domínio dos elementos monumentais a que nos habituámos, a igreja medieval ou barroca, a ponte romana, o mosteiro (transformado em hotel), o pelourinho. Subsistem como marcas visíveis, ao lado deste património histórico, a arquitetura do período do Estado Novo (1933-1974), as praças e os largos para o exercício do poder político e judicial, com os edifícios de Câmaras Municipais ou de Tribunais, o café central, os espaços ajardinados com estatuária. Junto a linhas água têm surgido parques de lazer, com caminhos entre o arvoredo, esplanadas e locais de piquenique, zonas de diversão balnear, com espaço para espetáculos musicais de verão. Estas criações recentes, que introduzem novos elementos de uniformização nestas pequenas localidades, têm sido enquadradas pelas políticas de regeneração urbana, de dimensão nacional e local, incentivadas a partir dos anos 90 do século passado.

Ao deixar os pequenos núcleos urbanos ao encontro de áreas rurais dominadas por solos de ocupação agrária e florestal, atravessados por cursos de água, rios ou pequenos ribeiros, colinas suaves ou elevações pedregosas, percebem-se aí os elementos de marcação da paisagem tradicionalmente instalados pelas populações, sejam de vocação religiosa, como o cruzeiro longe da estrada ou a ermida de cal branca, sejam de funcionalidade geográfica, como o marco geodésico no alto do monte, sejam, finalmente, de finalidade estética, como o aproveitamento de um penhasco afeiçoados como miradouro. Divisam-se também elementos que denunciam ciclos económicos, como o cavalete de uma mina abandonada, símbolo da decadência industrial. Junto a estes sinalizadores de paisagem, têm sido implantados equipamentos que regulam a nossa deambulação: trilhos de natureza devidamente sinalizados, passadiços em madeira que permitem vencer desníveis acentuados do local, novos e imponentes miradouros desenhados por arquitetos.

Apetece convocar Lucy Lippard (1983), que chamou a atenção para a sobreposição dos estratos de paisagem implícitos em qualquer relação do homem com o meio: o do tempo humano sobre o tempo geológico; o da ação humana sobre a natureza; o da religiosidade cristã sobre o paganismo. Agora diríamos também, o da regulação sobre o desenvolvimento orgânico do território.

É assim que, nas últimas décadas – e deste modo introduzo o assunto deste artigo – se tem assistido ao desenvolvimento de programas de arte pública em cidades de média e grande dimensão, nas regiões de baixa densidade populacional, para utilizar o vocabulário do planeamento. Trata-se de programas de iniciativa oficial, frequentemente financiados pela União Europeia, promovidos maioritariamente por municípios e por associações de municípios, com a colaboração das entidades responsáveis pelo desenvolvimento regional e pelo turismo e, pontualmente, por empresas públicas e grandes corporações.

Neste enquadramento, proponho-me falar de três projetos de arte pública no Norte e no Centro de Portugal: Desencaminharte (2018), na região do Alto Minho; Poldra – *Public Sculpture Project* Viseu (2018), na cidade de Viseu; Museu Experimenta Paisagem (2020), na região da Beira Baixa. Estes projetos disseminaram obras e intervenções artísticas onde elas não existiam porque, com exceção da arquitetura religiosa das ermida, dos ermitérios e mosteiros isolados, da arte popular dos Calvários e das Alminhas, a arte não é um elemento constante da paisagem não urbana.

A viragem excêntrica

Hamish Fulton, autor de uma abordagem radical à paisagem na procura dos ambientes não urbanos, como forma de autovalidar essa opção e, ao mesmo tempo, o seu caráter paradoxal afirmou: “The art object is for urban people, came out of an urban society and is viewed in an urban setting” (FULTON, 1989, p. 3). Os programas em análise confrontam este hábito cultural instalado e representam uma viragem marcada pela excentricidade territorial e programática. Se a obra de arte vivia em ambiente urbano tornava-se necessário proceder ao seu exílio para outros territórios, introduzi-la em ambiente estranho e fazê-la renascer ao abrigo de novos princípios.

Foram muitos os sinais da mudança em Portugal: a organização de simpósios de escultura, a realização de exposições em jardins e parques, projetos de arte pública em cidades de pequena dimensão (Vila Nova de Cerveira, Santo Tirso ou Paredes, Cascais), programas em espaços não urbanos (Almourol, Arte na Leira, Arte nas auto-estradas, Arte Pública da EDP), entre muitos outros. Paralelamente, um fenómeno de outra natureza, mas que concorre para a transformação da paisagem é o dos festivais de arte urbana em contexto rural (pese embora o paradoxo...), que têm proliferado na última década, com designações inventivas, algumas relacionadas com especificidades locais, como Rebuliço, Pin'arte, Wool, Sm'arte, Tons de Primavera, RuralizArte, Estau, MurArcos, Fazunchar, Muro, Baluarte, Falu.

No panorama internacional um vasto movimento de exposições de arte na paisagem, com desenvolvimento desde os anos 70, analisado por Castro, nas tipologias de parques de escultura, itinerários de arte na paisagem e arte e reabilitação ambiental (Castro, 2012) revela distintos modelos de curadoria e produção – concurso, encomenda, convite para simpósio ou exposição, convite para workshop, residência, etc. – com origem na vontade individual de artistas ou de políticas públicas e empresariais, com legitimação crítica e histórica; com a adoção de terminologia museológica e artística; com o território como campo de criação e exposição, tendo, por vezes, um edifício sede ou um centro de interpretação.

Para um retrato mais completo desta tendência, conviria ainda mencionar outras ações dirigidas ao meio rural, com implicações próprias do século XXI, de

desenvolvimento regional, inclusão social e promoção turística, nomeadamente através de projetos de investigação promovidos pela academia e por agências governamentais que averiguam os desafios e os condicionalismos das artes em espaço rural e alargam o sobre este tópico (Castro, 2019).

Não é objetivo deste texto estabelecer a cronologia ou a história recente deste movimento cultural e político, mas analisar três exemplos que dão corpo à atividade de observação que tenho realizado no quadro Rede de Informação, Investigação e Intervenção em Arte Pública do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes.

O programa Desencaminharte, 2018

Lançado em 2017, como festival, e reconfigurado em 2018, com a entrada em cena da pequena estrutura de experimentação, criação e produção cultural, FAHR&AF, liderada pelos arquitetos Hugo Reis e Filipa Almeida, o projeto assenta conceitualmente na noção de leitor de paisagem para articular as criações no território do norte de Portugal, compreendido entre os rios Minho e Lima. Outras noções introduzidas pela equipa que concebeu o projeto foram: a participação (dos representantes dos municípios envolvidos); a intervenção permanente; o valor patrimonial (alicerce dos lugares escolhidos); o diálogo intergeracional (dos autores a convidar) o cruzamento intermedia (arte, arquitetura, design e paisagem). Definido como arte aplicada ao lugar, operou num contexto situado de conciliação entre os diferentes usos da paisagem, de indagação de ferramentas de natureza performativa, de construção vivenciada e de responsabilidade partilhada. O mesmo é dizer, num território de experimentação, de natureza instável. No texto de apresentação do livro *Desencaminharte'18. Arte Aplicada ao Lugar* (2019) afirma-se que o projeto assenta

numa combinação entre novas referências culturais de arte pública em territórios de baixa densidade e a valorização e reinterpretação, nesse contexto, das marcas identitárias do património cultural e natural do Alto Minho. Representa, por isso, um desvio no sentido de uma descentralização da criação artística nacional, mas também de uma valorização cultural e turística das periferias naturais e rurais.

Foram instaladas dez intervenções na paisagem entre 2018 e 2019, de que mencionarei apenas algumas. De teor narrativo e declaradamente funcional, o “Porta Caça do Mosteiro de Sanfins”, do atelier Barão Hutter (Ivo Barão e Peter Hutter) revisita uma oferenda ritual aos monges de um mosteiro e cria artefactos destinados à confeção de alimentos que podem ser usados pela população local; “pedra sobre rocha”, de André Banha, na Figura 1, é um abrigo, estranho e impositivo, mas que recorda os traços antropológicas do lugar e as estruturas destinadas aos pastores em deslocação; na margem do rio, os FAHR 021.3,

Figura 1. André Banha – Pedra sobre Rocha, 2018, chapa de ferro e madeira, 0,8x1,8x15,8 m (sulco); 0,8x2,8x1,5 m (mira). Fotografia: © Filipa Frois Almeida. A obra de arte destaca-se do envolvimento pelo material, forma e cor, e assenta, como pedra estranha, sobre a rocha no alto da serra. É uma pequena cabana com a ressonância da passagem dos pastores e seus rebanhos por estas paragens e a necessidade de abrigo em tais deslocações.



também instalaram um “Abrigo” (Figura 2) que cita e reinterpreta, com alguma ironia, as construções precárias onde os pescadores guardam as artes de pesca e que se encontram nas proximidades.

João Mendes Ribeiro criou dois bancos na “Janela” do miradouro pré-existente, num diálogo respeitador do património, acompanhados por versos de Sophia de Mello Breyner escritos na guarda metálica e por uma instrução técnica sobre a caiação do muro. A proposta, ilustrada pelas Figuras 3 e 4, combina a poética da leitura, a contemplação e a política. Esta última dimensão está presente na instrução e no apelo à preservação patrimonial do muro.

Dalila Gonçalves atualiza a memória de infância dos jogos do esconder atrás das árvores. No lugar do Caminho de Santiago que que lhe foi atribuído, decompôs uma árvore em pranchas e construiu uma barreira transparente com as tábuas ligeiramente afastadas entre si para permitir “Ver através da árvore”, proteger e gerar sombra sobre uma pedra onde o caminheiro pode descansar. Finalmente, a reclamação da paisagem insinua-se na proposta de Fernanda Fragateiro, “a paisagem é”, que consta de dez bandeiras com frases eminentemente políticas de escritores e teóricos, utilizando o carácter instrumental da bandeira de anunciar e espalhar uma notícia.

