

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

GIOVANA APARECIDA ZIMERMANN

**ARTE PÚBLICA EM FLORIANÓPOLIS: A PRAÇA XV COMO LUGAR
PRATICADO**

Florianópolis, 2010

GIOVANA APARECIDA ZIMERMANN

**ARTE PÚBLICA E URBANISMO EM FLORIANÓPOLIS: A PRAÇA XV
COMO LUGAR PRATICADO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo História e Arquitetura da Cidade – PGAU-CIDADE – sob a orientação do Professor César Floriano Santos.

**Florianópolis
2010**

(substituir pelas folhas assinadas PELA BANCA)

GIOVANA APARECIDA ZIMERMANN

A dissertação, intitulada “Arte Pública e Urbanismo em Florianópolis: A Praça XV como lugar praticado”, de autoria de Giovana Aparecida Zimmermann, foi submetida a processo de avaliação conduzido pela Banca Examinadora instituída pela Portaria n/PGAU-Cidade/09, para obtenção do título de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, tendo sido aprovada sua versão final em julho de 2009, 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. Cesar Floriano dos Santos
Orientador

Prof. Dr. Robert Moses Pechmann
Membro externo da banca –PUR/IPPUR/UFRJ

Prof. Dr Lino Peres
Membro da banca – PGAU-CIDADE

Profa. Dr Aglair Bernardo
Membro da banca – UFSC

Prof. Dr Almir Francisco Reis
Coordenador do PGAU-CIDADE/UFSC

*Aos meus amigos de toda a vida,
especialmente minha mãe Araci, por ser
minha referência de força e dignidade e
minha filha Valentine, companheira e
interlocutora no meu período de pesquisa.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PEGAU-Cidade a oportunidade deste trabalho, pois possibilitou-me olhar com outros olhos para a cidade que escolhi para viver.

“Toda cidade é um monumento uma esfinge esquartejada sua alma coletiva indecifrável. Toda a cidade é um coliseu, onde os humanos são jogados uns nos outros numa festa de batalha pela vida. A minha vida. A tua vida,” canta Fernanda Abreu, mas a cidade tem encantos, registra e carrega na linha do tempo e dos homens os saberes que contribuem para inspirar outros olhares, sonhos, conhecimentos, responsabilidades.

Como membro desse cenário, registro respeito e gratidão a esse imenso e valioso elenco de estudiosos compromissados com o saber contínuo imbuídos do liame passado–presente–futuro, que propiciaram aos meus olhos o despertar para o Lugar, a Vida e seu entorno.

Meus agradecimentos especiais aos professores: César Floriano (orientador), Aglair Bernardo, Lino Peres, José Luis Kinceler, Robert Pechman (banca de qualificação e apresentação), Têmis Fagundes, Nelson Popini, Célia Antonacci Ramos (interlocução).

Agradeço aos artistas que enviaram informações sobre suas obras: Lucas Sielski Kinceler e Bruno Ropelato, do Coletivo LAAVA; Pedro Bennaton, do Erro Grupo; e Clélia Melo, Clara Fernandes, Diego Fagundes, Eduardo Paredes; Giba Duarte, Fran Dossin, Flávia Fernandes, Marco Martins e Sandra Fávero.

Agradeço também aos colaboradores: Ingrid Zimmermann (interlocuções e abstract); Suzane Alber Araujo (Patrimônio Histórico); Analu Cadore (fotografias); Zulma Neves de Amorim Borges (revisão de texto).

Apresento meus agradecimentos aos servidores da Casa da Memória pela disponibilização do arquivo de imagens.

Lugar é o espaço dotado de sentido. Praticar o lugar, os diferentes lugares da cidade, vislumbrar frestas, intervalos para perceber e ativar potencialidades.

Milton Santos

ZIMERMANN, Giovana Aparecida. *Arte Pública em Florianópolis: A Praça XV como lugar praticado*. 2009. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Centro Tecnológico. Universidade Federal de Santa Catarina, 2010

RESUMO

Esta pesquisa investiga a Arte Pública na cidade de Florianópolis, com o recorte geográfico na Praça XV de Novembro e adjacências. Inicialmente apresenta uma perspectiva histórica sobre as obras de arte inseridas nos espaços públicos de diferentes locais e sua evolução até a denominação Arte Pública e desdobramento do termo. A Praça XV de Novembro foi escolhida nesta pesquisa para refletir sobre como essa transição ocorreu na cidade de Florianópolis. A pesquisa aponta as inserções de bustos e monumentos e as demais transformações morfológicas do espaço no final do Século XIX e início do Século XX. Para analisar as manifestações posteriores, dividiu-se a praça em um microterritório: político, sagrado e profano, uma vez que ela reflete, sob diversos aspectos, a cidade contemporânea e seu distanciamento da imagem do passado. Mediante um mapeamento das manifestações de Arte Pública em torno da Praça XV de Novembro entre o período de 2001 e 2009, a pesquisa sinaliza essas alterações também nas atuações artísticas, que na contemporaneidade aspiram a influenciar politicamente o espaço sociológico da cidade.

Palavras-chave: Praça XV de Novembro. Arte Pública. Monumento. História e sociedade.

ABSTRACT

This research investigates the Public Art in the city of Florianópolis, with geographic coverage in the Praça XV de Novembro and peripherals. Initially it presents a historical perspective on the works of art placed in public spaces in different locations and its evolution until the denomination Public Art and the dismemberment of the term. This square was chosen in order to understand how this transition has occurred on the city of Florianópolis. The research mentions the insertion of busts and monuments and other morphological transformations over the area at the late XIX Century and early XX Century. In order to analyze the subsequent manifestations, the square was divided into a micro-territory: political, sacred and profane, since it reflects the contemporary city and its separation from the image of the past, under different aspects. By mapping the manifestations of Public Art in the surroundings of the Praça XV de Novembro, between the years 2001 and 2009, the research points these changes also in artistic performances, which nowadays aspire to provide political influence to the sociological space of the city.

Key-words: Praça XV de Novembro. Public Art. Monument. History and society.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
INTRODUÇÃO.....	12
1 A QUESTÃO DO MONUMENTO NA HISTÓRIA	17
1.1 O MONUMENTO COMO DOCUMENTO HISTÓRICO E A HISTÓRIA COMO CRÍTICA DO MONUMENTO	18
1.2 O MONUMENTO NA HISTÓRIA: ESTÉTICA E IDEOLOGIA.....	20
1.3 O MONUMENTO E A CIDADE NO SÉCULO XIX.....	33
2 MOVIMENTOS DA ARTE PÚBLICA: SOCIEDADE E CORPOGRAFIA .	43
2.1 A ARTE PÚBLICA E SEU MOVIMENTO POLÍTICO NA CIDADE.....	45
2.2 ARTE PÚBLICA E SOCIEDADE	58
2.3 OUTRAS ESTRATÉGIAS: O RETORNO AO MONUMENTO	65
3 ARTE PÚBLICA EM FLORIANÓPOLIS: A PRAÇA XV COMO LUGAR PRATICADO.....	76
3.1 PRAÇA XV DE NOVEMBRO: RECONHECIMENTO DO ENTORNO	78
3.1.1 Velha figueira “alma da cidade”	79
3.1.2 Arte Pública no campo expandido da Praça XV	81
3.1.3 Memorial Cruz e Souza	84
3.1.3.1 Jardins do Palácio Cruz e Sousa.....	85
3.1.4 Arquitetura antiga.....	86
3.1.5 Aterro da Baía Sul.....	87
3.1.6 Um jardim de Burle Marx.....	88
3.1.7 Largo Victor Meirelles.....	90
3.2 A PRAÇA XV NA CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE.....	93
3.2.1 Monumento aos voluntários da Guerra do Paraguay.....	94
3.2.2 O Jardim Oliveira Belo.....	97
3.2.3 Os Bustos da Praça XV	98
3.2.4 Monumento ao Coronel Fernando Machado.....	101
3.2.5 A exposição do protótipo da Ponte Hercílio Luz.....	103
3.2.6 A estratégia do memorial: “Revivendo o Miramar”	105
3.3 A PRAÇA XV COMO UM MICROTERRITÓRIO: POLÍTICO, SAGRADO E PROFANO.....	109

3.3.1	O sagrado na Praça XV	115
3.3.2	O profano na Praça XV	117
3.3.3	A manutenção do espaço político	119
3.3.4	O poder e a resistência	122
3.3.5	Arte, ação e cidadania	125
3.3.6	Cinema na rua	127
3.4	ARTE PÚBLICA NO CAMPO DA POSSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA ...	129
3.4.1	<i>In Situ</i> UDESC – Universidad País Basco	130
3.4.2	Intervenção “CHEIO E VAZIO”	133
3.4.3	Franklin Cascaes: animação e interatividade no entorno da Praça XV	140
3.4.4	Jogos da Babilônia – A Festa Fora da Festa	147
	CONCLUSÕES EM PROCESSO	151
	REFERÊNCIAS	154

APRESENTAÇÃO

A Arte Pública tem se tornado oportunamente alvo de discussões. Florianópolis tem sediado alguns seminários¹ com o objetivo de fomentar debates para criar uma rede de pesquisadores que se dediquem à reflexão sobre o assunto, viabilizando estudos mais aprofundados a esse respeito. A principal motivação nesta pesquisa reside no fato de eu ser artista plástica e de atuar profissionalmente na paisagem urbana de Florianópolis desde 1999.

A lente utilizada para investigar o assunto, de certa forma, coincide com a trajetória profissional, cultural e envolvimento com a temática. Formada em academia de Belas Artes, em 1999, concluí especialização em arte contemporânea, quando passo a pesquisar as diversas formas de arte que se manifestam na cidade. No mesmo ano, inicio um trabalho em Arte Pública com o apoio da Lei Municipal de Florianópolis n.º 3255/89. Interagindo em âmbito público, ocorre a necessidade de buscar conhecimento mais específico e aprofundado desse espaço expositivo rico para manifestações sociais e políticas, fatores que o tornam um “lugar” valioso, de extrema importância, almejado ao longo da história no que se refere a forças políticas e realizações culturais. Essas foram as motivações para ingressar no programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo e História da Cidade.

Somos capazes de ampliar nosso campo cognitivo, porém é necessário que esta ampliação seja aplicada, refletindo sobre a sociedade. O senso de responsabilidade a propósito do espaço público avoluma-se com a absorção de novos saberes, os saberes do urbanismo que representam o estudo mais próximo do âmbito público. A arte é o outro saber que atua em algumas vertentes dentro da cidade: contribui com a humanização da paisagem, porém também atua como um alerta expondo a crise social à reflexão de todos.

A Praça XV de Novembro, que é o local de fundação de Florianópolis, tem se configurado como um dos mais expressivos marcos referenciais de cidade. É notório que um espaço público com tamanha importância seja disputado pelo *campo de poder*,² uma determinada ordem política cujos interesses fazem do monumento o documento de sua própria hegemonia, a conservação de seu passado e a pretensão de seu futuro. Os monumentos que nela estão inseridos representam “personagens”, e sua presença, de certa

¹ Foram realizados pela Comissão de Arte Pública três seminários para discutir a Arte Pública na cidade de Florianópolis: 1.º Seminário de Arte Pública cidade de Florianópolis, 2003, 2.º Seminário Arte Pública e Plano Diretor Participativo, 2006, e 3.º Seminário de Arte Pública e Plano Diretor Participativo, 2008.

² Ver o conceito *campo de poder* em Bourdieu em 1.1, neste trabalho: *O monumento como documento histórico e a história como crítica do monumento*.

forma, institui um discurso ideológico para a população, pois o monumento não é, necessariamente, a história da cidade, mas figura como memória de trajetórias políticas estáveis de poder.

Não é mais possível pensar a Arte Pública sem levar em conta as aglomerações humanas, a coexistência e a desigualdade social. A ideologia do sujeito singular está esgotada, não vivemos em um mundo único, privado, nem tampouco produz-se uma única expressão. Os artistas percebem a cidade como um campo de possibilidades e buscam uma interpretação dessas transformações. A Arte Pública contemporânea dialoga com o urbano, com seus conflitos, e o utiliza como espaço expositivo, muitas vezes devolvendo suas próprias mazelas. Podemos dizer que a Praça XV de Novembro é um microterritório, abriga micro-histórias da população. Como sugere Milton Santos, “tomando como base a arte como experiência”, ou seja, a poética de existir, é possível evidenciar a impregnância de sentido simbólico desse espaço que é o âmbito das expressões culturais e sociais.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação constitui-se do desejo de refazer o caminho trilhado pelas manifestações artísticas que ocorreram nos espaços públicos ao longo da história. Para tanto, é composta de dois capítulos que funcionam como revisão histórica. No terceiro capítulo foi eleita na cidade de Florianópolis a Praça XV como um *espaço* de investigação, *um lugar praticado* nas apropriações sociais e artísticas que se traduzem na vivificação da cidade. Para De Certeau existe uma diferença importante entre o que é um *lugar* e o que é *espaço*:

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] é uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. [...] O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. [...] Em suma, o *espaço* é um *lugar praticado*. (CERTEAU, 1994, p. 201-201).

A escolha da Praça XV como objeto de estudos ocorreu em razão do seu valor histórico, cultural, social e político. Nas praças articulam-se interesses sociais, condições de legitimação política e expediente de intermediação à sociabilidade. No que tange à arte, se perguntarmos para o público que transita pela Praça XV de Novembro “o que é Arte Pública?”, é possível que grande parte dos entrevistados responda, ainda hoje, que são os monumentos. Sabemos que as respostas estão ligadas ao grau de informação dos entrevistados sobre o assunto, e a arte trilhou um caminho de grande complexidade para o senso comum. Não podemos dizer que a arte é uma linguagem universal que todos podem entender, seria mais coerente afirmar que ela é percebida por uma historicidade, preferencialmente por uma história escrita. A simples presença dos monumentos na praça institui um discurso político e, por mais que se tratem de objeto de decoração urbana, figuram no imaginário popular como arte.

A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presente os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores. Não atua num setor do saber próprio, específico: tudo pode ser estruturado ou organizado como arte, assim como tudo pode ser estruturado e organizado como filosofia. (ARGAN, 2005, p. 26).

Argan elabora um importante fio condutor sobre a historicidade da consciência da arte, que estará intrínseca aos valores vigentes aos quais esteja submetida. “A arte, em substância, é a grande responsável pela cultura que se fundamenta, organiza, desenvolve através da experiência da percepção e dos processos correlatos da imaginação” (ARGAN, 2005, p. 26).

O primeiro capítulo tratará (inicialmente) da questão do monumento como documento histórico e a história como crítica do monumento, investigando o conceito de *monumento* com suas implicações históricas e simbólicas na cidade, ou seja, seu cunho ideológico. A arte, em contrapartida, será tratada nesse capítulo como escrita, produto documental de uma época, e, portanto, instrumento histórico que esteve a serviço de materializar a figura divina, sobretudo no classicismo romano como enaltecimento do imperador. A presença de obras de arte nos espaços públicos da Renascença e a relação que estes conservam com o passado clássico serão descritas por Camillo Sitte em *Construção das Cidades segundo Princípios Artísticos* (1889).

Finaliza-se o primeiro o capítulo com as alterações da cidade de Paris descritas por Baudelaire e apresentadas mais tarde por Benjamin (a moda, o tédio, cidade dos sonhos, o *flâneur*, lutas de barricadas), a arte no contexto de uma grande cidade, a retomada do modelo clássico e a função do monumento nessa retomada. Finalmente, a perda da área exemplificada na escultura com a sublimação do pedestal na obras de Rodin, uma inscrição moderna da arte no espaço público.

O segundo capítulo tratará do surgimento do conceito de Arte Pública que teve origem na disputa pelo espaço público propriamente dito: a Escola de Amsterdã e a escola russa que evoluem com o mesmo entusiasmo na busca dessa relação entre arte e cidade; o *Situacionismo*, com uma visão crítica, ajudou a difundir os conceitos e as abordagens políticas da arte como forma de crítica social, especialmente em relação à sociedade de consumo; o movimento Pop defendia a arte que se comunicasse diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cercam a cultura de massas e a vida cotidiana. As diversas possibilidades do campo expandido da arte caminhavam simultaneamente, sobretudo, intervindo com o público; os artistas do *Fluxos* procuravam, por meio de suas *performances*, explorar o efêmero e o transitório.

Em meados da década de 70, a arte estava ao limiar do ativismo político, da organização comunitária, caminho que irá desembocar na *arte pública de novo gênero*. Esta buscou ações dedicadas a uma aproximação com o público, a partir da exploração de novas formas de implicações com o espaço social, sobretudo, envolvendo o ativismo. O artista convertido em cidadão integra-se com o público e com as necessidades ou desejos dessas pessoas, não de uma forma impositiva, mas estabelecendo uma relação com elas e o meio.

Toda essa crise ideológica, que passou a ser refletida na esfera artística, afeta especialmente a lógica do monumento e dos ideais classicistas. No entanto, segundo Huyssen, as práticas memorialísticas nas artes visuais foram difundidas já depois da década de 1960.

“Os discursos de memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos, no começo da década de 1980, impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o holocausto” (HUYSSSEN, 2000, p. 11).

Depois de falar da retomada do memorial, o capítulo encerra-se justamente com a obra de Wodiczko que projeta imagens com áudio de depoimentos de pessoas comuns sobre os monumentos públicos, estabelecendo um cruzamento entre arte relacional, tecnologia e monumento público, uma iniciativa para recuperar-se o sentido de monumento na construção de uma memória local, não imposta, mas compartilhada, uma arte relacional. Para Bourriaud, “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, 2006. p. 142).

No terceiro e último capítulo, a dissertação constituir-se-á de um mapeamento. Inicialmente um giro de 360°, para um reconhecimento espacial e atual do objeto escolhido. Posteriormente, a abordagem será da Praça XV no final do século XIX, com o primeiro monumento que foi inaugurado em 1876, e seguindo com o período Republicano, no qual Florianópolis passa a nutrir um espírito de modernidade, mesmo que tardio. As estratégias encontradas para a cidade, nesse período, foram o embelezamento do Jardim Oliveira Belo³ e a inserção de estatuária patrocinada pelo poder hegemônico. Será tratado o caráter simbólico do monumento, sua gênese crítica e seu papel no desenvolvimento urbano de Florianópolis, isto é, busca-se compreender o que a estratégia de edificações de monumentos significou e o que significa na atualidade. A Praça XV será também avaliada como um microterritório, portando multiplicidades, um campo de pesquisa para a Arte Pública contemporânea que está para além das formas instituídas de representação do poder; uma abertura para o que será descrito a seguir com o título de Arte Pública no campo da possibilidade contemporânea, mediante as manifestações artísticas/públicas contemporâneas, ou incluindo a Praça XV como lugar dos acontecimentos sociais, artísticos, e populares. Alguns importantes nomes da arte catarinense, tais como: Cruz e Sousa, Victor Meirelles e Francklin Cascaes aparecem neste trabalho, potencializando as manifestações artísticas na cidade que convergem para a Praça, atualizando-a como cenário da arte contemporânea e afirmando a sua presença urbanística como palco dos encontros que estão ao limiar da arte/ação/sociedade, fatores que levam ao questionamento da Arte Pública como um todo.

³ O Jardim Oliveira é o nome do conjunto paisagístico (jardim) da Praça XV de Novembro desde 6 de abril de 1891.

Finaliza-se o capítulo com as obras de audiovisuais que podem funcionar como arquivos da memória, e que registram de forma mais democrática os anseios da população, bem como algumas manifestações ocorridas na história, como foi o episódio da Novembrada, que de certa forma revelou também o potencial de resistência da parte da sociedade quanto à imposição política em um espaço público. Reafirmando Foucault, quanto à dupla possibilidade do poder. “O que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso.” (FOUCAULT, 1982, p.8).

