

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO TECNOLÓGICO – CTC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO, HISTÓRIA E
ARQUITETURA DA CIDADE – PEAU-CIDADE**

GUILHERME FREITAS GRAD

**ARTE PÚBLICA E PAISAGEM URBANA
DE FLORIANÓPOLIS, SC, BRASIL**

FLORIANÓPOLIS, 2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO TECNOLÓGICO – CTC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO, HISTÓRIA E
ARQUITETURA DA CIDADE – PEAU-CIDADE**

GUILHERME FREITAS GRAD

**ARTE PÚBLICA E PAISAGEM URBANA
DE FLORIANÓPOLIS, SC, BRASIL**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
URBANISMO, HISTÓRIA E ARQUITETURA DA CIDADE**

**LINHA DE PESQUISA:
URBANISMO, CULTURA E HISTÓRIA DA CIDADE**

FLORIANÓPOLIS, 2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO TECNOLÓGICO – CTC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO, HISTÓRIA E
ARQUITETURA DA CIDADE – PGAU-CIDADE**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade – PGAU-CIDADE – da UFSC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Área de concentração: Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Linha de Pesquisa: Urbanismo, Cultura e História da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. Arq-Urb. César Floriano

Mestrando: Arq-Urb. Guilherme Freitas Grad

FLORIANÓPOLIS, 2007

A dissertação, intitulada “Arte Pública e Paisagem Urbana de Florianópolis, SC, Brasil”, de autoria de Guilherme Freitas Grad, foi submetida a processo de avaliação conduzido pela Banca Examinadora instituída pela Portaria nº 032/PGAU-Cidade/07, para a obtenção do título de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, tendo sido aprovada sua versão final em 14 de dezembro de 2007, em cumprimento às normas da Universidade Federal de Santa Catarina e do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade – PGAU-CIDADE.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. César Floriano
Orientador

Profa. Dra. Ana Albano Amora
Membro da banca – PGAU-CIDADE

Prof. Dr. José Luiz Kinceler
Membro da banca – PPGAV UDESC

Profa. Dra. Gilcélia Pesce do Amaral e Silva
Coordenadora do PGAU-CIDADE

"O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço."

(Marco Polo, em conversa com o imperador Kublai Khan, ambos personagens do romance **As cidades invisíveis**, de Ítalo Calvino)

Viva a revolução molecular

AGRADECIMENTOS

Ainda que processos de pesquisa costumem ser solitários, é a constante discussão que por vezes nos liberta de prisões auto-erigidas. A troca de vivências através de conexões, portanto, torna-se necessária para o desenvolvimento e evolução de um ofício desta natureza – senão de qualquer outra, aliás.

No processo a que me submeti, o qual tem uma parte possível de ser evidenciada neste volume de escritos, não foi diferente.

Em um país no qual a educação (de qualquer natureza; não somente a acadêmica) é tão necessária e, ao mesmo tempo, tão relegada a segundo plano nas políticas governamentais e mesmo no campo social, a possibilidade de concluir um curso de pós-graduação em uma universidade pública só é possível através da realização de determinados esforços. E tais não partem apenas de uma pessoa, ainda que capitaneados por ela.

E sinto que agradecimentos de naturezas diversas são necessários.

Esta pesquisa só foi possível ser realizada, neste momento, devido ao auxílio financeiro da bolsa de estudos oferecida pela CAPES durante os dois anos de vigência do curso.

Por inúmeros e diversos fatores pessoais, deixo registrado um carinhoso agradecimento à família Freitas Grad.

E outro para a minha companheira, Priscilla dos Santos Mandaji.

Um feliz agradecimento aos amigos de sempre (*pelo o de sempre*) e às novas amizades (*pelo novo*) formadas por ocasião da vivência desse processo de pesquisa.

Agradeço ao professor orientador, Sr. César Floriano, pela experiência a mim proporcionada no período de convívio; tão pessoal e difícil de explicar nestas tão poucas linhas, mas que me atrevo a resumi-la como sendo um abrir de olhos.

Aos professores membros da banca de qualificação e defesa final, Ana Albano Amora e José Luiz Kinceler, agradeço a participação e colaboração acontecida de maneira feliz naquelas oportunidades e em outras.

Às pessoas que colaboraram com conteúdos específicos desta pesquisa e às que foram objeto de estudo na mesma: artistas plásticos, arquitetos, grafiteiros, poetas urbanos, transgressores e outros atores do coletivo da cidade. Agradeço a atenção dispensada em encontros e a consideração e respeito para com este trabalho.

A condição embrionária do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade o colocou frente a diversos percalços de diferentes naturezas nestes dois primeiros anos de existência. Tal fato não poderia ficar alheio a este escrito. Deixo registrado um agradecimento ao corpo dos alunos, paciente nas situações adversas acontecidas e participante ativo na resolução das mesmas e na construção do curso. À coordenação do PGAU-CIDADE, nestes dois anos, nas figuras dos professores Gilcélia Pesce do Amaral e Silva (coordenadora) e César Floriano (sub-coordenador), nas quais reconheço o esforço na construção de uma relação horizontal com o corpo discente, além da seriedade e honestidade com as quais conduziram o coletivo deste curso. Manifesto respeito aos membros do corpo docente que participam ativamente na construção deste Programa. Deixo registrado um agradecimento ao esforço dos demais funcionários técnico-administrativos e bolsistas da secretaria do PGAU-CIDADE nesta construção conjunta.

RESUMO

GRAD, Guilherme Freitas. *Arte Pública e paisagem urbana de Florianópolis, SC, Brasil.* Dissertação de Mestrado. Florianópolis: PGAU-CIDADE – UFSC, 2007.

Este volume de escritos faz parte de um processo de pesquisa que começou a tomar forma em fins de 2005 e que, dentre conexões possíveis, escolheu por percorrer algumas, referentes ao campo da Arte Pública, intensificando-se em seu recorte na cidade de Florianópolis, SC.

A Arte Pública é aqui considerada não como um *tipo* – mas como um *campo expandido* das artes, configurando níveis de atuação. Permeando os espaços estriados e lisos da cidade, a Arte Pública apresenta a possibilidade de trabalhar no espaço do *entre*, atuando na paisagem cultural – do *habitus* e do caráter – da cidade. E, se uma obra de Arte Pública em si não consegue *criar um lugar*, ao menos pode oferecer a possibilidade de dotá-lo de caráter e significado, podendo ser trabalhada em diferentes níveis de atuação. Um destes níveis é sua gestão, por parte do poder público.

No sentido do escrito acima, a escolha da cidade de Florianópolis torna-se justificada para um olhar mais atento às suas peculiaridades. Cidade de vistas panorâmicas espetaculares, apresenta uma rápida descaracterização de referenciais paisagísticos, que a está esvaziando de significados. Sua apropriação, de maneira devastadora, pelo forte mercado imobiliário, está ajudando a destruir sua geografia e paisagem natural. A gestão municipal de obras de arte em Florianópolis, capitaneada pela recente Comissão Municipal de Arte Pública, ainda se resume a uma única lei, que trata da inserção de obras de arte em edificações. Porém, um embrião de gestão e política urbana pode ser evidenciado.

Esta dissertação discorre sobre a multiplicidade de ações concernentes ao campo da Arte Pública na cidade de Florianópolis, SC, com ênfase na questão da gestão municipal.

Palavras-chave: Arte Pública. Arte e espaço urbano.

ABSTRACT

GRAD, Guilherme Freitas. *Arte Pública e paisagem urbana de Florianópolis, SC, Brasil.* Dissertação de Mestrado. Florianópolis: PGAU-CIDADE – UFSC, 2007.

These writings are part of a research process that began to take shape at the end of 2005, and, among possible connections, chose to address some issues related to the field of Public Art, intensifying its focus on the city of Florianópolis, SC, Brazil.

Public Art is considered here not as a *type* but as an *expanded field* of arts, configuring various levels of performance. Permeating the striated and smooth spaces of the city, Public Art presents the possibility of working in the space *in between*, acting on the cultural landscape – the *habitus* and the *character* – of the city. And, if a piece of public art cannot *create a place* in itself, at least it can offer the possibility of endowing character and meaning, as it can be addressed at different levels of performance. One of these levels is its management by *public power*.

In this context, the choice of Florianópolis as a case study is justified by a closer look at its peculiarities. A place of spectacular panoramic views, it presents a rapid de-characterisation of its natural landmarks that is depleting the city of its meanings. Its devastating appropriation by a strong and active real estate market, is helping to destroy its geography and natural landscapes. County management of public art in Florianópolis, led by the recent County Commission of Public Art, is still restricted to the passing of a single law that deals with the insertion of works of art in buildings. Nonetheless, an embryo of urban policy and management can be identified.

This dissertation focuses on the multiplicity of actions regarding the field of Public Art in the city of Florianópolis, SC, Brazil, emphasising the issue of county management.

Key-words: Public Art. Art and urban space.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

RESUMO / *ABSTRACT*

SUMÁRIO

PLATÔ 00	013
FRAGMENTO 00: Um olhar-<i>outro</i> (I) – A cidade como Arte Pública	014
PLATÔ 01	026
FRAGMENTO 01: Arte no espaço público / Arte Pública	027
FRAGMENTO 02: A cidade como suporte – Comunicação visual e paisagem urbana	040
FRAGMENTO 03: A cidade além do suporte – Manifestações do desejo na sociedade do espetáculo	053
PLATÔ 02	064
FRAGMENTO 04: A cidade estriada – Níveis de atuação da Arte Pública e intervenções artísticas na cidade de Florianópolis	065
PLATÔ 03	106
FRAGMENTO 05: In→Ação – Gestão e política urbana sobre Arte Pública em Florianópolis	107
PLATÔ 04	134
FRAGMENTO 06: Um olhar-<i>outro</i> (II) – Considerações finais: um ponto na teia rizomática	135
REFERÊNCIAS	138
LIVROS	138
TESES, DISSERTAÇÕES, TRABALHOS DE GRADUAÇÃO	141

ARTIGOS, TEXTOS, JORNAIS, REVISTAS	142
LEIS	146
ENTREVISTAS	147
SEMINÁRIOS E CONGRESSOS	148
SITES	149
LISTA DE FIGURAS	150
ANEXOS	154
LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO / MAPA DE PSICOGEOGRAFIA Arte marginal na região central de Florianópolis, SC	155
LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO Obras de arte em edificações no bairro Centro, em Florianópolis, SC	172
LEIS MUNICIPAIS Obras de arte em edificações – Florianópolis, SC	193
RELAÇÃO DE OBRAS DE ARTE APROVADAS Prefeitura Municipal de Florianópolis, SC	205
RELAÇÃO DE MEMBROS Comissão de análise e julgamento das inserções artísticas nas edificações / Comissão municipal de Arte Pública	209

PLATÔ ZERO

PLATÔ 00 _ FRAGMENTO 00

UM OLHAR-OUTRO (I)

A CIDADE COMO ARTE PÚBLICA

A cidade como arte pública. É nesta relação – ou melhor, nas infinitas possibilidades de relações entre cidade e arte – que esta dissertação se materializa. Um processo de pesquisa e de vivência; e um desafio de traduzir para o papel manifestações artísticas inerentes à cidade e à conformação da paisagem urbana.

A cidade atual é considerada como uma complexa rede de relacionamentos e informações formadas em espaços fragmentados, estriados, cuja espacialidade se dá moldada principalmente pelos interesses do capital. Interesses que nos dias atuais vêm junto ao conceito de “globalização”.

Este movimento de globalização da política, economia e cultura é cada vez mais gerador de lugares heterotópicos – terminologia utilizada por Michel Foucault para definir:

“(…) unos lugares reales, efectivos, unos lugares que se perfilan en la institución misma de la sociedad y que constituyen una especie de contra-emplazamiento, una especie de utopías hechas realidad, y en los cuales se hallan a la vez representados, contestados e invertidos todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el seño de una cultura, una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque no por ello dejen de ser localizables de hecho. Dado que son otros lugares fatalmente diferentes de los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, yo los denominaría ‘heterotopías’, por oposición a las utopías.” (FOUCAULT, 1994, p.33).

Um bom exemplo pode ser visualizado através dos *shopping-centers* na sua forma clássica de construção, uma “caixa-forte” asséptica constantemente vigiada que nega seu exterior. Ou ainda pode-se pensar nos condomínios residenciais de luxo, verdadeiros “feudos” modernos dentro da cidade, simulando-a, recriando-a de forma “perfeita”.

O campo expandido da Arte Pública tem potencial para denunciar as heterotopias do ambiente cotidiano. Seja uma arte institucional ou marginal, ambas têm a possibilidade de trabalhar em meio a espaços permeados de possibilidades de relações ou, ao menos, de gerar condições para que tais ocorram, ao tornar visível o vazio de significados existente. Através da inserção de uma obra, uma adição, denota-se a falta, o vazio, a subtração. O invisível torna-se visível. As possibilidades de agenciamento tornam a existir.

Paralelamente às heterotopias há a proliferação dos espaços de passagem, ao invés dos de permanência. Por conseguinte, não podemos esperar que aqueles, ao invés destes, também configurem lugares ou caráter. Eis que então acabam por se tornar espaços de solidão e individualidade, nos quais somos incessantemente controlados, vigiados. Nas palavras do antropólogo Marc Augé, são chamados de *não-lugares*, nome dado em oposição à noção sociológica de lugar, que seria um espaço identitário, relacional e histórico.

A Arte Pública pode ser trabalhada em meio aos não-lugares. Embora não consiga *criar* um lugar, ao menos pode oferecer a possibilidade de dotar o espaço de *caráter* e *significado*, superando uma função decorativa. Dentro disso, manifestações de arte marginal configuram um bom exemplo: espaços de passagem que são tomados por manifestações deste tipo têm seu caráter modificado e evidenciado pelos passantes; ele passa a ser visto, sentido – independente do significado da mensagem graficada. Assim são alguns grafites que conseguem fazer dos muros espaços praticados coletivos e, a despeito do que sua ilustração nos diz, sua própria permanência no espaço já se configura como um questionamento, nos colocando a questão do lugar da própria arte na cidade. Os muros são dos poucos suportes que restaram passíveis de apropriação pela arte, no meio urbano no contexto atual.

...

Em meio a esta construção de não-lugares e espaços heterotópicos, o capital econômico também promove uma acentuação das particularidades locais das cidades – ou mesmo as inventa – numa lógica de mercado, transformando-as em um simulacro e preparando-as para serem vendidas, consumidas. A realidade já não existe; mas sim uma hiper-realidade na concepção de Baudrillard (BAUDRILLARD,

2002) na qual há uma produção de realidades ficcionais através de um poderoso sistema de signos que a mantém. Tais signos estão relacionados à produção de simulações – as quais atuam com o propósito de mascarar uma ausência, ou seja, a falta de significados inerentes à vida cotidiana, mascarados pelo capital.

A materialização dessas simulações hiper-reais se dá através de construções de simulacros. A substituição da realidade por signos da realidade apaziguada pela imagem acontece nos mais diversos níveis e escalas: na arquitetura, por exemplo, na caracterização cenográfica (e por vezes cômica) de cidades turísticas com o intuito de produzir uma imagem para consumo e venda. Para uma exemplificação mais clara (e para utilizar um exemplo também proveniente de Baudrillard), pode-se dizer que se trata de uma *disneyficação* do mundo (BAUDRILLARD, 2002).

Sem dúvida, o campo da Arte Pública é afetado pela questão do simulacro, não só como dispositivo que permite uma “fuga” desta hiper-realidade e da manipulação constante da mídia, mas também como aliada – com ou sem o propósito de assim o ser – na manutenção da mesma. Especialmente os monumentos e memoriais: grandes memoriais em homenagem a vítimas de guerras têm sido erguidos com frequência nos últimos anos, o que pode ser interpretado como um apego ao passado, à memória (mascarando uma ausência de futuro), mas também fazer parte da construção da representação de uma memória que não é verdadeira, mas perfeita: ou seja, de um simulacro.

Os gigantes outdoors, invasores do espaço público e porta-vozes do que pode ser chamado de uma “arte publicitária”, fazem parte deste último grupo. Sem dúvida, tal tipo de comunicação visual – que provém da arte gráfica – é a mais comum nos centros urbanos e a que atinge o maior número de pessoas. Ainda, devido ao seu dinamismo, possivelmente é a que oferece as mais rápidas mudanças na paisagem urbana.

A arte, especialmente a Arte Pública, tem como função quebrar determinadas ilusões e padrões de comportamentos impostos, estes objetivos principais da “arte publicitária” dos outdoors e painéis luminosos. Ou seja, de desenhar a estética urbana e qualificar a paisagem cultural da cidade.

Se estas ações no presente nos permitem especular sobre o fim das cidades como as conhecemos, por outro lado estas mesmas restrições e regras possuem rupturas que permitem possibilidades de fuga para a ação de movimentos de resistência. As cidades geram subjetividade, como afirma Guattari:

“As cidades são imensas máquinas – *megamáquinas*, para retomar uma expressão de Lewis Mumford – produtoras de subjetividade individual e coletiva. O que conta, com as cidades de hoje, é menos os aspectos de infra-estrutura, de comunicação e de serviço do que o fato de engendrarem, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las.” (GUATTARI, 1992, p.172)

Dentre as manifestações artísticas encontradas com frequência nos centros urbanos encontra-se uma que se configura como uma arte não-oficial, não institucionalizada. Uma arte menor – aqui, é apropriado o conceito de “menor” tal qual Deleuze e Guattari o definem ao descrever sobre uma “literatura menor”. Sívio Gallo, em seu livro “Deleuze e a educação”, exemplifica:

“Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior’. Assim Gilles Deleuze e Félix Guattari definem a categoria *literatura menor*, da qual se utilizam para estudar a obra de Kafka (...). Literatura menor: subverter uma língua, fazer com que ela seja o veículo de desagregação dela própria.” (GALLO, 2003, p.75)

Dentro deste conceito, falar de uma arte menor significa falar de uma arte marginal, que serve como ferramenta de resistência aos não-lugares; ferramenta que permite possibilidades de fuga, que constrói territorialidades ao desterritorializar espaços. Uma arte menor procura subverter a realidade estriada na qual está inserida, em tentativas de prover relações e trocas através de agenciamentos, trabalhando em meio à fragmentação. Uma arte eminentemente de resistência política (fato provado através da sua própria existência), funcionando como uma máquina de guerra (como na definição de Deleuze e Guattari), que procura devolver à cidade sua essência como o lugar do desejo, do encontro intensivo, lugar das trocas por excelência. Desta maneira, grupos dos mais diversos aparecem e se apropriam de espaços da cidade, literalmente tatuando seus valores coletivos em paredes, muros, ruas. Uma reação (consciente ou inconsciente) à sociedade de consumo, excludente e massificadora dos dias de hoje, à sociedade do espetáculo como preconizava Debord. Formas de manifestação inerentes aos centros urbanos de hoje em dia,

grafites, pichações, *stencil*, adesivos e outros são ferramentas utilizadas por estes grupos marginais; grupelhos¹ que querem se fazer ouvir e proclamar a apropriação dos espaços da cidade (GUATTARI, 1981).²

As táticas utilizadas por estes grupelhos são muitas vezes apropriações da teoria da *deriva*, prática inventada por Guy Debord e aplicada pelos movimentos situacionistas. Esta prática pretende o reconhecimento da cidade; andar a esmo pelos lugares, para conhecê-los. Exploram e experimentam a cidade, a fim de tomar posse da mesma; e as marcam, desejando que a cidade volte a ser o lugar dos encontros, das trocas.

O espaço físico das cidades é considerado não só como suporte ou elemento constitutivo da arte, mas construindo territorialidades (dotando o território de sentido) com a mesma. Uma produção de relações sociais com múltiplas possibilidades. Multiplicidades. As conexões são feitas através de uma estrutura rizomática, constituída por platôs; qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a outro, diferente do que ocorre com uma estrutura arbórea. Não há hierarquia nem pontos, mas linhas³.

Neste texto, a aproximação deste espaço fragmentado se faz através da cidade de Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina, Brasil. Uma cidade na qual a principal atividade econômica é o turismo, seja ele o sazonal (verão) ou o de negócios e onde a política urbana é comandada em grande parte pelos interesses do mercado imobiliário local. Este mesmo turismo faz com que sua cultura seja transformada em produto, um simulacro através da construção da imagem do *manezinho da Ilha*, o pescador habitante-tipo resultante da colonização açoriana na região.

Neste investimento para a venda e consumo da cidade acontece uma multiplicação de lugares artificiais e não-lugares, seja na forma de grandes loteamentos (muitos

¹ A noção de grupelho pode ser associada ao conceito que Guattari forjou na década de 60, de “grupo sujeito”, contraposto à “grupo sujeitado”, à idéia de “agenciamento coletivo de enunciação” e, na década de 70, ao conceito de “molecular”, contraposto à “molar”.

² No entanto, é pernente esclarecer que cada situação é singular e tais manifestações podem igualmente ser meramente decoração, contribuindo para uma estética consumista de outros valores.

³ “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.” Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. v.1, p.17.

deles em áreas de preservação ambiental), construção de shopping-centers etc. Florianópolis está sendo construída sem uma preocupação urbana com os espaços públicos, gerando espaços fragmentados, o que, por sua vez, está resultando na conseqüente perda do espaço público.

Ainda, a arte urbana aparece de forma tímida. Mesmo a institucional, como os poucos monumentos que aparecem na cidade, o que dá a impressão de uma implantação questionável, de maneira aleatória, e não dotam os espaços de significados. O que pode clamar esta condição (a de dotar o espaço de significado) é a Figueira da praça XV, monumento vivo, orgânico, mas que a iluminação artificial ao seu redor a está transformando em uma caricatura do que já foi; uma atração para turistas. E talvez uma preparação para seu esquecimento. Ainda, há a Ponte Hercílio Luz, o único grande monumento construído da cidade, que o imaginário coletivo não deixa ser esquecido.

Porém, um indício de tempos melhores é indicado pelo recente processo de implementação de uma Comissão Municipal de Arte Pública dentro do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – o IPUF. É o embrião do que pode vir a ser uma primeira tentativa de uma política urbana com relação a arte no espaço público. Uma iniciativa que teve início na criação da lei nº 3.255, em 1989, a qual dava o benefício do aumento do índice de ocupação às edificações caso o edifício patrocine alguma obra de arte em frente ao mesmo e com visibilidade pública. Infelizmente, a maioria das construtoras, para conseguir o benefício, implantou obras de arte de qualidade questionável, pensando apenas no ganho financeiro e não no da cidade. Experiências se sucederam através de diferentes profissionais desde então, e modificações foram propostas para alterar a lei, como a implantação da obra apenas através da aprovação da Comissão de Arte Pública e a possibilidade da obra de arte não precisar ser implantada no terreno do edifício, mas em outro lugar – fazendo com que a cidade ganhe espaços públicos mais qualificados. A gestão da Arte Pública é importante e necessária na configuração da paisagem urbana.

Apesar do cenário acima brevemente exposto e somado à atuação da Comissão Municipal de Arte Pública, a cidade tem sido palco de uma leve mudança. Algo ainda sutil, caminhando de leve, está acontecendo neste momento. Partes da cidade antes

mortas ressuscitam, marcadas com poesias e desenhos; fazendo dos espaços vazios, dos não-lugares, lugares de permanência e trocas simbólicas.

Especialmente no miolo da região central da cidade, incluindo seu centro histórico, muros de estacionamentos ganham cores e desenhos vibrantes através dos grafites comerciais (devidamente assinados por seus autores, alguns com telefone e e-mails para contato) que os ilustram. Performances podem ser encontradas com um pouco mais de frequência. Frases de efeito e ilustrações são pintadas com spray ou impressas em papel e coladas como adesivos em postes, muros, calçadas, levando a pessoa que as descobre a questioná-las e a *se questionar*: ele próprio e suas relações no cotidiano. Entre essas diferentes manifestações artísticas que fazem pensar a arte e a cidade, algumas, como os *stencil* e lambe-lambes, começaram a ter visibilidade há não mais que dois anos e conformam um belo exemplo de ação rizomática, através de diversos grupos e pessoas trabalhando a unidade pela fragmentação. Grupos que realizam uma arte mais livre, espontânea, como o Instituto Topofílico, e outros que fazem dos muros sua tela, como os grafites comerciais do AZO. Não se trata do uno, mas do múltiplo.

É em meio a todos estes fatos, assistindo a essa potencial relação nascente entre esta cidade e a arte no espaço público conflituoso da mesma, que esta dissertação também nasce, investigando-a, vivenciando-a, procurando seus percursos do desejo, sua constante guerrilha urbana contra a sociedade maquínica atual.

“O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos.” (PALLAMIN, 2000, p.24)

“DE VAGAR SE VAI AO LONGE” (assim deste modo escrita, em letras garrafais, com cada palavra colocada em um local diferente de um mesmo espaço na região central da cidade de Florianópolis, SC), anuncia uma bela poesia urbana descoberta durante este estudo. O que esta dissertação pretende é divagar sobre agenciamentos e relações que se dão em meio a espaços fragmentados, ao mesmo tempo que fomenta e faz parte de outros agenciamentos e de outras relações. Enfim, falar do *múltiplo* e fazer parte dele.

...

A organização desta dissertação pretendeu não seguir uma certa linearidade – na qual, por exemplo, um capítulo 3 deve ser lido após um capítulo 2, e este após um capítulo 1. Ao contrário, aqui foi apropriado o conceito de *platôs*, como desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari⁴ – pensadores que também forneceram a base filosófica para a compreensão do assunto pesquisado. Desta forma, o mesmo se desenvolve em cinco platôs – três dos quais se apresentam de forma paralela. Sobre os outros dois, um configura as considerações iniciais ao assunto do processo de pesquisa registrado neste volume, devendo ser lido antes dos três platôs principais, e o último platô trata de uma reflexão acerca do conteúdo aqui registrado, devendo ser lido após os outros quatro.

“Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou de segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.11)

Como dissertação, este trabalho se constitui de um *meio* através do qual transpassam possibilidades de agenciamento. Enfim, um texto é uma multiplicidade.

Segue a seqüência de como os assuntos estão impressos neste volume, a partir deste momento:

Platô 00

O único fragmento desta parte é intitulado “Um olhar-*outro* (I) – A cidade como Arte Pública”. Este **fragmento zero** perpassa o assunto da dissertação como um todo, revelando o assunto a ser tratado pela mesma.

Platô 01

O “estado da arte” em relação à Arte Pública. Trata da relação arte pública / espaço urbano contemporâneo em três diferentes fragmentos.

⁴ Em DELEUZE e GUATTARI, 1995. *Mil Platôs*, v.1.

O **primeiro fragmento** é intitulado "Arte no espaço público / arte pública" e versa sobre o conceito de Arte Pública e os caminhos percorridos no sentido de deixar de usar o espaço apenas como suporte, mas também fazê-lo participante e agenciador de relações do processo artístico.

O **segundo fragmento** tem o título "A cidade como suporte: comunicação visual e paisagem urbana" e trata da paisagem urbana atual; da apropriação da cidade pela arte gráfica, tanto através de elementos publicitários como nas manifestações de resistência aos mesmos.

O **terceiro fragmento** é intitulado "A cidade além do suporte: manifestações do desejo na sociedade do espetáculo" e trata da apropriação da cidade pela arte menor, como os grafites, pichações e poesias, que rasgam a realidade em busca de espaços intersticiais.

Platô 02

O "estado da arte" em relação ao cenário das manifestações artísticas da cidade de Florianópolis, SC. Um fragmento faz parte deste platô, intitulado "A cidade estriada – Níveis de atuação da Arte Pública e intervenções artísticas na cidade de Florianópolis".

Este **quarto fragmento** tem como personagem principal a relação cidade de Florianópolis e arte pública. Trata de um panorama acerca das manifestações artísticas na cidade, tanto das obras quanto dos artistas. Sobre os tipos de manifestações artísticas possíveis de serem encontradas: monumentos, arte em edifícios, praças. Sobre a arte menor, de resistência, da arte máquina de guerra na cidade de Florianópolis.

Platô 03

Este platô, também constituído de um fragmento, trata da gestão de Arte Pública na cidade de Florianópolis. O **quinto fragmento** é intitulado "In→Ação: gestão e política urbana sobre Arte Pública em Florianópolis". Também versa sobre a recente Comissão Municipal de Arte Pública e sobre a lei que oferece benefícios a quem patrocinar obras de artistas plásticos destinadas a espaços da cidade.

Platô 04

Faz parte deste platô o **sexto fragmento**, que trata de considerações acerca do processo de pesquisa do qual faz parte esta dissertação. É denominado “Um olhar-*outro* (II) – Considerações finais: um ponto na teia rizomática”.

Fazendo parte desta totalidade fragmentária, documentos conectados aos demais fragmentos estão coletados na seção “**Anexos**”. Por fim, as **Referências** bibliográficas consultadas e estudadas.

...

Esta pesquisa, como qualquer outra, possui algumas peculiaridades em sua construção, necessárias ao entendimento do contexto no qual foi escrita.

Uma questão se faz bastante pertinente: a falta de bibliografia disponível sobre arte pública na cidade de Florianópolis. A própria recente Comissão Municipal de Arte Pública está trabalhando na obtenção de dados a respeito das manifestações artísticas, deste tempo e de outros, mais antigos, da cidade. Os registros e informações existentes – tanto as que se referem às performances e intervenções urbanas quanto as intervenções “oficiais”, como os monumentos a personagens da História – encontram-se espalhados em trabalhos acadêmicos e/ou com os autores das mesmas; isto quando não estão parcial ou completamente perdidos.

Desta maneira, a presente pesquisa tem como função desempenhar um esforço extra na organização de fontes bibliográficas, imprescindível para que a mesma se realize, e mesmo para que outras pesquisas que estão por vir utilizem-se do mesmo, aprimorem-no, desenvolvam-no, a fim de que as inúmeras questões relativas à arte nesta cidade sejam discutidas de forma ampla, aberta. Que esta discussão transborde o meio acadêmico e vá a público.

O desenvolvimento desta dissertação foi realizado através do seguinte método:

Referencial teórico

Essencial para saber ver as intervenções artísticas que acontecem na cidade e, principalmente, saber ver a própria cidade, seus espaços fragmentados, suas

relações sociais e espaciais, suas territorialidades, e somar, à visão já formada, novas possibilidades e subjetividades, a fim de se enxergar o que antes não se via.

Esta formação de base filosófica permeou autores de diferentes campos de atuação. Felix Guattari e Gilles Deleuze forneceram a visão do rizoma, da máquina de guerra e do aparelho de captura, da arte menor, dos espaços lisos e estriados. Guattari também apareceu com os grupelhos e com a revolução molecular. De Marc Augé vieram a supermodernidade e seus não-lugares. De Foucault, os espaços heterotópicos e as relações de poder. Guy Debord com a sociedade do espetáculo, além da atuação da Internacional Situacionista. Ainda, as táticas e o conceito de espaço como lugar praticado de De Certeau e o simulacro de Baudrillard. Em relação à Arte Pública, é grande a contribuição de Javier Maderuelo, autoridade internacional no assunto e que tive a oportunidade de conhecer pessoalmente por ocasião do acontecimento de eventos relacionados à questão arte e cidade⁵.

O aprofundamento em tais conhecimentos foi essencial para que fosse possível repensar o projeto de pesquisa inicial, e foi constante em seu desenvolvimento.

Pesquisa em bibliografia específica sobre o assunto

Aos autores descritos no item anterior, somam-se livros, artigos, textos, dissertações, teses, *websites* e demais publicações que preenchem este corpo sem órgãos: assuntos que versam sobre estética relacional, arte pública, arte urbana, paisagem da cidade. Os mesmos e seus autores estão relacionados no fim deste volume, na seção bibliografia.

Confecção de mapa e levantamentos fotográficos

Mapa e levantamentos fotográficos referentes a determinados períodos de tempo fazem parte da pesquisa. Tais foram originados a partir de derivas pelo espaço urbano à procura das diferentes manifestações e expressões artísticas encontradas na cidade, ou ainda com objetivos de ilustrar textos deste volume.

⁵ Tais encontros deram-se em três ocasiões: no Seminário Arte Pública e Paisagem, em 17 de julho de 2007, em Florianópolis, SC; no curso “Arte Pública: da escultura moderna à arte urbana”, oferecido no 21º Festival de Arte Cidade de Porto Alegre, ocorrido nos dias 09 a 13 de julho; e o XVI Simpósio de Artes Plásticas: experiências atuais em Arte Pública, ocorrido em 10 a 12 de julho, ambos em Porto Alegre, RS.

Dois levantamentos fotográficos e um mapa de psicogeografia foram confeccionados para esta dissertação; e os mesmos estão registrados na seção Anexos.

O mapa de psicogeografia, assim chamado devido à apropriação de um conceito utilizado pela Internacional Situacionista, trata-se de um mapeamento que mostra os locais e a intensidade da ação dos grupelhos no espaço urbano e dos registros das manifestações que devem ser descobertas e mesmo vivenciadas. Sobre tal mapeamento foi possível o desenvolvimento de questões surgidas no processo de pesquisa. Ao mesmo somam-se as imagens de um levantamento fotográfico relacionado à arte marginal na região central de Florianópolis, a fim de registrar a intervenção encontrada bem como seu local de inserção. O mapa e o levantamento estão relacionados a determinado conteúdo explicitado no Fragmento 04 do Platô 02.

Outro levantamento fotográfico diz respeito às inserções artísticas em edificações, na região do bairro Centro da cidade de Florianópolis, e está ligado ao texto apresentado no Fragmento 05 do platô 03.

Encontros e entrevistas

Entrevistas estruturadas e semi-estruturadas são de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa. Artistas plásticos, arquitetos, grafiteiros, pichadores e outros grupos de estudos forneceram materiais necessários à confecção da dissertação, e encontros com os mesmos foram imprescindíveis para o resultado almejado.

...

Além do escrito acima, cabe destacar o papel do **orientador**. Conversas e debates com o professor Dr. César Floriano foram de suma importância. Muitas vezes foram os únicos debates possíveis de serem feitos no momento: a segurança nas dúvidas e incertezas, mas também as dúvidas na certeza. A relação de trocas e contaminação entre o professor orientador e o aluno fizeram acontecer o processo de pesquisa e deram forma à dissertação.

PLATÔ UM

PLATÔ 01 _ FRAGMENTO 01

ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO / ARTE PÚBLICA

A partir da segunda metade do século XX, a relação da arte com o espaço público configura-se além do uso histórico do mesmo apenas como suporte. O revisionismo do momento pós-arquitetura moderna promoveu, em diversos campos de estudo, um novo interesse acerca do uso do espaço público e urbano – e daí a retomada da arte como parte intrínseca da cidade.

O conceito de Arte Pública permeia o espaço urbano; está entrelaçado com o mesmo. O espaço pode se configurar como um elemento constituinte da arte e também como um agenciador de relações, atuando na construção sempre permanente da paisagem cultural – esta ajuda a determinar um caráter e um *habitus*⁶ – das diversas realidades que conformam uma mesma cidade. Certas formas de pensar a Arte Pública consideram a cidade, cada vez mais, como um museu a céu aberto; o lugar por excelência da obra de arte. A Arte Pública, trabalhando em uma micro-política da paisagem, molecularmente⁷, tem a possibilidade de conferir aos espaços um caráter e um significado.

Javier Maderuelo, sobre o conceito de Arte Pública, escreveu:

“Lo que se trata es de averiguar qué diferencia hay entre una obra de ‘arte público’ y otra que no lo es, sobre todo si la que no podemos calificar de ‘pública’ se encuentra al aire libre.

Parece que el primer requisito, aunque no suficiente, es que se encuentre en el dominio público, que cualquier persona sin ningún requisito, entrada o carné, pueda acceder a ella, aunque la finca en la cual se halle instalada la obra sea de titularidad privada, como es el caso de ciertas plazas, patios o jardines.

La obra de ‘arte público’, además debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional. Estas características difícilmente puedenser aplicadas a aquellas obras

⁶ Ao invés do termo “identidade”, que pressupõe uma totalidade, um *uno*, são utilizados os termos “caráter” e “*habitus*”, em referência às *múltiplas* identidades. Ou seja, à *diferença* e às diferentes formas de pensar, que pressupõem uma totalidade segmentária (DELEUZE e GUATTARI, 1997), ou seja, a coexistência de elementos heterogêneos.

⁷ Referência ao termo “Revolução Molecular”, utilizado por Félix Guattari (GUATTARI, 1981).

colocadas arbitrariamente, por la razón que sea, en los lugares públicos”. (MADERUELO, 1990, p.164)

Mas se cada momento histórico renova seu conceito de paisagem, muitas conexões foram feitas até a configuração da Arte Pública como um conceito autônomo e não como um *tipo* de arte, atendendo à determinada classificação. Diferente disto, a Arte Pública aparece como um campo expandido das artes, fazendo com que diversas manifestações artísticas possam ser a ela relacionadas, de acordo com seu caráter. As categorias que a Arte Pública abrange se apresentam de acordo com sua atuação, que pode aparecer na forma de intervenções efêmeras, ligadas à ação e à performance; como obras tridimensionais, a exemplo de esculturas, monumentos arquitetônicos e mesmo o mobiliário urbano; na forma de intervenções na paisagem que dotem os lugares de caráter e significado; e, por fim, a categoria que diz respeito ao que Suzzane Lacy, no início dos anos 90, denomina de *arte pública de novo gênero*, as práticas artísticas que dão representatividade a comunidades. (LACY apud BLANCO, 2001, p.33).

...

Desde a antigüidade a arte mantém uma relação intrínseca com a arquitetura. As inscrições rupestres, as pirâmides do Egito, os vastos jardins gregos, entre outros magníficos exemplos, nos afirmam a arte como parte da história e presente no cotidiano da humanidade, suscitando pensadores desde os filósofos Sócrates, Platão e Aristóteles.

Em outro momento histórico, denominado Iluminismo, se utiliza a arte no espaço público como formadora de uma educação estética moral. A arte como embelezamento urbano deu origem às primeiras escolas de urbanismo do século XIX, que tiveram nas teorias de Camillo Sitte uma grande influência.

“É preciso ter em mente que a cidade é o espaço da arte por excelência, porque é esse o tipo de obra que surte os efeitos mais duradouros sobre a grande massa da população, enquanto os teatros e os concertos são acessíveis apenas às classes mais abastadas. A administração dos negócios públicos deveria ocupar-se também dessa questão, e por isso é necessário que se demonstrem as possibilidades de conciliar os princípios antigos às necessidades modernas (...)” (SITTE, 1992. 1ª edição: 1889).

O fragmento de texto acima, de autoria de Camillo Sitte, demonstra a preocupação do mesmo com a estética urbana e desenho da cidade. Escrito em fins do século XIX, *“A construção das cidades segundo seus princípios artísticos”* (1ª ed. 1889) serviu como um “manual” para a prática urbanística do início do século XX, e trata de assuntos referentes à relação entre os monumentos, edificações e praças e os limites da arte e da estética urbana na construção urbana moderna.

No contexto histórico do discurso de Sitte podemos distinguir uma preocupação com a arte no espaço público e a utilização do urbanismo como arte pública. A cidade, para Sitte, era a grande obra de arte.

Abarcando os elementos artísticos – na época, constituídos por esculturas e monumentos – no espaço público – jardins e praças –, Sitte apontava para um ordenamento estético, mas também para a educação artística da população, pregando uma composição urbana com base na *“harmonia e no efeito sedutor dos sentidos”* a exemplo das cidades dos períodos da antiguidade, medieval e renascença de outrora, para fugir da *“confusão e monotonia”* das cidades então consideradas modernas (SITTE, 1992). A relação entre a arte e a arquitetura é indissociável e imprescindível para causar um bom efeito estético e qualificar o conjunto urbano.

Um importante projeto que antecede o conceito contemporâneo de Arte Pública é o Conjunto Monumental de Tîrgu Jiu, de autoria do escultor romeno Constantin Brancusi. Fruto de uma encomenda feita em 1935, a pedido da Associação Nacional das Mulheres Romenas, a obra é um memorial da resistência à invasão alemã em 1916. Inaugurado em 1937, três esculturas monumentais são colocadas no espaço: o Portal do Beijo, a Mesa do Silêncio e a extraordinária Coluna Sem-fim, implantados em um eixo de mais de um quilômetro e meio de distância, perpendicular ao rio. No percurso que liga as esculturas são colocados bancos de pedra (EDICIONES POLÍGRAFA, 1997).

Tal conjunto em seu percurso propõe um exercício dos sentidos e da percepção aos visitantes, convidando-o à meditação e contemplação. O seu início se dá no Portal do Beijo. Em seguida, a Mesa do Silêncio, uma mesa circular de pedra cercada por doze bancos, também de pedra. No entanto, apesar de apresentar uma forma de

mesa, a escultura não pode ser utilizada como tal, devido à distância entre os bancos e a mesa. Observa-se também o desaparecimento do pedestal. E, por último, culmina com a Coluna Sem-fim, uma escultura constituída pelo repetitivo e simétrico uso de um elemento, em direção ao céu, simbolizando a ligação entre este e a terra. A exemplo da Mesa, o pedestal também desaparece, como se não houvesse início ou fim, mas uma linha infinita.

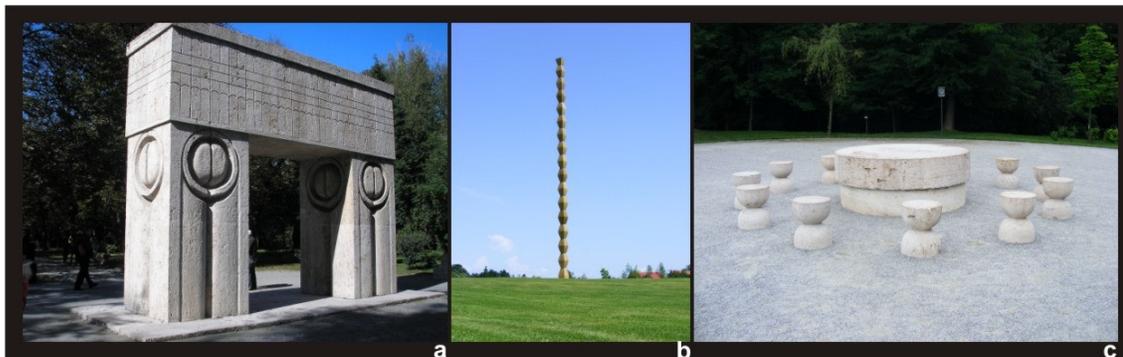


Fig. 01: Intervenções do Conjunto Monumental de Tîrgu Jiu. a. Portal do Beijo. b. Coluna Sem-fim. c. Mesa do Silêncio.

Brancusi faz da escultura um objeto a ser não apenas contemplado como decoração ou memória, com uma frontalidade marcada, mas faz com que o espectador tenha que percorrer a obra, suscitando leituras peculiares a cada experiência sensorial. Ainda, nesta obra aparece o conceito do lugar, do *genius locci*, o que antecede conceitos que aparecerão anos após com a introdução da fenomenologia no campo da arte.

Após a 1ª Guerra Mundial, novas vanguardas surgiram com questionamentos em relação às incertezas da existência da arte perante a guerra. Paralelamente, o advento do cinema e da fotografia como representação fizeram a arte questionar seu propósito.

O período da modernidade dos anos 1920 deixou o espaço público a cargo da arquitetura, e a integração da arte no mesmo foi considerada supérflua. As linhas retas e puras fizeram sumir os ornamentos das edificações e da cidade, o monumento foi eliminado. A arte ficou restrita aos museus e às galerias de arte.

Como bem afirma Floriano,

“(…) esta idea de diseño integral de la ciudad como un ‘arte público’ fue desplazada por los nuevos paradigmas de la urbanística moderna, que sustituyeron el concepto de estética urbana por el de ‘función urbana’. A partir del urbanismo funcionalista, la escultura integrada en la arquitectura, los monumentos públicos y el arte de la jardinería pasan a ser considerados obsoletos, y la arquitectura racionalista pasa a protagonizar la síntesis, o mejor, la ausencia de todas las artes.” (FLORIANO, 1999).

Os “ornamentos gráficos” ficaram reduzidos à arte gráfica dos cartazes, apropriados com maestria pelo capital através da publicidade, e mais tarde deram forma aos gigantes *outdoors*⁸.

No entanto, um primeiro momento da Arte Pública pode ser considerado em um movimento deste momento histórico: o construtivismo russo. Fruto do cubo-futurismo russo (união do cubismo com o futurismo), que trabalhava a forma a partir do princípio da colagem, o construtivismo considera a arte como uma construção e não uma representação. O objeto artístico ganha uma autonomia: cria-se um ser novo. Nesse conceito, cabe ao artista ser o criador de uma nova realidade; um construtor.

Em meio à explosão da revolução russa de 1917, com suas promessas de transformações sociais, o construtivismo manifestou-se com incrível força dentro do movimento. A vanguarda russa tomou forma em uma arte revolucionária que clamava sua instalação nas ruas, fomentando uma nova idéia da obra de arte no espaço público e rompendo com o conservadorismo da arte, tal qual pregava o dadaísmo. Considerava que, se a revolução é constante, arte também assim o deve ser.

Inaugurado por Lênin, o “Plano de Propaganda Monumental” de 1918 serviu de incentivo para a idealização de monumentos com motivos da revolução e monumentos a revolucionários. Tal plano mobilizou toda a classe artística em uma unificação das artes (FLORIANO, 1997). Dança, música, escultura, pintura, teatro e arquitetura construtivistas, impressionistas, suprematistas e acadêmicas passaram a propagar a revolução, cada vez mais saindo dos festivais efêmeros para o permanente e o monumental.

Uma nova linguagem escultórica que trabalhava o significado, a forma e a inserção da obra de arte no contexto da época, buscando a identidade do material da obra e

⁸ Sobre comunicação visual, ver texto do Fragmento 02 do Platô 01.

da própria nova forma criada, fez da Rússia, naquela época, o centro da arte abstrata do mundo.

Naquele contexto, a figura de Vladimir Tatlin torna-se de importância ímpar para a arte pública. Ao defender a “escultura sintética”, uma síntese entre a escultura, a arquitetura e a pintura, com função utilitária e presente no cotidiano da cidade (além do óbvio de representar simbolicamente o estado socialista), permitiu que equipamentos e mobiliários urbanos escultóricos realizassem uma aproximação da escultura com a arquitetura e, por conseguinte, intensificando o uso da arte na dinâmica urbana. Arte urbana com função determinada – que permite um uso e uma interação com as pessoas – e forma abstrata. Um dos projetos mais conhecidos de Tatlin é o *Monumento à Terceira Internacional*, de 1920. Uma torre que almejava ser mais alta que a Eiffel, porém foi construída apenas em maquetes.