O programa foi de grande complexidade metodológica e operacional, na intersecção entre o interesse dos municípios em intervenções permanentes e até de sentido funcional, a linha curatorial e a resposta de cada autor, na



Figura 2. FAHR 021.3 – Abrigo, 2018, betão branco, 2,6x2,6x2,4 m. Fotografia: © Filipa Frois Almeida. Estrutura de grande simplicidade na margem do rio, é, ao mesmo tempo, um abrigo e uma grande janela aberta sobre a paisagem. Nas imediações há outras construções funcionais, de caráter precário, improvisado, onde os pescadores guardam as suas artes de pesca. O diálogo entre a obra de arte e estes volumes instaura alguma ironia e fez-nos refletir sobre modos de ocupação do espaço.

interpretação de um lugar pré-determinado pelos municípios, com o acordo dos programadores. A complexidade caracterizou também a gestão do projeto, com a exigência de estudos prévios para cada intervenção, a aprovação por diversas entidades e tutelas do território, a produção de peças tipológica e materialmente muito diversas que requisitaram a colaboração de fábricas e de artesãos locais.

Sobre cada uma das intervenções despojadas de espetacularidade, monumentalidade ou retórica, poderia refazer o comentário porque todas vivem de significados contextuais e relacionais, concretamente imbricados com o património material e imaterial da região, algumas possuem um valor de uso e todas admitem uma pluralidade de perspetivas de leitura. A colaboração dos curadores com as entidades promotoras prevaleceu sobre a cumplicidade entre habitantes e criadores.

Com um legado relevante de dez intervenções, o programa não teve continuidade, nem na implantação de novas propostas permanentes, nem na organização de atividades efémeras que pudessem dinamizar as obras existentes.

O programa Poldra, 2018

Poldra é um termo que designa um conjunto de pedras dispostas em linha sobre um pequeno curso de água, como um riacho, de forma a permitir a sua travessia. Tal como numa poldra, era intenção de distribuir obras de arte no território, gerando trajetos e passagens, através *Public Sculpture Project Viseu*. Partindo

Figuras 3 e 4. João Mendes Ribeiro – Janela, 2018, aço, 0,4x0,4x1 m. Dois aspectos da intervenção.

Fotografia: © Ângelo Neves. Um miradouro sobre a paisagem de Viana do Castelo, no norte de Portugal, aproveita um muro de granito e uma guarda metálica, junto à qual se instalaram dois bancos, destinados a criar condições para a contemplação da paisagem. Na guarda metálica inscreveram-se versos da poetisa Sophia de Mello Breyner e parte do muro foi caiada de branco, numa demonstração do que seria o tratamento adequado a essa construção.





Figura 5. Neeraj Bhatia, Jared Clifton, Shawn Komios e Hayfa Al-Gwaiz – *The Garden of the Framed Scenes*, 2018, madeira, aço, acabamento em betão, 13x10 m. Fotografia da autora. A obra de arte instalada num pavimento empedrado na Mata do Fontelo, é composta de diversos muros de betão branco, onde se abrem janelas que enquadram a paisagem envolvente. A estrutura austera afirma-se pela brancura no espaço de vegetação que a rodeia.

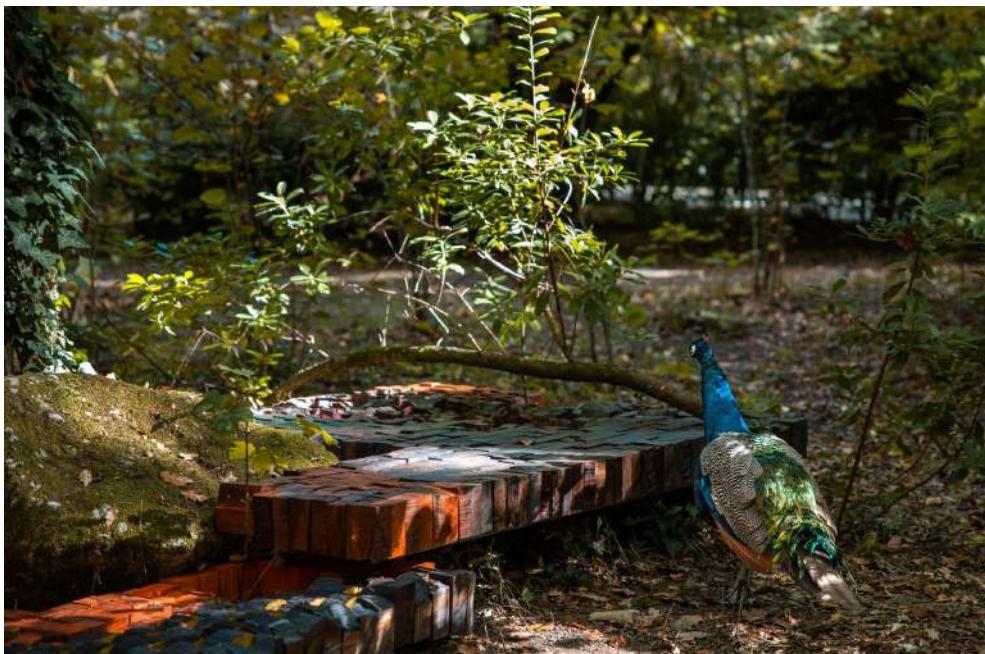
do termo local, o projeto de Viseu, pequena cidade no centro de Portugal, propôs-se intervir no espaço urbano, constituir uma coleção de arte pública e reinventar a relação da população com a arte. Com direção artística do escultor João Dias, teve sucessivas edições em 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, que operaram mediante convite e *open call* internacional.

O local escolhido foi a designada Mata do Fontelo, antiga quinta do Paço dos Bispos que se tornou pública em 1926 e é hoje um ativo patrimonial da cidade, espaço de jardim e mata protegida, com 10 hectares. O destino das 16 peças criadas nas cinco edições foi diverso: algumas mantiveram-se no local, outras foram retiradas por problemas de conservação ou de segurança. Referir este facto aqui não é gratuito: ele recorda o lado contingente das intervenções nos espaços ao ar livre, sujeitas às condições atmosféricas, à passagem do tempo, condenadas a uma identidade mutante.

As propostas variam entre estruturas que se impõem, pela forma, matéria e volume – como acontece na obra da Figura 5, *The Garden of the Framed Scenes* – ou intervenções mais subtils que se moldam às pré-existências – como *Carpet of the rock*, na Figura 6.

Se o convite à observação e à deambulação, em diferentes modalidades de diálogo com o lugar, parece imperar, também se verificam instalações de sentido

Figura 6. Jazmin Charalambous – Carpet of the rock, 2018, madeira (sobreiro, castanheiro, pinho), tintas de óleo e estrutura de aço, 2x4x0,40 m. Fotografia: © Sofia Pereira Dias. Plataformas coloridas em madeira geram um pavimento sobre o solo da mata. Os materiais usados, a passagem do tempo, as folhas e a terra levadas pelo vento para se depositam na estrutura, integram-na progressivamente na natureza envolvente.



político e crítico. É o caso do trabalho de Miguel Palma, na Figura 7, que aborda o mau uso do planeta e a sua fragilidade face às ameaças que enfrenta. De acordo com o processo de trabalho peculiar do artista, um objeto pré-existente foi sujeito a uma nova leitura e ressignificação, neste caso, uma esfera metálica que boia de sinalização fluvial, representa o planeta.

O projeto foi descontinuado, apesar de o município de Viseu ter continuado a patrocinar a arte pública através de outras propostas orientadas para a leitura de elementos arqueológicos e para a ocupação ancestral da região: Lagaretas, de 2023, Estrada Romana, de 2024 e Pedra Cavaleira 2025. Os formatos adaptaram-se a menor financiamento, com esculturas do próprio João Dias e fotografia Sofia Pereira Dias. Presentemente, o mentor do programa tem em curso um projeto de *up cycling* ou *up[art]cycling* em que se privilegiam esculturas e intervenções artísticas em escolas, lares, espaços verdes ou outros locais onde se procuram melhorar, de acordo com os organizadores, as “condições do espaço e da comunidade que a intervenção abrange”. A sustentabilidade ambiental fundamentou algumas esculturas, como o “Guarda-Rios”, pássaro de grandes dimensões junto a um espaço público de Viseu, reproduzido na Figura 8, ou a “Rã-Ibérica”, instalada num parque municipal de Águeda, ambas realizadas com materiais e desperdícios recolhidos por João Dias e Sofia Pereira Dias, tendo as eco-escolas da cidade de Águeda, participado na última e ambas associadas a celebrações do Dia do Ambiente.



Figura 7. Miguel Palma – Planeta Primário/Boia Sideral, 2019, ferro e tinta primário, 160x160 cm. Fotografia: © Sofia Pereira Dias. Uma antiga boia de sinalização fluvial convertida numa escultura em que o artista interveio através da aplicação de uma camada de pintura (primário) que a protege da corrosão. Permaneceram por pintar algumas áreas da boia com o contorno dos continentes, fazendo dela uma representação do planeta. E os continentes continuarão a sofrer o desgaste, em resultado da passagem do tempo e da ação humana.

Nos oito anos de experiência, verifica-se a condução do projeto no sentido de maior integração social, sustentabilidade ambiental e participação das populações, concretamente das comunidades escolares. Esta reorientação programática resultou em propostas menos associadas a nomes reconhecidos do panorama artístico internacional e mais próximas da sociedade local, em correspondência com necessidades identificadas e abordadas de forma sustentável.