Referencial teórico

Em virtude da complexidade do recorte, que articula pensamentos divergentes para uma reflexão contemporânea sobre o tema que engloba a arte que se apresenta em espaços públicos, foram necessários diferenciados referenciais teóricos.

O processo de construção desta pesquisa tem como uma das referências conceituais o pensador Pierre Bourdieu, em especial seu estudo sobre o poder simbólico, o qual se pauta em uma prática de interrogar de forma sistemática o instrumento historicamente utilizado, fugindo das pré-construções do senso comum. Para Bourdieu, “não se trata de propor grandes construções teóricas vazias, mas sim de abordar um caso empírico com a intenção de construir um *modelo* – que não tem necessidade de se revestir de uma forma matemática ou formalista para ser rigoroso” (2007, p. 32). Em outras palavras, construir um sistema coerente de relações com o objeto pesquisado e avaliando o assunto amplamente, investigando a Arte Pública como um *campo* aberto, e este *campo* só poderá acontecer se estiver correlacionado com diversos ramos da história e da sociedade. “É preciso pensar *relacionalmente*. Com efeito, poder-se-ia dizer, deformando a expressão de Hegel: o real é relacional” (BOURDIEU, 2007, p. 28).

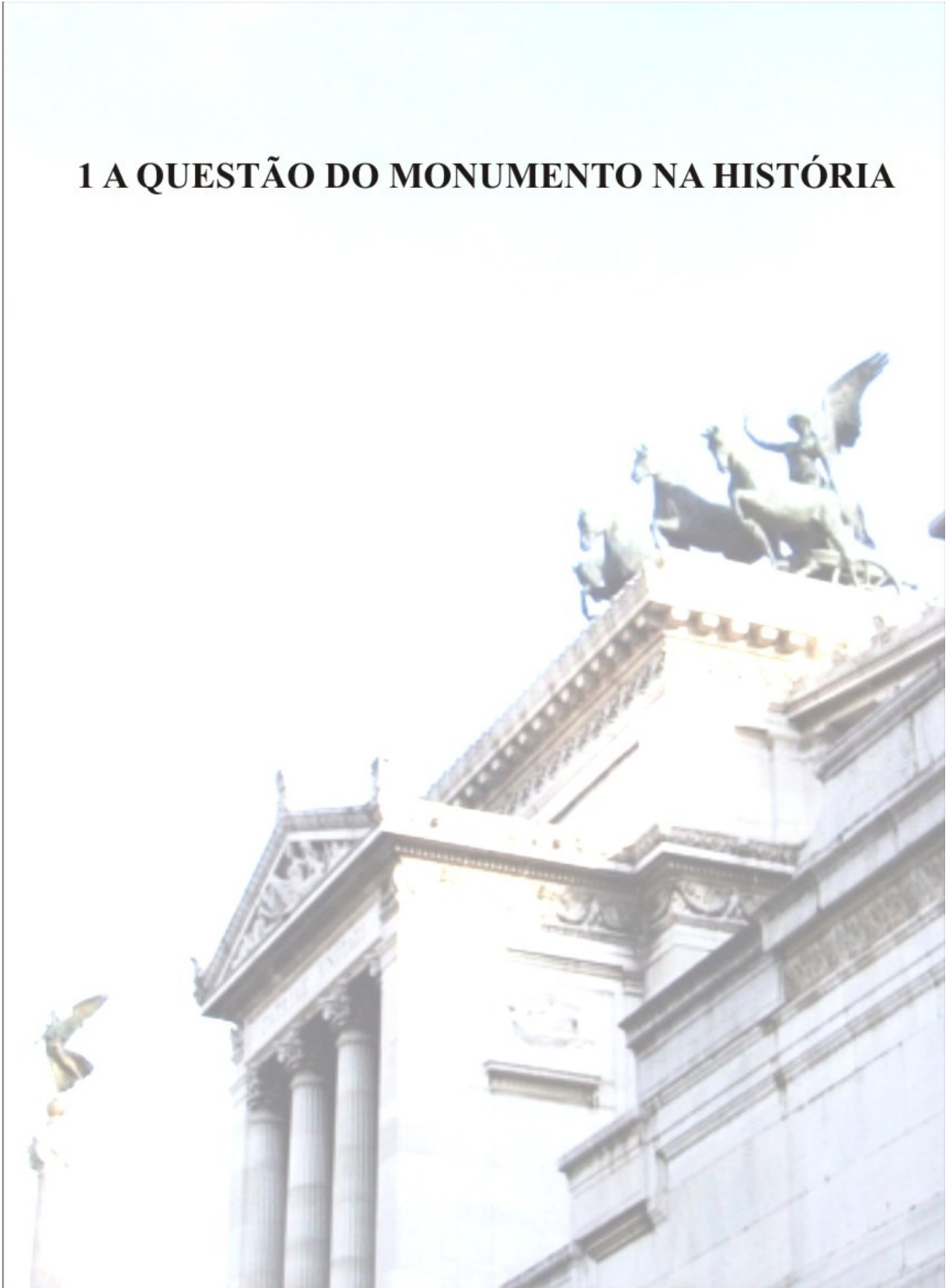
A noção de campo é em certo sentido uma estenografia conceitual de um modo de construção do objeto que vai comandar – ou orientar – todas as práticas da pesquisa. Ela funciona como um sinal que o lembra que há que fazer, a saber, verificar que o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial das suas propriedades. Por meio dela torna-se presente o primeiro preceito do método, que se impõe que se lute por todos os meios contra a inclinação primária para pensar o mundo social de maneira realista ou, para dizer como *Cassirer*, *substancialista*. (BOURDIEU, 2007, p. 28).

Nesta medida, a pesquisa organiza-se estabelecendo relações e valorizando cada referência. Entre outros, o historiador francês Jacques Le Goff, que trata do documento como monumento histórico; Michel Foucault questionando justamente a transformação desses monumentos em documentos impostos, mas apontando para a possibilidade de resistência frente às imposições, e Walter Benjamin, como estudioso da cidade, alerta para o monumento como signo da barbárie e, posteriormente, sinaliza as tendências evolutivas da arte.

No cruzamento entre os dois pontos, ou seja, entre o poder e a resistência, apontados por Foucault, surgem dois instrumentos possíveis de articulações, são eles: máquina de captura e máquina de guerra respectivamente, ambos assim designados por Deleuze e Guattari. No segundo capítulo, o cruzamento entre a filosofia e as práticas nos leva a Guy Debord, Certeau, mas também às reflexões fundamentais de artistas como Joseph Beuys, Cildo Meireles, Suzanne Lacy, descritos por Archer em *Arte Contemporânea Uma História Concisa*.

Além dos autores, somam-se teses e dissertações, desenvolvidas na Universidade Federal de Santa Catarina e do próprio programa de pós-graduação, como é o caso da tese de doutorado desenvolvida por Nelson Popini Vaz e a dissertação de mestrado em antropologia de Lisabete Coradini, bem como outros autores relacionados na bibliografia. Outras ferramentas metodológicas utilizadas neste processo constaram de entrevistas, mapas, registros fotográficos, periódicos da Praça XV, artigos, *websites* e demais publicações. O mapeamento da produção artística incluindo a produção audiovisual ocorreu por meio de pesquisas e entrevistas. Significativa observação no objeto ocorreu ao longo de dois anos, possibilitando um exercício de observação do lugar e de suas alterações. Os registros fotográficos e vídeos, juntamente com a coletânea de produções em audiovisuais realizados no entorno da Praça XV, foram elementos para a produção de um vídeo, apresentado como complemento da dissertação.

1 A QUESTÃO DO MONUMENTO NA HISTÓRIA



Este capítulo tratará (inicialmente) da questão do monumento como documento histórico e a história como crítica do monumento, investigando o conceito de *monumento* com suas implicações históricas e simbólicas na cidade, ou seja, seu cunho ideológico. A arte, em contrapartida, será tratada neste capítulo como escrita, produto documental de uma época, e, portanto, instrumento histórico que esteve a serviço de materializar a figura divina, sobretudo no classicismo romano como enaltecimento do imperador. Consideram-se também neste capítulo a presença de obras de arte nos espaços públicos da Renascença e a relação que estes conservam com o passado clássico, as alterações da cidade de Paris descritas por Baudelaire e apresentadas mais tarde por Benjamin. Aponta-se também para a arte no contexto de uma grande cidade, a retomada do modelo clássico e a função do monumento nessa retomada. Finalmente, sinaliza-se a perda da áurea exemplificada na escultura com a sublimação do pedestal na obras de Rodin, uma inscrição moderna da arte no espaço público.

1.1 O MONUMENTO COMO DOCUMENTO HISTÓRICO E A HISTÓRIA COMO CRÍTICA DO MONUMENTO

A cidade é um espaço cultural de mediação das diferenças e de formação de subjetividades. Grande parte da existência de cada indivíduo transcorre dentro das cidades e, provavelmente, tal vivência é fonte das imagens experimentadas e reinventadas na memória pessoal e coletiva. As pessoas são testemunhas dos fatos sociais e os fatos sociais, por sua vez, dependem das versões e dos olhares humanos para se configurarem como tais, em certo tempo e lugar. O urbano é constituído também como é percebido, e esse vem sendo utilizado pelo *campo de poder* que institui um discurso político no sentido de reforçar a história oficial e monumentalizada de certos grupos e partidos hegemônicos.

Para clarear o conceito *campo de poder*, cito Bourdieu:

[...] empregarei o termo campo de poder (de preferência a *classe dominante*, conceito realista que designa uma população verdadeiramente real detentora dessa realidade tangível que se chama poder) entendendo por tal as relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um *quantum* suficiente de força social – ou de capital – de modo que estes tenham possibilidade de entrar nas lutas pelos monopólios do poder, entre os quais possuem uma dimensão capital as que têm por finalidade a definição da forma legítima do poder (penso, por exemplo nos confrontos entre “artistas” e “burgueses” no século XIX). (BOURDIEU, 2007, p. 28-29).

Campo de poder, portanto, como campo de relações de forças (para não reduzir o poder a uma realidade tangível e substancial): relações de luta entre grupos mediante um

quantum de força social, o qual é capaz, por exemplo, de sustentar e instituir uma forma de arte no espaço público para a memória daquilo que lhe interessa. A história oficial é uma das estratégias de dominação no *campo de poder*, e o monumento, não raras vezes, funcionou como expressão documental dessa história. Como diz Foucault, o monumento é o documento da história tradicional.

Digamos, para resumir, que a história, em sua forma tradicional, se dispunha a “memorizar” os monumentos do passado, transformá-los em documentos [...] em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que desdobra [...] uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados [...] organizados em conjunto. (FOUCAULT, 1999, p. 8).

Trata-se de pensar a gênese do monumento entre a história crítica da arte, como expressão e memória de uma cultura. A etimologia leva-nos a investigar o motivo pelo qual os termos vão sendo adotados. A palavra monumento vem do latim de *monumentum*, remete para a raiz indoeuropeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, instruir. “O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos.” (LE GOFF, 1994, p. 535).

Podemos pensar que toda e qualquer forma de representação inserida na cidade com o intuito de comunicação com o público é uma *escrita urbana*, a exemplo do monumento como parte física – e, portanto, história escrita. Tanto a imprensa – por meio de imagens e textos divulgados em jornais, quanto os monumentos, funcionam no interior de campos de poder como discursos que afirmam determinados valores. Continuando com Michel Foucault (1999), o discurso necessariamente envolve uma relação de poder e, assim, quando se escreve, analisa, ensina, pinta ou reproduz uma visão qualquer de mundo, conseqüentemente estaria reestruturando-se uma verdade e constituindo uma autoridade sobre aquilo que se enuncia. O discurso pode ser feito de aberturas para interpretações e intervenções, mas também pode revelar uma forma de dominação pela ordem que impõe ou pela autoridade que constitui. Não diferentemente é a relação do monumento em uma cultura: signo de sua memória, mas também signo de sua barbárie. Para Walter Benjamin: "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não isenta

de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura." Diz Benjamin: há horror e domínio por trás deles, há também barbárie.⁴

Le Goff lembra que o monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária nas sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos. O termo latino *documentum*, derivado de *docere* “ensinar”, evolui para o significado de “prova” e é amplamente usado no vocabulário legislativo. Ele cita o inspetor-geral Bertin, sucessor de Silhouette, que escreve ao rei Luís XVI: “A história e o direito público de uma nação são apoiados por monumentos”. (LE GOFF, 1994, p. 536-537).

A concepção do documento/monumento é, pois, independente da revolução documental e entre os seus objetivos está o de evitar que está revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite a memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. (LE GOFF, 1994, p. 545).

Para Michel Foucault os problemas da história podem resumir-se em uma só palavra: “o questionar do documento” (FOUCAULT apud LE GOFF, 1994, p. 545), e poderemos acrescentar: questionar o monumento como documento físico imposto ao olhar público.

1.2 O MONUMENTO NA HISTÓRIA: ESTÉTICA E IDEOLOGIA

O mito fundamenta a crença, e para falar de invenção da identidade romana é necessário falar do símbolo que tomou corpo e justificou a lenda da Loba *Capitolina*, que adotou Rômulo e Remo. Não se conhece com exatidão a procedência da escultura da loba, data de (470 a.C.), embora chamada “*Capitolina*”, nunca esteve no *Capitólio*. Tudo indica que a escultura tem influência marcadamente grega, em que confluem a vitalidade, o realismo e a ornamentação. A loba é o animal sagrado de Marte, que é cultuada como um totem romano.

⁴ Nesse ensaio sobre o conceito de história de W. Benjamin, a questão está na oposição entre materialistas históricos (concepção histórica decorrente, sobretudo de Marx) e historicistas como Fustel de Coulanges: de um lado, a história como um tempo "saturado de 'agoras', que rompe a idéia de uma história contínua pela ação revolucionária, e de outro lado, a história como objeto de construção, "cujo lugar é o tempo homogêneo e vazio" pelo método da empatia, da empatia com os vencedores. Poderíamos dizer que Benjamin faz uma oposição entre a história crítica (revolucionária) e a história oficial, entre a história não contínua, aberta, e a história linear dos vencedores. É claro que para Fustel, como para a maior parte dos historiadores embebidos de um espírito positivista, vale documento texto. (LE GOFF, 1994, p. 536 - 537).

A lenda de Rômulo e Remo é posterior, como também as figuras que os representam, provavelmente para fundamentar a lenda e atuar sobre o imaginário do público. Existem inúmeras reproduções da Loba Capitolina espalhadas pelas cidades, no entanto, a original, uma obra em Bronze 75 x 114 cm, atualmente está no *Palazzo dei Conservatori*, Roma, (Figura 1.1).



Figura 1.1 - Escultura da Loba Capitolina, Roma, 2007
Fonte: Fotografia da autora, 2007

Roma, em muitos aspectos, é apresentada como herdeira da Grécia, aspectos evidenciados pela arte, pela arquitetura, no entanto, as diferenças entre a concepção romana e a grega são maiores do que quaisquer semelhanças. A necessidade de enfatizar o poder e os acontecimentos históricos conduzem a cultura romana. Ao contrário do mundo grego, o tempo é criado, não é neutro, é fonte de poder e fator substancial na história do Império Romano. A imagem romana é, acima de tudo, a legitimação de um mundo histórico, sobretudo histórico político, na qual o tempo está presente como eternização, justificadora do que ocorre. Aquele sentido de natureza que era fundamental para a arte grega difere na arte romana. Na estatuária romana podemos identificar uma racionalização, ou seja, uma legitimação das relações de poder e domínio, questões alheias à estatuária grega, especialmente arcaica e clássica.

A arte romana dedicou-se à “produção da realidade”, ou seja, a reprodução das conquistas e a afirmação dessa realidade romana no mundo mediterrâneo. Esse real não é da ordem do cotidiano, e sim o que se conquista e domina, e esses domínios e conquista configuram-no como tal, conforme Bozal (1995).

Desde a antiguidade romana o *munumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. (LE GOFF, 1994, p. 535).

Também no Egito e na Grécia, grande parte da produção artística esteve ao encargo do Estado. Mas no caso da cultura romana, o direcionamento era essencialmente político, os bustos e monumentos do Imperador que povoavam todas as províncias do Império eram testemunhos de uma dominação explícita. “O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária das sociedades históricas” (LE GOFF, 1994, p. 536). O que o monumento simbolizava, o exército colocava em prática, da mesma forma, os relevos que decoravam os arcos triunfais e os monumentos públicos, em geral, cantavam as glórias do exército, exaltando suas vitórias, delimitando os territórios dos lugares conquistados. “As fronteiras econômicas estabelecidas no tempo e no espaço pelas fundações de cidades no Império Romano tornaram-se também as fronteiras do mundo que mais tarde ostentariam a herança da cultura clássica” (HOLANDA, 2007, p. 95).

Historicamente o que conhecemos sobre sociedade está reunido por um fator básico, a posse. Um dos maiores exemplos da sociedade da posse foi o império romano, e a cidade foi o lugar da exposição do poderio do referido Império. “Para muitas nações conquistadoras, a construção de cidades foi o mais decisivo instrumento de dominação que conheceram (HOLANDA, 2007, p. 95).

O que ficou conhecida como arte romana inaugurava no Ocidente uma função que havia tido um tímido anúncio no último período grego: a arte colocada no espaço público com intenção política, não mais religiosa, mais precisamente, como técnica de ação e de expressão oferecidas em dado momento como forma explícita de comunicação do poder nas cidades romanas. Conforme Bourdieu “a manifestação pública num discurso ou num ato público constitui por si um ato de instituição e representa por isso uma forma de oficialização, de legitimação” (2007, p.165).

A Estátua Equestre de Marco Aurélio, fundida em bronze, é uma das obras mais referenciadas da escultura romana e sobreviveu ao cristianismo, pois os papas acreditavam ser a representação de Constantino, o primeiro Imperador a converter-se cristão. Com o manto de soldado sobre a túnica, o braço ligeiramente estendido, o olhar direto, todo o movimento pausado com a mesma orientação, a majestuosidade do imperador manifesta-se em seu máximo esplendor. Trata-se da última estátua equestre em bronze, pois muitas foram reproduzidas em mármore para que o bronze fosse transformado em munição. Atualmente está na *Piazza del Campidoglio*, o que foi projetada por Michelangelo. (Figura 1. 2 A e B).



Figura 1.2 (A e B) - *Piazza Del Campidoglio* (A), *Estátua Equestre de Marco Aurélio* (B), Roma
 Fonte: Fotografias da autora, 2007

Ainda sobre os elementos que diferem da arte grega e sinalizam decididamente a imagem da arte romana, em primeiro está a atitude, o imperador que é representado com o braço levantado, diferente da composição grega. O braço que se levanta e assinala, contrapondo-se ao resto do corpo cuja direção orienta o movimento da cabeça e do olhar, não se encerra frontalmente, mas rompe obliquamente o espaço criado pela própria escultura.

Otávio, que recebeu o título de *imperator* em (29 a. C.), teve incontáveis representações em forma de bustos ou esculturas de corpo inteiro. As estátuas desse e de outros imperadores difundiam-se por todo o império como símbolo e testemunho de seu domínio anunciando um pedagogismo explícito. Ali onde estava a estátua, estava o próprio imperador (Figura 1.3).



Figura 1.3 - *Imperador Otávio*
 Fonte: Fotografia de Analu Cadore, Roma, 2006

O anúncio de uma nova idade do ouro, indicado por um oráculo de Sibila de Cumas, multiplica a imagem imperial de Otávio, tudo isso como uma ideologia fundamentada por um

anúncio cósmico, que tira o imperador do tempo dos mortais e o coloca sob o amparo e destino dos deuses.⁵ No plano cultural, o *Século de Augusto*⁶ foi muito produtivo e cheio de promessas criadoras, inaugurando uma época clássica para a arte europeia, um classicismo latino que, ainda na Renascença mil anos depois, estaria dando frutos.

