

Jordana Rosa
Adriana Magro

ARTE CONTEMPORÂNEA E O FENÔMENOS DISRUPTIVO

encontrografia

Copyright © 2025 Encontrografia Editora.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a expressa autorização da editora.

EDITOR CIENTÍFICO

Décio Nascimento Guimarães

EDITORA ADJUNTA

Carolina Gonçalves Caldas

DESIGN

Diagramação: Carolina Caldas

Finalização de capa: Nadini Mádhava

Foto de capa: Acervo da autora

REVISÃO

Paula Vigneron

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Magro, Adriana
Arte contemporânea e o fenômeno disruptivo /
Adriana Magro, Jordana Rosa Nascimento ; editor
científico Décio Nascimento Guimarães ; editora
adjunta Carolina Caldas. -- Campos dos
Goytacazes, RJ : Encontrografia Editora, 2025.

Bibliografia.
ISBN 978-65-5456-150-1

1. Arte contemporânea 2. Decolonialidade
3. Desenvolvimento humano 4. Espaço e cultura
5. Reflexões I. Nascimento, Jordana Rosa.
II. Guimarães, Décio Nascimento. III. Caldas,
Carolina. IV. Título.

25-319202.0

CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea 709

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

DOI: 10.52695/978-65-5456-150-1

encontrografia

ENCONTROGRAFIA EDITORA COMUNICAÇÃO E ACESSIBILIDADE LTDA

Av. Alberto Torres, 371 - Sala 1101, Centro

Campos dos Goytacazes, RJ, 28035-581 | Tel: (22) 2030-7746

www.encontrografia.com | editora@encontrografia.com

Comitê científico/editorial

Prof. Dr. Antonio Hernández Fernández – UNIVERSIDAD DE JAÉN (ESPANHA)

Prof. Dr. Carlos Henrique Medeiros de Souza – UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Casimiro M. Marques Balsa – UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA (PORTUGAL)

Prof. Dr. Cássius Guimarães Chai – MPMA (BRASIL)

Prof. Dr. Daniel González – UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPANHA)

Prof. Dr. Décio Nascimento Guimarães –IFF (BRASIL)

Prof. Dr. Douglas Christian Ferrari de Melo – UFES (BRASIL)

Prof. Dr. Eduardo Shimoda – UCAM (BRASIL)

Prof.^a Dr.^a Emilene Coco dos Santos – IFES (BRASIL)

Prof.^a Dr.^a Fabiana Alvarenga Rangel – UFES (BRASIL)

Prof. Dr. Fabrício Moraes de Almeida – UNIR (BRASIL)

Prof.^a Dr.^a Fernanda Luísa de Miranda Cardoso – IFRS (BRASIL)

Prof. Dr. Francisco Antonio Pereira Fialho – UFSC (BRASIL)

Prof. Dr. Francisco Elias Simão Merçon – FAFIA (BRASIL)

Prof.^a Dr.^a Gisele Pessin – UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes – UFRPE (BRASIL)

Prof. Dr. Javier Vergara Núñez – UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA (CHILE)

Prof. Dr. José Antonio Torres González – UNIVERSIDAD DE JAÉN (ESPANHA)

Prof.^a Dr.^a Margareth Vetis Zaganelli – UFES (BRASIL)

Prof.^a Dr.^a Martha Vergara Fregoso – UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (MÉXICO)

Prof.^a Dr.^a Patrícia Teles Alvaro – IFRJ (BRASIL)

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Barbosa Paiva Magalhães – UFRN (BRASIL)

Prof. Dr. Rogério Drago – UFES (BRASIL)

Prof.^a Dr.^a Shirlena Campos de Souza Amaral – UENF (BRASIL)

Prof. Dr. Wilson Madeira Filho – UFF (BRASIL)

Este livro passou por avaliação e aprovação às cegas de dois ou mais pareceristas *ad hoc*.

Agradecimentos

Aos meus pais, por toda dedicação e amizade durante a jornada da minha vida.

À professora Dra. Adriana Magro, pela sensibilidade, cuidado e leveza.

A Eduardo, por todas as conversas e escuta.

À minha família e amigos, pelas trocas e os momentos vivenciados.

O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida.

Merleau-Ponty (2022)

Sumário

Mis recorridos imaginados en el Bosque de las Esculturas	11
Introdução	15
O Parque	16
Panorama dos processos sócio-históricos no território	18
A jornada pelo território e suas enunciações	23
O Bosque das Esculturas.....	36
Esculturas temporárias e permanentes	45
A arte contemporânea e a ressignificação do espaço	83
Confluências entre arte e vida	88
Marcas do tempo impressas no espaço	95
Considerações	102
Referências	105

Mis recorridos imaginados en el Bosque de las Esculturas

Hamlet Fernández

Me imagino en una de las villas más antiguas de Brasil, allí, en ese territorio que ya acumula una historia de varios siglos, hay un lugar especial. Un extremo liminar de la tierra, frente al mar, frente al océano, que custodia la desembocadura del río y la entrada de la bahía. Allí la brisa huele a isla, brisa caliente de salitre. La vegetación es exuberante, verde, mixta, se nutre tanto del mar como de la tierra. Y yo, que nací en una isla del Caribe, me siento como en casa. Lo puedo imaginar.

Allí, donde solo existía una construcción humana protegida dentro de un bosque, la casa de retiro veraniego del Gobernador del Estado, hoy, también, existe la belleza del arte, la sorpresa, la provocación, la desfamiliarización perceptual y conceptual que hace irrumpir el arte en el espacio. Hoy, dentro del bosque natural, vive el bosque de las esculturas. Vive el arte. Y el arte ha democratizado el lugar, lo ha hecho público, lo ha vaciado de su antigua función dedicada al privilegio político de unos pocos, para llenarlo con la subjetividad colectiva, con la experiencia sensorial, estética y cultural de todos.

Conocí de ese hermoso proyecto gracias a la investigación de Jordana Rosa Nascimento. Mi agradecimiento a ella no es tan solo por haberme convidado a escribir estas palabras, lo cual me honra, sino también por haber puesto su bello e inteligente libro en mis manos. La lectura de su estudio sobre el Bosque de las Esculturas me permitió comprender que se trata de un lugar auténticamente heterotópico, es decir, un espacio múltiple, en el que se superponen diferentes matrices históricas y culturales. Esas camadas de historia, esos sedimentos culturales generan una mixtura simbólica que le dan al Parque Cultural Casa del Gobernador su identidad compleja y dinámica.

Compleja, porque como nos explica la autora, en el siglo XVI esa geografía pertenecía a una capitanía portuguesa; después, durante gran parte del siglo XX y hasta 2020 fue un área exclusiva reservada al Gobernador del Estado de Espírito Santo; y solo en 2022 fue transformado en espacio público, en un parque urbano que acoge obras de arte para el disfrute de todos. Como bien señala Jordana Rosa, ese camino hacia la democratización tomó un tiempo de 500 años. Esa dimensión temporal es muy poderosa en términos simbólicos, nos hace concientizar de golpe cuál ha sido la tendencia dominante en nuestros países americanos que cargan con la herencia del colonialismo.

El libro *Percursos Reimaginados* de Jordana Rosa Nascimento es un importante aporte a esa historia de liberación, de abertura, de crecimiento cultural de ese terruño costero de Vila Velha (Villa Vieja). La conquista política de la ciudadanía convirtió el parque natural en un patrimonio colectivo abierto al disfrute público. La investigación de Nascimento hace crecer el proyecto en la dimensión transterritorial del conocimiento, hace que el Bosque de las Esculturas sea leíble, disfrutable, imaginable y comprensible para los que, de momento, no podemos estar allí, entre la naturaleza y las obras de arte.

Los análisis conceptuales que realiza la autora de las obras escultóricas, de la manera en que estas dialogan con la naturaleza del lugar, su historia, la cultura local y nacional, nos permite comprender también el dinamismo de la identidad del Parque Cultural Casa del Gobernador. Ese dinamismo se debe al arte, sin dudas. Porque, como argumenta Jordana Rosa, y esta es su tesis principal, la cual suscribo: el arte contemporáneo tiene un potencial disruptivo muy poderoso, y en el contexto social del parque urbano las esculturas posmodernas redefinen el espacio, lo semantizan al diseminar dentro de él diversas narrativas conceptuales. Las obras escultóricas e instalativas dentro del bosque modifican el paisaje, no en el sentido de transformarlo físicamente, sino en el sentido de enriquecerlo perceptualmente. Los artistas, con sus intervenciones, plantan formas estéticas que son portadoras de metáforas, de relatos simbólicos. De esta manera el parque natural se convierte también en un bosque estético, semiótico y hermenéutico.

Como escribí al comienzo, me imagino en Vila Velha, llegando cerca del mar, inspirando el olor salado que contamina mi cuerpo con la nostalgia de mi tierra. Me imagino entrando al parque, caminando entre las carrileras de palmas imperiales. Si me interno en el área a mi izquierda tendré que descubrir más de diez obras, será una sorpresa llegar hasta cada una de ellas. Pero sé que hay más incógnitas a ser descubiertas. A la derecha del camino, en ese borde casi llegando al mar, se encuen-

tran emplazadas otras cuatro obras. En las postrimerías de la mansión veraniega (aún inaccesible al público), cuatro esculturas más. Y subiendo hacia la profundidad del bosque, hacia el límite con el mar, todavía nos esperan más de veinte piezas.

Tendré que detenerme en todas, circundarlas, tocarlas, olerlas, tendré que interrogar sus formas poco convencionales, tendré que hacer un esfuerzo intelectual e imaginativo para leer los signos ambiguamente codificados, la información semiótica que comunican. Me sorprenderé en un proceso hermenéutico de comprensión, dialogando con los artistas. Ellos han textualizado su intencionalidad creativa, han dejado una huella de cultura en el lugar materializada en inventivas formas estéticas, y nosotros debemos seguir el rastro de la comunicación, encontrar los caminos posibles que nos hagan transitar de la mera percepción estética a la experiencia artística, que es la experiencia de pleno goce intelectual.

Esa experiencia del arte, que es diferente al mero goce de la naturaleza, la definió Hegel de manera magistral en su filosofía estética. En el arte la evidencia material (la forma) no constituye un fin en sí mismo, sino que existe con la finalidad de apelar a nuestro intelecto, para que el contenido alcance nuestra atención y sea aprehendido e incorporado a nuestra experiencia vital. Por su parte la naturaleza, en su forma externa, se nos presenta como una realidad sensiblemente concreta con una finalidad en sí misma; porque la existencia de la naturaleza, a diferencia del arte, no tiene como finalidad apelar a nuestro intelecto. En las *Lecciones de estética* se puede leer este poético y revelador pasaje:

El variado colorido en el plumaje de las aves sigue resplandeciendo aunque no lo veamos, y su canto no se extingue cuando dejamos de oírlo. El cirio, que florece una sola noche, se marchita sin ser admirado en las soledades de los bosques del sur; y estos bosques mismos, trenzados de la más bella y exuberante vegetación, y mecidos en los más aromáticos olores, también se consumen y marchitan sin que nadie goce de ellos. En cambio, la obra de arte no existe tan despreocupadamente para sí misma, sino que es esencialmente una pregunta, una interpelación al pecho para provocar una resonancia, es una llamada a los ánimos y espíritus.¹

En un espacio que combina naturaleza y arte esa diferenciación, pensado el fenómeno desde la finalidad de la percepción, es muy nítida. Lo que enfatiza poéticamente Hegel es que el ciclo de la vida natural ocurre invariablemente, aunque no lo veamos, aunque no seamos testigos, aunque no estemos presentes para degustar

1. Hegel. **Lecciones de estética**. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p. 67.

el esplendor efímero del cirio, aun así, este florecerá y se marchitará. Por su parte, la obra de arte “no existe tan despreocupadamente para sí misma”, porque la intencionalidad del arte, su finalidad, es estar ahí en exclusivo para nuestro ánimo y espíritu, como una pregunta, una interpelación que pretende provocar una intensa resonancia en quienes asistimos a su encuentro. La obra de arte debe su existencia a ese encuentro.

Por eso, continuo mi recorrido dentro del bosque, disfruto del canto de las aves, del olor a floresta y a tierra húmeda, disfruto de la exuberancia de los árboles, de las flores y su perfume, de las sombras y del sol que se filtra entre las ramas que en lo alto crean una cobertura verde. Ese placer estético que provoca la naturaleza, como lo definió Kant, es un placer desinteresado, tiene un fin en sí mismo. Por eso, aunque poseído por ese goce sensorial, no me detengo, el objetivo es llegar al encuentro de las obras de arte, y con nuestra presencia dotarles de vida, hacerles hablar a través de nuestra voz; porque esas esculturas están ahí, en exclusivo, para nuestro ánimo y espíritu.

Percursos reimaginados, de Jordana Rosa Nascimento, es una excelente entrada hermenéutica al Parque Cultural Casa del Gobernador. Su lectura me ha permitido imaginar mis propios recorridos dentro del Bosque de las Esculturas, comprenderlo en su complejidad heterotópica; y me ha contagiado con el deseo de visitarlo. Espero que suceda lo mismo con el resto de sus potenciales lectores. Pero el libro también funciona en el sentido inverso. Quien haya tenido la dicha de visitar el parque encontrará en su lectura un punto de referencia, un espacio de diálogo abierto y flexible, un estímulo, una invitación a rememorar la experiencia personal vivida en el bosque estético, para seguirla degustando en la imaginación.

Introdução

Neste livro, pensamos a arte como processo de desenvolvimento humano, contínuo e conectado com as experiências e vivências cotidianas. Assim, tais processos se dão no meio social, ou seja, no espaço. Dessa maneira, entendemos que algumas programações presentes no arranjo dos espaços públicos definem a maneira como devemos habitar e coexistir nesses locais. Sabendo que esse pode ser um tema amplo com várias ramificações possíveis de serem analisadas, temos um interesse maior em como a arte pode ser mediadora nos processos formativos, considerando as possíveis contribuições da arte contemporânea para a ressignificação de um espaço e para a inserção de renovadas narrativas. Desse modo, indiretamente, uma ressignificação também no processo de formação do visitante enquanto sujeito social, em desenvolvimento, que se encontra com as esculturas instaladas no Parque Cultural Casa do Governador (PCCG).

A materialidade do parque, carregada de seus processos históricos, possui narrativas de centenas de anos. Essas características elementares culminam em sua totalidade de sentido do que é o parque. Com o principal interesse de averiguar como a arte contemporânea corrobora com o processo de ressignificação do espaço, observa-se que vestígios de outros tempos permanecem no parque e, portanto, elementos de outros modos de organização político-social perduram e confluem para a organização e proposta atual. Por isso, alguns contextos serão citados aqui.

O Parque

Figura 1 – Imagem mapeada do território do parque



Fonte: *Google Maps* e intervenção digital autoral (2024).

O território do parque apresenta aproximadamente 93 mil metros quadrados e situa-se em área litorânea. Possui duas condições principais em seu terreno: a primeira parte, a entrada principal do parque, com característica plana e vegetação nativa em simbiose com a vegetação ornamental e a segunda parte, mais elevada, em terreno rochoso, em que se encontram o heliponto e o Mirante da Mata, que, neste ano de 2025, está em processo de construção e é onde se finda o trajeto de

visitação guiada em um caminho entre vegetação natural e pedras, dando vista para o horizonte do atlântico marítimo.

Em todo o terreno do parque, podem-se encontrar esculturas de arte contemporânea. A parte mais elevada, que chamamos de segunda parte do PCCG, é caracterizada por predominância de vegetação natural em sua extensão, com exceção das intervenções criadas com a proposta de *Macas* (2023), que inseriu lavandas, boldo e alecrim no entorno de três macas instaladas no parque. Dispõe uma praia reservada, por se tratar de área cercada por vegetação e rochas, que atualmente se encontra restrita para visitação.