O programa Museu Experimenta Paisagem, 2020

Iniciado em 2020, este projeto, dotado de um Manifesto do coletivo MAG, formado pelas arquitetas Marta Aguiar e Mariana Costa, com colaboração da artista Sofia Marques de Aguiar, tem intervenções artísticas permanentes em duas rotas já implementadas: a Rota da Cortiçada e a Rota das Linhas de Água.

O programa parte de uma observação e de um estudo cuidado do território, da sua morfologia e particularidades geológicas e geográficas, dos modos de ocupação humana e da função dos lugares. É enquadrado pela parceria intermunicipal do Programa de Revitalização do Pinhal Interior, no distrito de Castelo Branco, criado pelo governo português para, nas palavras do documento oficial, “atenuar as consequências trágicas dos incêndios de 2017 a nível de perda de vidas humanas [morreram 116 pessoas] e da destruição da floresta e dos bens e serviços a ela associados”. A escolha da localização das obras foi feita em colaboração com as autoridades locais e considerou as

Figura 8. João Dias – Guarda Rios - Fórum Viseu, 2024, materiais reciclados. Fotografia: © Sofia Pereira Dias. Obra instalada na entrada de um espaço público de Viseu, realizada no âmbito da celebração dos Dias Mundial da Criança e Mundial do Ambiente. Feita de materiais e desperdícios recolhidos, reconfigurados na forma de um pássaro de cores vivas, é uma obra manifesto que pretende promover comportamentos de reciclagem e reutilização.



particularidades paisagísticas, a força da história ou as narrativas ancestrais de mitificação dos lugares. Do ponto de vista da metodologia, foram feitas diversas estadias para conhecer e contactar com as comunidades, pesquisar o património local, lendas, festas, gastronomia, profissões, e modos de sentir os lugares, entre crenças, medos e imaginações. Ainda que não tenha existido qualquer colaboração direta de membros dessas comunidades na fase projetual, as autoras afirmam que procuraram objetos estéticos movidos pelos estímulos do meio e que tentaram recusar indícios de qualquer personalidade artística ou idiossincrasias. Para isso, reuniram documentação exaustiva em memórias descriptivas, especificações técnicas de montagem, registos fotográficos e vídeo, e em conversas e entrevistas a habitantes, momentos de escuta, workshops com grupos específicos, negociação com associações e municípios. No período que antecedeu e coincidiu com a instalação dos trabalhos, tiveram lugar conversas online, transmitidas em *streaming*, com testemunhos, impressões e memórias. Outros profissionais foram chamados a pronunciar-se sobre o projeto, em entrevistas online. Estes são aspetos que distinguem o programa dos anteriores.

As primeiras propostas, intituladas “Moon Gate”, na Figura 9, “Véu” e “Farol dos Ventos”, nas Figuras 10 e 11, optam por soluções de contraste, seja pelos



Figura 9. MAG
- Marta Aguiar,
Mariana Costa,
com Sofia Marques
de Aguiar –
Moongate, 2020,
aço inox, resinas
e policarbonato.
Fotografia ©
MAG - Marques
de Aguiar. Um
círculo de resina
cor de âmbar,
com moldura de
metal, suspen-
se do arvoredo
junto ao rio. Em
certos momentos
do dia, o reflexo
na superfície da
água duplica a sua
presença e instaura
um ambiente
mágico e de rara
beleza, mas o efeito
de estranheza é
permanente.

Figuras 10 e 11.
MAG – Marta
Aguiar, Mariana
Costa, com Sofia
Marques de Aguiar
– Farol dos Ventos,
2020, cabos
náuticos coloridos.

Fotografia ©
MAG - Marques
de Aguiar. Aspetto
de Performance
com Dimegaz no
Farol dos Ventos.
Cortiçada Art Fest,
2024. Fotografia ©
Nagore Legarreta.
Sobre uma área
pedregosa junto a
uma gruta acerca
da qual correm
lendas antigas de
uma moura, a obra
ergue-se a uma
altura considerável.
Graças à cor viva
dos cabos náuticos
de que é feita, é
visível a grande
distância, tem
grande força de
atração e desperta
curiosidade. A
trama de cabos
já foi utilizada
para ações
performativas
de grande
espetacularidade
como a
apresentação de
uma bailarina que
dançou, suspensa,
em redor da
estrutura.

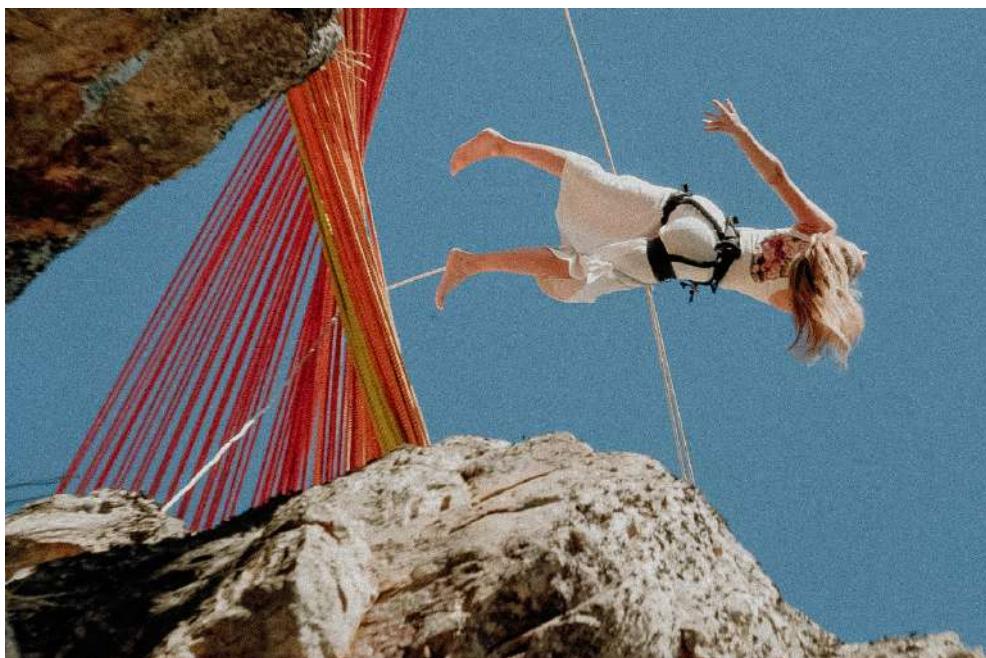




Figura 12. MAG – Marta Aguiar, Mariana Costa, com Sofia Marques de Aguiar – Magma Cellar, 2020, aço inox lacado, ardósia piro-expandida. Aspeto do público, com a peça em fundo, na performance de Ana Zelia e 8 mulheres de Cunqueiros, Cortiçada Art Fest, 2024. Fotografia © MAG – Marques de Aguiar. Instalada na ponte sobre uma ribeira, a estrutura utiliza o xisto de uma forma inusitada e ilumina-se à noite. A configuração cónica convida a entrar e, ao mesmo tempo a observar através dela. Está num ponto de confluência da aldeia que se anima aos fins-de-semana com os que voltam à terra, e em ações culturais efémeras.

materiais utilizados, seja pela cor dominante, seja pela forma. Não obstante a sua forte presença, não sugerem qualquer hierarquia ou superioridade face à paisagem, há antes um sentido de provocação e interpelação do observador.

A visibilidade das três intervenções emerge das aproximações e dos afastamentos permitidos pelo território e gera experiências que tipificaria como de encantamento em “Moon Gate”, baseada nos relatos do jesuíta António de Andrade, natural do lugar, nas suas deambulações pelo Oriente, ofuscação em “Véu” e assombro em “Farol dos Ventos”. Todas são alteradas sob os efeitos da luz, produzem reflexos e espelhamentos, opacidades e transparências e, por isso, são descobertas e redescobertas, vistas e reconstruídas a cada olhar. Há certamente a incorporação de dados locais, que repesco das memórias descritivas das duas obras reproduzidas: a cor âmbar de “Moon Gate” e os elementos ferrosos das rochas; a rotação dos cabos coloridos de “Farol dos Ventos” e o movimento das aves da montanha.

A Rota das Linhas de Água, implementada em 2021, inclui, do mesmo coletivo, as obras “Menina dos Medos”, figura inspirada em crenças e mitos do lugar e “Magma Cellar” que se apropria de uma das matérias dominantes da paisagem, o xisto, e que resultou na criação de uma imagem de marca da aldeia, com a participação da população.

Figura 13. Sami Rintala com 15 estudantes noruegueses - MEP Gate, 2024, madeira. Fotografia © MAG - Marques de Aguiar. Estrutura funcional em madeira instalada na localidade de Cernache do Bonjardim, em resultado de um workshop coordenado pelo arq. Sami Rintala com estudantes, de exploração das potencialidades do uso da madeira. Apresenta bancos de diferentes configurações ao longo de um vasto pórtico de elementos verticais e horizontais, que assinala simbolicamente a entrada no Museu Experimenta Paisagem.



Elementos como a reapropriação do território pela comunidade, a humanização e a pacificação (após os grandes incêndios já referidos), a reversão do processo de desertificação, surgem nas memórias descriptivas das obras, assumindo a sua utilização instrumental da arte para a reabilitação territorial e comunitária. A Figura 13 apresenta um pórtico em que a madeira foi explorada em novas estruturas e novos usos, numa residência internacional. O trabalho foi realizado no âmbito do projeto *Landscape Together*, apoiado por fundos comunitários europeus, que o coletivo MAG e a estrutura Experimenta Paisagem conceberam que, trabalhando essencialmente a sustentabilidade, visa também instalar arte na paisagem.