Também no período de Otávio foi produzida uma obra-prima da arquitetura romana que representa um dos mais significativos testemunhos da arte da época do então Otávio Augusto e pretendia simbolizar o período de paz e prosperidade vivido durante a *Pax Romana*.⁷ Trata-se do *Ara Pacis*, um altar dedicado por César Augusto à deusa *Pax*, em 9 a. C. Foi descoberto em 1568 por ocasião da construção do Palazzo Peretti ou Palazzo Ottoboni, atualmente está exposto no *Museo dell'Ara Pacis*, as margens do rio Tibre em Roma (Figuras 1.4 A, B e C).

Em seu estado original, era um monumento que ficava a céu aberto, mas em virtude da conservação foi necessária uma estrutura para protegê-lo da ação do tempo. Aberto em 2006 e projetado pelo arquiteto americano Richard Meier: o chão e as colunas são de mármore, semelhantes ao original, com as laterais em vidro, o que possibilita a entrada de luz. Esse recurso faz com que o monumento possa ser visto de fora, e quando o visitante está dentro em contato com o altar, a luz propiciada pelas paredes de vidro dão ênfase ao altar, deixando para fora o mundo exterior. O lugar também é composto por uma pequena praça com degraus, atualmente é um espaço adotado pela população como lugar de encontro.

A Coluna Trajana (II século d.C.), com quase 40 metros, foi erguida em homenagem às vitórias de Trajano. Com o cristianismo em 1587 foi colocada sobre a Coluna Trajana uma estátua de São Pedro, conforme informações contidas em um mirante frontal (Figura 1.5).

Colonna Traiana (II secolo d. C.) La colonna, alta quase 40 metri, è ornata da un fregio a spirale – opera de un ignoto Maestro delle Imprese di Traiano – dedicato alle guerre vittoriose de Traiano sui Daci (101 -103 e 107 -108). Sulla sommità della collona fu posto, nel 1587, la statua di S. Pietro, in sostituzione di quella Dell imperatore.

⁵À medida que ele avançava a idade, realizavam-se outras estátuas que, no caso de Otávio, colocavam-se junto às antigas. Uma forma de representar suas conquistas e de certa forma sua imortalidade. A primeira foi executada após sua vitória sobre Marco Antônio na batalha naval de Actium (31 a.C.), A segunda escultura era de formas mais sublimadas, com motivo da concessão do título de Augusto, título este que passou desde então a identificá-lo na história (27 a.C.). Na terceira predomina certa intemporalidade, implicando uma ruptura da ideia de realismo, no entanto os artistas eram incumbidos de representar o gesto e a expressão decidida de um indivíduo, nunca de um tipo simbólico. (BOZAL, 1995).

⁶Otaviano conhece o poeta Virgílio e passa a financiar sua arte Além de Virgílio, o historiador Tito Lívio o arquiteto Vitruvio, os poetas Horácio e Ovídio foram protegidos por Augusto e por seu ministro Mecenas.

⁷Em 13 a.C. o Senado decidiu construir um altar dedicado a esse feito, em ocasião do retorno de Augusto de uma expedição pacificadora de três anos na Hispânia e na Gália meridional. Foi consagrada à celebração das vitórias, localizada próximo de Roma. (BOZAL, 1995).



Figura 1.4 - *Museo dell'Ara Pacis*, Roma (A, B e C)
 Fonte: Fotografia da autora, 2007

Os arcos eram também estrategicamente colocados nas aberturas dos fóruns e das praças. Segundo Sitte, eram diversos os métodos antigos para garantir o fechamento das praças, ele evidencia o pórtico de acesso ao fórum de Pompeia (SITTE, 1992). O Arco de Tito é o mais célebre de Roma. Trata-se de um arco triunfal, construído em comemoração à conquista de Jerusalém, nele é possível identificar os símbolos do judaísmo em relevo. Está situado no Fórum Romano.

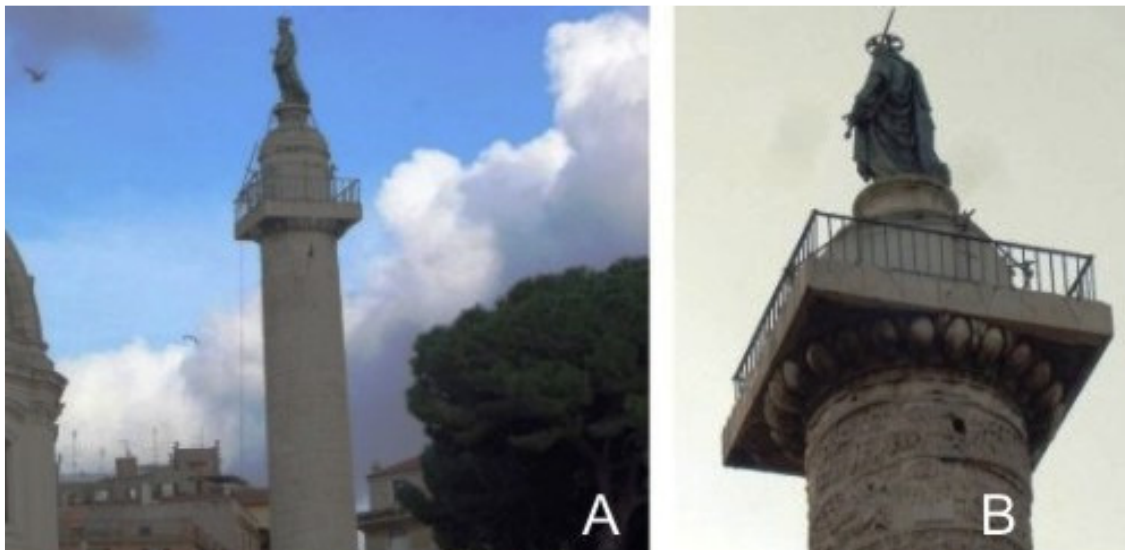


Figura 1.5 – *Columna Traiana*, Roma (A e B)
 Fonte: Fotografias da autora , 2007

Os anfiteatros eram fundamentalmente cenário de lutas de gladiadores e feras. Entre os numerosos anfiteatros conservados, é particularmente famoso o Coliseu, um lugar de “lazer” que era frequentado pela população romana, refletindo, portanto, o gosto bárbaro daquele povo. Deixou de ser usado para “entretenimento” no começo da era medieval, porém mais tarde foi utilizado como habitação, oficina, forte, pedreira, sede de ordens religiosas e templo cristão. Com a queda do Império romano, a cultura romana passa por uma transição radical, e a maneira de utilização de seus espaços públicos acompanharam essa paradoxal transição: do

profano para o sagrado. “No Fórum Romano, a preservação do centro livre é de uma evidência quase tangível. [...] Mesmo em Vitrúvio podemos ler que o centro da praça não concernia às estátuas, mas sim aos gladiadores” (SITTE, 1992, p. 35).

Em frente ao Coliseu ficava uma colossal estátua de Nero. Algumas imagens de estátuas públicas do império romano só podem ser vistas mediante desenhos promovidos por concursos europeus como *Prix de Rome*,⁸ concedido anualmente pela Academia de Belas Artes de Paris, concursos que, de certa forma, sinalizam respostas do modo como a arquitetura clássica até o advento do modernismo ditou os cânones construtivos no mundo inteiro (Figura 1.6).

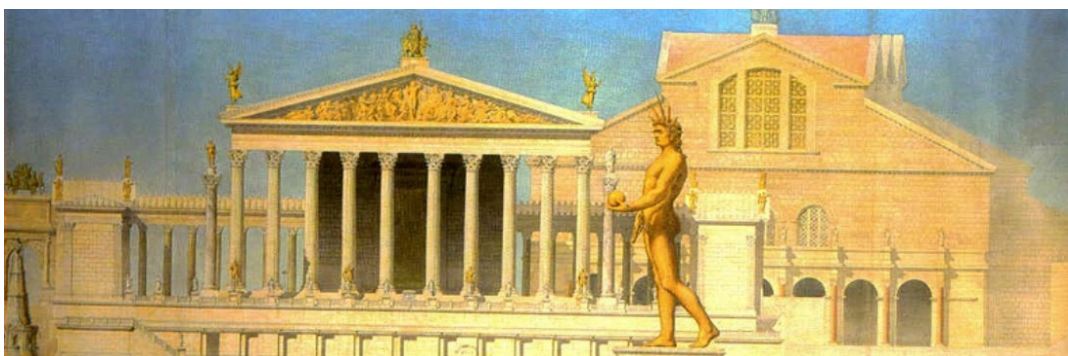


Figura 1.6 – Desenho de Ernest-Georges Coquart, 1863
Fonte: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=405616>>

No desenho de Ernest-Georges Coquart, o Templo de Vênus e de Roma, pode-se observar em primeiro plano a estátua colossal de Nero, que, após a queda desse imperador foi transformada em estátua do Deus Sol; a Basílica de Maxêncio ao fundo, à direita, e no canto esquerdo, a *Meta Sudans*, uma estranhíssima fonte d'água sobreviveu até o século XX, que veio a ser destruída por Mussolini, para a construção de uma avenida.

O Panteão é uma obra arquitetônica construída no período de Adriano, por Vitruvius Polio, um exemplo de monumento arquitetônico que exemplifica a lógica da geometria do corpo adotada pelos romanos. Alguns escritores registram que olhando de baixo para o teto imaginam que o Panteão era como uma espécie de busto romano: a base cilíndrica simbolizando os ombros de um general; as estátuas com ornamentos no peito da armadura do

⁸ *Prix de Rome*, concedido anualmente pela Academia de Belas Artes de Paris, que foi a mais prestigiosa escola de arquitetura e de artes do mundo no século XIX e início do século XX. O vencedor do concurso ganhava um *séjour* de três anos na Academia Francesa em Roma, situada no Palácio Mancini, com todas as despesas pagas pelo governo francês, e em contrapartida tinha como obrigação elaborar estudos minuciosos dos principais monumentos da Roma antiga. Entre os vencedores do *Prix de Rome*, estão Charles Garnier, autor da Ópera de Paris, e Paul Cret, da Faculdade de Arquitetura da Universidade da Filadélfia. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com>. Acesso em: 12 set. 2009.

guerreiro e o *domus*,⁹ sua cabeça e o *oculu*, pode ser considerada, literalmente, como o olho da construção.

Para Sennett, o Panteão de certa forma sintetiza essa lógica do sistema de simetrias e equilíbrios visuais que os romanos pensaram ter descoberto no corpo. Essa geometria corporal foi utilizada por eles para ordenar o mundo que governavam, como conquistadores imperiais e construtores de cidades (SENNETT, 2008).

Regido pela simetria, o Panteão nos propicia alguns indícios sobre o processo dessa fusão. Em seu interior, há um pavimento circular, uma parede cilíndrica e o *domo*. O diâmetro horizontal é quase exatamente igual à altura. De fora para dentro existem três zonas: a da frente do templo e interligando-a ao espaço interno uma passagem com linhas retas no chão indicando a direção do caminho que deve seguir, até um largo nicho na parede oposta à entrada, onde se localiza o ponto mais importante do prédio que era destinado ao culto as divindades (SENNETT, 2008, p. 111).

Segundo Sennet, alguns críticos da arquitetura apontam para a obsessão romana de organizar o espaço de forma clara e precisa, uma estratégia na busca de um espaço tranquilizador frente às desigualdades sociais.

CORPO, CASA, FÓRUM, cidade, Império, baseavam-se em imagens lineares. [...]. Essa linguagem visual, ou desejo de orientação exata, demonstrava a mesma ânsia que se expressava no gosto pela repetição interminável de imagens, até que se convertesse em verdades inquestionáveis. Era o reflexo das carências de um povo que não desfrutava de conforto e vivia em meio a desigualdades, sem nenhum controle, em busca de um espaço tranquilizador. A geometria procurava dar uma idéia de uma Roma eterna e essencial, que permanecesse de algum modo a salvo das rupturas históricas. (SENNETT, 2008, p. 129).

Embora dominasse essa linguagem, Adriano sabia que ela não passava de ficção. Concluiu a construção do Panteão e procurou explorar a credulidade de seus habitantes nas imagens, particularmente a crença que tinham na geometria do corpo, e como essa fé se traduzia na sua concepção urbanística e na prática imperial. Submissos ao pragmatismo, somente àquilo que podiam ver, os romanos pagãos tinham seus demais sentidos embotados; uma escravidão que os cristãos começavam a desafiar. O número de cristãos na Roma de Adriano é difícil de estimar, mas eles não ultrapassavam poucos milhares. Já no reinado de Constantino, convertido no início do século IV d. C., os adeptos do cristianismo

⁹ Transferência do semicírculo para o plano tridimensional. Nas cúpulas, que assentam sobre a base quadrada, a passagem desta planta à circular do anel da abóbada semiesférica consegue-se mediante perxinas ou trompas. (GOITIA, 1996).

correspondiam a um terço da população da cidade. “O Édito de Milão, baixado por Constantino em 313, foi decisivo para esse crescimento, pois legalizou o cristianismo em todo o Império” (SENNETT, 2008, p. 150).

A primeira escultura cristã foi realizada sob o signo de Roma, em plena crise do Império. No ano 391, o cristianismo converte-se em religião oficial e todos os cultos pagãos ficam proibidos. Faltavam oitenta e cinco anos para o desaparecimento do Império Romano do Ocidente. Nem a radicalização do absolutismo de Constantino, o caráter divino do Imperador, o fortalecimento do exército ou a separação do poder civil foram suficientes para impedir a progressiva degradação.

A cidade sofre mudanças com a dissolução do Império Romano do Ocidente, em 476 d.C. A cidade medieval era pequena como a *polis* grega, mas diferentemente desta, estava submetida aos centros do poder econômico e político que se encontrava no campo. A estreita relação entre as igrejas e os poderes políticos, fortalecendo a existência de igrejas “nacionais” debilitam o forte laço doutrinário. Essa situação fica mais evidente no campo cultural. Por um lado, a escultura paleocristã dos séculos III a V, um romanismo explícito; por outro, as formas próprias do cristianismo oriental e bizantino, que estendem sua influência até perto do milênio. Entre um extremo e outro, a arte dos povos bárbaros, a arte otoniana ou visigoda, junto com manifestações que, como as armênias, são difíceis de classificação (BOZAL, 1996).

No marco estritamente escultórico, cabe fazer algumas indicações: A escultura refugia-se nos trabalhos “decorativos” – a ourivesaria, o marfim e o osso, entre outros, desaparecem as formas constantineanas e paleocristãs da escultura monumental, que só reaparecerá com o Românico. O motivo perde todo o caráter narrativo da escultura romana e centra-se exclusivamente no simbolismo. A concepção vigente era o enaltecimento ao espírito. Nas obras de arte esse enaltecimento foi representado por características marcantes, especialmente no corpo representado. As esculturas das figuras religiosas evidenciam a fragilidade física e a sublimação das proporções.

O homem da Idade Média deveria estar ligado ao seio da comunidade, as construções estavam fundidas com o todo. A arquitetura medieval, sobretudo a arquitetura gótica, ainda sem consciência de sua existência, será avaliada mais tarde como a mais significativa forma de expressão artística na Idade Média. As igrejas eram, não apenas no âmbito físico, mas especialmente no âmbito espiritual, o ponto central, a célula da comunidade na cidade medieval. De certa forma, as influências dos outros povos permeavam as construções, de modo que a diversidade compunha o todo, desafiando a física em busca da máxima altura

possível, para o templo do Senhor. São dois, na realidade, os elementos fundamentais da arquitetura gótica: a abóbada de cruzeiro e o arco ogival.¹⁰

A libertação definitiva do indivíduo da sujeição medieval – é como pode ser definida em sua essência a Renascença propriamente dita – devia necessariamente manifestar-se na arte, pois todas as grandes transformações espirituais são também acompanhadas por mudanças no estilo. Assim como o Homem da Idade Média estava ligado ao seio da comunidade, as partes individuais das construções góticas estavam fundidas com o todo. “Quanto mais, porém, se começava vislumbrar a personalidade individual tanto mais independente viam-se as partes na arquitetura” (LEICHT, 1967, p. 385).

Costuma-se dividir o Renascimento em três grandes fases,¹¹ correspondendo ao período que vai do século XIV ao Século XVI, o que os italianos chamam de *Trecento* (século XIV), *Quattrocento* (século XV) e *Cinquecento* (século XVI).

Diferente da perspectiva fatalista, característica da Idade Média, o humanismo colocou o ser humano no comando do seu futuro. Sendo assim uma nova paisagem começou a ser modelada para consolidar as necessidades deste novo homem. A cidade passou a ditar uma nova visão de mundo, nos edifícios nas *piazze*, na configuração da malha, na diversidade e nas cores da vida urbana. (LIMA, 2007, p. 15).

Sitte lembra que “na vida pública da Idade Média e da Renascença houve uma valorização intensa e prática das praças da cidade e uma harmonização entre elas e os edifícios públicos adjacentes” (SITTE, 1992, p. 30). Segundo o autor, uma parte considerável da vida pública acontecia nas praças desses períodos.

Persistiu a diferenciação entre ágora ou fórum por um lado, e praça do mercado por outro. O mesmo aconteceu ao empenho de reunir, nestes que são os pontos principais da cidade, as construções mais eminentes, guarnecendo com chafarizes, monumentos, estátuas, memoriais e outras obras de arte os locais mais soberbos de uma comunidade. (SITTE, 1992, p. 25).

Os volumes escultóricos e arquitetônicos passam a ser observados com outro olhar, os arquitetos contemplam as arquiteturas no contexto da cidade. Segundo Argan (2005), Vasari

¹⁰ Basicamente, a abóbada de cruzaria é formada por dois arcos que se cruzam no espaço e sobre os quais se apoia a plementária, ou o casco da abóbada. Com esse sistema, os empuxos do peso da abóbada concentram-se nos ângulos – isto é, nos arranques dos referidos arcos e nos pilares que os sustentam – pelo que a parede deixa de desempenhar uma função de sustentação da abóbada, de forma que é possível aligeirá-lo. Em contrapartida, tornam-se precisos poderosos contrafortes que absorvem os empuxos a que estão submetidos aqueles pilares e que exercem obliquamente, tendendo a deslocá-los para fora. (GOITIA, 1996, p. 55).

¹¹ Pode ser traçado com exatidão astronômica o limite entre Quattrocento e Cinquecento, o século XVI. Para um estudo cronológico de arte Renascença esses termos são mais recomendáveis do que os conceitos vacilantes contidos nas definições de Protorenascença e Alta Renascença. (LEICHT, 1967, p. 393).

foi o primeiro a observar que a cúpula de Santa Maria Del Fiori não devia ser relacionada apenas ao espaço da catedral, e respectivos volumes, mas ao espaço de toda a cidade,

ou seja, a um horizonte circular, precisamente ao perfil das colinas em torno de Florença. “Vendo-se ela elevar-se em tamanha altura, que os montes ao redor de Florença parecem semelhantes a ela.” O autor alerta para o que naquele período era frequente: “o tema retórico da inveja da natureza em relação à arte que emula e supera” (ARGAN, 2005, p. 95).

Quando percorremos a cidade indo ao encontro da Catedral pelas ruelas estreitas, é possível também vivenciar outra experiência, a da súbita descoberta da monumental arquitetura. Hoje o interior da igreja Santa Maria Del Fiori está completamente vazio, o que de certa forma coloca em maior evidência a riqueza dos elementos fixos que a constituem internamente, que vão desde os detalhes da cúpula ao mosaico no solo composto de textos em latim, feitos com letras em metal incrustados nos diversos tipos de mármore.