Apesar da construção deste cenário, o crescimento da corrente realista aconteceu. O realismo social, a partir da ascensão de Stálin ao poder tornou-se a arte oficial do partido comunista em todo o mundo. Arte característica dos regimes fascistas, o realismo caracteriza-se pela recuperação da escultura figurativa e do monumento comemorativo, ligados à representação dos “heróis” da revolução comunista. No Brasil, exemplos de obras de Cândido Portinari e Di Cavalcanti, apesar de seguirem uma estética cubista, retratam o social e o real e são exemplos desta vertente artística. Com a redução da representação abstrata da vanguarda russa, a Arte Pública tomou outros rumos e se identificou com o realismo socialista – pois na arte da revolução não havia mais lugar para o inconsciente, os sonhos e os devires. Apenas para uma arte real e dura.

Importantes elementos inerentes ao construtivismo russo foram as manifestações artísticas e de comunicação visual através do uso do cartaz. A facilidade em relação à rapidez da produção em série inerente à tecnologia de impressão dos cartazes fez dos mesmos perfeitos aliados para a função de servir como canal educador de acordo com os preceitos da revolução, além de propagadores dos valores dominantes, após a afirmação do realismo socialista.

“Así, por medio de imágenes atractivas y seductoras, se mostraba los hechos heroicos y personajes públicos. Además tanto el cine como los carteles estaban dentro del ideario productivista. El procedimiento mecanico (cámara, equipo de reproducción,

químicos, laboratórios, tipografia) reafirmaban la idea de arte hecha industrialmente la aproximación con la industria y la reproductividad serial del arte.” (FLORIANO, 1997)



Fig. 02: a e b. Imagens do modelo do Monumento à Terceira Internacional, em uma exposição em Moscou, 1920. b. É possível ver Tatlin no primeiro plano. c. Cartaz de G. Klutskis, feito em 1930, intitulado "Vernem ugol'nyi dolg strane" e medindo 102,5 x 72cm, no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque.

Poucas décadas mais tarde, no momento pós-2ª Guerra Mundial, a promessa de futuro que tinha no conceito do “homem-universal” e na indústria de massa sua base, evaporou-se. O centro do mundo ocidental deslocou-se para os Estados Unidos da América. O descrédito na tecnologia que não conseguiu projetar o futuro re-introduziu na arte a necessidade de mostrar os sentimentos, de dar vazão aos desejos e à emoção. O expressionismo voltou à cena principal e surgiram novos movimentos de vanguarda marcados pelo existencialismo, fenomenologia e estruturalismo.

O existencialismo do pós-guerra promove um corte no discurso iluminista da razão, do futuro e do progresso. O discurso universalizante é desmontado e substituído pelo artista que se representa e pensa na particularidade do “ser”. A busca pela identidade é central, e nela está presente o subjetivo. O pensamento estruturalista, com seus signos, promove um retorno à história. Tudo se dá no nível da representação: a arquitetura é lida como um texto; e busca a historicidade desse texto através da leitura da configuração e morfologia urbanas. Entre outros autores, Kevin Lynch escreve sobre a imagem da cidade e Gordon Cullen sobre as paisagens urbanas.

A fenomenologia tem seu ápice no pós-guerra, desenvolvendo a noção de corpo e lugar. “Existo, logo penso”: o corpo está localizado em um lugar, o qual determina permanência. A matéria é a essência da arte. O conceito do lugar – o *lócus* – vai dar início à discussão da questão do *genius locci*, do *site-specific* e do *site / non-site*, e retomar a discussão da obra de arte no espaço público estacionada no construtivismo russo.

Ainda nos anos 50, nos E.U.A., o expressionismo abstrato traz à tona a discussão sobre o processo. A arte é um processo: do gesto, da expressão, da matéria. Não trabalha com signos. A obra de arte, tal como nas pinturas de Pollock, não é só o produto final, mas sim o que se fez para chegar no produto. Uma arte essencialmente processual na qual o corpo tem importância fundamental nas performances e no seu uso como ferramenta artística (*body art*). É a retomada do corpo como ação da obra, em uma abordagem fenomenológica. Também a partir dos anos 50, o advento do pop, com o retorno dos signos, dessacramentando as obras de arte através de uma crítica que logo é apropriada pelo sistema.

A partir dos anos 60, há um retorno progressivo da arte ao espaço urbano, com o questionamento da arte como mercadoria e o conseqüente surgimento de espaços alternativos de exposição que não os museus e as galerias.

Ao adentrar-se um museu ou uma galeria, assina-se uma espécie de contrato que estabelece as normas a serem seguidas de comum acordo pelo estabelecimento e visitante. Trata-se de um espaço onde o público que o frequenta é escolhido, selecionado, mesmo que não de maneira impositiva – mas através de afinidades reveladas em valores culturais, sociais e mesmo econômicos. Em seu espaço interno, as obras de arte, abrigadas em condições perfeitas de climatização e iluminação, estão à mercê de olhares, análises, críticas e opiniões – porém, sempre deste público restrito. Os resultados são de certa maneira previsíveis; é rara a possibilidade de uma situação não prevista ocorrer, pois o controle do espaço e do percurso a ser realizado pelos visitantes minimiza as possibilidades para a ação de cargas acidentais. Aliás, a própria palavra “visitante” é um bom termo para definir o usuário do museu – ele está entrando em uma casa que não a sua; portanto, deve pedir licença e se pautar de acordo com as normas estabelecidas. A questão do controle – do clima, da segurança das obras de arte – permeia a história dos museus

desde as antigas coleções particulares dos antigos “gabinetes de curiosidades” (que mais tarde dariam origem aos museus de arte) das ricas aristocracia e burguesia da Idade Média, o conceito de “patrimônio coletivo” do momento pós-Revolução Francesa, até os museus contemporâneos dos mais diversos temas e configurações espaciais (inclusive a própria edificação do museu como monumento e obra de arte).

No espaço público, a obra tem que se defrontar com outros elementos, visuais, sonoros, construções, paisagens, pessoas etc, que não são artísticos, o que dá à obra um caráter de interatividade, fazendo-a agir diretamente na construção da paisagem urbana. O que a torna fundamentalmente diferente de uma obra de arte exposta na sala de um museu.

“A partir do final dos anos 1950, especialmente nas décadas de 60 e 70, os artistas passam a se valer da paisagem – entendida aqui enquanto contexto em seus múltiplos significados – como condição de elaboração e lugar de apresentação de suas obras. Procuram investigar e, freqüentemente, agir nas camadas históricas, sociais e simbólicas do ambiente urbano.” (FREIRE, 2000)

Paralelamente, os arquitetos, após o fim dos *CIAMs* e a criação do grupo *Team X*, reivindicam uma maior identificação das cidades com o espaço público, como Aldo Rossi, Jane Jacobs e outros expoentes da época.

A abordagem situacionista da arte, com os acontecimentos de Paris em 1968, prega a apropriação dos espaços da cidade. Performances, *happenings* e grafites aparecem espalhados pelas ruas⁹.

A arte aparece como o registro de um processo e não só como um objeto autônomo. O espaço passa a ser, além de suporte, um elemento constitutivo da arte, e esta, a atuar no *re-significado* do ambiente da vida cotidiana. O objeto de arte se desmaterializa; o espaço neutro das galerias dá vez ao lugar pleno de sentidos do cotidiano. O observador passa de um ser passivo a um ser ativo e não há mais a dissociação da arte, observador e lugar.

É quando aparece a arte povera, uma “arte pobre” que abre caminho para a arte conceitual e se apropria de qualquer material, dando continuidade às idéias neo-dadaístas de forma mais radical e, principalmente, constatando a perda do pedestal.

⁹ Sobre Maio de 1968 e apropriações situacionistas da arte, ver o texto do Fragmento 03.

Aparece também o minimalismo, contrapondo-se ao pop e ao expressionismo abstrato, projetando o espaço – e não apenas os elementos dentro do mesmo. O pedestal desaparece. O espaço minimalista sai dos museus e vai para as ruas, para os espaços públicos.

E é da junção da arte povera com o minimalismo que aparece o 2º momento marcante da Arte Pública: a *land-art*. As obras criam lugares praticados; constroem-se nas inter-relações com as múltiplas realidades e significados. A *land-art*, os trabalhos de *site-specific* e outros mais pedem que sejam percorridos, ao invés de apenas apreciados pelo olhar. Robert Smithson, por exemplo, vai usar do próprio sítio o material de sua arte: ao fazer com que as pessoas percorram sua *Spiral Jetty* (1970), apresenta às mesmas não só a própria espiral feita com o terreno, mas chama a atenção para a paisagem em torno dela. A exemplo das obras de Richard Serra, como na sua famosa intervenção de nome *Tilted Arc*, que aconteceu entre 1981 e 1989, onde uma lâmina gigante colocada em uma praça obstruía o olhar e desviava a passagem das pessoas, provocando a criação de novas percepções sensoriais, buscando a atenção das pessoas para notar o próprio lugar onde transitam diariamente.

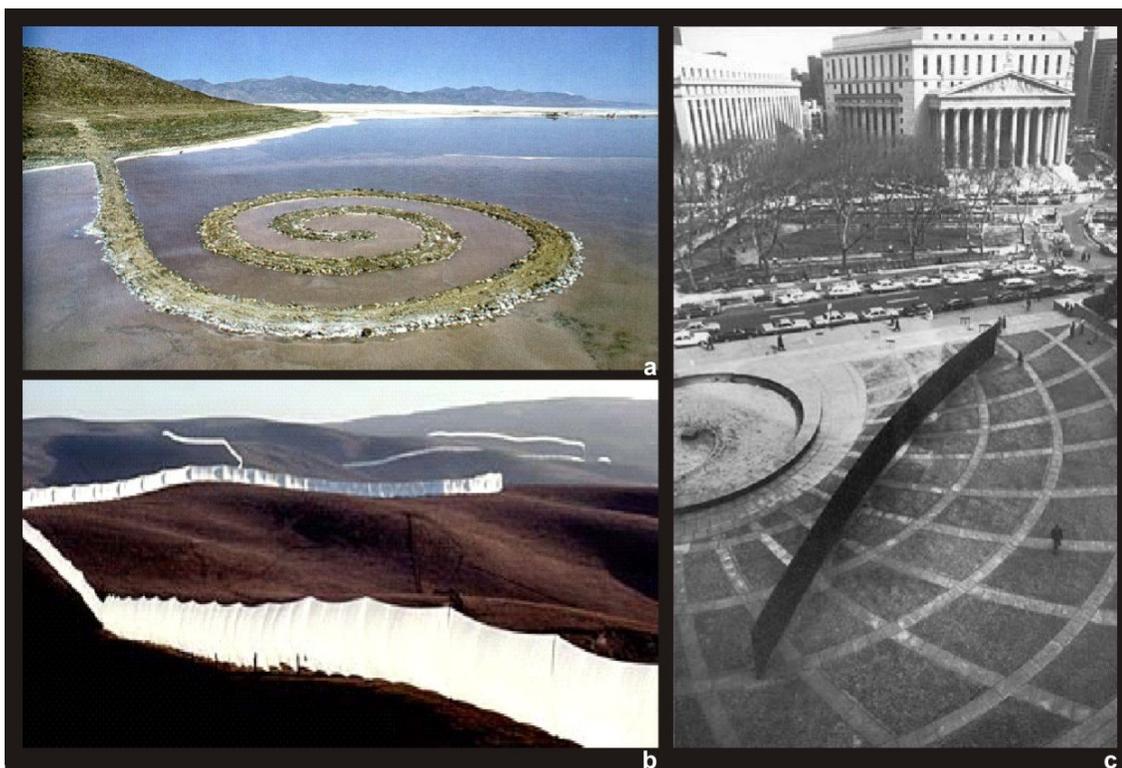


Fig. 03: Imagens de registro de intervenções artísticas. a. *Spiral Jetty* de Richard Smithson, de 1970.

b. *Running Fence California*, 1976, de Christo e Jeanne-Claude. c. *Tilted Arc*, de Richard Serra, 1981-1989.

Criar espaço é o ator principal das obras conceituais de Christo e Jeanne-Claude. Ao cobrir edificações, esconder objetos, bloquear vistas, perspectivas, os artistas aguçam a sensibilidade do público para com os mesmos. Num excelente jogo de sentidos, a tentativa de ocultação acaba por realizar a revelação e a re-significação do lugar. Um trabalho de caráter social, que lida com a memória.

O retorno da arte ao espaço público solidifica uma relação da mesma com o lugar no qual se encontra e com os passantes de tal local. A arte na sua condição pública, como conceito de Arte Pública, é constituída tanto das intervenções efêmeras, como ações e as performances; das obras tridimensionais – esculturas, monumentos arquitetônicos e alguns mobiliários urbanos – e das intervenções que buscam o desenho do local e conferir aos espaços um significado e um caráter (FLORIANO, 1999).

No Brasil, o projeto Arte/Cidade produziu intervenções urbanas na cidade de São Paulo, com a atuação de arquitetos e artistas plásticos. Nas três edições ocorridas até o momento, a discussão da cidade e da metrópole contemporânea se revelou através de intervenções em diferentes escalas urbanas. A primeira edição, de 1994, aconteceu no antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, edificação datada de meados do século XIX e desativada em 1927 (PEIXOTO, 2002), e foi denominada *A cidade sem janelas*. A segunda edição teve o nome de *A cidade e seus fluxos* e apresentou artistas atuando em três edifícios do centro histórico de São Paulo. Na terceira edição, ocorrida no ano de 1997 e com o nome *A cidade e suas histórias*, a intervenção aconteceu em cerca de cinco quilômetros de ferrovia que ligava três sítios ligados à história da cidade: a Estação da Luz, o Moinho Central e as Indústrias Matarazzo, nos arredores dos quais encontravam-se terrenos vagos, áreas em favelas, espaços abandonados ou tomados por comércio informal. Espaços apropriados pelos artistas para as intervenções.

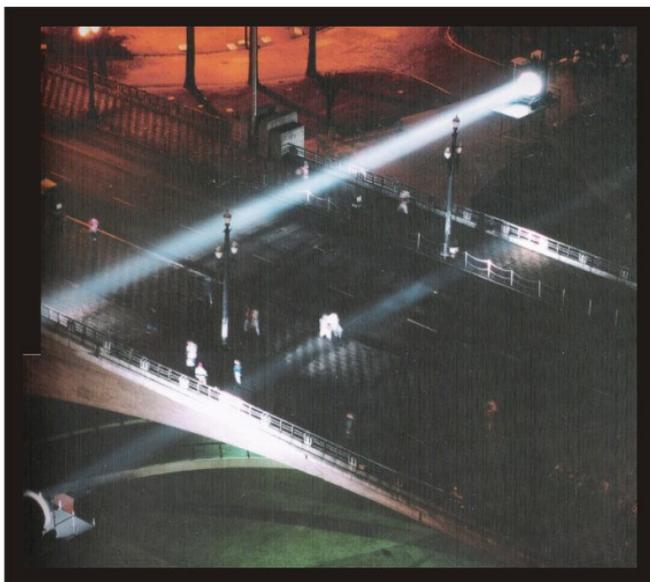


Fig. 04: Imagens de registro da intervenção de Rubens Mano para a segunda etapa do evento ARTE/CIDADE, "A cidade e seus fluxos", ocorrida em 1994. Constitui-se da instalação de dois projetores, sobre estrutura metálica, iluminando o Viaduto do Chá, no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, SP.

A recepção do espectador passa a ser um importante elemento do jogo representacional da arte. A Arte Pública de novo gênero passa a se constituir de uma relação indissociável entre o mediador (artista), o dispositivo relacional (obra) e o participante (público). O processo artístico tem que se defrontar com outros elementos, visuais, sonoros, táteis: pessoas, edificações, paisagens, não necessariamente artísticos, tornando-a de fato diferente de uma obra de arte de um museu. O resultado esperado é um *acontecimento*, não preestabelecido. Portanto, trabalha em determinado intervalo de tempo e de espaço, no *entre*: a obra de arte é feita para ser vivenciada. Um interstício social que sugere outras possibilidades de intercâmbio, diferente às hegemônicas do sistema (BOURRIAUD, 2001), sugerindo a elaboração coletiva dos sentidos e afirmando o espaço de relações e a cidade como lugar das trocas simbólicas.

Já a arte relacional complexa¹⁰ vai provocar acontecimentos e através dos mesmos recriar o cotidiano, instaurando processos de subjetivação e criando espaços (ou lugares praticados, conforme De Certeau) *possíveis*.

“(…) o artista entra em contato com um público que não conhece, com realidades na qual terá que se integrar, de efetivamente

¹⁰ O conceito de *arte relacional complexa* é mencionado no texto do Fragmento 04 (Platô 02). Ver página 81.

procurar uma atitude de trânsito de afetos do que a produção de sentidos que reafirmem sua linguagem. Isto significa a instalação de um processo de devires, de atitudes pautadas no diálogo e na troca de experiências, ou seja, o tempo não é sentido dentro da lógica de um envio imediato e direto do artista ao público, mas sim reconhecendo que o tempo é múltiplo e dependente do desejo de cada um em participar. Em sua forma complexa, o tempo da experiência artística passa a ser relativo a intensidade de como é vivenciado por cada um. Ou seja, para que uma proposta de arte relacional em sua forma complexa ganhe legitimidade junto ao contexto social que está inserido, o artista deve se predispor a conviver, a dilatar o tempo da experiência artística até o ponto em que consiga instalar processos de representatividade dentro daquele contexto.” (KINCELER, 2006).

Espaços de relações nas dimensões culturais, políticas e sociais – espaços de territorialidades:

“(…) um espaço permeado por sistemas de relações, as quais o constroem, produzindo cultura. Constituem-se mais como dimensões sociais, culturais, políticas: um espaço de relações, um espaço de encontros. Portanto, mais do que espaço-físico, trata-se de espaço-tempo, fruto de uma memória corporificada e uma potência de futuro: a territorialidade acontece sempre no presente, sempre na sua ação constitutiva.” (MOASSAB, 2006).

Espaço de relações e, por conseguinte, de disputa de poder. Desta maneira, algumas manifestações artísticas vão, em seu discurso, subverter a estrutura de poder, com uma constante resistência, como uma máquina de guerra, construindo territorialidades urbanas. A partir daí, grupelhos¹¹ dos mais diversos aparecem na cidade e se apropriam da mesma (GUATTARI, 1981).

Uma ação sem hierarquia, mas que se assemelha mais a um *rizoma* (DELEUZE, 1997) – uma estrutura não-arbórea e não-hierárquica, onde cada grupo tem suas singularidades, mas fazem parte de um todo. Uma multiplicidade de singularidades espalhando-se pela cidade.

A Arte Pública, ao ser considerada um campo expandido das artes, se faz de um meio para agenciar um pensar coletivo; para encontrar linhas de força e possibilidades de fuga em um mundo regido pela individualidade e com espaços cada vez mais fragmentados.

¹¹ O conceito de *grupelhos* é mencionado no texto do Fragmento 00 (Platô 00), e também abordado no texto do Fragmento 03 (Platô 01).

PLATÔ 01 _ FRAGMENTO 02

A CIDADE COMO SUPORTE

COMUNICAÇÃO VISUAL E PAISAGEM URBANA

Desde os tempos mais remotos o homem demonstra a intrínseca necessidade de manifestar e deixar registrado seu pensamento. As primeiras memórias da humanidade aparecem registradas na forma de pinturas rupestres, através da imagem de representações estilizadas da realidade.

A evolução da expressão do pensamento humano segue seu percurso através do uso da representação de figuras desenhadas ou gravadas em madeira ou outras superfícies, como os hieróglifos egípcios. Tais figuras em sua crescente evolução tornam-se cada vez mais simplificadas e combinadas, na medida em que houvesse a necessidade de uma escrita rápida, até resultarem na forma pura de símbolos. Mais tarde, tais símbolos serão relacionados à fonética – dando origem ao alfabeto. Uma era de culto às palavras e esquecimento das figuras e símbolos como ferramentas do registro histórico tem início.

É após a criação da prensa por Gutenberg, em meados do século XV, que a era da disseminação do conhecimento em escala teve seu despertar. A história deixou de ser privilégio de poucos para tornar-se de domínio público – e foi uma questão de tempo até que ao mundo das letras fossem acrescentadas a cor e a atração do mundo das imagens.

Mais tarde, a revolução industrial e o (também) conseqüente surgimento das cidades provocaram uma gigantesca reviravolta no contexto da sociedade da época. Novas necessidades levaram a um novo modo de vida.

“(...) a cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto matéria. Se há uma produção da cidade e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história; isto é, de pessoas e de grupos

bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas. As condições que simultaneamente permitem e limitam as potencialidades, não são suficientes para explicar aquilo que nasce dela, nela, através dela.” (LEFEVBRE, 1991, p.46)

Os antigos referenciais aos quais Camilo Sitte faz menção em seu discurso (SITTE, 1992) estavam desaparecendo e/ou perdendo suas funções. Esculturas e monumentos eram os principais elementos artísticos urbanos até então, promovendo uma relação da população com a história que tais monumentos escreviam no espaço. As praças da Idade Média e da Renascença tão enaltecidas por Sitte ganhavam uma nova função e conformação; o caráter local das comunidades urbanas do período inicial da era industrial já não era mais garantido pelas antigas maneiras de immortalizá-lo. As estátuas e esculturas, com o surgimento dos museus, passaram a integrá-los na forma de monumentos históricos. E, como afirma Françoise Choay, depois que a sociedade começou a conservar a sua história em museus, a prática de erigir monumentos foi deixada de lado – salvo casos excepcionais (CHOAY, 1995, p.11). O novo modo de produção em série com suas máquinas, enfim, modificou as relações das pessoas entre si e a relação das mesmas com o espaço – tanto o público como o privado – no qual conviviam diariamente. Novas maneiras de se expressar também tomavam forma. A construção da cidade pelos seus novos habitantes levou à criação de novos códigos e símbolos, conformando o retrato de novas realidade e paisagem urbana.

Com a reprodução da obra de arte, abriram-se novas possibilidades de manifestação artística e um alcance até então inimaginável às mesmas tornou-se evidente. Como afirma Walter Benjamin:

“Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento (...) permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sobre a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana.” (BENJAMIN, 1936)

A questão das técnicas de reprodução das obras de arte suscitou em diversos pensadores discursos diversos sobre a obra de arte em si, dentre os quais podemos destacar Theodor Adorno e Walter Benjamin. Deste último foi publicado um famoso artigo específico sobre o assunto: “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em 1936. Nele, Benjamin faz uma reflexão sobre a obra de arte nos novos

tempos que tornam possível sua reprodução, discorrendo ainda sobre a fotografia e o cinema. Sua visão sobre as novas tecnologias não era pessimista: embora admita que, com a perda da “aura”, a obra de arte ficasse privada do seu “aqui e agora”, ou seja, o contexto no qual foi concebida, observa outros fatores positivos entrarem em cena, como o maior acesso à cultura e o aparecimento do culto à memória e tradição, ocasionando uma nova percepção da realidade. A técnica leva à criação de novos conceitos. E afirma que

“(…) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual (…)” (BENJAMIN, 1936)

E conclui:

“(…) no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.” (IDEM)

No crepúsculo do século XIX, surge uma das (senão a primeira das) formas de comunicação tipicamente urbanas: o cartaz impresso.

Já em fins da década de 1890, o pintor francês Henri-Marie-Raimond de Toulouse-Lautrec soube sabiamente mostrar a expressão da realidade em seus cartazes e *afiches*, geralmente ilustrando a atmosfera da noite parisiense – uma chamada a um cabaré, um convite a uma peça de teatro. Lautrec, além de pintor, era também um ilustrador, e publicava seus trabalhos em periódicos e jornais da época. Porém, chama a atenção o verdadeiro choque que os cartazes de Lautrec causavam na população. “A Goulue no Moulin Rouge”, de 1891, sendo o primeiro de seus cartazes, já demonstrava a força de sua linguagem – e, mais ainda, a inovação da mesma:

“(…) Logo nos primeiros esboços (Lautrec) descobre o segredo da publicidade e inova a técnica do cartaz: sua proposta trata de esquematizar o tema e chocar o espectador. Retrata a fascinante La Goulue de saia branca e corpete vermelho bem no centro da composição, emoldurada pela silhueta fantástica e quase etérea de Valentin lê Desosse e a forma quase abstrata de um lampião de gás. Ao fundo, apenas o recorte em negro dos frequentadores entusiasmados.” (MESTRES DA PINTURA – TOULOUSE-LAUTREC, 1977, p. 16)

O ser-humano despido de suas máscaras sociais: este é o ponto principal de seu olhar. Como na série de desenhos sobre prostitutas da época, retratadas em seu dia-a-dia, para o álbum *Elles*. Este é o caminho pelo qual chama os espectadores a sua obra e retrata facetas de sua época: é a verdade que choca, que causa impacto, escancarada às pessoas sem qualquer tipo de maquiagem.

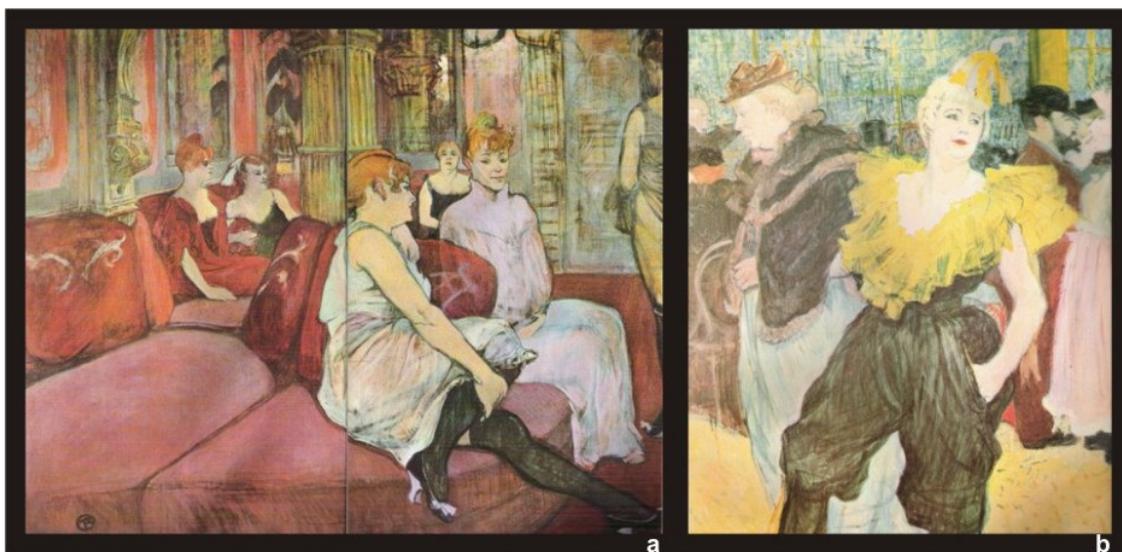


Fig. 05: Imagens de pinturas de Tolouse-Lautrec. a. *No Salão da Rue des Moulins*, de 1894. b. *A Palhaça Cha-u-Kao*, de 1895.

Não só nas artes plásticas a questão da produção em massa teve repercussões tão fortes. O racionalismo da arquitetura moderna incorporou no saber-fazer e no saber-projetar elementos da produção industrial e substituiu o conceito de “estética urbana” por “função urbana”. As vanguardas européias do início do século XX propunham “(...) *adequar a sensibilidade da sociedade ao ritmo do trabalho industrial, ensinando-lhe a discernir o lado estético ou criativo da dita ‘civilização das máquinas’.*” (ARGAN, 1993, p.28). Dada tal situação, sendo a arte a única atividade individual em uma cultura de massa, dois caminhos diferentes delinearam-se: os que viam na sociedade das máquinas e na produção industrial uma situação positiva, como os racionalistas e os construtivistas, e consideravam o artista um técnico projetista; e um segundo grupo que, ao contrário, condenavam a situação vigente da sociedade e o condicionamento de seu comportamento a este sistema industrial, como os expressionistas, os simbolistas, os dadaístas.

O período seguinte à 2ª Guerra Mundial, com a Europa em crise, fez com que a produção de arte moderna se concentrasse nos Estados Unidos da América. O

crescimento urbano e a industrialização dos anos 50/60 modificavam a sociedade, estimulando o consumo e a valorização dos produtos industriais. Assim, um novo tipo de publicidade, capaz de atingir o maior número de pessoas possível, fez-se necessário. A arte-pop assimilou o conceito de comunicação em massa e utilizou recursos publicitários e novos materiais para mostrar o novo contexto social vigente. Artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein utilizaram técnicas como o silk-screen, tintas sintéticas, a apropriação da linguagem das histórias em quadrinhos e a imagem de ícones pop em suas obras. A volta aos signos e uma resposta à arte “tradicional”: o caráter transitório da arte-pop tinha o objetivo de transmitir idéias, os seus conceitos, agindo como um espelho da sociedade de consumo exacerbado¹². E também transformar os objetos industrializados, produzidos em série, próprios do dia-a-dia da população, em arte. “Sopas Campbell”, de Andy Warhol, é uma boa exemplificação para tal.

Mais recentemente, no campo da escultura nos espaços públicos, Claes Oldenburg se vale da ironia do questionamento do que seria a arte dos novos tempos pós-modernos e nos fornece um bom exemplo, em um de seus trabalhos, ao fazer da caixa de fósforos – um objeto banal, do dia-a-dia – o novo monumento: afinal, qualquer objeto pode ser arte.



Fig. 06: Imagens de registro da arte pop de Claes Oldenburg. Espanha, 1999.

Nascido em forma de crítica, o pop, no entanto, foi rapidamente absorvido pelo sistema do contexto o qual questionava.

¹² Isso cria uma situação na qual a arte-pop nutre um vínculo com o grafite.

Algumas décadas antes, entretanto, a arte e a comunicação visual foram usadas para vender conforto e alívio para uma geração perdida no período entre-guerras. O cinema, o grande exportador de cultura (norte-) americana, vendeu a imagem de uma nova modernidade ao resto do mundo. A população, ávida por novos tempos, porém tempos seguros, recebe do art-déco o que esperava: uma “*modernidade tranqüilizadora*”¹³. Para reforçar a venda do modo de ser moderno, a política norte-americana engendrou vôos altos numa política de “cooperação” nas Américas, que incluiu o Brasil. Os grandes pôsteres chamavam ao cinema, que ditava as regras – o jeito de fumar, andar, vestir – à sociedade, e a publicidade, na figura dos grandes cartazes (que não se comparavam em tamanho aos atuais outdoors, mas cumpriam a função de serem impactantes para a população), se espalhava pela cidade e reforçava esta imagem para a venda ao cidadão. O espaço público é tomado pela imagem privada.



Fig. 07: Imagens de cartazes da primeira metade do século XX, no Brasil. *a.* Cartaz do cinema que, junto com o rádio, ditava a moda e os costumes. *b.* A publicidade de produtos, ligada às “estrelas” do cinema. *c.* O desejo de ser moderno expresso no cartaz da campanha de Júlio Prestes e Vital Soares à presidência da República.

No Brasil, podemos encontrar exemplos da força do cartaz em algumas crônicas de Machado de Assis e de João do Rio¹⁴ ao escreverem sobre os tempos da época. Dada a sua versatilidade, o cartaz também serviu de propósito a grupos e pessoas que tinham a intenção de fazer protestos e/ou disseminar ideais – um exemplo de tal

¹³ Termo empregado por Luiz Eduardo Fontoura Teixeira em seu artigo “*Art Déco ou a Modernidade Tranqüilizadora*”, 2003, não publicado.

¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998, pp. 513-619.

fato pode ser observado no cartaz sobre a candidatura de Julio Prestes à presidência da república: claramente uma alusão a *Metropolis*, filme de Fritz Lang, com toda uma carga ideológica e impactante expressa – lembrando os cartazes da arte abstrata dos construtivistas russos que, junto às outras manifestações artísticas (arquitetura inclusive), ajudaram a construir o caráter da revolução comunista.

O parque gráfico nacional em crescimento fez surgir grandes nomes das artes gráficas (como K. Lixto, por exemplo), em revistas como O Malho, Careta, O Cruzeiro e Fon-Fon, as quais, a exemplo dos cartazes, serviam como disseminadoras de informação e de estilo de vida, cumprindo seu papel de fazer chegar as novidades e as “novas tendências” à população em geral. Isto não só através dos artigos e notícias, mas também enfatizado pela publicidade dos mais diversos produtos espalhada no decorrer do folhear de páginas das revistas.

A arte gráfica e suas publicações serviram como difusoras de tais idéias intimamente ligadas à influência da arquitetura moderna e das facilidades e dinamismo da nova era. O conceito de "Arquitetura Gráfica", originalmente utilizado na Alemanha na escola de artes Bauhaus (1919-1933), é utilizado na construção (ou melhor, arquitetura) das páginas: assimétricas, desenhos estilizados, o peso dos espaços cheios e vazios formando uma composição com um equilíbrio dinâmico.

A velocidade e a tecnologia eram os símbolos de um novo tempo de novos sonhos possíveis de serem realizados, pois se manifestavam em bens materiais: na figura do automóvel, nas roupas dos atores e atrizes de cinema, um novo penteado da moda. Uma década mais tarde, em torno dos anos cinqüenta, surgia uma nova linguagem de comunicação: os outdoors se apropriavam do espaço público para vender sonhos de consumo, mostrar as novidades e noticiar a moda que estava em evidência. O próprio formato do outdoor – predominantemente horizontal – fazia uma alusão à velocidade: perfeito para comunicar alguém passando de carro nas ruas, enquanto ia ao supermercado fazer compras¹⁵.

Atualmente, outdoors cada vez maiores marcam presença nas cidades, disputando a atenção do cidadão. Em uma sociedade do espetáculo, na qual o “ter” ou ainda o “mostrar que se pode ter” se faz mais importante do que o “ser”, e na qual o

¹⁵ Aliás, a linguagem do outdoor surge ao mesmo tempo em que começam a aparecer os supermercados e shopping-centers norte-americanos.

consumo é realizado para suprir uma necessidade aparente, de exibir status perante os outros, o outdoor é um dos eficientes meios que servem a este propósito. Sobre os outdoors, Canevacci escreveu:

“Os grandes cartazes publicitários das ruas – os outdoors – são uma fonte tão inexaurível quanto renovável de comunicação urbana. Neles é possível ler-se não só a mensagem explícita, a que se destina vender, mas também o sistema de valores de uma determinada época, num específico contexto sócio-cultural. Este esquema de valores às vezes é partilhado; muito mais freqüentemente, porém, a publicidade, em vez de adequar-se aos sistemas que orientam as pessoas, antecipa-os e até mesmo os produz (...)” (CANEVACCI, 1993, p. 163)

A imagem vale mais que o fato; é ela que vai ser vendida e ditar as relações entre as pessoas. A realidade torna-se imagem e esta se torna realidade, para ser consumida passivamente pela população. Guy Debord, em seu livro “A Sociedade do Espetáculo”, afirma que “*O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la.*” (DEBORD, 1998, p.173) e que “*A realidade do tempo foi substituída pela publicidade do tempo.*” (IDEM, p.106). Aliás, no próprio discurso de Marx podemos traduzir que com a Revolução Industrial a obra de arte transforma-se em mercadoria. Uma relação que nos anos 60 e 70 vai ser revista e problematizada com a desmaterialização da obra de arte.

Porém, se de um lado da moeda tem-se o outdoor, do outro temos que grandes muros e fachadas cegas servem de tela para uma parcela da população expor suas idéias por meio da arte gráfica, por meio de grafites, adesivos (*stickers*), *stêncil* e pichações¹⁶. Esta última, em geral mal-vista, espalha-se como um “vírus” pela cidade, sendo sua carga ideológica sua própria presença, servindo como identificação de determinado grupo ou indivíduo, marcando o território, mostrando a divisão invisível do espaço urbano e agindo como um ato transgressor das leis do convívio social. São canais de propaganda “não-oficiais”, à mostra de todos e com uma linguagem própria, representando os excluídos de uma cidade dividida em guetos (e, mais importante, trazendo à tona a discussão de tal fato). Logo, formas de representação artísticas se apropriam do espaço urbano para servir como o alerta de uma minoria (maioria) que quer se fazer ouvir e, acima de tudo, existir e evidenciar a cultura de uma sociedade industrializada, excludente e massificadora.

¹⁶ Ver definição no texto do Fragmento 03 (Platô 01).

De certa forma, tais linguagens imprimem certo dinamismo à cidade: reflexo dos tempos atuais, nos quais somos incessantemente bombardeados com informações, sem o devido tempo para assimilação das mesmas. Por isso a proliferação de manifestações artísticas do tipo do grafite, que se apropriam do espaço urbano – tanto público como privado – para que certa parcela da esfera pública possa se fazer ouvir, transmitir conceitos e ideais, mostrar a condição atual na qual se encontra a sociedade. Estas linguagens visuais problematizam a questão de como o espaço urbano atual pode ser praticado, construído.

Nesta construção a rua aparece como

“(…) uma enorme fonte de inspiração, e palco destas atividades. Ela se transformava, no processo alternativo de recuperação e revitalização dos espaços urbanos abandonados.” (LARA, 1996, p.13)

E ainda:

“(…) a rua passou a ter um papel significativo, sendo não apenas o lugar de manifestação de muitas vertentes alternativas mas, também, o símbolo de uma nova ordem que desafiava e obrigava a cidade a repensar seus espaços vazios.” (IDEM, p.14)

A participação de certas intervenções artísticas de índole visual nas cidades tem uma abrangência cada vez maior, denotando uma nova relação da sociedade com a memória e um novo papel da imagem visual nos espaços públicos e privados.

Na própria arquitetura, segundo Choay, a imagem se antepõe como referência do construído, contribuindo para o desaparecimento do sentimento de familiaridade, mas possivelmente formando uma identidade mundial (CHOAY, 1995, p.09).

O espaço público da cidade serve como suporte para tais linguagens visuais, a exemplo do que ocorre com as fachadas cegas de edifícios que servem de local para grandes e chamativos painéis publicitários luminosos ou ainda na ocupação destas mesmas fachadas cegas por demais manifestações, como os grafites. Neste tipo de situação, o espaço não interage com o observador e o que interessa é a imagem contida no mesmo. Mas o espaço pode igualmente ser um elemento constitutivo da arte, quando esta se apropria daquele para realizar seu objetivo. Como em intervenções artísticas cujo sentido só existe quando as pessoas percorrem seu espaço, pois este faz parte da obra. Como também na arquitetura

pensada com o uso de elementos de comunicação visual na sua concepção. Ou seja, a imagem visual que geralmente é externa à edificação, que aproveita seus espaços residuais, neste caso faz parte da mesma¹⁷. Os elementos gráficos, ignorados no modernismo, voltam a fazer parte dos projetos arquitetônicos, a ponto de Venturi escrever que *“O signo domina o espaço. A arquitetura não é suficiente.”* (VENTURI, 2003, p.40), ao escrever sobre Las Vegas.

Ainda, o espaço serve como agenciador de relações:

“Não é suporte, tampouco elemento. Perde definitivamente qualquer caráter objetual e sua potência é verificada pelos agenciamentos que possibilita. A obra não é a construção, não é o espaço desenhado, está no diagrama de relações que possibilita.” (MOASSAB, 2003, p.73)

A comunicação visual é hoje uma invasora, que tenta se passar por arte; uma forma efêmera que se instala na paisagem sem pedir permissão: uma invasão bárbara, reafirmando signos para o consumo.

“A cidade é o lugar do olhar. Por este motivo a comunicação visual se torna o seu traço característico.” (CANEVACCI, 1993, p.43)

Ao utilizar a arquitetura como suporte, a comunicação visual acaba por se tornar uma segunda pele, modificando profundamente a paisagem urbana e promovendo aos cidadãos novas percepções e diferentes leituras da cidade em constante mutação. As mudanças mais rápidas que ocorrem no espaço urbano sem dúvida são as relativas à imagem visual, como a troca constante dos motivos de um outdoor. Não obstante, a ocupação indiscriminada e excessiva do espaço público pelo outdoor e meios massivos de propaganda eletrônica tem contribuído para uma discussão cada vez mais presente não só nas grandes cidades: impossível hoje em dia não falar de poluição visual. Seu conceito pode aproximar-se do de uma música com ruídos provocados por notas dissonantes da sua harmonia.

“Na música existem certas regras – regularidades – que determinam a criação de uma harmonia; as relações criadas entre as notas musicais fazem com que elas sejam compreendidas como um todo, mas não individualmente. Da mesma forma é possível afirmar que na paisagem urbana a organização de certos elementos num campo visual constrói uma harmonia que possibilita que se tenha a noção

¹⁷ Obs.: nesta dissertação não se entra no mérito da imagem do edifício na paisagem urbana. Tal questão requer um aprofundamento de ordem mais apurada e por si só seria genitor de outro trabalho de pesquisa, específico sobre o assunto.

do conjunto e assim a paisagem se torne legível e envolvente.”
(JÜNGE, 2005, p.59)

Este tipo de excesso que interfere negativamente na vida dos habitantes, reflexo de um caos urbano generalizado e fruto do modelo de urbanização das cidades, pode ser minimizado através de mecanismos reguladores efetivos¹⁸. Além da publicidade, outras manifestações, como o grafite ou as pichações, podem interferir de maneira negativa na paisagem urbana. No caso do grafite, apesar de o mesmo prezar por sua estética, deve-se abrir questionamentos quanto a sua inserção na paisagem urbana. Não é raro encontrar exemplares de arquitetura que merecem destaque, inclusive edificações tombadas pelo patrimônio histórico, cobertos de tinta e spray. De certa forma, um patrimônio coletivo dos habitantes da cidade é individualizado quando mascarado com essa segunda pele.

“A arte na cidade que deveria ser a intervenção para restaurar a poética negada pelo capital e pelo consumo, em muitos momentos (...) privatiza o que antes era anônimo, produto de um trabalho coletivo, sem assinatura. A expropriação do espaço público, em nome da arte, faz da cidade mais um depósito de imagens que enfeitam o progresso que enterrou e poluiu os rios, devastou as áreas verdes, substituiu a beleza que a cidade conquistou com o passar do tempo, etc. Por que colorir, ou melhor, sujar de imagens todos os cantos da cidade? Por que esconder as alvenarias de pedras, incorporadas à memória urbana, com as marcas fixadas pelo tempo? Para embelezar o caminho do automóvel?”
(ALMANDRADE, 2002)

O modo de vida no qual estamos imersos, cada vez mais acostumados a receber uma grande quantidade de informações sem a devida assimilação das mesmas, como já explicitado um pouco mais acima, tem no outro lado da moeda uma face escura: é indubitável que “quantidade” não está obrigatoriamente ligada à “qualidade”. E esta falta de assimilação da informação faz gerar a falta de questionamento da mesma. Trocando em miúdos, a visão crítica se esvai. Aos monumentos e manifestações artísticas está sendo relegada a função de “alívio visual”; ao servirem apenas como distração e não fomentarem nenhum tipo de debate, opinião. Não provocam a dúvida, o questionamento, nem mesmo uma

¹⁸ Soluções mais eficazes podem ser encontradas nos centros históricos de algumas cidades tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que prevê legislação específica para a comunicação visual e propaganda. Porém esta é uma situação excepcional, mais simples de ser executada. Em centros urbanos não tombados, a situação é mais complicada, mas é possível de se ver resultados em algumas situações: vide o recente caso da cidade de São Paulo, que teve a paisagem do centro histórico recuperada, com a organização da publicidade através de legislação.

apreciação estética. Meros objetos “diferentes” aos quais lançamos nosso olhar, mas rapidamente – apenas o tempo necessário para que a retina capte suas formas, e nada mais.



Fig. 08: a e b. Imagens de outdoors na Av. Madre Benvenutta, em Florianópolis. c. Imagem de Las Vegas evidenciando a saturação do olhar humano mediante o excesso de publicidade.

No panorama atual, neste embate da comunicação visual entre a arte pública e a publicidade, cabe a nós fazermos alguns questionamentos quanto a como colocar uma obra de arte na cidade, hoje, para compor com os outros elementos da paisagem urbana e poluidores da mesma; e como fazer isso de modo que tais elementos artísticos não sejam engolidos por toda a informação que aí está, espriada. Ou seja, como trabalhar a zona do *entre* o espaço estriado e o espaço liso, a fim de potencializar as multiplicidades do espaço público e agenciar possibilidades de ação. Aqui cabe uma ressalva: as manifestações de *performances* têm conseguido algum resultado neste território tão estreito entre a publicidade e a arte urbana, mas este é um caso no qual se faz uso do corpo como ferramenta, é através do mesmo que a informação é transmitida. A obra não é permanente, há um período pré-determinado no qual ela acontece. Da mesma maneira, processos artísticos de arte relacional conseguem promover acontecimentos neste meio, na tentativa de gerar processos de subjetivação.

“O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público dão-se em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos.” (PALLAMIN, 2000, p.24)

As manifestações artísticas são intrínsecas à sociedade que as geram.

“No espaço urbano, estas manifestações, quando decorativas, promovem o espetáculo do consumo; quando estão em forma de arte procuram desconstruir o que este mesmo espaço urbano pode significar para aquele que circula e vive na cidade”. (KINCELER, 2007)

A arte na cidade se faz presente enquanto comunicação, mercadoria, manifestação social, cultural e política; enfim, enquanto expressão do viés contemporâneo à tal época, e que nos permite uma reflexão mais aprofundada sobre como a cidade deve ser praticada.

PLATÔ 01 _ FRAGMENTO 03

A CIDADE ALÉM DO SUPORTE

MANIFESTAÇÕES DO DESEJO NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO

No contexto atual, a arte, lado a lado com os museus e galerias, está espalhada pela cidade e utiliza-a como meio. Instalações e intervenções oficiais, autorizadas pelo poder público dividem espaço com outras; como uma arte marginal de caráter rizomático, que surge nos espaços vazios, esquecidos pelo capital, a exemplo dos grafites, das pichações, do stêncil, dos lambe-lambes, dos adesivos: são novas máquinas de guerra nesta constante disputa de poder da dinâmica sócio-espacial.

“Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são libertadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários.” (DELEUZE, 1997, p.214)

A máquina de guerra aparece nas mais diversas formas no espaço cotidiano. É um meio que garante a sobrevivência na sociedade de consumo, excludente e massificadora contemporânea. Ela foge do controle do Estado. A máquina de guerra não tem por si mesma a guerra como objeto, mas passa a tê-la necessariamente quando se deixa apropriar pelo Estado, como afirmam Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Dentro do espaço estruturado, fixo e estriado imposto pelo Estado para a ocupação do território, a máquina de guerra vai propor espaços abertos, nômades, feitos de conexões que se moldam à necessidade. O nômade – que pode ser o mendigo, o camelô, o sem-teto, o grafiteiro – vai utilizar a infra-estrutura provida pelo Estado para dar suporte à máquina de guerra, reconfigurando a dinâmica sócio-espacial intra-urbana, promovendo um urbanismo informal. Um dos objetivos da máquina de guerra pode ser criar *mimesis* com o aparelho de captura, diferente da ação baseada na dicotomia “bem versus mal”, já um tanto desgastada como forma de protesto e resistência às verdades impostas,

mas agindo dentro do próprio aparelho de captura, com a possibilidade da intenção de implodi-lo.

Um dos embates da máquina de guerra contra o aparelho de captura se dá através da apropriação de espaços em centros urbanos, com a utilização de uma arte marginal, menor¹⁹. Manifestações artísticas – nem sempre arte – espontâneas, livres, que se fazem acontecer através de táticas promovidas por grupelhos dentro de uma lógica situacionista de apropriação do espaço e da própria arte.

...

A cultura da imagem e do consumo, aliada ao sistema de produção industrial (e também fruto deste) e o condicionamento do modo de vida da população ao mesmo sistema levaram ao aparecimento de manifestações de protesto na segunda metade do século XX, com relação a questões políticas, de gênero, racial, guerras etc. A de maior visibilidade foi a de Maio de 1968, na França – da qual fez parte ativa o pensamento da Internacional Situacionista.

Os protagonistas – em sua maioria estudantes, intelectuais e jovens (MATOS, 1981) – protestavam contra o aparelho de captura do Estado, desafiando o sistema vigente. Faixas, cartazes, panfletos e inscrições em elementos do espaço urbano eram ferramentas utilizadas como máquina de guerra e como meio de comunicação alternativo para fazer vir à tona seus desejos e devires. Se a sociedade é constituída de relações de forças, estas podem ser subvertidas, e foi isso que o movimento se propôs a demonstrar.

Pichações de frases célebres como *“É proibido proibir”*, *“É proibido o trabalho alienado”*, *“A imaginação toma o poder”* (RAMOS, 2004), *“Construa você mesmo uma situaçãozinha sem futuro”* (VELLOSO, 2002) e outras tantas mais ditavam o conteúdo dos protestos, a contestação da burocracia, e logo ganharam o mundo. Era a revolução da vida cotidiana, pregada pela Internacional Situacionista.

Movimento que tem como seu principal expoente Guy Debord, à Internacional Situacionista também é ligado o nome de Henri Lefevbre, que participou do grupo

¹⁹ Conforme conceito trabalhado por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Ver texto do Fragmento 00 (Platô 00).

em um curto período de tempo em 1961. O movimento considera a cidade e a metrópole como não sendo “(...) apenas um momento do habitar, mas, antes, é condição e possibilidade deste.” (VELLOSO, 2002). Defende a invasão da cidade com performances, a cidade como suporte e lugar da intervenção. Desenvolvem então o conceito de *psicogeografia*: um “estudo dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente ou não, nas emoções e nos comportamentos dos indivíduos” (FREIRE, 2000). E instituem a prática da *deriva*. Diferente do *flanêur* do século XIX, um observador por excelência, a deriva se apropria do espaço da cidade e o interpreta de maneira particular, recriando-o. O situacionismo redescobre a cidade e a ocupa, pois a considera como o lugar da arte – não como mercadoria, pois a mesma deve ser uma criação coletiva e pública.

A maior obra teórica do movimento, a bíblia situacionista é o livro *A sociedade do espetáculo* (*La Société du spectacle*, no original de 1967), publicado um ano antes dos eventos de 1968. Nele, Debord faz uma crítica e análise da sociedade de consumo, trazendo à tona a teoria do espetáculo. A imagem vale mais que o fato; é ela que vai ser vendida e ditar as relações entre as pessoas. A realidade torna-se imagem e esta acaba por se tornar realidade, substituindo a mesma, para ser consumida passivamente pela população. Segundo Debord, se na primeira fase do domínio da economia sobre a vida caracterizou-se pelo *ter* em detrimento do *ser*, na sociedade do espetáculo o que acontece é o *aparentar* e o *aparecer* no lugar do *ter*. A imagem, portanto, vale mais que o fato; é ela que vai ser vendida. O *ser* não mais interessa, pois as relações são ditadas pela imagem. Seguindo os preceitos de uma lógica marxista, Debord afirma o desaparecimento da cultura, porque a mesma segue a lógica da mercadoria, a base da sociedade do espetáculo. Em seu livro, escreve: “O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la.” (DEBORD, 1998, p.173) e “A realidade do tempo foi substituída pela publicidade do tempo.” (Idem, p.106).

Tais escritos de Debord podem seguramente nos levar a certa intimidação e nos fazer sentir acuados, sem ação. Haveria uma saída para a humanidade? É possível acabar com a espetacularização da vida? A convicção de Debord sobre sua teoria, quando o mesmo escreve os *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (de 1988), pequeno livro no qual revê o seu pensamento 20 anos depois da publicação do livro original, e aponta que

“A mudança de maior importância, em tudo que aconteceu há vinte anos, reside na própria continuidade do espetáculo. Essa importância não decorre do aperfeiçoamento de sua instrumentação midiática, que já havia atingido um estágio de desenvolvimento muito avançado; decorre do fato de a dominação espetacular ter podido educar uma geração submissa a suas leis. As condições extraordinariamente novas em que viveu essa geração constituem um resumo exato e suficiente de tudo o que doravante o espetáculo impede; e também de tudo o que ele permite.” (DEBORD, 1998, p.171)

seguramente nos deixa inseguros quanto à resposta da pergunta acima. Embora *A Sociedade do Espetáculo* pretenda constatar a realidade, não propõe alternativas ou soluções para o dilema a que se propôs escrever. Esta falta de soluções é criticada por alguns autores, como Daniel Bournoux que, no artigo *Em busca de uma crítica da mídia*, publicado no ano de 2001, afirma ser atualmente datada a crítica de Debord e acredita que a mesma seja superficial.

“Perante o discurso sem réplica dos órgãos da mídia, Debord convoca retoricamente ao diálogo e à ‘comunicação’, sendo que tudo em seus textos está a indicar a negação prévia dessa disposição. Ele próprio não debate, não oferece argumentos, não propõe enquetes empíricas. (...) Ora, a essência da crítica é certamente a disponibilidade para debater, sem o que recaímos naquela postura típica do oráculo, do místico ou do paranóico. Investindo na postura de artista, Debord pretendeu escapar desse risco.” (BOUGNOUX, 2001)

Cabe destacar que tal texto de Debord, mesmo com a passagem do tempo e à parte de contradições e críticas apontadas por outros, tem grande apelo e parece mostrar-se cada vez mais atual, demonstrando a dominação imposta pela mídia e a passividade com que as pessoas são envolvidas pela mesma.

Findo este aparte, voltamos aos eventos de Maio de 68, os quais deram visibilidade a uma maneira de protestar, exportada e absorvida pelo resto do mundo.

“Entretanto, o impulso renovador de maio de 68 foi rapidamente absorvido e diluído; suas metas e propostas acabaram tomando um sentido liberador de desejos reprimidos por uma sociedade voltada para o trabalho e para a racionalidade. Sob a crítica dos anos 90, maio de 68 não conseguiu nada mais do que exportar um modelo a ser seguido, padronizando gostos e internacionalizando o desejo.” (LARA, 1996, pág. 49)

No sentido do exposto acima, a exemplo de outros movimentos de protesto ou vanguarda, com o tempo este “modo de protestar” foi absorvido pelo sistema que combatia.

Um dos frutos dos eventos de Maio de 1968 foi o grafite como um canal alternativo de comunicação do próprio movimento, junto aos cartazes e panfletos. Inicialmente era composto por pichações de frases poéticas, longe do cuidado estético visto hoje.

A história do grafite parte da Europa para a América do Norte. Ao atravessar o Atlântico e chegar aos Estados Unidos da América, as pichações surgiram na forma das *tags*, assinaturas que passaram a aparecer nas estações e vagões de trens subterrâneos de Nova Iorque (RAMOS, 2004).

Era a periferia começando a mostrar sua existência à *Big Apple*. De Nova Iorque este tipo de grafite se espalhou para outras cidades do país e para os principais centros urbanos do mundo (entre as quais se encontra a cidade de São Paulo), geralmente ligado à periferia e/ou movimentos de contracultura, como a cena *hippie* dos anos 70, o movimento *punk* dos anos 80 e o *hip-hop* dos anos 90.

Com o tempo o grafite sofreu uma mutação. O gradual desenvolvimento da técnica fez com que as letras, ao invés de serem escritas, passassem a ser desenhadas, com um efeito gráfico cada vez mais primoroso. As *tags* começaram a tomar a forma de desenhos, e estes passaram a ser admirados. Nascido de uma luta política, sem pretensão plástica, o grafite começou a despertar a atenção de, além de pessoas da periferia e acadêmicos, iniciados em artes e artistas plásticos, dada a potencialidade contida em sua linguagem. Ao longo deste processo, além da evolução gráfica supracitada, cada vez mais primorosa e permitindo ilustrações mais belas, o grafite foi aceito como arte, adentrando o espaço dos museus e das galerias. Neste sentido, afastou-se das ruas – local onde teve seu sentido e propósito inicial –, ficando a ideologia política em segundo plano. Enfim, o grafite foi assimilado pelo sistema ao qual protestava e tornou-se mercadoria: a imagem de sua realidade, como poderia afirmar Guy Debord.

O seu caminho se distancia mais da pichação: esta, sem nenhuma preocupação estética, usa de sua presença o seu discurso, que muitas vezes é direcionado a um público específico, seja mostrando uma marcação de território ou um grito de

existência, um vírus gráfico que se espalha pela cidade. Se o grafite foi apropriado pelo sistema, a pichação também sofre suas transformações: as letras grafitadas são um passo para que o pichador se transforme em um grafitador, mais próximo de ser considerado um “artista plástico” do que um “marginal”.

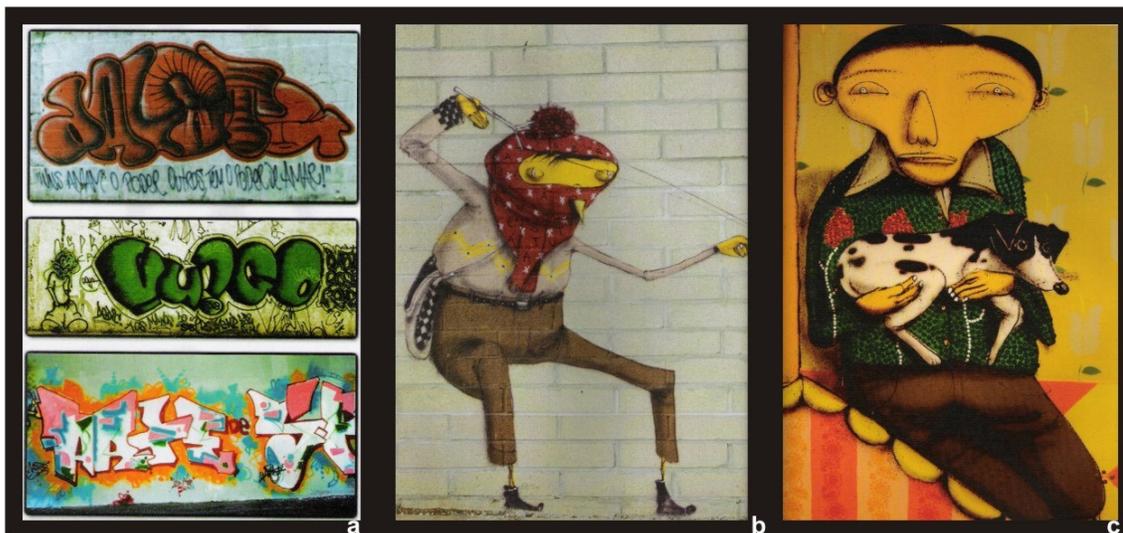


Fig. 09: Imagens de intervenções urbanas. a. Letras grafitadas. b e c. Grafites dos irmãos Os Gêmeos.

Em meio à exportação da cultura norte-americana dos “guetos” que aterrissa no Brasil nos anos 2000, tendo no *hip-hop* seu expoente mais divulgado, o grafite embarca junto nesta viagem. É usado tanto no campo do estudo da arte como meio de comunicação e voz dos excluídos da sociedade; apropriado pela periferia e pelas classes sociais mais abastadas economicamente. A potencialidade da arte como representação da realidade, atuando com o propósito de ser um canal de informação “não-oficial”, à mostra de todos e com uma linguagem própria. Também vinculado a programas sociais, a exemplo do *hip-hop*, capoeira, samba e outras tantas expressões artísticas, oferecendo por vezes o primeiro contato da periferia com a arte visual, e aquele com a qual a mesma possivelmente mais se identifica.

O grafite também é presença constante em publicações relacionadas às artes visuais, o que pode nos provocar questionamentos acerca da relação do grafite com a cultura de consumo. Isto pode ser evidenciado, por exemplo, em uma reportagem da revista *BRAVO!*, publicação nacional voltada à cultura e à manifestações artísticas, no mês de março de 2006. Intitulada “*O eterno retorno do graffiti: Renascimento se caracteriza por pacto com o mercado de arte e pela expansão de*

técnicas e suportes. Cena brasileira ganha o impulso de novas galerias e de livro lançado internacionalmente”, destaca nomes do grafite nacional que deram certo nos mercados artísticos nacional e internacional. É interessante na reportagem ler com atenção as colocações de alguns grafiteiros a respeito da relação do grafite com os espaços tradicionais e oficiais de arte. Os grafiteiros Os Gêmeos²⁰, por exemplo, afirmaram na reportagem: “O que nos move mesmo é a pintura de rua. Precisamos desse contato.” (revista *BRAVO!*, março de 2006, p.47). Como o próprio repórter afirma, “Segundo os irmãos, nas galerias de arte eles não exibem graffiti e sim instalações.” (IDEM, p.47). Outro grafiteiro, Speto, afirma que “Os grafiteiros levam muito em consideração a arquitetura. É normal ouvir um grafiteiro dizer que certo ponto ‘pede’ um graffiti.” (IDEM, p.49).

No mesmo mês, na edição do dia 26 de março, o caderno Cotidiano da *Folha de São Paulo* apresentou uma reportagem intitulada “*Invasões bárbaras: a arte de rua ganha status e abre salas e galerias para as obras de ex-office-boys, metalúrgicos e motoboys*”. Na reportagem, o jornal destaca alguns dos nomes do grafite nacional e fala da “decoração”, nome dado pelos mesmos aos serviços feitos sob encomenda para casas e estabelecimentos comerciais. É oportuno reproduzir a seguir três pequenos trechos da reportagem:

1. “O que acontece na rua começa a ser divulgado pelos formadores de opinião, e quem é de classe média e quer se diferenciar pega elementos da rua considerados transgressores, como o grafite, mas tudo dentro de casa, de uma maneira segura’, explica o antropólogo Alexandre Barbosa Pereira, da USP, que prepara sua tese de doutorado sobre pichação.”
2. “Tenho o maior orgulho dessa parede, todo mundo fica deslumbrado. E é mais legal do que ter uma obra pendurada na parede’, acredita a assessora Heloísa Reinert, 40, que tem uma obra de Maurício Zuffo Kulhman, o MZK, 37, dentro de casa. Para os grafiteiros, Heloísa é uma espécie de cliente ideal, aquela que não confunde ‘decoração’ com decoração. ‘Tem muita gente que procura o grafite porque é moda, sem saber o que é, e pede que eu faça pinturas figurativas, do tipo reproduzir uma foto. Isso é pintura. Não é grafite’, reclama MZK.”

²⁰ Os irmãos gêmeos Gustavo e Otávio, grafiteiros de São Paulo, formam a dupla Os Gêmeos, reconhecida internacionalmente pelo seu ofício, tendo participado de exposições em espaços especializados de arte de cidades do mundo inteiro.

3. Do grafiteiro Zezão, sobre as ruas: “É o verdadeiro lugar do grafite. Toda semana, quando tenho uma folga, vou grafitar na rua. Podemos trazer para dentro de galerias e casas, mas na rua é diferente, lá você tem total liberdade. Fico tenso em trabalhos como esse da Fortes Vilaça. Estou em uma galeria importante, não posso sujar o chão.” (jornal Folha de S. Paulo, edição de 26 de março de 2006, pág. C5)

Tais afirmações nos impelem a questionar até que ponto o grafite continua a ser uma forma de resistência política e social na sociedade atual. Tal manifestação artística tornou-se um canal de ascensão social aos artistas da periferia e foi neutralizado como máquina de guerra nos grandes centros urbanos. Comercializado com a cena *hip-hop*, é hoje o símbolo de um “estilo de vida” oferecido aos moradores de favelas e periferias. Se fôssemos partir de um raciocínio maniqueísta, o grafite personificaria o belo, tomando para si um discurso de personagem ativo na qualificação e busca de uma estética adequada aos centros urbanos, enquanto a pichação seria o feio, o indesejável. Além disso, e conforme as reportagens anteriores mostram, o grafite é consumível e pode ser adquirido por determinadas pessoas se assim o desejarem, mas isso só os interessa – como em geral no mundo do consumo das artes – se o mesmo for provedor de status. Se tiver valor e puder dar valor. E não o conseguirá se não for considerado arte, para que possa ser vendido como tal.



Fig. 10: Três imagens que ilustram a captura do grafite: a. Grafite como decoração de apartamento de luxo. b. Como decoração no quarto infantil. c. Caixa de papelão com desenho de artista, à venda.

O grafite foi apaziguado como máquina de guerra e hoje é um aparelho de captura.

...

A exemplo do grafite e da pichação, outras manifestações artísticas urbanas como o stêncil, os adesivos e os cartazes²¹ também fazem da sua apropriação da cidade um contraponto à imagem da sociedade do espetáculo. Estas manifestações são utilizadas como ferramentas por certos grupos com ideais situacionistas contemporâneos em suas derivas pelas cidades, para expressar seus devires e desejos, se apropriar da cidade, trabalhar nos espaços intersticiais esquecidos pelo capital e combater o aparelho de captura do Estado. Ao alterar a paisagem urbana, promovem novas percepções e diferentes leituras da cidade em constante mutação, atuando no imaginário urbano da população.



Fig. 11: Registro de imagens de intervenções. a. Lambe-lambes cobrem a caixa de força. b. O stêncil "STAR/SER" se apropria da caixa (STAR) e do chão (SER). c. O adesivo da tesoura recorta a edificação.

São ferramentas de rápida aplicação, velozes como precisam ser para agir na clandestinidade e não serem capturadas. Tais manifestações são apropriadas por grupelhos como máquinas de guerra, táticas urbanas contemporâneas de apropriação situacionista do espaço. Esta arte marginal possui como característica inerente a mensagem sempre fragmentada, trabalhando o múltiplo, as multiplicidades, através de agenciamentos, sendo uma ação política em essência. Não há sujeitos individuais, apenas agenciamentos coletivos, como afirma Guattari

²¹ O stêncil é um molde que pode ser feito com folha de radiografia, por exemplo, e apresenta as imagens ou palavras que se quer marcar em negativo. É colocado contra o espaço que servirá como suporte e preenchido com spray ou tinta, deixando registrado o motivo desejado. O cartaz (ou lambe-lambe) é impresso em gráfica ou serigrafia e colado com cola de polvilho na superfície desejada com um rolinho, numa linguagem que lembra bem a dos cartazes de bandas de rock *underground*. O adesivo (também conhecido como *sticker*) é o de ação mais rápida. Confeccionado com antecedência, com o motivo geralmente feito através de softwares gráficos (seja composto de imagens ou palavras), é impresso em papel adesivo e carregado no bolso, até que surja a oportunidade de colá-lo em alguma superfície.

(GUATTARI, 1981). As ações podem ser individuais, mas a unidade é construída através da multiplicidade.

“(...) a subjetividade é sempre de grupo; é sempre uma multiplicidade singular que fala e age, mesmo que seja numa pessoa só. O que define um grupelho não é ser pequeno ou uma parte, mas sim ser uma dimensão de toda experimentação social, sua singularidade, seu devir. É neste devir que a luta se generaliza.” (GUATTARI, 1981, p.28 – nota de rodapé 01. Tradução: Suely Belinha Rolnik).

Os grupelhos trabalham nos espaços lisos, permitindo rasgos no tecido da realidade urbana numa ação desenfreada e caótica, rizomática, brotando das fissuras da cidade e causando estranhamento. Trabalham manifestações evocadoras de desejo, efêmeras. Algumas das quais, por essência, parecem não ser passíveis de registro sem que sejam modificadas: são feitas para serem vivenciadas, experimentadas, relacionais. Intervenções que se diluem, se transformam e continuam em constante mutação, como se seu comportamento fosse semelhante ao de uma substância fluida: que se molda ao seu invólucro e escapa por entre os dedos quando se tenta pegá-las com as mãos.

Artes que têm a cidade como seu suporte. Que aparecem em muros antes vazios, ruelas, becos, praças, escadarias: nos espaços públicos e nos privados. Que se configuram tal qual um rizoma – sem um ponto inicial e um final, mas constituída apenas de meios conectados entre si. Artes efêmeras que geram possibilidades, identificando as linhas de força e ativando os espaços intersticiais, permitindo uma fuga do ritmo e dos espaços estriados da vida cotidiana. Artes mescladas às caixas-fortes edificadas, tornando mais humana a paisagem urbana roubada.

Manifestações que chegam até mesmo a parecer *desaparecer* em determinados momentos – multiplicidades velozmente agenciadas que seu mapeamento por vezes parece tornar-se uma busca sem-fim.

Artes livres, espontâneas, onde sua essência constitui-se de relações da mesma com o espaço, o artista e os demais indivíduos que a descobrem. Um espaço de encontro, um encontro de realidades que, através de táticas realizadas no cotidiano,

conforme De Certeau²², se apropria do lugar através de construções simbólicas, criando o espaço como um lugar praticado (DE CERTEAU, 2001).

São multiplicidades de ações que compõem uma totalidade segmentária; se apropriam do aparelho de captura para produzir outro sentido, possibilitando a promoção de uma revolução molecular (GUATTARI, 1981). Ações que buscam redefinir a noção de território, marcando presença de desterritorialização²³.

Estas *invasões bárbaras* agem desconstruindo signos previamente estabelecidos na cidade. Deste modo, espaços possíveis de serem considerados não-lugares, dadas as suas características de local de passagem, de falta de caráter, passam a configurar locais dotados de sentido e de possibilidades de fuga. A estrutura de poder é subvertida, mesmo que por instantes, mesmo que por algo efêmero, mostrando que o controle não está em todo lugar, todo tempo.

²² O conceito de “tática” é desenvolvido por De Certeau em seus estudos e diz respeito às ações que agem no cotidiano, modificando-o através da diferença, contrariando o padrão dominante e tornando o espaço um “lugar praticado” – este, outro conceito trabalhado pelo autor (DE CERTEAU, 2001).

²³ Embora, numa escala maior, possam se territorializar. Por exemplo: um determinado lugar pode ser desterritorializado por determinadas ocupações e tornado liso, mesmo que momentaneamente, no acontecimento de tais ocupações. Mas, se a mesma ação ocorre constantemente, pode marcar uma presença de territorialização.

PLATÔ DOIS

PLATÔ 02 _ FRAGMENTO 04

A CIDADE ESTRIADA

NÍVEIS DE ATUAÇÃO DA ARTE PÚBLICA E INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS

A fim de afirmar a cidade como construção cultural e histórica, a Arte Pública como campo expandido da arte pode ser pensada em diferentes níveis em sua atuação. Quatro deles são apresentados neste escrito, que tem na cidade de Florianópolis o seu território para exemplificações. Antes de revelar tais níveis, no entanto, cabe discorrer sobre algumas impressões acerca da paisagem cultural²⁴ da cidade.

Florianópolis é uma cidade que oferece visões panorâmicas únicas, decorrentes de sua geografia. Nela, sem dúvida, estamos permanentemente construindo paisagens panorâmicas com a natureza.

No entanto, é preciso mudar este olhar (das panorâmicas) e movê-lo da distância segura na qual se encontra, na condição de observador, para uma aproximação ao cenário que é visto de longe, para uma condição de participante. Pois é no nível do olhar do pedestre, nos percursos feitos a pé, que o andar nos permite reconhecer as múltiplas realidades que não aparecem na paisagem da visão panorâmica: uma cidade inacabada em relação às paisagens construídas pelo homem.

²⁴ Sobre o termo paisagem cultural, ver texto do Fragmento 01 (Platô 01).

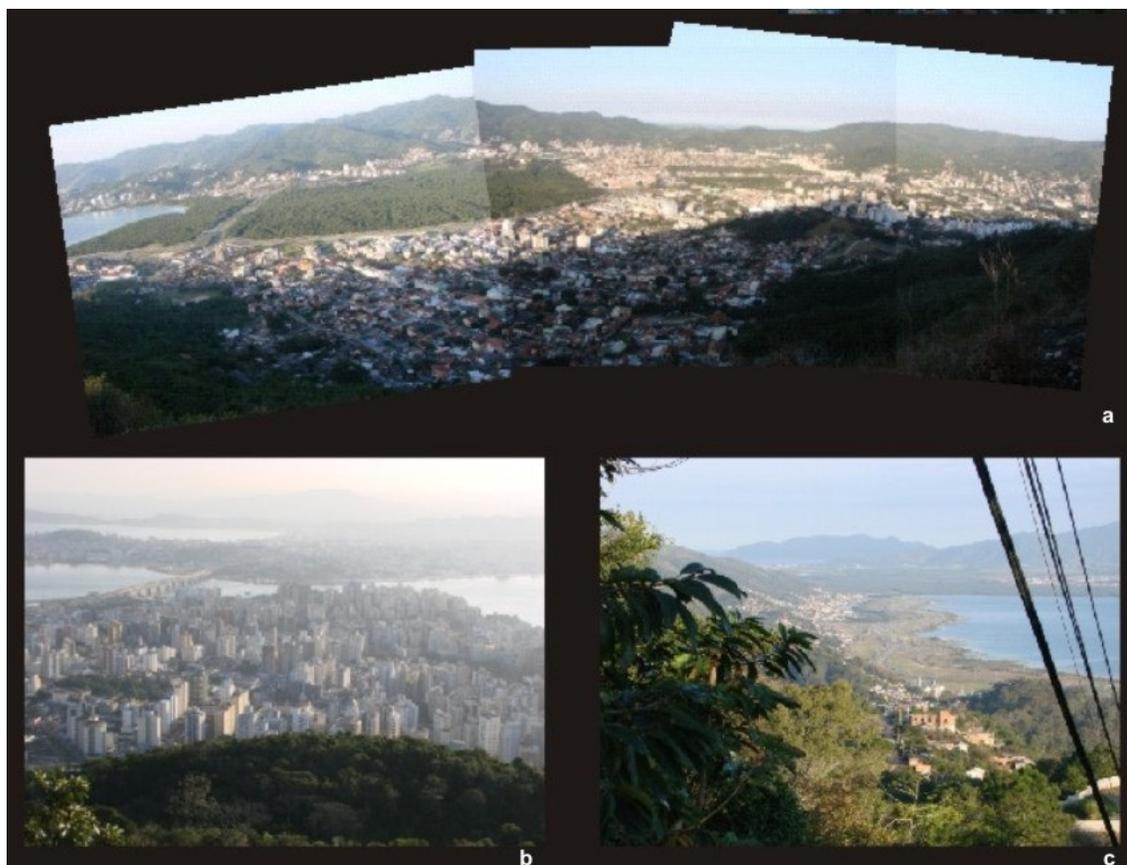


Fig. 12: Imagens de Florianópolis, registradas do alto do Morro da Cruz, no ano de 2006. *a.* Vista em direção ao mangue e aos bairros adjacentes. *b.* Vista em direção à parte continental do município. *c.* Vista do recente aterro da via expressa sul.



Fig. 13: Imagens da região central de Florianópolis, 2007. *a, b, c, d, e.* O percurso a pé revela características não possíveis de serem evidenciadas nas panorâmicas. Nas imagens fotográficas, pode-se ver a proliferação de quiosques, cercas e demais obstáculos que denigrem o espaço público. A Ponte Hercílio Luz e o Mercado Público Municipal são bloqueados visualmente por obstáculos. *f.* Um exemplo louvável: a Rua Felipe Schmidt, após a reorganização da comunicação visual, apresenta o seu conjunto arquitetônico tombado.



Fig. 14: Imagens da região central de Florianópolis, 2007. *a, b, c, d, e e f.* Este é o percurso feito por milhares de pessoas todo dia, que vão do Terminal Rodoviário Rita Maria em direção à Praça XV.

Observando sob este aspecto, é possível a caracterização de Florianópolis como uma *cidade sitiada*²⁵ – no sentido de cercada, de invadida em seu espaço público pela proliferação de calçadas inadequadas, cercas desnecessárias, muros mal-cuidados, quiosques idem. Não há o cuidado necessário na construção estética da paisagem urbana, o que dá margem a invasões do tipo supracitado, que se apropriam do espaço aproveitando a falta de uma lei da paisagem, e que precisam ser combatidas através de soluções micro, num discurso de heterogênesse²⁶. Mas também é preciso lembrar que algumas paisagens não podem ser ocupadas, em nome da qualificação da paisagem.

²⁵ O termo *cidade sitiada* foi utilizado por César Floriano na palestra “*‘Identidade’ e visualidade da paisagem de Florianópolis*”, proferida no evento *Seminário Floripa Real*, ocorrido no mês de julho de 2007. Julgou-se adequada a sua utilização no corpo do texto.

²⁶ A fim de não cair em um equívoco tão comum na questão do planejamento urbano e urbanismo, o da construção de uma identidade para determinado local em um discurso determinista do espaço urbano, esquecendo que a paisagem cultural é formada por múltiplas identidades.

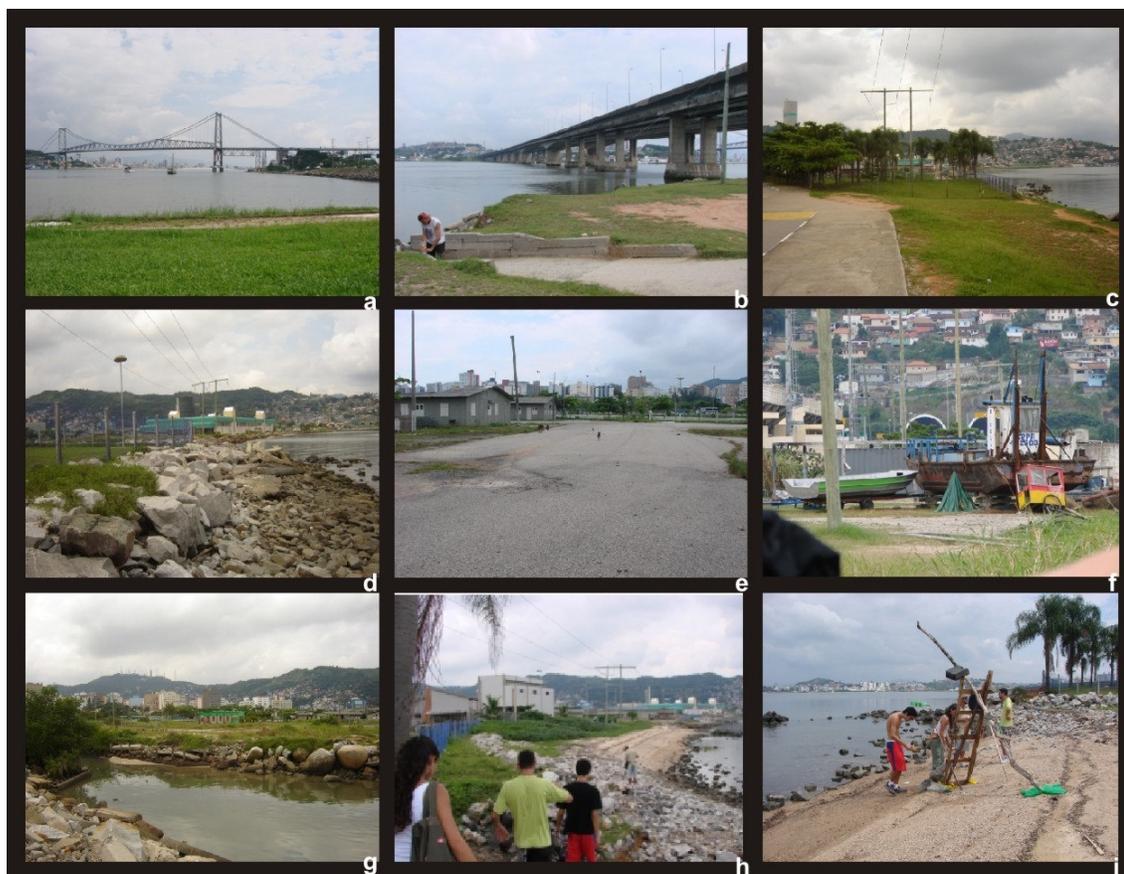


Fig. 15: Imagens da região central de Florianópolis, 2007. A seqüência de imagens caracteriza o passeio pela orla na região central, partindo do Terminal Rodoviário Rita Maria, em direção ao Centro de Eventos. *a* e *b*. Vistas das pontes Hercílio Luz e Colombo Salles. *c*. Terreno subutilizado. *d*, *e* e *f*. Territórios privados no espaço público. *i*. Intervenção escultórica feita com lixo encontrado no local, em uma deriva pelo espaço.

O que aconteceu com o jardim projetado pelo paisagista brasileiro Roberto Burle Marx²⁷ talvez seja o maior exemplo deste desrespeito histórico. Projetado para ser construído no Aterro da Baía Sul, o jardim hoje se encontra completamente descaracterizado. Em cima de seu terreno foram construídos: um centro de convenções, um camelódromo, uma estação de tratamento de esgoto, um estacionamento a céu aberto e, mais recentemente, um terminal de ônibus urbano. Não houve, tanto por parte do poder público quanto por parte da população, a paciência de esperar o jardim ficar pronto e optou-se por destruí-lo. Hoje, do antigo projeto, restam as grandes palmeiras imperiais, evidenciando a todos a possibilidade perdida da construção de uma paisagem urbana não mais recuperável.

²⁷ O professor Dr. César Floriano produziu uma tese de doutorado sobre a obra de Roberto Burle Marx, colocando-a como obra de Arte Pública. Ver FLORIANO, 1999.

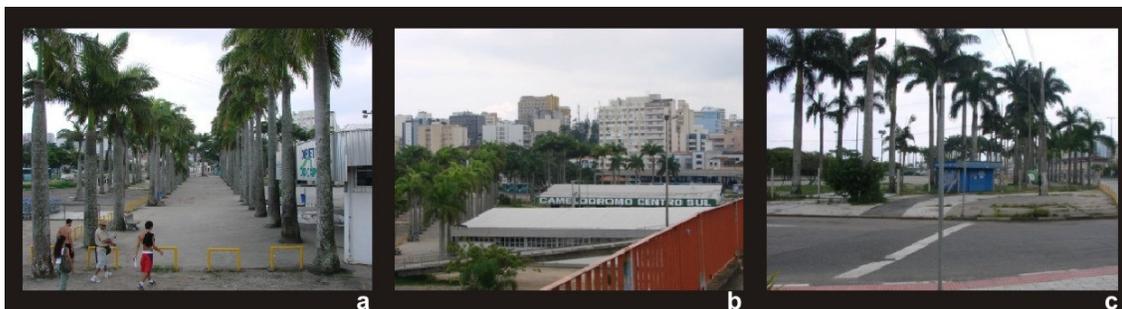


Fig. 16: Imagens da região central de Florianópolis, 2007. *a*, *b* e *c*. As palmeiras são o único resquício do jardim projetado por Burle Marx para a região do aterro da Baía Sul. O espaço sofreu sucessivas intervenções: camelódromo, centro de convenções, aterro sanitário, terminal rodoviário. Não é mais possível reconhecer o projeto inicial.

As próprias características naturais que hoje dão a Florianópolis o apelo turístico de *Ilha da Magia* – nome outrora ligado às lendas populares da região, como as bruxas, lobisomens, noiva de branco, entre outras crenças ainda presentes em antigos moradores nativos – são apropriadas pela economia local baseada no turismo para a conversão da paisagem da cidade em capital móvel de consumo. A natureza é vendida; é um objeto e possui valor financeiro. Um processo que desvirtua a noção do próprio conceito de natureza e constrói outro, que não abarca só a natureza – a mata virgem, ainda presente na cidade –, mas o artificial que configura o paisagismo, e que a substitui. Florianópolis, com sua extensa orla e suas montanhas que a conferem uma geografia e uma paisagem natural peculiar, está sendo apropriada de maneira devastadora pelo mercado imobiliário com sua lógica puramente empresarial, ajudando a destruir a paisagem cultural.

Algumas atitudes de administrações municipais merecem respeito, contudo. A retirada dos postes da Rua Felipe Schmidt²⁸, localizada no centro histórico da cidade e que conta com um conjunto arquitetônico tombado pelo SEPHAN, órgão responsável pelo patrimônio histórico municipal, é uma delas. Um acervo constituído de exemplares de arquitetura eclética e art déco, que antes se encontrava escondido pelas placas de comunicação visual, além de ter sua visualização ofuscada por postes e fios elétricos, hoje se tornou visível ao transeunte. Uma ação que serviu para a qualificação do espaço público urbano, renovando a paisagem e devolvendo-a à população, afirmando o patrimônio histórico arquitetônico como parte da história e do cotidiano da região central.

²⁸ Realizada na década de 90.

Um espaço que se configura como um lugar de respiro no centro é a Praça XV de Novembro²⁹, recentemente reformada pelo poder público. O próprio calçamento é uma obra de Arte Pública: o *petit-pavé* mostra desenhos do artista plástico florianopolitano Hassis³⁰, os quais retratam manifestações culturais e costumes do cotidiano dos imigrantes açorianos da Ilha de Santa Catarina. Em meio ao urbanismo tacanho encontrado no centro histórico, a praça acaba por se tornar um lugar de alívio.



Fig. 17: Imagens da Praça XV (Centro, Florianópolis, 2006): um lugar de respiro no centro da cidade. a. Jardim. b. Calçamento. c. Desenho de piso.

Mas a maior característica de Florianópolis talvez seja uma especificidade comum às cidades litorâneas: sua orla. Porém, historicamente esta mesma orla é ignorada, a ponto de ser descaracterizada com dois aterros, o da Baía Sul (inaugurado no governo de Collombo Machado Salles, entre 1971 e 1975) e, mais recentemente, o da Via Expressa Sul (inaugurado para uso em 2004). O primeiro, como escrito anteriormente, teve um projeto do paisagista Roberto Burle Marx, porém nunca completado e hoje totalmente descaracterizado, pois o espaço ocioso foi ocupado sem nenhum planejamento. O segundo aterro, o da Via Expressa Sul, feito em razão da construção de avenidas de trânsito intenso de automóveis, pode padecer do mesmo destino: até o momento, um terminal de ônibus foi construído no local e, com menos de três meses de utilização, já foi abandonado. Não há conhecimento do destino da área pelo poder público. Ainda em relação à orla, temos que a maior área de lazer da região central da cidade limita-se a um passeio ao longo da Avenida Rubens de Arruda Ramos, constituído por um passeio e uma ciclovia com cerca de

²⁹ A praça foi reformada no período entre final do ano de 1999 e o mês de maio de 2000.

³⁰ Hiedy de Assis Corrêa, o Hassis, nasceu em Santo Amaro da Imperatriz, SC, no ano de 1926. É considerado um importante artista catarinense. Sua extensa e diversificada produção artística comporta experimentações no campo das artes plásticas, artes gráficas e películas. Faleceu em 2001. O desenho do piso da Praça XV, composto por cerca de 47 painéis, foi originalmente implantado no ano de 1965.

dois metros de largura cada. De um lado, o mar poluído e, do outro, o trânsito intenso de automóveis. Mesmo assim é um local de vistas panorâmicas privilegiadas, de onde também se pode observar a Ponte Hercílio Luz, um dos cartões-postais da cidade. O acesso às praias também é preocupante; em algumas, construções bloqueiam a passagem para as praias, que passam a ser feitas por ruelas, privatizando a orla³¹.

A rápida descaracterização dos referenciais paisagísticos esvazia de significados a cidade de Florianópolis. Trabalhar a orla na configuração de uma paisagem cultural para a cidade como um todo é de fundamental importância para a qualificação do espaço urbano, dando-lhe caráter e significado.

Por fim, e remetendo ao início deste escrito, são revelados os níveis de atuação da Arte Pública: o da memorização; o da construção de espaços políticos e conhecimento do sujeito autor; o da prática artística como prática política; o da gestão de Arte Pública. Tais níveis agem através de conexões com as diferentes categorias da Arte Pública³², as quais os permeiam.

...

PRIMEIRO NÍVEL

O **primeiro nível** que nos leva a refletir sobre a relação da Arte Pública no seu espaço de existência e significação, o urbano, é o da memorização. Concerne à preservar a memória dos fatos históricos que dizem respeito à sociedade contemporânea e como a Arte Pública trabalha com os mesmos. Um assunto essencial quando analisamos, tal qual Andreas Huyssen em seu livro *Seduzidos pela memória*, a prática que surge em fins do século XX a respeito de uma cultura da memória, nos dias atuais ainda mais fortalecida. Um dos assuntos escrito pelo autor, no livro, reflete sobre a recente e exacerbada preocupação, por parte da sociedade ocidental, com a preservação do passado. Ao revermos momentos da História da arte veremos que, até o século XX, todos os movimentos de vanguarda projetavam um futuro, uma utopia, uma quimera constituída de sonhos e desejos de conceber o

³¹ Inúmeros são os casos de obstrução no acesso às praias. Cita-se aqui a Praia Brava, a praia dos Ingleses e a Prainha, como alguns dos casos preocupantes, além do acesso ao costão da Praia do Santinho.

³² Ver texto do Fragmento 01 (Platô 01).

“o que está por vir”. No período contemporâneo, fim do século XX (momento pós-guerras) e início do século XXI (momento do movimento da globalização), um fenômeno de outra ordem acontece: a valorização excessiva do passado, como que sustentada pelo medo do esquecimento. Paradoxalmente, isto acontece numa sociedade na qual a informação nunca foi tão veloz e, sua profusão, tão intensa. A circulação e disponibilidade de memórias, no entanto, gerou o que Huyssen chama de “memórias imaginadas”, diferentes das memórias vividas e – também diferentes destas – mais fáceis de serem esquecidas, ocasionando a perda da consciência histórica (HUYSSSEN, 2000, pp. 18).

“Do jeito como as coisas estão acontecendo, parece plausível perguntar: dado que o crescimento explosivo da memória é história, como não resta dúvida de que será, terá alguém realmente se lembrado de alguma coisa? Se todo o passado pode acabar, não estamos apenas criando nossas próprias ilusões de passado, na medida em que somos marcados por um presente que encolhe cada vez mais – o presente da reciclagem a curto prazo, para o lucro, o presente da produção na hora, do entretenimento instantâneo e dos paliativos para a nossa sensação de ameaça e insegurança, imediatamente subjacente à superfície desta nova era dourada, em mais um *fin de siècle*? Os computadores, dizem, poderão não saber reconhecer a diferença entre o ano 2000 e o ano 1900 – mas nós sabemos?” (HUYSSSEN, 2000, p.25).

No campo da Arte Pública, esta cultura da memória – colocada por Huyssen como “(...) uma comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente” (HUYSSSEN, 2000, pp. 15) – culmina na construção de monumentos e memoriais ligados à memória e à comercialização da mesma, que tange a sociedade do espetáculo de Debord. Pode-se registrar como exemplo a proliferação de monumentos que fazem alusão às vítimas do Holocausto e que foram erigidos nos últimos anos – aliás, o próprio Holocausto é o exemplo utilizado por Huyssen para explicar a globalização da memória.

A rememória dos fatos históricos é muitas vezes trabalhada através da Arte Pública institucional, promovida oficialmente pelo poder público. No caso da cidade de Florianópolis não é diferente. No entanto, tal arte é reduzida a um acanhado acervo constituído por fracas inserções, em geral em praças, muitas ligadas à representação de imagens de cidadãos considerados na História (grifo proposital) oficial local de “inestimável valor contribuído à sociedade”. A ausência de

monumentos (considerando que, no momento, o assunto concerne aos monumentos não naturais, frutos do trabalho humano) é onipresente.



Fig. 18: Imagens fotográficas de dois memoriais, ambos em Montevideu, Uruguai: *a, b e c*. Memorial aos Presos Desaparecidos, inaugurado em 2001. O Memorial é uma homenagem às vítimas da ditadura militar do país, que aconteceu entre 1973 a 1984. A autoria é de Martha Kohen e Ruben Otero. *d e e*. Memorial do Holocausto do Povo Judeu, construído em 1995. Imagens de 2006.