Dos três programas analisados, este é o único que procura a legitimação da expressão museu e a sugestão de gravidade institucional que lhe é inerente e que funciona também como instrumento de marketing. Paralelamente introduz a noção de experiência associada à comunicação cultural e turística, combinando a força do termo histórico e o apelo do termo atual. Também é o único que associa programação cultural regular às intervenções e esta é uma diferença fundamental para o efeito estruturante e duradouro do programa. O festival Cortiçada Art Fest, de periodicidade anual, promove atividades junta às intervenções permanentes, num contributo fundamental para a sua apropriação.

Reflexões finais: o efeito farol e o efeito âncora

Como reflexão final, recupero a definição de arte pública, de José Guilherme Abreu:

- a) Ideário: a arte pública visa fazer chegar a arte a todos os cidadãos para ajudar a melhorar a sua vida coletiva e a sua evolução cultural.
- b) Impacto: a arte pública implica uma postura cívica do artista e provoca um comportamento social do público (apropriação ou rejeição).
- c) Inclusividade: a arte pública adequa-se a múltiplos destinatários, técnicas de produção, meios expressivos, linguagens plásticas e formas de expressão, em coabitação pluridimensional.
- d) Regime: a arte pública resulta de um regime de produção alojada distinto da restante produção (Abreu, 2013, p. 20).

Ao rever esta definição esbatem-se as dúvidas relativas à possibilidade de instaurar arte pública fora das grandes cidades e do ambiente urbano. Dado que a arte pública se define em termos de princípios e ideário, ela é válida em qualquer ambiente. No que concerne aos programas em análise, conclui-se que a correspondência de cada um à definição citada, aumenta gradualmente entre o primeiro e o terceiro casos. Se todos correspondem às alíneas a), e c) por operarem num plano de democratização e acessibilidade da arte, com preferência pela instalação permanente, e por congregarem uma diversidade de artistas e práticas e, assim, alargarem os seus potenciais destinatários, já o alinhamento com as alíneas b) e d) se afigura mais limitado. De facto, embora não se possa questionar a disponibilidade dos artistas para trabalhar no espaço público, nem sempre os processos de trabalho e os resultados evidenciam postura cívica ou participação direta dos cidadãos na conceção da obra. Sendo residual, está por cumprir o grande desafio destes projetos.

Dos utilizadores dos programas, dir-se-á que não são visitantes, mas caminheiros de olhar ambulatório, protagonistas de uma experiência visual, acústica, haptica, insubstituível e intransmissível, como forma privilegiada de aceder ao campo estético e artístico. Na linha de afirmação do espectador, como cocriador e coprodutor, ao *walking artist* sucedeu o *walking spectator*, o espetador de condição nómada.

Do ponto de vista curatorial, os projetos afastam-se estrategicamente do dogmatismo *site-specific* e aproximam-se das declinações das práticas *in situ*, formuladas como *site adjusted*, *site oriented*, *site conditioned/determined*, *site dominant* sistematizadas por Robert Irwin (apud Ross, 1993, p. 175).

As obras de arte estão sob o efeito farol, no sentido em que se erguem para nos atrair e, ao mesmo, tempo para nos orientar no território e sob o efeito âncora, no sentido em que se enraízam no lugar, captam-lhe a matéria e a alma. Como farol geram o impulso para ir e como âncora corporizam o apelo para ficar. Como

farol convocam o que se divisa de longe e remetem para um artista e um objeto a descobrir; como âncora convocam o que se vê ao perto e para as especificidades do sítio. São cabeça no ar e pés na terra.

E retomo a ideia do preâmbulo: símbolos religiosos, elementos naturais ou certas construções eram, e continuam a ser, bússolas no território rural, avistadas de longe. Interiorizadas como parte da vida das populações, também estas intervenções artísticas acabarão por cumprir esse papel.

Referências

CASTRO, Laura. **Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem.** Antecedentes, práticas actuais e problemática. Porto: Fundação Engº António de Almeida, 2012.

CASTRO, Laura. Art, landscape, and rurality. In: HODOS (Org.). **Desencaminharte'18.** Art on Site. S.l.: Comunidade Intermunicipal do Alto Minho, 2019, pp. 15-21.

CLARCK, Thomas A.; FULTON, Hamish. **Standing Stones and Singing Birds in Brattany.** A Conversation with Hamish Fulton at Domaine de Kerguéhennec by Thomas A. Clarck. Bignan: Domaine de Kerguéhennec, 1989.

GOVERNO DE PORTUGAL. **Programa de Revitalização do Pinhal Interior:** Presente e Futuro, 2021. Disponível em: <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/documento?i=programa-de-revitalizacao-do-pinhal-interior-presente-e-futuro>. Acesso em: 10 jun. 2025.

HODOS (Org.). **Desencaminharte'18.** Arte Aplicada ao Lugar. S.l.: Comunidade Intermunicipal do Alto Minho, 2019. Disponível em: https://www.cim-altominho.pt/fotos/editor2/cimaltominho/gca/190326_des_aflivro_low.pdf. Acesso em: 10 jun. 2025.

LIPPARD, Lucy (Org.). **Overlay:** Contemporary Art and the Art of Prehistory. New York: The New Press, 1983.

MAG. **Landscape Together.** 2024 in a nutshell. Porto: MAG - Marques de Aguiar, 2025. Disponível em: https://experimentapaisagem.pt/wp-content/uploads/2025/02/LT_REPORT2024.pdf Acesso em 10 jun. 2025.

MAG. **Manifesto**, 2020. Disponível em: <https://experimentapaisagem.pt/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

ROSS, Stéphanie. Gardens, earthworks and environmental art. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan. **Landscape, natural beauty and the arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 158-182.

Laura Oliveira Castro

Doutora em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Mestra em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa e Licenciada em História da Arte pela Universidade do Porto Faculdade de Letras. É Professor na Universidade Católica Portuguesa. Foi Vice-Presidente do Governo de Portugal - Ministério da Cultura. Atua na(s) área(s) de Humanidades e Ciências Humanas com ênfase em Artes. (Pintura; Literatura portuguesa; Paisagem Arte portuguesa; Arte; Arte contemporânea; Museologia; Arte moderna; Escola das Artes; Artes).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8470-2557>

TRADUÇÃO

Nós, singular plural (fragmentos de uma conversa)

We, singular plural (fragments of a conversation)

Rodrigo Rebelo Silva

(LIDA, Instituto Politécnico de Leiria: Caldas da Rainha, Leiria, Portugal)

Tradução: José Cirillo; Karyne Berger Miertschink

Resumo: Este ensaio filosófico examina a natureza problemática do pronome “Nós” como conceito político e ontológico contestado. Baseando-se na noção de “singular plural” de Jean-Luc Nancy, o texto critica identidades coletivas fixas (nacionais, étnicas ou ideológicas) como redutoras e excludentes. Explora a tensão entre a necessidade de articulação comunitária para agência política e os riscos de homogeneização, destacando como “Nós” oscila entre potencial emancipatório e apropriação coercitiva. Pensadores contemporâneos como Judith Butler, Tristan Garcia e teóricos ecológicos (e.g., Baptiste Morizot) fundamentam discussões sobre coletivos fluidos, interseccionalidade e alianças não humanas. O autor defende o “Nós” como prática aberta e processual—ancorada em ação compartilhada, não em identidade—para navegar esferas públicas fragmentadas, interdependência ecológica e responsabilidade ética frente à polarização.

Palavras-chave: identidade coletiva; singular plural; ecologia relacional; esfera pública.

Abstract: This philosophical essay examines the problematic nature of the pronoun “We” as a contested political and ontological concept. Drawing on Jean-Luc Nancy’s notion of “singular plural,” the text critiques fixed collective identities (national, ethnic, or ideological) as reductive and exclusionary. It explores the tension between the necessity of communal articulation for political agency and the risks of homogenization, emphasizing how “We” oscillates between emancipatory potential and coercive appropriation. Contemporary thinkers like Judith Butler, Tristan Garcia, and ecological theorists (e.g., Baptiste Morizot) inform discussions on fluid collectives, intersectionality, and non-human alliances. The author advocates for reimagining “We” as an open, processual practice—rooted in shared action rather than identity—to navigate fragmented public spheres, ecological interdependence, and ethical responsibility amid polarization.

Keywords: collective identity; singular plural; relational ecology; public sphere.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49296>

*Texto publicado originalmente como: SILVA, Rodrigo Rebelo. We, singular plural. In: CAEIRO, Mário; ABREU, José Guilherme. Art as Gestation of the Public Sphera. Porto, Porgugal: LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Arte; FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia; R3iAP – Rede de Informação, Investigação e Intervenção em Arte Pública, 2024, pp. 190-206. Disponível em: <https://ucp.academia.edu/R3iAPRededeInforma%C3%A7%C3%A3oInvestiga%C3%A7%C3%A3oInterven%C3%A7%C3%A3odeArteP%C3%BAblica>

Singular Plural: de modo que a singularidade de cada um é inseparável de seu ser-com-os-outros e, portanto, de fato e em geral, uma singularidade é inseparável de uma pluralidade. (...) O singular é, antes de mais nada, cada um, e, portanto, também cada um com e entre todos os outros. O singular é um plural compartilhado. (Jean-Luc Nancy, *Être Singulier Pluriel*)

Nós não sabemos ao que se refere o nome “Nós”: temos que dizê-lo, como uma abertura da cena e da palavra. Nada é mais difícil, mais obscuro e mais opaco do que o que se instala quando pronunciamos o pronome “Nós”. Não sabemos de quem é o nome “Nós”, o que esse pronome impessoal nomeia e quem é nomeado por ele. Doravante, nós sem aspas, aquele que requer todas as aspas reduplicadas. Não sabemos o que designa ou como designá-lo. Não simplesmente sabemos quem Nós somos: não sabemos o que Nós é ou a quem Nós se refere quando o dizemos. Não sabemos o que o Nós significa para cada um ou para todos: o que circunscreve ou agrupa, quem está reunido sob esse rótulo ou sob esse nome. Tornou-se, no registro de palavras e atos políticos, uma palavra difícil: densa, equívoca, escorregadia e até mesmo traiçoeira. Quem é Nós? O que é esse Nós quando você diz, quando alguém diz Nós? Que conjunto ou grupo, que reunião é essa que faz do Nós esse coletivo indefinido e indeterminado? Como dizer isso no singular (Nós, lembremos, é a primeira pessoa do plural), porque Nós é um singular, mas um singular que designa um plural: um plural público, como se dizer Nós tornasse pública e manifesta uma certa reunião, um certo agrupamento, uma certa maneira de fazer coletivo ou de fazer comunidade. Mas Nós quem, exatamente quem? Eu e você? E eles – não eles ou eles? Nós com quem ou Nós contra quem? Nós, os humanos? Nós, os terráqueos? Nós, os vivos? Quando nos perguntamos – (para quem? para Nós?) – o problema não é apenas quem, mas também o quê: o que é Nós, para dizer Nós e, acima de tudo, por que fazê-lo, como fazê-lo (ainda). Em outras palavras: como fazer isso coletivamente? Como enunciar a singularidade de uma pluralidade irredutível de diferenças, que, não obstante, estão em uma certa reunião?