Em *De re aedificatoria*, Alberti dirá que os edifícios são objetos que estão num espaço cheio de outros objetos, e que, como tais não são muito diferentes das estátuas, tanto assim que a palavra “monumento” vale tanto para certas arquiteturas como para certas estátuas, ou esculturas em relevo pleno, contanto que tenham um certo conteúdo histórico ideológico. Como objeto arquitetônico, a cúpula não tem um interesse particular, segundo Alberti, que sequer diz que se trata da catedral florentina e de seu acabamento – e que, para dizer “cúpula”, diz ao contrário, estrutura (ARGAN, 2005, p. 96).

Em suma, Alberti percebe a extraordinária invenção de Brunelleschi como um imenso objeto espacial, não uma arquitetura.

Durante o *Quattrocento*, o Renascimento espalha-se pela península itálica, atingindo seu auge. Nesse período atuam Botticelli, Leonardo da Vinci, Rafael e, ao final, Michelangelo, dando os primeiros sinais da presença de ideais anticlássicos, mas ainda utilizando-se do clássico, o que viria caracterizar o Maneirismo, a etapa final do Renascimento nas artes plásticas. Esses três últimos artistas são considerados o "trio sagrado" da Renascença italiana.

Para Argan “a política religiosa da Igreja no começo do *Cinquecento* valeu-se muito mais das evidências formais demonstrativas, quase dogmáticas, da arquitetura de Bramante e da pintura de Rafael, do que da erudição dos teólogos curiais” (ARGAN, 2005, p. 25). No *Cinquecento* o Renascimento já impregnava toda a Europa, mas mostrava sinais de cansaço, abrindo espaço para outras formas de manifestações estéticas, filosóficas e políticas. Alguns dos principais artistas que fizeram essa transição estão representados na *Piazza, Della Signoria* que abriga um importante acervo de esculturas públicas da cidade de Florença. A

piazza “funcionava como átrio da residência principesca, sendo rodeada pelos grandes palácios dos grandes senhores da região e ornamentada por monumentos e estátuas de cunho histórico” (SITTE, 1992, p. 27). Ali está a réplica de David, 1501, de Michelangelo; conhecida como “O Gigante”, a obra converteu-se num símbolo da cidade de Florença. Nela está a *Loggia dei Lanzi* (salão dos lanceiros),¹² com diversas importantes obras como: Persepo, 1545, de Benvenuto Cellini, em bronze, com altura 320 cm, O Rapto das Sabinas, 1574, em mármore, com 397 cm, escultura aos moldes da *figura serpentinata*, que já havia utilizado Michelangelo, mas que Giambologna persiste do ponto de vista único e o grupo abre diversas perspectivas, não mais priorizando a perspectiva frontal típica do Renascimento. A obra apresenta claramente traços maneiristas: o alargamento das figuras, o gesto desmedido e o espaço reduzido, traços próprios do maneirismo introduzidos por Giambologna, considerado o grande escultor maneirista na Itália.(Figura 1.9)

De maneira bastante semelhante, a relação entre a praça e sua ornamentação também se inverteu, certamente não como vantagem para as cidades mais recentes. Já citamos a riqueza em estátuas do fórum antigo, e basta um único olhar para a *Signoria* e a *loggia dei Lanzi* em Florença para confirmar que se continuou conservando uma boa parte dessa forma de amor à arte. (SITTE, 1992, p. 27).

Em geral, o estatuto das praças de mercado manteve-se intacto, as praças sempre complementadas pelo chafariz e a prefeitura.

Na maioria das cidades alemãs, é difícil encontrar chafarizes comprovadamente antigos, no centro geométrico da praça. “Logo à regra antiga de dispor os monumentos ao longo das bordas das praças, soma-se aquela de caráter nórdico, genuinamente medieval: os monumentos, em especial os chafarizes, devem ser dispostos em pontos intocados pelo trânsito da praça” (SITTE, 1992, p. 38).

Na Itália, esse tipo de disposição pode ser exemplificado pelo chafariz em frente ao *Palazzo Vecchio* na *Piazza Della Signoria*, a Fonte de Netuno, construída pelo escultor Bartolomeo Ammannati em 1575. Trata-se de um monumento para celebrar as vitórias marítimas toscanas. Ainda segundo Sitte, ela tem também sua praça adjacente, o Pórtico *degli Uffizi*, com um efeito muito especial. “em termos arquitetônicos a *Signoria* é a praça mais notável do mundo” (SITTE, 1992, p. 71).

¹² Quase sempre se encontrava aí uma *loggia*, edifício concebido arquitetonicamente cuja função era abrigar o corpo da guarda ou os vigilantes da cidade [...] (SITTE, 1992, p. 27).



Figura 1.9 - *Piazza Della Signoria*, Florença, 2007 (A, B e C)

Fonte: Fotografias: Acervo da autora, 2007

O Barroco caracteriza-se, num período de dualidades, num eterno jogo de poderes entre divino e humano, no qual não há mais certezas, a dúvida é que rege a arte desse período. O artista vê uma ponte entre os dois mundos, assim, tenta desvendá-la nas representações. Entre os artistas, o ponto em comum é a negação dos valores renascentistas e aparece como estilo oficial da Igreja Católica. A religiosidade é expressa de forma dramática, intensa, procurando envolver emocionalmente as pessoas. Nesse sentido, a Igreja converte-se numa espécie de espaço cênico, um teatro onde são encenados os dramas. A contrarreforma rememora “as trevas” deixadas na era medieval. “Uma característica peculiar ao Barroco em oposição aos períodos anteriores é que seus conjuntos arquitetônicos não se formaram aos poucos, mas foram concebidos de uma única vez, sobre a prancheta, segundo os princípios modernos” (SITTE, 1992, p. 71).



Figura 1.10 - Panorâmica da Praça São Pedro Vaticano

Fonte: Fotografia de François Malan, 2005

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vatican_StPeter_Square.jpg>

Esse novo mundo da construção urbana aparece com força nas obras barrocas. Entre os exemplos de praças está a reorganização da *Piazza Del Campidoglio*, em Roma, conforme Figura 1.2, que teve início em 1536 com um projeto de Michelangelo e será concluída no

período barroco. Gianlorenzo Bernini¹³ esteve entre a transição das obras renascentistas e barrocas na Itália. Foi autor do projeto da *Piazza di San Pietro* situada em frente à Basílica de São Pedro, no Vaticano, em estilo clássico mas com adições do barroco. (Figura 1.10)

Bernini passa a exercer grande influência, o chamado berninismo, produzindo inúmeras obras públicas e monumentos, sobretudo na Itália. Um exemplo da expressividade de sua obra é a sua versão de David.¹⁴ Em outros lugares sua influência foi menor, no entanto aparece muito claramente na Alemanha, com o *Monumento ao Príncipe Eletor* (1696 – 1700, Berlim), um monumento equestre que apresenta, além do berninismo, certa influência do classicismo francês.

No aspecto social, foi um período de intensa agitação. Com a tradução da Bíblia, a igreja perde o domínio do seu conteúdo dogmático e tenta recuperá-lo com rédeas curtas. Publicaram-se várias obras panfletárias clandestinas, que denotavam posição contrária à corrupção do Estado e à exploração do povo. Foi um período de esforços permanentes em busca do restabelecimento da vida econômica, política e cultural.

Para Debord, o tempo histórico que invade a arte se expressou primeiro na própria esfera da arte, a partir do barroco.

O barroco é a arte de um mundo que perdeu seu centro: a última ordem mítica reconhecida pela Idade Média, no cosmos e no governo terrestre – a unidade da Cristandade e o espectro de um Império – caiu. A arte da mudança deve trazer em si o princípio efêmero que ela descobre do mundo. [...]Ela escolheu, diz Eugenio d' Ors, 'a vida contra a eternidade'. O teatro e a festa, a festa teatral, são os momentos dominantes da realização barroca, na qual toda a expressão artística particular só adquire sentido por sua referência ao cenário de um lugar construído, a uma construção que deve ser por si mesmo o centro de unificação; e esse centro é a *passagem*, que está inscrito como um equilíbrio ameaçado na desordem dinâmica de tudo (DEBORD, 1992 p. 123).

1.3 O MONUMENTO E A CIDADE NO SÉCULO XIX

O direito ao espaço público começa a ser disputado na cidade do século XIX e será de suma importância para os debates que serão travados nas produções artísticas do século XX.

¹³ Giovanni Lorenzo Bernini nasceu em Nápoles, filho de um escultor maneirista. Foi um eminente artista do barroco italiano, trabalhando principalmente em Roma. Distinguiu-se como escultor e arquiteto, ainda que tivesse sido pintor desenhista, cenógrafo e criador de espetáculos. Esculpiu numerosas obras de arte presentes até os dias atuais em Roma e no Vaticano.

¹⁴ O David, um tema bíblico e com larga tradição escultórica, foi representado por Verrocchio e Michelangelo e mais tarde por Gianlorenzo Bernini. Passam-se 122 anos entre o David sereno de Michelangelo – 1501, e o David agitado de Bernini – 1623, o David de Bernini foi capturado no exato instante em que atinge Goliath, que não vemos, mas que estaria no lugar onde estamos como observadores. A obra realizada em mármore, medindo 170 cm de altura, está na Galleria Borghese em Roma.

Napoleão Bonaparte declara-se imperador e retoma literalmente a arte colossal clássica, incluindo arcos do triunfo, para evidenciar suas conquistas. Luis Bonaparte, sobrinho de Napoleão, em 1852 sobe ao poder apoiado pela burguesia adotando o codinome Napoleão III. Georges-Eugène Haussmann foi nomeado prefeito de Paris por Napoleão III, que o incumbiu da transformação radical de Paris.



Figura 1.11 - Planta de Paris em 1853, antes dos trabalhos de Haussmann
Fonte: Livro História da Cidade, Leonardo Benevolo, 1997

Ao ser prefeito da cidade de Paris durante o período de 1853-1870, o barão de Haussmann empreendeu uma profunda e polêmica modificação urbana, que acabou servindo de modelo para várias cidades do mundo. Aliando o urbanismo com a arquitetura, o objetivo era transformar Paris de tal forma que todas essas novas construções formavam um único monumento urbano, sendo ele interligado por jardins, praças e ainda por parques.

Paris mantinha uma estrutura medieval, conforme mapa na Figura 1.11. O objetivo de Haussmann constituía-se em redesenhar o traçado urbano para com isso compor uma nova cidade, mais racional, mais organizada e, sobretudo, mais harmônica. No entanto, para que ele pudesse realizar sua tarefa de modernização e racionalização de uma Paris tida ainda como medieval, foram necessárias várias demolições, fato que contribuiu para sua obra ser severamente criticada.

O solo foi profundamente escavado para a instalação de tubos de gás e para a construção dos esgotos [...] Nunca se empregaram em Paris tantos materiais de construção, nunca se construíram tantas casas residenciais e hotéis, nunca se restauraram ou edificaram tantos monumentos, alinharam-se tantas fachadas em pedra talhada [...] era preciso trabalhar depressa e tirar o melhor partido de um

terreno comprado a alto preço: duplo estímulo. Em Paris, os solos ocuparam o lugar das caves que tiveram de se aprofundar um andar sob a terra; o emprego da argamassa e do cimento, que teve como princípio as descobertas de Vicat, contribuiu para a economia e a ousadia dessas construções subterrâneas. (BENJAMIN, 2006, p. 163).

Lembra-se que essas críticas não eram contrárias às reformas pelas quais Paris estaria passando, mas sim a maneira como essa modernização estava ocorrendo. “Os edifícios de Haussmann são a representação perfeitamente adequada dos princípios do regime imperial absoluto, emparedados numa eternidade maciça” (BENJAMIN, 2006, p. 163).

É necessário ainda lembrar que o principal objetivo da reforma urbana idealizada por Haussmann para Paris era o de liberar o tecido urbano para facilitar manobras militares.

Napoleão III implantou um governo de regime imperial. Então se pode destacar que essa reforma da cidade de Paris marca uma mudança da forma de comunicação do poder mediante a “urbanidade”, uma demonstração desse autoritarismo ditatorial, ao qual um regime como o imperial está submetido.

Existiu todo um processo de modificação da cidade visando a seu ponto de vista estético, parques e novos edifícios foram criados ou transformados exatamente para atender e satisfazer ao gosto da burguesia. Com linhas mais grossas, novas ruas com tracejado quadriculado, novos bairros - tracejado horizontal, os dois grandes parques periféricos: o Bois de Boulogne (à esquerda) e o Bois de Vincennes (à direita), conforme indicado na Figura 1.12.

Inúmeros textos elogiando os benefícios da nova Paris foram escritos por Haussmann, ou corrigidos por ele; exemplo disso temos:

Havia montanhas em Paris, até mesmo nos *boulevards* [...] Faltava-nos água, mercado, luz, nesses tempos remotos que não estão ainda há mais de trinta anos [...] Ele [Haussmann] demoliu bairros; poder-se-ia dizer, cidades inteiras. Clamava-se que ele traria a peste; ele deixava clamar e nos dava, ao contrário, com suas inteligentes escavações, o ar, a saúde, a vida. (BENJAMIN, 2006, p. 167).

Antes da reforma, o proletariado amontoava-se miseravelmente nos bairros centrais os quais, com mais de 100 000 habitantes por quilômetro quadrado, propiciavam focos de epidemia; a cólera em 1832 fez 32.000 vítimas. Episódios como esse validavam a higienização proposta por Haussmann, que transformou Paris em uma cidade para a elite, excluindo a população de baixa renda que foram empurrados para a periferia.

Benjamin alerta para as medidas de separação das classes sociais. “A reconstrução da cidade [...] obrigando o operário a morar em bairros de periferia havia rompido o laço de

vizinhança que o ligava ao burguês”. (BENJAMIN, 2006, p. 164). Ele ainda faz outra referência de suma importância sobre os operários: “Contra Paris. Projeto obstinado de esvaziar Paris, de dispensar sua população de operários. Sob pretexto de humanidade, propõe-se hipocritamente repartir nas 38.000 comunas da França 75.000 operários desempregados. 1849” (BENJAMIN, 2006, p. 183).

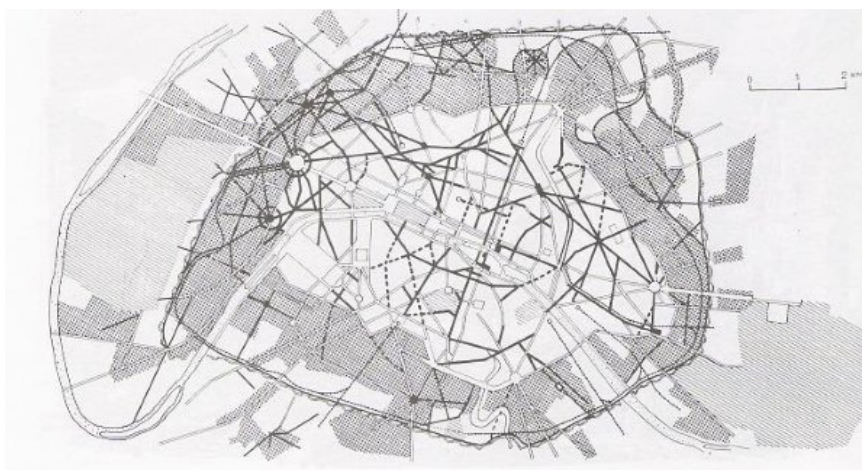


Figura 1.12 - Esquema de trabalhos de Haussmann em Paris - parques periféricos: o Bois de Boulogne (à esquerda) e o Bois de Vincennes (à direita)
 Fonte: Livro História da Cidade, Leonardo Benevolo, 1997

As transformações racionalizadas serviam como forma de controle dos populares: o alargamento das ruas facilitaria o trabalho da polícia e ainda inibiria a ação do povo, que como forma de protestos faziam enormes barricadas pelas ruas de Paris. “Construir barricadas com blocos de madeira já não é mais possível. Para entender o que isso significa basta lembrar que foram erguidas, em 1830, 6.000 barricadas.” (BENJAMIN, 2006, p. 162).

A comuna de Paris foi considerada a primeira experiência histórica de socialismo. Pela primeira vez na história socialista os trabalhadores assumem o poder político, possibilitando uma reorganização da sociedade sob o controle e orientação dos setores populares - a Comuna de Paris foi um desdobramento da guerra franco-prussiana, que ocorreu em 1870. Dezoito de março de 1871 é a data de início da Comuna de Paris, levante revolucionário que se estendeu a outras cidades francesas e só foi dominado cerca de dois meses depois. Foram em um total de setenta e duas cidades no período de 18 de março a 28 de maio no ano de 1871. Acerca da insurreição de 18 de março,¹⁵ Debord lembra que:

¹⁵ A data de 18 de março de 1871 marca o início da Comuna de Paris, levante revolucionário que se estendeu a outras cidades francesas e só foi dominado cerca de dois meses depois. (N. da T) (DEBORD, Gui. *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2008).

[...]ao serem atirados na história, ao terem de participar das tarefas e lutas que a constituem, os homens se vêem obrigados a encarar suas relações sem ilusão. [...] O sujeito da história só pode ser vivo produzindo a si mesmo, tornando-se mestre e possuidor do seu mundo que é a história, e existindo como consciência de seu jogo. (DEBORD, 1998 p. 50).

A Comuna foi o resultado da luta da classe operária francesa e internacional contra a dominação política da burguesia. Uma das atitudes que marcaram simbolicamente essa mudança foi o monumento de Napoleão Bonaparte sendo colocado abaixo pela Comuna, conforme Figura 1.13.



Figura 1.13 - Estátua de Napoleão derrubada durante a Comuna de Paris
Fonte: Fotografia de Hulton Archive /Getty Images.

O máximo que a insurreição pode realizar numa ação realmente tática é o estabelecimento e a defesa de uma única barricada. Todavia, “mesmo na época clássica dos combates de rua, a barricada tinha um efeito... mais moral do que material. Era um meio de abalar a firmeza dos soldados. Se ela resistisse até atingir esse objetivo, estava assegurada a vitória; caso contrário, era a derrota. (BENJAMIN, 2006 p. 164).

Um fato interessante é que mesmo com o trabalho de urbanização e transformação de Paris, com suas ruas mais largas, o governo vigente estava convencido de que teria acabado com as barricadas e com todo o tipo de manifestação popular. Ocorre que o alongamento das ruas de nada adiantou, uma vez que as barricadas continuaram a ser construídas. “A

construção de barricadas surge em Fourier como exemplo de um trabalho não-assalariado, mas apaixonado.” (BENJAMIN, 2006, p. 181).

Uma barricada: Na entrada de uma rua estreita, um ônibus virado, as quatro rodas para o ar. Um punhado de cestos, que talvez serviram para guardar laranjas, levanta-se à direita, à esquerda e atrás, entre as cambas rodas e das aberturas; pequenos fogos brilham, pequenas nuvens de fumaça azulam a cada segundo. (BENJAMIN, 2006, p. 180).

As transformações de Paris foram descritas por Balzac, em *Ilusões Perdidas*, e posteriormente aparecem na poesia e nos textos de Baudelaire, o qual era a personificação do *flâneur*. Caminhava pela cidade e percebia atentamente suas transformações. Na poesia *A uma passante*, que abre este subcapítulo, Baudelaire descreve o contexto da rua na qual uma mulher lhe desperta o interesse, e sutilmente revela a condição atentando para o barulho ensurdecedor das ruas de Paris, desejando enunciar o fervilhar da multidão. O tema da mulher que passa já existia; o poeta inova quando se refere à impossibilidade de reencontrar essa mulher em virtude da multidão que agora compunha a cidade. Encerra o poema salientando o desencontro. “Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez !” (BAUDELAIRE, 1985, p. 344).