Esse espaço foi oficialmente legislado como Parque Cultural Casa do Governador com o Decreto n.º 5.145 – R, de 28 de maio de 2022, que institui e regulamenta a ocupação e uso do PCCG, bem como da Residência Oficial de veraneio do Governo do Estado. O decreto posiciona a intenção de “contribuir com a democratização e disponibilização do espaço para a comunidade, por meio do acesso público ao patrimônio ambiental, cultural e histórico pertencente à área do parque” (Espírito Santo, 2022, art. 1, inc. II). Fica também, por meio desse, delimitada a área aberta à visitação, o Parque Cultural Casa do Governador, e a área privativa, a Residência Oficial do Governo do Estado do Espírito Santo.

Conforme prevê o decreto, a Secretaria de Estado de Meio Ambiente e Recursos Híbridos (SEAMA), a Secretaria de Estado de Cultura (SECULT), a Secretaria de Estado do Turismo (SETUR) e a Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) podem prestar apoio administrativo-logístico e operacional, fomentando, financiando e gerindo ações dentro do parque.

Panorama dos processos sócio-históricos no território

Os registros históricos do município de Vila Velha são principalmente datados pela perspectiva estabelecida com a invasão dos colonizadores, no ano de 1535, mais precisamente em 23 de maio, segundo o *site* oficial da Câmara Municipal de Vila Velha¹ e o *site* oficial do Governo do Estado do Espírito Santo. Nesse período, inicia-se também a demarcação do espaço que temos como objeto. O responsável pelas capitâneas foi o donatário Vasco Coutinho, que renomeou a região do estado com o nome de Espírito Santo em homenagem à comemoração da religião católica da oitava de Pentecostes² no calendário da época.

O território chamado de Piratininga, que hoje é conhecido como a cidade Vila Velha, era e ainda é habitado por povos originários,³ como os tupiniquim, krenak, guarani, puri, pataxó, temiminó, coroadó, coropó e maxacali, entre outros pequenos agrupamentos, que, durante anos e ainda hoje, resistiram às tentativas de apagamento, imposição e desapropriação de sua cultura e de seu território.

1. CÂMARA MUNICIPAL DE VILA VELHA. **História**. Disponível em: <https://www.cmvv.es.gov.br/pagina/1er/8/historia>. Acesso em: 20 mai. 2024

2. Para os católicos, os discípulos em Jerusalém receberam o Espírito Santo em forma de língua de fogo durante a Pentecostes. Pentecostes vem do grego *pentēkostē*, que significa quinquagésimo, e sua origem é baseada em uma tradição hebraica chamada Shavuoth (semanas), que celebrava a colheita dos judeus realizada cinquenta dias após a Páscoa.

3. Segundo pesquisa publicada na série *História dos Povos Indígenas no Espírito Santo*, da Coleção Canaã, editada pelo Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (um dossiê publicado na revista do APEES que se encontra na webgrafia desta pesquisa), citada na matéria do site da Assembleia Legislativa do Espírito Santo. Disponível em: <https://www.al.es.gov.br/Noticia/2021/04/40822/tupiniquim-de-aracruz-resgata-sua-lingua-nativa>. Acesso em: 17 de out. de 2025.

Segundo os registros, a região do município de Vila Velha, com a invasão das capitanias, foi tomada inicialmente por 60 colonizadores,⁴ que receberam lotes, distribuídos em sesmarias,⁵ para fomento da apropriação, exploração e cultivo da terra.

A resistência dos povos que ali viviam foi motivo principal para que Vasco Coutinho procurasse, no ano de 1549, outro lugar que oferecesse mais segurança para seu grupo de invasores. Encontraram, então, uma ilha, chamada Guanaani⁶ pelos povos ali presentes, que se tornou nova pretensão de sede para capital. Passou a ser chamada de Vila Nova pelos portugueses e, por esse motivo, sua antiga sede passou a ser chamada de Vila Velha, sendo essa a origem do nome atual do município.

Apesar da busca por expansão na ilha e em territórios próximos dela, a região do bairro Praia da Costa, onde fica localizado o parque, bem como seus arredores permaneceram sob a tutela do donatário e, posteriormente, de chefes de Estado. Essa região litorânea foi a primeira sede da história do estado do Espírito Santo e seguiu uma trajetória semelhante com o passar dos anos. O local que hoje se configura parque expositivo era casa para chefes de Estado.

Retomando os acontecimentos de 1535, na cidade de Vila Velha, foi ainda nesse período que a região ganhou divisão de lotes, sendo o bairro Praia da Costa reservado para o donatário Vasco Coutinho, que denominou a área, na época, como Fazenda da Costa. Até o ano de 1667, entre acordos e conflitos, foram os herdeiros da família Coutinho os principais governantes das terras capixabas, sendo o último dessa linhagem Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, que vendeu o território para o fidalgo da Bahia, Francisco Gil de Araújo, em 1674.

Nos anos que se seguiram, após a morte do fidalgo, o estado do Espírito Santo fica sob a tutela da Bahia e, posteriormente, do governador de Minas Gerais, D. João, até meados dos anos 1800. Durante esse período, as capitanias citadas eram o que entendemos hoje como município. As divisões e lideranças eram sempre definidas sob a tutela de Portugal.

A partir de 1821, outras características começaram a contribuir para as tramas sociais e, conseqüentemente, para as ocupações e mobilizações no território em foco. O desejo da República estava instaurado, mas os preceitos coloniais persis-

4. GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. **Colonização**. Disponível em: <https://www.es.gov.br/historia/colonizacao>. Acesso em: 20 de mai. de 2024.

5. Lote de terra entregue em nome do rei de Portugal a um beneficiário, ação comumente utilizada no período colonial brasileiro. Subdivisão da capitania hereditária.

6. Conhecida hoje como capital do estado do Espírito Santo, nomeada Vitória depois do extermínio dos povos ali presentes e dominação total do território da ilha pelos portugueses.

tiam e o espaço onde se encontra hoje o parque seguiu, como citado anteriormente, ocupado por representações de chefes de Estado, que eram ora nomeados, ora eleitos de maneira democrática.

A residência Casa do Governador foi construída em 1924, pelo militar João Punaro Bley, o 21º governador do Estado do Espírito Santo por intervenção federal, e funciona, desde 1929, no bairro Praia da Costa. A casa é tombada pelo governo municipal de Vila Velha.

Até aqui, tratamos de pontuar eventos e acontecimentos ocorridos na história do território. Ainda que as datas sejam uma aproximação ou convenção, o que nos interessa é a contextualização dos eventos sociopolíticos que marcam o local e, conseqüentemente, sua significação social, sua representação, seja por seus cerceamentos, pelas características de uso ou de quem faz uso desse espaço ou pelos elementos que o constituem ainda hoje e declaram evidências de sua história. Entender os processos, que culminam na delimitação da casa que se torna parque ou do quintal que se torna bosque expositivo, possibilita uma perspectiva geral de como determinações impuseram uma condição estatal e das possíveis divisões do espaço que se torna público.

Sem aprofundar diretamente nas questões, como dito, sociopolíticas que fomentam as leituras sobre esse espaço, a contextualização histórica até aqui esboçada pode ser conteúdo de digressão dos elementos que ainda hoje estruturam a topologia do parque e divergem dos discursos presentes com a arte contemporânea que se insere no local.

A iniciativa estatal de transformar a casa do governador no Parque Cultural Casa do Governador resultou em um edital financiado pela Secretaria de Cultura do estado do Espírito Santo (SECULT), que foi lançado no segundo semestre do ano de 2021. Esse fato marca a abertura conceitual da casa do governador para parque público. Artistas passam a visitar o espaço; as visitas técnicas são uma premissa do edital para os proponentes, com um investimento de R\$ 1,3 milhão, selecionando um total de 21 propostas artísticas, sendo onze esculturas permanentes e dez esculturas temporárias. Com isso, os contemplados passam a frequentar o terreno para materializar seus projetos conforme proposições aprovadas.

As instalações permanentes sofrem as ações do tempo e, periodicamente, demandam restauro. Já as instalações temporárias ficaram dois anos no parque e foram retiradas. Duas instalações temporárias, do primeiro edital, permaneceram sob condições de negociação entre artista e Estado, nas quais não nos aprofundamos

por não serem abrangidas pelo objetivo aqui proposto, assim como o destino das esculturas retiradas, visto que o parque ainda não possui acervo.

O segundo edital para propostas artísticas foi lançado no ano de 2023, igualmente financiado pela SECULT, com investimento de R\$ 1,8 milhão, distribuído entre as categorias de obras permanentes. Dessa vez, com a contemplação de cinco obras fixas e dez obras temporárias. A inauguração da exposição desse edital foi realizada em 2024, e, nesse ano, o parque contava com dezoito esculturas permanentes, somadas às esculturas fixadas com o edital anterior, e dez esculturas temporárias, totalizando vinte e oito obras em exposição.

Esse panorama histórico, como vimos, retrata um processo de mudança físico e semântico. No entanto, o conceito de parque público insere nesse espaço dois elementos disruptivos que nos interessam. São eles: os objetos de arte e o público. Os dois estiveram distantes da casa do governador desde sempre.

No estado do Espírito Santo, os objetos de arte eram destinados, principalmente, para os espaços museais: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo (MAES), Galeria Homero Massena e Palácio Anchieta, todos localizados na capital Vitória. O estado conta com outros espaços expositivos privativos, ou seja, fomentados por iniciativas não governamentais, embora possam receber apoio via edital público e licitação. Em relação ao PCCG, é possível que algum objeto de arte habite o interior da residência. No entanto, não se pode validar tal informação, pois o acesso se mantém restrito, segundo o decreto de 2022.

O que queremos dizer com isso é que, somente nos últimos quatro anos, esse espaço, o parque, vem se tornando público no sentido de uso público, mas sua herança colonial ainda se impõe sobre os aspectos tanto materiais quanto imateriais.

Podemos identificar, no aspecto material, a configuração paisagística, com exemplo da entrada circundada por palmeiras imperiais. Nos aspectos imateriais que se confluem, podemos citar as delimitações no território, a restrição da parte do litoral, bem como o uso da residência, que se mantém privativa.

O espaço do parque tem por característica a herança da dominação e restrição colonial e vem se reconfigurando para espaço público com o fomento cultural. Sua delimitação territorial inicial não foi pensada para o uso público, ou seja, suas construções não foram mediadas para o civil. Entretanto, enquanto parque, vem reorganizando suas estratégias de ocupação.

Durante a elaboração deste texto, foi possível verificar outras lógicas discursivas que se manifestam no PCCG pela instalação dos objetos de arte. Como exemplo,

podemos citar a inserção de narrativas que apresentam diferentes povos originários a partir da obra *Estados Originários* (2023); de narrativas contracoloniais como em *Movimento à tecnologia* (2022) e *Sutilezas do tempo* (2024); e da cultura lorubá como em *Círculo Máximo* (2024) e *Agô* (2023). Discorreremos mais sobre esses aspectos nos próximos tópicos.

A jornada pelo território e suas enunciações

Iniciamos a leitura do parque como em um passeio. No percurso de visitantes, na entrada principal, temos um trajeto cercado por palmeiras imperiais, símbolo do período imperial no Brasil; à esquerda de quem entra, são 22 palmeiras alinhadas e estabelecidas de modo equidistantes, fazendo o contorno e seguindo o caminho do bosque, que se localiza à esquerda da entrada e recebe as palmeiras por todo seu comprimento. O espaço à direita da entrada ainda não foi nomeado oficialmente pela administração do PCCG e recebe 10 palmeiras imperiais em seu contorno, posicionadas de maneira paralela umas às outras. As palmeiras imperiais formam uma espécie de grande corredor que acompanha essa entrada principal e funciona como uma recepção a quem entra.

Ao adentrar o percurso de palmeiras, dois elementos se colocam: o primeiro é a indicação de caminho, orientando como se deve seguir o trajeto; o segundo, a relação de pequeno *versus* grande. As palmeiras alcançam uma média de 15 metros de altura, estabelecendo uma relação de poder pela surpresa e encantamento que provocam. Há, ainda, um terceiro aspecto que se impõe ao adentrarmos esse caminho, que é o desenho da paisagem, colocando-nos defronte a um cenário comumente retratado no século XV, cujo recorte estabelece um encontro do verde com o céu (figura 2).

O caminhante, ao chegar ao entroncamento entre a entrada principal da casa e a entrada principal do Bosque das Esculturas, encontra, justamente por formular uma encruzilhada, a primeira escultura, *Exu* (2024), que compõe o múltiplo *Círculo Máximo*, proposta de Geovanni Lima (figura 3).

Figura 2 – Fotografia digital da vista da entrada principal do PCCG

Figura 3 – Fotografia digital dos caminhos do parque e a haste EXU (2024) na encruzilhada



Fonte: Acervo da autora (2023).

À direita desse trabalho de Geovanni Lima, o espaço ainda não nomeado recebe quatro propostas artísticas. A primeira é *Fonte* (2022) (figura 4), de Bea Martins, uma construção arquitetônica instalada em meio à vegetação. Conduz um trajeto percorrido por águas que se derramam e um reservatório que compõe a escultura. Essa bem como todas as obras citadas serão descritas no tópico *Esculturas temporárias e permanentes*.

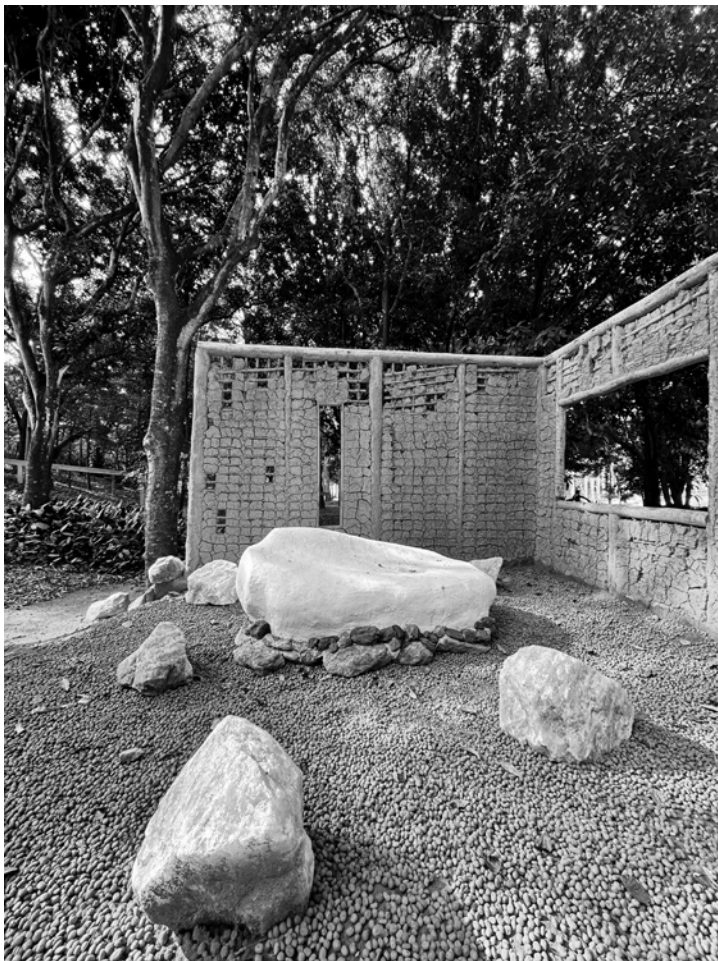
Figura 4 – Fotografia digital do recorte da escultura *Fonte* (2022) em ação



Fonte: Acervo da autora.

Em seguida, há *Sutilezas do Tempo* (2024) (figura 5), de Castiel Vitorino Brasileiro, monumento construído com a técnica de taipa. Possui em seu centro algumas pedras, sendo a principal construída especialmente para essa escultura. Escolhemos a escultura de Brasileiro para uma análise mais aprofundada no tópico *Marcas do tempo impressas no espaço*.

Figura 5 – Fotografia digital do monumento *Sutilezas do Tempo* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

Na sequência do percurso de entrada, vemos *Mangue* (2022) (figura 6), de Fernando Augusto. O artista realiza desenhos paisagísticos como referência em seu trabalho. Nessa escultura, a semelhança com raízes e entroncamentos traz para a tridimensionalidade seu processo de criação.