(...)

Também podemos dizê-lo, sem cautela ou nuance. Tantas vezes o sentimos, tantas vezes somos regrados. Apresentar o Nós como um problema é apresentar o problema das “identidades” (coletivas) – nações, religiões, etnias, comunidades, grupos, minorias, maiorias supostamente identificáveis porque estão emaranhadas ou entrelaçadas com o Nós, emaranhadas em uma identificação. Identificar: essa é nossa paixão profana e impiedosa, como um vício na forma de linguagem e pensamento. Mas estamos realmente condenados a ter que identificar? Mas nada se tornou mais problemático atualmente do que a

palavra identidade: brandida e erguida, usada e desgastada, em muitas lutas por reconhecimento e distinção, em confrontos fraticidas e disputas de poder. Como esses Nós, esses coletivos, essas declinações de pertencimento e afinidade de semelhança e enredamento, do entrelaçamento que faz a substância do que chamaríamos de social ou de histórico, foram formados e enunciados? Como enunciar e declinar hoje o pertencimento, a adesão, o combate, o desejo, a força um Nós? Quantas tarefas infinitas no labirinto da arqueologia genealógica nos aguardam (desde sempre). Mas também: como recusar e rejeitar esses Nós feitos às pressas e pela pressão (“o bom português”, a extrema direita), desidentificar e desobjetivar, desembaraçar esse embaraço de simplificações e generalizações? Como é possível que esses muitos de Nós pareçam estagnar e recrudescer, retornar fantasmagoricamente quando já os considerávamos amaldiçoados ou desmantelados? Como é possível que outros Nós surjam e se formem no horizonte, enquanto outros vacilam, estremecem, se desintegram mortiferamente? Como podemos ser responsáveis e corresponsáveis (criadores e cocriadores) por coletivos (ou conectivos, deveríamos talvez escrever) que inventarão a si mesmos ou que, pelo contrário, estão em deliquescência, liquefazendo-se com a história? Como lidar com esses Nós abusivos e usurpadores, totalizantes e totalitários, esses Nós, enunciados com muita pressa, unificados com muita rapidez? Quem disse isso, quem pode dizer isso? O que você quer dizer com isso?

Quem decidiu, quem escolheu, quem traçou a linha divisória, aquela que circunscreve, às vezes precariamente, às vezes por força da lei ou força sem lei, os incluídos e os excluídos do Nós? O que Nós éramos, quando éramos (o mesmo) Nós? O que finalmente seremos, quando nos tornarmos Nós? A formação e o significado desse nome singular de um plural, o pronome essencial da voz política, da reivindicação e da revolta, da afirmação e do “em nome de”. Quem hoje pode falar “em nome de”, se o fazem multiplicando os cuidados e as precauções, os endossos? A primeira pessoa do plural é mesmo uma “pessoa” se, sem mais afirmações: uma “pessoa” pode não ser um plural? Não deveríamos então, ao invés de dizer Eu, sempre dizer Nós-Eu (1ª pessoa do plural), Eu-Nós (1ª pessoa do singular)? É uma alquimia do verbo, isso, como escreveu Rimbaud.

Precisamos esclarecer as maneiras obscuras pelas quais somos enredados, integrados, vinculados, conectados, misturados e assimilados, reconectados e retidos e as múltiplas incorporações e introjeções ao mais-do-que-eu e ao mais-do-que-um, aos coletivos que nos coletam e que nos reúnem, que nos acolhem ou que nos colhem. O terreno político da mobilização e da militância, do comprometimento e do engajamento, está hoje (mais do que nunca?) fragmentado, dividido, povoado por fissuras e confrontos. Confrontos irreconciliáveis e agravados, sem nenhuma dialetização à vista. Muitos (de nós?) hoje estão se demarcando e se desidentificando, sentindo uma impossibilidade (constitutiva?) e uma impotência (nativa?) de formar um grupo ou pertencer, de consentir com a mistura heróclita

dos diferentes em um comum: em um senso comum ou em um sentimento comum – que senso e que sentimento hoje nos identificariam a um Nós pacificamente identificável? Nós, o casal, Nós, os professores, Nós, os intelectuais, Nós, pais e filhos, Nós, europeus, Nós, ocidentais, Nós, os ricos e desenvolvidos, Nós, pós-isso e pós-aquilo, Nós, cidadãos antropocênicos e apocalípticos, desintegrados e pulverizados? De nós (plural) são feitos e confabulados esses nós (singular)? Nós nos perguntamos cada vez mais insistentemente, acumulando perplexidade sobre perplexidade, desilusão sobre desilusão, ceticismo um após o outro, dúvida radical e contundente. Mas a questão permanece: como nos unirmos e pelo que nos unirmos hoje? Com quem, para fazer o quê, com que objetivo, com que desejo, com que esperança, em nome de quê? Como experimentar e ensaiar coletivos, constituí-los ou estabelecê-los, mesmo de forma dispersa ou divergente, múltipla e multiplicada? Este é o lema: como fazer uma “esfera pública” se não é uma esfera e mesmo que seja, não é totalmente pública?

Judith Butler, em seus últimos ensaios, tem se interessado por essas novas formas de mobilização e insurreição, de protesto e clamor, perguntando de que formas (jurídicas, filosóficas, constitucionais, políticas, artísticas, etc.), mas, sobretudo, perguntando que outras formas de fazer política são essas que parecem emergir nos modos não identificados de fazer e organizar coletivos. E o que pode estar emergindo novamente além do espaço saturado e agoniado da política de identidade e identificação, das operações de identificação e do identitarismo. Sempre e ainda a identificação: mortal, mortal, morta. Reflexão sobre o direito de se reunir e o direito de dissentir, sobre a desobediência civil e o protesto não violento, sobre os modos de ativismo e manifestação pública, as condições e as dinâmicas que os tornam possíveis, suas implicações e seus efeitos imprevistos, suas complicações e seus impasses fantasmáticos. O que significa ser um grupo ou um grupo de pessoas e, antes de tudo ou depois (a festa foi legal, cara), enunciar um Nós singular de um plural? (Como o Nós é sempre o singular de um plural, não é demais dizer: puro oxímoro ou puro paradoxo, encenação do impossível). Qual é o conteúdo democrático de tal movimento ou reunião e qual é sua eficácia real ou sonhada? Como podemos entender a ação conjunta de corpos e espíritos, as vontades combinadas e confluentes em meio ao sensacionalismo da cobertura da mídia, suas imprecisões e inadequações, suas instrumentalizações? Como podemos pensar ou repensar as práticas de ação direta ou práticas antagônicas, ou mesmo o simples gesto de crítica e recusa, de dissidência e afirmação de outra vida, outro desejo, outro significado?

Como podemos dizer não e, ao mesmo tempo, dizer sim, afirmando a vida onde ela está estagnada, onde o deserto cresce? As reuniões, estar-junto, vão além das reivindicações e dos discursos, não se reduzem à expressão de um direito de manifestação ou indignação, assim como o político não se reduz à política, nem a política às políticas, em seu sentido de administrações e governanças de

assuntos públicos. A reunião, o estar-junto, como uma figura exemplar de um Nós, singular plural, não é reduzida, restrita ou limitada ao que busca circunscrevê-la e inscrevê-la no reconhecível e no conhecido, não é subjugada a categorizações. No passado (mas não há muito tempo), Antonio Negri chamou esse Nós que virá de multidão, mas que já estava lá como um enxame, o do cognitariado digital (ele próprio também uma figura do proletário), multitudo, além de qualquer identificação com um povo ou com um sujeito coletivo reconhecível e designável. A figura enuncia: uma força e um desejo, mobilizadores, um ponto de partida para a ação cujo ponto de chegada é constitutivamente indeterminado e imprevisto. Políticas radicais, formas radicais de solidariedade e ajuda mútua, que fazem a si e fazem acontecer, coletivos e comunidades, que se levantam contra o poder destrutivo da violência estatal e da guerra, o poder das multinacionais e dos grandes mercenários que hoje são as forças econômicas e políticas das grandes indústrias e dos grandes conglomerados de poder: como responder a eles? Outro significado e configuração do espaço público e da esfera pública também estariam emergindo e radicalmente em questão, nesse repensar do que Nós somos, do que significa dizer Nós (e, no limite, seríamos levados a retornar à “questão da liberdade”, tão arcaica, tão grega). Era daqui que eu queria partir, ou era aqui que eu queria chegar. Mas para onde? É preciso sempre perguntar, fazer a indagação insistente e obsessiva de onde (onde encontrar, onde localizar, onde se vê e ouve, onde se identifica). Lá? Aqui?