Sobre a Paris, no auge do capitalismo no século XIX, Benjamin faz algumas citações, que revelam o caráter transitório das relações pessoais quando permeadas por valor mercantil: “O amor é um pássaro de passagem”. Ao aproximar a prostituição do sistema capitalista, tendo em vista que a prostituta é ela mesma mercadoria que se vende, Benjamin opera no sentido de uma aproximação das relações mercantis que coisificam o ser humano, permeado pelo valor abstrato, ou seja, o valor de uso, do dinheiro. Nesse aspecto, a prostituição aproxima-se demasiadamente, num primeiro momento, das casas de jogos. Com a prostituta não há hipocrisia, ela assume seu papel na sociedade mercantilizada. Benjamin utiliza como texto introdutório algumas frases iniciais que funcionam como tópicos frasais. Nestas, quando se fala de afastar as prostitutas das bolsas de valores, a linguagem é: o que queríamos era vivificar estátuas de mármore, (*Les filles de marbre*).¹⁶

No texto abaixo, Baudelaire descreve o lugar e o sentido do monumento na cidade: personagens imóveis, fantasmas de pedra.

¹⁶CRUZ, Claudio Celso Alano da Cruz. *Prostituição e jogo*: PGL 3121 - Teorias Críticas II Curso: Passagens Benjamin: Baudelaire, Paris, Borges, Buenos Aires. ago. – dez. 2009. Conteúdo abordado em Seminário de Doutorado em Literatura, CCE, UFSC

Ao atravessarmos uma grande cidade, com muitos séculos de civilização, nossos olhos são levados para o alto, pois nas praças, nos ângulos dos caminhos, personagens imóveis, maiores do que aquelas que passam a seus pés, contam-nos numa linguagem muda as faustosas lendas de glória, da guerra, da ciência e do martírio. Algumas mostram o céu, a que sempre aspiram; outras designam a terra, de onde se alçaram. Agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que resultou no seu emblema: um instrumento, uma espada, um livro, uma tocha [...] O fantasma de pedras apodera-se de nós por alguns minutos, e nos obriga, em nome do passado, a pensar nas coisas que não são dessa terra. (BAUDELAIRE apud PEIXOTO, 2003, p. 140).

A arte aparece ainda aos moldes clássicos dentro da cidade do século XIX. A reflexão sobre as transformações sociais pelas quais a cidade estava passando ainda não se mostrava claramente. Essa reflexão chega mais tarde, especialmente com algumas obras do escultor Augusto Rodin, que estava entre os artistas mais solicitados para produzir esculturas e monumentos – em geral, patrocinadas pelo poder público ou outros segmentos da sociedade organizada – ainda realizava seu trabalho focado nos modelos clássicos, tendo como referência os mestres renascentistas e barrocos. Um exemplo claro dessa dedicação é a obra *Porta do Inferno*, um objeto que agrupou grande parte da produção de Rodin, e teve como referência básica a importante obra literária medieval *A divina Comédia*, de Dante Alighieri. Esta era ainda uma característica clássica de buscar referência nas figuras bíblicas ou mitológicas – desde a famosa escultura de Laocoonte,¹⁷ um ícone clássico, redescoberto no Renascimento e reproduzido por diversos artistas do período.

A Porta do Inferno – “Cette porte était destinée à un musée des Arts décoratifs que l'on projetait alors de construire à Paris, à l'emplacement de la Cour des Comptes détruite en 1871 (là où s'élève aujourd'hui le musée d'Orsay)” (Site Musée Rodin)

Ao final de sua carreira, a obra de Rodin sofre uma sensível transformação, possibilitando que seja inscrito na história como um precursor da modernidade anunciando a sublimação do pedestal. *“la pérdida de la razón de ser del monumento no es un fenómeno actual, se remonta a finales del siglo XIX cuando Auguste Rodin aceptó el encargo dos monumentos que nunca llegaron a cumplir su finalidad, es decir a asentarse en un lugar concreto y significar ese lugar”* (MADERUELO, 1994 p.). Obras como monumento à *Honoré de Balzac* e o monumento aos *Burgueses de Calais*, 1884, marcam a clara preocupação do artista com uma obra mais contextualizada. Nessa fase a obra de Rodin já

¹⁷O grupo de Laocoonte é uma escultura em mármore, também conhecida como Laocoonte e seus filhos, hoje em dia exposta no Museu Vaticano em Roma. A estátua representa Laocoonte e seus dois filhos, Antiphantes e Thymbraeus, sendo estrangulados por duas serpente marinhas, um episódio dramático da Guerra de Troia relatado na *Ilíada* de Homero e na *Eneida* de Virgílio.

marcava a influência de Camille Claudel, jovem artista, que buscava seus modelos entre os moradores de rua, boêmios, pessoas que viviam as transformações de Paris, demonstrando estar preocupada não somente com a beleza da forma, mas sobretudo com a expressividade. Claudel iniciou como estagiária no grande atelier de Arte Públicas dirigido por Rodin, e posteriormente teve uma convivência diária e um romance com o escultor. Na obra *Burgueses de Calais*, Claudel trabalhou arduamente, tanto na concepção formal quanto conceitual do monumento. Apresentava a Rodin um olhar contemporâneo sobre as questões sociais do seu tempo. O costume ditava que o mestre do ateliê se apropriasse das obras dos colaboradores e alunos. “Assim foram resgatadas uma dezena de obras saídas das mãos de Camille, que se identificam aos heróis da Porta do Inferno e a alguns Burgueses de Calais” (CHAPELLE, 1997, p. 26). (Figura 1.14).

Durante os primeiros anos da ligação, Camille prosseguiu sua obra de retratista das pessoas próximas, com *A velha Helena*, *Jovem Romano*, e sua irmã Louise. Ela prepara também a porta do inferno e os Burgueses de Calais. A obra comum dos dois escultores se confunde indissociavelmente: a *Cabeça de escravo*, *A avareza* e *A luxúria*, o *Homem de braços cruzados*, *Giganti*, o *Homem inclinado* são arrolados entre os condenados de Rodin. (CHAPELLE, 1997, p. 26).

Em alguns textos, Rodin refere-se às alterações sofridas no projeto do monumento *Burgueses de Calai*. Inicialmente o protótipo apresentava os heróis em um pedestal, e na segunda versão aparecem homens em escala real, na eminência da morte, ao solo, fora de um pedestal, e o mais importante são suas expressões do pavor de morrer, diferente do tipo de monumentos concedidos comumente aos heróis.

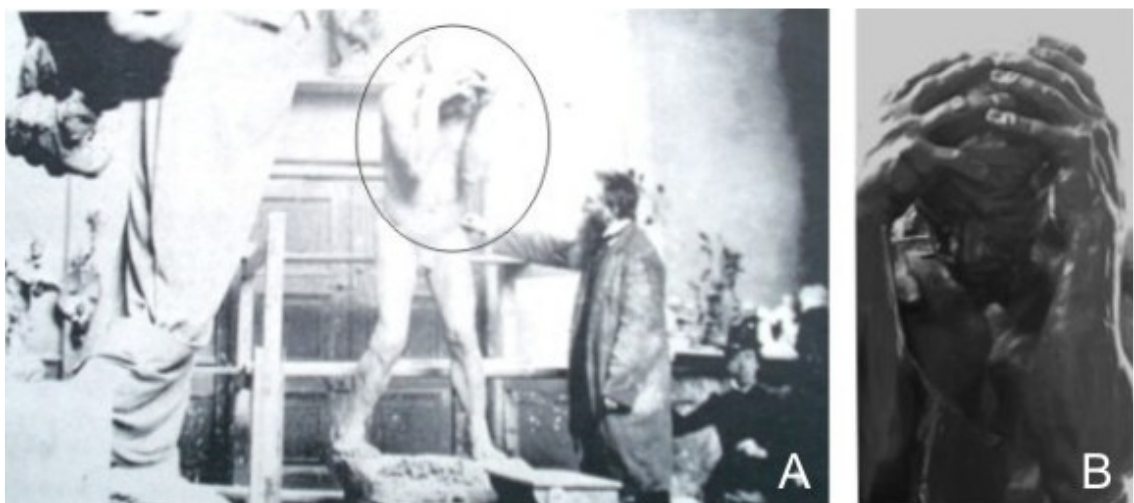


Figura 1.14 - Rodin no ateliê de Camille, diante de um dos Burgueses de Calais (A), detalhes do Monumento (B)

Fonte: CHAPELLE, 1997, p.48 Fonte: CHAPELLE, 1997, p. 48

Durante dois anos, Rodin dedicou muito tempo a esse projeto, e o grupo completo foi apresentado em 1889 na exposição Monet-Rodin, em que foi o grande destaque. Porém, foi violentamente criticado pela Prefeitura de Calais por suprimir o pedestal. “Eu queria que minhas estátuas fossem chumbadas diretamente nas lages da praça em frente à prefeitura de Calais, como um rosário vivo de sofrimento e sacrifício”.¹⁸



Figura 1.15 A e B – Burgueses de Calais de Rodin, Paris 1885

Fonte: <<http://www.musee-rodin.fr>>

Cet aspect fut bientôt renforcé par le parti du sculpteur de doter son monument d'un socle très bas : tandis que la première maquette regroupait les personnages de manière héroïque sur un socle élevé, la seconde (juillet 1885) les présente presque au ras du sol (site Musée Rodin)

Rodin apaixonou-se também pela ideia de realizar um monumento à Honoré de Balzac e reúne um enorme dossiê. “Seus numerosos esboços de cabeças mostram que teve acesso a vários documentos ligados ao escritor: retratado por Deveria, fotografado por Nadar, desenho de Gavarni etc.”¹⁹ Depois de muitas dificuldades em razão dos prazos não respeitados por Rodin, “o gesso de Balzac é recebido glacialmente pela Sociedade dos Homens de Letras em 1893”. Magoado por ter sido ridicularizado pela imprensa, Rodin leva a obra para Meudon. Somente 41 anos mais tarde, em 2 de julho de 1939, um Balzac em bronze foi instalado em Paris, ironicamente sobre um pedestal, conforme Figura 1.16.

Para Maderuelo, a perda do pedestal na escultura moderna reflete a ausência de vontade comemorativa e, por consequência, evidencia o caráter efêmero, que se opõe à noção de permanência que caracterizava a escultura tradicional.

¹⁸ Retirado do Catálogo Rodin Esculturas, sobre a exposição Rodin no Brasil, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.

¹⁹ Idem, ibidem.

Auguste Rodin, en su Monumento a Balzac, fundirá escultura y pedestal en único bloque indiferenciado iniciando así el tortuoso camino que le tocará recorrer a la escultura moderna. Por su parte Constantin Brancusi prestó una particular atención a este problema, en muchas de sus obras, en las que la relación entre escultura y pedestal es también totalmente ambigua. (Maderuelo, (MADERUELO, 1994 p. 19).



Figura 1.16 - Honoré de Balzac (A) e Honoré de Balzac na rua sobre pedestal (B)
 Fonte: <<http://www.musee-rodin.fr>>2008 e <<http://lili-em-paris.blogspot.com/>> 2007

Alguns escritores apontam Rodin como o início da escultura contemporânea. No entanto, que relação pode haver, por exemplo entre Rodin e Tatlin? Como comparar as esculturas realizadas por Rodin com os objetos escultóricos que produziu Tatlin? Rodin nasceu em 1840 e morreu em 1917, um ano antes de que Tatlin realizasse seu célebre *Projeto*, uma ano depois de Gabo realizar sua *Cabeça de Mulher*, quando o Futurismo havia desenvolvido seu ciclo, um ano depois da supremacia dinâmica de Malevich. Ainda apegado à estátuária, sua transição acontece em outra instância.

Se é assim, se a problematização da estátua caracteriza à escultura contemporânea, Rodin, Rosso, Degas, Renoir, como também os escultores expressionistas, são atados pela estátua e seus problemas parecem insolúveis porque pretendem alentar com o novo – traços impressionistas, simbolistas, expressionistas – seus conceitos tradicionais. Não se decidiram por romper radicalmente e essa barreira os impossibilita. (BOZAL, 1996, p. 13).

Como falar de escultura diante da obra de Tatlin? E como não falar perante as figuras de Henry Moore? Tais considerações somadas aos conflitos e disputas pelo espaço público nos conduzem a um novo olhar da arte no século XX.



2 MOVIMIENTOS DA ARTE PÚBLICA: SOCIEDADE E CORPOGRAFIA

Este capítulo tratará do surgimento do conceito de Arte Pública que teve origem na disputa pelo espaço público propriamente dito. Em vista disso, destacam-se: A escola de Amsterdã e a escola russa, que evoluem com o mesmo entusiasmo na busca dessa relação entre arte e cidade, o *Situacionismo*, com uma visão crítica, que ajudou a difundir os conceitos e as abordagens políticas da arte como forma de crítica social, especialmente em relação à sociedade de consumo; o movimento Pop, que defendia a arte que se comunicasse diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cercam a cultura de massas e a vida cotidiana.

As diversas possibilidades do campo expandido da arte caminhavam simultaneamente, sobretudo, intervindo com o público. Os artistas do *Fluxos* procuravam, por meio de suas *performances*, explorar o efêmero e o transitório.

Em meados da década de 70, a arte estava ao limiar do ativismo político, da organização comunitária, caminho que irá desembocar na *arte pública de novo gênero*, com ações dedicadas a uma aproximação com o público, a partir da exploração de novas formas de implicações com o espaço social, sobretudo, envolvendo o ativismo. O artista convertido em cidadão integra-se com o público e com as necessidades ou desejos das pessoas, não de uma forma impositiva, mas estabelecendo uma relação com elas e o meio.

Toda essa crise ideológica, que passou a ser refletida na esfera artística, afeta especialmente a lógica do monumento e dos ideais classicistas. No entanto, segundo Huysen, as práticas memorialísticas nas artes visuais foram difundidas já depois da década de 1960. “Os discursos de memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos, no começo da década de 1980, impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o holocausto” (HUYSSSEN, 2000, p.11).

Após tratar da retomada do memorial, foram apresentados artistas como Jenny Holzer e Wodiczko, que projetam imagens e frases sobre os monumentos públicos, estabelecendo um cruzamento entre arte relacional, tecnologia e monumento público.

Ao final deste capítulo, o ponto crucial do questionamento da pesquisa aparece no cruzamento entre duas propostas antagônicas inseridas no espaço público brasileiro. O *Monumento Horizontal* (Arte pública contemporânea) e o monumento em homenagem ao Almirante Negro, uma estátua aos moldes clássicos, que resiste como proposta memorialística evidenciando o emergente questionamento de Canclini (1997, p.291): “Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea?”

2.1 ARTE PÚBLICA E SEU MOVIMENTO POLÍTICO NA CIDADE

No início do século XX, as esculturas públicas ainda se mantinham em aspecto formal representativo, porém foram propostas algumas rupturas na qual tudo foi questionado, não só os objetos, as tradicionais estátuas, mas a relação dos indivíduos que as percebiam e o meio no qual imprimiam seu significado. Vale a pena assinalar a documentada relação entre o Futurismo italiano e o russo, que foi um dos ingredientes do movimento pós-revolucionário de vanguarda. Naum Gabo e Antoine Pevsner viajaram pela Europa ocidental, conheceram o Cubismo e provavelmente a escultura futurista de Boccioni, especialmente Pevsner, que esteve na Itália. Na própria Rússia, onde esteve Marinetti em 1914, o Futurismo possuía um excepcional desenvolvimento. Foram os Futuristas que, pouco tempo antes da Primeira Guerra Mundial, primeiro articularam o culto da guerra como uma forma de estética. Benjamim cita seu manifesto.²⁰

Chega a Primeira Guerra Mundial. A violência, a revolta, a revolução, a miséria humana fazem das cidades um grande terreno baldio e colocam em cheque os antigos valores. A vergonhosa campanha estabelecida pelos Futuristas marcará para sempre a história da arte. No entanto, para compreender a evolução da arte contemporânea, é fundamental estabelecer as diferenças entre os futuristas italianos e russos. Ambos “pretendem a criação do novo mundo, mas enquanto os primeiros tendem à nova ordem do fascismo, os segundos se inscrevem na onda revolucionária que culminará em 1917” (BOZAL, 1996, p.22). Nesse ano o *Construtivismo Russo*, com o lema *Arte na Rua*, impulsionou a unificação das artes na cidade: teatro, música, dança, escultura, pintura e arquitetura. Algumas escolas foram de extrema relevância para determinar o nascimento da Arte Pública. A Escola de Amsterdã e a escola russa evoluem com o mesmo entusiasmo na busca dessa relação entre arte e cidade. A integração proposta por essas escolas não se reduzia ao plano espacial na qual cada expressão artística estaria na rua autônoma, mas o que norteava era a intenção da total integração das áreas. Um marco dessa intenção foi a *III.ª Internacional*, desenhada por Vladimir Tatlin. O

²⁰ A guerra é bela porque estabelece a dominação humana sobre o maquinário subjugado, graças às máscaras de gás, aos megafones que aterrorizam, aos lança-chamas, aos pequenos tanques. A guerra é bela porque da início a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece os campos em flor com as orquídeas ferozes das metralhadoras. A guerra é bela porque funde em uma sinfonia o disparo de armas, as canhonadas, os cessar-fogos e o perfume e o miasma da putrefação. A guerra é bela porque cria as novas formas arquiteturais dos grandes tanques, das formações geométricas dos vôos aeronáuticos, das espirais de fumaça de vilas ardentes [...] Manifesto do Futurismo italiano “As massas têm o direito a uma mudança das relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma forma de expressão na preservação destas relações” (Benjamin. *Illuminations*. p. 241).

projeto, conforme Figura 2.1, nunca foi concluído – a obra arquitetônica consistia em uma grande escultura espiral, concebida para alojar escritórios e salões, uma escultura penetrável – deveria ter representado, em 1919, um signo visível da modernidade soviética.

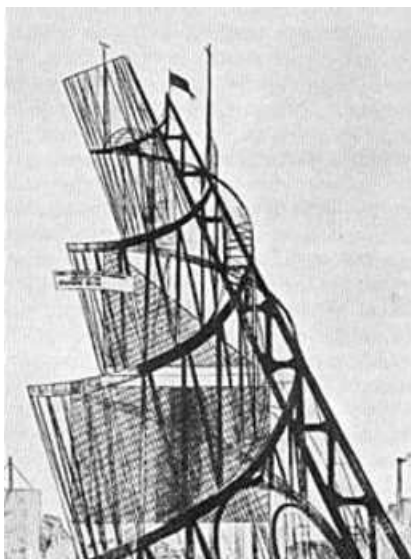


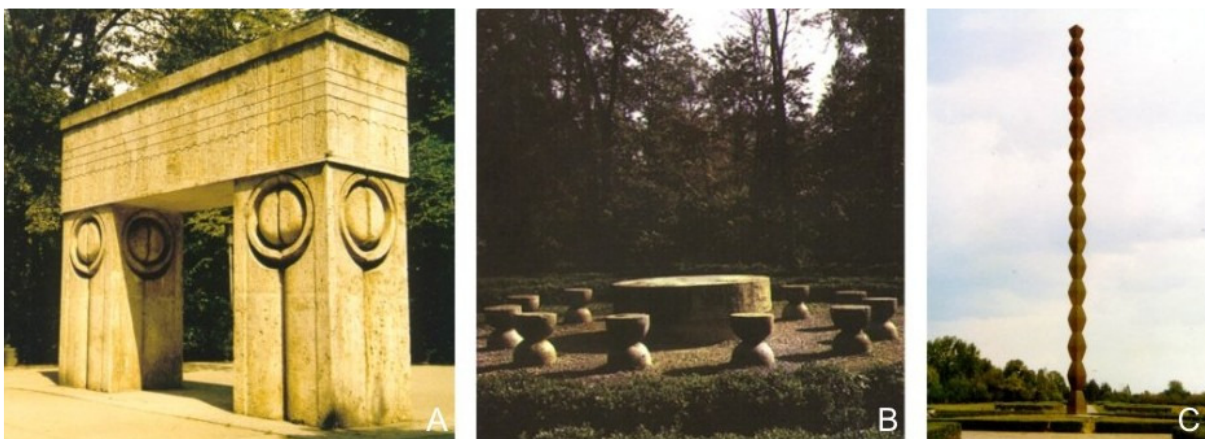
Figura 2.1 – Projeto para um Monumento à IIIª Internacional - Vladimir Tatlin

Fonte: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/construtivismo/imagens/construtivismo-2.jpg&imgrefurl>>

La IIIª Internacional debería tener trecientos metros de altura, tanto como la Torre Eiffé. Pero el intento no pudo ser llevado a cabo [...]. Lo mismo ha sucedido con aquel que podría haber sido el monumento más carismático de la modernidad, el Monumento al preso político desconocido, del arquitecto y escultor Max Bill, proyectado en 1952. Se trata de un monumento abstracto de una geometría muy pura que, a pesar de su carácter “concreto”, contiene una buena carga simbólica . (MADERUELO. 1994 pp. 46 -47).