Um primeiro fato que vem à tona, relevante ao assunto, é a falta de consonância com o momento histórico atual da arte no espaço público; uma negação do *espírito do tempo*. Os caminhos trilhados pela história mundial da escultura no espaço público – em linhas gerais, da escultura clássica grega, forte até os fins do século XIX, até a escultura do movimento pós-moderno, sendo desenvolvido o conceito de *site-specific* – não são visíveis nas inserções locais, as quais se agarram a um conservadorismo ignorante de representações reais dentro de uma visão que beira o provincianismo, tanto na escolha do tipo de escultura (realista, com apelo ao modelo clássico da Grécia antiga, em geral em escala 1:1) quanto no próprio motivo da mesma. Esquece-se de todo o processo iniciado com a modernidade, no qual houve a *perdida del pedestal*, conforme afirma Javier Maderuelo (MADERUELO, 1994), e que ajudou no embasamento da construção do conceito de escultura no momento pós-moderno³³:

³³ Javier Maderuelo, no curso “Arte Pública: da escultura moderna à arte urbana”, oferecido no 21º Festival de Arte Cidade de Porto Alegre, ocorrido nos dias 09 a 13 de julho de 2007, realizado em Porto Alegre, RS, apresentou cinco maneiras de revitalização do conceito de monumento. São elas: “01. Obras de tamanho urbano y escala monumental que ocupen plenamente el espacio; 2. Obras que

"Ante la debilidad que aqueja a la escultura de la primera mitad de siglo, sojuzgada a los destinos de la pintura, la cualidad volumétrica de masa sólida, que ocupa un lugar en el espacio tridimensional, va a ser reconquistada a través del mundo de los objetos iniciado con los 'ready mades' de Marcel Duchamp, como el *Porte-bouteille* (1915), y seguido por los objetos surrealistas, como el *Cadeau* de Man Ray o el *Objet poetique* de Joan Miró, entre otros muchos que han sembrado una fructífera semilla en el mundo de la escultura. Esta semilla objetual ha germinado con fuerza en las corrientes artísticas más significativas de los años sesenta, en el 'minimal art', donde los 'specific objects' de Donald Judd serán el ejemplo más carismático, y en el 'pop art', donde artistas como Claes Oldenburg van a recrear todo el mundo de los objetos domésticos". (MADERUELO, 1994, p.30)

Um segundo fato diz respeito à análise das inserções presentes na cidade. Neste sentido, a tríade *localização-significado-escala* compõe critérios que permitem uma avaliação qualitativa das esculturas e monumentos institucionais do município que lidam com a memorização, alguns a seguir apresentados. A *localização* permite a avaliação no que diz respeito à escolha do local de inserção da obra de arte (escala da cidade) e da própria obra dentro do espaço escolhido (escala do local de inserção). A questão do *significado* remete à identificação, por parte da população, com a obra de arte – se esta cria vínculos afetivos com a população, permitindo-se ser apropriada. A *escala* trata da relação da obra com seu entorno e gera questionamentos acerca da configuração da paisagem criada.

Para exemplificar esta tríade cabe como exemplo a escultura “Homenagem a Francisco Dias Velho”³⁴, datada do ano de 2001 e construída para ser inserida em um espaço gramado residual fruto da implantação de um elevado rodoviário de mesmo nome (Francisco Dias Velho), em meio a vias expressas com fluxo intenso de veículos³⁵. Apenas com esta breve descrição vê-se que a escolha da localização é equivocada. A área na qual está a inserção faz parte do Parque Metropolitano Francisco Dias Velho, correspondente à área do aterro da Baía Sul, a qual não apresenta características de parque. O entorno em que se encontra a escultura é de

respondan a la forma y condiciones específicas del lugar en el que se ubican; 3. Obras satíricas de tamaño monumental que subvierten la idea de conmemoración; 4. Obras que recuperan la conmemoración con nuevos recursos no monumentales; 5. Obras con carácter funcional que disolvan la distancia entre monumento ciudadano” (21º Festival de Arte Cidade de Porto Alegre, 2007).

³⁴ Nascido em Santos, SP, é creditado ao bandeirante Francisco Dias Velho a alcunha de fundador da Vila de Nossa Senhora do Desterro, na década de 1670.

³⁵ O monumento, assim como o elevado, encontra-se no Parque Metropolitano Francisco Dias Velho, no bairro Centro, onde também está localizado o terminal de transporte urbano TICEN (Terminal de Integração do Centro).

domínio exclusivo do trânsito de automóveis, o que o torna inacessível a pedestres e reflete na pouca circulação de pessoas pelo local. Próximo, encontra-se um terminal de transporte urbano, o TICEN (Terminal de Integração do Centro). O pequeno gramado residual encontra-se próximo ao início – ou final, dependendo do referencial – do passeio da orla da Beira-Mar Norte e certamente poderia apresentar alguma relação com o mar, porém, não oferece a possibilidade de permanência. Junto à localização infeliz, a escala da estátua é a do pedestre, o que a desqualifica ainda mais para a percepção tanto pelos distantes pedestres quanto pelos velozes automóveis. Também influenciada pelos fatores já expostos, a carência de significados torna-se quase palpável. Não há identificação com a população (será que a mesma sabe da existência da homenagem?). Esta escultura, quando percebida, assim o é apenas como um ornamento a um canteiro, uma peça de decoração e não como obra de Arte Pública. A “homenagem” esvazia-se do seu sentido.

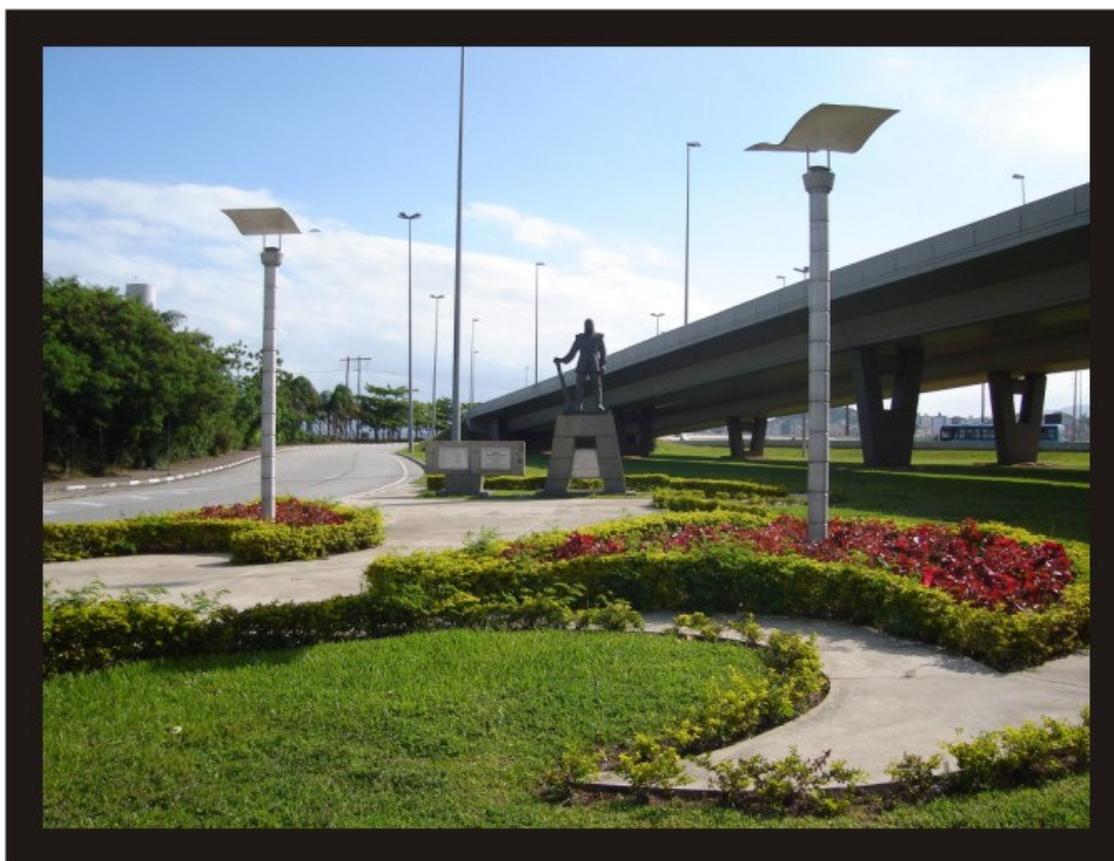


Fig. 19: Imagem fotográfica da escultura "Homenagem a Francisco Dias Velho", em local de rara passagem de pedestres.

Outros monumentos podem dar corpo às afirmações discorridas neste texto. Tomaremos como exemplos três, que possuem características em comum, encontrados no decorrer do passeio da Avenida Rubens de Arruda Ramos, que percorre a orla da Baía Norte: o “Monumento à Paz”, a “Homenagem à Polícia Militar de Santa Catarina” e o “Obelisco em Homenagem a Francisco Dias Velho”. O primeiro deles, o “Monumento à Paz”, é uma escultura de 1991. O monumento apresenta-se na forma de um pequeno muro de pedra, com a representação de uma pomba branca feita de metal e pintada de branco, que se encontra em cima de um suporte de metal preto engastado no muro. Encontra-se em um canteiro de grama, entre a pista de desaceleração de automóveis, a qual contém um ponto de parada de ônibus, e a ciclovia paralela ao passeio. A frente da escultura está voltada para o passeio. A escultura da “Homenagem à Polícia Militar de Santa Catarina”, datada de 1985, trata-se de uma reprodução de quatro policiais de costas um para o outro e, no espaço central, um obelisco. Toda a escultura é feita de pedra e encontra-se em cima de um pedestal. Também se encontra em um canteiro gramado entre a pista de desaceleração e a ciclovia; porém, neste caso, a vista proveniente do passeio é bloqueada por arbustos. E, na pista de desaceleração, um ponto de ônibus bloqueia sua visão pelos usuários dos veículos que por lá trafegam. Uma escultura literalmente escondida do público. Estas duas esculturas apresentam questões similares que podem ser colocadas em discussão. Em princípio, são monumentos implantados em locais impróprios para sua inserção. A percepção das esculturas pelos pedestres é dificultada tanto pela distância das mesmas até o passeio quanto pela escala equivocada utilizada. A carência de significados é visível, não havendo nenhuma identificação com a população e com a cidade – no caso da homenagem aos policiais, arrisca-se dizer que nem os mesmos se identificam com a escultura. As carências estéticas das inserções não as qualificam, e tampouco o espaço urbano, refletindo uma falta de consonância com a história da escultura e o próprio contexto do local. São inserções que, devido às suas características, dificilmente podem receber a alcunha de “obras de arte”, já que não possuem nenhum expressivo significado artístico.



Fig. 20: Imagens fotográficas do "Monumento à Paz", datado de 1991, na Avenida Rubens de Arruda Ramos. Imagens registradas em outubro de 2007.



Fig. 21: a e b. Imagens fotográficas da "Homenagem à Polícia Militar", datada de maio de 1985. c e d. "Obelisco em Homenagem à Francisco Dias Velho". Ambos na Avenida Rubens de Arruda Ramos. Imagens registradas em outubro de 2007.

O “Obelisco em Homenagem a Francisco Dias Velho” tem uma história diferente da dos exemplos já descritos, embora com a mesma qualidade estética. Originalmente, um monumento implantado na avenida Mauro Ramos que, com o aterro e a construção das avenidas que percorrem a orla Beira-mar Norte, a escultura mudou de local, sendo implantada na Avenida Rubens de Arruda Ramos no ano de 1972. Encontra-se em um gramado entre o passeio e o mar. Trata-se de um pequeno obelisco, também confeccionado em pedra, tendo como base um pedestal em granito, com placas explicativas com o nome da obra de arte e a gestão do poder público responsável por sua inserção. Infelizmente, esta intervenção repete os erros encontrados nas esculturas supracitadas, resultando em falta de significado, escala incorreta e localização equivocada, não conferindo caráter ao lugar e, por conseguinte, não qualificando a paisagem.

Talvez o único monumento reconhecido como tal seja a Ponte Hercílio Luz. Erguida em 1926, tal construção se transformou em um monumento para a cidade, além de ser por anos a única ligação entre a ilha e o continente que não o mar. Mais do que isso, uma verdadeira obra de Arte Pública, que confere ao contexto local diferentes significados: tanto de caráter estético (a beleza da construção em aço, mesmo afetada pelo tempo, e a própria dimensão e complexidade em relação à época na qual foi construída), quanto social (ligação entre freguesias da ilha e do continente, atuando na dinâmica do espaço intra-urbano da cidade e conseqüentemente no cotidiano de seus moradores) e mesmo funcional (o propósito para que foi construída, de ligação entre dois pontos). Somada a essas características, temos que sua imagem é vinculada ao imaginário da cidade, sendo indissociável deste. A Ponte é tombada pelo SEPHAN, órgão responsável pelo patrimônio histórico e artístico municipal. Em seu entorno, e também tombado, está uma área de aproximadamente 37 mil metros quadrados que configura o Parque da Luz³⁶, outro dos espaços com potencial latente de atuação na dinâmica da cidade através da formação de um parque no centro da cidade, local carente de um espaço aberto e de uso público. Porém, e por causa deste potencial e sua localização, é

³⁶ O Parque da Luz abriga uma área que, de meados do século XIX à construção da Ponte Hercílio Luz, foi o cemitério de Desterro. Com o crescimento da cidade, esta função não era mais bem-quista em tal lugar e o cemitério foi transferido. Após, tal região teve parte de sua colina raspada para utilização de material em aterros em outros locais da cidade. A quase construção de um hotel, centro de convenções e prefeitura no local fez nascer manifestações populares, que resultaram na criação da Associação dos Amigos do Parque da Luz, entidade ativa na defesa da permanência do local como um parque público.

constantemente alvo da especulação imobiliária e embates entre moradores locais, órgãos da prefeitura municipal e representantes dos setores imobiliário e da construção civil pela sua ocupação. O conjunto formado pela Ponte e o Parque conformam um grande cenário para intervenções artísticas, podendo o próprio Parque, do mesmo modo que a Ponte, ser considerado uma obra de Arte Pública. Embora tenha sua imagem constantemente explorada como cartão postal de Florianópolis, há anos a Ponte está em reforma³⁷, necessitando de reparos por parte das diversas administrações públicas que se sucederam e que parecem (ou pareceram) não saber administrar seu uso e sua condição de patrimônio histórico e artístico municipal.



Fig. 22: Imagens fotográficas do Parque da luz e da Ponte Hercílio Luz, no ano de 2006.

Dentre as obras de arte oficiais, realizadas pelo poder público, há em Florianópolis outras esculturas e monumentos similares às aqui exemplificadas, e que igualmente são falhas na localização, no significado, ou na escala – ou em todas estas questões ao mesmo tempo – e, portanto, mesmo considerando uma possível intenção, não conseguem trabalhar os assuntos concernentes ao nível da rememoração de maneira que estes atuem diretamente na qualificação da paisagem cultural da cidade.

³⁷ A Ponte Hercílio Luz teve sua construção iniciada em novembro de 1922, sendo finalizada em maio de 1926. A reforma que está em andamento começou no ano de 2004.

...

SEGUNDO NÍVEL

O **segundo nível** é o da construção de espaços políticos e conhecimento a partir da experiência, e diz respeito à história que estamos vivenciando: o papel da arte na relação com a construção do momento presente. Se o primeiro nível abarca a questão da memória, este discorre sobre a afirmação da contemporaneidade potencializada através de estratégias de convívio, do encontro.

Se considerarmos como obra de Arte Pública aquela que deve estar em local de domínio público e conferir ao contexto um significado estético, social, comunicativo e funcional, conforme nos afirma Javier Maderuelo (MADERUELO, 1990), podemos relegar à mesma Arte Pública, dentre outros, um papel de agente que pode evidenciar características do local onde se encontra – que, de acordo com a escala da obra, este ato de evidenciar pode ser local, nacional ou mesmo internacional.

No contexto da cidade atual, este papel de relação com a cidade é acentuado mediante a crítica do cotidiano maquínico da sociedade de consumo na qual nos encontramos e à constante disputa de poder, pelos mais variados agentes, evidenciada no espaço público. A Arte Pública pode fomentar uma função de prática de um diálogo, mediante sua interação crítica no cotidiano.

“(...) é de vital importância para a função da arte pública em nossa presente condição reconhecer que seus limites se diluem à medida que interage criticamente no cotidiano, no espaço da esfera pública, entendida como espaço de conflito, o qual permite a prática contextualizada do diálogo. Ou seja, a arte pública na conquista e especificidade do seu saber e prática ao se relacionar com outras formas de representação que atuam na cidade, gera novas formas junto à realidade capazes de articular criativamente o sujeito frente suas relações com o outro e com seu próprio contexto. Isto indica que o processo criativo da arte pública na contemporaneidade se implementa quando o artista abandona seu espaço de conforto representacional, monumento, esculturas em lugares públicos, intervenções em lugares-específicos, e passa a invadir e a usar em suas propostas os próprios referentes de uma realidade que se faz a cada dia mais complexa” (KINCELER, 2006).

Assim, os limites da relação entre arte e espaço público, considerando uma prática de diálogo crescente com a sociedade, podem ser minimizados. As possibilidades

de interação têm, na arte relacional, um papel fundamental na abordagem da prática artística no cotidiano da cidade.

Nicolas Bourriaud define arte relacional como

“(...) uma arte que toma por horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado.” (BOURRIAUD, 2001, p.430)

Diferente da arte moderna, a arte relacional pressupõe um enfoque complexo. A experiência artística se dá através de acontecimentos, mediante a exposição e os agenciamentos das relações possibilitadas por tais acontecimentos. Nesse sentido pode-se trabalhar a *recriação* do cotidiano; devires provocados pela reflexão crítica da realidade, acionados durante a construção da mesma proposta. Uma ação situada no tempo *presente*, não no futuro, portanto.

A relação artista-obra-público acontece de maneira tão fluida quanto possível, a ponto de não se saber onde a obra começa ou termina, pois ela gera descontinuidades no cotidiano; não é um ponto, mas uma linha de desterritorialização. A experiência artística sai do seu lugar reservado para diluir-se em meio aos espaços intersticiais da cidade-rede, provendo conexões. A estética relacional, nesse sentido, tem em seu cerne uma natureza política, ao assumir a condição presente e problematizá-la (BOURRIAUD, 2001). Uma apropriação da cidade e do cotidiano, mas com natureza diferente da dos situacionistas – a estética relacional não propõe uma situação construída, mas agencia um acontecimento.

Bourriaud trabalha a estética relacional fundamentalmente através da apropriação e reinvenção dos signos, preocupando-se em abrir novas formas para a arte. O artista, para o autor, é considerado um semiólogo da cultura.

Trabalhando com outra abordagem, o arquiteto e artista plástico José Luiz Kinceler busca construir o conceito de *arte relacional em sua forma complexa* e assim discorre sobre esta proposta artística:

“É uma atitude ético-estética capaz de, ao identificar oportunidades no contexto social, provocar descontinuidades críticas e reflexivas no cotidiano que permitam produzir novas subjetividades, sejam da ordem do singular ou do coletivo. Fazendo uso de referentes, modela através da reinvenção do jogo representacional em arte,

processos de convívio, de diálogo e contaminação nos quais as relações sociais podem ser desconstruídas.” (KINCELER, 2007)

A arte relacional complexa como Arte Pública pode promover relações através da própria construção do acontecimento da obra. Sem uma preocupação de trabalhar a paisagem visual, penetra na cultural, através de uma prática de diálogo, possibilitando transformações no campo social, no nível da construção do sujeito. É este jogo representacional da arte, na relação entre artista-obra-público, que permite não só a apropriação dos signos da cultura, mas a recriação do cotidiano através de experiências ligadas a momentos de subjetividade não-serializada. Uma obra de Arte Pública que se pretenda também relacional complexa, portanto, deve-se afirmar como espaço público de relações; como a construção de uma coletividade sem uma duração de tempo pré-determinada e mesmo mensurável, já que a proposta se legitima durante o tempo de convivência.

Na cidade de Florianópolis, é possível ver algumas experiências situadas no campo da arte relacional em sua forma complexa. É o caso dos projetos “Queimando a cuca”, de Cássio Aurélio Ferraz e “Projeto Percursos”, de Felipe Sicuro Stürmer, ambos acadêmicos de Artes Plásticas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, integrantes do Grupo de Pesquisa “Arte e Vida nos limites da representação”³⁸, coordenado pelo professor José Luiz Kinceler.

“Queimando a cuca” tem seu nascimento ligado a outros dois projetos. Um deles é o “Cerâmica e Música no Campeche”³⁹, no qual foi construído um forno de tijolos para queimar argila, na Servidão Batuel Cunha, na comunidade de Rio Tavares, em Florianópolis. Ferraz utilizou o forno e atuou na mesma comunidade. O outro foi o uso do objeto-peça *NBP (Novas Bases para Personalidade)*⁴⁰ de Ricardo Basbaum. Diante da proposta oferecida ao receber o *NBP* (“Você gostaria de Participar de uma experiência Artística?”, feita a todo artista que recebe o objeto-peça), em abril de 2006, Ferraz procurou atuar na complexidade da esfera das relações humanas e articular diferentes desejos:

³⁸ Cnpq – UDESC.

³⁹ Projeto de José Luiz Kinceler, teve início em 2004 e desde então segue suas atividades até o presente momento.

⁴⁰ Proposta artística de Ricardo Basbaum, o *NBP* é um objeto-peça enviado a outros artistas, para que, de posse temporária do mesmo, fossem articuladas experiências artísticas. É recebido com a pergunta: “Você gostaria de Participar de uma experiência Artística?”. Ver www.nbp.pro.br.

“Já que há muito tempo o Sr. Ageni e a Dona Odília queriam utilizar nosso forno de cerâmica para assar um pão ou um bolo, achei oportuno conciliar diferentes propostas (desejos) em um mesmo local, no caso a garagem da casa de seu Ageni. (...) Fazer um bolo no forno não seria algo difícil e já poderia ter sido feito antes, mas o que me instigava e intrigava era a oportunidade de colocar em um mesmo lugar diferentes contextos sociais, acadêmicos, artistas, trabalhadores informais, crianças, adultos, moradores da comunidade local, todos em uma relação de convívio e troca de experiências.” (FERRAZ, 2006)

O artista resolveu assar uma cuca – bolo comum da região sul do país – utilizando o NBP como fôrma. No dia 1º de maio, o acontecimento tomou forma. Os convidados realizaram a feitura do bolo – que pesou cerca de 15kg – coletivamente, desde a limpeza da fôrma e a preparação da massa até a degustação do mesmo. No ínterim do tempo de assar a cuca no forno, outras propostas artísticas foram desenvolvidas, fomentando relações, se apropriando do espaço, contaminando-o; tornando-o um lugar praticado (DE CERTEAU, 2001).

A proposta do autor promoveu situações de ruptura no cotidiano da comunidade, buscando trabalhar o potencial criativo de seus membros e agenciou um acontecimento que resultou no encontro de diversas pessoas, provenientes dos mais diferentes lugares e contextos sócio-culturais, dessa forma gerando novas relações: uma *performance social*, nas palavras do artista (FERRAZ, 2006). Novas possibilidades foram agenciadas através do convívio das diferentes experiências de vida dos envolvidos no acontecimento artístico, possibilitando o desenvolvimento de novos processos subjetivos e a criação de espaços possíveis.



Fig. 23: Imagens fotográficas do processo artístico "Queimando a Cuca". a. Espaço-garagem onde o acontecimento tomou forma, transformando-o em lugar praticado; à direita, o forno de cerâmica construído no projeto "Cerâmica e Música", de J. L. Kinceler. b. Limpeza do *NBP*, oriundo do projeto artístico de Ricardo Basbaum, utilizado como fôrma para a cuca. c. Untando a fôrma. d. Assando a cuca. e. O bolo sendo servido. f. A degustação.

Buscar trabalhar os desejos e potenciais latentes através da geração de situações no cotidiano das pessoas também caracteriza o processo artístico do Projeto Percursos, de Felipe Sicuro Stürmer. A relação com a comunidade do Morro do Quilombo, no bairro Itacorubi, teve início no ano de 2003, através da construção coletiva de um trabalho artístico, resultado da aproximação de Stürmer com os moradores. O processo pelo qual o artista-mediador e o público-participante percorreram, promoveu, segundo as palavras do autor,

"(...) a abertura de espaços para que os afetos e desejos da comunidade pudessem ganhar voz, se representarem enquanto territórios de sentido, enquanto realidades a serem compartilhadas; a criação de novos sentidos para experiência com arte além do seu contexto tradicional e a contribuição no processo de capacitação profissional dos participantes do curso de *Corel Draw*, na medida em que poderão aplicar o conhecimento adquirido no mercado de trabalho." (STÜRMER, 2007)

O Projeto teve, como intenção inicial, diminuir o distanciamento dos membros da comunidade com o mundo da arte. Através de processos artísticos realizados em conjunto, manifestados através da realização de caminhadas em determinados trajetos, nos quais situações eram criadas, Stürmer pôde trabalhar não só a questão da relação da comunidade com o objeto artístico, mas ir além e provocar nos

moradores (e nele próprio), reflexões sobre o cotidiano da comunidade – como, por exemplo, a questão do lixo que era jogado em um terreno, provocando insalubridade para todos. Ou seja, utilizando a linguagem artística como ferramenta de representação, Stürmer pôde trazer à tona discussões e percepções sentidas pelos moradores na relação dos mesmos com o lugar onde vivem.

Passado um ano do início do projeto, o rumo das discussões norteou-se para a necessidade do ensino de conhecimentos em informática para os membros da comunidade. Com apoio de uma empresa de informática na obtenção de equipamento e espaço institucional, além de um professor voluntário, foi possível de se realizar um curso de *software* gráfico, oferecido para dezesseis pessoas, sendo que dez o terminaram. Uma das atividades realizadas durante o curso trabalhou a questão da representação da memória e reflexão do cotidiano na comunidade: pequenos grupos se organizaram a fim de escolher um assunto de interesse comum a todos e relevante do cotidiano, para registrá-lo em imagens e textos. Tais registros foram trabalhados em *softwares* gráficos, sendo transformados em cartazes. Posteriormente, estes foram colocados em espaços públicos da comunidade. (STÜRMER, 2007). Dessa maneira, nota-se o papel do artista como mediador e agenciador de um processo artístico do qual todos os participantes fizeram parte: os cartazes fixados em locais públicos permitiram a visibilidade dos desejos evidenciados através das relações de trocas, ressoando para outros membros da comunidade em geral. Ao contrário de um trabalho de *inserção social* – onde a própria expressão trata o outro como um *excluído*, o Projeto Percursos possibilita trazer à tona sentimentos, através de estratégias que fomentem uma prática de diálogo, promovendo a construção de subjetividades. O curso de *software* gráfico funcionou como uma ferramenta, uma tática para atingir o processo de subjetivação, e possibilitou um conhecimento que serviu para a capacitação profissional dos participantes.

Segundo o autor, dois importantes resultados podem ser evidenciados:

"(...) maior visibilidade dos desejos e necessidade imediatas da comunidade na esfera social, na medida em que disseminaram mais de vinte imagens representativas em locais públicos do bairro – cartazes de um metro de altura, desenvolvidos no Corel Draw pelos próprios participantes – e contribuição no processo de capacitação profissional dos participantes, na medida em que poderão aplicar o

aprendizado no mercado de trabalho. Não obstante, o verdadeiro objetivo do curso não era somente capacitar os participantes para que pudessem adquirir posteriormente melhores empregos, mas principalmente dar início ao processo de treinamento de agenciadores entre os próprios participantes, isto é, pessoas que tenham a capacidade de reivindicar interesses da comunidade frente às necessidades que se apresentam no dia-a-dia, os quais poderão complementar e até mesmo substituir o trabalho do artista quando este não estiver mais naquele contexto." (STÜRMEER, 2007)

A Arte Pública pensada como arte relacional complexa agencia acontecimentos que se diluem no cotidiano e o recria, ressoando nas relações possibilitadas. Criando espaços possíveis, mesmo que efêmeros.

...

TERCEIRO NÍVEL

O **terceiro nível** é o da prática artística também como prática política. As ações apresentadas neste nível agem mediante a apropriação da cidade como seu suporte, considerando-a como o lugar da intervenção: a arte deve estar no espaço público.

Este é o caso de uma arte mais espontânea, livre, sem vínculos institucionais. De uma arte menor⁴¹; usando uma terminologia de Deleuze, menor no sentido em que oferece a possibilidade de agenciamento de um grande número de pessoas. É uma arte marginal, que não “pede licença” para se apropriar da cidade, diferente de outras intervenções artísticas oficiais. A própria denominação “artista” por vezes não se aplica a este nível, e quando se aplica pode ser através do questionamento de seu significado.

Algumas das manifestações que se apresentam neste nível tratam de agenciamentos realizados por grupos de pessoas – não necessariamente artistas – que trabalham com táticas derivadas dos grupos situacionistas e foram usadas em manifestações políticas que mostraram sua força nos eventos de Maio de 1968, em Paris: o grafite, o stêncil, os cartazes lambe-lambe, os adesivos (também chamados de *stickers*), a pichação. Os grupelhos⁴² (um termo adequado para se referir a estes grupos, dado seu conteúdo político) fazem do espaço urbano um lugar de reflexão

⁴¹ Como assinalado no texto do Fragmento 00 (Platô 00) deste escrito.

⁴² Idem.

sobre a condição atual das cidades e do cotidiano de seus habitantes. Utilizam da prática da deriva para influenciar na estética urbana, agindo como máquinas de guerra em ações micro-políticas, na procura de brechas e de ativar espaços físicos intersticiais, agenciando possibilidades de fuga no cotidiano maquínico no qual estamos inseridos e promovendo reflexões críticas, reinventando o território, e principalmente gerando a transformação da subjetividade de quem participa.

Mesmo apresentando um caráter predominantemente político e não-institucional, estas manifestações podem fazer parte do campo expandido da Arte Pública e, dado seu caráter, promover uma multiplicidade de heterogêneas conexões sociais.



Fig. 24: Imagens de registro de intervenções de João Serraglio. A ação política se manifesta na a. falta de vagas da edificação em construção; b. no poema engolindo a arma (Escadaria do Rosário, Centro, Florianópolis); c. nos poemas manuscritos no corpo, expostos no espaço público; d. na arte que parte, na parede do Teatro Álvaro de Carvalho (Centro, Florianópolis). e. A poesia evidencia o *por-trás* da publicidade.

Em Florianópolis, o espaço urbano atual tem sido constantemente utilizado pela ação de coletivos. Tais manifestações não são, necessariamente, contemporâneas – há trabalhos artísticos com grafites em Florianópolis já na década de 80, por

exemplo – mas o que é pertinente é a força e a visibilidade apresentada por tais práticas neste início de século, agenciando uma verdadeira invasão da cidade, com a apropriação de (in)determinados espaços da mesma, especialmente na região do Centro Histórico⁴³. As intervenções aqui encontradas, no entanto, na relação com o espaço urbano, se mostram de maneira diferente das apresentadas em outras grandes capitais, principalmente na questão da depredação do patrimônio público, e no corpo do texto espera-se conseguir explicar esta afirmação.

Uma multiplicidade de manifestações pode ser encontrada na cidade, de natureza heterogênea: poesias urbanas, frases de protesto, alusões ao controle da mídia, à alienação cotidiana, às possibilidades de quebrar essa alienação mesmo que por instantes, como as intervenções do Instituto Topofílico. Mas também, como no caso de alguns (muitos) grafites, apenas a intenção de embelezar a cidade e de – também – divulgar o trabalho do grafiteiro, a exemplo do grafiteiro que assina AZO e de outros, que ocupam os espaços antes vazios de muros, especialmente os de terrenos de estacionamentos. Ainda, há as intervenções de grupos de pesquisa de universidades, formados por estudantes e professores de cursos ligados às artes (plásticas, cênicas), como é o caso do grupo de pesquisa Poéticas do Urbano, da UDESC.

A ação dos mais variados coletivos incita uma diversidade de conexões possíveis. Aliás, neste pequeno período compreendido entre a contaminação do centro da cidade por esta arte espontânea e a escrita desta dissertação, grupos se formaram e se dispersaram, pois não é da natureza destes grupelhos serem eternos, formalmente constituídos – mas, tal qual as intervenções e desejos que atizam através delas, são efêmeros; são formados com a mesma facilidade que desaparecem, conformando um rizoma de conexões. O que se mantém é a *subjetividade de grupo*, como afirma Guattari (GUATTARI, 1981), presente mesmo nas ações individuais.

⁴³ Na seção Anexos são apresentados mapa de psicogeografia e levantamento fotográfico de tais apropriações.



Fig. 25: Imagens de registro de diversas intervenções encontradas na cidade de Florianópolis. a e b. Grafites em muros de estacionamento, comuns na cidade. c. Letras grafitadas na porta de uma loja, e não em sua parede. Durante o dia, a intervenção não é visível, apenas nas noites e fins-de-semana. d. Inscrições de grupelhos: na parede de um estacionamento, avisam que "não há vagas". e. "A cidade não pára", do grupo de estudos Poéticas do Urbano, da UDESC.

É com a essência da subjetividade de grupo que caracterizam as práticas do Instituto Topofílico na cidade. Um coletivo de pessoas que, como tal, não conformam ou respondem como uma unidade, mas uma multiplicidade – de ações, de comportamentos, de pensamentos. Como registrado nos próprios convites enviados para divulgar os acontecimentos, “*O Instituto Topofílico esclarece que suas atividades não visam a atingir o consenso, nem mesmo o convencimento, muito menos o esclarecimento*”. Inclusive, de seus participantes: não há uma opinião única, um consenso sobre as ações e acontecimentos planejados. Um grupo que, com a mesma rapidez que faz acontecer suas ações, se dispersa, deixando como pistas vestígios de sua presença. As ações do Instituto – ou I.T., como também é chamado – configuram ações políticas de apropriação dos espaços públicos.

Muitas das ações do I.T. acontecem através de encontros agendados e espalhados via e-mails, de caráter aberto a qualquer interessado, nos quais o grupo formado se reúne em determinados locais, tanto para realizar alguma ação estratégica já especificada no e-mail quanto para promover encontros, festas, performances e derivas pela cidade, nas quais há a possibilidade de apropriar-se de seus espaços, com a permanência e/ou tatuando-a com stêncil, lambe-lambes e outras ferramentas. Resquícios dos acontecimentos podem ser vistos posteriormente.

No contexto da cidade atual, ocupações e ações com este caráter agenciam estratégias para trabalhar os espaços estriados, os não-lugares, os locais de passagem, que, ao menos por instantes, no tempo de duração dos encontros, têm a possibilidade de serem dotados de caráter e significado através das práticas de grupo. Por vezes, alguns locais, os quais apresentam uma constância maior de apropriação, acabam por configurar focos de permanência – como no caso da escadaria do Teatro da Ubro e da Travessa Ratclif.

Localizada na região central de Florianópolis, entre as ruas Artista Bittencourt e Marechal Guilherme Araújo Figueiredo, na continuação da rua Pedro Soares, a Escadaria do Teatro da Ubro é um espaço peculiar em suas características físicas. É essencialmente um local de passagem, que liga duas ruas. Ladeando-a, estão edificações de casas e edifícios. Uma delas, na parte superior da escadaria, é o antigo Teatro da Ubro (que se encontra em funcionamento). Trata-se de um local que permite sua apropriação, oferece condições para que tal ocorra, devido a uma série de fatores. Um deles é o fato de ser uma escadaria e não uma rua ou apenas um calçamento – o que por si só já configura um caráter específico ao local. As dimensões da escadaria – cerca de 8,50 metros de largura, por 48,50 metros em seu comprimento – propiciam uma escala que dá a sensação de acolhimento. E o fato do próprio teatro estar ali, que ajuda na apropriação do espaço, mediante seu uso: das janelas do primeiro pavimento, por exemplo, é possível projetar imagens na parede oposta, de outra edificação.

A Travessa Ratclif possui algumas características comuns à Escadaria da Ubro: um local de passagem, ladeado de edificações, em sua maioria bares/restaurantes. A escala também favorece a ocupação de pequenos grupos. Localizada entre as ruas João Pinto e Tiradentes, a travessa, embora na região central da cidade, parece

escondida, em uma região desvalorizada para o comércio, em comparação à região vizinha (ruas Conselheiro Mafra e Felipe Schmidt).



Fig. 26: a. Teatro da Ubro. b. Imagem da Escadaria do Teatro da Ubro. As plantas foram colocadas pouco tempo antes do registro fotográfico (por volta do mês de outubro de 2007), a fim de inibir as intervenções no espaço e mesmo a permanência dos grupelhos. c. Travessa Ratclif.



Fig. 27: Imagens de registro de intervenções na Escadaria do Teatro da Ubro, foco de permanência de grupelhos. c, d, e e f. De _____ se vai ao longe: o espaço vazio pode, tranquilamente, ser preenchido pela palavra “vagar” (Nota: segundo entrevista com SERRAGLIO, a mesma foi apagada pelo proprietário de um dos imóveis do local e não mais existia na ocasião do registro (SERRAGLIO, 2007). No entanto, a busca pela mesma nos faz efetivamente vagar pelo espaço, enriquecendo a intervenção na produção de subjetividades).

A seguir são exemplificadas duas das ações promovidas pelo I.T., as quais evidenciam o caráter político e criador de uma prática de promoção de reflexões sobre a cidade. O local de intervenção escolhido para tais práticas foi a Praça Lauro Müller, localizada próxima à edificação do shopping-center Beira-Mar, o primeiro da Ilha de Santa Catarina, na esquina da Av. Mauro Ramos com a Av. Rubens de Arruda Ramos. A praça sempre gozou de boa localização e seu uso era consumado pela população de moradores da área residencial do entorno e outras pessoas que porventura por ali passavam. O nome da praça deve-se à estátua de homenagem a Lauro Müller, erigida no centro da mesma. Com a construção de uma grande edificação de um hotel ao lado da praça, este a "domesticou", em um acordo firmado com a Prefeitura Municipal: a praça foi remodelada pelo hotel para adequar-se à nova edificação vizinha, porém manteve a estátua e o caráter público. No entanto, estas ações resultaram em mudanças no uso do espaço por alguns dos freqüentadores usuais. Determinados grupos não se sentiam mais à vontade no local, abandonando-o. As câmeras do hotel, voltadas para a praça, vigiam seus freqüentadores, influenciando, de certa maneira, a permanência. Foi neste contexto, de recente transformação no caráter de um lugar, que as intervenções do Instituto Topofílico tomaram forma.



Fig. 28: a e b. Monumento Homenagem à Lauro Müller. c. Imagem da edificação do Hotel Majestic. d. Imagem fotográfica da Praça Lauro Müller. Florianópolis, 2007.



Fig. 29: a e b. Imagens de convites para dois encontros do Instituto Topofílico, ambos relacionados a derivas no shopping-center Beira-Mar e Praça Lauro Müller, próxima ao mesmo, no Centro, Florianópolis.

Na primeira delas, um convite aberto enviado por e-mail anunciava a proposta de uma "discussão sobre adoção da praça pelo hotel majestic e retomada do espaço público para confraternização", a ocorrer no dia 06 de agosto de 2005, às 16hs, na própria praça. Após os resultados desta primeira impressão, outra estratégia de ação foi desenvolvida, com um impacto maior, novamente através de um convite aberto enviado por e-mail: a apropriação da praça. A seguir é apresentado o texto integral do convite:

[Floripa]Jornada Topofílica: Vida e Morte Shopping Center

By Instituto Topofílico 15/08/2005 At 02:25

Jornada Topofílica, sábado, 20 de agosto, a partir das 15:30

jornadas topofílicas:

VIDA E MORTE SHOPPING CENTER

Um encontro necessário.

A máxima expressão arquitetônica e ideológica da sociedade contemporânea: o shopping center. A cidade de Florianópolis e a sua inserção compulsória, inexorável, irreversível, ao capitalismo global.

Dissemos irreversível?

Coisa mais linda. O belo shopping na beiramar não estará mais só. Outros 3, "melhores & maiores", estão em construção agora.

Será que alguém se importa?

O Instituto Topofílico convida para a jornada: MORTE E VIDA SHOPPING CENTER.

Sábado, 20 de Agosto de 2005.

A partir das 15 horas: Exploração em grupo do espaço-shopping. Passeio aleatório à deriva pelos pisos do beiramar.

Objetivos: experimentações sensoriais e corpóreas através do edifício; coleta sentimental de elementos para posterior debate; teste dos limites institucionais e políticos do espaço-shopping.

Ponto de Partida: Primeiro piso, próximo às magníficas escadas rolantes.

A partir das 16:30: Debate público.*

Conversa sobre shoppings em geral, shoppings pretéritos e vindouros em Florianópolis.

Troca de impressões subjetivíssimas a respeito de nosso passeio pelo shopping.

Difíceis escolhas: resistência ao consumo; resistência ou consumo; resistência de consumo?

Difíceis decisões: o quê, como viventes desta cidade, sabemos sobre os novos shoppings? O que queremos fazer a respeito? O que podemos fazer a respeito?

Local: Praça Lauro Muller, propriedade do povo, colonizada pelo Hotel Majestic. Av. Mauro Ramos, na altura do Shopping Beiramar.

*(O Instituto Topofílico esclarece que suas atividades não visam a atingir o consenso, nem mesmo o convencimento, muito menos o esclarecimento.)

A gente se vê no Shopping. A gente se vê na praça.

IT no inverno de nosso descontentamento. agosto de 2005

Fig. 30: Imagem com texto divulgado por e-mail convidando para a *Jornada Topofílica: Vida e Morte Shopping-center*.

O texto do convite acima mostra o caráter da atividade e o próprio contexto no qual estava inserida; e abre questionamentos que necessariamente não serão esclarecidos, mas que através dos mesmos foram suscitadas novas questões e, talvez o mais importante, a possibilidade de evidenciá-las às demais pessoas, torná-las de fato públicas, de acordo com o próprio caráter das mesmas.

Após a deriva pelo shopping-center Beira-Mar e as conseqüentes reflexões, esta ação resultou em uma bela intervenção fruto da ocupação e desterritorialização da

Praça Lauro Müller, através de uma tática de apropriação para produzir outro sentido ao monumento, transformando-o em um *anti-monumento*, em uma alusão direta não só à apropriação da praça pelo hotel, mas à sociedade de consumo – não apenas o consumo individual, mas à própria cidade e à espetacularização da mesma como objeto de venda e consumo; assuntos recorrentes na cidade de Florianópolis.

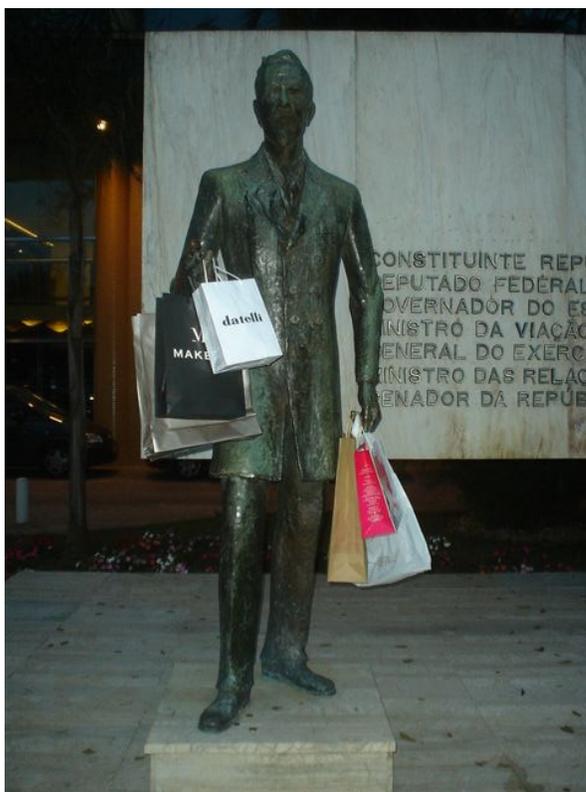


Fig. 31: Imagem do registro da *Jornada Topofílica: Morte e Vida Shopping-center*: para acompanhar a reforma da praça, Lauro Müller foi às compras.

Um outro tipo de estratégia, sendo comum a coletivos de todo o mundo, é a apropriação dos espaços públicos para a realização de festas e encontros. O cerne político, neste caso, aparece no próprio discurso e ato de apropriação, dotando de vida lugares mortos, provocando outras sensações em lugares com grande passagem de pessoas, causando certa forma de *estranhamento* no cotidiano. Uma ação de desterritorialização, devolvendo à cidade seu sentido como o lugar das trocas, dos encontros, das sensações. São festas de rápida organização: através de comunicação via e-mails e/ou mensagens de telefone celular, pessoas se conectam e marcam um horário e um local para o encontro do coletivo. Neste contexto e com esta tática, o Instituto Topofílico promoveu, em junho de 2005, o evento "I Festival de Inverno". Segue o convite:

[Floripa] I Festival de Inverno

Por Instituto Topofílico 22/06/2005 às 04:07

I Festival de Inverno do Instituto Topofílico

Senhoras e senhores:

O Instituto Topofílico, dando prosseguimento aos seus incompreensíveis, insensatos, e sempre renovados esforços no sentido de tomar os espaços urbanos lugares de celebração e convívio...

Senhores e senhores:

O Instituto Topofílico realizará seu I Festival de Inverno na próxima sexta-feira, dia 24/06, aliás e por coincidência dia de São João - o sujeito que escreveu o apocalipse...- e dia também do aniversário da morte de Carlos Gardel...

Dia 24 de Junho, portanto.

Desde o crepúsculo até às 22:00.

Na Travessa Ratcliff, no Centro da Ilha de Santa Catarina. (Não conhece? A gente ensina: venha vagando pelo lado da Praça XV, na rua dos Ilhéus, aquela dos Correios. Entre flutuando pela rua Tiradentes, localizada ao lado da antiga Câmara de Vereadores -um prédio cor-de-rosa recentemente atacado por hordas de manifestantes selvagens...- não, não é o Palácio Cruz e Souza... do outro lado da Praça! - pois bem, entre na rua esta, que tem o nome do famoso mártir Inconfidente e dentista dos tempos coloniais, conte 1, 2, 3 ruas e vire à direita...aí está)

Senh. e senh.:

esta parte dita assim em segredo: [nosso plano consiste em tomar parte significativa do espaço da referida Travessa para que artistas que estão nesta cidade possam apresentar-nos suas obras. Trata-se de criar uma galeria de arte a céu aberto, no mais frio do Inverno. Uma galeria pública e efêmera.

nosso plano consiste em criarmos uma noite junt@s, intervindo sistematicamente na paisagem urbana, recorrendo mesmo a artifícios como músicas, bebidas fermentadas, cores e portais multidimensionais. ou seja, nosso plano consiste nisto.]

Informações úteis:

Se você estiver interessado em expor qualquer coisa, ou em expor-se, procure chegar um pouco antes do início das atividades para organizarmos juntos o espaço. A exposição é evidentemente livre: não há curadoria, nem seleção, nem nada neste gênero.

Sua presença será indispensável e inestimável, no sentido de que possamos fazer de Florianópolis um centro mundial de artes e catálogos, a exemplo de Copenhague, Bruxelas, Amsterdam e Umuarama. E traga, se possível, instrumentos musicais.

Fim:

Então, até lá.

Desejando muito frio e vento em seu Inverno, despede-se calorosamente o Instituto Topofílico.

Email: topofilia@inventati.org

URL: <http://psicogeografia.vilabol.uol.com.br>

Fig. 32: Imagem com texto divulgado por e-mail convidando para o *I Festival de Inverno*.

As ações deste I Festival (que foi seguido por outro, em 2006) foram registradas em vídeo e resultou no acontecimento de outros eventos nos mesmos moldes, como o Festival de Outono, em abril de 2006, no qual foi realizada uma deriva por espaços do centro da cidade, deixando rastros de inscrições de imagens e palavras produzidas através de *stêncil*, adesivos e lambe-lambes.