Figura 6 – Imagem da escultura *Mangue* (2022)



Fonte: Disponível no perfil do Instagram @parqueculturalcasadogovernador (2023).

Chegando próximo ao fim desse trajeto calçado que segue de encontro à praia, vemos a primeira das macas do múltiplo *Macas* (2022), de Alexandre Vogler, que possui mais sete formatos de macas distribuídas pelo parque. Essa instalação interativa exigiu mudança na vegetação do entorno das macas. Ervas e especiarias foram plantadas como parte essencial da proposta (figura 7).

Finalizando o trajeto, chegando à entrada da praia, encontram-se mais três macas desse mesmo múltiplo. O convite para os visitantes consiste em permanecer defronte ao horizonte. Não possui mudança na vegetação que a circunda. A proposta estética se dá com a própria paisagem local (figura 8).

Figura 7 – Imagem da primeira escultura do múltiplo *Macas* (2022)

Figura 8 – Fotografia digital das três macas do múltiplo *Macas* (2022), posicionadas de frente para o mar



Fonte: Acervo da autora.

Apresentadas as primeiras esculturas, retornamos o pensamento ao primeiro trajeto do parque, na entrada, onde podemos observar elementos que representam o enredo inicial desse local e elementos advindos da nova proposta para se tornar parque público. Eventos e encontros ocorrem nesse mesmo espaço, tal como nos diz Santos (2020) quando fala da intencionalidade como força da soma do pensar e o agir, sendo a ideia do homem sobre o mundo materializada nos objetos e nos lugares, nas coisas e na maneira como essas são dispostas. No parque, podemos observar esses processos sociais de épocas diferentes contando histórias do/no PCCG.

A vegetação primeira que apresenta a entrada não é a vegetação típica da região, sendo a *roystonea oleracea*, conhecida como Palmeira Imperial, escolhida por sua representação social, seu histórico de importação para um Brasil colonizado e sua história de ser, durante algum tempo, planta que representava a gratidão da corte. Faz presente no parque a relação de imposição e dominação advinda do processo de apropriação e colonização que estão presentes nesse território.

Já a obra que pode ser avistada logo à frente do caminho de entrada, *EXU* (2024), é semelhante a um galo dos ventos: uma haste de aço, na cor preta, com uma escultura de um galo no alto. Possui quatro pequenas hastes, em sua extremidade superior, representando os pontos cardeais. Em três hastes, podemos observar uma

seta em cada ponta. A quarta haste, que representa o sul, recebe a letra S no lugar da seta. Ela aponta para o oceano, sendo intencional esse posicionamento. Aqui, encontramos a referência do lugar de chegada dos povos vindos de África.

Figura 9 – Fotografia digital da haste *EXU*, a primeira do múltiplo *Círculo Máximo* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

As oposições semânticas desses elementos representam antagonismos que, majoritariamente, encontraremos no parque. Não se opõem puramente por sua referência a tempos históricos distintos, mas também pelas características sociais que se apresentam, pois os novos discursos inseridos no espaço, com as esculturas de arte, e as estruturas sociais e modos de relacionamento políticos de cada momento histórico podem refletir na condição topológica do parque.

Seguindo nosso percurso inicial, podemos observar que todas as palmeiras têm iluminação na entrada e que essa é acionada no período noturno. Nesse caminho, à esquerda de quem visita, permanece o Bosque das Esculturas e, à direita, a casa governamental (figura 10), cujo acesso é restrito aos visitantes.

Figura 10 – Fotografia digital do percurso principal do PCCG, dividindo um lado com o Bosque das Esculturas e o outro com a casa governamental



Fonte: Acervo da autora (2024).

A forração da entrada principal, de frente para a casa, tem grama tipo esmeralda, compondo o jardim com plantas ornamentais do tipo *Yucca Flaccida*, conhecida como Espada Dourada, e plantas do tipo *Duranta Erecta Aurea*, conhecida como Pingo de Ouro.

Figura 11 – Fotografia digital do jardim que divide a praia do perímetro da casa.



Fonte: Acervo da autora.

Considerando que o projeto paisagístico no território do parque foi pensado e planejado quando sua construção foi designada para casa governamental, podemos observar um aspecto domiciliar, próprio da jardinagem nos tempos atuais. Segundo Niemayer (2019), o conceito de jardinagem esteve, em seu processo histórico, intrinsecamente ligado à sobrevivência humana, pois tinha uma característica principalmente utilitária: a domesticação da natureza para garantir a subsistência. À medida que ocorrem mudanças na organização do meio social, o conceito de jardinagem passa a ocupar um caráter de ofício e as construções de jardins paisagísticos, ou seja, a criação e delimitação de ambientes a partir da botânica, passam a ser “instrumento de conciliação das necessidades humanas com a natureza” (Niemayer, 2019, p. 13), uma forma de mitigar e compensar impactos ambientais em espaços urbanizados.

Embora os aspectos e projetos para os jardins não sejam nosso foco, faz-se necessário elucidar que os projetos paisagísticos presentes no PCCG oferecem uma estética construída em diferenciação com a paisagem tropical, própria do estado do Espírito Santo. O projeto paisagístico, que, inicialmente, foi criado para um jardim

privado, exige ajustes constantes para manter suas características, que se opõem aos elementos de natureza local presentes no parque. Esses elementos são contribuintes para a categoria semântica “público *versus* privado”, presente na materialidade, com as construções projetadas, e de maneira imaterial, como no decreto que institui o parque e divide os espaços destinados ao público dos que podem se manter privativo. Esse jardim também denota um marcador social, a exclusão da plantação de subsistência e a implantação do paisagismo botânico planejado, que requer o ajuste regularmente. Confere *status* social ao conceito que foi projetado para a casa.

A modificação do ambiente natural intencional no território faz parte do seu processo histórico de dominação e construção. Citamos essas observações porque são elementos característicos encontrados por todo o parque e responsáveis por sua condição topológica, estabelecendo uma categoria de oposição semântica com a natureza local *versus* a natureza planejada.

Nesse espaço aberto, com solo gramado, costumam acontecer algumas apresentações musicais, palestras e encontros. Para isso, é posta uma estrutura provisória para palco e outras para projeções, contando também com cadeiras dispostas para os visitantes. Ainda nesse espaço gramado, próximo à estrutura que chamamos de Casa do Governador, podemos encontrar a escultura *Poente* (2022), de Stela Sokol, que, possivelmente, será remanejada. Sua instalação definitiva ainda não foi divulgada. Para esse perímetro, foi planejada uma estrutura chamada Concha Acústica, algo como um palco e plateia, onde irão acontecer os eventos e encontros proporcionados pelo PCCG. A identificação da concha já está sinalizada nas placas distribuídas no espaço do parque.

Figura 12 – Fotografia da vista de *Poente* (2022) e do espaço que possivelmente irá receber a Concha Acústica



Fonte: Acervo da autora.

O parque apresenta algumas divisões espaciais estabelecidas pelas construções de caminhos, calçadas e implementação do paisagismo ornamental. As esculturas e instalações de arte estão distribuídas por todo território do parque, tendo sua maior concentração na região do bosque. As construções de alvenaria permanecem, segundo o decreto, como parte da Residência Oficial do Governo do Estado, sendo o seu uso atualmente designado para recepção e funcionalidades administrativas governamentais, exceto a casa, propriamente dita, que, pelo menos até 2024, tinha uso domiciliar por familiares do governador.

Figura 13 – Fotografia digital do caminho que vai até a subida para a segunda parte do PCCG



Fonte: Acervo da autora.

A estrutura Casa do Governador está dividida em três grandes eixos, sendo o eixo principal a casa, seguido da quadra e das dependências das construções dos funcionários. À direita da casa, está o mar; à esquerda, está o bosque. A Casa do Governador ganhou uma sala específica para o Parque Cultural Casa do Governador, que tem um *deck* e é um possível espaço de acolhimento para os funcionários. A parte da praia é reservada e permanece fechada para os visitantes.

Figura 14 – Fotografia digital da área com construções de alvenaria que pertencem a parte domiciliar



Fonte: Acervo da autora.

Interessam-nos principalmente as esculturas de arte inseridas no local. Traçamos esse percurso como um caminhar pelo espaço do parque a fim de descrever as impressões disponíveis nesse trajeto. Nos próximos tópicos, iremos discorrer sobre as possíveis contribuições da arte para a formação do sujeito social, os visitantes e conviventes do parque, entendendo os discursos que se apresentam como características do momento histórico de épocas que atravessam o tempo nesse lugar. Aqui não nos interessam, portanto, as construções de alvenaria nem o espaço da casa governamental. Apresentamo-las e seguimos o trajeto do bosque de esculturas.

O Bosque das Esculturas

Figura 15 – Fotografia digital da entrada principal do *Bosque de Esculturas*



Fonte: Acervo da autora.

O bosque possui vegetação variada, sendo cercado por palmeiras, como citado anteriormente, e possui, em seu interior, árvores e solo terroso coberto por folhagens. Para percursos dentro do Bosque das Esculturas, foram construídos caminhos. Calçadas estreitas atravessam todo o bosque. Por elas, os visitantes podem transitar para apreciar a paisagem e as esculturas dispostas. É permitido também o trânsito livre nesse espaço. As pessoas podem optar pelo trajeto pavimentado ou por caminhar por sobre o solo de terra coberto por folhagens.

As visitas geralmente eram agendadas e guiadas até o ano de 2024. A partir de 2025, o acesso ao PCCG passou a requerer cadastro e retirada de ingresso via *internet*, sendo o *ticket* gratuito. A disponibilidade contempla vários dias da semana. É possível também agendar a visita de grupos. Nesses casos, um mediador recebe o grupo visitante e percorre uma rota predeterminada para apresentar cada uma das obras presentes no parque. Em alguns dias específicos, acontecem eventos abertos. Nesses casos, o percurso é livre, ou seja, fora dos trajetos postos pelos calçamentos. O percurso fica à escolha dos visitantes, indo ao encontro das esculturas em meio à vegetação.

Na entrada do Bosque das Esculturas podemos encontrar em exposição *Eucaliptação* (2022), de Ale Gabeira, formada por nove postes de eucalipto fixados em formato de canudos coloridos, evocando reflexões acerca da exploração dos recursos naturais.

Figura 16 – Fotografia digital da escultura *Eucaliptação* (2022) à noite



Fonte: Thierry Nascimento (2024).

Seguindo o caminho do bosque, podemos encontrar *Voar doce Lar* (2022), de Rick Rodrigues e Luccas Martins, tendo como referência o canto de 59 espécies de pássaros que circundam e vivem na região do parque. A proposta instalou 59 casinhas de pássaros, confeccionadas em madeira. O produtor musical Luccas Martins é responsável pela ambientação sonora, com a gravação de dez melodias dedicadas a dez espécies de pássaros, gravadas *in loco*, juntamente com o instrumento *handpan*. As casinhas recebem o nome dos passarinhos, e, para as espécies a que foram dedicados os registros sonoros, há um *QRcode* para que os visitantes possam acessar as melodias por meio de aplicativo digital.

Figura 17 – Imagem da obra *Voar doce lar* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

Os caminhos calçados recebem as placas da obra *Pensamento de Fora* (2021), de Marilá Dardot, em que a artista propõe a inserção de trechos de produções di-

versas de obras literárias e filosóficas de autores brasileiros, distribuídos em sessenta placas por todo o parque.

Figura 18 – Fotografia digital, recorte do múltiplo *Pensamento do Fora* (revisitado) (2022)



Fonte: Acervo da autora.

Também encontramos no bosque *La história de los 2 que soñaron* (2023), de Washington Silvera; *Estados Originários* (2023), de Renato Ren; *A Escada*, (2024), de Renan Grisoni e Cleuber da Silva Júnior; *Brisa* (2023), de João Wesley de Souza; *Beira* (2023), de Anabel Antinori; *Corpo Estranho* (2023), de Rodrigo Sassi; *Agô* (2023), de Carla Desirêe; *Contato* (2023), de Hugo Bello e Jaíne Muniz; *Mensageira do Clima* (2024), de Bruno Cabús; *Sentinelas* (2024), de Paulo Vivacqua; *Balança Cotejo* (2023), de Barbara Canielli; *Púlpito Público* (2020), de Maré de Matos. Todas essas obras terão suas descrições abordadas, de maneira breve, junto às suas respectivas imagens, no tópico *A Escada*, traçando, assim, um apanhado geral de todas as obras que passaram pelo parque até o ano de 2024.

Seguindo o caminho, deparamo-nos com outras áreas do parque também ocupadas por esculturas.

Figura 19 – Fotografia digital da vista para a entrada da segunda parte do PCCG



Fonte: Acervo da autora.

No perímetro que encerra o bosque, temos à frente, na direita de quem vai subir o caminho asfaltado, um pequeno gramado íngreme em que se encontra a escultura *Movimento à tecnologia* (2022), de Natan Dias; e, à esquerda do caminho que seguirá para a parte superior do parque, podemos encontrar uma parte com vegetação em que estão fixadas a escultura *Iceberg [Antropobsceno]* (2022), de Fernando Velázquez, e uma das macas do múltiplo de Alexandre Vogler. Seguindo esse percurso, que sobe até a segunda parte do parque, encontramos uma placa com indicação do Mirante da Mata e Mirante das Pedras, não havendo indicação específica para o encontro com as esculturas de arte que estão em exposição nessa região.

Outra categoria semântica se estabelece na espacialidade total do parque, que é “frente e fundos”. O jardim da casa, a região lateral direita da entrada do parque e a esquerda com o bosque têm uma determinada configuração, inclusive com as palmeiras imperiais e a jardinagem; e o fundo, no caminho para a parte alta com o heliponto, tem outra configuração, tanto espacial quanto paisagística. Algumas esculturas do primeiro edital começam a ficar invisibilizadas dentro do bosque e nos seus arredores em função da localidade em que foram instaladas.

O acesso ao fundo do parque, ou parte dois do parque, é dado pela continuidade da estrada principal, uma estrada íngreme. Lá de baixo, já é possível avistar uma escultura, intitulada *Vestígios* (2022), da artista Kyria Oliveira. Essa obra foi inspirada na relação da ação do tempo no ambiente de seu ateliê, na ocasião, localizado no centro de Vitória (ES).

A segunda parte do parque fica numa espécie de elevação rochosa, aparentando ser uma pedra, apesar de coberta por vegetação. Logo em sua entrada, podemos avistar o heliponto, sinalizado, seguido por uma vegetação baixa que faz uma espécie de barreira nessa parte por ser uma região elevada. Avistamos o mar, sendo o acesso impedido por questões de vegetação, altura e terreno rochoso. Quando nos aproximamos da barreira formada pela vegetação, podemos observar abaixo a quebra das ondas nas pedras. Segundo a sinalização, essa provavelmente é a região onde será construído o Mirante da Mata.

Figura 20 – Fotografia digital da escultura *Vestígios* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

Nessa parte superior do parque, no que estamos chamando de fundo, também encontramos esculturas, sendo a segunda obra localizada depois do heliponto, do artista Júlio Tigre, intitulada *Capilares* (2022). Na sequência, encontraremos *Estação* (2022), de Narcélio Dantas, mais duas macas do múltiplo de Alexandre Vogler; *Ojiji* (2023), de Siwaju, e algumas hastes do múltiplo de Geovanni Lima. Esse trajeto fica cercado por vegetação majoritariamente nativa.

Na sequência dos encontros com a arte contemporânea, durante a visita, tivemos a notícia de que, nessa área do parque, há alguns animais, como capivara, por exemplo, e Alexandre, um vigilante do PCCG, acompanhou-nos para garantir nossa segurança. Chegando ao fim desse percurso, temos a escultura *Aurora* (2022), de Sandro Novaes, e, curvando em direção ao Mirante das Pedras, podemos avistar doze hastes do múltiplo *Círculo Máximo* (2024), sendo seis na lateral esquerda do caminho e cinco na lateral direita, todas com o ponto S em direção ao mar.

Figura 21 – Fotografia digital da sinalização do Mirante das Pedras e a vista para o mar



Fonte: Acervo da autora.