(...)

É uma questão de convicções compartilhadas, antes da convergência de dificuldades. Interseccionalidade, disse ela. Temos que nos conectar com convicções que não são convergentes e com convergências sem convicções: esse é o nosso destino e o nosso drama, insuperável e imbatível. É por isso que “Nós” é (tudo?) menos uma questão de identidade (de origem, de mito, etc.) do que a afirmação de uma recusa, daquilo a que nos apegamos e de onde estamos. Nós nos levantamos e dizemos “não” juntos: um nós não identificado é vislumbrado e entrelaçado, para que possamos finalmente dizer “sim” a tudo com o que finalmente começaremos. E nem todos nós aderimos ou mantemos as mesmas coisas, nem aderimos ou mantemos as mesmas palavras. As mesmas coisas, em direção a eles, os que já são sempre outros, relançados em palavras, que nunca formam nada além da própria alteridade (outro), transcendência, fecham a imanência da vida, dos corpos, dos olhares, dos gestos. A questão não é dizer quem somos ou de onde viemos, mas para onde estamos indo, ou para onde queremos ir juntos, para onde iremos se nos juntarmos, ou ainda: quem seremos se nos juntarmos, o que podemos ser juntos ou fazer juntos, o que só será se nos tornarmos ou fizermos Nós-juntos, mas onde, para onde? Quem juntos?

(...)

Isso ressoa em Nós, ressoa no Nós, uma espécie de pedido de desculpas ou um chamado para estarmos juntos ou fazermos juntos: como se o Nós fosse essa (imensurável) expansão ou dilatação (do coração) de uma reunião ampliada, como algo que se abre. Mas o Nós é imediatamente seguido por um sentimento de indeterminação (ou de infinito, contrastando com as insinuações de mortalidade): o que é essa cena (mais-que-esfera) que se abre nessa enunciação de um Nós, que espaço de possibilidades se abre ali, que comunidade é essa (ousamos ainda dizer essa palavra tão bela, sabendo como o comunitarismo é a própria lógica – a hiperbólica – da identificação e da identidade?)? O que esse nós de uma comunidade, escrito, dito, sentido, tem em comum? Essa força de união, de apelo e convocação, de ser ou de agir, é hoje mobilizada e mercantilizada em incontáveis guerras ou confrontos dos múltiplos elos que se chocam e atacam uns aos outros.

Comunitarismos, tantos quanto as migalhas e os escombros de comunidades humilhadas e ofendidas, fracassados e tentados, interrompidos e fraturados, assombrosos e fantasmáticos? Não apenas entre os Nós, aprisionados e anquilosados, mas entre Nós-mesmos (quando o mesmo é o mesmo?), com contornos difusos e indefinidos, reféns de múltiplas instrumentalizações, reconduções e recanalizações. Polarizações e divisões são agravadas por telas que transmitem e replicam imagens do mesmo e do idêntico: nós e eles, os de fora e os de dentro, mas também um Nós que desenvolve patologias autoimunes (Derrida e Esposito escreveram páginas luminosas sobre essas lógicas imunes e autoimunes do comum e da comunidade: deveríamos retomá-las) que se misturam e corroem, atravessadas pelos inevitáveis paroxismos de identidades (todas, cada uma), pelas armadilhas do identitarismo (todo, qualquer). As questões de hospitalidade e recepção, ajuda mútua e convívio lutam contra a massiva tendência à polarização, que é perversamente nutrita pela estase da identidade. Mas há elos que se formam e emergem para enunciar uma reivindicação ou um direito que subsume a uma identidade feita e dada: como lhes fazer justiça? Poderíamos talvez dizer que há um recurso à palavra nós que, enquanto obscenamente exibe apropriações insidiosas, também exige (de nós?) uma recomposição de forças de modos de protesto e reivindicação, de defesa de um direito ameaçado ou precário, de defesa de um modo de vida intimidado. A palavra soa, portanto, como uma voz de confronto de identidade enunciada pelo nós abusivo e usurpador, mas também como a voz indistinta de uma esperança: um apelo, um apelo militante pela força, pela coragem de um nós emancipador (que abre uma convergência sem convicção ou uma convicção

sem convergência). Devemos, portanto, perguntar o que é dito a cada vez que dizemos nós: devemos ouvir o Nós e o que se eleva nele, qual é seu elã e seu impulso vital, qual é a prática do coletivo e do conectivo, do estar-junto e do fazer-com, que promete e discernir que sistema de coerções esses elos usurpadores e abusivos às vezes abrigam.

(...)

Muitos autores (não os citarei aqui, mas a lista é imensa, além dos já mencionados: Baptiste Morizot, Barbara Stiegler, Emanuele Coccia, Marielle Macé, Patrice Maniglier e muitos outros) estão agora investigando esse horizonte de enunciação: quem são os nós¹ que surgem hoje, ameaçadores ou emancipadores, sua fragilidade e sua força, sua coesão e sua dispersão, o horizonte e sua demanda. Sobre todas as múltiplas, emergentes e imprevistas formas que temos de (conhecer) a nós mesmos e (sentir) que somos membros de um nós, de uma comunidade, membros de um plural singular. Temos de encontrar novas maneiras de refletir sobre o devir do Nós ocidental ou do Nós contemporâneo ou do Nós humano: o que acontece com esse Nós se pensarmos nele como inextricavelmente entrelaçado com os múltiplos seres e formas de vida que são seus parceiros e aliados nos nichos ecológicos onde vivemos (as bactérias, os vírus, os insetos, as árvores, os rios, as florestas, as geleiras), mas também com todos os contextos de ecossistemas urbanos e artificiais que criamos e que nos separaram ou criaram outras barreiras e fronteiras com esses parceiros e aliados? Essa é uma das questões cruciais da antropologia contemporânea (Tim Ingold, Eduardo Kohn, Anna Tsing, Phillippe Descola ou Bruno Latour), de sua atenção à singularidade entrelaçada das formas de vida, às suas complexidades e interdependências, às vezes inextricáveis e muitas vezes inseparáveis, de comunidades concretas. É uma questão de pensar em novos vínculos ou outras conexões (ou que só agora estamos descobrindo ou redescobrindo), formas de se relacionar ou “formas de estar vivo” (o título do belo e profundamente político livro de Baptiste Morizot), com esses outros vivos que são as inúmeras espécies vivas que povoam os ecossistemas terrestres. Baptiste Morizot, em seu livro “Ways of being alive” (ou já em *Les diplomates*), mostra as complexidades, férteis e emergentes maneiras de transformar nossos comportamentos de mestres e senhores, de proprietários de um grande arsenal de recursos à nossa disposição, um estoque de energias ou matérias-primas, em parceiros e aliados: como diplomatas, ou seja, seres em permanente negociação, em trocas de informação, materiais e energia, que precisam ser mapeadas sistematicamente, no âmbito de uma ecologia relacional, capazes de

1 N.t. Neste caso, a tradução “nós” é para o termo “knots”, plural de “nó”, amarração, laço.

compor e programar modos múltiplos e interdependentes de relacionamento com outros seres vivos, capazes de comunicar e receber algo de outros, de promover trocas e ofertas de aliança, estabelecendo pactos e coalizões ecológicas de ajuda mútua e cooperação (Kropotkine, que viu e tentou enunciar isso como a grande lógica da evolução da vida).

E isso sem pressa de se tornarem sujeitos autônomos e independentes, rápidos em se considerarem e agirem como entidades únicas e puramente livres que existem fora da imensa rede de relações que constitui o tecido da vida (ou, no caso dos sujeitos humanos, sem a imensa rede de independência que nos torna todos dependentes uns dos outros para as menores coisas que tomamos como certas), sujeitos idênticos a si mesmos, identificados e substanciais, orgulhosos de sua substância identitária. O oposto de uma certa vulgata darwinista que faz das relações ecossistêmicas um conflito de todos contra todos, em que o direito do mais adaptado se tornou o direito do mais forte, em que a pressão do encontro criativo e coorganizador se tornou competição e luta pela sobrevivência.

(...)

Entre os historiadores, também há várias vozes questionando as hesitações e fraturas dos EUA: suas relações com os territórios que colonizou e instrumentalizou, seus jogos de poder geopolítico e a responsabilidade por sua historicidade. É uma questão de prevenir que as narrativas históricas se tornem blocos monolíticos, que se solidifiquem e endureçam muito rapidamente, que encenem a fábula de um nós unificado e contínuo, de uma identidade nacional ou territorial, por exemplo. Ou de uma Europa branca e cristã, resolutamente greco-latina, tragicamente heroica em face de suas incontáveis e temíveis eco-miscigenações e etnomisturas: temos que deslocar territorializações, não nos assentar como em uma terra conquistada, reflexo imemorial dos filhos dos antigos colonizadores. É uma questão de tornar “*nossa história menos obviamente nossa, de fazê-la nos intrigar e nos surpreender, de nos fazer parar de fingir ter uma relação de conivência imediata com ela, de uma transparência apressada dela para si mesma ou de Nós para Nós mesmos*”, como diz o historiador Patrick Boucheron. Uma história(s), como Georges Didi-Hubermann encantadoramente narra, composta de “múltiplos estratos, estratificações e estratigrafias de múltiplos tempos, cristalizações de tempos que se difratam e se disseminam ao longo da ilusão devota do continuum histórico”. De uma narrativa guerreira de vencedores e vencidos, da retórica guerreira e do confronto que vemos hoje, mais uma vez, tomar a frente e o palco, como acontece, inclusive, cotidianamente, no jogo político.

(...)