Uma característica relevante e passível de observação, no caso das ações do Instituto Topofílico, é o comportamento em relação à depredação do patrimônio público, sendo evidente uma preocupação neste sentido. As táticas e ferramentas utilizadas nas inscrições em muros e paredes são de fácil remoção, como os cartazes e adesivos. Outra questão que chama a atenção são os lugares nos quais tais ferramentas são aplicadas, em suportes encontrados em locais públicos da cidade, como os muros de terrenos baldios e estacionamentos, os postes, as faixas

de pedestres, caixas de eletricidade, calçadas, tapumes de obras e outros suportes de mesmo caráter. Não há intervenção em edificações privadas, nem destruição de patrimônio público ou privado. Este cuidado é reflexo de uma discussão recorrente dentro do próprio coletivo: *onde* intervir, *como* intervir e mesmo *se* intervir. Entretanto, não há um consenso sobre essa questão e coexistem diferentes posições em relação às intervenções feitas na ocasião dos encontros. Tais questões geraram inclusive cisões nas ações do grupo, chegando até a extingui-lo por períodos de tempo.



Fig. 33: Imagens de registro de intervenções em diversos locais do Centro de Florianópolis, nos mais variados suportes: a, b e c. Intervenção em faixa de pedestres. d e e. Em entradas de garagem. g. Em tapume de obra. j. Em caixas de luz. f, h e i. Em muros. Ao contrário das intervenções com uso de tinta ou spray, os lambe-lambes e adesivos possuem uma remoção mais fácil, podendo ser retirados sem dano ao patrimônio público.

Outro tipo de intervenção com crescente visibilidade na cidade é a manifestação artística do grafite, ainda incipiente tanto na quantidade quanto na qualidade, mas que tem buscado aparecer em meio ao espaço urbano e se afirmar como expressão artística presente no cotidiano da cidade.

Florianópolis possui uma peculiaridade que a difere de outros centros urbanos maiores, com este tipo de arte visual. O grafite que tem acontecido nestes últimos anos não é o fruto de tentativas de expressão de pessoas da periferia, evidenciando desigualdades e a luta por direitos sociais. Diferente disto, surge com o ideal da “beleza”, de “ser bonito”, para trabalhar a estética urbana; mas, mais importante, com um viés fundamentalmente comercial. Os muros dos terrenos de estacionamento, especialmente na região do centro da cidade, foram o suporte ideal encontrado para esta propaganda pelos grafiteiros. Mediante um acordo entre o dono do estabelecimento e o grafiteiro – geralmente, o dono cede as tintas ou apenas dá permissão para a pintura –, muros antes vazios são preenchidos com ilustrações, letras grafitadas, sempre junto do contato do grafiteiro: seu e-mail, *site*, número de telefone celular. Não é um *grafite-máquina de guerra*, mas também não é um *grafite-aparelho de captura*; não serve à publicidade do consumo, mas predomina um caráter comercial de prestação de serviços, como quem contrata um pintor de paredes: nos muros dos estacionamentos, por exemplo, os grafites que existem não apresentam, necessariamente, alusão à prestação de serviços ali realizada, mas ilustrações diversas. O que não exclui alguns exemplares com um teor político, embora estes constituam uma pequena minoria.

É neste contexto que o grafiteiro André Rabello Bittencourt, que assina AZO, torna público seu trabalho. Autor de um considerável acervo de grafites (considerando a realidade de Florianópolis), deixa o endereço de seu site junto da assinatura de seus trabalhos, nos muros. AZO grafita por encomenda, mas também tem grafites “marginais” espalhados pela cidade. No início, para dar visibilidade, o grafiteiro procurava por locais que considerasse ideais para um grafite e pedia permissão para o dono do muro. Com o tempo e um maior reconhecimento obtido, pessoas que tomavam conhecimento do trabalho do artista entravam em contato com o mesmo e ofereciam um espaço, além de bancarem o material para o trabalho. No entanto, o reconhecimento do trabalho ainda é uma necessidade para os artistas que querem fazer do grafite uma profissão e obter ganho financeiro com a mesma.

“Aqui em Florianópolis e Grande Florianópolis, eu só conheço duas pessoas que fazem grafite como eu faço (utilizando compressor e pistola), mas o número de grafiteiros aumenta a cada ano, assim como os que vêm de outros estados. Por isso busco evoluir a cada dia para melhorar a qualidade e satisfação do meu trabalho diante não apenas das pessoas que me contratam, mais sim a todos que

passam pelos meus grafites todos os dias. É uma pena que muita gente não valoriza o nosso trabalho, não querem pagar o preço justo pela nossa arte.” (AZO, 2007).

A trajetória de AZO reflete o próprio contexto do grafite em Florianópolis: começou a trabalhar como grafiteiro por acaso, e sempre que estava ilustrando um muro na rua era abordado pela curiosidade e interesse dos passantes. Sentindo a necessidade de uma maior divulgação de seu trabalho, confeccionou um site para evidenciar o portfólio espalhado pela cidade. Há sete anos, AZO trabalha como grafiteiro. Questionado acerca da situação do grafite no atual contexto de Florianópolis, AZO esclareceu que

“(…) vejo a situação do grafite em Florianópolis ainda confusa com a pichação, até porque muitos grafiteiros também picham. Que não é o meu caso. O bom do grafite em Florianópolis é que os grupos de grafiteiros geralmente respeitam a arte um dos outros, dificilmente acontecem atropelos (passar por cima de outro grafite), a não ser que ambos tenham rixas. Já tive trabalhos rasurados sem ter rolo com ninguém, acho que o motivo desse problema, seja por causa da minha carreira solo como grafiteiro. Isso acontece com muitos artistas que começam a ter seu trabalho reconhecido pela sociedade.” (AZO, 2007)

Acerca das pichações, em Florianópolis não há grande quantidade das mesmas, e não configuram um problema de poluição visual, não agridem a paisagem visual. Talvez isso se deva ao fato de não haver, em Florianópolis, a formação de gangues de pichadores e grafiteiros, com seus territórios demarcados, comuns a outros centros urbanos, tal qual São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, nos quais estas manifestações estão incorporadas às paisagens visuais urbanas e denotam conflitos sociais e disputas de poder. Da mesma forma que o evidenciado nas ações dos grupos poéticos, como o Topofílico, as poucas pichações e os grafites são encontrados em muros de estacionamentos, de terrenos baldios, de casas abandonadas. Há vários grafites e pichações nos muros de arrimo do córrego da Av. Hercílio Luz, que seriam vistos por uma quantidade maior de pessoas se estivessem nos muros e paredes das quadras adjacentes. Um acontecimento que chama a atenção é a inscrição nas portas de ferro dos estabelecimentos comerciais – mas não em suas paredes! –, dando a impressão da conformação de um caráter da cidade durante os dias e tardes da semana, e outro durante as noites e fins-de-semana, fora do horário comercial.



Fig. 34: Imagens de grafites de AZO, realizados em 2007. a. Ilustração comum a vários muros da cidade, de autoria de AZO. b. Grafite em pista de skate. c. Grafite em muro. d, e e f. Imagens do processo de grafites, feitos por várias pessoas. g e h. O grafite pronto.

Intervenções visuais e estratégias de apropriação de espaços também são temas de pesquisa de grupos de estudo, como o “Poéticas do Urbano”, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O grupo é coordenado pela professora Célia Maria Antonacci Ramos, doutora em Comunicação e Semiótica. A linha de pesquisa desenvolvida pelo grupo propõe

“A partir da observação dos processos geopolíticos e sociohistóricos de nossa cidade, do estudo contemporâneo de textos sobre a cidade e do conhecimento de metodologias de outros grupos, que estudam e atuam no cotidiano das cidades, o grupo se propõe a pesquisar a cidade a partir de suas expressões estéticas.” (POÉTICAS DO URBANO, 2007)

O grupo considera a cidade como um sistema semiótico e, no contexto deste discurso, se propõe a questionar a cidade e seus códigos. Aliado à pesquisa teórica, o grupo tem em seu currículo a organização de ações na cidade. O projeto “A Cidade Não Pára” é uma delas, que resultou na publicação de um catálogo. O evento “Cidade, Memória e Fotografia”, em 2005, promoveu uma instalação de um

gigantesco *pin-hole*⁴⁴ no largo existente entre a edificação da antiga Alfândega e o Mercado Público Municipal. Esta instalação possibilitava a entrada de pessoas dentro do próprio objeto, no qual se via uma imagem invertida e chapada da paisagem circundante – no caso, o Mercado Público e o grande fluxo de pessoas da região. Nas paredes externas, pequenos orifícios na caixa chamavam as pessoas a olharem através dos mesmos, descobrindo imagens fotográficas de representações de antigas épocas da cidade. Uma intervenção que chama a atenção para o próprio cotidiano e o relaciona com o de outras épocas, evidenciados nas pequenas imagens fotográficas possíveis de serem vistas através da parede exterior da câmara escura. A possibilidade de gerar diversas interpretações acerca desses vários cotidianos pode ser trabalhada em intervenções com este caráter.



Fig. 35: a e c. Imagens de grafites e pichações em parede de imóvel abandonado, no Centro de Florianópolis. A fotografia foi registrada no ano de 2006. Recentemente (2007), o imóvel foi reapropriado e teve as paredes pintadas, sendo apagadas as intervenções. b. Letras grafitadas em portas de lojas.

Neste terceiro nível, enfim, a multiplicidade de manifestações artísticas tradicionais pode ser utilizada como campo expandido da Arte Pública, não sem deixar rastros de suas ações, possibilitando seu mapeamento. Com o intuito de descobrir os percursos dos desejos evidenciados por estes rastros, foram confeccionados um mapa de psicogeografia e um levantamento fotográfico, relativos a este nível de

⁴⁴ *Pin-hole*: câmara escura.

atuação da Arte Pública, apresentado na seção *Anexos*. Reforça-se aqui a sugestão de sua leitura.

...

QUARTO NÍVEL

O **quarto nível** trata da conformação de uma gestão de Arte Pública e da construção de uma política urbana na qual a Arte Pública desempenhe papel na configuração dos lugares da cidade. Engloba as multiplicidades de ações políticas, dentre as quais as relações constituídas entre prefeituras, artistas e empresários⁴⁵.

A gestão da Arte Pública, através do poder público, oferece possibilidades de trabalhar o potencial que a Arte Pública pode oferecer na construção da paisagem cultural da cidade e garantir que a mesma não aja de maneira contraditória à sua condição. Já foi escrito, em outro fragmento desta mesma dissertação, que a Arte Pública tem a possibilidade de trabalhar na micro-política da paisagem⁴⁶, agenciando uma revolução molecular⁴⁷. A inserção de obras de arte no espaço público tem se configurado, no contexto atual, como uma importante estratégia de atuação na afirmação da cidade como morada do corpo social e como lugar das trocas materiais e simbólicas. A gestão da Arte Pública é a prática responsável por assegurar que as inserções de obras de arte não produzam o efeito de desqualificar a paisagem, colocando em debate a relevância tanto das inserções quanto da produção artística e da constituição de um acervo público de qualidade, levando em conta que o tempo de permanência das obras de arte é indeterminado – exceção, claro, quando se trata de obras de arte de caráter efêmero⁴⁸. Além da responsabilidade com as inserções artísticas, o trabalho de gestão pressupõe um cuidado com a educação e a formação de um olhar estético na população.

⁴⁵ Observação: o caso da cidade de Florianópolis é estudado no texto do Fragmento 05 (Platô 03), o qual apresenta outras questões em relação à gestão de arte pública não comentadas (ou comentadas de maneira um pouco mais superficial) no texto deste Fragmento 04.

⁴⁶ Ver o texto do Fragmento 01 (Platô 01).

⁴⁷ Termo de Felix Guattari (GUATTARI, 1981).

⁴⁸ Sobre a gestão de arte de caráter efêmero, cabe destacar o evento *MADRID ABIERTO*, que propõe o acontecimento de diversas intervenções artísticas espalhadas pela cidade, fora de galerias e museus, trabalhando com questões sociais e políticas e interagindo com as pessoas que convivem na cidade de Madrid. Ver www.madridabierto.com (ASSOCIACIÓN CULTURAL MADRID ABIERTO, 2007).

No Brasil, o embrião de uma iniciativa de política urbana municipal que considere a relação entre arte e espaço público por vezes é restrita a leis que tratam da inserção de obras de arte em edifícios ora vinculadas a órgãos das secretarias de obras (como no caso de Florianópolis), ora a setores de prefeituras ligados a parques e paisagismo (a exemplo da cidade do Rio de Janeiro). Em linhas gerais, a despeito de números e porcentagens que diferem de um local para outro, a lógica de tais leis se manifesta em uma troca de interesses, na qual o setor empresarial construtor tem a possibilidade de construir além do permitido, adquirindo um acréscimo de tantos por cento no índice de aproveitamento do solo, o que reflete nas taxas de ocupação da edificação, em troca de financiar a inserção de uma obra de arte dentro dos limites da mesma edificação, locada à vista do público. O primeiro município brasileiro a ter aprovada uma lei nos moldes descritos acima foi Recife, no ano de 1961⁴⁹.

Em relação às leis de inserção de obras de arte em edificações, cabe salientar que o poder público passa a ter um importante papel na mediação da relação entre o setor empresarial e o artístico, já que a mesma nem sempre ocorre de maneira saudável, por vezes caracterizando uma simbiose de interesses de aquisição de benefício próprio. O setor empresarial tem seu interesse apenas no benefício da porcentagem a ser ganha para sua obra e não tem um olhar voltado para a estética urbana. Em outras palavras, o artista que oferecer o trabalho que apresente o menor valor é o escolhido para ter sua obra inserida no terreno da edificação. Ainda, este tipo de situação pode ocasionar a desvalorização do trabalho do próprio artista – que diminui o valor de seu trabalho para conseguir a contratação. E o maior perdedor é, sem dúvida, o espaço público, que tem em sua paisagem inserções questionáveis nos campos estético e da conformação da paisagem visual. Tais problemas podem ser possivelmente minimizados através da criação de uma comissão específica para avaliação das obras de arte, e que tal seja a representante do poder público nesta conflituosa mediação. No entanto, deve-se ter em mente que a responsabilidade deste tipo de comissão vai além de aprovar obras baseadas nos termos da lei – ou seja, fiscalizando o projeto de obra de arte apresentado apenas em relação aos seus limites na dimensão e volume –; tem que atuar na garantia da qualificação da paisagem visual, dando pareceres sobre o projeto de obra de arte para seu autor e

⁴⁹ Trata-se da Lei 7427, de 19 de janeiro de 1961.

mesmo indeferindo-a. É uma discussão que se forma em uma linha muito tênue em relação à questão da subjetividade da obra de arte, da sua estética. Mas que seja feita uma análise levando em conta a relação da obra com a edificação, com seu entorno imediato, e mesmo questionando a sua relação com a cidade, não esquecendo as questões referentes ao campo da estética. Outra questão a ser levada em conta por este tipo de comissão é a relação da obra de arte com a trajetória de seu próprio autor, de grande importância para a valorização do trabalho dos artistas plásticos da cidade.

Dentre os municípios que adotam a lei de inserção de obras de arte em edificações, um caso foi passível de um estudo mais aprofundado⁵⁰, não devido ao seu sucesso, mas porque evidencia os diversos problemas ocasionados por uma falta de compromisso por parte do poder público com a formação do acervo de obras de arte. Trata-se do caso encontrado na cidade de Vitória, do Estado do Espírito Santo. A lei de incentivo à criação de um acervo semipúblico naquela cidade é o objeto de estudo do artista plástico e pesquisador José Cirillo⁵¹. Sua pesquisa evidencia a falta de critérios da lei de incentivo local com a seleção de obras de arte, no cuidado estético e na preocupação com a inserção das mesmas na paisagem, e aponta denúncias sobre o favorecimento de obras de arte de determinado artista⁵². O resultado é uma cidade em que a paisagem visual é constantemente agredida em seu olhar e a completa desvalorização do trabalho dos artistas plásticos da região.

As questões até agora citadas permitem a possibilidade de realização de um objetivo: a criação de um acervo de obras de arte na cidade que qualifique a paisagem visual e a efetiva construção de uma gestão que abarque a questão da Arte Pública – o que não é possível de ser tratado apenas por este tipo de lei. Porém, a lei de inserção de obras de arte no espaço privado das edificações pode ser o primeiro passo para a configuração de uma política de gestão de Arte Pública para os municípios.

...

⁵⁰ Evidentemente, não é o único, mas o escolhido para figurar neste texto

⁵¹ A pesquisa foi apresentada na palestra de José Cirillo na ocasião do evento XVI Simpósio de Artes Plásticas: experiências atuais em Arte Pública, ocorrido em 10 a 12 de julho de 2007, em Porto Alegre, RS.

⁵² O que é comprovado em documentação apresentada pelo pesquisador, na qual é possível analisar em gráficos a relação do número de obras de arte por artista.

Os níveis de atuação da Arte Pública aqui apresentados evidenciam o caráter rizomático da Arte Pública, em tentativas de transformação social do *aqui* e do *agora*, ao possibilitar agenciamentos na cidade estriada – exemplificada neste caso específico pela cidade de Florianópolis. Como diz Javier Maderuelo no título de um de seus ensaios, para "*Marcar, ocupar, tallar y transformar el territorio*" (MADERUELO, 2006). E, diante da dificuldade de trabalhar os espaços lisos, conformam estratégias para inserir-se no *entre*, na busca de um diálogo crítico-reflexivo para a reinvenção do cotidiano.

PLATÔ TRÊS

PLATÔ 03 _ FRAGMENTO 05

IN→AÇÃO

GESTÃO E POLÍTICA URBANA SOBRE ARTE PÚBLICA EM FLORIANÓPOLIS⁵³

A relação da cidade de Florianópolis com a gestão e a política urbana sobre Arte Pública é algo recente e em processo de consolidação. A própria apropriação do conceito “Arte Pública” como um campo expandido da arte só veio se materializar a partir do ano de 2003, mesmo ano da constituição da Comissão Municipal de Arte Pública. Antes deste período, outras experiências tomaram forma, todas passíveis de observação neste escrito. No entanto, o que transparece é a inclusão na política de planejamento da questão da arte na cidade, resumida em uma lei que trata sobre a inserção de obras de arte em edifícios, contemplando-os com um aumento na taxa de ocupação do território – aliás, item que se revela como o principal atrativo para o forte mercado imobiliário local. Mais recentemente, o questionamento do significado da Arte Pública na cidade está tomando corpo nas discussões da construção do novo plano diretor, em curso na cidade.

De fato, ainda nos dias atuais a relação arte/cidade é tratada por apenas uma lei, por demais limitada, que discorre sobre obras de arte em edificações. No entanto, segundo alguns especialistas⁵⁴, hoje a cidade de Florianópolis é pioneira no Brasil na construção de um conceito e política de gestão da arte na construção do espaço público. Inclusive, é este um dos itens em discussão na conturbada construção do Plano Diretor Participativo em andamento no atual período⁵⁵.

Ambas as afirmações – a precariedade da legislação ainda em vigor e o pioneirismo de Florianópolis frente a outros municípios brasileiros – sem dúvida não parecem

⁵³ Cópias das leis referentes ao município de Florianópolis que são analisadas neste escrito encontram-se na seção “Anexos” desta dissertação.

⁵⁴ Declarações de César Floriano, atual membro da Comissão Municipal de Arte Pública e José Francisco Alves, curador, no 2º Seminário de Arte Pública e Plano Diretor Participativo que aconteceu em 1º de dezembro de 2006 (2º Seminário de Arte Pública e Plano Diretor Participativo, 2006).

⁵⁵ César Floriano, professor Dr. da UFSC e membro da Comissão Municipal de Arte Pública, é o representante da Comissão de Cultura na discussão do Plano Diretor Participativo de Florianópolis.

fazer sentido e soam contraditórias num primeiro momento. Porém transformam-se em algo plausível e verídico ao estudarmos o caminho percorrido por tal lei no decorrer dos anos e pensarmos os diferentes contextos à que a mesma adaptou-se ou, ainda, foi adaptada através das diferentes compreensões e intuítos de diferentes gestores em diferentes épocas.

Para efeito de melhor compreensão, pode-se assinalar três momentos principais do percurso da gestão de Arte Pública do município⁵⁶. O primeiro momento compreende os anos de 1989 até 2002, no qual houve a criação da primeira lei relacionada a obras de arte em edificações. O segundo inicia-se no ano de 2003, com a realização do 1º Seminário de Arte Pública de Florianópolis, e vai até o ano de 2006, ano no qual aconteceu o 2º Seminário de Arte Pública e Plano Diretor Participativo, que dá início ao terceiro – e atual – momento.

...

O **primeiro momento** do percurso da gestão da Arte Pública em Florianópolis manifestou-se no registro de uma lei para o incentivo de obras de arte nas edificações da cidade, datada do ano de 1989.

Trata-se da lei nº3.225, a qual “autoriza a execução de pinturas e/ou obras de arte nas edificações, cria incentivo e dá outras providências” (LEI nº3.225, 1989). A inserção artística oferecia à edificação o direito de acréscimo de 2% no índice de aproveitamento e taxa de ocupação previstos no Plano Diretor de então. Segundo a redação da Lei, por “pintura de arte” entendia-se “aquela executada nas paredes externas das edificações, sob forma de painéis, podendo conter ou não mensagens publicitárias em seu rodapé” e por “obra de arte”, “esculturas e outros meios de expressão” (LEI nº3.225, 1989, Art 3º). Ainda, segundo o artigo 2º, as pinturas e obras de arte deveriam ser prioritariamente de autoria de artistas plásticos florianopolitanos ou radicados na região da Grande Florianópolis, seguindo um discurso de valorização de artistas locais.

Uma lei vaga, por demais genérica, na qual nota-se uma ausência de compreensão das inúmeras possibilidades circunscritas à relação arte/cidade em seus mais diferentes níveis, mais especificamente no campo da Arte Pública. Limitações

⁵⁶ Pelo menos, até o momento da escrita desta dissertação.

quanto às definições acerca do conceito de “obras de arte” são revelados no pequeno texto da lei, o que pode levar à denotação de uma falta de sintonia com os movimentos de arte contemporâneos, especialmente os surgidos nas últimas décadas do século XX, a partir dos anos 60 e 70, com os estudos no campo da fenomenologia e o interesse pelo espaço público como campo de prova para a superação das contradições da cidade moderna.

Embora mereça créditos por ser a primeira lei em relação à inserção de obras de arte nas edificações em Florianópolis, esta mesma condição fez com que o assunto em tal lei fosse tratado com demasiada superficialidade, o que se refletia na maneira de como era feita a escolha das obras de arte no período. O que pôde ser visto foi uma proliferação dos grandes painéis de mosaicos e esculturas figurativas, alusivas ao imaginário popular do imigrante açoriano e seu cotidiano, confeccionados pelos mais diversos profissionais – lembrando que não havia por parte da Comissão, na época, a análise do percurso do artista⁵⁷; mas apenas a obrigação do artista fazer parte de alguma associação de artistas plásticos qualquer –, o que ajudou a ocasionar um legado de obras mal-executadas, mal-concebidas e mal-fiscalizadas que ao invés de dar caráter, significado e compor esteticamente a paisagem urbana, teve como resultado o efeito contrário.



Fig. 36: Obras de arte no bairro Centro, todas de autoria de Antonio Rozicki, artista plástico com o maior número de obras no período 1989-2002. *a.* Escultura no Ed. Res. Mário Cantição, na Rua Rafael Bandeira. Ano: 1995. ACCR Construções Ltda. *b.* Escultura no Ed. Res. Boulevard Saint Michel, na Rua Esteves Júnior. Ano: 1996. COTA Empreendimentos Imobiliários Ltda. *c.* Escultura no Ed. Res. Mirante do Cais, na Rua Cristóvão Nunes Pires. Ano: 2000. Daros Edificações e obras Ltda. *d.* Escultura no Ed. Res. Bariga-Verde, na Av. Hercílio Luz. Ano: 1999. ACCR Construções Ltda. *e.* Escultura no Ed. Res. Linda Salum, na Rua Madalena Barbi. Ano: 1997. Construtora Espaço Aberto Ltda. Nas três últimas imagens, o descaso com as obras de arte é evidenciado na sua implantação, em cima da casa de gás.

⁵⁷ Uma ação que pode valorizar o trabalho do artista e minimizar a proliferação de obras apenas decorativas.

Os mosaicos se configuram, ainda hoje, como a maioria das obras de arte existentes frutos da lei de 1989 e arrisca-se dizer que tal fato ocorre devido ao pequeno espaço dispensado pelos empreendedores à sua execução, que pode ser feita em qualquer parede cega da edificação (desde que à vista dos transeuntes) – sem haver perda de área de ocupação do solo. Aqui não se está desdenhando de tal tipo de manifestação artística, que propiciou belas obras na paisagem urbana⁵⁸, mas a facilidade com que empresas do setor construtor se apropriavam da fragilidade da lei e a subvertiam em prol de seus interesses especulativos e econômicos. Além disso, a própria convivência dos artistas com tal situação, às vezes até mesmo de imposição do caráter da obra pelos empreendedores, gerou acertos entre ambos em uma disputa local pelo “mecenato”. A análise da primeira lei sobre arte em edificações de Florianópolis permite caracterizá-la com relações clientelistas e decorativas. O arquiteto Marco Antonio Ramos, atual gerente de projetos do IPUF e ex-membro da Comissão de Análise e Julgamento de Obras de Arte em Edificações, e presente no início da aplicação da lei, declarou, em conversa, que o sentimento naquele momento inicial era o de uma situação complicada: o empresário encaminhava o artista ao IPUF, a fim de aprovar a obra de arte. Caso fosse recusada, apresentava outra. Se a situação persistisse, apresentava outra obra de arte. Nesse meio tempo, o empresário pressionava a situação, alegando que a obra do edifício estava parada por causa da demora na aprovação da obra de arte. O artista encontrava-se igualmente pressionado. Segundo o arquiteto, "A margem de trabalho era muito estreita" (RAMOS, 2007).

Apesar de todos os problemas referentes à lei nº3.225, pode-se observar avanços. Artistas como o próprio Janga, Flávia Fernandes, Maurício Muniz, Paulo Gaiad, além de outros, tiveram a oportunidade de apresentar seus trabalhos para um número maior de pessoas, a um público que é estranho às galerias de arte. E pôde-se dar início a um pensar a obra de arte na cidade e as implicações da sua permanência no espaço público, à mercê de receber as mais diversas críticas, opiniões e manifestações do público em geral.

⁵⁸ Como o grande painel, de 1995, do artista plástico João Otávio Neves Filho, o Janga, no Edifício Res. Tomáz Chaves Cabral, localizado na Rua Altamiro Guimarães, no Centro – aliás, um dos mais belos exemplares da Arte Pública municipal erigido no período compreendido entre 1989 e 2002.

Por ocasião do desenvolvimento do novo Plano Diretor, a inserção de obras de arte em edificações foi regulamentada através da lei nº5.055, de 19 de fevereiro de 1997; mais especificamente no artigo 81, e modificações foram feitas no texto da lei. Segundo o artigo 81, havia a possibilidade de uma bonificação de dois por cento no índice de aproveitamento, com acréscimo decorrente nas taxas de ocupação, das edificações ou praças públicas com área igual ou superior a 1000 metros quadrados, que *obrigatoriamente* deveriam promover em sua área uma obra de arte – a saber: pintura, painel, relevo ou escultura –, segundo algumas determinações na sua locação e dimensão (pinturas, painéis e relevos: dois metros e cinqüenta centímetros de altura por quatro metros de largura; esculturas: volumetria de dois metros quadrados de base por dois metros e cinqüenta centímetros de altura). A obra de arte deveria estar acessível ao campo de visão dos transeuntes, devendo ser implantada nas paredes externas ou no afastamento frontal da edificação. Não poderia se constituir de réplica ou reprodução. A respeito da composição com o projeto arquitetônico, deveria haver uma compatibilidade estética com o mesmo, sendo a obra considerada parte do projeto, não podendo ser removida, deslocada ou substituída posteriormente. As leis de comunicação visual deveriam ser respeitadas, bem como adotados critérios de segurança e execução com materiais de alta durabilidade. Os projetos deveriam ser aprovados por uma comissão, denominada de Comissão de Análise e Julgamento das Inserções Artísticas nas Edificações, a qual deveria consultar o Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural de Florianópolis (SEPHAN) quando se tratasse de edificação de interesse histórico e/ou arquitetônico, ou em imediações desta. Outras determinações diziam respeito à livre circulação de pedestres e à assinatura do autor, que deveria ocupar no máximo um por cento da área total. O *habite-se* da edificação era concedido apenas se todas as exigências da lei fossem cumpridas (FLORIANÓPOLIS, 1997).

O decreto nº 0237/97 estabeleceu que a Comissão de Análise e Julgamento das Inserções Artísticas nas Edificações fosse formada por dois representantes, titular e suplente, das seguintes entidades: Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF), Fundação Franklin Cascaes, Associação Catarinense de Artistas Plásticos (ACAP), Associação dos Artistas Plásticos de Santa Catarina (AAPLASC), Universidade para o Desenvolvimento de Santa Catarina (UDESC),

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Instituto dos Arquitetos do Brasil – seção Santa Catarina (IAB – SC)⁵⁹.

Segundo o mesmo decreto, cabe à comissão, além de analisar e julgar os projetos de arte, emitir o parecer sobre os mesmos para a Secretaria de Administração e para a Prefeitura Municipal, “especialmente quanto à implantação de monumentos e ou Obras de Arte em logradouros públicos e para as demais instituições culturais ou artísticas que visem à melhoria da Imagem Visual Urbana de Florianópolis” (FLORIANÓPOLIS, 1997).

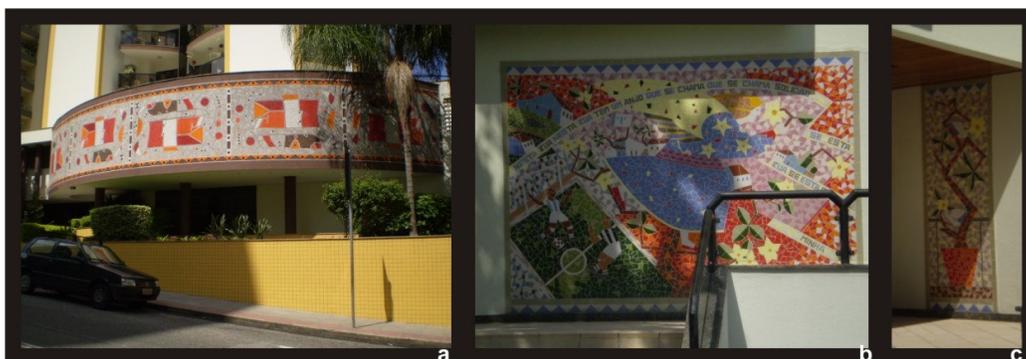


Fig. 37: Obras de arte no bairro Centro, do período 1989-2002. a. Mosaico de Janga no Ed. Res. Thomáz Chaves Cabral, na Rua Altamiro Guimarães. Ano: 1995. BeC Cont. Eng. e Incorp. Ltda. b e c. Mosaico de Rodrigo de Haro para o Ed. Res. Maria de Haro, também na Rua Altamiro Guimarães. Ano: 1997. Planel Eng. e Cont. Ltda..

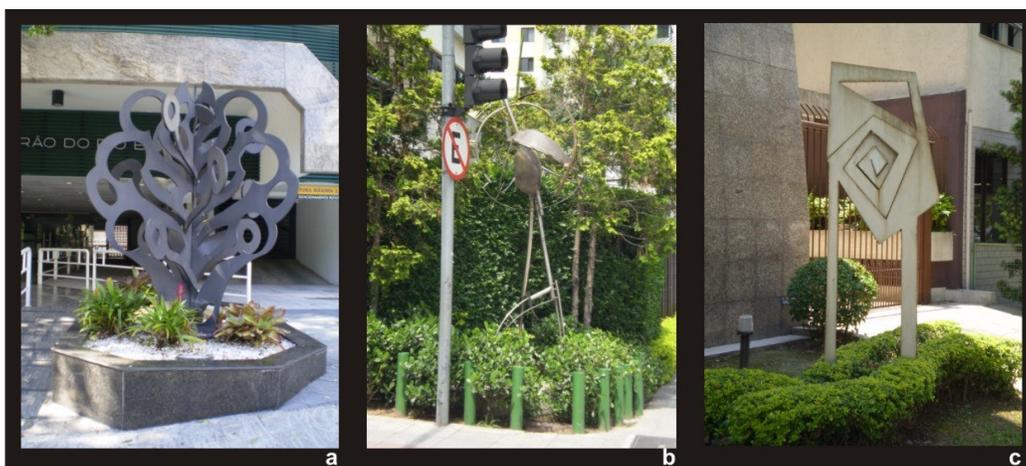


Fig. 38: Obras de arte no bairro Centro, do período 1989-2002. a. Escultura de Max Moura para o Centro Empresarial Barão do Rio Branco, na Av. Rio Branco. Ano: 1996. Bautec Const. Incorp. Ltda. b. Escultura de Maurício Muniz para o Ed. Vila Fiori, na Rua Bocaiúva. Ano: 1995. Portobello Gomes ABPS Ltda. c. Escultura de Flávia Fernandes para o Centro Executivo Ilha de Santorini, na Rua Dom Jaime Câmara. Ano: 1998. Nas Emp. Imob. Ltda. Relevante notar a interferência causada pela vegetação.

⁵⁹ As diferentes formações da Comissão de Análise e Julgamento das Inserções Artísticas nas Edificações encontram-se especificadas na seção *Anexos* desta dissertação.

A constituição de uma comissão específica ao assunto dentro de um órgão público é extremamente benéfica e adequada, ainda mais se levado em consideração o caráter interinstitucional dos membros que fazem parte da mesma, abarcando profissionais de diversos setores e associações profissionais ligados à arte, à cultura e ao espaço urbano. Isto reforça uma possível transparência no processo de seleção e implantação de obras de arte. Porém, o próprio nome da comissão denuncia sua limitação: trata-se de uma “Comissão de Análise e Julgamento das Inserções Artísticas nas Edificações”. Sua atuação se restringe às obras de arte no espaço privado das edificações. A atuação desta Comissão se restringiu a analisar se a obra de arte cumpria os requisitos exigidos pela lei – requisitos estes relacionados à dimensão e/ou volume da obra de arte. No período 1989 – 2002, os representantes do IPUF eram constituídos de profissionais arquitetos que, além da representação na Comissão, exerciam prioritariamente outras funções dentro do órgão municipal. Não havia, por parte do IPUF, algum representante que trabalhasse em tempo integral na questão da arte no município, o que ocasionava limitações na atuação da Comissão.

A aplicação de tal lei, embora tenha estreitado as relações entre a Prefeitura e os arquitetos e artistas plásticos, não conseguiu desenvolver o potencial de qualificação do espaço urbano. Certamente devido ao caráter da mesma visar aos interesses privados, principalmente econômicos, tanto das construtoras e empresários quanto dos artistas plásticos. Uma das modificações observadas da lei de 1997 em relação à de 1989 é a obrigatoriedade da adoção de uma obra de arte em qualquer edificação com área maior que 1000m² (mil metros quadrados). Isto resultou em uma proliferação de obras de arte de qualidade duvidosa, além de ajudar na desqualificação do trabalho dos artistas plásticos, devido ao baixo valor financeiro oferecido para o seu trabalho pelas empresas da construção civil. Inclusive, houve o aparecimento de denúncias acusando o setor empresarial de favorecimento a determinados artistas⁶⁰. Sobre essa questão, o arquiteto Marco Antonio Ramos esclareceu, em entrevista, que na época deste primeiro momento da lei de inserção de obras de arte em edificações, os construtores iam no IPUF e/ou nas associações dos artistas (ACAP e APLASC) ou, como mais comumente acontecia, o artista

⁶⁰ Como na matéria “*Obras de arte em prédios rendem polêmica*”, publicada na edição de 22 de outubro de 2000 do jornal impresso *A Notícia*.

procurava as construtoras para oferecer seu trabalho, mas um desvio começou a acontecer: os artistas com mais capacidade de vender sua obras – que não necessariamente são os artistas mais qualificados – acabaram por aparecer mais nas ruas. Sendo que um determinado artista conseguiu aprovar muitas obras de arte (RAMOS, 2007). A competição era – e ainda é – estimulada por alguns artistas. O setor empresarial está preocupado em ganhar a bonificação na área de ocupação e contrata o artista que cobrar o menor valor pelo seu trabalho. Nesta discussão não aparece a questão da qualidade do trabalho. Segundo o artista plástico Paulo Gaiad, no período inicial da aplicação da lei de inserção de obras de arte, havia obras que custavam cerca de R\$2.000,00 (dois mil reais), estando neste valor o trabalho do artista, do material, da execução e instalação da obra de arte⁶¹ (GAIAD, 2007).

Em respeito a tais assuntos, em depoimento ao jornal do IAB/SC publicado no mês de dezembro do ano 2000, o professor César Floriano⁶² afirmou que

Na cidade de Florianópolis a inserção de obras de arte no espaço público beira a calamidade, imperando o mau gosto típico do provincianismo. (...) Este instrumento legal não tem sido suficiente para qualificar os espaços públicos da cidade, mas tem contribuído para o debate e os ensaios de um trabalho conjunto entre arquitetos e artistas plásticos. Porém, para que este instrumento legal possa resultar em contribuição efetiva para a cidade temos que aprimorar as atribuições desta comissão, reafirmando o foco de interesse na qualificação do espaço público e não somente no interesse econômico, de artistas e empresário.” (FLORIANO, 2000)

Cabe salientar que não só o poder público, mas a população em geral, não têm um olhar educado para a arte. E não houve, neste primeiro momento, a preocupação, por parte do município, com a promoção da educação da população no que diz respeito à inserção de obras de arte no espaço público, através da cultura e prática regular de intervenções artísticas, ajudando no desenvolvimento de um olhar crítico não só às obras de arte, mas à conformação da paisagem urbana em si e à própria cidade como um todo. E, com isso, aumentando a participação da população na construção da cidade e da paisagem urbana. Por fim, dá visibilidade à discussão, tanto por parte de especialistas quanto da sociedade civil em geral, sobre a política cultural vigente no município.

⁶¹ Para efeitos de comparação, o custo de uma obra de arte, atualmente (2007), está em média R\$15.000,00 (quinze mil reais).

⁶² Atualmente, o professor faz parte da Comissão Municipal de Arte Pública como representante da Universidade Federal de Santa Catarina.

Ao mesmo tempo, para o setor imobiliário a obra de arte é apenas um meio barato para se conseguir a bonificação desejada na ocupação do solo. Os edifícios da cidade são projetados visando a maior racionalidade possível na construção, tentando ao máximo atingir o maior nível de aproveitamento de ocupação dos terrenos. Se mesmo na arquitetura da edificação não há uma preocupação estética, mas apenas com o capital, com o lucro, é plausível o questionamento de como um trabalho artístico pode acontecer neste espaço estritamente racional. Neste contexto, em geral, o resultado do que se vê na cidade é que as obras de arte raramente dialogam com o contexto das edificações onde estão inseridas. Não conseguem trabalhar no espaço estriado. Em alguns casos, o próprio espaço destinado à obra de arte é menosprezado, se apresentando escondido, acanhado. Em outros, questionamentos sobre a própria obra de arte e sua legitimidade podem ser feitos. De acordo com a própria lei, as obras de arte devem dialogar com a edificação e o entorno, o que raramente ocorre em Florianópolis, tanto devido ao volume comum das edificações, retangular, que restringe a liberdade de ação do artista, quanto à não rara interferência da empresa construtora, influenciando diretamente na concepção da obra de arte e mesmo modificando a idéia original do artista.

A obra de arte só é considerada após a concepção do projeto arquitetônico, caso o empresário precise de mais área para a edificação. Trocando em miúdos, à obra de arte é relegado o espaço residual da edificação.

É pertinente exemplificar uma situação de tentativa de completa alteração na obra de arte de um edifício – não no *projeto*, mas na obra de arte em si, em um momento posterior à sua construção, depois da cessão do *habite-se* e da entrega da própria edificação pela construtora. A obra de arte em questão é a escultura “A floresta e a cidade”, do artista plástico Paulo Gaiad, realizada em 1996, no Edifício Res. Erckmann, localizado na Rua Altamiro Guimarães. Um fato lamentado pelo autor foi a descoberta da completa alteração na obra pelos próprios condôminos do edifício que, segundo o artista, alegaram na época não concordar com sua permanência no local devido a razões estéticas (GAIAD, 2007). A solução encontrada pelos condôminos foi cobrir a escultura com hera.

Na época, a alteração na obra foi denunciada pelo próprio artista que, ao saber do ocorrido, entrou em contato com os moradores e comunicou ao IPUF. Coube para a então Comissão de Análise e Julgamento das Inserções Artísticas nas Edificações averiguar a denúncia e conversar com os moradores do edifício a respeito da política municipal de obras de arte em edifícios, principalmente no que diz respeito que a obra de arte estando vinculada ao ganho de uma área de ocupação de acordo com a lei, não pode ser alterada pelos condôminos; ao contrário, deve ser mantida e preservada pelos mesmos. Toda e qualquer proposta de alteração na obra de arte deve ser encaminhada para avaliação do poder público.

Em conversa entre o artista e os moradores, estes pediram para relocar a peça, alegando medidas de segurança. Gaiad autorizou a mudança, desde que o gradil fosse implantado atrás da obra de arte, possibilitando sua visualização pelos passantes (GAIAD, 2007). A peça foi relocada; no entanto, o gradil permaneceu na frente da escultura.

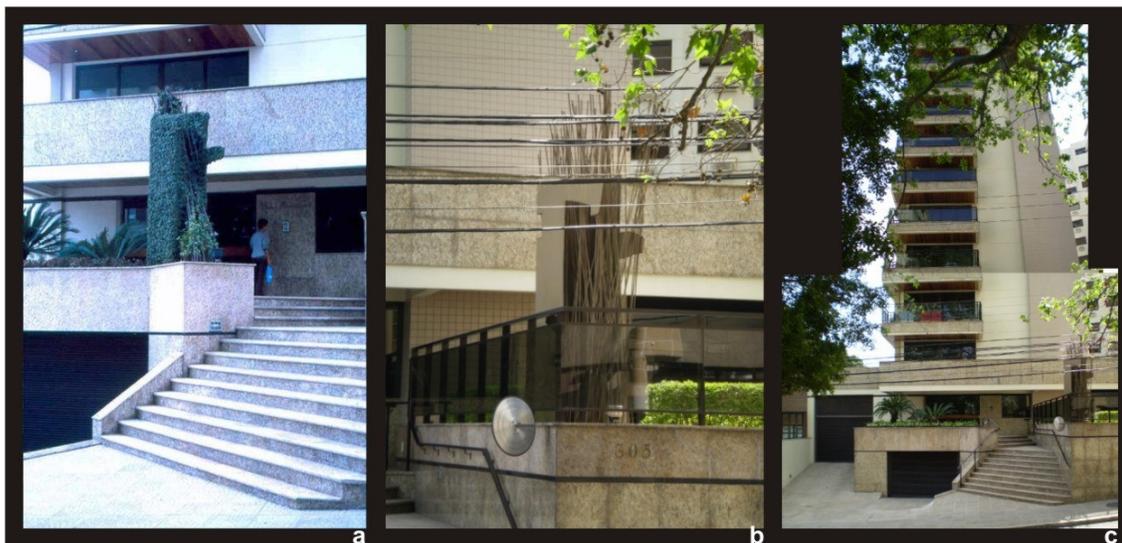


Fig. 39: Imagem da escultura "A Floresta e a Cidade", de Paulo Gaiad. *a.* A intervenção feita pelos condôminos. *b.* A escultura recuperada, mas com o gradil na frente, dificultando sua visualização. *c.* Imagem do Edifício Residencial Erckmann, onde está a obra de arte. As imagens *b* e *c* são do ano de 2007.

Outros exemplos somam-se ao apresentado, seja em relação às alterações em obras, à retirada das mesmas ou mesmo à falta de manutenção da obra de arte por parte do condomínio, sendo esta proposital ou não. Estes inúmeros casos persistem nos dias atuais e geram situações complicadas: o artista defende seus direitos autorais sobre a obra que foi contratado para fazer; os moradores, donos do

empreendimento, que de certa forma pagaram pela obra de arte, clamam um direito de poder sobre a edificação e a obra de arte; e ainda há a questão do município, que beneficiou o construtor com um percentual e não pode abrir mão da obra.

No caso observado do artista Paulo Gaiad, o mesmo tomou a iniciativa de realizar uma conversa com os moradores, explicando a obra de arte esculpida para o edifício e falando de sua trajetória nas artes plásticas. Um trabalho de educação necessário e possível de ser feito. A questão da relação da obra de arte com os moradores da edificação é um assunto delicado, que pode ser encarado tanto pela construtora da obra quanto pelo artista e os próprios moradores. Intervenções posteriores na obra, como a descrita nestes parágrafos, podem ser minimizadas ao promover, na inauguração da edificação, por exemplo, ou em outra ocasião, um encontro entre o artista e os moradores para uma conversa a respeito da obra de arte e do valor da qualificação urbana que a mesma agrega à edificação do condomínio e à paisagem da cidade, além de apresentar o próprio artista e um panorama da sua atuação.

Enfim: apesar de a lei ter uma boa intenção, tanto a apropriação e a desvirtuação da mesma pelo capital imobiliário quanto a ignorância da administração do poder público, do empresariado da construção civil e da população em geral tornaram-se empecilhos para que se possa conseguir uma significativa qualificação do espaço urbano por meio da relação entre arte, arquitetura e espaço público. O que ficou perceptível neste primeiro período de implantação da lei foi a falta de critérios da então Comissão de Análise e Julgamento das Inserções Artísticas nas Edificações na seleção de obras, o que fez transparecer a falta de conhecimento por parte do poder público na questão de como a relação da arte com a cidade pode ajudar na qualificação do espaço urbano em suas complexidades.

...

O **segundo momento** da gestão de Arte Pública no município de Florianópolis se deu a partir do ano de 2003, com o acontecimento do 1º Seminário de Arte Pública de Florianópolis. O intuito era, entre outros, questionar os pífios resultados da lei nº5.055 tanto em relação às obras de arte quanto à atuação da comissão responsável pela aprovação das mesmas. A partir das discussões e questões apresentadas no evento foi criada uma nova comissão que se auto-intitulou

Comissão Municipal de Arte Pública (CoMAP)⁶³, vinculada à estrutura administrativa do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF. Desta, fazem parte membros do IPUF, da UFSC, da UDESC, da APLASC, da FCFCC (Fundação Franklin Cascaes) e do IAB⁶⁴. Desde o ano de 2002, a Comissão é coordenada pela artista plástica Lu Pires.