Figura 22 – Fotografia digital dos caminhos da segunda parte parque em que também podemos encontrar esculturas durante o percurso



Fonte: Acervo da autora.

Assim como o bosque, essa região dispõe de esculturas do edital de 2021 e do edital de 2023. O percurso nessa segunda parte do parque é único, ou seja, tem apenas um caminho a ser seguido, tendo algumas aberturas laterais para obras que se encontram aprofundadas na vegetação. A estrada é de chão, como comumente chamamos estradas de terra ou não asfaltadas.

A escolha dos espaços onde os trabalhos são instalados é um diálogo entre artista e SECULT. No edital de chamamento, é disponibilizada uma planta com a distribuição e organização territorial do parque. Esse edital prevê também uma visita técnica como parte obrigatória do processo seletivo para exposição.

As esculturas não apresentam uma ordem de aproximação ou afastamento nem com o público, nem entre elas. Algumas esculturas interagem com a aproximação dos visitantes; algumas liberam sons, músicas ou propõem um outro ponto de vista. Outras esculturas se valem da estrutura natural do parque: encontram-se com árvores, dialogam com a vegetação ou simplesmente estão dispostas no espaço. Nes-

sa configuração, o parque conta com 28 esculturas em exposição, distribuídas em seu território. Como dito, algumas propõem a interação com ação direta de quem visita; outras são propostas com uma interação mais contemplativa em que a ação desse visitante se dá no campo subjetivo. Podemos considerar que é preciso algum tempo para fruição com os objetos de arte, sendo necessária a revisitação para melhor gozo nas interações com a arte contemporânea presente no parque.

Esculturas temporárias e permanentes

Nesta parte, elencamos as esculturas dos editais de 2021 e de 2023 com as obras permanentes e temporárias. Ainda que algumas das obras já tenham sido citadas em outros tópicos, optamos por incluir todas nesta parte do texto, com o intuito de manter um registro e organizá-las de acordo com o ano em que foram inseridas no parque, com uma breve apresentação e descrição de cada uma delas.

A primeira, que se apresenta no percurso de entrada, intitulada *Fonte* (2022), da artista Bea Martins, propõe diálogos entre o ambiente urbano e o indivíduo, com trabalhos de intervenções tridimensionais construídas geralmente em espaços da cidade. No trabalho *Fonte*, a construção arquitetônica se coloca e atravessa parte do espaço ocupado por árvores e folhagens, propiciando um trajeto percorrido por águas que se derramam em uma queda de aproximadamente 1,20 m (figura 23). A escultura tem mais de 12 m de comprimento, sendo permanente no parque.

A segunda das obras permanentes, *Mangue* (2022), do artista Fernando Augusto, apresenta-se com aparência das raízes típicas da vegetação presente nos mangues (figura 24). A escultura traz diálogos com trabalhos dos artistas Louise Bougeios, Frans Kraicberg e Giuseppe Penone, parte de conceitos de desenhos paisagísticos, referência de pesquisa do artista sobre desenho bidimensional para tridimensionalidade e de pensar a árvore como elemento escultórico. Inserida próxima a outras árvores, busca atenção para o local ao mesmo tempo que se perde em meio à arborização do recorte no qual está inserida.

Figura 23 – Imagem da escultura *Fonte* (2022)



Fonte: Disponível no perfil do Instagram @parqueculturalcasadogovernador (2023).

Figura 24 – Fotografia digital da escultura *Mangue* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

A terceira das obras prementes, *Macas* (2022), do artista Alexandre Vogler, é um múltiplo, com macas distribuídas em quatro pontos diferentes do parque. Em um processo de pesquisa que envolve a investigação sobre energias essenciais à vida e como propagá-las, o artista desenvolve trabalhos para contextos públicos. Esse conjunto de esculturas, em específico, é composto por oito formatos de macas, ergonomicamente planejadas e distribuídas pelo parque, sendo o mobiliário ativado pela vegetação escolhida por seus benefícios terapêuticos e cultivada no entorno exclusivamente para essa proposta. Por ser um múltiplo, apresento as outras macas da série:

Figura 25 – Fotografia de uma das macas, do múltiplo *Macas* (2022), voltada para a erva alecrim



Fonte: Acervo da autora.

Figura 26 – Fotografia digital de uma das macas, do múltiplo *Macas* (2022), em meio à natureza do parque



Fonte: Acervo da autora.

Figura 27 – Fotografia digital de macas duplas, do múltiplo *Macas* (2022), destinadas à imersão em plantação de lavandas



Fonte: Acervo da autora.

A quarta das obras permanentes é *Poente* (2022), de Estela Sokol, uma escultura de grande escala produzida à base de resina e fibra de vidro, com qualidades fotoluminescentes e placa solar. Entre as intenções apresentadas pela artista, destacamos as relações com as cores e diferentes luminosidades na transição entre o dia e a noite. *Poente* projeta, em seu interior, durante a noite, uma luz sustentada por meio da energia solar captada durante o dia. Questões de sustentabilidade e tecnologia se colocam entre os apontamentos abordados por essa escultura.

Figura 28 – Fotografia digital da placa da escultura *Poente* (2022), de Estela Sokol



Fonte: Acervo da autora (2024).

A quinta das obras permanentes está fixada à esquerda do percurso de entrada do parque, iniciando o trajeto do bosque de esculturas: *Eucaliptação* (2022), do artista Ale Gabeira, formada por nove postes de eucalipto fixados em formato de ca-

nudos coloridos. Apesar da aparência lúdica, essa proposta escultórica de múltiplos aglomerados traz reflexões acerca do meio ambiente, evidenciando a exploração pelo homem dos recursos naturais com a monocultura, que tem por consequência o desgaste do solo.

Figura 29 – Fotografia digital da escultura *Eucaliptação* (2022)



Fonte: Disponível no perfil do Instagram @parqueculturalcasadogovernador (2023).

A quarta das esculturas permanentes, *Voar doce lar* (2022), dos artistas Rick Rodrigues e Luccas Martins, tem como referência as 59 espécies de aves encontradas, em estudo preliminar, na área verde do parque. A proposta de instalação conta com 59 casinhas de pássaros confeccionadas em madeira.

Luccas Martins é o produtor musical responsável pela ambientação sonora, com as dez melodias dedicadas a dez espécies de pássaros. As casinhas são nomeadas

com as espécies de passarinhos homenageadas com a instalação. Há um *QR Code* para que os visitantes possam acessar as melodias das espécies para as quais foram dedicados esses registros sonoros, disponíveis por meio de aplicativo digital.

Figura 30 – Fotografia digital do recorte do múltiplo *Voar doce lar* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

A sétima das obras permanentes, *Movimento à Tecnologia* (2022), do artista Natan Dias, é uma escultura feita com ferro dobrado e recortado, pesando aproximadamente três toneladas, advinda do processo de pesquisa sobre prototipagem e volumetria, junto às investigações sobre a tradição e o comportamento do ferro com o tempo, ambas realizadas pelo artista. Ele faz referência aos trânsitos da cidade e questionamentos sobre apagamentos institucionais, que, por sua vez, relacionam-se com a memória afetiva do proponente.

Figura 31 – Fotografia digital da escultura *Movimento à tecnologia* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

A oitava das obras permanentes intitula-se *Pensamento do Fora (revisitado)* (2002), da artista Marilá Dordot, natural de Minas Gerias. Em 2002, a artista criou um trabalho chamado de *Pensamento do Fora* para o Museu de Arte da Pampulha, que foi revisitado e proposto para o parque. Trata-se de uma instalação com sessenta placas de sinalização para jardins, trazendo citações de obras literárias e filosóficas de mulheres, negras, LGBTQIAPN+, indígenas e negros publicados no Brasil. A ideia é subverter o uso comum de placas de identificação e, com essa proposta, incentivar a leitura, inserindo trechos de diversas produções por todo o parque.

Figura 32 – Fotografia digital de uma das placas do múltiplo *Pensamento do fora (revisitado)* (2002), realocada em um dos caminhos do bosque



Fonte: Acervo da autora

A nona das obras permanentes, posicionada ao fim do percurso da primeira parte do parque, é *Iceberg [Antropobsceno]* (2022), do artista Fernando Velásquez, que nasceu no Uruguai, mas vive em São Paulo. Apresenta uma construção de grande escala feita em concreto, com a intenção de refletir a relação do homem com a natureza. Essa proposta constrói uma intervenção que, vista de longe, assemelha-se a um *iceberg*. Possui duas aberturas que permitem a entrada dos visitantes em seu interior que, por sua vez, é vazio, dando a impressão de uma caverna. Em uma de suas paredes, possui um letreiro em luz neon no qual se inscreve a palavra ANTROPOBSCENO. As experiências nesse monumento criam um diálogo entre interior e exterior, junto à proporção da escultura.

Figura 33 – Fotografia digital do monumento *Iceberg* [ANTROPOBSCENO] (2022)



Fonte: Acervo da autora.

Figura 34 – Fotografia digital do interior da escultura *Iceberg* [ANTROPOBSCENO] (2022)



Fonte: Acervo da autora.

A décima das obras permanentes, *Vestígios* (2022), da artista Kyria Oliveira, tem como tema recorrente a relação do morador com o ambiente. Ela pensou essa proposta baseada no desenho/formato produzido pela ação do tempo em um ambiente, mais precisamente a parede de seu apartamento no centro de Vitória (ES), que se tornou seu ateliê e inspirou o processo poético da artista para criação dessa escultura feita em aço corten.

Figura 35 – Fotografia digital do recorte da escultura *Vestígios* (2022) e a projeção de sua sombra em dado momento do dia

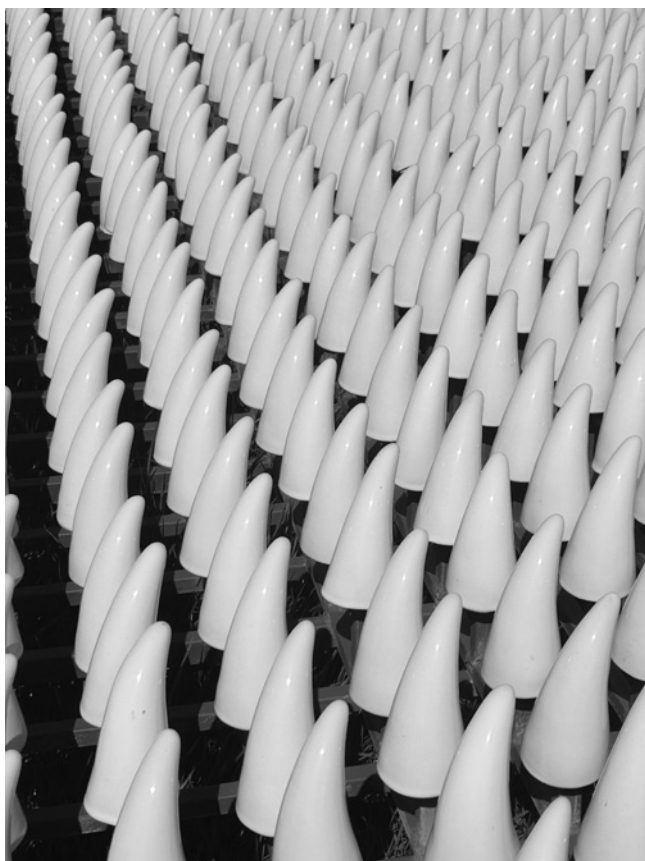


Fonte: Acervo da autora

A décima primeira das obras permanentes, *Capilares* (2022), do artista Júlio Tigre, é uma escultura composta por uma base de ferro circular, que sustenta pe-

quenas peças de cerâmica que se assemelham a chifres, com um formato cônico, levemente flexionados e com as pontas arredondadas. Está posicionada na parte superior do parque, próximo ao heliponto. Esse lugar tem por característica principal a intervenção feita na vegetação, uma vez que foi necessária a abertura de uma espécie de campo para receber o heliponto. Pensando nessa intervenção, Júlio Tigre apresenta relações com o aspecto planar e com a luminosidade, ambos presentes no terreno devido à intervenção para a recepção de helicópteros. A escultura tem a parte de ferro pintada de verde, aproximando-se da tonalidade da grama, e as hastes de cerâmica são brancas, criando diálogos com a luz incidente no local.

Figura 36 – Fotografia digital, recorte da escultura *Capilares* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

A décima segunda é *Estação* (2022), do artista Narcélio Dantas, natural do Ceará. Com aspectos visuais e cinéticos, a estrutura escultórica sonora propõe a interação dos visitantes, exercendo movimentos na engenharia da obra para que, por meio da força motora, sua estrutura promova efeitos ópticos e sonoros.

Figura 37 – Fotografia digital da escultura *Estação* (2022) em meio à natureza do parque



Fonte: Acervo da autora.

A décima terceira das obras prementes, *Aurora* (2022), do artista Sandro Novaes, tem como referência os movimentos de arte cinética, minimalismo e *pop-art*. Essa escultura é composta por hastes de aço posicionadas em variadas direções, que formam uma grande redoma de atravessados. Sua totalidade é modificada sob diferentes perspectivas e incidência de luz.

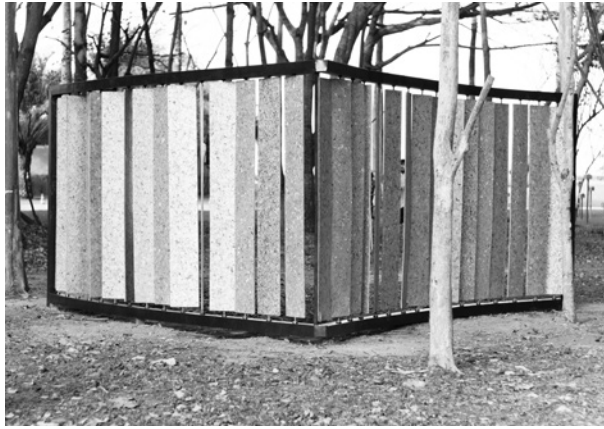
Figura 38 – Fotografia digital do recorte da escultura *Aurora* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

Iniciando a listagem das esculturas temporárias, do edital de 2021, a escultura *Travessia* (2022), da artista Geisa Silva, intenciona proporcionar sensações, sendo um dispositivo visual e sonoro. Constituída de aço como base para assegurar paletas de material reciclado, a escultura tem o intuito de transpassar a paisagem, abrindo possibilidades de relação entre testemunha e objeto escultórico.

Figura 39 – Fotografia digital da escultura *Travessia* (2022)



Fonte: Imagem cedida pela artista Geisa Silva (2024).

A segunda das esculturas temporárias, *Sobre o ontem caminhamos no amanhã* (2022), do artista Tonil Braz, é composta por grades que se assemelham às usadas em residência como recurso de segurança. A escultura tem formato híbrido, metade de baixo humano e a metade de cima ferros na vertical. Segundo o artista, a proposta posicionou um caminhar rumo ao pôr do sol, um percurso para o horizonte enquanto penetrado na natureza do parque, marcando uma espécie de jornada dos sujeitos rumo ao futuro e uma ideia do indivíduo retornando à natureza mais uma vez.

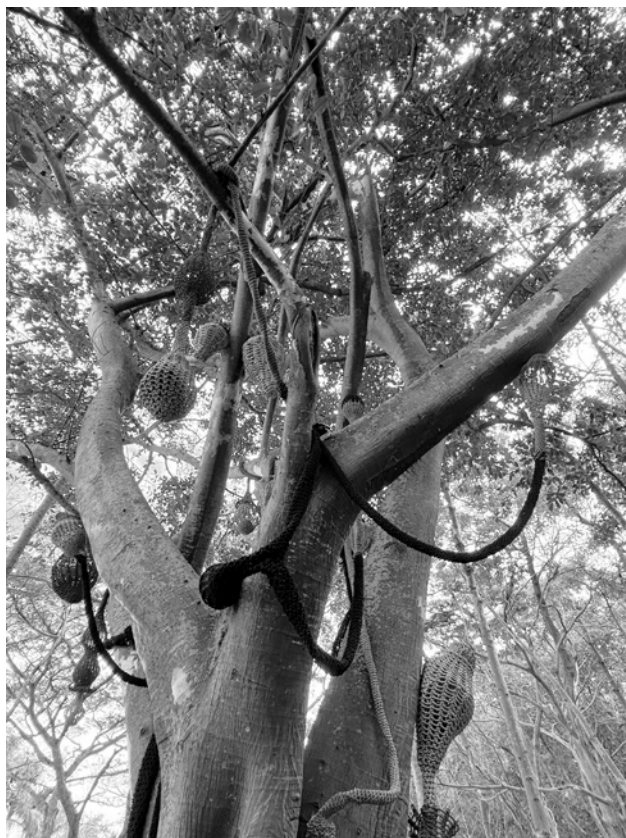
Figura 40 – Fotografia digital do artista Tonil Braz instalando a obra no PCCG



Fonte: Acervo do artista, fotografia por Pedro Carcereri (2024).