Em 2016, Tristan Garcia publicou um ensaio instigante e desafiador, comprometido com uma certa maneira de pensar a emancipação e suas derivações de identidade, intitulado “Nós”. O ensaio está interessado nos grandes discursos e nas pequenas frases, nos slogans e nos manifestos que tornam nossa condição emaranhada em identidades coletivas, em práticas do coletivo. Aqui, o Nós aparece como a sobreposição de camadas (calcós e terraços, decalques), de planos densos ou porosos, que selecionamos ou mobilizamos taticamente para comunicar identidades sociais, para declinar o pertencimento, recortar e remontar (todo o Nós é um sistema de recorte e circunscrição, que gerencia conflitos de recorte e jurisdição) no espaço de reconhecimento das espécies sociais, gêneros, tipos, classes, gerações, minorias. Toda uma variedade proteiforme de construções, que são formas de situar e mapear o pertencimento, nossas lealdades ou fidelidades, às vezes não reconhecidas, ou nossos repúdios ou silêncios, assumidos ou negados.

Essa compreensão evidencia um modelo vivo de composições e agência, algumas mais ideológicas, outras mais especulativas, algumas mais disciplinares ou de controle biopolítico (Foucault, Negri, Agamben), outras mais emancipatórias (mas o que significa emancipação hoje?). Somos – ou melhor, participamos – de uma constelação móvel e dinâmica que está sendo redesenhada e reconfigurada com outras multiplicidades vivas, que se estende, cruza e se emaranha, que se entrelaça com outras composições de identidade. Essa é uma tentativa de repensar a existência política como uma guerra de elos, em uma guerra de nós de identidade (coletiva) que se opõem uns aos outros em conflito, em uma luta por representatividade, reconhecimento ou influência, mas também, em outro sentido, de identidade como uma coisa de nós e laços, de vínculos e conexões que se entrelaçam, amarras e ligações a blocos de identidade onde (alguém) pensa em subsumir uma certa identificação (sempre identificação), mais ou menos precária e transitória, mais ou menos durável, subterrânea e silenciosa, que nos mantém (apesar de tudo) com alguma percepção de reunião entre nós, mas, ao mesmo tempo, da qual somos dissidentes arrancados, às vezes em pura perda ou orfandade.

Tristão Garcia redesenha a narrativa das aventuras das emancipações modernas e contemporâneas (ainda em curso e inacabadas), da visibilidade de coletivos ainda invisíveis e inaudíveis, cujos elos só ganharam audibilidade e visibilidade ao longo de um século de lutas. São todos, tantos, elos proliferantes e contraditórios, que hoje vislumbramos identificar a partir de sua incessante e recorrente desidentificação: nós, as mulheres, nós, os judeus, nós, os negros, nós, o povo, nós, os refugiados e apátridas, nós, os trabalhadores, nós, os imigrantes, nós, os vivos, e assim por diante. Somos suscetíveis de cruzar com todos esses nós, mas, sobretudo, de cruzar caminhos em Nós (no

interior perfurado ou perfurante de cada indivíduo ilusório), em nossas histórias quebradas e memórias compartilhadas, moradias cruzadas ou abandonadas, nas relações diretas ou indiretas que mantemos com tempos e lugares. A multiplicidade interna ou internalizada que cada (um de) nós é e que faz com que cada (um de) nós nunca coincida inteiramente consigo mesmo. O um-que-difere de-si-mesmo, infinitamente. Tristan Garcia questiona essa multiplicidade internalizada que nos atravessa e que se tornou ostensiva, que se mostra em uma fratura exposta, que se torna explícita ou se afirma em sua multiplicidade. A segunda parte do livro, incisiva, fala sobre as “restrições de identificação” que nos atravessam e habitam, como um fundo não identificável, mas que segregam mecanismos de identificação e reconhecimento dos quais somos os elementos em um sistema ou elos em uma cadeia, que expressam e manifestam, que ativam, a forma incerta de certos “nós”. Todos esses são processos e processamentos históricos, construções geradas para nos integrar em certas categorias de pertencimento e identificação, para nos localizar em um mapa de descrições e formar sobre nós uma previsibilidade e um monitoramento algorítmico, um perfil, poderíamos dizer hoje, de um capitalismo de vigilância (para usar a expressão, tão precisa, do livro – um dos mais importantes deste século, acredito – de Shoshana Zuboff, que trata apenas, em seu centro, de todos os procedimentos e programações de “identificação”, em um sentido amplo).

A artificialidade, quer dizer, a fragilidade de cada uma das categorias de pertencimento, a construção factícia e fictícia, as ficções que nutrem, as fábulas que encenam, as crises que se recusam a enfrentar e que, por isso mesmo, e até certo ponto apesar disso, as mantêm ainda em aparente funcionamento, algumas delas mais desenfreadas e em ascensão, estrategicamente instrumentalizadas de acordo com os interesses de certos grupos ou sistemas. Estamos bem cientes de que tudo isso está acontecendo diante de nossos olhos, todos os dias, em uma tela perto de você, perto de nós. Ele busca formular a hipótese de uma relação crítica e cautelosa com o uso e o abuso do nós (de identidades e identificações): como pensar a identidade como um uso da palavra e da declaração, da afirmação que não força a diferenciação que separa, nem força a semelhança que unifica, como uma relação criativa, questionadora e atenta com os usos da identidade e do idêntico, mas também com a exacerbação da diferença como diferença absoluta que se congrega em um identitarismo ou em uma alteridade hipostasiada e inassimilável (a absolutização da diferença seria tão prejudicial – porque seria simétrica à absolutização do idêntico como totalmente idêntico a si mesmo). O mesmo e a mesmice, a identificação e a identidade como hipérboles de um nó (e um nó) fantasmático, o berço de uma emancipação segregadora e de uma polarização mortal.

(...)

O “nós” não é tanto o terreno da emancipação e da liberação quanto o terreno do aprisionamento e da dependência. Essa é sua ambiguidade constitutiva, que demanda ou convoca nosso discernimento. Mas não somos nem mais independentes do que dependentes, nem mais livres do que integrados à ordem e à necessidade das leis da natureza e do universo, tampouco definitivamente emancipados ou incuravelmente pertencentes: somos, talvez, sempre essas duas coisas, simultaneamente, às vezes até ao mesmo tempo. Temos uma natureza dupla irreconciliável, constitutivamente inacabada e capaz de contradição, atravessada por impulsos contrários. A mecânica da identidade torna-se complexificada e desnaturalizada, o pertencimento é entendido como pluralizado, complicado, com camadas de tempo cobertas e reconstruídas. A questão da comunidade, ou de comunidades plurais, mais apropriadamente, é a questão da participação: como tomamos parte e somos separados em grandes conjuntos, em reuniões forçadas ou desejadas, em uma série de círculos de identificação e identidade que se cruzam como na teoria dos conjuntos, lugares de fidelidades e infidelidades, lugares de reivindicação nos quais tentamos nos posicionar, mover, deslocar, etc. As identidades contemporâneas são feitas de incisões plurais e exclusões múltiplas, ou seja, pertencimentos contraditórios que são espacializados, que podem tentar ser visualizados como espaços ou paisagens em um mapa, como territórios mais ou menos imaginados, mais ou menos reais, que se movem: calques e trilhas que se densificam ou se condensam em torno de um estranho atrativo, um “*nome coletivo*”. Os “*nomes coletivos*” são esferas ou círculos de pertencimento, ou talvez cercas que delimitam e circunscrevem uma propriedade e, portanto, estabelecem uma divisão entre incluídos e excluídos. Mas circulamos entre e através desses círculos, nós os cruzamos, fazemos tangentes, mesmo que nos pareçam opacos e compostos. Mas essa figuração espacial do político, esse espaçamento que torna a identidade um movimento de aproximação e distância, de deslocamento e territorialização, e não exatamente uma casa de família (ou uma casa comum) ou um contêiner estático. Caminhamos entre esses contêineres de identificação contraditória, tentando traçar um caminho ou um caminho diplomático: e o caminho é diferente para todas as pessoas, uma mulher negra homossexual não segue o mesmo caminho que um homem branco pobre que não tem escolaridade, ou um jovem urbano cosmopolita: a que nomes coletivos cada um deles recorrerá para encontrar um pouco mais de liberdade, dignidade, reconhecimento, direitos. As identidades são mais do que um local de morada, no sentido de uma residência ou permanência em um local estabilizado, elas são uma navegação incerta por elementos móveis. Mais do que uma sujeição ou uma subjetivação, elas são dinâmicas de individuação (se quisermos), algo que se define progressivamente em

avanços e recuos, em preenchimentos e esvaziamentos, como uma respiração (inspiração e expiração) ou um pulso (uma sístole e uma diástole). Tristan Garcia diz: “tudo é uma questão de prioridades entre esses círculos e nosso desejo de circular entre eles e através deles. (...) De tempos em tempos, em certos momentos importantes de nossas vidas, nossa ordem de nós muda repentinamente e a própria forma do nó são nossas antigas convicções. Cada um de nós experimentou uma mudança na prioridade de nosso pertencimento e de nossa afinidade, e uma transformação do que pensávamos perceber de nós mesmos e dos outros”. Às vezes, percebemos que, até agora, eu pensava que tinha vindo como isso ou aquilo, vivido como isso ou aquilo, e então... tudo isso se torna um problema ou uma questão que temos de desvendar, como um novelo de lã que se tornou um padrão emaranhado que agora nos parece um casulo ou uma incubadora que nos manteve vivos artificialmente.

(...)