Fig. 40: Imagem do folder de divulgação do 1º Seminário de Arte Pública. Florianópolis, 2003.

Tal comissão passou a atuar com mais seriedade no cumprimento da lei nº5.055 além de propor alterações para a mesma. No dia 14 de março de 2006, significativas modificações foram sugeridas para o Artigo 81, as quais ainda não foram aprovadas

⁶³ Para fins de facilidade na leitura do texto, o termo "Comissão Municipal de Arte Pública" será substituído pela sigla "CoMAP", ou pelo termo "Comissão". No entanto, esclarece-se que tal sigla não é oficial ou utilizada pela Comissão.

⁶⁴ As diferentes formações da Comissão Municipal de Arte Pública encontram-se especificadas na seção *Anexos* desta dissertação.

– um momento oportuno seria na concepção do Plano Diretor Participativo, em discussão no período atual na cidade de Florianópolis (2007). Ainda assim é pertinente descrever e analisar tais propostas de modificação:

A área edificável para a contemplação do benefício passou de 1.000m² (mil metros quadrados) para 2.000m² (dois mil metros quadrados), com o intuito de não promover a continuidade do que era corrente à época e que poderia ser considerado um lobby por parte dos artistas plásticos. Porém, o caráter de obrigatoriedade da contemplação de uma obra de arte em tais edificações não foi modificado. No entanto, nota-se por parte da Comissão uma certa flexibilidade na execução de tal quesito, em favor de que não se priorize a quantidade de inserções mais do que a qualidade das mesmas. Foi frisada a expressão “obra de Arte Pública de reconhecido valor artístico”, a qual deve obrigatoriamente “(...) apresentar um caráter inovador e contribuir para o acervo de Arte Pública do Município” (CoMAP, 2006). Os artistas devem estar cadastrados no IPUF. A dimensão mínima exigida da obra de arte aumentou: passou a ser de 10m² (dez metros quadrados) ou 3m³ (três metros cúbicos). A substituição e modificação de uma obra implantada só poderá ser aprovada se com autorização da CoMAP, a fim de tentar evitar que se repita o que aconteceu com a obra do artista Paulo Gaiad, como exemplificado anteriormente. Porém, dentre todas as alterações perceptíveis no artigo 81, nota-se que aparece pela primeira vez a expressão “Arte Pública”.

O intuito da atual Comissão é conceber o primeiro indício do que pode vir a ser uma política de planejamento urbano consistente, que leve em consideração a relação arte/espço público no município; e pode-se dizer que está efetivamente trabalhando para tal, principalmente na atual fase de confirmação das ações da CoMAP, predominantemente de caráter pedagógico. Este termo é aplicável tanto para os artistas plásticos, como para os empresários do setor da construção civil e imobiliário e para os próprios membros da Comissão de Arte Pública. Trata-se de um diálogo que promova fundamentalmente a reflexão sobre a produção artística municipal. Um processo de prática coletiva de aprendizagem, que necessita da formação de uma base sólida para que equívocos de um passado recente não se repitam. O objetivo deste processo é criar uma prática de Arte Pública no município, com valorização dos artistas e a formação de um acervo de qualidade à paisagem urbana. Trocando em miúdos: não é qualquer obra de arte que é desejada no espaço público; caso

contrário, ao invés de qualificá-lo, a obra atuará de forma contrária aos objetivos desejados e denegrirá a paisagem urbana. Esta prática do diálogo, bem como a configuração de uma comissão específica para tratar do assunto, são as principais diferenças entre o primeiro período de aplicação da lei de inserção de obras de arte em edificações (1989-2002) e os períodos posteriores (pós-2002).

Um ponto importante a ser discutido e por vezes conflitante na relação entre artistas e poder público, na figura dos integrantes da Comissão Municipal de Arte Pública, é a preocupação com a segurança, a qual já aparece na lei de 1997 e é reforçada na lei nº5.055. O ponto central da discussão concerne à inserção e permanência da obra de arte no espaço público. Ora, sendo o local público, qualquer inserção – neste caso, artística – estará à mercê das mais diversas possibilidades de situações inerentes ao mesmo, diferentes das encontradas em ambientes fechados e controlados (seja tanto em relação ao espaço em si quanto ao público que o frequenta) de museus e galerias de arte, espaços tradicionais da arte e já comuns aos artistas⁶⁵.

Diferente é o caso do espaço público que, apesar de ter seus próprios códigos e leis de convívio social, permite várias possibilidades de atuação, inclusive a de agir em desacordo com as regras. A existente e contínua disputa de poder dá margem ao imprevisto, no qual as cargas acidentais têm possibilidade de ação. Somado a este fato há outro que diz respeito à segurança pública: qualquer dano provocado – acidentalmente ou não – relacionado à inserção artística no espaço público é de responsabilidade do poder público. Daí a necessidade de um extremo cuidado já na concepção da obra de arte pelo artista; e que tem continuidade na locação, nos materiais utilizados na construção e nas maneiras que a obra de arte poderá ser apropriada pela população. São apenas alguns dos inúmeros cuidados necessários a uma análise específica de cada projeto, levando em conta todas as suas particularidades.

Na atual situação de implementação de uma política de Arte Pública em Florianópolis, não é raro acontecer da Comissão Municipal propor modificações em projetos a fim de que os mesmos atendam às exigências de seu regulamento e sejam adequados à sua segura inserção no espaço público. Neste processo é

⁶⁵ Ver texto do Fragmento 01 (Platô 01).

inseparável a interferência (do poder público) na concepção da obra de arte, já que o artista deve adaptar sua idéia original ao contexto real, a fim de que a mesma seja aprovada para sua efetiva construção. Não obstante, vem à tona a questão da autoria. Se a criação, a idéia em si da obra de arte é do artista, sua inserção no espaço urbano, como já escrito em parágrafos anteriores, é de responsabilidade do poder público. Não obstante, além dos possíveis casos nos quais a concepção original do artista em relação ao seu projeto de obra de arte termina exatamente aí, no projeto, há outros nos quais alterações na obra de arte acontecem após sua inserção no espaço público. Registra-se aqui a questão da apropriação posterior do objeto pela população, situação que pode ser prevista pelo artista ou não e que pode – ou não – ter a aprovação do mesmo. Porém o que deve ficar claro é que a obra de arte, ao ser colocada em espaço público, passa a pertencer à população em geral e não apenas ao artista responsável por sua concepção. Embora não pareça, este fato torna-se por vezes conflituoso na relação entre artista plástico e poder público. O respeito ao artista é tão importante quanto à sua obra, e da mesma maneira o respeito do artista ao espaço público.

Um documento que reforça tanto a questão do respeito ao trabalho do artista quanto da inserção da obra de arte no espaço público, visto com o devido cuidado pela CoMAP, é o memorial descritivo do projeto da obra de arte. De caráter obrigatório, é através dele que a intervenção vai receber o parecer do poder público para sua implantação ou os motivos do porquê de não ser aceita e sugestões de alterações. É um documento que permite um controle, por parte da CoMAP, dos artistas que estão sendo contratados pelo setor de construção civil e quais edificações e construtoras que estão se beneficiando da lei, ajudando na provisão de dados para uma melhor fiscalização. O memorial dá margem a analisar a qualidade da obra de arte e seu potencial como qualificador da paisagem, com a ajuda de simulações que devem ser entregues com o mesmo – como maquetes eletrônicas ou físicas do sítio, além de um texto do autor conceituando sua obra. Fazem parte do memorial imagens do projeto arquitetônico – como plantas baixas e fachadas – que evidenciem a relação do mesmo com a obra de arte. Por fim, este documento serve como um registro não só das obras de arte, mas do desenvolvimento da atuação do artista, além de servirem para posterior fiscalização.



Fig. 41: Obras de arte do período 2003-2006, no bairro Centro. *a.* Obra de Pedro Pires para o Ed. Res. Parque da Luz, na Rua Felipe Schmidt. Ano: 2004. Koerich Const. Part. Ltda. *b.* Escultura-banco de Giovana Zimmermann para o Ed. Léa de Castro Ramos, na Rua São Jorge. Ano: 1996. Monteiro Arquitetura.

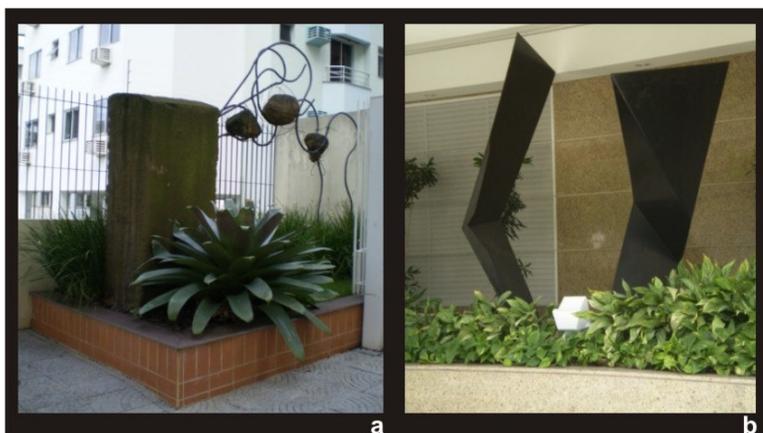


Fig. 42: Obras de arte do período 2003-2006, no bairro Centro. Duas obras de Ricardo Kersting: *a.* Escultura para o Ed. Res. Porto dos Corais, na Rua Cristóvão Nunes Pires. Ano: 2003. Constr. Meridiana Ltda. *b.* Escultura para o Empr. Classic Firenze, na Av. Mauro Ramos. Ano: 2003. Magno Martins Eng. Ltda..

Em decreto ainda não aprovado⁶⁶, a Comissão Municipal de Arte Pública redigiu em documento novas atribuições e regulamentações das suas atividades, como o objetivo de estabelecer políticas de Arte Pública para o município, bem como formas de disseminá-las, a análise e o julgamento dos projetos de arte apresentados e a emissão de parecer do julgamento dos projetos apresentados à Secretaria de Administração, concedendo ou não o benefício no índice de aproveitamento previsto em lei. Por último, emitir parecer ao executivo quanto à implantação de monumentos e obras de Arte Pública em demais locais, como logradouros, e para as demais instituições culturais ou artísticas, que visem à melhoria da imagem visual urbana do município (CoMAP, 2006).

⁶⁶ Em 18/04/2006 foi redigido um documento com vistas a ser um decreto que regulamenta as atividades da Comissão Municipal de Arte Pública. Este ainda não foi aprovado.

Cada vez mais o intuito é fazer com que a arte, enfim, tenha a possibilidade de sair das amarras dos edifícios para o espaço público e permêe a rua, a praça, o cotidiano da cidade. A própria adoção do uso da expressão “Arte Pública” e a noção dos diferentes suportes possíveis – não só escultura ou pintura, como ocorria até recentemente – conferem um enorme potencial de liberdade de ação neste sentido para a Comissão.

...

No dia 1º de dezembro do ano de 2006 aconteceu o 2º Seminário de Arte Pública e Plano Diretor Participativo, o qual marca o **terceiro momento** da gestão de Arte Pública no município de Florianópolis. No programa do evento constavam debates e mesas redondas com a participação de diversos artistas da cidade e membros da Comissão Municipal de Arte Pública. “Arte Pública e a Cidade de Florianópolis” e “Arte Pública e Gestão Municipal” foram duas das questões amplamente discutidas no evento.



Fig. 43: Imagem do folder de divulgação do II Seminário de Arte Pública e Plano Diretor Participativo. Florianópolis, 2006.

O seminário teve como propósito debater e dar visibilidade às ações promovidas pela Comissão Municipal de Arte Pública além de pensar estratégias de ação e diretrizes para o Plano Diretor Participativo, o qual está em discussão em diferentes esferas da cidade no mesmo período de tempo. Um dos convidados do evento foi o professor curador José Francisco Alves, de Porto Alegre, RS, que proferiu a palestra “As diversas formas de gestionar a Arte Pública”, na qual trouxe a sua experiência em tal assunto na cidade de Porto Alegre, RS – cidade que trabalha na implantação de uma lei com relação à inserção de obras de arte em edificações. O Seminário, além de servir para difundir Florianópolis no cenário nacional na questão da Arte Pública, também promoveu o fortalecimento da atuação da Comissão frente a outras esferas do poder público municipal.

Na época, a Comissão Municipal de Arte Pública estava representada por Lu Pires (IPUF), César Floriano (UFSC), Sandra Regina Ramalho (UDESC), Sylvio Mantovani (IAB), Murilo Xavier Roberge (FCFCC), Lena Peixer (APLASC) e Marcelo Pereira Seixas (ACAP), sendo esta a atual formação (ano de 2007).

A mensagem transmitida pela CoMAP no Seminário pode ser reconhecida no pequeno trecho retirado do folder de divulgação do evento:

“Assim, para construir a cidade como obra de arte, é necessário pensar o espaço público como morada social, corpo coletivo e lugar de recolhimento da multiplicidade de expressões culturais. É investir no planejamento dos espaços de uso coletivo e dotá-los de caráter, preservando suas paisagens visuais e culturais, inserindo de forma corajosa novos elementos urbanos. A Arte Pública é, sem sombra de dúvida, o elemento mais específico através da qual se induz o caráter e a significação do entorno. Os edifícios, os grupo escultóricos, os monumentos, as intervenções artísticas e todo o campo expandido das artes visuais contribuem de forma significativa para a formação da identidade e do caráter da cidade.” (2º Seminário de Arte Pública e Plano Diretor Participativo, 2006. Folder de divulgação.)

Configura-se uma premissa na qual a Arte Pública pode ser usada como instrumento de humanização das cidades, configurando caráter aos espaços, dotando-os de significado e configurando uma paisagem cultural através da formação de um acervo público.

Um exemplo notável de obra de arte que abriu um precedente na cidade trata-se da obra “A Língua”, da artista plástica Giovana Zimmermann. Implantada no ano de 2006,

foi uma obra patrocinada pela construtora Zita, em troca do benefício do aumento no índice de ocupação do solo de um de seus empreendimentos⁶⁷, de acordo com o que rege a lei nº 5.055. O precedente aberto, neste caso, consiste na localização da obra: não está dentro do terreno do edifício, mas em um espaço exterior ao mesmo – ao lado da edificação, numa praça pública. A obra, portanto, rompeu o limite físico ao qual estaria confinada e isto contribui com pelo menos um aprimoramento para a lei em vigor: os responsáveis pelos empreendimentos podem patrocinar a obra de arte de um artista plástico da região, devidamente cadastrado na Comissão de Arte Pública, a ser colocada em qualquer espaço público da cidade segundo orientação da Comissão. Dentre outros fatos, isto pode possibilitar: 1. A valorização dos artistas plásticos da região, pois a negociação se dá diretamente entre o empresário e a Comissão de Arte Pública, o que não permite à empresa um controle sobre a confecção da obra de arte (determinação dos materiais a serem utilizados e remuneração do artista, por exemplo); 2. A qualificação de espaços públicos com obras de arte que realmente façam jus ao mesmo; 3. Obras de Arte Pública ou obras de arte no espaço público e não no privado; 4. A criação de uma cultura de valorização da Arte Pública no município, tanto pelo poder público municipal quanto pela população em geral; 5. Projetos de política urbana que levem em consideração a relação entre Arte Pública e espaço urbano, inclusive determinadas no Plano Diretor; 6. A afirmação da Comissão Municipal de Arte Pública como órgão competente para gerenciar tais políticas urbanas; 7. Uma possível e maior participação da população na construção da paisagem urbana.

De acordo com o parecer da Comissão Municipal de Arte Pública em relação à obra de arte, escrito em 29 de novembro de 2005,

“A obra de Arte em questão foi **APROVADA**, por apresentar uma proposta que atende aos princípios preconizados pela comissão, nos seguintes aspectos: excelente resultado formal, inovação, criatividade e pela forma de inserção que valoriza e qualifica a paisagem natural. Parabenizamos a artista pela ousadia na proposta apresentada, e aos empresários por apoiarem, contribuindo desta forma para a valorização e qualificação do acervo de arte pública da cidade de Florianópolis”. (CoMAP, 2005)

⁶⁷ A obra de arte encontra-se em uma praça situada à Rua Ramon Filomeno, localizada no bairro Itacorubi, próxima dos residenciais Costa Sul e Costa Norte, da Zita Empreendimentos Imobiliários.

Sobre a obra de arte, ela consiste em um objeto escultórico que ocupa e se afirma no espaço, permitindo a apropriação de ambos (espaço e obra de arte) pelas pessoas. Além de esteticamente agradável ao olhar, sua forma remete a um objeto lúdico, reforçando a intenção da artista acerca da apropriação do mesmo. Desta maneira ela consegue não só prover um alívio visual mas também busca a interação do público, chama-o para a obra de arte para que não só a veja mas também a toque, sinta, se aproprie da mesma.



Fig. 44: Imagem da escultura "A Língua", de Giovana Zirmernann. a e b. Imagens da escultura. c. A praça e o edifício que recebeu o benefício da lei.

Do ponto de vista urbanístico configura uma obra de arte que qualifica o local de inserção, dotando-o de um caráter e abrindo possibilidades para que se configure como um lugar de relações, de encontro, de trocas. Segundo as palavras da autora, acerca de sua própria obra de arte,

“Chamo-a de ‘A língua’. O trabalho marca uma ruptura em relação ao que vinha sendo apresentado, especialmente porque encontramos uma brecha para antecipar o que ainda precisa ser conquistado em lei, que as obras de arte sejam encaminhadas para os espaços públicos realmente, e não fiquem confinadas nos pátios dos edifícios, como obras privadas”.

(...)

“Esse projeto tem por objetivo expandir o campo de atuação da Obra de Arte para o espaço público, e especialmente pensá-la como um espaço de vivência para a comunidade. Rompendo com a situação convencional, proponho uma escultura interativa que funcionará também, com um espaço de lazer para as crianças. Por essa razão, o lugar escolhido foi uma praça localizada próximo aos Edifícios que se apresentam como proponentes de tal implantação. Trata-se de uma escultura de grande porte, um objeto para atividades, que possui um caráter útil e interativo,

propõe-se como uma obra aberta, lúdica e irônica. Pelas suas características, pode estar contribuindo com o desenho da paisagem, especialmente em virtude da sua localização". (ZIMERMANN, 2007)

Esta escultura lúdica rendeu à artista uma homenagem da CoMAP realizada no 2º Seminário de Arte Pública e Plano Diretor Participativo de Florianópolis, ocorrido em dezembro do ano de 2006. Foi um incentivo para a continuação desta busca por uma interação não só visual da obra com a população: pode-se percorrê-la, pois está em lugar público e, neste caso particular, é possível se apropriar da mesma, atuando no imaginário do usuário.

A construtora responsável pela edificação e adoção da obra de arte, Construtora Zita, recebeu no mesmo evento uma homenagem através de um certificado de congratulações assinado pela CoMAP, para que esta possibilidade de patrocínio de obra de arte efetivamente pública, situada em espaço tal qual, sirva de incentivo ao início de uma prática comum às construtoras, bem como o respeito pelas regulamentações e normas estabelecidas pela CoMAP.

No entanto, ainda é necessário que o empresariado compreenda que o espaço cedido não o é assim feito de graça, mas mediante uma relação de troca com a CoMAP. O que move a participação do setor empresarial na questão da lei de inserção de obras de arte nas edificações é a possibilidade do ganho de área de ocupação. Raramente questões relativas a obra de arte, que não seu custo e/ou espaço ocupado, são discutidos pelos empresários, e igualmente raro é a procura por artistas de acordo com sua trajetória e caráter de seu trabalho, pelo mérito artístico. A atual coordenadora da CoMAP, porém, declara que esta situação está mudando e que alguns empresários começaram a compreender a importância em ter uma obra de arte, o que, de certa forma, torna-se um referencial para a edificação (PIRES, 2007).

Conclui-se que o valor financeiro dos custos referentes à inserção de uma obra de arte na edificação é insignificante mediante o lucro obtido com o valor de venda do espaço ganho em troca, o que tem se configurado como uma grande vantagem às empresas construtoras – e quase que somente a elas – em detrimento de maiores possibilidades que a paisagem urbana deixa de ganhar.

Como exemplo, tome-se um dos maiores edifícios da cidade em área construída: o Edifício Residencial Aquamarine, localizado na Avenida Irineu Bornhausen, na orla da região da Baía Norte, uma das regiões mais valorizadas em relação ao setor imobiliário. O edifício compõe-se de dois apartamentos por andar – de cerca de 670m² (seiscentos e setenta metros quadrados) cada. O benefício de 2% na área construída possibilitou o acréscimo do equivalente a um apartamento e meio. Contrastando com o valor de venda de um apartamento com tal metragem e localização está o da obra de arte: cerca de R\$16.000,00 (dezesesseis mil reais), de acordo com o artista que a concebeu (GAIAD, 2007).

Vê-se de imediato que o ganho em área é muito superior ao gasto com a implantação da obra de arte. Sem dúvida, uma oportunidade com um grande apelo financeiro para o setor da construção civil.

Seguramente a situação descrita acima é um dos assuntos a serem revistos e melhor estudados pela atual CoMAP para criar uma cultura de Arte Pública no município que faça jus ao trabalho do artista, ao espaço cedido à edificação e à paisagem urbana da cidade. Uma das possibilidades, por exemplo, é adotar um valor a ser pago pelo empresariado que seja baseado em tantos por cento do valor da área a ser ganha pela edificação. O valor, portanto, seria variável de acordo com a localização e o preço do uso do solo de cada região da cidade. Junto a isso, a possibilidade do investimento em mais de uma obra de arte, em diferentes lugares. Ainda, tal valor pode ser direcionado para um fundo da própria Comissão de Arte Pública Municipal que, de posse de um arquivo da própria Comissão de projetos de determinados artistas plásticos, pode sugerir a alternativa de tal verba – ou parte dela – ser direcionada à construção de uma obra de arte de tal arquivo, ou ainda, mediante a promoção de concursos públicos. No caso do valor da obra de arte ser menor do que o dependido pelo empresário, esta diferença pode servir para a formação de uma reserva financeira para patrocínios de obras de arte e festivais de Arte Pública, por exemplo. As possibilidades são inúmeras e aumentam o campo de ação e a visibilidade da política urbana de Arte Pública municipal. Cabe à CoMAP estudar e formular tais possibilidades passíveis de implantação a curto, médio e longo prazos.

Além das questões da relação entre o valor do benefício na área da edificação e o valor da obra de arte e da relação entre o artista plástico e o empresário, outras duas se fazem presentes enquanto grandes desafios para a CoMAP atualmente: a fiscalização e a manutenção do acervo já constituído.

A manutenção, conforme a lei, é de responsabilidade do condomínio. No entanto, para coibir alterações e demais ações ilegais, o poder público municipal deve apresentar uma fiscalização eficiente. A CoMAP, embora composta de membros de diversas organizações, possui apenas um funcionário do IPUF, na figura da coordenadora, Lu Pires. A falta de fiscalização ocasiona uma situação na qual os próprios artistas fazem a função de fiscais de suas obras. Isto pressupõe que o artista, ao saber de alguma alteração ou falta de manutenção em alguma obra de sua autoria, entre em contato com o condomínio, fato que, por si só, cria uma animosidade. Uma petição é enviada ao IPUF, endereçada à CoMAP, a fim de que a mesma tome as medidas cabíveis – mas a situação de mal-estar gerada entre o condomínio e o artista permanece, de certa maneira prejudicando-o. Em levantamento realizado nos dias 28 de outubro e 03 e 04 de novembro do ano de 2007⁶⁸, constatou-se uma série de irregularidades na implantação e manutenção de obras de arte, inclusive edificações que não as apresentavam, embora estivessem registradas como beneficiadas pela lei.

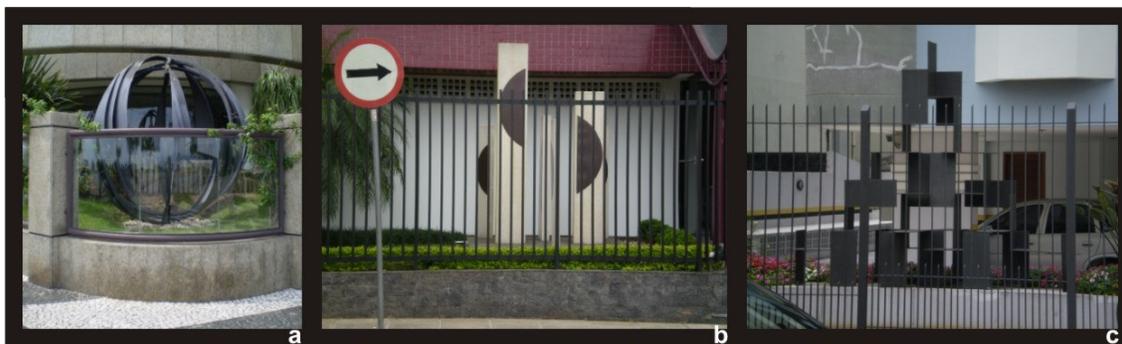


Fig. 45: Obras de arte no bairro Centro de Florianópolis. Esculturas de Antonio Rozicki, obstruídas por gradis. *a.* Escultura no Res. Porto Régio, na Av. Rubens de Arruda Ramos. Ano: 1998. COTA Emp. Imob. Ltda. *b.* Obra no Ed. Serra Costa, na Rua Presidente Coutinho. Ano: 1995. ACCR Const. Ltda. *c.* Obra no Ed. Stockport Residence, na Rua Rafael Bandeira. Ano: 1997. Campos de Almeida Eng. Ltda..

⁶⁸ Tal levantamento está reproduzido na seção *Anexos*.



Fig. 46: Obras de arte no bairro Centro de Florianópolis. *a.* Obra de Elaine Erig para o Ed. Dona Heloísa, na Rua Santo Inácio de Loyola. Ano: 1999. Planel Eng. e Const. Ltda. *b.* Obra de Genésio Galdino para o Ed. Res. Mansão do Largo, na Rua Almirante Alvim. Ano: 2001. Pioneira da Costa Const. e Incorp. Ltda. *c.* Obra de Giovana Zimmermann para o Ed. Res. Heitor Villa Lobos, na Rua Prof. Hermínio Jacques. Ano: 2000. Cont. Res. Villa Lobos. *d.* Outra obra de Giovana Zimmermann, para o Ed. Res. Selma, na Rua Luiz Delfino. Ano: 2000. Planel Eng. e Const. Ltda..



Fig. 47: Obras de arte no bairro Centro de Florianópolis. *a.* Obra de Laércio Luiz para o Ed. Res. Palladium, na Rua Ferreira Lima. Ano: 2002. Pavei Hassemer Ltda. *b.* Obra de Plínio Verani Junior para o Ed. Res. Maison Cartier, na Rua São Francisco. Ano: 1997. Magno Martins Eng. Ltda. *c.* Obra de Ricardo Mendonça para o Ed. Porto Seguro, na Rua Urbano Salles. Ano: 1999. Planel Eng. e Const. Ltda..

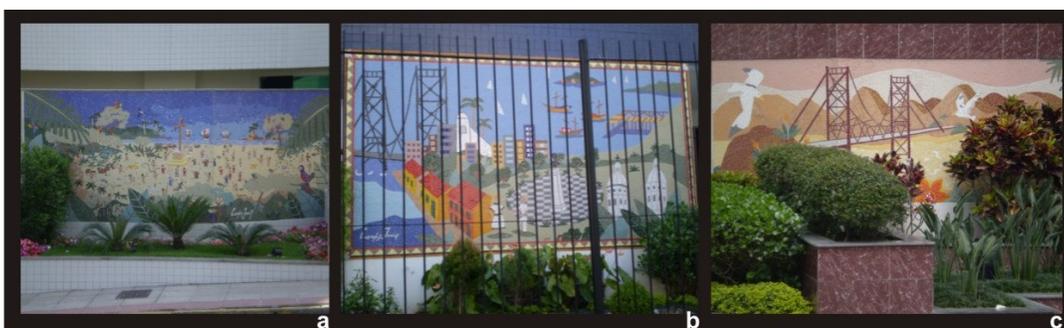


Fig. 48: Obras de arte no bairro Centro de Florianópolis. Três obras de César Campos Junior: *a.* Mosaico no Ed. Res. Cristal, na Rua Altamiro Guimarães. Ano: 2000. NA Const. e Incorp. Ltda. *b.* Obra no Ed. Porto das Escunas, na Rua Arno Hoeschl (ano e empresa não levantados). *c.* Obra no Ed. Res. Augusto Brüggemann, na Rua Alves de Brito (ano e empresa não levantados).

Embora recente, o pouco tempo de atuação da atual CoMAP provocou um marco na gestão da Arte Pública do município, inclusive tornando-o pioneiro no cenário nacional em relação à implantação de uma política de gestão de Arte Pública integrada ao plano diretor. Nas palavras de José Francisco Alves, professor e

curador do Rio Grande do Sul, em entrevista à jornalista Néri Pedroso, em 29 de outubro de 2006,

“Por enquanto, Florianópolis é único lugar em que a arte pública aparece na cena da administração pública no Brasil para ser uma questão mais permentente na vida da cidade, como tema estratégico no planejamento da construção do espaço coletivo. O importante agora é avançar mais, não se esquecendo que o poder público deve também ter iniciativas, passo-a-passo com as igualmente importantes iniciativas de cunho privado.” (José Francisco Alves, em entrevista para PEDROSO, 2006)

Na prática, por enquanto, o que existe de fato em Florianópolis, por parte da responsabilidade do poder público municipal, é a lei de inserção de obras de arte em edificações. Um passo importante para a questão da gestão de Arte Pública é que esta relação faça parte efetivamente do plano diretor da cidade. A artista plástica Lu Pires, atual coordenadora da Comissão Municipal de Arte Pública, em conversa, esclareceu que a arte no espaço público necessita de um grande mecanismo e o que se tem hoje, em Florianópolis, é arte nas edificações. A consciência de uma Arte Pública está em formação, sendo trabalhada pela CoMAP. Ainda, a artista acredita que é essencial para a formação dessa consciência a discussão da Arte Pública na questão do plano diretor (PIRES, 2007).

A relação da gestão municipal de Arte Pública com o novo plano diretor da cidade de Florianópolis, atualmente em construção, se manifesta desde sua concepção, através das reuniões dos núcleos gestores e da participação nas mesmas do representante do setor cultural, no caso, prof. Dr. César Floriano, também integrante da Comissão Municipal de Arte Pública. Das reuniões e encontros realizados até o momento, algumas diretrizes iniciais em relação à política de Arte Pública no município, foram redigidas.

Esta proposta inicial⁶⁹ compreende, até o momento, três artigos para fins de desenvolvimento no decorrer das discussões do Plano Diretor. O primeiro deles, denominado “artigo ‘a’” no documento, diz respeito à definição de “Espaço Público” para efeitos da lei, entendida como “*a paisagem urbana exposta e imposta ao olhar do cidadão em logradouros públicos e em edificações privadas*”. Desta maneira, a lei entende que não só o espaço público, mas também o privado, afetam na visualidade

⁶⁹ A reprodução da proposta pode ser encontrada na seção *Anexos* desta dissertação.

da paisagem urbana e, portanto, deve respeitar determinadas normas. O que contempla, por exemplo, a visualidade das obras de arte inseridas em edificações, de acordo com a lei de inserção, e a questão da comunicação visual e a poluição da paisagem urbana. O artigo “b” discorre sobre a definição de “Arte Pública”: *“o acervo de monumentos, conjuntos escultóricos, painéis e demais intervenções artísticas de quaisquer dimensões ou materiais, tanto as existentes como as que vieram a ser erigidas no Espaço Público do Município”*, e contém um parágrafo único que diz que a *“Arte Pública tem a finalidade de qualificar, identificar e estabelecer referências estéticas, históricas e artísticas da cidade ou do bairro, no Espaço Público”*, apontando o que a administração municipal entende por Arte Pública⁷⁰ e afirmando a intenção da Comissão Municipal de Arte Pública em efetivamente ser a responsável pela política e gestão da arte no município; afirmação que vem aliada à intenção da constituição de uma gerência própria dentro do IPUF. O artigo “c” diz respeito às inserções em edificações, mediante benefício de área de ocupação: as *“edificações de caráter privado que vierem a ser construídas no Município de Florianópolis que implantarem obras de Arte Pública poderão beneficiar-se de acréscimo de 2% no seu Índice de Aproveitamento, em relação à Taxa de Ocupação, respeitados os demais limites legais de ocupação vigentes”*, e possui três parágrafos: o primeiro diz respeito à criação da Comissão Municipal de Arte Pública, composta por sete representantes de entidades públicas cuja competência está relacionada às questões da Arte Pública, definidos em Lei Complementar. O segundo, que para tal Comissão cabe o julgamento de viabilidade técnica e pertinência às políticas de Arte Pública do Município – ou seja, muito mais amplo do que a responsabilidade somente pelas inserções de obras de arte nos edifícios. Por fim, o terceiro parágrafo diz respeito à regulamentação do próprio artigo (CoMAP, 2007).

A CoMAP, embora constituída formalmente, até o momento deste escrito não tem o status de órgão oficial da Prefeitura, não constituindo gerência própria. Porém, o pretende e age como tal, porquanto tem imbuída as responsabilidades inerentes à política de Arte Pública do município. Tal status está sendo conquistado pela visibilidade dos resultados de suas ações e através de um cuidadoso e lento processo de educação. A participação na construção do Plano Diretor de Florianópolis é uma estratégia para que tal situação seja regularizada.

⁷⁰ Ainda uma visão redutora da Arte Pública.

No panorama atual, a cidade de Florianópolis, com suas belas paisagens naturais, pode apresentar um caráter que a diferencie das outras cidades. Que, ao mesmo tempo em que ocorra um resgate de sua memória, afirme sua posição como capital do Estado de Santa Catarina. Intenções estas que podem ser alcançadas através de uma política de gestão urbana e um ideário de Arte Pública para a cidade.⁷¹

⁷¹ Foi confeccionado um levantamento fotográfico da totalidade das inserções de obras de arte em edificações encontradas no bairro Centro, em Florianópolis. Tal documento está apresentado na seção *Anexos* desta dissertação. Reforça-se aqui a sugestão de sua leitura.

PLATÔ QUATRO

PLATÔ 04 _ FRAGMENTO 06

UM OLHAR-OUTRO (II)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM PONTO NA TEIA RIZOMÁTICA

Foi buscado, nos textos da dissertação, discorrer sobre a importância da Arte Pública como campo expandido das artes na retomada da cidade como o lugar das trocas, do desejo, da vivência, da coletividade; reforçando afirmações de diversos pensadores e escritores.

No contexto desta pesquisa de mestrado, Florianópolis aparece como o recorte de estudo na figura de uma cidade que possui um caráter que a diferencia de outras, devido as suas paisagens panorâmicas e aos seus monumentos naturais. No entanto, estes são constantemente vilipendiados e descaracterizados pelos mais variados empreendimentos turísticos e imobiliários na tentativa da formação de uma imagem para a venda e consumo da cidade, fomentando a manutenção de uma identidade *manezinha*, do pescador nativo e da rendeira. O capital móvel de consumo reforça um simulacro clássico da arquitetura que faz referência ao “Novo Urbanismo” historicista e conservador em sua essência e que propõe uma *gentrificação* do espaço e sua própria exclusão da cidade, que está acontecendo em Florianópolis, claramente ocasionando uma perda dos espaços públicos. Ainda, com as diversas e constantes ocupações e apropriações privadas do espaço público, a paisagem local torna-se apenas mais uma em meio à de outras cidades; tão parecida, tão invisível.

...

Neste Fragmento 06, um ponto na teia rizomática percorrida até o momento por esta dissertação, com suas várias conexões, se faz necessário para dar forma a um questionamento latente nos textos evidenciados até então: haveria, de fato, Arte Pública em Florianópolis? Para uma aproximação da resposta, é oportuno refletir sobre o conceito de Arte Pública uma vez mais.

O conteúdo apresentado nos Fragmentos anteriores evidencia que nem toda arte que esteja no espaço público é pública de fato. Revisando o conceito de Arte Pública de Javier Maderuelo⁷², a condição da Arte Pública como *campo expandido*⁷³ e o percurso evidenciado pela genealogia da arte, especialmente a partir da segunda metade do séc. XX⁷⁴, com o conceito de *arte pública de novo gênero*, temos que a obra de arte é efetivamente pública quando a experiência artística promove a produção de devires. Um grafite, por exemplo, pode ser Arte Pública se, ao se apropriar de um muro, disseminar questões públicas; do contrário, servirá apenas como uma apropriação privada do espaço público, atuando como ornamento. Como Kinceler afirma,

"Quando ornamenta a arte não é pública, apenas serve aos interesses mais imediatos, que dela se apropria para produção do espetáculo privado no espaço público." (KINCELER, 2007)

Ao analisarmos a genealogia da arte a partir da segunda metade do séc. XX e considerarmos que a mesma trabalha na desestabilização de seus limites, provocando estranhamento, podemos refletir sobre qual seria o desafio da Arte Pública nos dias de hoje; o que esta Arte Pública estaria desestabilizando.

Uma possibilidade de resposta nos é oferecida pelo Prof. César Floriano⁷⁵: o desafio da Arte Pública como campo expandido das artes é desestabilizar a *própria cidade*. É agir como uma máquina de guerra⁷⁶; ir de encontro e subverter a forma estriada imposta pelo capital móvel de consumo à sociedade.

Respondendo a questão colocada poucos parágrafos atrás, é possível afirmar, de acordo com o conteúdo evidenciado nos Platôs 02 e 03, que são poucos os que praticam Arte Pública em Florianópolis tendo a cidade como suporte.

Na questão da inserção de obras de arte em edificações através de benefício concedido por lei municipal temos que a grande maioria dos exemplares segue atuando apenas como ornamento da paisagem urbana⁷⁷. Conforma-se uma situação na qual deve-se questionar o caráter dos espaços públicos que tais obras de arte estão gerando: seguramente, não são de subjetivação; mas sim estriados.

⁷² No Fragmento 01 do Platô 01.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Em orientações com o aluno (2005-2007).

⁷⁶ No sentido de Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997)

⁷⁷ Como pode ser evidenciado no Fragmento 05, do Platô 03.

Neste mar de conservadorismo, o impacto causado pela escultura "A Língua", da artista plástica Giovana Zimmerman⁷⁸, é explicado pelas possibilidades que a mesma oferece às pessoas quando estas se transformam em participantes de uma experiência com a obra de arte, ocasionando a produção de devires.

No campo das inserções em edificações, se as mesmas, por um lado, são em sua maioria vazias de significado, construídas sob uma lógica comercial através de uma lei voltada para o empresariado; por outro, oferecem a possibilidade de uma política de Arte Pública na qual a arte permeie a cidade. A CoMAP, embora trabalhe com paradigmas voltados para o empresário, pode fazer com que estes financiem obras de Arte Pública, e não apenas inserções artísticas decorativas no espaço privado das edificações.

A Arte Pública pode ajudar a pensar criticamente o cotidiano, trabalhando na construção de novos referenciais urbanos, humanizando a cidade e seus habitantes. Para tal, porém, estratégias relativas a uma política de gestão municipal são importantes, a fim de que se discuta a própria política cultural vigente e o conceito de Arte Pública de Florianópolis (no caso apresentado por esta dissertação). Tais ações podem permitir a constituição de um acervo que atue na qualificação do espaço urbano e na educação de um olhar voltado não só para a arte, mas também para o espaço público, na configuração da paisagem de Florianópolis, tão vazia de intervenções artísticas e arquitetônicas de qualidade – de todo tipo, efêmeras, institucionais, relacionais – mas que, ao mesmo tempo, parece clamar por tais ações. Somadas à atuação institucional, outras ações de caráter micropolítico também são igualmente necessárias, permeando os diversos níveis de atuação da Arte Pública e seus paradigmas.

...

Por fim, faço minhas as palavras de Deleuze e Guattari, quando afirmam que "*um livro é um agenciamento*" (DELEUZE e GUATTARI, 1997). E foi isto o que resultou esta dissertação: ser uma pequena ação, de nível molecular, um agenciamento. Que não constitui um início nem um fim, mas um *meio*: mais do que conclusões, novas conexões foram e serão formadas.

⁷⁸ Idem.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ABRIL CULTURAL. *Mestres da Pintura. Tolouse-Lautrec.* São Paulo, 1977.

ALVES, José Francisco. *Transformações do Espaço Público.* Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

_____. *Arte pública no contexto da Bienal do Mercosul.* In *Rosa-dos-ventos: posições e direções na arte contemporânea.* Paulo Duarte Sérgio, org. p.31 – 36. 'Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.* São Paulo: Ed. Papirus, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica da Arte.* Lisboa: Editorial Estampa, 1993. 1ª Edição: 1989.

ARTE/CIDADE. *A cidade e seus fluxos.* São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas.* Rio de Janeiro: Ed. DIFEL, 2002.

_____. *Cultura y Simulacro.* Barcelona: Editorial Kairós, S.ª, 2002. 1ª Edição: 1978.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Mário de (org). *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história.* São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica: Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana.* São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CHAUI, Marilena. *O que é a ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo – Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997, v.1.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997, v.5.

DEMO, Pedro. *Metodologia da Investigação em Educação*. Curitiba: Ibpex, 2005.

EDICIONES POLÍGRAFA. *Constantin Brancusi*. Barcelona, 1997.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*. São Paulo: Edusp, 1993.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 10ª ed. São Paulo: Edição Loyola, 2004.

GALLO, Sílvio. *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: brasiliense, 1981.

_____. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEFEVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

MADERUELO, Javier (ed.). *Arte Público: naturaleza e ciudad*. Coleção Ensayo. Madrid: Fundación César Manrique, 2000.

_____. *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Madrid: Fundación César Manrique, 1996.

_____. *La Pérdida del Pedestal.* Madrid: Ed. Visor, 1994.

_____. *El Espacio Raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura.* Madrid: Ed. Mondadori, 1990.

_____ (org). *Arte público – Huesca: arte y naturaleza.* Actas del V curso. Huesca, 2000.

MANSKE, Hans-Joachim. *Art in the public realm: a programme of art by the Free Hanseatic City of Bremen.* Munique: Goethe-Intitut, 1984.

MILES, Malcom. *Art, space and the city: public art and urban futures.* Londres: Routledge, 1997.

MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Los museos de la última generación.* Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

MATOS, Olgária C. F.. *Paris 1968: As barricadas do desejo.* São Paulo: Brasiliense, 1981.

PALLAMIN, Vera Maria. *Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945 – 1998): obras de caráter temporário e permanente.* São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). *Intervenções urbanas: Arte/Cidade.* São Paulo: Editora SENAC, 2002.

_____. *As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura.* São Paulo: Garilli, 2002.

_____. *Isto aqui é um negócio: operações de captura da arte e da cidade.* S.l.: [s.n.], 2002.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos.* São Paulo: Editora Ática, 1992. 1ª Edição: 1889.

SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano.* Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1997.

VENTURI, Robert. *Aprendendo com Las Vegas.* São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

VILLAÇA, Flávio. *Espaço Intra-Urbano no Brasil.* São Paulo: Ed. Studio Nobel: FAPESP: Lincoln Institute, 2001.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

TESES, DISSERTAÇÕES, TRABALHOS DE GRADUAÇÃO

FLORIANO, César. *Campo de Producción Paisajística de Roberto Burle Marx: El jardín como arte público.* Cap. IV: Campo Del Arte Público. Tese de Doutorado. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1999.

GASPAR, Débora da Rocha. *Olhares sobre a arte pública de Florianópolis.* Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação. Florianópolis: UDESC, 2002.

GRAD, Guilherme Freitas. *Museu das Artes Gráficas.* Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação. Florianópolis: ARQ – UFSC, 2004.

JÜNGE, Jonatha. *Comunicação Visual e Paisagem Urbana.* Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação. Florianópolis: CEV – UFSC, 2005.

MOASSAB, Andréia. *Pelas Fissuras da Cidade: Composições, Configurações e Intervenções.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2003.

LARA, Arthur Hunold. *Grafite: Arte urbana em movimento.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA – USP, 1996.

ARTIGOS, TEXTOS, JORNAIS, REVISTAS

ALMANDRADE. *A cidade e a estética do progresso*. 02/julho/2002.
<http://www.expoart.com.br/artigos.asp?tgt=artigos.asp&idt1=41>.

ALVARADO, Daisy Piccinini de. *Arte pública e paisagem urbana em megacidades: São Paulo nos anos 90*. In *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. Heliana Angotti Salgueiro, coordenação. p363 – 367. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000.

ASSOCIACIÓN CULTURAL MADRID ABIERTO. *Catálogo de exposición, edición 2007*. Madrid: Asociación Cultural MADRID ABIERTO, 2007

BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* in *Obras Escolhidas*, vol. I, 5ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *El autor como productor*. In: *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, 2001.

BLANCO, Paloma. *Explorando el terreno*. In *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BOUGNOUX, Daniel. Em busca de uma crítica da mídia. *Magazine Littéraire no. 399*. Janeiro de 2001, p. 59 – 62. Tradução: Nelson Popini Vaz.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. In *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

CHOAY, Françoise. Hacia um nuevo estatuto de los signos de la ciudad. *Astragalo: Territorio y Signos de la Metropolis*, Madrid, nº2, pp 09 – 16, mar. 1995.

COELHO, Teixeira. O remédio para as cidades. *BRAVO!*, São Paulo, nº89, p. 31, fev. 2005.

CROW, Tomas. *Arte Específico de un Lugar*. In: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.

DE CERTEAU, Michel. *De las prácticas cotidianas de oposición*. In: Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción direta. A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. In: Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción direta. A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Cidade: imagem e imaginário* in *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatthy (org.). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

FERRAZ, Cássio. *Queimando a Cuca. Praticando arte na contramão?*

NetProcesso. Textos temáticos.

<http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/28561>. Publicado em dezembro de 2006.

FLORIANO, César. *Arte para la ciudad (contribución de la vanguardia rusa)*. Texto não publicado. Florianópolis, 1997.