A terceira das obras temporárias, *Bosque de Casulos* (2022), da artista Christina Bastos, foi composta por quinze objetos tramados em corda naval, suspensos no tronco e pendurados em galhos de uma árvore. Parte do trabalho da artista busca reflexões sobre espectador, objeto e local. Os casulos propiciam um movimento natural-antinatural.

Figura 41 – Fotografia digital do recorte da instalação *Bosque de Casulos* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

A quarta das esculturas temporárias é *Maré Cheia* (2022), do artista Wayner Tristão. Com formato de onda, a proposta construída com materiais de casas em ruínas — situação ocasionada pelo avanço do mar sobre a cidade — coloca em evidência debates sobre o avanço das marés, espaços arruinados e materiais ressignificados em construções.

Figura 42 – Imagem da escultura *Maré Cheia* (2022)



Fonte: Disponível no perfil do Instagram @parqueculturalcasadogovernador (2023).

A quinta das esculturas temporárias, *GEOESCULTURACIBERNÉTICO* (2022), dos artistas Elvys Chaves e Carlo Shiavini, relacionou uma interação entre o físico e o digital. A escultura foi composta por formas arredondadas, em rosa *pink*, e uma órbita digital ao seu redor, acessada por meio de um *QR Code* lido apenas por aparelhos com sistema operacional *Android*. A ideia principal dialoga com a pesquisa dos artistas sobre as possibilidades da visualidade matéria conectada à realidade expandida por meios tecnológicos. Sua estrutura foi composta por blocos descontinuos, deixando algum espaçamento entre eles, distribuídos em um ângulo de 90°. As imagens na interação digital recordavam um jardim, circundante, de maneira virtual; o local em torno da escultura.

Figura 43 – Fotografia digital da escultura *GEOESCULTURACIBERNÉTICO* (2022).



Fonte: Acervo da autora.

A sexta das esculturas temporárias, *Módulos Espelhados* (2022), dos artistas Maria Tereza Aigner e Thiago Sobreiro, chamada de mobiliário urbano pelos autores, é uma escultura que convida diretamente à interação da testemunha. A escultura é composta por formas geométricas espelhadas que constroem uma espécie de mó-bília, fazendo alusão às aglomerações das construções urbanas e, ao mesmo tempo, por conta de sua característica refletora, convoca outras perspectivas sobre a es-cultura e o ambiente no qual se insere.

Figura 44 – Fotografia digital da escultura *Módulos Espelhados* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

A sétima das obras temporárias, que esteve disposta no Bosque das Esculturas, é intitulada *Bichos Tubulares Mares Internos* (2022), da artista Isabela Roriz, natural do Rio de Janeiro, e é composta por duas peças escultóricas de aparência flácida. A proposta de instalação teve a intenção, segundo a artista, de trazer reflexões sobre o corpo humano e as águas do oceano. Com um formato tubular e produzida com uso de elastômeros de silicone, o movimento do objeto sugere semelhança com a flexibilidade do corpo humano.

Figura 45 – Fotografia digital da escultura *Bichos Tubulares* (2022)



Fonte: Disponível no perfil do Instagram @parqueculturalcasadogovernador (2023).

A oitava das esculturas temporárias, *Da frequência do tempo* (2022), do artista Iago Peres, aborda uma reflexão sobre as formas das coisas do mundo. Para essa proposta, foi produzida uma pele-material que se debruçava nos contornos retangulares da peça, e o efeito do tempo e condições climáticas agiriam sobre a escultura.

Figura 46 – Fotografia digital da escultura *Da frequência do tempo* (2022)



Fonte: Disponível no perfil do Instagram @parqueculturalcasadogovernador (2023).

Com o edital de 2023, quinze esculturas entraram para exposição no PCCG no ano de 2024, sendo cinco permanentes e dez temporárias.

A primeira das esculturas permanentes, *Círculo Máximo* (2024), do artista Geovanni Lima, é composta por dezesseis hastes em aço galvanizado, distribuídas pelo PCCG. O múltiplo em questão abre diálogos sobre a organização geopolítica, sendo o nome da instalação uma ressignificação do termo usado para a divisão global, feita com um círculo traçado em uma esfera proferindo as partes, em oposição, sul e norte.

As hastes possuem, em seu topo, uma composição que nos remete aos medidores de ventos com pontos cardeais. Porém, nos múltiplos de Geovanni Lima, vemos apenas o ponto S, de sul, fixado e apontando para seu correspondente cardeal. Cada

haste possui uma cor e uma figura, proposta pelo artista, para referenciar cada um dos 16 orixás do panteão iorubá, sendo eles: Exú; Yemanjá; Xangô; Oyá/Iansã; Oxumaré; Oxum; Oxalá; Ossain; Omulú; Ogun; Odé; Obá; Nanã; Logun Edé; Ibejĩ e Ewá. Com isso, o *Círculo Máximo* aterriza cosmogonias afrorreferenciadas, possibilitando um diálogo contracolonial no parque com os visitantes.

Figura 47 – Fotografia digital do múltiplo *Círculo Máximo* (2023)



Fonte: Acervo da autora.

Sutilezas do tempo (2024), da artista Castiel Vitorino Brasileiro, a segunda das obras permanentes fixadas no parque no ano de 2024, trata-se de uma construção arquitetônica. Feita com a técnica conhecida como pau-a-pique, foi construída com o auxílio da comunidade quilombola Morro das Araras e possui, em seu entor-

no, pedras de cristais trazidas de Minas Gerais. A proposta reflete a passagem do tempo e suas marcas. Estão presentes no discurso dessa escultura conceitos como cuidar, morar, esperar e proteger.

Figura 48 – Fotografia digital do monumento *Sutilezas do Tempo* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

Ao adentrar o bosque de esculturas, encontramos a terceira das obras permanentes, *Púlpito público* (2020), proposta por Maré de Matos, artista natural de Minas Gerais. Composta por madeira, metal, tecido e dispositivos sonoros, a instalação possui três escadas que levam o visitante até a plataforma única. No topo dessa plataforma, foram instalados os quatro dispositivos sonoros, também conhecidos como megafones. As escadas que emergem de posições diferentes simbolizam as diversas orientações geográficas e os múltiplos caminhos possíveis que se unem em um lugar comum. A ativação do púlpito necessitando um orador convoca a interação dos visitantes.

Figura 49 – Fotografia digital da escultura *Púlpito público* (2020)



Fonte: Acervo da autora.

Seguindo o caminho do bosque, a quarta escultura permanente é *Brisa* (2023), proposta por João Wesley. Feita em aço corten sobre uma base de concreto e revestida com o mesmo material, a escultura cinética se propõe a ser aquilo que objetivamente é visto, destituído de sentidos simbólicos ou representacionais. Seu movimento pode ser ocasionado pela interação com o vento natural do lugar no qual está instalada ou ainda pela intencionalidade de algum visitante.

Figura 50 – Fotografia digital da escultura *Brisa* (2023)



Fonte: Acervo da autora.

Na segunda parte do parque, encontramos *Ojiji* (2023), proposta por Siwaju, artista natural do Rio de Janeiro. A escultura, feita de aço, considera processos de oxidação específicos como parte de sua composição. O título vem do iorubá, sendo traduzido como sombra. A proposta transita seu conceito entre memória e ancestralidade das margens e coloca em questão espaço e tempo, versando rotas transatlânticas em sua condição topológica.

Figura 51 – Fotografia digital da escultura *Ojiji* (2023)



Fonte: Acervo da autora.

Das esculturas temporárias, em exposição durante o ano de 2024, iniciamos com *Estados Originários* (2023), do artista Renato Ren. Em sua materialidade, é constituída por bandeiras de poliéster com impressão digital, hastes de bandeiras e corda de hasteamento. A proposta conta com 26 bandeiras, representando os estados brasileiros e o Distrito Federal, com pinturas geométricas e abstratas. Os símbolos foram pensados e nomeados pelo artista a fim de homenagear os povos que originalmente ocupavam os territórios que hoje conhecemos como estado. No PCCG, as bandeiras representam e reivindicam o espaço antes ocupado por povos originários, evidenciando parte da história do local apontado, em Vila Velha, como ponto inicial da invasão, expropriação e colonização do estado.

A instalação conta com uma placa fixada nas proximidades das hastes. Nela, está delimitado o mapa do Brasil, desenhado em traços vermelhos, demarcando 28 territórios. E, em cada um deles, foi posto o nome de uma etnia, sendo elas: Tupiniquim, Goytacá, Guarani, Xetá, Xokleng, Kaingang, Terena, Tapuia, Xavante, Krenak, Kaimbé, Tuxá, Aikanã, Puyanawa, Banawa, Amayé, Apinajé, Kaimbé, Xokó, Karapotó, Kariri, Krikati, Pitaguary, Catu, Potiguara, Truká, Amanayé, Macuxi e Palikur.

Figura 52 – Fotografia digital do múltiplo *Estados Originários* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

A *Escada* (2024), proposta pelos artistas Renan Grisoni e Cleuber da Silva Júnior, traz elementos do cotidiano, inserindo no parque a possibilidade da experiência sensorial em consonância com elementos comuns às comunidades periféricas. A instalação escultórica se trata de uma construção tal como uma escada; logo na entrada dessa escada, podemos observar uma barra de ferro, que nos remete a um apoio ou corrimão, com uma bicicleta presa na barra com o auxílio de uma corrente e um cadeado. A escada tem paredes em suas laterais, criando um ambiente,

que nos remete a um beco ou escadarias comuns a comunidades estabelecidas em morro.

No interior da escultura, pintadas nas paredes que margeiam a escada, temos a alusão às habitações comuns nas comunidades referenciadas, predominantemente quadradas e retangulares, coloridas e sobrepostas. Ao fim da escada, há uma espécie de pequeno andar. A parede ao fundo é selada por uma grande placa de vidro, de onde se pode observar parte da vegetação do parque, tal como encontrado em quintais ou janelas das comunidades periféricas nas quais essa instalação se inspira.

Figura 53 – Fotografia digital da escultura *A Escada* em meio a vegetação do PCCG

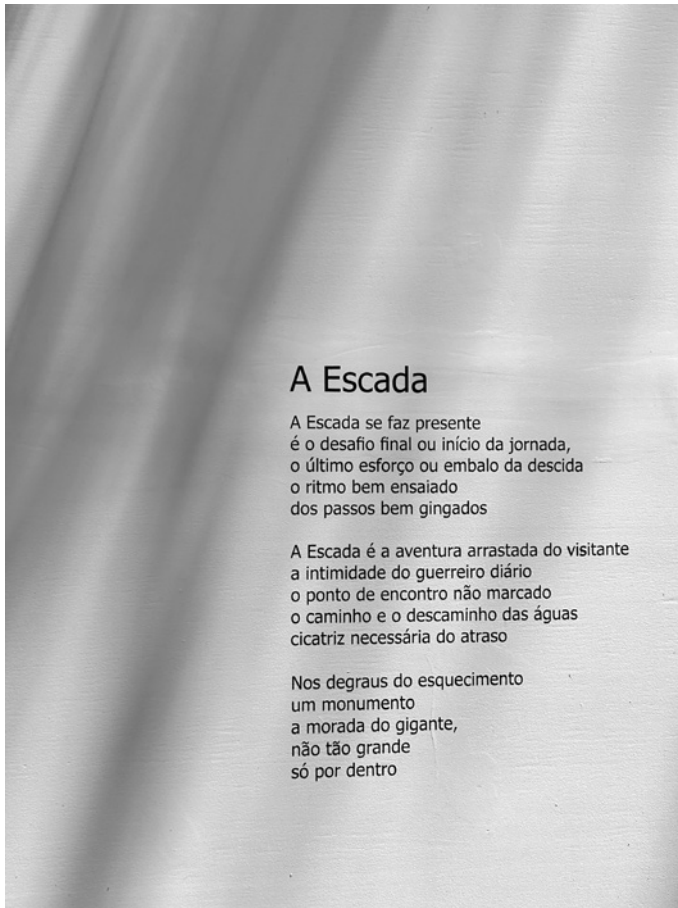


Fonte: Acervo da autora.

O pensamento que emerge a partir da análise de *A Escada* transita entre o objeto de arte e o pós-contemporâneo, sendo os elementos do cotidiano revisitados como quem leva a áurea da vida para o espaço expositivo, tratando de dizer como

vai a vida que temos levado. A escolha dos elementos principais, referenciando comunidades periféricas, e o espaço expositivo, que se encontra em uma área distante dessas comunidades, convida, além dos visitantes, os moradores do entorno do espaço a conviverem com esses elementos fora de seu contexto de classe. Em uma das paredes laterais dessa escultura, encontramos o seguinte texto:

Figura 54 – Fotografia digital da poesia fixada em uma das laterais da escultura *A Escada* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

A terceira das esculturas temporárias, *La historia de los dos que soñaron* (2023), do artista Washington Silveira, natural de Rio Grande do Sul, é constituída a partir de aço inox, aço carbono galvanizado e tinta anticorrosiva. O título em espanhol faz re-

ferência a um conto, do escritor argentino Jorge Luís Borges, sobre dois homens que simultaneamente sonham com um tesouro. A figura central dessa instalação escultórica é o instrumento pá, ferramenta copiosamente utilizada na mineração, no trato com o solo ou em construções civis. Nessa obra, as pás ocupam posições formando um círculo, ampliando a escala da escultura e conferindo um lugar etéreo e reflexivo.

Figura 55 – Fotografia digital da instalação *La historia de los dos que soñaron* (2023)



Fonte: Acervo da autora.

Em *Balança Cotejo: a intenção de compreender a presença* (2023), da artista Barbara Carnielli, encontramos uma estrutura galvanizada com acabamento em pintura PU, que tem sua forma semelhante a uma balança de dois pesos, da qual pendem, de um lado, uma espécie de *kokedama*,⁷ e, do outro, uma rocha. A artista compara, como sugere a palavra cotejo, o corpo orgânico e o corpo mineral, o primeiro sendo a representação das esferas efêmeras da condição humana que são

7. Técnica japonesa de jardinagem que consiste em cultivar plantas com o auxílio de musgo em uma esfera de terra e argila, utilizada como alternativa para suspender espécies sem o uso de vasos ou jardineiras. A palavra *kokedama* significa bola de musgo em japonês.

afetadas durante a vida; o segundo corpo sendo relacionado ao que a artista chama de essência, uma espécie de condição interior que fica a cabo do inconsciente e não é acessada ou alcançável no plano consciente, sendo esta uma forma impassível da condição humana.

Figura 56 – Fotografia digital da escultura *Balança Cotejo*: a intenção de compreender a presença (2023)



Fonte: Acervo da autora.

A quinta das obras temporárias, disponível no PCCG pelo edital de 2023, recebe o título de *Corpo Estranho* (2023), proposta do artista Rodrigo Sassi, natural de São Paulo, feita em madeira certificada. Trata-se de uma instalação/site-específico, sendo sua condição topológica uma construção semelhante a um cubo de madeira que se instala em uma árvore, mais precisamente ao redor do tronco, conferindo

à totalidade da obra a condição natural (a árvore) *versus* intervenção humana (a construção), orgânico *versus* artificial. A arquitetura dessa obra, inspirada em casas de árvores, não possui recursos de interação direta, não tendo uma funcionalidade prática e permanecendo inalcançável ao contato físico dos visitantes. A escultura considera a apropriação da natureza como matéria-prima no intuito de realizar desejos e projeções humanas em diálogo com a ocupação e relação com a natureza.