O período dá início a uma bifurcação que se irá manter ao longo da história da Arte Pública. Se a arte é a própria cidade, como propõem as escolas, os produtos que a compõem, tais como urbanismo, arquitetura, publicidade, deveriam dar conta do espaço do melhor modo possível. Como? Unindo as artes e atribuindo à arquitetura a função de composição estética do espaço urbano, nesse momento, dispensando a possibilidade de expressão autônoma da Arte Pública em outras linguagens consideradas pelos construtivistas como tradicionais, como é o caso da escultura. No entanto, alguns importantes escultores como o romeno Constantin Brâncusi (1876-1959), com suas esculturas funcionais, rompem com o tradicionalismo da estatuária, valorizam a materialidade e passam a discutir outras questões de relevância para o período e para os caminhos da Arte Pública. Entre inúmeras obras Brâncusi realizou um

majestoso conjunto escultural, conforme Figura 2.1: o Arco do Beijo, a Coluna Infinita e a Mesa do Silêncio.



Figuras 2.2 – O Arco do Beijo (A), a Mesa do Silêncio(B) e a Coluna Infinita (C), Constantin Brâncuși
Fonte: Curso de Escultura Pública José Luiz Kinceler, 2003

Conjunto de grandiosas proporções, a Coluna Infinita, com seus trinta metros perde-se no espaço; a altura do Arco do Beijo ultrapassa cinco metros; a Mesa do Silêncio, com os doze banquinhos de pedra que a rodeiam, tem um diâmetro de 2,14 metros. Nunca antes uma pedra inanimada falou tão alto num ambiente de tão profundo silêncio, nem nunca um eco se desdobrou tanto, a tal ponto que lograsse ser ouvido até os mais longínquos recôncavos da terra. (KINCELER, 2003) .

O *Construtivismo* estava imbricado com a realidade revolucionária da época e defendia a função social da arte como uma questão política. O desejo de construção, da arquitetura e *design* funcionais, na era da ciência auxiliada por Lênin, fazia do *Construtivismo russo* o novo candidato à reformulação da nova arte que teve espaço para sua implantação e difusão. Marcado por narrativas urbanas e ideológicas, o movimento trouxe contribuições inigualáveis para o campo da arte com o sentido social – por consequência, pública – mas também fez uso da arte como instrumento de discurso político. O fotógrafo Gustav Klutis e sua mulher Valentina Kulagina foram importantes membros do *Construtivismo*, trabalharam em campanhas para o partido, utilizavam a propaganda eleitoral ou a imagem como sinal revolucionário em seus cartazes. Klutis ensinou, escreveu e produziu a “arte política” para a União Soviética, praticamente durante toda sua trajetória de vida. Depois da morte de Lênin, em virtude de sua posição crítica aos caminhos do partido, foi detido e executado por ordem de Stalin em 1938.²¹

²¹ Gustav Klutis and Valentina Kulagina: *Photography and Montage After Constructivism*. Disponível em: <http://museum.icp.org/museum/exhibitions/klutis_kulagina/>. Acesso em: 25 set. 2009.

Perseguindo os *construtivistas*, Stalin acusa-os de elitistas, já que para ele os construtivistas haviam inventado uma forma de arte sem propósito. Fica evidente a vontade de acabar com as ideias da revolução artística e arquitetônica, de ir contra o moderno para preservar o clássico, glorificando-se sobre as colunas greco-romanas, como todo grande ditador fez, uma forma de representação para legitimar seu discurso populista: “Dar colunas para o povo”, disse Stalin. O episódio repete-se na Alemanha, após uma série de perseguições por parte do governo hitleriano: em 1933 a Bauhaus é fechada, também por ordem do governo. Os nazistas opuseram-se à Bauhaus, bem como a qualquer outro grupo que tivesse uma orientação política diferente. A escola foi considerada uma frente comunista, especialmente porque muitos artistas russos trabalhavam ou estudavam ali.

Em meio ao contexto do pós-guerra, os *dadaístas* apresentam um novo olhar sobre a inutilidade do jogo estético tradicional. Coube ao dadaísmo a função de desmonte da figura do “grande artista”, o gênio criador, e por consequência, de ilustrar a crise da estética moderna, paralelo com a crise pós-guerra. Junto com os surrealistas, influenciaram outra corrente de arte, de “arte ação”, que foram práticas de apropriação das ruas, as “deambulações urbanas”, também conhecidas como *derivas*.²² Essa prática de certa forma retoma a figura do *flâneur* de Baudelaire: um homem lento e voluntário que desfrutava da cidade, mas que agia de forma crítica. As ações aconteciam de maneira performática sinalizando as diversas possibilidades criadoras dentro da cidade. Eram deambulações organizadas por Breton, Picabia, Tzara, entre outros.

No Brasil, o engenheiro, arquiteto e escultor Flávio de Carvalho, que conheceu os surrealistas parisienses quando estudou na Europa, ajudou a circulação da ideia de deambulações urbanas, pode ser considerado o pioneiro na “arte ação” ou *performance* no Brasil. Em Figura 2.3, o polêmico Flávio de Carvalho desfila no lançamento do seu traje de verão.

²² “Derivas” proclamadas pelo movimento situacionista que aconteceu entre 1957 e 1972 (ligados a Guy Debord). Do ponto de vista artístico, teve como principais fontes de articulação o surrealismo e o dadaísmo, reuniu poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos, etc. As práticas artísticas e culturais de um modo geral tinham motivação na crítica à sociedade de consumo. As práticas de intervenções no espaço urbano tiveram como principal fonte a crítica da vida cotidiana; por isso mesmo o urbanismo e a arquitetura constituem dimensões fundamentais para o movimento: articulação entre arte e vida, arte e política, arte e cidade.



Figura 2.3 - Flávio de Carvalho no lançamento do seu traje de verão 1956
 Fonte: <[http:// www.lauradavina.com/blog/tag/performance/](http://www.lauradavina.com/blog/tag/performance/)>

Paralelamente, o movimento Pop defendia a arte que se comunicava diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cercava a cultura de massas e a vida cotidiana. A defesa do popular traduzia uma atitude artística contrária ao hermetismo da arte moderna. Nesse sentido, a Arte Pop coloca-se em cena artística, que teve lugar em fins da década de 1950, como um dos movimentos que recusa a separação arte/vida, que se tornou seus traços característicos – pela incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema. Em *Magia e Técnica Arte e Política*, Walter Benjamin fala sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Conceituando aura, ele resume as características do período: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura.

Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 1969, p. 168 - 169).

Toda essa crise política que passou a ser refletida na esfera artística afeta especialmente a lógica do monumento. Javier Maderuelo lembra: *“Es significativo que, desde los frustrados intentos de Auguste Rodin hasta el ocaso de la modernidad a finales de los años sesenta, no se han producido más que unos pocos y tímidos intentos de construir monumentos conmemorativos”* (MADERUELO, 1994 p. 45).

Em 1960, Piero Manzoni criou suas primeiras “Esculturas Vivas”, assinando pessoas. Inicialmente eram modelos contratados pelo artista, em seguida, passou a assinar o próprio

público que frequentava suas exposições. Logo Manzoni começou a construir suas “Bases Mágicas”. Mágica por transformar em arte tudo que fosse sobre ela colocado. Manzoni atingiu o ponto final em “Base do Mundo”, uma base mágica em maior escala, de ferro, colocada de cabeça pra baixo no Parque Herning, na Dinamarca, que dá suporte ao mundo inteiro (Figura 2.4).

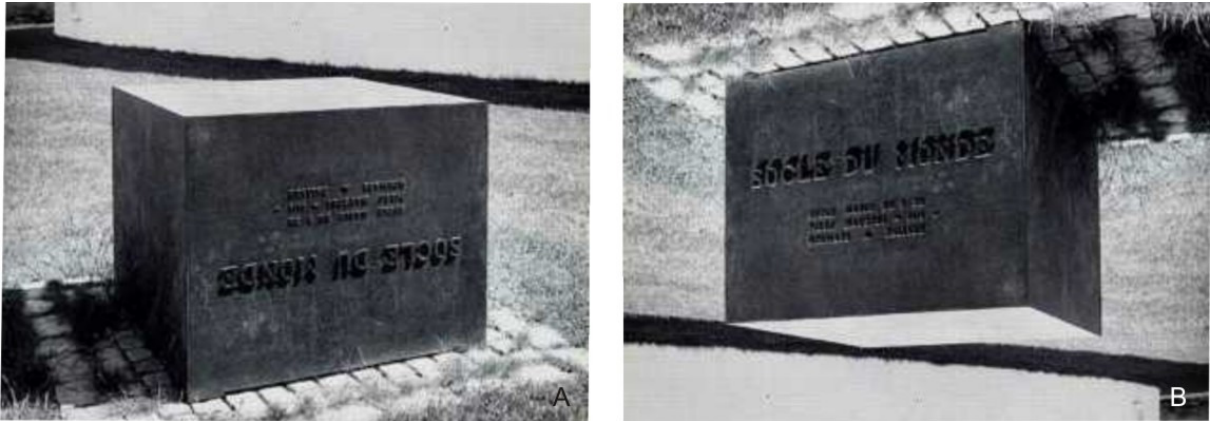


Figura 2.4 - Base do Mundo, Piero Manzoni 1961 (A e B)
 Fonte: <<http://www.cnbaforo.com.ar/showthread.php?t=2444>>

A lógica comemorativa do monumento é conseqüentemente a da construção de uma história oficial, ou mito fundador, que promove ao mesmo tempo esquecimento de outras histórias que ali subjazem. Do monumento à prática artística, percebemos na escultura tradicional fundamentos que parecem indissociáveis à lógica do monumento, pois também a escultura funciona como uma representação comemorativa que simbolicamente transmite significados sobre os usos do lugar em que está inserida (KRAUSS, 2001).

O período era de grande expansão dos conceitos e práticas na arte, atuando em seus limites simbólicos. Todavia, a Arte Pública que aparecia nos espaços públicos ainda mantinha a finalidade de decorar, enriquecer os parques, ruas e praças, como o trabalho de Picasso, Miró, entre outros. “Não era mais aceitável que os artistas contratados para realizar obras destinadas a locais públicos simplesmente impusessem suas soluções a um público passivo” (ARCHER, 2001, p.145). A escultura começou a abarcar campos tão amplos que fez o termo tornar-se cada vez mais problemático, deixou de ser aquilo que o senso comum ainda hoje identifica como Arte Pública, ou seja: os monumentos comemorativos, memoriais, grupos escultóricos e obeliscos. O enfraquecimento da lógica do monumento proporcionou aos artistas pensarem em espaços específicos, em vez de buscar um espaço ideal. O trabalho artístico passou a problematizar ou incorporar essas especificidades.

O *Situacionismo*, por meio da *Internacional Situacionist (IS)*,²³ foi um movimento contestador surgido em 1957, cuja atuação foi marcante em todo o processo de luta política, ideológica e cultural que culminou nos acontecimentos de 1968. Do ponto de vista artístico, teve como principais fontes, já apresentadas anteriormente, as articulações com o surrealismo e o dadaísmo.

O dadaísmo e o surrealismo estão historicamente ligados e ao mesmo tempo em oposição. [...] O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos Situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma supressão da arte. (DEBORD, 1992, p. 125).

O *Situacionismo* reuniu poetas, arquitetos, cineastas e artistas plásticos, fundamentava-se em teorias críticas à sociedade do espetáculo, estimulando novamente a visão crítica do que se dava politicamente no mundo, reflexo das polaridades entre o socialismo e o capitalismo, alertando para a sociedade de consumo, que estava tornando-se uma sociedade do espetáculo e um produto, ela mesma. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1992, p.14).

Para Debord, o urbanismo “é a realização moderna da tarefa permanente de salvaguardar o poder de classe: a manutenção da atomização de trabalhadores que as condições urbanas de produção tinham *reunido*” (DEBORD, 1992, p.113). Esta foi uma maneira de inibir as insurreições mencionadas no capítulo anterior: as barricadas foram atitude recuperada por estudantes e operários em maio de 1968. Para Deleuze e Guattari “o desejo não para de trabalhar a história, mesmo nos seus piores períodos”, eles classificam o episódio “Maio de 1968” como a história da traição do desejo das massas reconhecem que “a revolução era possível, a revolução socialista estava ao alcance da mão, existe verdadeiramente, não é um mito tornado inconsistente pelas transformações das sociedades industriais” (DELEUZE e GUATTARI, 2006, p. 278).

Inicialmente a arte apoiou-se nas próprias referências históricas e nos espaços físicos, para depois, aos poucos, apoiar-se na cidade e nas questões políticas e sociais. “Maio de 1968” foi o ponto de partida para transformações políticas, éticas, sexuais e comportamentais,

²³ Guy Debord, seu pensador mais influente, deixou como principal herança teórica *A sociedade do espetáculo*. A IS deixou de existir em 1972. DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2008, p. 125.

que afetaram as sociedades da época de uma maneira irreversível. A data aparece na história como marco para o movimento feminista, ecológico, o surgimento das organizações não governamentais e dos defensores dos direitos humanos.

Antes de 68 seria inconcebível considerar, por exemplo, que intervenções em favor dos prisioneiros comuns tivessem um sentido político qualquer; seria inconcebível que homossexuais pudessem fazer manifestações de rua e defender sua posição particular face ao desejo. Os movimentos de libertação das mulheres, a luta contra a repressão psiquiátrica, etc., mudaram completamente de sentido e de método. (GUATTARI. 1981, p. 24).

Foi também um período de rejeição aos processos de manipulação da opinião pública por meio da comunicação de massa que atuavam inculcando os valores do capitalismo e a sociedade de consumo. As transformações e rupturas ficam evidentes nos diversos movimentos artísticos que derivam desse período. As práticas de intervenções no espaço urbano tiveram, como principal fonte, a crítica da vida cotidiana. Esse percurso já nutria uma reestruturação do sujeito entendido no modelo cartesiano, que vivenciava a cidade de modo impositivo por um saber urbanístico, e caminhava para um sujeito da experiência corporal vivenciada na fenomenologia, mediante uma articulação entre arte e vida, arte e política, arte e cidade. Do mesmo modo que um texto se altera pela ação do leitor, é importante pensar nos habitantes como esses leitores, que são capazes de ler a cidade com base em sua vivência dentro dela e não simplesmente digerindo simulacros que reforçam o dispositivo de dominação. Certeau fala sobre a legibilidade da cidade programada vista do alto: “A imensa texturologia que se tem sob os olhos seria ela outra coisa senão uma representação, um artefato ótico?” (CERTEAU. 1984, p.171).

Mas “embaixo”, a partir dos limites onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são os caminhantes, pedestres, *wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com os espaços que não são se vêem; têm deles um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. (CERTEAU, 1994, p. 171).

Alguns filósofos e demais pensadores na década de 1960 na Europa também contribuíram influenciando o pensamento e a produção artística. Na literatura Roland Barthes, na psicanálise Lacan, explorando as inter-relações, por meio das quais o significado era produzido dentro de uma cultura. Esse entrelaçamento dos intelectuais da época, de certo

modo colocava novamente em cheque a posição das pessoas que produziam cultura, e com isso o papel que representavam na sociedade.

Constantemente mudava o modo como a arte se apresentava ao mundo, as produções e investigações estavam baseadas em novas formas de interação no espaço social. A arte estava entre as pessoas, reivindicava e se ocupava de todas as questões de cunho social. “O movimento Fluxos (ao qual Joseph Beuys aderiu em 1962 por intermédio de Nam June Paik e Georg Maciunas) procuravam, por meio de suas *performances*, explorarem o efêmero, o transitório, manifestar a energia vital coletiva” (BORER, 2001, p.27).

O Fluxos bebe na sentença de Heráclito: ‘Toda existência passa pelo fluxo da criação e da destruição’. Por volta de 1968, ampliando – ainda seguindo as custas do Fluxo – essa dimensão flutuante da própria vida no domínio político, Beuys procurava dar às noções de ‘arte ampliada’ e de ‘escultura social’ a sua extensão total. (BORER, 2001, p.27).

Joseph Beuys lecionou na Academia de Düsseldorf. Em 1967 ele criou um partido político estudantil. Foi uma das primeiras manifestações da sua crença nas conexões entre aprendizagem, criatividade e processos sociais de mudança ou revolução. No mesmo ano, fundou também um partido político em favor dos animais, alegando que a “energia elementar” dos animais era mais poderosa para mudanças políticas do que a dos humanos. Em 1974 Beuys participou de uma exposição de arte alemã no ICA de Londres, intitulada “Art into Society/Society into Art” (“Arte dentro da sociedade/sociedade dentro da arte”) (ARCHER, 2001, p.122).



Figura 2.5 - Eu gosto da América e a América gosta de mim - Joseph Beuys, 1974

Fonte: <http://www.artknowledgedenews.com/files2009a/Beuys_I_like_America_and_America_likes_me.jpg>

Em 1969, Beuys havia recusado um convite de Robert Morris para contribuir com a mostra “Nove em Casteli”. Quando decide expor em Nova York, aproveita a oportunidade para enfatizar a postura hostil norte-americana com determinados estrangeiros em seu país, apresentando a obra: “Para *Coiote*, ‘Eu gosto da América e a América gosta de mim’ (1974)”, conforme figura 2.5. Enrolado em feltro, foi transportado de ambulância, diretamente do aeroporto para a galeria de René Block, lá passou cinco dias enclausurado com um coioote, e, depois dos cinco dias, foi levado de volta para o aeroporto. Entendia arte como algo que dava “corpo a um significado particular: ‘Se eu produzo alguma coisa transmito uma mensagem para alguém. A origem do fluxo da informação não vem da matéria mas do ‘eu’, de uma ideia’ afirmou ele” (ARCHER, 2001, p.116).

Na cidade de Paris, Daniel Buren remete-noa à arte processo. Ele fazia referência a uma arte que fosse “impessoal”. Para isso adotou uma padronagem de listas brilhantes como sinal de presença da arte, citou e enfatizou a expressão do escritor francês Maurice Blanchot “uma obra de arte da qual nada possa ser dito, exceto que ela existe” (ARCHER. 2001, p.72).