_____. *Paisagem na Contramão: O simulacro Clássico na Arquitetura de Florianópolis*. 52º Congresso Internacional de Americanistas / Simpósio Ciência, Técnica e Meio Ambiente (CIEN): Simpósio A Arquitetura da cidade nas Américas. Diálogos contemporâneos entre o local e global – 52 ICA. Universidade de Sevilha. Sevilha, julho de 2006.

_____. *Arte Pública. Boletim IAB/SC*. Florianópolis, p.14-15, dez. de 2000.

FOUCAULT, Michel. *Espacios diferentes*. In: *Toponímias Ocho Ideas Del Espacio*. Madrid: Fundación “La Caixa”, 1994. Págs. 31-38.

_____. *Outros espaços*. In: _____. *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Págs. 410-422.

FREIRE, Cristina. *Espaço e lugar: os registros da paisagem urbana na arte contemporânea*. In *Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do*

olhar. Heliana Angotti Salgueiro, coordenação. p357 – 362. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000.

GONÇALVES, Michel. *Monumentos e prédios são alvo de pichadores.* Diário Catarinense, pág. 32, edição de 12 de fevereiro de 2006.

_____. *Paredes e muros da área central viram grandes painéis coloridos.* Diário Catarinense, pág. 33, edição de 12 de fevereiro de 2006.

GRAD, Guilherme Freitas. *As invasões bárbaras: comunicação visual como Arte Pública.* I Seminário Arte e Cidade. PPG-AU – Faculdade de Arquitetura/PPG-AV – Escola de Belas Artes/PPG-LL – Instituto de Letras, UFBA. Salvador, maio de 2006.

KATO, Gisele. *As vacas foram para a rua. BRAVO!,* São Paulo, nº89, pp. 22 – 30, fev. 2005.

KINCELER, José Luiz, ALTHAUSEN, Gabrielle, DAMÉ, Paulo. *Desestabilizando os limites: arte relacional em sua forma complexa.* Rizoma.net. Seção Arte e Fato. <http://www.rizoma.net/interna.php?id=275&secao=artefato>. Publicado em 2006.

_____. *Arte pública e sociedade de risco em Florianópolis.* NetProcesso. Textos temáticos. <http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/29261/>. Publicado em 2006.

_____. *Representação artística e arte pública de novo gênero em comunidades de Florianópolis.* Texto não publicado. Florianópolis, 2007.

LEMOS, Nina. *Invasões Bárbaras: a arte de rua ganha status e abre salas e galerias para as obras de ex-office-boys, metalúrgicos e motoboys.* Folha de S. Paulo, caderno Cotidiano, pág. C5, edição de 26 de março de 2006.

MADERUELO, Javier. *Cuatro Modelos de Recuperación de la Obra de Arte Público.* In: *Arte y espacio público.* Ed. UIMP. Santa Cruz de Tenerife, 1995.

_____. *Marcar, Ocupar, Tallar y Transformar el Territorio.* In: @pha.Boletim (<http://www.apha.pt/boletim>). Associação Portuguesa de Historiadores de Arte. Edição nº 03, junho de 2006.

MAGNAVITA, Pasqualino R.. *Arte/Cidade no pensamento pós-estruturalista: saber, poder e subjetivação.* I Seminário Arte e Cidade. PPG-AU – Faculdade de Arquitetura/PPG-AV – Escola de Belas Artes/PPG-LL – Instituto de Letras, UFBA. Salvador, maio de 2006.

MOASSAB, Andréia, REBOUÇAS, Renato. *Arte e cidade: construindo territorialidades.* I Seminário Arte e Cidade. PPG-AU – Faculdade de Arquitetura/PPG-AV – Escola de Belas Artes/PPG-LL – Instituto de Letras, UFBA. Salvador, maio de 2006.

OLIVA, Fernando. O eterno retorno do Graffiti. *BRAVO!*, São Paulo, nº103, p. 46 – 55, março de 2006.

PEDROSO, Néri. *O longo caminho da arte.* NetProcesso. Textos temáticos. <http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/16955/>. Publicado em 2006.

_____. *Arte sintonizada com a natureza. Entrevista com José Francisco Alves.* NetProcesso. Entrevistas & Conversas. <http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/22531>. Publicado em 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções em Mega-Cidades.* Trópico – idéias de Norte e Sul. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/816,1.shl>. Acessado em 2007.

REVISTA CULT. Edição nº 108. *O teórico da multiplicidade: Gilles Deleuze.* Editora Bregantini, novembro de 2006.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da Cafetinagem.* Rizoma.net. Seção Arte e Fato. <http://www.rizoma.net/interna.php?id=292&secao=artefato>. Acessado em 2006.

RAMOS, Célia Maria A. *Grafite e Pichação: uma performance de cidadania*. VIII Congresso Luso-afro-brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, setembro de 2004.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. *O cotidiano selvagem. Arquitetura na Internacionale Situationniste*. Arqitexto 027. www.vitruvius.com. Publicado em agosto de 2002.

LEIS

COMISSÃO MUNICIPAL DE ARTE PÚBLICA. Parecer em relação à obra de arte “A Língua”, da artista plástica Giovanna Zimmermann. Florianópolis. Comissão Municipal de Arte pública, 29 de novembro de 2005.

COMISSÃO MUNICIPAL DE ARTE PÚBLICA. Proposta de Decreto Complementar. Regulamenta as atividades da Comissão Municipal de Arte pública. Florianópolis. Comissão Municipal de Arte Pública, 18 de abril de 2006.

COMISSÃO MUNICIPAL DE ARTE PÚBLICA. Proposta de Projeto de Lei Complementar. Altera redação do Art. 81 da Lei nº001/97, já alterado pela Lei nº114/2003. Revoga a lei 114/2003 e os incisos I, II, III, IV, V, VI, VII e parágrafos 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 6º do Art. 81. Cria novos parágrafos. Florianópolis. Comissão Municipal de Arte Pública, 14 de março de 2006.

COMISSÃO MUNICIPAL DE ARTE PÚBLICA. Proposta para discussão no Plano Diretor Participativo. Florianópolis. Comissão Municipal de Arte Pública, 2007.

FLORIANÓPOLIS. Decreto-Lei nº5.055, de 19 de fevereiro de 1997. Regulamenta as atividades da Comissão de análise e julgamento das obras de arte nas edificações. *Prefeitura Municipal de Florianópolis*, 21 de maio de 1997. n.0237/97.

FLORIANÓPOLIS. Lei nº3.225, de 03 de outubro de 1989. Autoriza execução de pinturas e/ou obras de arte nas edificações, cria incentivos e dá outras providências. *Câmara dos Vereadores*.

FLORIANÓPOLIS. Lei nº5.055, de 19 de fevereiro de 1997. Das Obras de Arte nas Edificações. *Plano Diretor do Distrito de Florianópolis*.

FLORIANÓPOLIS. Prefeitura Municipal. IPUF – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis. *Plano Diretor do Distrito Sede do Município de Florianópolis*. Florianópolis. IPUF, 1998.

ENTREVISTAS

AZO (André Rabello Bittencourt). *AZO: depoimento* (setembro de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

FERRAZ, Cássio Aurélio. *Cássio Ferraz: depoimento* (outubro de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

GAIAD, Paulo. *Paulo Gaiad: depoimento* (novembro de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

KINCELER, José Luiz. *José Luiz Kinceler: depoimento* (outubro de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

PIRES, Lu. *Lu Pires: depoimento* (agosto de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

RAMOS, Marco Antonio. *Marco Antonio Ramos: depoimento* (agosto de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SERRAGLIO, João. *João Serraglio: depoimento* (outubro de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

STÜRMER, Felipe Sicuro. *Felipe Sicuro: depoimento* (outubro de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

ZIMERMANN, Giovana. *Giovana Zimmermann: depoimento* (agosto de 2007). Entrevistador: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007. Depoimento. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

SEMINÁRIOS E CONGRESSOS

2º CICLO DE INVESTIGAÇÕES EM ARTES VISUAIS. 31 de outubro e 1º de novembro 2007. PPGAV-Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, SC, 2007.

SEMINÁRIO: ARTE PÚBLICA E PAISAGEM. 17 de julho de 2007. Ministrante: Prof. Dr. Javier Maderuelo (Madri, Espanha). Comissão Municipal de Arte Pública,

Prefeitura Municipal de Florianópolis, Fundação BADESC, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade (PGAU-CIDADE). Florianópolis, SC, 2007.

CURSO: ARTE PÚBLICA: DA ESCULTURA MODERNA À ARTE URBANA. 09 a 13 de julho de 2007. Ministrante: Prof. Dr. Javier Maderuelo (Madri, Espanha). 21º Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Porto Alegre, RS, 2007.

XVI SIMPÓSIO DE ARTES PLÁSTICAS: EXPERIÊNCIAS ATUAIS EM ARTE PÚBLICA. 10 a 12 de julho. Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Porto Alegre, RS, 2007.

2º SEMINÁRIO DE ARTE PÚBLICA E PLANO DIRETOR PARTICIPATIVO. 01 de dezembro de 2006. Comissão Municipal de Arte Pública. Prefeitura Municipal de Florianópolis. Florianópolis, SC, 2006.

CONGRESSO: ENCONTRO INTERFACES ARTÍSTICAS NO CONTEXTO DO ENSINO DA ARTE. 11 a 14 de setembro de 2006. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2006.

I SEMINÁRIO ARTE E CIDADE. 23 a 26 de maio de 2006. PPG-AU – Faculdade de Arquitetura, PPG-AV – Escola de Belas Artes, PPG-LL – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia. Salvador, Ba, 2006.

SITES

ARTE E VIDA NOS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO (grupo de pesquisa):

<http://www.arteevida.imateria.net>

AZO GRAFITES: <http://www.azografites.com>

CÁSSIO FERRAZ: <http://cassiovaiaespanha.blogspot.com>,
<http://www.nbp.pro.br/blog.php?experiencia=12>

INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS (IPUF):
www.ipuf.sc.gov.br

JOÃO SERRAGLIO: <http://www.flickr.com/photos/vendaval>

MADRID ABIERTO: <http://www.madridabierto.com>

NET PROCESSO: <http://www.netprocesso.art.br>

RIZOMA.NET: <http://www.rizoma.net>

ESQUADRÃO SARCÁSTICO: <http://www.sarcastico.com.br>

SISTEMA VERDE VERTICAL: <http://sistemaverdevertical.blogspot.com>

TERRENO BALDIO: <http://www.terrenobaldio.nom.br>

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 (p.30): Site "Free Photos for public and commercial use – copyright-free". *Imagem à esquerda:* <http://moka.t2i.info/displayimage-2128.html>. *Imagem no centro:* <http://moka.t2i.info/displayimage-382.html>. *Imagem à direita:* <http://moka.t2i.info/displayimage-393.html>. Acesso em 16 de novembro de 2007.

FIGURA 02 (p.33): LODDER, Christina. *El constructivismo russo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. *Imagem à esquerda:* pág. 62. *No centro:* pág. 63. *À direita:* pág. 184.

FIGURA 03 (p.36): Todas as imagens: arquivo César Floriano, 2006.

FIGURA 04 (p.38): PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. Págs. 86-87.

FIGURA 05 (p.43): ABRIL CULTURAL. *Mestres da Pintura. Tolouse-Lautrec*. São Paulo, 1977. Págs. 10-12.

FIGURA 06 (p.44): Todas as imagens: arquivo César Floriano, 2006.

FIGURA 07 (p.45): CAMARGO, Mário de (org). *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003. Págs. 71, 75, 87.

FIGURA 08 (p.51): *Imagens à esquerda e centro:* GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007. *Imagem à direita:* VENTURI, Robert. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. Pág. 68.

FIGURA 09 (p.58): *Imagem à esquerda:* REVISTA ALMANAQUE DO GRAFFITI. Edição nº02. Editora Escala, 2001. Pág. 35. *Imagem no centro e à direita:* REVISTA ZUPI. Edição nº01. *Portfolio Os Gêmeos*. Zupi Design e Editora Ltda., maio de 2006. Págs. 20-21.

FIGURA 10 (p.60): REVISTA VEJA RIO (versão on-line: www.veja-rio.com.br). *Das ruas para as vitrines: grifes, arquitetos e galerias de arte rendem-se ao boom do grafite*. Editora Abril, 10 de maio de 2006.

FIGURA 11 (p.61): *Imagens à esquerda e no centro:* SERRAGLIO, João. <http://www.flickr.com/photos/vendaval>. Acessado em 2006. *Imagem à direita:* GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 12 (p.66): GUIMARÃES, Elom Alano. Florianópolis, 2007.

FIGURA 13 (p.66): GUIMARÃES, Elom Alano. Florianópolis, 2007.

FIGURA 14 (p.67): GUIMARÃES, Elom Alano. Florianópolis, 2007.

FIGURA 15 (p.68): GUIMARÃES, Elom Alano. Florianópolis, 2007.

FIGURA 16 (p.69): GUIMARÃES, Elom Alano. Florianópolis, 2007.

FIGURA 17 (p.70): GUIMARÃES, Elom Alano. Florianópolis, 2007.

FIGURA 18 (p.73): MANDAJI, Priscilla dos Santos. Florianópolis, 2006.

FIGURA 19 (p.75): BORSCHÉ, Graziella. Florianópolis, 2006.

FIGURA 20 (p.77): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 21 (p.77): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 22 (p.79): MANDAJI, Priscilla dos Santos. Florianópolis, 2006.

FIGURA 23 (p.84): FERRAZ, Cássio.

<http://www.nbp.pro.br/blog.php?experiencia=12>. Acessado em 2007.

FIGURA 24 (p.87): SERRAGLIO, João. <http://www.flickr.com/photos/vendaval>. Acessado em 2006.

FIGURA 25 (p.89): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2006.

FIGURA 26 (p.91): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 27 (p.91): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2006.

FIGURA 28 (p.92): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 29 (p.93): Arquivo João Serraglio, 2005.

FIGURA 30 (p.94): Arquivo João Serraglio, 2005.

FIGURA 31 (p.95): Arquivo João Serraglio, 2005.

FIGURA 32 (p.96): Arquivo João Serraglio, 2005.

FIGURA 33 (p.97): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2006.

FIGURA 34 (p.100): *Primeira linha:* GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.
Demais imagens: AZO, 2007.

FIGURA 35 (p.101): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2006.

FIGURA 36 (p.109): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 37 (p.112): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 38 (p.112): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 39 (p.116): *Imagem à esquerda:* Arquivo Lu Pires. Cedido em 2007. *Imagem no centro e à direita:* GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 40 (p.118): Arquivo Lu Pires. Florianópolis, 2003.

FIGURA 41 (p.122): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 42 (p.122): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 43 (p.123): Arquivo Lu Pires. Florianópolis, 2006.

FIGURA 44 (p.126): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 45 (p.129): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 46 (p.130): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 47 (p.130): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

FIGURA 48 (p.130): GRAD, Guilherme Freitas. Florianópolis, 2007.

ANEXOS

ANEXO

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO / MAPA DE PSICOGEOGRAFIA⁷⁹

ARTE MARGINAL NA REGIÃO CENTRAL DE FLORIANÓPOLIS, SC

Este documento, puramente visual em sua intenção, compreende um levantamento fotográfico realizado nos dias 29 e 30 de abril e 1º de maio de 2006, tomando como área escolhida a região central de Florianópolis, no espaço do limite imposto pela Avenida Mauro Ramos e o mar. Em outras ocasiões, antes e depois da aqui registrada, observações constantes foram feitas pelo autor, constatando tanto intervenções adicionadas, como a substituição e desaparecimento de outras. O mapeamento de tal levantamento – chamado de psicogeográfico devido ao conceito de psicogeografia desenvolvido pela Internacional Situacionista⁸⁰ –, somado a outras informações, permitiu identificar caminhos percorridos e focos de permanência de diferentes grupos de atuação que realizam uma arte marginal⁸¹.

O caráter puramente visual pretende evidenciar a efemeridade de tais intervenções e o dinamismo dos grupos que as realizam, além de registrar o caráter de ação política. No mesmo período de tempo, intervenções encontradas em um dia não mais existiam no seguinte, enquanto outras apareciam. Algumas ainda permanecem.

⁷⁹ Autoria das imagens fotográficas: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2006.

⁸⁰ Explicitado no texto do Fragmento 03 (Platô 01).

⁸¹ Sobre arte marginal, ver o texto do Fragmento 00 (Platô 00), Fragmento 03 (Platô 01) e Fragmento 04 (Platô 02).



01



02



03



04



05a



05b



06



07a



07b



07c



07d



07e



07f



07g



07h



07i



07j



08



09



10



11



12



13a



13b



13c



13d



13e



13f



13g



13h



13i



14



15a



15b



16



17



18



19



20



21a



21b



22



23



24



25



26a



26b



26c



27



28



29



30



32a



31



32b



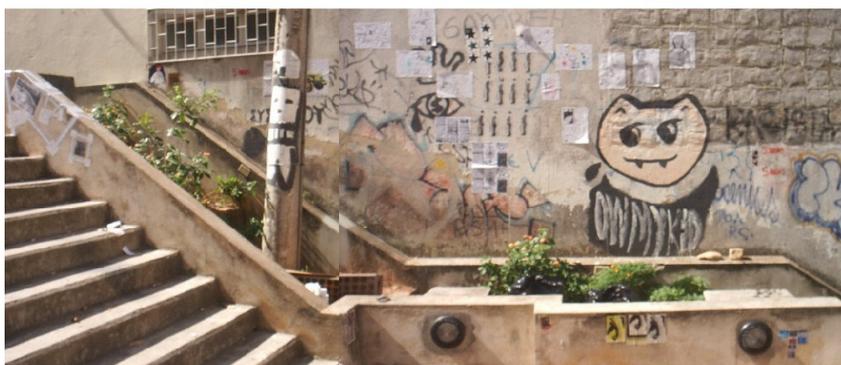
32c



32d



33



34a



34b



34c



34d



34e



34f



34g



34h



34i



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44a



44e



45



46



47



48a



48b



49



50



51a



51b



51c



51d



52a



52b



52c



52d



53



54



55



56



57



58

Nas próximas páginas, a cartografia de tais manifestações e o endereço de cada uma das mesmas.

01. Rua Vidal Ramos, nº 86.
02. Rua Deodoro, nº 298.
03. Escadaria da rua Deodoro.
04. Rua Vidal Ramos, nº 182.
05. Rua Tenente Silveira, s/n.
06. Praça dos Namorados.
07. Ruas Tenente Silveira e Pedro Ivo.
08. Rua Pedro Ivo, nº 231.
09. Rua Padre Schüller.
10. Rua Padre Schüller.
11. Rua Conselheiro Mafra, nº 692.
12. Rua Padre Roma.
13. Ruas Francisco Tolentino, Padre Roma e Dr. Frederico Rolla.
14. Rua Padre Roma, s/n.
15. Rua Tenente Silveira. Esquina com rua Álvaro de Carvalho.
16. Rua Álvaro de Carvalho.
17. Rua Conselheiro Mafra, nº 310.
18. Rua Felipe Schmidt, nº 514.
19. Rua Felipe Schmidt.
20. Rua Felipe Schmidt.
21. Rua Trajano.
22. Rua Nunes Machado, nº 56.
23. Rua João Pinto, nº 152.
24. Rua João Pinto, s/n.
25. Rua João Pinto, 212.
26. Canal da Av. Hercílio Luz.
27. Travessa Ratcliff.
28. Rua Saldanha Marinho.
29. Rua Victor Meirelles.
30. Rua General Bittencourt.
31. Rua Mário Cento.
32. Rua Araújo Figueiredo.
33. Rua Pedro Soares.
34. Escadaria do Teatro da Ubro.
35. Rua José Jacques, nº 172.
36. Praça dos Bombeiros.
37. Rua Crispim Maia.
38. Rua Crispim Maia.
39. Av. Mauro Ramos, s/n.
40. Rua General Bittencourt.
41. Rua Major José Augusto de Faria.
42. Rua Marechal Guilherme, s/n.
43. Rua Vidal Ramos, nº 74.
44. Escadaria do Rosário.
45. Rua Feliciano Nunes Pires.
46. Rua Barão de Batovi. Praça Osvaldo Bulcão Viana.
47. Rua Vitor Konder.
48. Rua Frei Evaristo.
49. Rua Professor Madeira Neves.
50. Av. Trompowski.
51. Rua Professor Madeira Neves.
52. Rua Luiz Delfino.
53. Rua Luiz Delfino.
54. Rua Alves de Brito.
55. Av. Beira-Mar Norte.
56. Rua Álvaro de Carvalho.
57. Rua Rafael Bandeira.
58. Rua Álvaro de Carvalho.

ANEXO

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO⁸²

OBRAS DE ARTE EM EDIFICAÇÕES NO BAIRRO CENTRO, EM FLORIANÓPOLIS, SC

A seleção de imagens a seguir é fruto de um levantamento fotográfico realizado nos dias 28 de outubro e 03 e 04 de novembro de 2007, na área compreendida pelo bairro Centro, em Florianópolis. Como base, partiu-se de um documento contendo a relação de obras de arte na cidade, do período 1990-2006, cedido pela Comissão Municipal de Arte Pública (documento também presente na seção Anexo). No entanto, algumas disparidades foram notadas, como obras de arte não existentes, edificações não encontradas e obras de arte não relacionadas.

Tal seleção de imagens, além de possibilitar um panorama da situação na cidade, já que o Centro é o bairro com mais benefícios cedidos, evidencia alguns casos de falta de cuidado e manutenção das obras de arte por parte dos condomínios e, por conseguinte, a falta de fiscalização do poder público municipal. Imagens das edificações foram registradas para mostrar a situação da obra de arte em relação ao edifício e ao espaço público.

Após as imagens, encontram-se os dados referentes às mesmas, relacionados em uma tabela: autor da obra de arte, nome da edificação, endereço, empresa responsável pela construção e ano do processo da obra de arte na prefeitura.

⁸² Autoria das imagens fotográficas: Guilherme Freitas Grad. Florianópolis, 2007.



01a



01b



02a



02b



02c



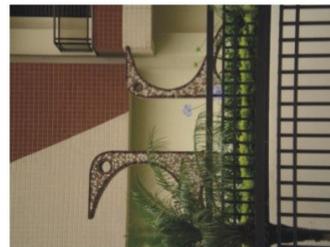
03a



03b



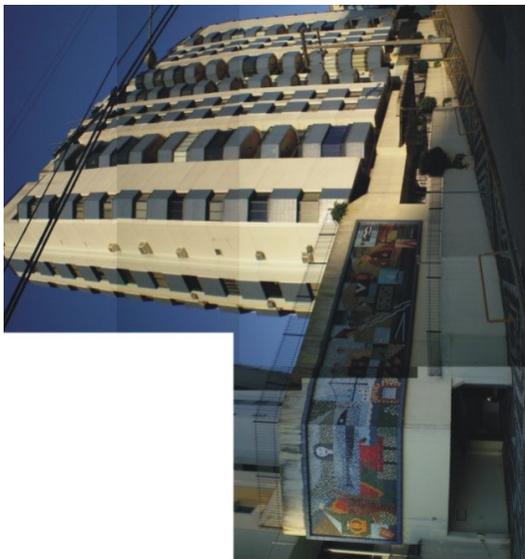
03c



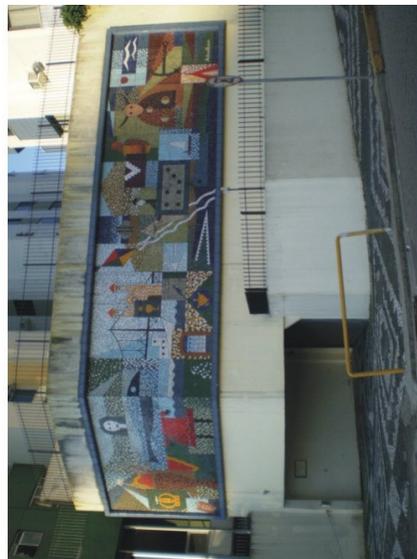
03d



03e



05a



05b



04c



04b



04a



06b



06a



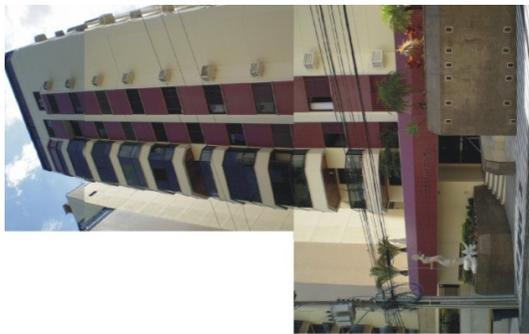
07a



07b



08a



08b



09a



09b



10a



10b



10c



12b



12a



11b



11a



14a



13b



13a



14b



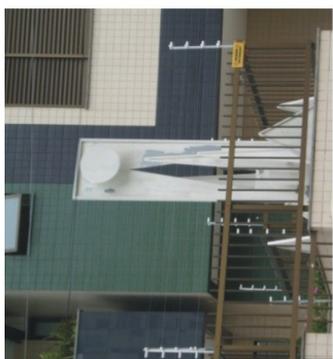
16c



16b



16a



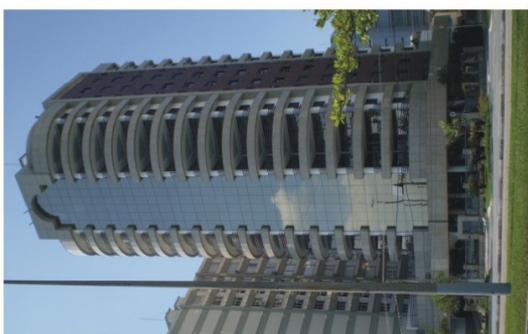
15b



15a



18b



18a



17b



17a



20b



22b



20a



22a



19b



21b



19a



21a



24b



26a



24a



26a



23b



25b



23a



25a



27a



27b



28a



28b



29b



29a



30a



30b



32b



34b



32a



33a



31b



33b



31a



33a



36b



38b



36a



38a



35b



37c



35a



37b



37a



40b



42b



40a



42a



39b



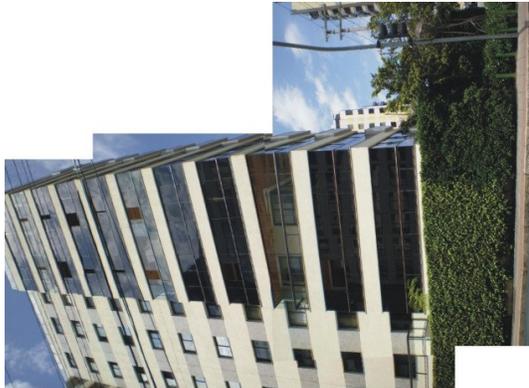
41b



39a



41a



44b



46b



44a



46a



43b



45b



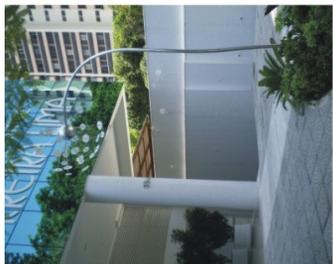
43a



45a



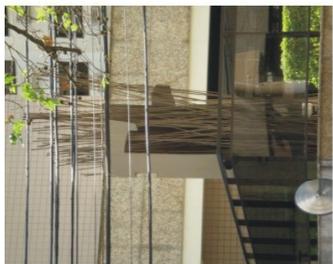
47a



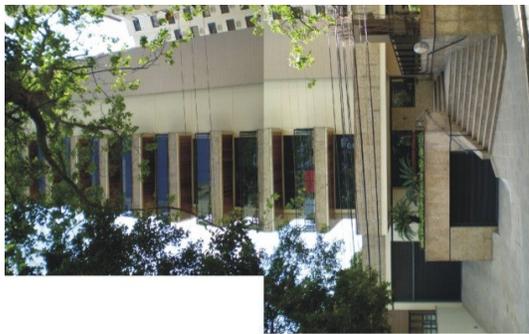
47b



48a



48b



48c



49b



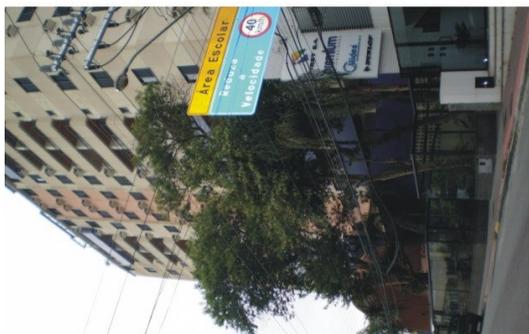
49a



50a



50b



51a



51b



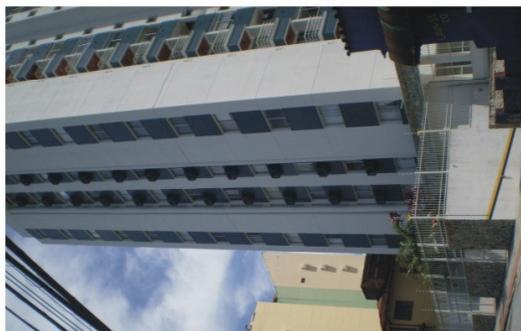
52a



52b



52c



54a



53b



53a



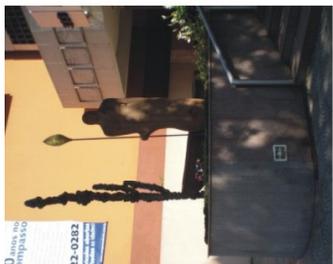
54b



56b



58b



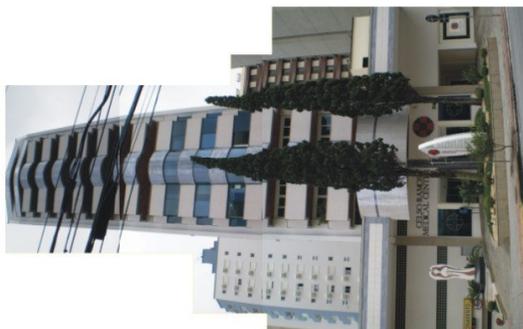
56a



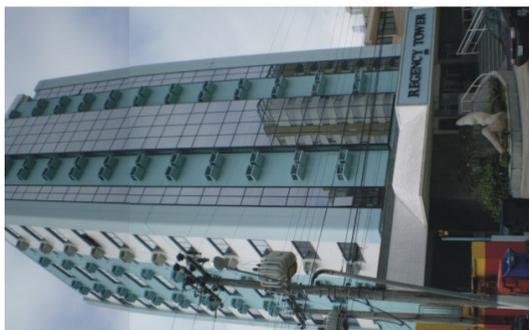
58a



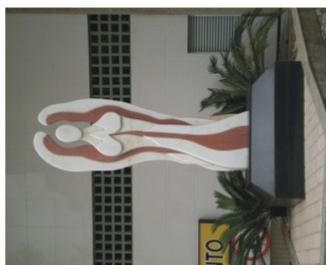
55b



57b



55a



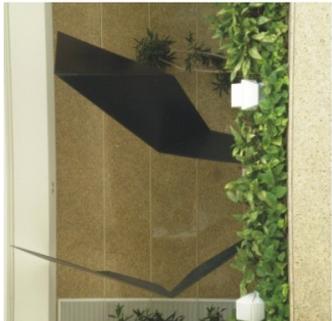
57a



59a



59b



60a



60b



60c



61b



61a



62a



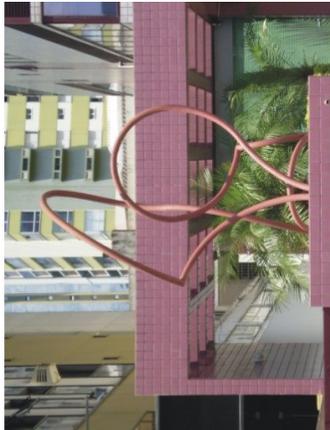
62b



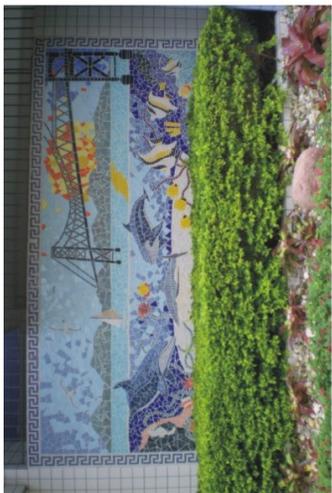
62c



64b



66b



64a



66a



63b



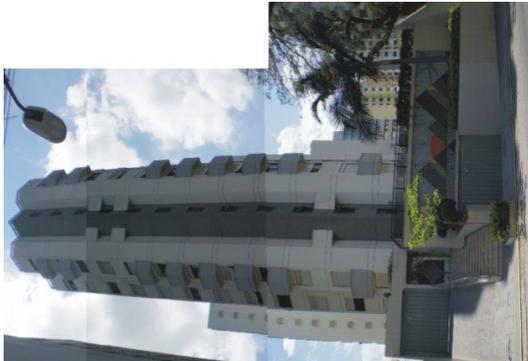
65b



63a



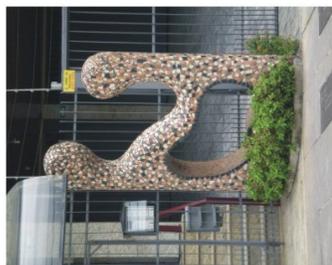
65a



68b



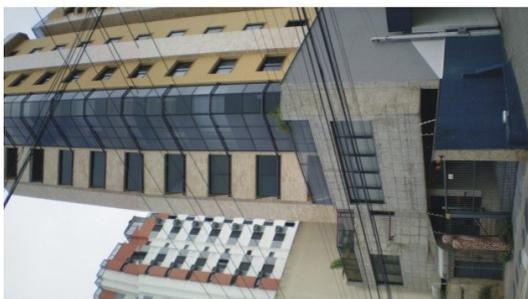
68a



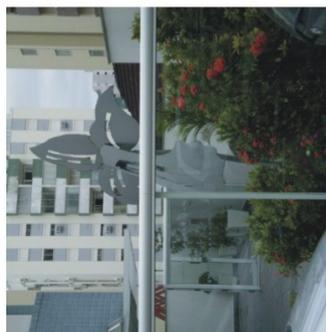
67b



69b



67a



69a

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO - OBRAS DE ARTE EM EDIFICAÇÕES NO BAIRRO CENTRO, EM FLORIANÓPOLIS, SC						
Nº	Ano de Aprov.	Denominação da Edificação	Endereço	Autor	Requerente	Observações
01	1998	Edifício Porto de Cadiz	Avenida Mauro Ramos, 1715	Adalberto Estrázulas	Pioneira da Costa Const. Incor. Ltda	não consta na lista cedida
02		Edifício Veneza	Avenida Mauro Ramos, 717	Adalberto Estrázulas	Daros Edificações e Obras Ltda	
03	1990	Edifício Monte D'arius	Rua Duarte Schutel, 100	Antônio Rozicki	Construtora Espaço Aberto Ltda	
04	1992	Residencial Vieira da Rosa	Largo Benjamin Constant, 691	Antônio Rozicki	Daros Edificações e Obras Ltda	
05	1994	Residencial Paulier	Rua Tenente Silveira, 798	Antônio Rozicki	Cota Empreendimentos Imobiliários Ltda	
06	1994	Residencial Solar de Cadiz	Rua Durval Melquiades de Souza, 755	Antônio Rozicki	Cota Empreendimentos Imobiliários Ltda	
07	1995	Residencial Orlando Becker	Rua Luiz Delfino, 89	Antônio Rozicki	Engel Cons. Emp. Imob. e Hotelaria	
08	1995	Residencial Tour D'Argent	Rua Altamiro Guimarães, 321	Antônio Rozicki	ACCR Construções Ltda	
09	1995	Edifício Serra Costa	Rua Presidente Coutinho	Antônio Rozicki	ACCR Construções Ltda	
10	1995	Condomínio Oscar Cardoso Filho	Rua Luiz Delfino, 254	Antônio Rozicki	ACCR Construções Ltda	
11	1995	Residencial Mario Cantição	Rua Rafael Bandeira, 50	Antônio Rozicki	ACCR Construções Ltda	
12	1996	Residencial Saint Peter	Servidão Jair Silva, 50	Antônio Rozicki	Construtora e Incorp Sieta Ltda	
13	1996	Edifício Boulevard Saint Michel	Rua Esteves Júnior, 522	Antônio Rozicki	Cota Empreendimentos Imobiliários Ltda	
14	1997	Residencial Pedra Branca	Rua Ferreira Lima, 178	Antônio Rozicki	Empreendimento Imobiliário Zita Ltda	
15	1997	Residencial Linda Salum	Rua Madalena Barbi, 39	Antônio Rozicki	Construtora Espaço Aberto Ltda	
16	1997	Edifício Stockport Residence	Rua Rafael Bandeira	Antônio Rozicki	Campou de Almeida Engenharia Ltda	
17	1998	Edifício Dona Amélia	Rua Durval Melquiades de Souza, 691	Antônio Rozicki	Campou de Almeida Engenharia Ltda	
18	1998	Edifício Porto Régio	Avenida Rubens de Arruda Ramos	Antônio Rozicki	Cota Empreendimentos Imobiliários Ltda	
19	1999	Residencial Mirante das Baías	Alameda Adolfo Konder, 1000	Antônio Rozicki	Daros Edificações e Obras Ltda	
20	1999	Residencial Barriga Verde	Avenida Hercílio Luz, 1349	Antônio Rozicki	ACCR Construções Ltda	
21	2000	Edifício Villa da Colina	Rua Duarte Schutel, 215	Antônio Rozicki	Zita Empreendimentos Imobiliários Ltda	
22	2000	Residencial Mirante do Cais	Rua Cristóvão Nunes Pires, 202	Antônio Rozicki	Daros Edificações e Obras Ltda	
23	2000	Residencial Hanna Julia	Alameda Governador Heriberto Hulise, 126	Antônio Rozicki	Morro Administração e Const. Ltda	
24	2001	Edifício Solar de Castela	Rua Durval Melquiades de Souza com Rua Brigadeiro Silva Paes, 111	Antônio Rozicki	Cota Empreendimentos Imobiliários Ltda	
25		Residencial Alberto Entres	Rua Presidente Coutinho com Rua Barão de Batovi, 349	Antônio Rozicki		
26	1999	Residencial Viena	Rua Dr. Arminio Tavares, 111	César Campos Jr	Construtora Beco	
27	2000	Edifício Cristal	Rua Altamiro Guimarães, 245	César Campos Jr	N.A Const. E Incorporadora Ltda	
28		Residencial Augusto Brüggemann	Rua Alves de Brito, 492	César Campos Jr		não consta na lista cedida
29		Edifício Porto das Escunas	Rua Arno Hoeschl, 114	César Campos Jr		não consta na lista cedida
30	1999	Edifício Beira Mar Building	Rua Bocaiúva com Rua Alves de Brito, 141	Elaine Erig	Estância Construções e Inc. Ltda	
31	1999	Residencial Dona Heloísa	Rua Santo Inácio de Loyola	Elaine Erig	Planel Engenharia e Const. Ltda	
32	1998	Residencial Monte Carlo	Rua Esteves Júnior, 574	Elenice Zardo	Koerich Const. Participação Ltda	
33	1999	Residencial Francesco di Arcone	Rua General Bitencourt, 699	Elias de Andrade	AM Const. E Incomp. Ltda	
34	2001	Residencial Mansão do Largo	Rua Amiranthe Alvim com Largo Benjamin Constant	Genésio Galvão	Pioneira da Costa Const. Incor. Ltda	
35	2000	Residencial Selma	Rua Luiz Delfino, 111	Giovana Zimmermann	Planel Engenharia e Const. Ltda	
36	2000	Residencial Heitor Villa Lobos	Rua Prof. Herminio Jaques, 54	Giovana Zimmermann		
37	2002	Edifício Shopping Top Tower Center	Rua Esteves Júnior, 90	Giovana Zimmermann	Planel Engenharia e Incorporações Ltda	
38	2002	Residencial Salum	Rua Amiranthe Lamego com Rua Henrique Brugman	Giovana Zimmermann	Planel Engenharia e Const. Ltda	
39	2006	Residencial Léa de Castro Ramos	Rua São Jorge, 91	Giovana Zimmermann	Monteiro Arquitetura	
40	1995	Residencial Thomaz Chaves Cabral	Rua Altamiro Guimarães, 360	João Otávio N. Filho	Construtora BaC Eng. e Incomp. Ltda	
41	1999	Residencial Porto Príncipe	Rua Cristóvão Nunes Pires, 170	João Otávio N. Filho	Construtora Meridiana Ltda	
42	2000	Residencial Ville Blanche	Rua Dom Joaquim, 827	João Otávio N. Filho	Magno Martins Engenharia Ltda	
43	2002	Residencial Palladium	Rua Ferreira Lima	Laércio L. da Silva	Paver Hassermer Ltda	
44	1995	Edifício Villa Fiori	Rua Bocaiúva, 2128	Maurício Muniz	Portobello Gomes ABPS Ltda	
45	1996	Centro Empresarial Barão do Rio Branco	Avenida Rio Branco, 448	Max Moura	BAUTEC Const. Incomp. Ltda	
46	1998	Centro Executivo Ilha de Santorini	Rua Dom Jaime Câmara, 77	M. Flávia Fernandes	Nas Empreendimentos Imobiliários Ltda	

47	2006	Centro Executivo Ferreira Lima	Avenida Trompowski, 354	Nani Eskelsen	Carlos Hoepcke Adm. E Emp. Ltda	
48	1996	Residencial Erckmann	Rua Alamiro Guimarães, 305	Paulo Gaia	Morro Administração e Const. Ltda	
49	2004	Residencial Parque da Luz	Rua Felipe Schmidt, 1132	Pedro Pires	Koenich Const. Participação Ltda	
50	1997	Edifício Walter Meyer Home Village	Rua Esteves Júnior, 605	Plínio Verani Júnior	Makenji Incorp. e Construções	
51	1997	Residencial Maison Cartier	Rua São Francisco, 141	Plínio Verani Júnior	Magno Martins Engenharia Ltda	
52	1997	Residencial Royal Tower	Rua Esteves Júnior, 366	Plínio Verani Júnior	Etecol Engenharia Ltda	
53	1997	Condomínio Residencial Morada das Flores	Avenida Presidente Nereu Ramos, 420	Regina Rozicki	Campos de Almeida Engenharia Ltda	
54	2001	Residencial Antônio Souza	Rua Hermann Blumenau, 95	Regina Rozicki	Construtora Espaço Aberto Ltda	
55	1997	Commercial Regency Tower	Rua Dom Jaime Câmara, 179	Ricardo Kersting	Magno Martins Engenharia Ltda	
56	1997	Mirage Tower	Avenida Rio Branco, 333	Ricardo Kersting	Magno Martins Engenharia Ltda	
57	1999	Edifício Celso Ramos	Rua Dom Joaquim, 849/885	Ricardo Kersting	Construtora Ece Ltda	
58	2000	Edifício Trompowski Class	Avenida Trompowski, 420	Ricardo Kersting	Magno Martins Engenharia Ltda	
59	2003	Residencial Porto dos Corais	Rua Cristóvão Nunes Pires, 180	Ricardo Kersting	Construtora Meridiana Ltda	
60	2003	Empreendimento Classic Firenze	Avenida Mauro Ramos, 1487	Ricardo Kersting	Magno Martins Engenharia Ltda	
61	1999	Edifício Porto Seguro	Rua Urbano Salles	Ricardo Mendonça	Planet Engenharia e Const. Ltda	
62	1997	Residencial Maria de Haro	Rua Alamiro Guimarães, 302	Rodrigo de Haro	Planet Engenharia e Const. Ltda	não consta na lista cedida
63		Centro Commercial Saint James	Rua Presidente Coutinho, 311			não consta na lista cedida
64		Edifício Anna Teresia	Rua Almirante Lamego, 683			não consta na lista cedida
65		Edifício Classic	Rua São Francisco, 206			não consta na lista cedida
66		Edifício Comercial Dom Jaime Câmara	Rua Dom Jaime Câmara, 66			não consta na lista cedida
67		Edifício Le Mont de Maisson	Rua Almirante Lamego, 1090			não consta na lista cedida
68		Residencial Gaia	Avenida Trompowski, 224			não consta na lista cedida
69		Residencial Fiori Di Graziella	Rua Duarte Schutel, 204			não consta na lista cedida

ANEXO

LEIS MUNICIPAIS

OBRAS DE ARTE EM EDIFICAÇÕES – FLORIANÓPOLIS, SC

As leis e decretos municipais referentes à política e gestão de obras de arte em edificações, comentadas no texto do Fragmento 03 do Platô 03 (“In→Ação: gestão e política urbana sobre Arte Pública em Florianópolis”), encontram-se a seguir documentadas.

LEI MUNICIPAL Nº 3.255

ANEXO 01 (1994)

f1. 01

PMF

Do Gabinete do Prefeito da Cidade de Florianópolis

PUBLICADO N.º 13.808
DE SANTA CATARINA
EM 19.10.89.

Assinatura

LEI Nº 3.255

CÓPIA DA COAVAL

AUTORIZA EXECUÇÃO DE PINTURAS E/OU OBRAS DE ARTE NAS EDIFICAÇÕES, CRIA INCENTIVO E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

Faço saber a todos os habitantes do Município de Florianópolis, que a Câmara de Vereadores aprovou e sancionou a seguinte Lei,

1º - Fica o Poder Executivo Municipal autorizado a fiscalizar a pintura de arte nas paredes externas das edificações com mais de 02 (dois) pavimentos, bem como a instalação de obra de arte na área interna e na área do afastamento frontal mínimo obrigatório, que sejam compatíveis com o projeto arquitetônico, se harmonizem com as cores do prédio e obedeçam a comunicação visual, para a quadra onde se situarem, previamente aprovada pelo IPUF.

2º - As pinturas e obras mencionadas no "Caput" do Artigo anterior, deverão ser, prioritariamente, de autoria de artistas plásticos florianopolitanos ou radicados na região da Grande Florianópolis.

3º - Para os efeitos desta Lei entenda-se por:

I - Pintura de Arte - aquela executada nas paredes externas das edificações, sob forma de painés, podendo conter ou não mensagens publicitárias em seu rodapé;

II - Obra de Arte - esculturas e outros meios de expressão.

4º - As pinturas e obras de arte de que tratam esta Lei deverão ser originais, não se constituindo de repro-

Insac 55058



Do Gabinete do Prefeito da Cidade de Florianópolis

11. 02
Lei nº 3.255

dução ou réplica devendo, ainda, integrarem-se a estrutura arquitetônica da edificação.

Parágrafo Único - as pinturas e obras definidas no "Caput" deste Artigo, não poderão ser executadas com material de fácil perecibilidade.