Figura 57 – Fotografia digital da escultura *Corpo Estranho* (2023)



Fonte: Acervo da autora.

A sexta das obras temporárias, *Contato* (2023), dos artistas Hugo Bello e Jaine Muniz, faz uma alusão aos cabos submarinos que propiciam a rede de dados, resultando na *internet*, usada mundialmente. A escultura é composta por quatro arquiteturas tubulares, feitas em material acrílico transparente, com alturas que variam

entre 1,20 m e 1,80 m, aproximadamente. Esses tubos de acrílico estão postos sobre uma base quadricular, responsável pela estabilização e organização dos fios elétricos, pois, dentro dos tubos, foram instaladas fitas de *led* que simulam a transmissão de dados via rede.

Figura 58 – Fotografia digital da escultura *Contato* (2023). Registro feito na noite de abertura da exposição de 2024



Fonte: Acervo da autora.

A escultura *Agô* (2023), da artista Carla Desirée, tem sua estrutura materializada em aço galvanizado, com pontas feitas por fundição. Possui uma silhueta pintada de vermelho e circular, com um espelho no centro. Dos discursos presentes na obra, o diálogo com a ancestralidade por meio dos símbolos religiosos

que cultuam os orixás e seres encantados. O espelho é o elemento relacionado ao orixá Oxum, senhora da sabedoria e da beleza, da riqueza espiritual e material. Ele mostra a realidade, colocando o visitante frente a si mesmo e inserindo-o na obra junto a imagens do parque igualmente refletidas.

A materialidade da escultura está relacionada ao orixá Ogum, senhor dos caminhos, da tecnologia e das demandas, tendo a cor vermelha como sua referência em algumas linhas religiosas. Os símbolos, lanças e tridentes, que compõem a escultura, estão, por sua vez, relacionados aos seres encantados: Exus, que trabalham com a comunicação, considerados mensageiros nas religiões da umbanda e candomblé.

Agô, palavra do iorubá que significa licença, insere, no parque, narrativas dos saberes de terreiros, que se confluem no cotidiano da vida e do corpo que transita nos espaços urbanos, sendo a escultura possibilidade de outros caminhos dentro do parque.

Figura 59 – Fotografia digital da escultura *Agô* (2023)



Fonte: Acervo da autora.

A oitava das esculturas temporárias, *Sentinelas* (2024), do artista Paulo Vivacqua, é formada por alto-falantes em suportes de metal, *pendrive* e cabos de áudio estéreo. Relaciona-se com o ambiente do bosque por meio dos dispositivos sonoros, que foram estrategicamente fixados no solo, em uma espécie de círculo. A instalação possui uma plasticidade comungada entre as hastes com pequenas caixas de alto-falantes, acopladas em suas extremidades superiores. Os sons contêm camadas distintas e promovem uma ideia de interação entre os alto-falantes, sugerindo narrativas fantásticas entre pausas silenciosas. *Sentinelas* participou também da exposição Prêmio Arte e Patrimônio, no Palácio Gustavo Capanema (RJ), em 2008, e da exposição TREBLE, no *Sculpture Center* (NY), em 2004.

Figura 60 – Fotografia digital da instalação *Sentinelas* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

Seguindo, *Mensageira do clima* (2024), do artista Bruno Cabús, conta com a interação dos visitantes para alcançar o desempenho óptico a que se propõe. A obra foi materializada em aço carbono, com pintura eletrostática. Possui seis hastes posicionadas em ambas as laterais de um dos calçamentos do Bosque das Esculturas, que são responsáveis por sustentar uma armação que alude ao desenho de uma nuvem. À medida que o visitante caminha pelo calçamento e, consequentemente, embaixo da escultura, os posicionamentos e movimentos ocasionam mudanças nas formas delineadas. As transformações são possíveis devido ao efeito moiré, recurso utilizado pelo artista na composição da escultura. Reflexões sobre as mudanças climáticas e o convite à observação do céu estão entre os temas intencionados para o discurso dessa obra.

Figura 61 – Fotografia digital da escultura *Mensageira do clima* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

Por fim, a décima das esculturas temporárias, *Beira* (2023), da artista Anabel Antinori, natural de São Paulo, consiste em uma plataforma, feita de madeira, que sugere a interação com os visitantes. A artista chama de obra-brinquedo sua proposição: uma plataforma, semelhante a um pequeno píer, tendo em sua base um sistema de arcos íngremes que viabiliza um movimento pendular durante as interações. Essa escultura conta com uma indicação, em seu totem informativo, com instruções de como utilizar a estrutura da obra. A ativação da escultura pelo público visa promover uma experiência lúdica individual ou coletiva.

Figura 62 – Fotografia digital da escultura *Brisa* (2023)



Fonte: Acervo da autora.



Imagem: Fotografia digital de Paula Barbosa do múltiplo *Círculo Máximo* (2024), de Geovanni Lima.
Fonte: Acervo da autora.

A arte contemporânea e a resignificação do espaço

À medida que foi definida para o território uma nova proposta, tornando-o parque cultural, a inserção de objetos escultóricos inicia novas ações para viabilizar as exposições. Caminhamos no texto, e no parque, entendendo que, sem a presença da arte, poderíamos ter parque, mas jamais um bosque de esculturas de arte. Abrir um espaço que foi politicamente demarcado para uma pequena parcela social, tornando-o público, coloca tanto o município quanto o estado em diálogo com iniciativas decoloniais, aproximando, ainda que vagarosamente e sob algumas condições, a comunidade e as produções artísticas atuais da ocupação e convívio com esse território, que, com o intermédio da arte, torna-se parque cultural.

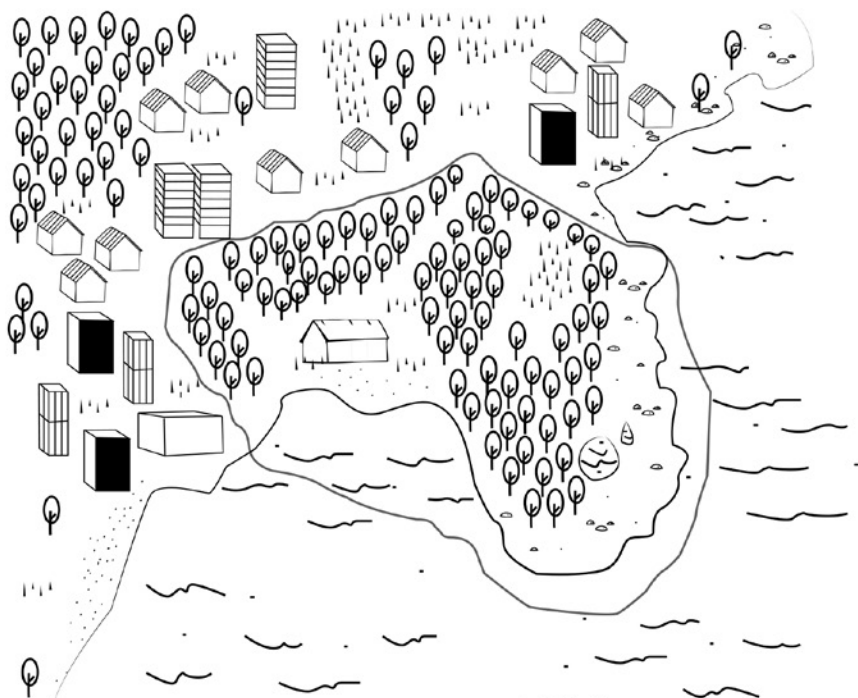
Neste tópico, faremos uma análise das obras *Sutilezas do tempo* (2024) e *Movimento à Tecnologia* (2023), destacando algumas narrativas presentes nessas esculturas e, por fim, como as oposições semânticas se estabelecem a partir dos discursos contidos em elementos do espaço e nas obras que ocupam e constituem o parque.

Com isso, podemos apontar a arte contemporânea presente no PCCG como um fenômeno que rompe com conceitos, ideologias e relações vinculadas a narrativas coloniais, visto que o espaço do parque é um território invadido no processo de colonização, e instaura novos caminhos epistemológicos por meio dos discursos propiciados com os objetos de arte, estabelecendo novas relações semânticas no espaço que se tornou parque.

As materialidades que compõem as paisagens contam as histórias do lugar, e os novos objetos e organizações iniciam uma nova história sobre o mesmo território. Podemos dizer que o parque tem configurados três mapas, sendo o primeiro referente à sua demarcação territorial, que produz significações. Tem relação com

a história de sua constituição, seus processos históricos, citados no tópico *Panorama dos processos sócio-históricos no território*, que culminaram na formação desse espaço.

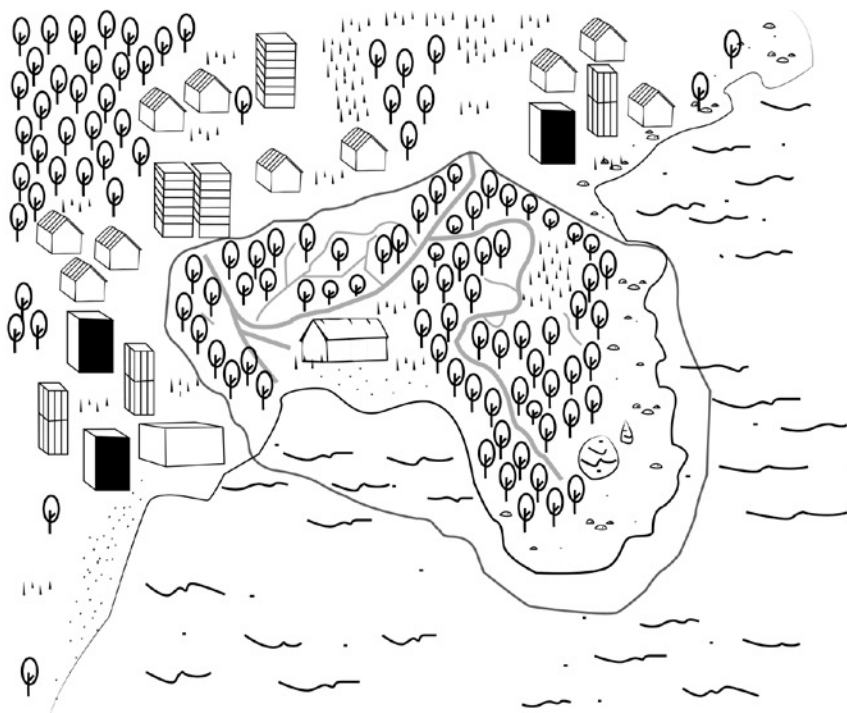
Figura 64 – Ilustração digital do território do PCCG



Fonte: Júlia Hernandes (2025).

O segundo mapa é relativo à sua constituição de parque, com as estruturas e divisões fomentadas em prol da construção de espaços expositivos e das novas configurações com as esculturas artísticas, explanadas no tópico *A jornada pelo território e suas enunciações*.

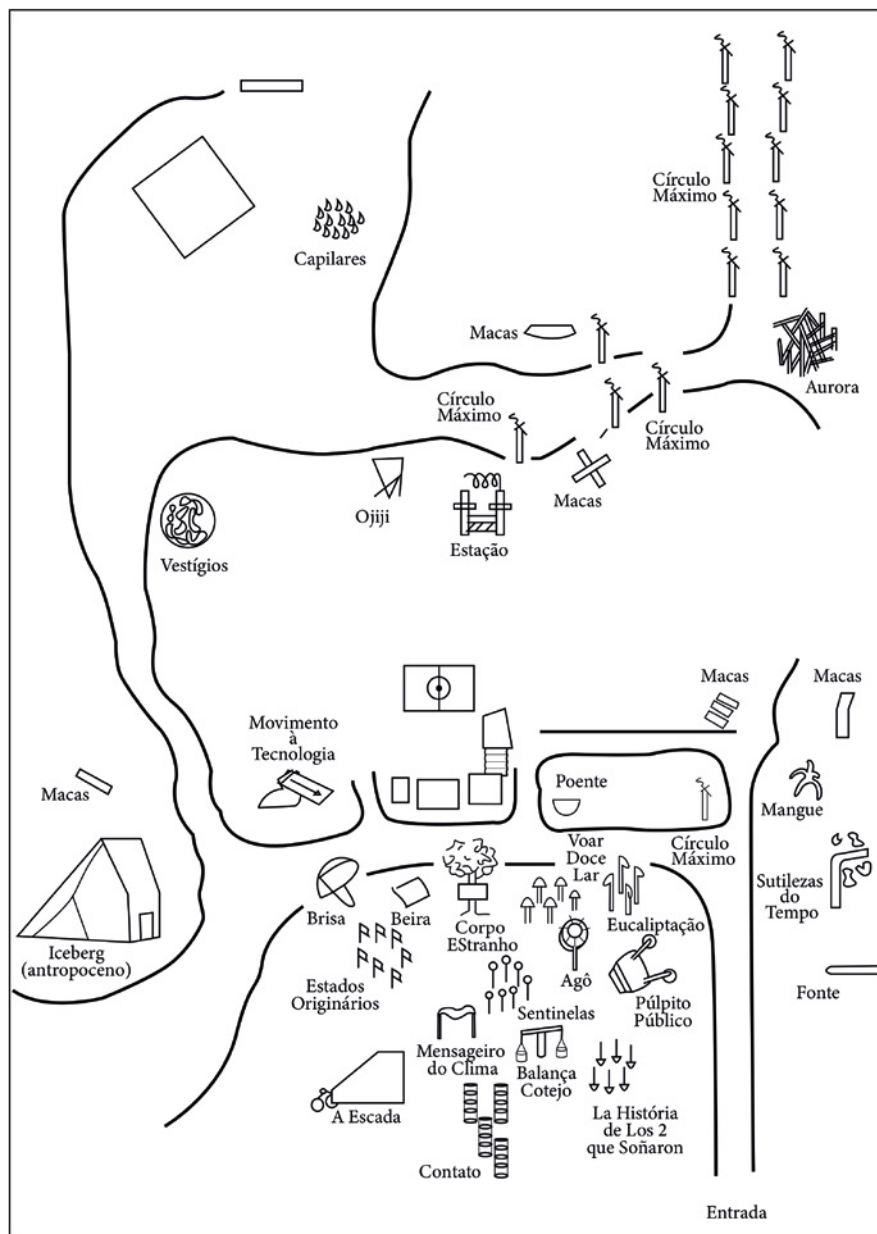
Figura 65 – Ilustração digital do território do PCCG e caminhos possíveis para encontro com as esculturas



Fonte: Jordana Rosa e Júlia Hernandez (2025).

Assim, temos um terceiro mapa, criado a partir das relações que se estabelecem entre os mapas 1 e 2. Cada visitante pode encontrar uma maneira própria de vivenciar percursos possíveis dentro do parque. Com isso, apresentamos a figura de um mapa com as esculturas disponíveis e sua localização no ano de 2024; entretanto, ressaltamos que as relações semânticas conferidas por cada visitante podem resultar em trajetos que mapeiam divisões no parque de diversas maneiras.

Figura 66 – Ilustração digital da localização das esculturas no PCCG no ano de 2024



Fonte: Jordana Rosa e Júlia Hernandes (2025).



Imagem: Fotografia digital da escultura *Movimento à tecnologia* (2022), de Natan Dias.
Fonte: Acervo da autora.

Confluências entre arte e vida

Convocamos a escultura *Movimento à tecnologia* (2022), proposta por Natan Dias, para uma análise pelo viés teórico e metodológico da semiótica, com o intuito de compreender o discurso contemporâneo presente na obra, visto que nenhuma escolha do artista foi feita por acaso. O monumento é composto por duas peças de ferro dobrado e recortado. Tem aproximadamente três toneladas, 1,43 m de altura, 2,63 m de largura e 2,40 m de profundidade.