Na obra *Arte Contemporânea uma história concisa*, Archer fala da tentativa de mapeamento das muitas formas e diferentes nomes que a arte assumiu: “Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land Ambienta*, *body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do novo realismo” (ARCHER. 2001, p.61). Intangível, a arte transbordou para um *campo expandido*. Artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt e Bruce Nauman foram alguns dos que promoveram a ampliação do campo da arte. Foi um período em que as produções voltaram-se para os espaços externos, além de combinações entre paisagem/não paisagem, arquitetura/não arquitetura, possibilidades que não eram pensadas, como diferentes materiais e mídias. Passou-se a considerar a importância de um lugar específico ou das características específicas de um lugar; surge o termo *Site Specificity*.²⁴

²⁴ A arte *site-specific* adota estratégias que são agressivamente anti-visuais-informacionais, textuais, de exposição, didáticas ou totalmente imateriais, gestos, eventos ou *performances* agrupados pelos limites temporais. O trabalho já não procura ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não só física) do observador com respeito às condições ideológicas dessa observação. Nesse contexto, a garantia de um relacionamento específico entre um trabalho de arte e seu “local” não está baseada em uma permanência física desse relacionamento (como o exigido por Serra, por exemplo), mas no reconhecimento de sua não permanência livre, a ser experimentada como uma situação efêmera e não reproduzível (Kwon, 1997, p. 91. Tradução nossa).



Figura 2.6 (A e B) - Richard Long, (A) "A line in Scotland", Cul Mor, 1981, (B) "A line in the Bolivia", 1981.
 Fonte: < <http://www.richardlong.org/>>

A *Land Art* era a intervenção direta na paisagem. A maioria das obras consistia em experiências estéticas na paisagem, ainda com uma resposta, ou registro exposto em galeria (Figura 2.6).

Comparada com outros *land artists* americanos, a intervenção de Richard Long é mínima, fazia arte ao realizar uma caminhada. Uma rota que pudesse ser facilmente conceitualizada – uma linha, um círculo ou quadrado – era seguida no solo, muitas vezes um encontro solitário do artista com a obra. As ações e intervenções representavam o meio para uma experiência de subjetividade, de transformação entre a arte e a vida no espaço público, posteriormente registrado em fotografias, “ ‘o isolamento’, disse De Maria, ‘é a essência da Land Art’ ” (ARCHER. 2001, p.99).



Figura 2.7 *Spiral Jetty* de Robert Smithson, 1970 (A) Projeto, (B) detalhe e (C) panorâmica
 Fonte: <http://www.flatrock.org.nz/.../spiral_jetty_wisps.jpg>

A obra mais famosa de Robert Smithson foi o seu Molhe espiral “*Spiral Jetty*” (1970), conforme Figura 2.7: A projeto, B detalhe e C uma vista aérea. A obra “se projetava da margem por sobre o Grande Lago Salgado, *Great Salt Lake, Utah*, que se tornou vermelho devido a um tipo especial de alga” (ARCHER. 2001, p. 97).

Nos anos 80, a Arte Pública distancia-se dos propósitos da década anterior. Por um lado, há uma desmaterialização da arte camuflando-se na paisagem, e, por outro, a materialidade impondo-se como potência artística e reflexiva. À medida que a Arte Pública começa a propagar-se, passa a contar com forte impulso no sentido de políticas públicas, principalmente nos EUA e na Europa. Estas envolvem porcentagens do custo total de empreendimentos imobiliários que deveriam ser gastos com arte. Nessa medida, algumas agências especializam-se no setor. “Onde os projetos públicos exigiam a inclusão de obras de arte, essas agências supervisionavam a seleção e o contrato do artista apropriado” (ARCHER, 2001, p.194).

Richard Serra, já há bastante tempo fazia obras destinadas a locais públicos. Suas obras geralmente eram executadas em aço Corten, de grande espessura e, por consequência, muito pesadas, tornando difícil sua remoção. Para ele, o sentido da escultura estava intrinsecamente ligado ao espaço escolhido para sua implantação *Site Specificity*. Em Nova York, Serra instalou a obra intitulada *Arco Inclinado* em uma praça restringindo a visão e o trânsito dos pedestres, (Figura 2.8). Sua intenção era mais do que uma intervenção física, era também uma intervenção crítica, mas essa iniciativa não foi aceita na totalidade pelo público.



Figura 2.8 - Arco Inclinado, Richard Serra (A e B), Nova York, 1981
 Fonte: <<http://www.educativoemathos.blogspot.com/2009/03/atividade>>

Houve uma polêmica em torno da obra e, em 1985, um protesto das pessoas que trabalhavam nas imediações tornou-se tão constante que o órgão governamental que havia encomendado a obra anunciou que ela seria removida. “As tensões ainda existentes entre o

público em geral e a arte, ostensivamente concebida com o total bem-estar público em mente, ficaram patentes da discussão do destino do Arco inclinado de Serra, encomendado em 1981 por um programa oficial para a Federal Plaza de Nova York.” (ARCHER, 2001, p.196). O episódio foi seguido de um processo judicial e a obra foi finalmente removida em 1989.

Claes Oldenburg proporcionou uma importante contribuição já nas décadas de 70 e 80 com suas obras colossais, entre elas: Clothespin, em aço Cor-Ten (13.7 x 3.7 x 1.4 m), instalada em 1976 na Centre Square Plaza, Fifteenth and Market streets, Philadelphia e Batcolumn, em alumínio pintado, (29.5 m) x (3 m), instalada em Chicago em 1977, conforme Figura 2.9 A e B.

Sobre as obras de Claes Oldenburg, Maderuelo comenta: “*Se trataba de crear grandes volúmenes que no fueran simples ampliaciones de maquetas y que pudieran, desde su gran presencia física, configurar y determinar un espacio previamente determinado*” (MANDERUELO, 1994, p. 54).



Figura 2.9 - Clothespin em Philadelphia, 1976 (A), e Batcolumn em Chicago, 1977 (B), Claes Oldenburg
Fonte: Curso de Escultura Pública, José Luiz Kinceler, 2003

Em *Tudo que é solido desmancha no ar*, Berman cita uma reflexão de Claes Oldenburg acerca da arte. Seu pensamento sinalizava uma tendência, uma preocupação da arte com um papel social. “Sou a favor de uma arte que conte o clima do dia, ou onde fica

essa ou aquela rua. Sou a favor da arte que ajude velhas senhoras a atravessarem a rua” (BERMAN, 2008, p. 367).

2.2 ARTE PÚBLICA E SOCIEDADE

O século XX marcou uma geração que presenciou a crise dos valores estéticos, e a rua passou a ser o cenário propício para as manifestações artísticas. Metaforicamente, tratou-se de uma geração que soterrou os antigos valores e apresentou outras possibilidades de construção de sua identidade contemporânea. O artista retira as obras dos museus e leva para espaços dessacralizados – praças, fábricas, sindicatos, pois a ideia de intervir no espaço público era, sobretudo, intervir com o público. “Os artistas notaram que, se querem comunicar com públicos massivos nas cidades contemporâneas, saturadas de mensagens de trânsito, publicitárias e políticas, é melhor atuar como desenhista gráfico.” (CANCLINI. 1997. p. 138). A arte híbrida caminhava para preocupações sociais, culturais e políticas.

É nesse terreno – da cultura de periferia, originária dos guetos americanos - que se desenvolve o grafite, mais precisamente no final da década de 70, com jovens do Bronx, bairro de Nova Iorque (EUA). Nesse período, os artistas do grafite eram também chamados de *writers* (escritores). Costumavam escrever seus próprios nomes em seus trabalhos ou chamar a atenção para problemas do governo ou questões sociais (RAMOS, 1994).

Porém, segundo Ramos,

O grafite é o mais antigo registro gráfico do homem. Historiadores documentam seu retorno em outros espaços e templos da antiguidade, como na Grécia e em Pompéia. Em nossa contemporaneidade, o registro oficial que temos foi seu aparecimento em Paris em maio de 1968, a partir de um movimento de repressão política que resultou em rebeliões de rua. De predominância verbal entre as palavras de ordem: “La liberte c’est Le crime qui contient tous lês crime” [...], a partir desse despertar parisiense, logo outros lembraram dessa antiga possibilidade, extremamente livre, descompromissada, anônima e gratuita (RAMOS, 1994, 13, 14).

Ainda relatado por Ramos, esses grafites surpreenderam a população, afugentaram turistas dos metrô, conduziram alguns dos autores à cadeia. No entanto outros eram conduzidos às mais importantes galerias.

Em 1982, a novidade polêmica foi impressa no livro *Getting Up, Subway Graffiti in Nova York* e logo a notícia se espalhou e despertou a atenção para essa possibilidade de comunicação e expressão completamente descompromissada de avaliações dos curadores de arte, com um forte potencial de crítica às políticas

estabelecidas. Um exemplo foi a intervenção no Muro de Berlim após 1985 (RAMOS et al. 2007, p.74).

Em Berlim, um dos raros resquícios do muro da divisão transformou-se em galeria a céu aberto: a East Side Gallery, entre as estações de metrô Ostbahnhof e Warschauerstrasse. Com 1,3 km de extensão, apresenta grafites feitos em 1990 por 118 artistas de 21 diferentes nacionalidades (Figura 2.10 (A e B)).



Figura 2.10 - Pedaco do muro de Berlim convertido em obra com grafite (A e B)

Fonte: <http://www.v.i.uol.com.br/image/muro_berlim_1.jpg>

O grafite foi um instrumento contundente para a manifestação popular de descontentamento com as imposições visuais nos espaços públicos. Para mostrar um tipo de tensão que se estabelece entre memória e história na trama visual das cidades, Canclini analisou um grupo de monumentos identificando as transformações sofridas. Outra hibridação soma-se ao crescimento urbano, a publicidade, o grafite e os movimentos sociais modernos (CANCLINI, 1997).

Grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos: linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade. Os monumentos são quase sempre as obras com que o poder político consagra as pessoas e os acontecimentos fundadores do Estado. Os cartazes comerciais procuram sincronizar a vida cotidiana com os interesses do poder econômico. Os grafites (como os cartazes e os atos políticos da oposição) expressam a crítica popular à ordem imposta. Por isso são tão significativos os anúncios publicitários que ocultam os monumentos ou os contradizem, os grafites inscritos sobre uns e outros. (CANCLINI, 1997. p. 302).

No Brasil, também na década de 70, Cildo Meireles subverteu a indústria Coca-Cola, utilizando o próprio produto para o que ele chamou de: “Inserções em circuitos

ideológicos”,²⁵ Figura, 2.11 e 2.12. A obra nasceu da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Um sistema que se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de mídia que atinge de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um interesse econômico, um controle e, por consequência, um afinamento da inserção. Quer dizer, essa inserção é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro ou poder.



Figura 2.11 - Inserções em Circuitos Ideológicos - 2. Cildo Meireles, *Projeto Coca-Cola*, 1971 - Inscrições em garrafas de vidro. 24,5 x 6,1 cm Ø (cada garrafa). Coleção do Artista
Fonte: <<http://www.cccv.org.br/galeria/canepa/frame03.htm>>

Cildo imprimia nas garrafas de refrigerantes (embalagens de retorno) informações e opiniões críticas, e devolvia novamente à circulação. Utiliza o processo de decalque (silk-screen) com tinta branca vitrificada, portanto sutil, quando a garrafa está vazia é visível a inscrição contra o fundo escuro do líquido da Coca-Cola (Figura 2.11). Em outro trabalho

²⁵ Inserções em Circuitos Ideológicos concentrava-se em isolar e definir o conceito de circuito, valendo-se de um sistema preexistente de circulação. Nesse sentido, as frases nas garrafas de Coca-Cola e nas cédulas funcionavam como uma espécie de graffiti móvel. [...] Em grande parte da minha obra há uma interpenetração entre o trabalho de arte e a vida diária, e isso afeta a escolha do material. Estou interessado em materiais ambíguos, que podem simultaneamente ser símbolo e matéria-prima, assumindo status de objetos paradigmáticos. Os materiais que podem conter essa ambigüidade vão de fósforos a garrafas de Coca-Cola, de moedas a cédulas ou a uma vassoura, como em *La Bruja* (1979-81). Estão no mundo cotidiano, próximos de suas origens, ainda impregnados de significados. [...] Muito de minha obra se ocupa da discussão do espaço da vida humana, o que é tão amplo e vago. O espaço, em suas várias manifestações, abrange arenas psicológicas, sociais, políticas. MEIRELES, Cildo. [Geraldo Mosquera conversa com Cildo Meireles]. In: HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Disponível em: <<http://www.cccv.org.br/galeria/canepa/frame03.htm>>. Acesso em: 18 out. 2008.

intitulado *Projeto Cédula*, Cildo Meireles, de certa forma, convidava a quem manuseasse cédulas de papel a deixar informações ou críticas nas cédulas (Figura 2.12).

É importante o momento histórico. O Brasil estava em plena ditadura militar e Cildo Meireles utilizava um carimbo para imprimir nas cédulas frases como: *Quem matou Herzog? Yanques, go home!*



Figura 2.12 - Meireles, Cildo. Inserção em Circuitos Ideológicos - 3. Projeto Cédula, 1970 - 1976. Fotografia p&b

Fonte: < <http://www.ccv.org.br/galeria/canepa/frame03.htm> >

Quando Certeau fala de “fazer com: usos e táticas”, refere-se a utilizar o sistema hegemônico para um fim diverso das estratégias tecnocráticas a que foi previsto, e que as “táticas desviacionistas” podem utilizar o próprio sistema para transgredi-lo, e o que define ambas são “os *tipos de operações* nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar” (CERTEAU, 1994, p. 92). As Inserções em Circuitos Ideológicos de Cildo Meireles lembram as ações dos povos colonizados pelos espanhóis, contadas por Certeau.

Assim o espetacular sucesso da colonização espanhola seio das etnias indígenas foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução para outros fins, que não os dos conquistadores. (CERTEAU, 1994, p. 94).

Sobre a mídia televisiva, Certeau levanta um questionamento sobre o espectador que é o consumidor, afinal. “Assim, uma vez analisadas as imagens distribuídas pela TV e os tempos que se passa assistindo aos programas televisivos, resta ainda perguntar o que é que o consumidor *fabrica* com essas imagens durante essas horas” (CERTEAU, 1994, p. 93).

Em fins da década de 1970, Barbara Kruger também utiliza-se de instrumentos do sistema: os veículos de publicidade que ela estava habituada a manipular, pois trabalhou em

uma agência publicitária. Inicialmente ela produzia fotos em branco e preto e frases em fontes específicas, imitando o vocabulário da propaganda e subvertendo-o, para focalizar temas de relevância social como a violência, a saúde pública e a discriminação (Figura 2.13). Utilizando-se de *outdoors*, a artista intervinha na paisagem urbana, mediante imagens impessoais, já amplamente difundidas, muitas delas combinavam frases de efeito, ganhando ainda mais força. Kruger seguiu atuando em diversas perspectivas com enfoque em uma crítica às relações sociais, às formas de dominação, aos estereótipos. Ela explora as possibilidades nas ruas das grandes cidades por meio dos mais variados suportes, que podem ser desde sacolas, camisetas, bolsa, até fachadas de ônibus ou *outdoors*. Em resumo, uma diversidade de suportes privilegiados da publicidade que potencializem o alcance de suas ideias. “Mensagens ásperas sobre imagens em preto-e-branco: *Não queremos brincar de natureza em sua cultura* (1983), *Seu olhar atinge o lado do meu rosto* (1981) e outros pronunciamentos de intenção similar questionavam as relações de poder em nossa cultura consumista” (ARCHER, 2001, p. 143).



Figura 2.13 - Exhibition, Barbara Kruger 1991. Mary Boone Gallery
 Fonte: <<http://www.cccv.org.br/galeria/canepa/frame03.htm>>

A arte nessa relação com o público visava a uma preocupação ética envolvendo-se com os hábitos, ocupações, relações, em suma, com o modo de viver da população. Em

meados dos anos de 1970, a arte estreitou os laços com o ativismo político e as organizações comunitárias, caminhos para o que conhecemos hoje como arte pública de novo gênero, um posicionamento do artista em que a prática artística se contextualiza com as situações locais, nacionais ou globais, nas quais o público se converte em participante. A arte ativista e a arte relacional visam, sobretudo, à importância da participação do “Outro”, simplesmente o transeunte ou a comunidade.

As práticas artísticas de novo gênero são iniciativas que têm por objetivo envolver o público em ativismo social alertando sobre “o que é pessoal é político”, mostrando que as mudanças não são utópicas, mas sim atuam em uma micropolítica. Nessa instância, o intuito era conscientizar o espectador dos estereótipos em que eles acreditam, e as questões relativas à desigualdade da mulher aparecem já nos anos 70. Judy Chicago junto com Miriam Schapiro estruturam o primeiro Programa de Arte Feminista. “O movimento ressurgiu na década seguinte na obra de Sherrie Levine, Cindy Sherman (1954-), Louise Lawler (1947-), Barbara Kruger (1945-) e Jenny Holzer (1950-), que viam de maneira crítica os problemas provocados pelo consumismo” (ARCHER, 2001,p.192).

O desejo de uma teoria e os seus enunciados deveriam inserir-se na direção dos acontecimentos e na enunciação coletiva das massas. Para conseguir isso, será preciso que se forje uma outra raça de intelectuais, uma outra raça de analistas, uma outra raça de militantes em que os diferentes gêneros se combinarão e fundamentarão uns aos outros. (DELEUZE e GUATTARI, 2006, p. 278).

Nessa direção sugerida por Deleuze e Guattari, surgem formas de atuação dos artistas na esfera pública que foram classificadas por Suzanne Lacy na década de 1970: o artista experimentador, informador, analista, ativista. Para ela, a subjetividade e a empatia do artista experimentador fazem com que ele penetre no território do outro e apresente suas observações por meio de um informe que procede de sua própria interioridade. Já o artista informador é aquele que investigava e apresentava o assunto, sem necessariamente vivenciá-lo (LACY, 2001). Alguns artistas iniciam com uma postura, podendo trocá-la no decorrer do trabalho. Matha Rosler é um exemplo, explorou a cidade de Nova York como analista, porém, sua obra estava a um passo para o ativismo. Na obra *Perder: uma conversa com os pais* (1976), Matha Rosler aborda a anorexia nervosa, “ligando a condição feminina não apenas ao problema da identidade feminina, mas também ao papel da indústria alimentícia no jogo maior das forças econômicas e políticas que moldam nossa noção do ideal de beleza” (ARCHER, 2001,p. 134).

Suzanne Lacy, que continua dedicando-se a temas sociais e questões urbanas, em 1987 realiza uma de suas obras mais conhecidas, *The Crystal Quilt*. Uma *performance* coletiva na qual Lacy propõe um questionamento sobre o potencial não utilizado dos idosos, e para isso utiliza-se da rede de canal aberto de televisão em Minneapolis, Estados Unidos da América (Figura 2.14).



Figura 2.14 – *The Crystal Quilt*, Suzanne Lacy, Minneapolis, 1987 (A, B, C e D)

Fonte: <<http://www.suzannelacy.com/>> 20/11/2008

O uso de mídias de massa e o processo colaborativo é uma das principais características dessas práticas como *arte pública de novo gênero*. A mídia e seus usos são também uma chave estratégica na arte ativista. No *site* oficial de Suzanne Lacy estão diversas ações que a artista vem desenvolvendo ao longo de sua carreira. A seguir, algumas declarações feitas por ela acerca das ações: “Tenho trabalhado em colaboração desde o início dos anos 1970, minha experiência inclui colaborações com outros artistas e, mais amplamente, ‘colaboração’ com as pessoas e comunidades em diferentes ocupações”.²⁶

Atualmente, grande parte da produção artística nos espaços públicos, na Europa e na América do Norte, tem sido de cunho ativista. São obras voltadas a questões sociais e ambientais, demonstrando que os esforços dos artistas que atuaram entre os anos 60 e 70, procurando estabelecer os parâmetros políticos da atividade artística adaptado às necessidades sociais, sobretudo, dando voz aos excluídos das experiências culturais, não foram em vão, uma maneira de “dar voz àqueles que, por vários motivos, são excluídos da experiência cultural mais importante – tendo sido agora assimilados como fatores significativos da produção e da recepção artística” (ARCHER, 2001, p. 236).