- As edificações contempladas com as pinturas e obras de arte previstas nesta Lei, poderão beneficiar-se com um acréscimo de 2% nos seus índices de aproveitamento e taxa de ocupação previstos no Plano Diretor.

- As edificações que desta Lei se beneficiarem, deverão, quando da solicitação do alvará de licença para construção, instruírem o processo com os projetos de arte, previamente aprovados, os quais deverão ser visados pelo Autor do projeto arquitetônico da edificação.

Parágrafo Único - os projetos de arte serão aprovados por uma comissão formada por membros indicados pela Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo e Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, a ser definida em regulamento.

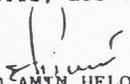
- O "HABITE-SE" da edificação somente será concedido após conclusão da pintura ou obra de arte

- A presente Lei será regulamentada por ato do Chefe do Poder Executivo, no prazo de 60 (sessenta) dias.

- Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação.

10) Revogam-se as disposições em contrário.

Municipal, em Florianópolis, aos 03 de outubro de 1989.


ESPERIDIÃO AMIN HELOU FILHO
PREFEITO MUNICIPAL

ÔNIO HENRIQUE BULCÃO VIANNA SÉRGIO SACHET
TÁRIO MUNICIPAL DE ADMINISTRAÇÃO SECRETÁRIO MUNICIPAL DE FINANÇAS

LEI MUNICIPAL Nº 5.055

LEI COMPLEMENTAR Nº 001/97

SUBSEÇÃO VIII

Das obras de arte nas edificações

Art. 81 Toda edificação ou praça pública com área igual ou superior a 1.000,00m² (hum mil metros quadrados) que vier a ser construída no município de Florianópolis deverá ser contemplada com obra de arte, podendo beneficiar-se com um acréscimo de 2% (dois por cento) nos seus índices de aproveitamento, com acréscimo decorrente nas taxas de ocupação, respeitando os demais limites de ocupação, desde que as obras de arte mencionadas sejam:

- I – situadas nas paredes externas ou no afastamento frontal da edificação, de modo a serem observados pelos transeuntes;
- II – originais, não se constituindo em reprodução ou réplica;
- III – compatíveis com a estética do projeto arquitetônico e obedçam as normas de comunicação visual em vigor;
- IV – parte integrante da obra arquitetônica, de modo que não possam ser removidas, deslocadas ou substituídas;
- V – executadas com materiais de alta durabilidade, acompanhando a vida útil da edificação;
- VI – adotados os critérios de segurança para garantir sua estabilidade;
- VII – compatíveis com a livre circulação de pedestres e não diminuam as áreas de estacionamento.

§1º – As obras de arte de que trata este artigo são pinturas, painéis, relevos e esculturas.

§2º – As dimensões mínimas de pinturas, painéis e relevos serão de 2,50m (dois metros e cinquenta centímetros) de altura por 4,00m (quatro metros) de largura; e a volumetria mínima para esculturas será de 2,00m² (dois metros quadrados) de base por 2,50m (dois metros e cinquenta centímetros) de altura.

§3º – A aprovação dos projetos de obras de arte será feita por uma comissão a ser definida em regulamento, no prazo máximo de 90 (noventa) dias após a data de publicação desta lei, ouvido o SEPHAN quando se tratar de edificações de interesse histórico / arquitetônico, ou situar-se na vizinhança desta.

§4º – O “habite-se” da edificação somente será concedido após a conclusão da obra de arte.

§5º – A assinatura ou marca do autor deverá ocupar no máximo 1% (um por cento) da área total.

§6º – As obras de arte em praças públicas caberão aos loteadores, ou ao município quando se tratar de praça existente à data desta lei.

DECRETO Nº 0237/97

DECRETO Nº 0237/97

REGULAMENTA AS ATIVIDADES DA COMISSÃO DE
ANÁLISE E JULGAMENTO DAS OBRAS DE
ARTE NAS EDIFICAÇÕES

A Prefeita Municipal de Florianópolis, no uso de suas atribuições, e com base no artigo 81, parágrafo 3o, da Lei 5.055, de 19 de fevereiro de 1997:

DECRETA

Art. 1o – A comissão que analisa os Projetos de Obra de Arte nas Edificações de que dispõe o artigo 81, da Lei 5.055, de 19 de fevereiro de 1997, será vinculada à estrutura administrativa do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF e terá suas atividades regulamentadas por este Decreto.

Art. 2o – A Comissão será composta por dois representantes, titular e suplente, das seguintes entidades:

- a) Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF;
- b) Fundação Franklin Cascaes;
- c) Associação Catarinense de Artistas Plásticos – ACAP;
- d) Associação dos Artistas Plásticos de Santa Catarina – AAPLASC;
- e) Universidade para o Desenvolvimento de Santa Catarina – UDESC;
- f) Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC;
- g) Instituto dos Arquitetos do Brasil. Seção de Santa Catarina - IAB – SC

Art. 3o – A Comissão reunir-se-á sempre que convocada, cabendo ao IPUF a coordenação e a secretaria dos trabalhos.

Art. 4o – A Comissão deliberará, sempre, com a presença de, no mínimo cinco membros, os quais terão as seguintes atribuições:

I – Analisar e julgar os projetos de arte apresentados;

II – Emitir parecer do julgamento dos projetos de obras de arte apresentados à Secretaria de Administração, para a concessão ou

não, do benefício do acréscimo no Índice de Aproveitamento, previsto na lei;

III – Emitir parecer para a Prefeitura Municipal, especialmente quanto à implantação de monumentos e ou Obras de Arte em logradouros públicos e para as demais instituições culturais ou artísticas que visem a melhoria da Imagem Visual Urbana de Florianópolis;

Art. 5o – Os membros da Comissão não poderão participar da produção de Obras de Arte que concorram ao benefício do artigo 81, da Lei 5.055/97.

Art. 6o – Competirá ao IPUF, o registro e o arquivamento dos projetos que forem analisados pela Comissão, bem como de cópia dos julgamentos dos mesmos.

Art. 7o – Os benefícios de incremento do Índice de Aproveitamento, através de Obras de Arte, somente poderão ser requeridos para construções, a partir de 04 (quatro) pavimentos, inclusive.

Art. 8o – As Obras de Arte não poderão interferir na livre circulação dos pedestres e deverão preservar os locais destinados aos estacionamentos e à segurança.

Art. 9o – Os projetos de Obras de Arte, para serem analisados pela Comissão deverão possuir:

I – Memorial descritivo contendo:

- a) localização da Obra de Arte, incluindo logradouro e/ou edifício;
- b) conceito desta Obra de Arte;
- c) descrição do material a ser empregado (suporte, cores e outras) e do modo de execução;
- d) dimensões da Obra de Arte;
- e) autor da Obra de Arte, com seu curriculum vitae, sucinto;
- f) autor do projeto arquitetônico;
- g) responsável técnico pela execução da Obra de Arte.

II – Planta de situação do imóvel, com o nome das ruas ou avenidas correspondentes;

III – Planta do pavimento térreo do Projeto Arquitetônico, indicando a

Obra de Arte e os demais elementos construídos, especialmente acessos públicos, aberturas, rampas e escadas;

IV – **Desenho de uma fachada, uma elevação ou corte mostrando a Obra de Arte;**

V - **Maquete em escala compatível, quando tratar-se de elemento tridimensional.**

VI – **Duas (02) fotos coloridas da Obra de Arte ou da Maquete;**

Art. 10o - **Os projetos serão protocolados na Secretaria de Administração e remetidos ao IPUF para análise e julgamento, e que, se aprovados, serão enviados à SUSP para liberação do Alvará de Licença com o incremento do Índice de Aproveitamento, previsto no artigo 81, da Lei 5.055/97.**

Art. 11o – **A execução da Obra de Arte deverá permanecer fiel ao Projeto Aprovado, obedecendo a localização, dimensões, materiais, texturas e cores especificadas.**

Art. 12o – **A Obra de Arte deverá ser parte integrante da obra arquitetônica, de tal forma que não possa ser removida, deslocada da sua posição original ou substituída.**

Art. 13o – **A Empresa Construtora deverá transferir à Obra de Arte para o Condomínio, após a concessão do Habite-se, o qual deverá firmar um termo de compromisso com a Prefeitura Municipal de Florianópolis, responsabilizando-se pela manutenção e pela integridade da Obra de Arte, assim como pelos reparos e/ou restaurações que forem necessárias a mesma, durante o período de vida útil da edificação.**

Art. 14o – **A execução de Obra de Arte em desacordo com o Projeto, sua substituição, remoção ou falta de manutenção dará ensejo à Empresa Construtora ou Condomínio de cobrança de multa igual a área acrescida na edificação multiplicada pelo CUB (Custo Unitário Básico) vigente.**

Art. 15o – **Este Decreto entrará em vigência na data da sua publicação, revogando-se as demais disposições em contrário.**

PROPOSTA DE PROJETO DE LEI COMPLEMENTAR – 14/mar/2006

Modificação do dia 14 de março de 2006.

PROJETO DE LEI COMPLEMENTAR N.º...../2004

ALTERA REDAÇÃO DO ART. 81 DA LEI N.º 001/97, JÁ ALTERADO PELA LEI N.º 114/2003. REVOGA A LEI 114/2003 E OS INCISOS I,II,III,IV,V,VI,VII E PARÁGRAFOS 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 6º DO ART. 81. CRIA NOVOS PARÁGRAFOS

Faço saber a todos os habitantes do Município de Florianópolis, que a Câmara da Vereadores aprovou e eu sanciono a seguinte Lei.

Art. 1º - O Art. 81 da Lei Complementar n.º 001 de 18.02.97, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 81 – Toda edificação ou praça, de caráter Público, com área edificável superior a 2.000m² (Dois mil metros quadrados), que vier a ser construída no Município de Florianópolis, deverá ser contemplada com obra de Arte Pública de reconhecido valor artístico. As edificações de caráter privado que implantarem obras de Arte Pública, poderão beneficiar-se com um acréscimo de 2% (dois por cento) no seu Índice de Aproveitamento, com acréscimo decorrente nas Taxas de Ocupação, respeitados os demais limites de ocupação.

§ 1º - A obra de Arte Pública deverá ser implantada de forma a permitir uma ampla visualidade pública, e provocar uma interação entre o espaço público e paisagem urbana, apresentar caráter inovador, contribuindo para o acervo de Arte Pública do Município.

§ 2º - A obra deverá ser executada com materiais de alta durabilidade, acompanhando a vida útil da edificação e sua autoria deverá ser de artista

plástico cadastrado no Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF.

§ 3º - O responsável técnico pela edificação e o artista plástico serão solidariamente responsáveis pela execução e segurança da obra.

§ 4º - As obras de arte de que trata este artigo poderão ser de natureza bidimensional, de no mínimo 10m² (Dez metros quadrados) de área, tridimensional, de no mínimo 3m³ (Três metros cúbicos), ou outros formatos avaliados pela Comissão.

§ 5º - A comissão de análise e julgamento das obras de arte passa a denominar-se Comissão Municipal de Arte Pública (CMAP), que atuará junto ao Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF, numa gerência específica que será criada, ficando esta responsável em avaliar e aprovar toda obra de Arte Pública a ser inserida no Município de Florianópolis. Conforme as normas do caput deste artigo.

§ 6º - O “habite-se” da edificação somente será concedido após a conclusão da obra de arte e, mediante parecer favorável da Comissão (CMAP).

§ 7º - Será vedada a substituição, modificação ou oclusão das obras aprovadas sem autorização da Comissão (CMAP), sob pena de estarem os responsáveis, sujeitos a todas as sanções administrativas previstas em lei.

§ 8º - Os benefícios deste artigo poderão ser estendidos para empreendedores que optarem por patrocinar obras de Arte Pública, devidamente aprovada pela Comissão (CMAP). (N.R.)

Art. 2º - O Poder Executivo num prazo de 90 (noventa) dias regulamentará a presente Lei. No que se fizer necessário.

Art. 3º - Fica revogada a Lei n.º 114 de 24 de abril de 2003 e incisos I a VII e parágrafos 1º a 6º do Art. 81 ora alterado.

Esta Lei Complementar entra em vigor na data de sua publicação.

PROPOSTA DE DECRETO – 18/abril/2006

REVISÃO – REUNIÃO DO DIA 18-04-2006.

DECRETO Nº (O Decreto só recebe o número depois de aprovado)

REGULAMENTA AS ATIVIDADES DA COMISSÃO MUNICIPAL DE ARTE PÚBLICA

O Prefeito Municipal de Florianópolis, no uso de suas atribuições, e com base no artigo 81, parágrafo 3º, da Lei 5.055, de 19 de fevereiro de 1997:

DECRETA:

Art. 1º – Fica criada a Comissão Municipal de Arte Pública, com a finalidade de analisar e julgar os Projetos de Obra de Arte nas Edificações e espaços públicos de que dispõe o artigo 81, da Lei 5.055, de 19 de fevereiro de 1997.

§ único – A Comissão Municipal de Arte Pública será vinculada à estrutura administrativa do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, IPUF e terá suas atividades regulamentadas por este Decreto.

Art. 2º – A Comissão será composta por dois representantes, titular e suplente, das seguintes entidades com reconhecida competência:

- a) Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF;
- b) Fundação Franklin Cascaes - FFC;
- c) Associação Catarinense de Artistas Plásticos – ACAP;
- d) Associação dos Artistas Plásticos de Santa Catarina – AAPLASC;
- e) Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC;
- f) Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC;
- g) Instituto dos Arquitetos do Brasil, Seção de Santa Catarina - IAB – SC

Art. 3º – A comissão será constituída por um Presidente e Secretário, definidos pela própria Comissão.

Art. 4º - A comissão reunir-se-á sempre que convocada, cabendo ao presidente da Comissão a coordenação dos trabalhos.

Art. 5º – A Comissão deliberará, sempre, com a presença de, no mínimo, cinco membros, e terá (os quais terão) as seguintes atribuições:

I – Estabelecer políticas de Arte Pública para o Município, bem como forma de disseminá-las;

II - Analisar e julgar os projetos de arte apresentados;

III – Emitir parecer do julgamento dos projetos de obras de arte apresentados à Secretaria de Administração, para a concessão ou não do benefício do acréscimo no Índice de Aproveitamento, previsto na lei;

IV – Emitir parecer ao executivo quanto à implantação de monumentos e Obras de Arte Públicas em logradouros e para as demais instituições culturais ou artísticas que visem a melhoria da imagem visual urbana do Município.

Art. 6º – Os membros da Comissão não poderão participar da produção de Obras de Arte que concorram ao benefício do artigo 81, da Lei 5.055/97.

§ único – (inciso VIII –) Competirá a Gerência de Arte Pública do IPUF, o registro e o arquivamento dos projetos que forem analisados pela Comissão, bem como de cópia dos julgamentos e deliberações. (dos mesmos.)

Art.7o – As Obras de Arte não poderão interferir na livre circulação dos pedestres e deverão preservar os locais destinados aos estacionamentos e à segurança.

Art. 9o – Os projetos de Obras de Arte, para serem analisados pela Comissão deverão possuir:

I – Memorial descritivo contendo:

- a) localização da Obra de Arte, incluindo logradouro e/ou edifício;
- b) descrição do material a ser empregado (suporte, cores e outras) e do modo de execução;
- d) dimensões da Obra de Arte;
- e) autor da Obra de Arte, com seu *curriculum vitae*, sucinto;
- f) autor do projeto arquitetônico, anexando parecer sobre o projeto.
- g) responsável técnico pela execução da Obra de Arte.

II – Planta de situação do imóvel, com o nome das ruas ou avenidas correspondentes;

III – Planta do pavimento térreo do Projeto Arquitetônico, indicando a Obra de Arte e os demais elementos construídos, especialmente acessos públicos, aberturas, rampas e escadas;

IV – Desenho de uma fachada, uma elevação ou corte mostrando a Obra de Arte, em escala compatível e o contexto de implantação, relação fundo/figura e planos de cores,.

V – Maquete eletrônica e quando modelo convencional apresentar um modelo em escala compatível para apreciação.

VI – Duas (02) fotos coloridas da Obra de Arte ou da maquete; com uma boa qualidade de visualização.

Art. 10o - Os projetos serão protocolados no pró- cidadão Secretaria de Administração e remetidos ao IPUF para análise e julgamento, os quais, se aprovados, serão enviados à SUSP para liberação do Alvará de Licença com o incremento do Índice de Aproveitamento, previsto no artigo 81, da Lei 5.055/97.

Art. 11o – A execução da Obra de Arte deverá permanecer fiel ao Projeto aprovado, obedecendo a localização, dimensões, materiais, texturas e cores especificadas necessária a implantação da obra.

Art. 12o – A Obra de Arte deverá apresentar uma interação com o espaço público e a paisagem urbana adequando-se a escala do edifício, de (tal) forma que não possa ser removida, deslocada da sua posição original ou substituída.

§ único - Em caráter de excepcionalidade, a obra poderá ser substituída após a devida apreciação de nova obra pela Comissão.

Art. 13o – O autor da obra deverá estar filiada a uma entidade da categoria ,apresentar um currículo de reconhecimento e estar cadastrado junto ao IPUF.

Art. 14º- A Empresa Construtora deverá transferir à Obra de Arte para o Condomínio, após a concessão do “Habite-se”, o qual deverá firmar um termo de compromisso com a Prefeitura Municipal de Florianópolis, responsabilizando-se pela manutenção e pela integridade da Obra de Arte, assim como pelos reparos e/ou restaurações que forem necessárias , durante o período de vida útil da edificação.

Art. 15o – A Obra deverá apresentar caráter inovador e contribuir para o acervo de Arte Pública do Município de Florianópolis, criando um marco visual, com temáticas não recorrentes ou decorativas.

§ único - O autor deverá acompanhar a execução da obra de arte e será o responsável técnico que responderá legalmente por ela, tanto pela segurança quanto sua integridade.

Art. 16º- A execução de Obra de Arte em desacordo com o Projeto aprovado, sua substituição sem autorização, remoção ou falta de manutenção dará ensejo à cobrança de multa pela prefeitura a Empresa Construtora até a concessão do "Habite-se" ou ao (condomínio) Condomínio, após o "Habite-se", no valor igual à área acrescida na edificação multiplicada pelo CUB (Custo Unitário Básico) vigente.

Art. 17 º- Será limitado o número de obras, no mínimo duas obras por artista (rua? Bairro ?)

Art. 18º- As obras em edifícios e áreas públicas deverão ser objeto de concurso.

Art. 19º- Fica criada a Gerência de Arte Pública . vinculada à estrutura do IPUF, com as seguintes atribuições:

- I - Implantação das políticas de Arte pública do município de Florianópolis.
- II - Administração e estruturação dos trabalhos desenvolvidos pela Comissão;
- III - Recebimento e guarda dos processos e maquetes.
- IV - Coordenação das ações relacionadas à divulgação e disseminação de políticas de Arte Pública
- V - Tombamento e preservação memória das obras historicamente aprovadas;
- VI –Divulgação das ações e do acervo
- VII –Estabelecimento de edital para realização de concursos.
- VIII – Gestão de políticas de concurso para inserção de obras no espaço público.
- IX - Cadastramento dos artistas .

DÁRIO ELIAS BERGER
PREFEITO MUNICIPAL

np.

ANEXO

RELAÇÃO DE OBRAS DE ARTE APROVADAS

PREFEITURA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS, SC

Segue a relação de obras de arte aprovadas pela lei de inserção de obras de arte em edifícios, do período de sua implantação até o ano de 2006. Tal relação foi cedida pela Comissão Municipal de Arte pública em novembro de 2007.

LISTAGEM DAS OBRAS DE ARTES EDIFICAÇÕES / GERAL DOS BAIRROS

Data Aprov.	Endereço	Autor	Processo	Bairro
30/05/1990	Duarte Schutel - Ed. Monte Darius	Antônio Rozicki	sem nº	Centro
27/02/1991	Duarte Schutel - Ed. Vivendas de Itaparica	Antônio Rozicki	2345/919	Centro
18/03/1991	Tenente Silveira - Ed. Dona Elza	Antônio Rozicki	4054/911	Centro
06/08/1991	Prudente de Moraes - Hotel Residência	César Campos Jr	9486/017	Canasvieiras
14/07/1992	Largo Benjamin Constant, 15 - Res. Vieira da Rosa	Antônio Rozicki	8427/925	Centro
04/09/1992	Oswaldo Hulse - Res. Madre M.Vilac	Antônio Rozicki	10154/922	Canasvieiras
20/11/1992	Ap. Pascoal / M.Lacombe - Res. L. Gustavo	Antônio Rozicki	13611/925	Canasvieiras
21/12/1992	Das Nações - Res. das Nações	Antônio Rozicki	15487/920	Canasvieiras
30/12/1993	Praça Pererira Oliveira - Res. Das Nações	Antônio Rozicki	18849/938	Canasvieiras
14/02/1994	Tenente Silveira / Padre Roma - Ed. Paulier	Antônio Rozicki	1426/940	Centro
14/06/1994	Antonio Heil - Res. Albatroz	Hassis	9267/948	Canasvieiras
05/09/1994	Beira Mar / Prud. de Moraes - Hotel Lexus Interm.	Hassis	14391/945	Canasvieiras
19/10/1994	Rui Barbosa / Joaquim Costa - Res. Lousiana	Antônio Rozicki	12764/943	Agronômica
19/10/1994	Durval Melquíades de Souza - Res. Solar de Cadiz	Antônio Rozicki	16459/943	Centro
30/01/1995	Luiz Delfino - Res. Orlando Becker	Antônio Rozicki	20610/947	Centro
17/03/1995	Altamiro Guimarães - Res. Tour D'Argent	Antônio Rozicki	4835/956	Centro
17/03/1995	Prof. Milton Leite da Costa - Res. Lacus	M. Flávia Gonçalves	5226/953	Canasvieiras
10/04/1995	Presidente Coutinho - Ed. Serra Costa	Antônio Rozicki	7714/955	Centro
14/06/1995	Bocaiúva / Alves de Brito - Ed. Villa Fiori	Maurício Muniz	11852/950	Centro
14/06/1995	Ivo Silveira - Ed. Boulevard "Hercílio Luz"	Rafael Rodrigues	12071/951	Estreito
26/06/1995	Luiz Delfino / Rafael Bandeira - Ed. Oscar Cardoso	Antônio Rozicki	11213/957	Centro
19/07/1995	Rafael Bandeira - Ed. Mário Cântiçao	Antônio Rozicki	13399/950	Centro
29/08/1995	Cristóvão Nunes Pires - Res. Porto dos Corais	Antônio Rozicki	15240/959	Centro
29/08/1995	Sérgio Gil - Ed. Res. Sérgio Gil	Rafael Rodrigues	14878/950	Estreito
05/09/1995	Patrício Caldeira de Andrade - Res. João Machado	Antônio Rozicki	17187/958	Capoeiras
18/10/1995	Cristóvão Nunes Pires - Res. Porto Príncipe	Antônio Rozicki	18938/957	Centro
24/10/1995	Professora Maria Flora Pausewang - Res. Ilha de Capri	Zaira de Lucca	18886/957	Trindade
31/10/1995	São Pedro - Ed. Res. Arpoador	Antônio Rozicki	19662/955	Estreito
31/10/1995	Altamiro Guimarães - Res. Tomáz Chaves Cabral	João Otávio N. Filho	6381/96-0	Centro
18/03/1996	Cruz e Souza - Res. Saint Peter	Antônio Rozicki	3834/964	Centro
03/04/1996	Prof. Milton Leite da Costa - Res. Las Terrazas	Antônio Rozicki	6530/96-6	Canasvieiras
05/06/1996	M.M. Vilac / Vasco Gondin - Ed. V.do Sol	Antônio Rozicki	8992/96-7	Canasvieiras
01/07/1996	Esteves Júnior - Ed. Boulevard Saint Michel	Antônio Rozicki	8990/96-4	Centro
21/07/1996	João Alcântara da Cunha - Res. Ilha de Corinto	Antônio Rozicki	953/962	Coqueiros
28/11/1996	Rio Branco - Empresarial Barão do Rio Branco	Max Moura	19492/96-0	Centro
28/11/1996	Altamiro Guimarães - Res. Erchamann	Paulo Gaiad	19421/96-6	Centro
03/03/1997	Lauro Linhares - Res. Dona Augusta	Adalberto Estráuzulas	613/97-5	Trindade
23/04/1997	Irineu Bornhausen - Ed. Res. Country Club	Adalberto Estráuzulas	4166/97-3	Agronômica
23/04/1997	Irineu Bornhausen - Res. Country Club	Adalberto Estráuzulas	4166/97-3	Bom Abrigo
23/04/1997	Ferreira Lima - Res. Pedra Branca	Antônio Rozicki	6899/97-8	Centro
28/04/1997	Madalena Barbi - Res. Linda Salum	Antônio Rozicki	6901/97-2	Centro
09/06/1997	Esteves Júnior - Res. Walter Meyer	Plínio Verani Júnior	9506/977	Centro
23/06/1997	São Francisco - Res. Maison Cartier	Plínio Verani Júnior	9526/978	Centro
23/06/1997	Altamiro Guimarães - Res. Dona Maria de Haro	Rodrigo de Haro	9811/97-4	Centro
16/07/1997	Rafael Bandeira - Ed. Stockport Residence	Antônio Rozicki	11953/97-7	Centro
21/07/1997	Capitão Euclides de Castro - Ed. Res. Aldebaram	Antônio Rozicki	11947/97-7	Coqueiros
21/07/1997	Nereu Ramos - Cond. Res. Morada das Flores	Regina Rozicki	11949/97-0	Centro
21/07/1997	Rio Branco - Res. Odete Meyr	Ricardo Kersting	11943/97-1	Centro
21/07/1997	Dom Jaime Câmara - Comercial Regency Tower	Ricardo Kersting	12031/97-6	Centro
21/07/1997	Rio Branco - Ed. Comercial Mirage Tower	Ricardo Kersting	12130/97-4	Centro
23/07/1997	Hermann Blumenau - Ed. Comercial	Paulo Gaiad	10644/97-0	Centro
29/07/1997	Esteves Júnior - Res. Comercial Royal Tower	Plínio Verani Júnior	12131/97-0	Centro
13/10/1997	Cristóvão Nunes Pires - Res. Porto dos Corais	Plínio Verani Júnior	12033/97-9	Centro
30/12/1997	Joaquim Carneiro - Ed. Cond. Sol Poente	Adalberto Estráuzulas	21324/97-2	Abraão
30/12/1997	** Arminio Tavares - Res. Lexus Internacional	César Campos Jr	11203/978	Centro
22/06/1998	Acelon Pacheco da Costa - Res. Puerto Madero	Antônio Rozicki	5714/982	Itacorubi
22/06/1998	Professora Maria Flora Pausewang - Res. Champagnat	Flávia Fernandes	8997/98	Trindade
22/06/1998	Henrique Brugman - Res. Ilha de Mykonos	Regina Rozicki	8050/988	Centro
22/06/1998	Rod SC 404 - Ed. Res. Golden Park	Ricardo Kersting	8636/982	Itacorubi
20/07/1998	Durval Melquíades de Souza - Ed. Dona Amélia	Antônio Rozicki	10003/983	Centro
10/08/1998	Mauro Ramos - Ed. Porto de Cadiz	Adalberto Estráuzulas	8928/983	Centro
05/10/1998	M.M. Vilac / Vasco Gondin - Ed. V.do Sol	Ricardo Kersting	13457/985	Canasvieiras
09/11/1998	Rubens de Arruda Ramos / Esteves Júnior - Ed. Porto Régio	Antônio Rozicki	15687/988	Centro
09/11/1998	Dom Jaime Câmara - Cond. Ilha de Santorini	M. Flávia Fernandes	15182/983	Centro
29/12/1998	Esteves Júnior - Res. Monte Carlo	Elenice Zardo	17346/983	Centro
09/03/1999	Alameda Adolfo Konder - Res. Mirante das Baías	Antônio Rozicki	1168/99-1	Centro
09/03/1999	Amaro Vieira / S. Deodoro Peres - Ed. Res. Pisa	Jóao Otávio N. Filho	2738/99-6	Itacorubi
30/03/1999	João Meirelles - Res. La Romana	Adalberto Estráuzulas	939/99-4	Bom Abrigo
10/05/1999	Santo Inácio de Loyola - Res. Dona Heloisa	Elaine Erig	5100/99-8	Centro
23/06/1999	Bocaiúva / Alves de Brito - Ed. Beira Mar Building	Elaine Erig	7210/99-0	Centro

23/06/1999	Urbano Salles - Ed.Porto Seguro	Ricardo Mendonça	8099/99-5	Centro
17/08/1999	Santos Saraiva - Ed. Res. São Fernando	João Otávio N. Filho	10871/99-3	Estreito
17/08/1999	Cristóvão Nunes Pires - Res. Porto Príncipe	João Otávio N. Filho	10873/99-6	Centro
17/08/1999	Rod. Antônio Vieira - Res. Oásis	João Otávio N. Filho	10869/99-9	Itacorubi
02/09/1999	Aminio Tavares - Res. Viena	César Campos Jr	11792/99-0	Centro
21/09/1999	Antônio José Duarte - Ed. Res. Solar de Alfama	João Otávio N. Filho	12293/99-7	Coqueiros
21/09/1999	Dom Joaquim - Ed.Celso Ramos	Ricardo Kersting	12908/99-5	Centro
22/09/1999	General Bitencourt - Res. Francesco di Arcene	Elias de Andrade	13227/99-8	Centro
07/10/1999	Loteamento Jardim das Garças, L 03 - Res. Millenium	Paulo Gaíad	13856/99-5	Itacorubi
10/10/1999	Hercílio Luz - Res. Barriga Verde	Antônio Rozicki	11898/99-5	Centro
21/12/1999	Rua das Algas - Ed. Res. Ilha Vitória	César Campos Jr	19814/99-2	Jurerê
20/02/2000	Antenor Borges / M. Moura - H. Residência	Ricardo Kersting	2596/2000-6	Canasvieiras
21/02/2000	Altamiro Guimarães - Ed. Cristal	César Campos Jr	2780/2000-3	Centro
13/03/2000	Luiz Delfino - Ed. Res. Selma	Giovana Zimermann	2740/2000-1	Centro
24/04/2000	Aracy Vaz Callado - Res. Elizabethan	Antônio Rozicki	5944/2000-7	Estreito
24/04/2000	Alves de Brito / Germano Wend. - Res. Beira Mar Building	João Otávio N. Filho	5740/2000-2	Centro
30/05/2000	Rui Barbosa - Res. Victor Mendes	Adalberto Estráuzulas	8214/2000-0	Bom Abrigo
30/05/2000	**Almirante Alvim / L. Benjamin Constant - Res. Al. E D. Joaquim	Adalberto Estráuzulas	8216/2000-2	Centro
25/07/2000	Rua das Tainhotas - Res. Jurerê Plaza	Adalberto Estráuzulas	14981/2000-9	Jurerê
08/08/2000	Rua das Algas - Ed. Res. Ilha Bela	João Otávio N. Filho	10225/2000-5	Jurerê
11/09/2000	Duarte Schutel - Edifício Vale da Colina	Antônio Rozicki	4056/914	Centro
11/09/2000	Dom Joaquim - Res. Ville Blanche	João Otávio N. Filho	11148/2000-4	Centro
11/09/2000	Rio Branco / Duarte Schutel - Marathon Tower Hotel	Ricardo Kersting	12170/2003	Centro
19/09/2000	Cristóvão Nunes Pires - Res. Mirante do Giz	Antônio Rozicki	11324/2000-7	Centro
10/10/2000	Trompowski - Ed. Trompowski Class	Ricardo Kersting	12172/2000-6	Centro
30/11/2000	João Meirelles - Ed. Res. La Fiorentina	Adalberto Estráuzulas	15198/2000-6	Bom Abrigo
30/11/2000	Dante de Patta - Ed. Res Vitória Régia	Antônio Rozicki	15662/2000-4	Inglês
30/11/2000	Prof. Hermínio Jaques - Res. Villa Lobos	Giovana Zimermann	19405/2000-6	Centro
26/12/2000	Alameda Governador Heliberto Hulse - Res. Hanna Julia	Antônio Rozicki	19347/2000-6	Centro
06/03/2001	Dural M. de Souza / Brig. Silva Paes - Ed. Solar de Castela	Antônio Rozicki	2014/2001-7	Centro
23/05/2001	Irineu Bornhausen - Res. Grácia Maria	Antônio Rozicki	7218/2001-0	Centro
23/05/2001	Afonso Pena - Res. San Giorgio	João Otávio N. Filho	6705/2001-4	Estreito
25/06/2001	Hermann Blumenau - Res. Antônio Souza	Regina Rozicki	9103/2001-5	Centro
28/06/2001	Almirante Alvim / L. Benjamin Constant - Res. Mansao do Largo	Genésio G. Vieira	8658/2001-3	Centro
23/07/2001	João Pio Duarte - Res. e Comercial Villa Vitória	Laércio Luiz da Silva	10320/2001	Córrego Grande
27/08/2001	Admar Gonzaga - Ed. Toscana Fpolis Flat	Ricardo Mendonça	12613/2001-0	Itacorubi
19/03/2002	Servidão nº 55 - Res. Boulevard	Giovana Zimermann	05015/2002	Centro
23/04/2002	Esteves Júnior - Ed. Shopping Top Tower Center	Giovana Zimermann	10421/2002	Centro
23/04/2002	Ferreira Lima - Res. Palladium	Laércio Luiz da Silva	10121/2002	Centro
23/05/2002	Almirante Lamego / Henrique Brugman - Res. Salum	Giovana Zimermann	0704/2002	Centro
04/07/2002	Av. dos Dourados - Jurerê C. Beach e Home	Giovana Zimermann	0989/2002	Jurerê
24/07/2002	Antônio José Duarte - Ed. Res. Mirante de Porto	João Otávio N. Filho	16023/2002	Coqueiros
10/12/2002	Rui Barbosa - Res. Victor Mendes	Genésio G. Vieira	33938/2002	Agrônômica
23/01/2003	Rod. João Paulo - Res. Terra Brava	Giovana Zimermann	34859/2002	João Paulo
23/01/2003	Edson Areas - Res. Mariely	Marta Berger	35884/2002	Trindade
09/03/2003	Rua das Tainhotas - Res. Portilho	Elenice Zardo	259/99-0	Jurerê
08/04/2003	Av. dos Dourados - Dourados C. Beach e Home	Giovana Zimermann	0520/2003	Jurerê
09/04/2003	Cristóvão Nunes Pires - Res. Porto dos Corais	Ricardo Kersting	0533/2003	Centro
09/04/2003	Mauro Ramos - Empreendimento Classic Firenze	Ricardo Kersting	0529/2003	Centro
28/07/2003	Rod. Antônio Vieira - Ed. Albatroz	João Otávio N. Filho	08989/2003	Itacorubi
04/08/2003	Rod. João Paulo - Res. Sunrise Boulevard	Giovana Zimermann	17562/2003	João Paulo
05/09/2003	Av. dos Dourados - Res. Spazio Jurerê	André Slomp Zaneto	20205/2003	Jurerê
05/09/2003	Jornalista Jaime de Arruda Ramos - Ed. Angra da Lagoinha	Giovana Zimermann	22622/2003	Ponta das Canas
23/12/2003	Mediterrâneo - Res. Atalaia	Marta Berger	31454/2003	Córrego Grande
23/12/2003	Sem Rua - Res.Villa de Lucca	Maurício Muniz	36615/2003	Canasvieiras
23/12/2003	Av. dos Dourados - Res. Ilha dos Corais	Rafael Rodrigues	32759/2003	Jurerê
23/12/2003	Av. dos Búzios - Res. Pontal dos Búzios	Rafael Rodrigues	35445/2003	Jurerê
23/12/2003	Rua das Hortências - Ed. Athenas	Rosana Ledra	32576/2003	B. das Mansões
17/02/2004	São Pedro - Ed. Res. Ponta do Leal	Giovana Zimermann	01722/2004	Estreito
17/02/2004	Av. dos Búzios - Res. Ilha das Galés	Paulo Gaíad	0293/2004	Jurerê
17/02/2004	Praça do Forte - Res. Multi Familiar	Paulo Gaíad	03145/2004	Jurerê

05/04/2004	Via SCC-2 Palhoçinha - Ed. Res. Carmel	Giovana Zmemmann	08602/2004	Coqueiros
05/04/2004	Capitão Américo - Res. Portal do Sol	Laércio Luiz da Silva	23409/2003	Córrego Grande
04/05/2004	Ivo Reis Montenegro - Res. Treviso	João Otávio N. Filho	09921/2004	Coqueiros
04/05/2004	Rod. Tertuliano B. Xavier - Res. Saint Germian	Plínio Verani	11407/2004	Jurerê
05/05/2004	Vereador R. Filomeno - Ed. Vista Real-Ed. Serra Negra	Adalberto Estráuzulas	12397/2004	Itacorubi
08/07/2004	Felipe Schmidt - Res. Parque da Luz	Pedro Pires	22986/2004	Centro
12/07/2004	Lauro Linhares - Ed. Residencial	Giovana Zmemmann	17270/2004	Trindade
14/07/2004	Fernando Ferreira de Melo - Ed. Res. Villa Real	Paulo Gaíad	17070/2004	Bom Abrigo
14/07/2004	**Fernando Ferreira de Melo - Res. Villa Real	Paulo Gaíad	17070/2004	Centro
02/09/2004	José Deax - Ed. Villa de Ferrara	Maurício Muniz	19248/2004	Canasvieiras
08/12/2004	Jornalista M. Menezes - Res. Ilha das Flores	Jão Otávio N. Filho	29827/2004	Itacorubi
08/12/2004	Lauro Linhares - Ed. Res. Passos	Jão Otávio N. Filho	23374/2004	Trindade
26/04/2005	Tertuliano B. Xavier - Res. Sentinela do Mar	Maurício Muniz	07675/2005	Canasvieiras
23/05/2005	Rua das Gaivotas - Ed. Res. Aquarelle	Giovana Zmemmann	14772/2005	Ingleses
27/06/2005	Altamiro Guimarães - Res. Solar dos Plátanos	Giovana Zmemmann	20445/2005	Centro
26/07/2005	João Paulo / Jornalista Alicia Bossle - Res. Francisco de Solis	Giovana Zmemmann	22189/2003	Saco Grande
28/07/2005	Antenor Borges - Res. Villa di Trento	Maurício Muniz	25457/2005	Canasvieiras
29/11/2005	Vereador R. Filomeno - Praça	Giovana Zmemmann	48910/2005	Itacorubi
01/12/2005	Entorno da Lagoa	Grupo de Artistas	39602/2005	Lagoa da Conceição
20/12/2005	João Meireles - Ed. Res. Cond. Pôr do Sol	Maurício Muniz	41811/2005	Abraão
26/12/2005	Virgílio Várzea - Mirante da Bela Vista	Giovana Zmemmann	46932/2005	João Paulo
27/12/2005	Rua das Algas - Ed. Montparnasse	Tina Felice	46154/2005	Jurerê
14/03/2006	Sebastião Lorentino - Res. Michelin	Laércio Luiz da Silva	51544	Córrego Grande
20/03/2006	Heitor Blum - Res. Mario Quintana	Marta Berger	09705/2006	Estreito
20/03/2006	Gama Rosa - Res. Multifamiliar	Rafael Rodrigues	04812/2006	Trindade
18/04/2006	João Paulo - Ed. Res. Ilha Nuova	Giovana Zmemmann	16841/2006	Saco Grande
24/07/2006	João Paulo - Ed. Res. Arezzo	Giovana Zmemmann	29837/2006	Saco Grande
24/07/2006	Rod Antônio Vieira - Res. Franca Villa	Paulo Dame	29839/2006	Itacorubi
23/10/2006	Rod. Luiz B. Piazza / Pedro Alexandrino - Res. L. da Cachoeira	Elivânia M. Vieira	41155/2006	C. do Bom Jesus
23/10/2006	Trajano Margarida - Res. Terra Mares	Nara Schmidt	41828/2006	Trindade
18/12/2006	Oge Fortkamp - Res Multifamiliar, 74	Flávia Fernandes	53089/2006	Trindade
18/12/2006	São Jorge - Res. Léa de Castro Ramos	Giovana Zmemmann	52021/2006	Centro
18/12/2006	Rod. Antônio Vieira - Ed. Maison Flamboyant	Jão Otávio N. Filho	53140/2006	Itacorubi
19/12/2006	Santa Luzia - Edifício Residencial	Laércio Luiz da Silva	47186/2006	Trindade
20/12/2006	Trompowski - Centro Ex. Ferreira Lima, 354	Nani Eskelsen	47466/2006	Centro
27/12/2006	Aristides Lobo - Res. Ilha de Brumas	Carlos Asp	40635/2006	Agronômica
	Av. Rubens de Arruda Ramos - Hotel Sofitel	Nani Eskelsen	33529/2004	Ponta das Canas
26/04/2005	Nivaldo Dias - Res. Ilha do Campeche	Maurício Muniz	06798/2005	N. Campeche
sem data	Trompowski - Res. Trompowski	Antônio Rozicki	14100/940	Centro
sem data	Dos Eucaliptos, 561- Res. Ilha dos Corais	Roberto Simon	16896/947	Canasvieiras

ANEXO

RELAÇÃO DE MEMBROS

COMISSÃO DE ANÁLISE E JULGAMENTO DAS INSERÇÕES ARTÍSTICAS NAS EDIFICAÇÕES / COMISSÃO MUNICIPAL DE ARTE PÚBLICA

Segue a relação dos membros da Comissão de Análise e Julgamento das Inserções Artísticas nas Edificações e da Comissão Municipal de Arte Pública. Tal relação foi cedida pela Comissão Municipal de Arte pública em novembro de 2007.

AAPLASC:

1994:

- (24/08/94): Nomeado o escultor e arquiteto José Luiz Kinceler e para seu suplente o artista plástico Rafael Rodrigues.

1995:

- (03/01/95): Mantiveram-se as indicações de 1994.

- (08/02/95): Substituição do arquiteto e artista plástico José Luiz Kinceler pela artista plástica Rosilena Peixer.

- (02/06/95): Substituição do artista plástico suplente Rafael Rodrigues pelo artista plástico Onor Campos Filomeno.

2000:

- (08/05/00): Toma posse à nova diretoria (2000/2001).

- Substituição da artista plástica Rosilena Peixer pelo Neno Brazil (atual presidente)

- (13-11-00): Indicação da artista Lú Pires para suplência.

2002:

- (02-10-02): Indicação do artista José Kinceler como efetivo no lugar de Neno Brazil que passa a ocupar a suplência.

ACAP:

1990:

- (21-05-90): Indicação para titular Renato Ribas Pereira e para suplente Doraci Girulate e Antônio Rozicki.

1991

- (06-08-91): Indicação para suplente da Sra. Jandira Lorenz a Sra. Sônia Zanetti.

1995:

- (11-04-95): Indicação como membro titular Marcelo Pereira Seixas e como suplente Sra. Janira Menezes.

- (04-12-95): Indicação de Marcelo Pereira Seixas como titular e para suplente Paulo Roberto Seemann.

1996:

- (07-10-96): Indicação do Sr Lourival Pinheiro de Lima para titular e Sr. Marcelo Seixas como suplente.

1997:

- (24-04-97): Indicação para titular Sr. Ricardo Kersting e para suplente Sr Lourival Pinheiro de Lima.

- (27-06-97): Indicação do Sr. Lourival Pinheiro de Lima para titular e para seu suplente Sra Nelly Andrade.

1998:

- (19-06-98): Sr. Ruy Braga para titular no lugar do Sr. Lourival Pinheiro de Lima.

- (05-10-98): Afastamento do Sr. Ruy Braga como presidente assumindo o vice Sr. Ivan Alves Pereira.

- (27-10-98): Designados a representar: o artista plástico Antônio Rozicki, e na impossibilidade deste a presidente Sra. Vilca Marlene Merízio.

1999

-(04-06-99) Lourival Pinheiro de Lima irá representar no dia 07-06 a ACAP.

2000:

-(21-05-00): Indicação do artista plástico Marcelo Seixas como representante.

2001:

-(21-05-01): Indicação de Marcelo Pereira Seixas (titular) e Maria Lucia M. Mourão (suplente).

2002:

-(14-08-02): Indicação para compor a comissão (2002/2003).

FFC:

1993:

-(10-02-93): Indicação do artista plástico Luiz Marcos Xavier Teixeira Coelho e do artista plástico e professor de educação artística Xavier Roberge.

1997:

-(20-03-97): Indicação de Maurílio Roberge e Norberto Verani Depizzolatti para compor a comissão.

2001:

-(18-10-01): Devido a impossibilidade dos nomeados, foram nomeados Sra.Margaret Werner de Oliveira.

UFSC:

1997:

-(05-06-97): Indicação de Cletison Alves (coordenador da galeria de arte da UFSC) como titular e Maria Albaneza Fogaça (coordenadora de artes plásticas do DAC/UFSC) como suplente.

1999: -

-(17-06-99): Colocação do Sr. Clóvis Werner (funcionário do Departamento artístico cultural) para substituir os nomeados na reunião do dia 21-06-99

2000:

-(14-09-00):Designação César Floriano dos Santos (prof adjunto do departamento de arq.e urbanismo).

SETUR:

1991:

-(09-04-91): Indicação de Luiz Carlos Gerent e João Carlos Silveira de Souza como suplente.

UDESC:

1997:

-(12-06-97): Indicação de Regina Melim e suplente: Sandra Makowiecky ambas professoras e críticas de arte.

2002:

-(03-10-02): Indicação da prof. Dra Sandra Regina Ramalho e Oliveira e Prof. Ms. Jacqueline Wildi Lins como suplente.

IAB:

1997:

-(18-06-97): Indicação do arq. Silvio Rangel como titular e arq. Rosangela Carneiro como suplente.

2000:

-(03-03-00): Indicação da arquiteta Dóris Staub como titular e a arquiteta Rosinete Souza como suplente.

2002: -(13-09-02): Nomeação como titular do arquiteto Sylvio Edgar Feijó Montovani e do arquiteto José A. Breu Pereira Jr. Como suplente em substituição arquiteto Dóris Stab.

IPIUF:

1991:

-(06-08-91): -Nomeação do arq. Antônio Ramos como suplente do arq. Ênio Martins.

1997:

-(03-04-97): -Nomeação da arq. Betina Maria Adams como suplente do arq. Ênio Germano Martins.

2001:

-(08-10-02): Nomeação de Maria de Lourdes Pires para substituição de Ênio Germano Martins membro titular.

- Nomeação de Tânia Nadir da Luz como suplente.