Posicionada sobre uma pedra de aproximadamente 1,35 m de altura, o visitante eleva o olhar para alcançar sua totalidade quando se aproxima pelo trajeto principal iniciado na primeira parte do PCCG. Outro ponto de vista pelo qual a obra é comumente observada consiste no olhar do visitante quando se encontra na rampa de acesso para parte superior do PCCG. Nesse ponto, o transeunte se coloca acima da escultura, mudando seu ponto de vista e a percepção sobre ela.

Figura 68 – Fotografia digital da escultura *Movimento à tecnologia* (2022)



Fonte: Acervo da autora.

Segundo Oliveira (2004), quatro aspectos são detentores da atenção ao analisarmos um objeto de arte contemporânea, sendo eles: o formante cromático, matérico, eidético e topológico.

As formas-cores agem como codificadoras de mundos; são em si mesmas uma linguagem autônoma e é a sensibilidade para apreendê-las e um desenvolvimento do modo de olhar que possibilitam o reconhecimento de seus efeitos de sentido (Oliveira, 2004, p. 119).

Nessa escultura, a tonalidade natural do ferro caracteriza sua dimensão cromática, com tonalidades de cinza e marrom comuns à cor da ferrugem. Esses tons se

aproximam da mesma cor da pedra na qual está instalada. Segundo o autor da obra, o processo de ferrugem, controlado por acabamento, trata-se de uma condição de proteção que o ferro manifesta, “pois a liga do material a ser utilizado não o deixa entrar na condição de redução”, sinalizou Natan Dias durante um de nossos diálogos sobre suas esculturas.

A cromaticidade, assim como o cheiro do ferro, permanece naqueles que tocam a obra, expandindo-a para todo o percurso feito pelo visitante e, possivelmente, acompanhando-o para outros lugares fora do parque, ocupando também a cidade. Apontamos aqui um novo discurso contemporâneo: a relação estética contida na escultura, a cromaticidade própria da matéria prima utilizada, ferro e ferrugem, e o odor que podem impregnar o visitante que interage com *Movimento à tecnologia*.

O corpo matérico da escultura de Natan Dias é composto por duas placas de aço, que resultam de uma única chapa cortada, e, por isso, são tecnicamente chamadas de encaixadas. Em cada uma das placas, podemos encontrar uma seta recortada. Tudo isso caracteriza sua condição eidética por linhas horizontais predominantes, tendo apenas duas condições semicirculares nas extremidades de uma das placas. Dito isso, podemos ressaltar como a escultura em questão resgata as propostas de objeto-monumento e renova as relações entre um material comumente utilizado na indústria, sendo, nessa proposta, matriz para objeto de arte na contemporaneidade.

Segundo Krauss (2015), a escultura na modernidade se tornou sinônimo de negatividade.

Poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura [...]. O fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a construíram – não paisagem e não arquitetura – deixassem de possuir certo interesse (Krauss, 2005, p. 14).

Ainda que haja um diálogo entre a escultura e a paisagem, à medida que consideramos a justa posição na qual foi instalada e os aspectos materiais entre a escultura e a pedra que partilham de cores semelhantes em suas composições, a escultura de Natan Dias retoma ao ponto clássico da escultura quando, em sua topografia, apresenta-se indiscutivelmente escultura. Não havendo necessidade de se opor à paisagem ou à arquitetura, Dias traz para a contemporaneidade o uso da técnica de manuseio para a produção tridimensional somada às relações naturais, como a luz incidente, a ação das intemperes sobre a peça. Sua proposição

dobra o ferro, dessa vez emancipado da obrigação industrial, propondo narrativas em renovadas linguagens.

Figura 69 – Fotografia digital da escultura *Movimento à tecnologia* (2022) vista pelo trajeto de descida da parte superior do PCCG



Fonte: Acervo da autora.

O local no qual se instala, com a natureza orgânica e mineral, promove harmonia entre os elementos que se confluem. A escultura de Dias provoca questões sobre a manipulação do minério e seu manuseio, espaço e espacialidade, tempo e suas variações cotidianas.

Outro aspecto a destacar é a posição corpo do/a transeunte em relação a escultura, ou seja, a escultura está acima dos/as passantes e a seta aponta para baixo como quem indica o que

é preciso observar, ou seja, observar o caminhar, a natureza e, em outra dimensão, poderíamos dizer que ela indica a necessidade de atenção ao presente, a nós mesmos e ao que é essencial (Magro; Rosa, 2024, p. 13).

Por isso, faz-se necessário dialogar também com o conceito de espaço e espacialidade. Assim, os espaços são significações sociais de determinados lugares. Como afirma Santos (p. 62, 2020), “um lugar se define como um ponto onde se reúnem feixes de relações, o novo padrão espacial pode dar-se sem que as coisas sejam outras ou mudem de lugar”. Portanto, um mesmo território pode ser um espaço diferente dentro da trama do tempo. O que vai definir suas significações são as relações que ali se estabelecem.

As projeções da sombra manifestam variadas imagens durante o dia. Há um tempo sendo contado e reproduzido. Semelhante ao relógio do sol, a escultura acompanha o movimento do tempo e, sem que haja garantia de uma repetição exata, cria características que se esbarram na linha do tempo de maneira elíptica. Sua forma topológica tem corpos que variam de acordo com o clima e com as estações, uma vez que suas sombras são também parte de sua composição.

A partir dessas considerações, temos a contagem do tempo, em *Movimento à Tecnologia*, rompendo a convenção linear, denotando as manifestações da natureza e a perspectiva cíclica para os visitantes como parte de uma condição total para leituras possíveis, aproximando-os do que podemos chamar de tempo espiralar. Como nos conta Leda Maria Martins (2024, p. 30), “[...] no seio mesmo das sociedades ocidentais, sobrevivem outros modos de conceber, experimentar e vivenciar o tempo e, também, de expressá-lo como linguagem”.

Figura 70 – Fotografia digital da sombra projetada pela escultura *Movimento à tecnologia* (2022) em dado momento do dia



Fonte: Acervo da autora.

A escultura de Dias dispõe novas relações de sentido que se estabelecem no parque com o intermédio da arte. O movimento de encaixar e desencaixar e a manipulação de recursos com o uso de tecnologias nos remetem às transformações que são características de uma sociedade em constante construção. Essas pontuações circundam o discurso na obra, assim como o fazem no espaço que se constitui parque.

A visão de sociedade em constante construção, em um movimento de encaixar e desencaixar, característico de transformações, circundam o discurso na obra, assim como o espaço em que ela habita, ou seja, uma casa que outrora foi a casa do governador, autoridade política máxima do Estado, hoje, parque público. Com isso vemos um “novo encaixe” social, mas que ainda reserva desencaixes e reencaixes, afinal, a mudança faz parte do tecido social (Magro; Rosa, 2024, p. 20).

As peças da obra de Natan Dias foram desenhadas de maneira que aconteça o encaixe e, ainda assim, não negam uma possível abertura para preenchimentos por

outras formas, cores e materiais. Algumas formas aludidas com a escultura se assemelham a objetos e ferramentas ligados à construção civil e à agricultura familiar, sendo esses elementos comuns a muitos grupos sociais em diferentes contextos históricos. Influências ideológicas são referenciadas na poética do artista, usadas como elementos no processo de composição do objeto artístico, aludidas em suas formas de maneira sutil, nos detalhes e recortes imaginados e materializados.

Com isso, narrativas presentes nos caminhos percorridos e na memória do artista são ressignificadas, compondo, no parque, possíveis histórias coletivas. Segundo Fiorin (2009, p. 73), “a primeira função da linguagem não é ser representação do pensamento ou instrumento de comunicação, mas expressão da vida real”. Natan Dias fomenta diálogos com a narrativa presente em sua escultura monumental, ressignificando o espaço que se torna parque cultural com o intermédio da arte.

Marcas do tempo impressas no espaço

Na construção do pensamento aqui elaborado, entendemos que os lugares são formados a partir dos elementos dispostos e das ações empregadas neles; que os objetos são possuídos de significações, portanto referenciados a discursos que interagem com conceitos socialmente partilhados. Podemos observar que, embora tenhamos um entendimento sobre os modos de formação de um espaço, com a arte contemporânea, tanto os objetos quanto os possíveis textos traduzidos com esses não se comportam como objetos utilitários para a impressão de comportamentos programados.

O primeiro mapa tem um discurso político-social; o segundo, da arte contemporânea, tem caminhos propostos e incitados pelas esculturas; e o terceiro, inserido no espaço do parque, possui discursos estéticos. De acordo com conceitos da semiótica plástica, a interpretação da percepção pode ter valores próprios para discursos distintos ou valores próprios sob a ótica de discursos distintos. Colocamos aqui a experiência estética como processo autônomo, que independe de outras relações para que haja sua fruição. Entendemos que a interação se realiza por meio dos sentidos e que a impressão dos sentidos se dá de maneira própria. No campo da arte, a interação com um objeto propicia afetações sem que essas interações sejam logo traduzidas ou justificadas.

Temos, segundo Geninasca (2004, p. 46), o “discurso social, com o qual [...] partilha uma apreensão iconizante do mundo”, e temos o discurso científico, que pode ser, numa tentativa breve de definição, entendido como “de natureza causal, elaborada pela segunda das ‘faculdades do entendimento humano’, a ‘razão’”.

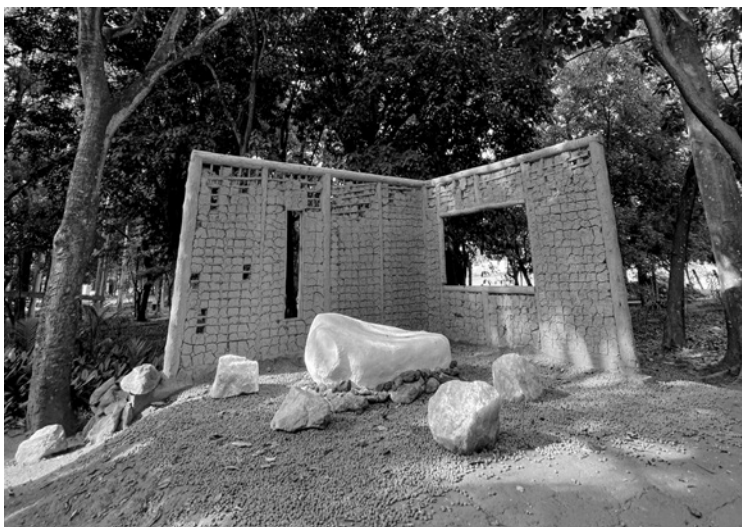
Ainda segundo Geninasca (2004, p. 47), entende-se que, “se a racionalidade científica [...] procede segundo as vozes da razão, a racionalidade estética, por sua vez, orienta-se pela faculdade que preside [...] na poesia, nas artes em geral, na ima-

ginação”. O discurso estético compreende a imagem, ou a paisagem, a partir do estado do sujeito. As apreensões sobre uma determinada paisagem podem mudar de acordo com cada sujeito que com ela interage, sendo, portanto, relacionado às interações estéticas.

Convocamos para uma análise da escultura *Sutilezas do Tempo* (2024), de Castiel Brasileiro, localizada à direita da entrada do parque. A escultura é composta por uma construção de taipa, também conhecida como pau-a-pique, em que madeiras são entrelaçadas e forradas com barro. Para essa escultura, foram erguidas duas paredes em formato de L. Uma delas tem aberturas em formato de pequenos quadrados e uma abertura retangular, estreita, posicionada verticalmente.

A segunda parede possui uma abertura quadrada, lembrando uma janela, que dá vista para a linha do horizonte que demarca o mar e o céu. Possui algumas pedras de quartzo em estado bruto, que circundam a construção de taipa e se encontram também no centro, próximas a uma pedra artificial moldada para a escultura, com uma superfície de textura aplainada, totalmente pintada de branco e se apresenta contornada por pedras de coral. Cobrindo o solo que circunda todos os elementos que compõem essa escultura, encontramos pedras de argila expandida, um material cerâmico produzido a partir da queima de argila natural, tendo como característica o corpo ovalado e a tonalidade marrom.

Figura 72 – Fotografia digital do monumento *Sutilezas do tempo* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

A proposta de *Sutilezas do tempo* é um convite à contemplação da vista para o horizonte, um estado de repouso no seio da instalação. Composta por materiais naturais, orgânicos e efêmeros sob os efeitos das condições climáticas, essa construção isola seu interior quanto ao restante do parque. Posicionada no meio da escultura em que reside a pedra que tem seu formato topológico propício para o desfrute humano, por ser ergonomicamente atrativa, podemos observar essa janela com vista para o oceano. Pequenas aberturas permitem uma vista restrita e a incidência de luz, que também é cadenciada pelas aberturas possíveis entre a vegetação, sendo a escultura rodeada por algumas árvores e ramos que já pertenciam ao local antes da proposição da Castiel Brasileiro.

Figura 73 – Detalhes da escultura *Sutilezas do Tempo* (2024)



Fonte: Acervo da autora.

A construção de taipa é uma técnica antiga. Há registros de sua utilização em continentes como África e Europa. No Brasil, foi largamente utilizada no período colonial, sendo até hoje um recurso de construção em cidades interioranas, quilombos e grupos interessados em soluções ecológicas.

A todo instante, a instalação *Sutilezas do Tempo* ocasiona uma espécie de aconchego, seja pela pedra que se assemelha a um divã, seja pelo ambiente que cria, com um recorte semiaberto ou semifechado, propiciando uma experiência de interioridade e observação do espaço ao redor. O visitante é convocado para uma imersão por meio dos indicativos de sua condição topológica. Ou seja, as proposições de interação se dão com a escultura e com o meio no qual ela se instala, e ambas se complementam, escultura e espaço.

Há uma contraposição no fato de termos, em 2024, uma escultura que convida à contemplação de um horizonte, instalada no território em que, nos últimos 489 anos, houve disputas e restrições marcadas pelo cerceamento desse espaço, que foi acometido e designado, durante um período, apenas para uma parcela mínima da população vinculada a algum tipo de poder, como chefe de estado. Faz-se necessário citar o aspecto de colonizado do contexto de construção inicial desse espaço, na intenção de evidenciar a oposição semântica em relação à ressignificação dele enquanto parque expositivo, para melhor avistar o possível fenômeno que culmina esse processo de ressignificação.

A escultura de Brasileiro é um convite. Ela aproxima o público do local e propicia uma relação da testemunha com o ambiente enquanto discurso estético, apresentando possibilidades de afetos dos sentidos que rompem com a forma comum de percepção ou contagem do tempo, disponibilizando um lugar único dentro do espaço do parque.

Para pensar na experiência estética, é preciso considerar as dimensões dos sentidos; todos, não somente a visualidade. A estética é um campo filosófico, ou uma possível vertente da filosofia, tão extenso que alguns teóricos consideram sua emancipação enquanto dimensão ontológica. Aqui, podemos pensar a estética como aparato filosófico. Com isso, entendemos que, a partir de experiências estéticas, teremos traduções que produzem algum tipo de saber; geram algum conhecimento para as testemunhas em contato com a escultura.

No local em que foi instalada a escultura, havia algumas ruínas do que fora a casa do colonizador, evidenciando as oposições semânticas estabelecidas pelas representações político-sociais que permeiam ambas as construções em diferentes tempos. A construção quilombola fixada em cima da antiga construção de alvena-

ria do invasor instaura, no parque, discursos contracoloniais e emancipatórios, que iniciam nas escolhas do grupo responsável pela construção do monumento e se estabelecem com as proposições sensoriais características da proposta da artista.

Sobre estética e filosofia, Arthur C. Danto (2020), em *O futuro da estética*,⁸ escreve sobre a *Brillo Box* (1964), de Andy Warhol, e o *design* de James Harvey para elucidar em que a arte se diferencia do *design*: como poderia uma mesma imagem ter significados diferentes? Danto (2020) discorre acerca dessa questão à luz do pensamento de Hegel sobre as definições de espírito objetivo e espírito absoluto.

No texto aqui referenciado, Harvey alcança uma espécie de composição tão bem arranjada esteticamente que torna o objeto comercial apreciado popularmente, sendo essa uma experiência de consumo prático e doméstico do aspecto do espírito objetivo. Do outro lado, temos a apropriação de Warhol, recriando a imagem comercial em uma escultura exibida durante uma exposição artística. Para Danto (2020), uma determinação institucional de dado objeto de arte não seria suficiente para defini-lo como tal, como arte.