Apresentar o problema dos sujeitos, dos coletivos, apresentar o problema do Nós é uma certa maneira de apresentar o problema do comum e, até certo ponto, é apresentar o problema da esfera pública (esse era o lema?), isto é, de acesso à visibilidade e à audibilidade de certas maneiras pelas quais nós ou outra pessoa podemos intervir, esclarecer ou pedir esclarecimentos, criticar e expressar raiva ou desejo de justiça, mas também proferir algumas palavras de amor ou amizade, de desejo de estarmos juntos e de fazermos juntos, de nomear o que nos falta ou o que sonhamos, para o que queremos nos mobilizar. Isso implica pensar sobre o que pode ser esse sujeito singular feito de um plural coletivo: um sujeito que não corresponde a nenhuma pessoa determinável, mas que é constituído por um conjunto de elos ou conexões que se encontram em um determinado espaço e tempo, cujos laços são inventados e instituídos por esse poder de encontro. Um sujeito que é recortado ou circunscrito pela extração de um todo indiferenciado para abrir um processo de individuação que é potencialmente aberto e indeterminado, uma circunscrição finita que abre a possibilidade de infinitização, ampliação, expansão, aliança, transmutação. Talvez seja disso que o Comitê Invisível esteja falando, no texto *The Coming Insurrection*, quando “pede a constituição de um nó que não seria definido – como os coletivos costumam fazer – por um exterior e um interior, por uma linha de partilha entre incluídos e excluídos, mas que seria definido pela densidade das conexões que o compõem e pelas recomposições e aberturas que o infinitam”.

(...)

Essas dramatizações do nós que aparecem na esfera pública, se podem ser inconsistentes e contraditórias, ainda assim ensaiam um pouco, uma proposta para desdobrar o espaço aberto de um nós. Mesmo que não saibamos o que é um “nós”, como é um “nós” do qual podemos participar sem pertencer, que podemos compartilhar sem ter que nos definir. Que isso não exige de cada um de nós uma identidade idêntica a si mesmo, ou uma propriedade própria e adequada, mas algo como uma pergunta ou uma abertura, uma hospitalidade: algo que recebe e recepciona e não algo que exige uma identificação ou uma identidade (Derrida escreveu muito sobre isso quando falou de hospitalidade incondicional, de cosmopolitismo sem fim). Falar de Nós, falar de um Nós ou falar por ou em nome de um Nós, encoraja um questionamento, uma paciência, uma vigilância e uma intensidade do que queremos dizer e no que fazemos com o que dizemos, nas cenas que a intervenção abre no espaço público. A representação de círculos e esferas, que são imagens de circunscrições que envolvem um contorno, mas também de uma abertura, como uma lente ou um olho que abre um espaço de projeção e visibilidade ou um espaço de escuta. Um espaço de aparência (ou aparência, diria Hannah Arendt) onde seres livres parecem se encontrar.

Jean-Christophe Bailly, em um dos mais belos textos que conheço sobre o Nós, um texto escrito em 2014 na revista *Vacarme* e republicado em 2015 no livro *L'Enlargissement du poème*, fala de um Nós que não designa uma simples adição de sujeitos identificados ou de identidade, parcialmente indefinidos, potencialmente ilimitados. Um Nós que não nos envolve ou circunda em uma esfera ou círculo, exceto se for um círculo que abre em si mesmo uma pura abertura, mesmo que um círculo aberto seja uma pura contradição: não é mais um círculo, mas outra figura. Teríamos que pensar não na quadratura do círculo, mas na abertura do círculo (quer dizer: a circunscrição do Nós), se entendermos por isso que o que ele circunscreve é uma hospitalidade e uma abertura. Um Nós aberto e ampliado, ou, como Marielle Macé também escreve, “um Nós que pergunta o que nós podemos fazer, se dissermos e fizermos um Nós. Um Nós que não abraria a questão da identidade, mas a tarefa infinita que consiste em fazer e desfazer coletivos, pertencimento, afinidade, suficientemente plurais juntos para poder enunciar, para poder reunir sem se assemelhar”.

(...)

Nós seríamos, constitutivamente e por definição, ilimitados, mas não necessariamente indeterminados ou não localizados: determinados, em vez disso, por uma luta, ideias, laços, emoções incorporadas e vividas, por um certo desejo pelo futuro. Nós não é um fim, nem um fim em si mesmo. Nós é um início ou um começo, um ponto de partida e não um porto de chegada (como se pudéssemos dizer que finalmente chegamos ao Nós). Nós é o meio, simplesmente um meio, no

sentido ecológico: um lugar de interdependência e conexões, o ponto de partida de uma investigação a ser instruída com atenção, paciência, humildade, liberdade e coragem. Ouvir a nós ou nós como ouvintes: não é para isso que serve uma esfera pública, para ouvirmos uns aos outros? Mais do que uma identidade ou pertencimento, nós, em múltiplos sentidos do plural singular: como o nome de uma causa, uma luta, uma tarefa, uma escuta. Essa escuta (ou leitura) aqui e agora, de uma voz que está escrita, também era, de certa forma, um nós: frágil, efêmero, precário, à distância, mas verdadeiro.

Rodrigo Rebelo Silva

Rodrigo Silva (n.1976) é licenciado em Filosofia (1998) pela FCSH-UNL, com uma tese sobre Imagem e História em Walter Benjamin e doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea (2007) pela FCSH-UNL, com uma investigação sobre a questão do espaço na filosofia contemporânea. É professor adjunto da Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha, lecionando desde 1998 na área da teoria da arte, da estética e da filosofia contemporânea. Entre 2010 e 2014 foi sub-director da ESAD.CR e posteriormente director, entre 2014 e 2016. Desde Junho de 2017 é Presidente do Conselho Científico da ESAD.CR.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8406-433X>

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Normas de publicação

Foco e Escopo

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como iniciativa acadêmica, vinculada ao campo das Artes/Artes Visuais, a revista abre-se à textos que visam tanto discutir o problema da formação e da produção artística, crítica e historiográfica destinada às artes visuais, como favorecer à experiência de concepções capazes de se exporem para além das dimensões consensuais globalizadas no contexto cultural contemporâneo.

A cada número, via de regra, integra, em seu projeto editorial, os seguintes materiais originais e inéditos: ensaios, seções temáticas e artigos. Como parte de sua política editorial, são apresentadas traduções de importantes textos, inéditos em língua portuguesa e que, por sua vez, possam ter sido publicados previamente em idioma estrangeiro. Grande parte das propostas desse conglomerado são advindas de pesquisas acadêmicas relevantes, tanto de âmbito local quanto global, que visam incentivar não apenas o diálogo das artes visuais em uma instância crítica, mas também a visibilidade deste campo com outras áreas da produção cultural e científica.

O escopo do periódico propõe uma experiência crítica de criação e reflexão, destacando assim sua função como uma fonte significativa de pesquisa bibliográfica, de acesso livre imediato, tanto ao público acadêmico, para as investigações realizadas nos cursos de graduação e de pós-graduação, como à comunidade externa. O material a ser publicado pode ser submetido por autoria individual ou em coautoria entre doutores(as) doutorando(as) e mestres(as). Mestrando(as) que desejem publicar devem fazê-lo em coautoria com seu/sua orientador(a) ou outros doutores(as).

Estas submissões ocorrem tanto em fluxo contínuo como por chamada aberta pelas seções temáticas de responsabilidade de um Comitê Editorial. Sendo as avaliações feitos pelo processo de arbitragem cega, buscando garantir plena isenção no processo avaliativo.

Por seu vínculo com o PPGA, o escopo de atuação da Revista FAROL contempla as Áreas e Linhas de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes, a saber:

Teorias e Processos Artístico-Culturais;
Interartes e Novas Mídias.

Processo de Avaliação pelos Pares

A Revista Farol aceita submissões em fluxo contínuo. Todas as submissões condizentes com as diretrizes para autores são analisadas por pareceristas *ad hoc* da revista. Em caso de discordância um terceiro avaliador será requisitado. O cadastro de avaliadores é restrito a convites direcionados pelos editores.

Periodicidade

A Revista Farol publica novas edições nos meses de Julho e Dezembro.

Política de Acesso Livre

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Sponsors

LabArtes-UFES
Leena-UFES
PPGA-UFES
FAPES

Histórico do periódico

A Revista Farol é um publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como periódico da área de Artes, propõe-se como um espaço complementar de disseminação da produção teórica sobre arte moderna, contemporânea, História da Arte e produções que dialoguem com esses cenários.

A Farol nasce diretamente como publicação impressa e a partir do seu décimo terceiro número, passa a ser disponibilizada também em sua versão digital.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em “Comentários ao editor”.

- O arquivo da submissão está em formato Microsoft Word.
- URLs para as referências foram informadas quando possível.
- O texto está em espaço 1,5; usa uma fonte de 12-pontos; emprega itálico em vez de sublinhado (exceto em endereços URL); as figuras e tabelas estão inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos.
- O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em *Diretrizes para Autores*, na página Sobre a Revista.
- Em caso de submissão a uma seção com avaliação pelos pares (ex.: artigos), deve-se seguir as instruções disponíveis em *Assegurando a avaliação cega por pares*.

Diretrizes para Autores

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão acarretará na recusa do material.

Serão aceitas propostas de artigos compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês e (iv) inglês. A Revista Farol poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam imediatamente aceitas para publicação, poderão permanecer arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Durante o preenchimento do cadastro, é obrigatória a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

Para o processo de avaliação, os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12 e deverá conter: Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples seguido de até 5 palavras-chave; *abstract*, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 *keywords*, em itálico; texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas (figura 01, figura 02...);

As imagens devem ser anexadas como documentos complementares;

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direta e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um documento modelo.

Importante: Não usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

Caso haja preenchimento dos formulários de submissão em caixa-alta a proposta será recusada.

Artigos

A Revista Farol aceitará artigos condizentes com a temática de cada chamada de trabalhos. Todos os artigos publicados devem seguir as exigências constantes em *Diretrizes para Autores*.

Declaração de Direito Autoral

Os autores de trabalhos submetidos à Revista Farol autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