Seguindo na busca por melhor formulação do pensamento crítico que possa elucidar as qualidades que determinam um objeto enquanto arte, entramos na esfera do que propicia uma consciência de si, sendo essa uma experiência do aspecto do espírito absoluto. Enquanto Harvey produz uma imagem bem aceita socialmente, gerando uma aproximação do espectador na escolha do consumo, Warhol expõe o cotidiano desse espectador. É como se o objeto criado por Andy fosse uma menção àquilo que é comum na vida desse espectador, que se sente, de alguma maneira, representado em um momento de consciência de si, daquilo que lhe é próprio. Portanto, a praticidade da vida é incumbida pelo espírito objetivo e a tomada de consciência sobre a prática cotidiana é possível sob a ótica do espírito absoluto.

A construção proposta por Castiel faz referências, mas não monta um domicílio; abriga, mas não fecha em quatro paredes a escultura. Liga os visitantes a elementos culturais que ainda não estavam presentes no espaço do parque, sendo aqui a característica de representatividade apenas um dos tantos possíveis traços de leituras. Castiel convida um grupo de quilombolas para a execução da escultura. Apesar disso, não dilui a sua autoria como artista, mas, sim, devolve a autoria para aqueles e aquelas cujas tecnologias ancestrais foram escamoteadas pelas lógicas coloniais.

8. Texto extraído do último capítulo do livro *O que é a arte* e publicado em *Estado da Arte: revista de cultura, artes e ideias* no site do Estadão. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/arte/danto-estetica-relicario/>.

Mombaça (2020), em *A Plantação Cognitiva*, alerta-nos sobre o perigo de, na tentativa de superar a dominação, correr o risco de apenas se opor a ela. E concordância e discordância são extremos da mesma discussão, portanto não seria possível se afastar de aspectos raciais e hegemônicos apenas se opondo, evidenciando ou até mesmo invertendo narrativas. O que nos leva à questão: como criar um espaço livre dessas ideologias hegemônicas? Isso seria possível? Mesmo não sendo a intenção deste texto responder a essas questões, trazemo-las, pois, se a escultura de arte é possuída de um contexto de significação e comunicação, ainda que não seja uma linguagem convencional, estará atrelada a alguma ideologia.

Sob a luz do pensamento de Fiorin, podemos compreender que linguagem e ideologia confluem. De maneira contínua e complementar, a ideia se ramifica por meio da linguagem. Sendo assim, o que pensamos será mediado pelo conjunto de possíveis conjugações apresentadas pelas linguagens com as quais pensamos. No campo da arte, a presença da narrativa não sobressai ao objeto. Embora o discurso esteja presente, a maneira como se apresenta é um caminho que não espera, necessariamente, ser percorrido, apesar de essa ser uma possibilidade. Temos, no campo da arte, objetos que se apresentam, por vezes, subvertendo a maneira usual da linguagem e, conseqüentemente, o pensamento que inaugura determinada linguagem.

Pensando em *Sutilezas do Tempo* (2024) — que posiciona sua maior abertura, semelhante a uma janela, voltada para o oceano, em um ponto por meio do qual, seguindo uma linha reta, chegaríamos à Namíbia e Angola —, a ideia de sentar e contemplar não remete tão somente à ida ou vinda no caminho para o horizonte, sendo o estado de permanência na escultura um chamado para possibilidades, abrindo um espaço metafísico dentro da construção de taipa. Se há, como sugere Hegel, um espírito absoluto possível de ser percebido na tomada de consciência, a escultura de Brasileiro aciona esse espírito por meio do discurso estético, que, no espaço do parque cultural, torna-se possível com intermédio das esculturas de arte. O corpo que visita o lugar é convidado; corpo este que não precisa ter definição alguma para imergir nas experiências possíveis dentro de *Sutilezas do Tempo*.

Assim, podemos verificar alguns modos como o discurso dessa escultura implica significações outras àquele espaço, outrora dominado por discursividades hegemônicas. Sua abertura, em contraposição ao fechamento do parque e outras dependências dele; sua mimetização com a natureza na escolha dos materiais e na localização que foi instalada em contraposição ao cerceamento outrora vivenciado como casa do governador; a valorização e participação de um grupo de pessoas minorizadas socialmente e historicamente escravizadas em contraposição ao

pensamento político que habitou a ideia de colônia e ducado daquele espaço que permitia e promovia tais desigualdades sociais escravistas; e o reconhecimento da real contribuição das pessoas negras em saberes e tecnologias que elas trouxeram para o Brasil em detrimento do apagamento e invisibilização provocados pelo pensamento colonial.

Desse modo, ao pensar em um parque público, a obra de Castiel Vitorino Brasileiro estabelece um discurso que colabora com a perspectiva de instauração de um parque, pois se abre para a participação pública, convida e condecora todos os públicos, partilha saberes e ativa social, histórica, política e esteticamente outro lugar para ser e estar que foi, outrora, a casa do governador.

Considerações

Consideramos que o meio do caminho seria o lugar mais confortável para começar uma caminhada. Com isso, queremos dizer que este texto não esgota os assuntos aqui levantados e aprofundados teórica e conceitualmente.

Este livro foi iniciado com a prerrogativa de investigar quais aspectos corroboram para a resignificação do território que se propõe a ser parque público e, principalmente, quais contribuições a arte contemporânea insere nesse território. Caminhamos com a busca e assistimos às esculturas de arte como um fenômeno disruptivo no espaço do PCCG.

Neste encerramento, é necessário elencar alguns aspectos que nos permitem observar os descritores que surgiram a partir da construção deste texto, em 2023, quando ainda se mantinha uma separação entre o espaço Casa do Governador e o espaço parque público. É possível observar tal divisão geograficamente pela separação formal com a rua que divide o Bosque das Esculturas da Casa do Governador. Apontamos também que, até o ano de 2025, o espaço da casa se manteve sem acesso para os visitantes.

Nos tópicos *O Parque* e *Panorama dos processos sócio-históricos no território*, foram levantados dados sobre o histórico do território, traçando as histórias que se sucederam naquele espaço, suas relações político-sociais e como as marcas desse tempo ainda estão presentes no parque por meio de elementos que confluem com o estado matérico atual do PCCG. Suas demarcações territoriais, a organização da paisagem, a botânica herdada dos tempos de Brasil República e as construções de alvenaria que remontam à intervenção ocorrida em 1924, tudo isso reverbera o processo de colonização e apropriação que ocorreu no parque e que ainda hoje se mantém presente em alguns dos elementos citados nesta pesquisa.

Com isso, algumas oposições semânticas foram apontadas durante o tópico *A jornada pelo território e suas enunciações*, como a dissonância do público *versus* privado, a natureza local *versus* a natureza projetada e a própria espacialidade do parque, que vai criando divisões como frente *versus* fundo do PCCG. As relações semânticas apontadas no texto evidenciam características específicas dos processos históricos, políticos e sociais sobrepostos no território do parque, tudo isso para reafirmar que as interações que se estabelecem no parque com as esculturas de arte contemporânea instauram narrativas que propiciam uma reorganização dos percursos possíveis. A tecnoesfera vai constituindo o espaço enquanto parque junto à psicoesfera, que se transforma de maneira polissêmica.

A reimaginação do espaço colonizado para parque público é possível com a inserção dos discursos contidos nas esculturas de arte contemporânea. É possível observar a casa também conceitualmente, pois, diferente de uma casa com sua funcionalidade e utilidade pré-definidas, as esculturas contemporâneas que habitam aquele espaço não se obrigaram a construir um discurso uníssono, tampouco útil para os transeuntes.

Queremos destacar, com isso, que a presença da arte no espaço estabelece uma ruptura com aquilo que é compreendido como necessário à vida humana e ao convívio social. O território se torna espaço público com sua transição para parque. A partir das análises dos discursos iconográficos e dos discursos estéticos presentes com as obras de arte, evidenciamos como o espaço do parque se torna cultural. A presença das narrativas nas exposições de arte amplia e diversifica a psicoesfera do lugar, na medida em que a arte convoca outros movimentos culturais, abre o conceito de população pluriétnica e diversificada. A arte cumpre uma utilidade sem obrigação, mas com comprometimento dentro da própria área, dando entendimento de parque cultural ao parque.

Mais um aspecto interessante a ser levantado são os modos como as esculturas privilegiam o nosso lugar no mundo, ou seja, a nossa constituição humana também, horizontalmente participante, como todas as espécies de aves, árvores, plantas e animais presentes no espaço. Abrir como parque público foi também a possibilidade de pensar o parque como um espaço destinado a compreender o meio ambiente em sua totalidade, alargando as elaborações de interação entre sociedade e natureza. Foram evidenciadas questões sobre como pode ser o convívio do homem com o espaço, as relações entre as várias espécies de vida que compõem a biodiversidade regional.

À luz das análises feitas sobre os trabalhos, alguns aspectos foram elencados para expender as narrativas presentes historicamente e as novas inserções. No

tópico *A arte contemporânea e a resignificação do espaço*, iniciamos as investigações sobre os discursos apresentados com as obras *Sutilezas do Tempo* (2024) e *Movimento à tecnologia* (2022). Narrativas contra-hegemônicas e proposições interativas colocam o visitante em relações temporais que fogem à linearidade, estabelecendo novas relações semânticas no espaço que se tornou parque.

Entre os elementos e discursos observados, destacamos narrativas aforreenciadas, ativações lúdicas, temas sobre a exploração dos recursos naturais e as relações de homem *versus* natureza, entre outros. Reiteramos que as interpretações e percepções podem ter valores próprios, e as experiências com as esculturas podem se dar de maneira singular. Ainda assim, considerações sobre os discursos inseridos com as esculturas de arte, no espaço que se tornou um parque, conferem a ele uma diversidade conceitual.

Entendemos a estética como um campo filosófico. Com isso, as experiências estéticas propiciadas no espaço do PCCG com as esculturas de arte implicam diretamente no favorecimento de um espaço que é também formativo. Encerramos este texto com a certeza de que as ações empregadas no espaço dão sentido a ele; que a presença da arte intervém epistemologias e cosmovisões, rompendo a programação objetiva, viabilizando relações com o tempo e o espaço que requerem dos visitantes um estado de consciência disposto e encaminhando-o para novas relações de sentido.

Mais uma vez, não se encerram os assuntos aqui abordados. Os temas e conceitos articulados sugerem que novos caminhos e percursos se encontram disponíveis e tantos outros ainda podem ser descobertos, pois, a cada visita, a arte contemporânea provoca outros contextos de experiências e sentidos.

Consequentemente, a consolidação do parque se constrói e se reafirma ao longo das visitas e apreensões múltiplas de sentidos, possíveis com o intermédio da arte, estabelecendo a ruptura de um espaço colonizado para um espaço público, o rompimento das semânticas pragmáticas para relações pluralizadas, estabelecendo o conceito de parque cultural no território que um dia foi cercado. Esse fenômeno social é possível com a presença da arte no território e no cotidiano dos visitantes.

Referências

ARISTÓTELES. O tratado do lugar e do vazio. **Revista Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 86–105, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/16453/10223>. Acesso em: 14 dez. 2024.

BATISTA, S. L.; KUMADA, O. M. K. Análises metodológicas sobre as diferentes configurações da pesquisa bibliográfica. **Revista Brasileira de iniciação Científica**, Itapetininga, v. 8, p. 1–17, 2021.

CORDEIRO, C. C. M.; BRANDÃO, D. Q.; DURANTE, L. C.; CALLEJAS, I. J. A. Construções vernáculas em terra: perspectiva histórica, técnica e contemporânea da taipa de mão. **PARC Pesquisa em Arquitetura e Construção**, Campinas, v. 10, p. 1–19, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8651212>. Acesso em: 08 jul. 2024.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006.

DANTO, A. C. **O que é a arte**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

DANTO, A. C. O futuro da estética. **Estadão**, São Paulo, 30 nov. 2020, Estado da Arte. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/arte/danto-estetica-relicario/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

DIAS, B. **O mundo da educação em cultura visual**. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

ESPÍRITO SANTO (ESTADO). **Decreto nº 5.145 – R, 28 de maio de 2022**. Institui e regulamenta a ocupação e uso do Parque Cultural Casa do Governador e da Residência Oficial do Governo do Estado do Espírito Santo – RESOF. Vitória, ES: Diário Oficial do Estado. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/es/decreto-n-5145-2022-espirito-santo-institui-e-regulamenta-a-ocupacao-e-uso-do-parque-cultural-casa-do-governador-e-da-residencia-oficial-do-governo-do-estado-do-espirito-santo-resof>. Acesso em: 16 out. 2024.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Racismo e cultura**. Piauí: Editora Terra sem Amos, 2021.

FERRARA, L. D. **Comunicação espaço cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.

FIORIN, J. **Linguagem e ideologia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2009.

GENINASCA, J. O olhar estético. In: OLIVEIRA, A. C. (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 29–55.

JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues. Pedagogia das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71-88, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504>. Acesso em: 01 ago. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Reedição revista PUC-Rio**, Rio de Janeiro, p. 128-137, 1984. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 28 jan. 2024.

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

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LANDOWSKI, E. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

MAGRO, A. **As significações do espaço escolar**. Vitória: Edufes, 2022.

MAGRO, A.; ROSA, J. R. N. O discurso contemporâneo na escultura “Movimento à tecnologia”. In: SEMINÁRIO CAPIXABA SOBRE ENSINO DA ARTE – DIÁLOGOS URGENTES, 15., 2023, Vitória. **Anais [...]**. Vitória: PROEX, 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 5. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2022.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

MOMBAÇA, J. A plantação cognitiva. **MASP Afterall**, São Paulo, p. 1-12, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyCOFPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2024.

MOREIRA, V. M. L. M.; OLIVEIRA, T. G. (orgs.). Dossiê povos indígenas no Espírito Santo desafios da invisibilidade histórica e protagonismo político-social. **Revista do Arquivo Público do Espírito Santo**, Vitória, ano VI, n. 11, 2022. Disponível em: https://ape.es.gov.br/Media/ape/PDF/Revista_APEES_numero_11_ISSN2763535X.pdf. Acesso em: 09 jun. 2023.

NOGUEIRA, I. B. **A cor do inconsciente**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

NIEMEYER, C. C. da Costa. **Paisagismo no planejamento arquitetônico**. Uberlândia: EDUFU, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/29687/1/PaisagismoPlanejamentoArquitetonico.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2025.

OLIVEIRA, A. C. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OLIVEIRA, A. C.; SANTAELLA, L. **Semiótica da cultura, arte e arquitetura**. São Paulo: EDUC, 1987.

PARQUE Cultural Casa do Governador é aberto para visitação pública. **Portal do Governo do Estado do Espírito Santo**, Vitória, 28 mai. 2022, Notícias. Disponível em: <https://www.es.gov.br/Noticia/parque-cultural-casa-do-governador-e-aberto-para-visitacao-publica>. Acesso em: 16 maio 2023.

PINHEIRO, M. de P. **Ensino de arte em museus da cidade de São Paulo**: tópicos modernos e contemporâneos. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2021.

ROLNIK, S. **Esferas de la insurrección**: apuntes para descolonizar el inconsciente. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2020.

SILVA, D. F. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação e Política, Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2024.

SILVA, M. A. da. **O arquétipo da sombra, a arte e a educação de crianças e adolescentes em áreas de vulnerabilidade**: introdução a uma vida não violenta. 2023. 329 f. Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo.

VALLE, Lutiere Dalla. Cultura visual e educação: cartografias afetivas e compreensão crítica das imagens. **Cadernos de Comunicação**, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 2-20, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/55088/pdf>. Acesso em: 17/10/2025.

ZONNO, F. V. **Poéticas da complexidade**: o lugar contemporâneo e os limites da arquitetura entre arte e paisagem. 2003. 390 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) — Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

Copyright © 2025 Encontrografia Editora.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a expressa autorização da editora.