Aprender a habitar melhor o mundo, sugere Nicolas Bourriaud, em lugar de pretender construí-lo em função de uma ideia preconcebida de evolução histórica. Em outras palavras, as obras buscam construir modos de existência ou modelos de ação no interior da realidade existente; “a arte relacional é um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de

²⁶Disponível em:< <http://www.suzannelacy.com/>.> Acesso em: 20/11/2008.

partida teórico e prático o conjunto das relaciones humanas em seu contexto social, mais que um espaço autônomo e privativo”. (BOURRIAUD. 2006, p. 142).

Para Benjamin, foi preciso meio século para que as mudanças ocorridas nos modos de produção e nas condições econômicas refletissem sobre os outros setores como da cultura. Ele estabeleceu um prognóstico sobre o ocorrido no passado, esclarecendo que não se tratam de teses sobre a arte de proletariado depois da tomada do poder, e muito menos na fase da sociedade sem classe, e sim, a tese sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas.

A dialética dessas tendências não era menos visível na superestrutura que na economia. Seria, portanto, falso subestimar o valor dessas teses para o combate político. Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz a elaboração dos dados num sentido fascista. Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstâncias de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística (BENJAMIN. 1969, p. 165, 166).

2.3 OUTRAS ESTRATÉGIAS: O RETORNO DA MEMÓRIA

Segundo Huyssen, o discurso da memória também dava sinais depois da década de 1960, difundindo as práticas memorialísticas nas artes visuais. “A partir da década de 1980 o foco parece ter se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes” (HUYSSSEN, 2000, p. 9). Nesse contexto, ocorre a retomada do memorial, agora aliado reflexo de todos os trágicos acontecimentos da história, e que precisavam ser lembrados.

A procura de outras tradições e pela tradição dos “outros” foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas. Tais declarações eram frequentemente entendidas literalmente, mas, no seu impulso polêmico e na replicação do *ethos* do vanguardismo, elas apontam diretamente a presente recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo. (HUYSSSEN, 2000, p.10).

Os memoriais multiplicaram-se pelo mundo, a linguagem contemporânea dos novos monumentos tem gerado uma aproximação das artes e arquitetura conceitual. São alguns exemplos: Memorial dos Veteranos do Vietnã, o Monumento aos Presos Desaparecidos na cidade de Montevideu, Memorial do Holocausto do Povo Judeu às margens do Mar Del Plata. Quaisquer que possam ser as diferenças entre a Alemanha do pós-guerra e a África do Sul, a Argentina ou o Chile, o lugar *político* das práticas de memorial é ainda nacional e não pós-nacional ou global. “Os discursos de memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos

no começo da década de 1980, impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o holocausto” (HUYSSSEN, 2000, p.13).

No Brasil, o Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial foi erguido em 1952, no Rio de Janeiro, no Aterro da Glória – local mais conhecido como Aterro do Flamengo. Trata-se de uma obra que reúne arquitetura, pintura e escultura: seus arquitetos foram Marcos Konder Neto e Hélio Ribas Marinho; escultura de Alfredo Ceschiatti e o painel metálico, de Júlio Cateef Filho, e as pinturas são de Anísio Medeiros. O monumento cobre uma área de 6.850 metros quadrados e desenvolve-se em três planos: subsolo, patamar e plataforma, além de uma ampla escadaria²⁷ (Figura 2.15 A e B).

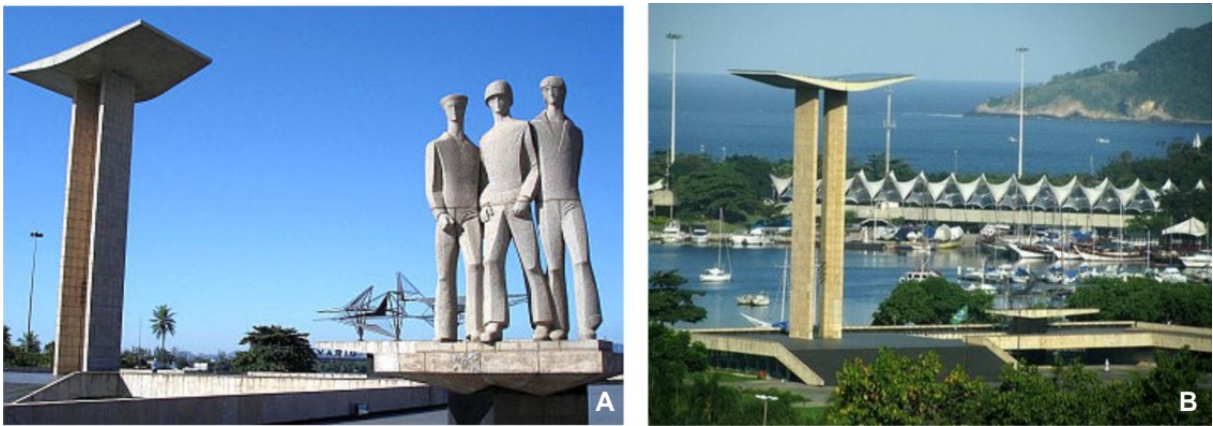


Figura 2.15 - Monumento aos Mortos da II Guerra Mundial, Rio de Janeiro (A e B)
Ffonte: <http://www.dphcex.ensino.eb.br/pag_MemMonumentos.htm>

No Memorial aos Veteranos do Vietnã (1982), em Washington, DC, Maya Lin, de maneira minimalista, encontrou uma solução sutil para que se fizesse uma homenagem a cerca de cinquenta e oito mil norte-americanos mortos ou desaparecidos durante a Guerra do Vietnã, que durou de 1959 a 1975.



Figura 2.16- Memorial aos Veteranos do Vietnã de Maya Lin, 1982 (A, B e C)
Fonte: <<http://www.mayalin.com/>>

²⁷Disponível em:<<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/konder/konder.asp>>. Acesso em:15 jun. 2009.

Um rasgo no solo forma duas muralhas com cerca de três metros de altura e cento e sessenta metros de extensão, construídas em granito preto que funciona também como um espelho refletindo as pessoas que passam na frente (Figura 2.16 (A, B e C)). A obra, quando utiliza os nomes das vítimas, de forma muito contundente, expõe a quantidade absurda, colocando em evidência a polêmica guerra. A abstração sóbria e radical dos anos 60, em vez de ser rejeitada e tida como irrelevante por todos – com exceção de uma minoria privilegiada – foi aceita como totalmente apropriada a uma comemoração sem celebração (ARCHER, 2001, p. 146). Sua monumentalidade está na área utilizada, em contraponto com o obelisco que simboliza o poder em Washington.



Figura 2.17 - Memorial contra o fascismo 10/1988 e 11/1992 (A, B e C)

Fonte: <<http://www1.uni-hamburg.de/rz3a035//antifascist.html>>



Figura 2.18 - Corpo arquitetônico do "Memorial contra o fascismo" 11/1993 (A e B)

Fonte: <<http://www1.uni-hamburg.de/rz3a035//antifascist.html>>

Em Hamburgo, um memorial contra o Fascismo foi realizado em 1986 pelos artistas Jochem e Esther Shalev-Gertz. A princípio, por ser uma coluna, sugeria um monumento tradicional, no entanto, a proposta dos artistas era que as pessoas escrevessem nela seus nomes ou pensamentos. De acordo com a quantidade de escritos, quando eles preenchem a totalidade da superfície, a coluna ia sendo soterrada, até ficar completamente plana junto ao piso. A arquitetura construída para sustentar essa coluna também transformou-se em um invólucro, um ambiente, dessa forma as pessoas ainda podem ver os escritos na parte inferior (MILES, 1999).

Pensada para simbolizar o ato de enterrar o Fascismo, nesse tipo de trabalho as pessoas interagem com obra, em função do assunto que ela mobiliza. A proposta lida com a realidade e com a opinião pública, assumindo todos os pareceres, inclusive alguns escritos xenófobos e antissemitas, o que constitui uma forma de termômetro para sentir até que ponto essas atrocidades podem vir a ser revividas (Figuras 2.17 e 2.18).

A estratégia do memorial, que vem a ser um monumento alternativo, está na possibilidade da reflexão, especialmente acerca dos trágicos acontecimentos do passado, para inibir as amnésias e funcionar como “metáfora da memória”. Na impossibilidade de seguir uma lógica comemorativa, esses trabalhos foram chamados de antimonumentos ou contramonumentos.

O Holocaust Memorial Museum em Washington, planejado durante a década de 1980 e inaugurado em 1993, estimulou o debate sobre a americanização do Holocausto. Mas as ressonâncias da memória do Holocausto não pararam aí, levando a que, no final da década de 1990, sejamos obrigados a perguntar: em que medida pode-se, agora, falar de uma globalização do discurso do Holocausto? (HUYSEN, 2000, p. 12).

No século XX, com a globalização, a necessidade da representação dos episódios sofridos pela humanidade transformou-se em produto rentável. “O holocausto, como lugar comum universal, é o pré-requisito para o seu descentramento e seu uso como um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio” (HUYSEN, 2000, p.13).

A globalização da memória funciona também em dois outros sentidos relacionados que ilustram o que eu chamaria de paradoxo da globalização. Por um lado o Holocausto se transformou em uma cifra para o século XX como um todo e para a falência do projeto iluminista. Ele serve como uma prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as

consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada. (HUYSEN, 2000, p.13).

A globalização através dos meios de comunicação em tempo real fez com que os espectadores do mundo acompanhassem em 11 de setembro de 2001 o choque do voo da companhia *American Airleins* contra a torre do *Word Trade Center*, “atentado político” atribuído à organização fundamentalista islâmica Al-Qaeda.

Em nota do dia 18 de agosto de 2009, a entidade que supervisiona a criação do museu e do monumento em memória aos episódios anunciou que o museu também exibirá maquetes e desenhos de como ficará a região onde estavam situadas as torres gêmeas depois das obras, assim como artigos relacionados àqueles eventos. O monumento comemorativo, que deve ser inaugurado em 2011, prestará homenagem às vítimas.

Em 11 de março de 2004, um episódio semelhante ocorre em Madri, deixando 191 mortos e mais de 1.500 feridos.²⁸ Também conhecidos como 11-M, foram uma série de ataques terroristas cometidos em quatro comboios da rede ferroviária de Madrid, capital da Espanha. A investigação policial e o auto do processo judicial atribuiu a autoria dos atentados a uma célula islamista local que tentava reproduzir as ações da rede terrorista Al-Qaeda. As explosões ocorreram nas estações madrilenas de *Atocha*, *El Pozo de Tío Raimundo*, *Santa Eugenia* e num comboio a caminho de *Atocha*. Para homenagear as vítimas, foi construído o “Memorial Atocha”.

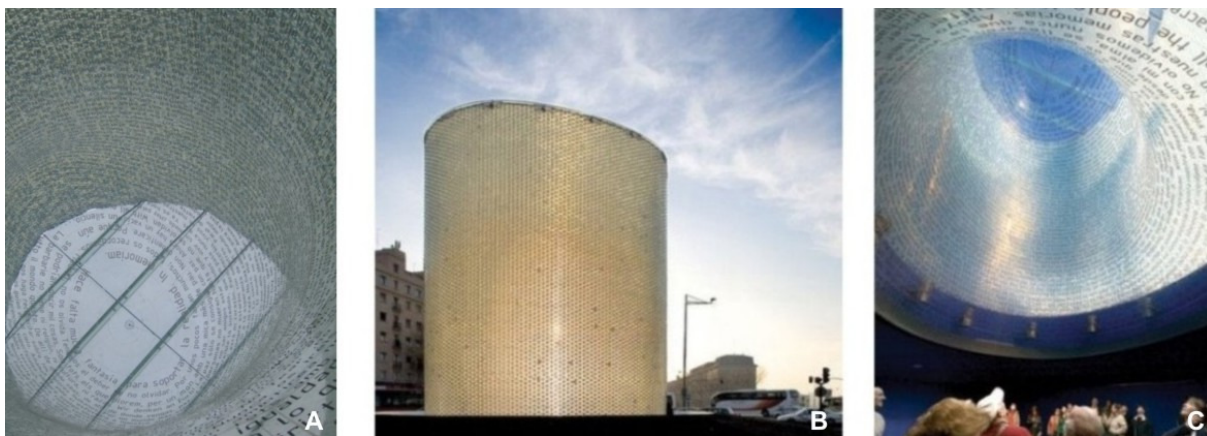


Figura 2.19 - Memorial de Atocha na Espanha, 2004 (A, B e C)
Fonte: <<http://images.google.com.br/images>>

²⁸ Trata-se do mais grave atentado cometido em Espanha até a actualidade, com dez explosões quase simultâneas em quatro comboios à hora de ponta da manhã (8h). Mais tarde foram detonadas pela polícia duas bombas adicionais que não tinham explodido e foi desactivada uma terceira, que permitiu identificar os responsáveis. As bombas estavam no interior de mochilas carregadas com TNT (trinitrotolueno). Disponível em: <http://diario.io1.pt/noticia.html?id=655192&div_id=4071>. Acesso em: 13 jun. 2009.

Em matéria publicada em 8 de março de 2006, as descrições do monumento que seria construído falam da busca da interação entre obra e público com o uso da palavra e toda uma poética sonora e sensitiva, uma maneira de instigar o observador a envolver-se com o espaço (Figura 2.19 (A, B e C)).

O monumento é formado por uma cúpula irregular de vidro transparente onde serão inscritas algumas das mensagens deixadas por residentes de Madrid em Atocha depois dos atentados, e por um espaço interior, já dentro da própria estação, onde será permitida maior intimidade e reflexão. A cúpula terá uma altura de 11 metros e um diâmetro de 8,5 metros. Durante o dia, os raios de sol incidirão em algumas das palavras inscritas, de forma a que se destaquem essas mensagens de solidariedade e de repulsa ao terrorismo, com uma luz a garantir um efeito idêntico, durante a noite, explica uma nota da junta do Governo de Madrid.²⁹

Interagindo diretamente com os monumentos, estão as obras dos artistas Krzysztof Wodiczko, polaco-canadense que vive e trabalha nos Estados Unidos, e Jenny Holser, artista norte americana. Ambos trabalham projetando frases ou imagens em monumentos e edifícios estatais. Entre 1981 e 1992, Wodiczko realizou mais de 70 projeções sobre prédios públicos em diversos lugares como Alemanha, Austrália, Áustria, Canadá, Espanha, EUA, Inglaterra, Holanda, Irlanda, Israel, Itália, México, Polônia e Suíça. “Elege o poder e o simbolismo dos edifícios e monumentos públicos para sua obra” (ARCHER, 2001, p.195).

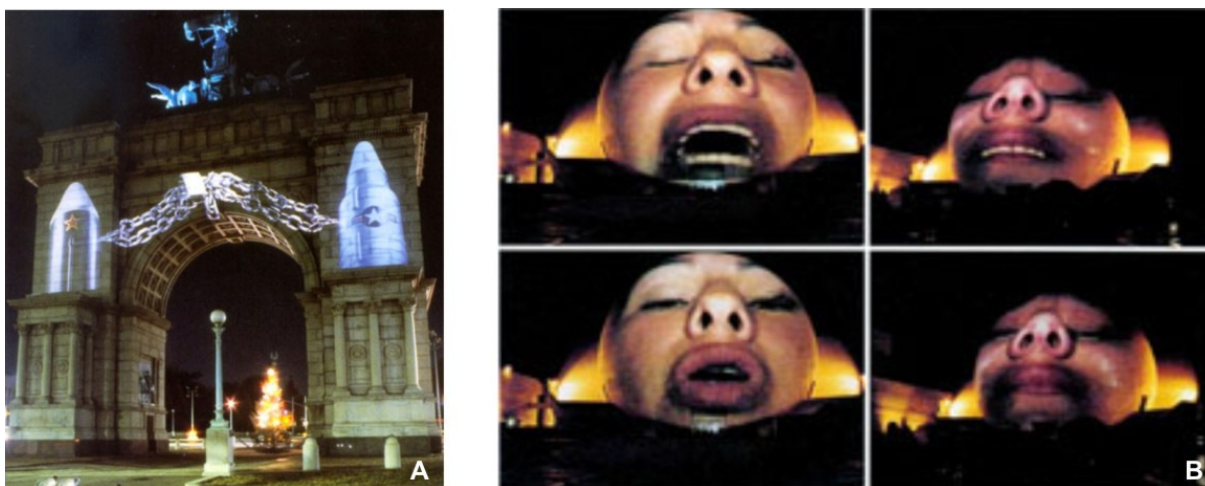


Figura 2.20 - Projeções de Wodiczko Memorial aos Soldados Marinheiros do Brooklyn (A) e *The Tijuana Projection* (B)

Fonte: <http://www.iar.unicamp.br/.../sem_mirianeana.html>

Usando projetores com lâmpadas de tungstênio, ele tratava suas fachadas como telas sobre as quais projetava imagens que propiciavam um comentário irônico a respeito de seus significados: mísseis americanos e soviéticos entrelaçados sobre o arco Memorial aos Soldados Marinheiros do Brooklyn (1984), uma pequena suástica no

²⁹ Disponível em: <http://diario.iol.pt/noticia.html?id=655192&div_id=4071>. Acesso em: 19 jun. 2009.

frontão da embaixada da África do Sul em Trafalgar Square, Londres (1987), [...]. Estas imagens como as de Holzer, constituíam exposições temporárias, gestos que ativam um meio ambiente sem se impor a ele de maneira indevida. (ARCHER, 2001, p. 195).

Em alguns projetos, Wodiczko tira partido da força simbólica do monumento com projeções políticas, exemplo: mísseis americanos e soviéticos entrelaçados sobre o arco *Memorial aos Soldados Marinheiros do Brooklyn* (1984) (Figura 2.20 A), em outros ele altera o papel original dos monumentos escolhidos, que deixam de ser símbolos dos vitoriosos e ganham uma face humana: ele projeta imagens de pessoas comuns que vivem na cidade, com o intuito de fortalecer a história e a memória de cada uma das pessoas. Em alguns casos ele projeta os rostos e a fala desses moradores; um exemplo foi: *The Tijuana Projection* (B) (Centro Cultural, Tijuana, 2001) (Figura 2.20 B).³⁰

Em *Culturas Híbridas*, Calclini fala sobre o multiculturalismo negligenciado nas linguagens de comunicação pública em Tijuana.

O caráter multicultural da cidade se expressa no uso do espanhol, do inglês, e também das línguas indígenas faladas nos bairros e nas montadoras ou entre aqueles que vendem artesanato no centro. Essa pluralidade se reduz quando passamos das interações privadas às linguagens públicas, as do rádio, da televisão e da publicidade urbana, em que o inglês e o espanhol predominam e coexistem “naturalmente”. (CANCLINI, 1997, p. 320).

Jenny Holzer é norte-americana, nascida em 1950, era pintora abstrata no início da sua carreira. Nos anos 1970, começou a trabalhar com arte em espaços públicos, dando maior dimensão às suas obras, ao mesmo tempo em que promoveu o encontro arte-mídia, demonstrando que sua arte não estava atrelada a um suporte específico. Como se vê na Figura 2.21, ela projeta uma frase em francês no *Panteon* de Paris (2001).

Jenny Holzer não apresenta restrição formal, o que importa são os conceitos que se fazem presentes e impactantes, extrapolando limites, utilizando instrumentos variados: desde instalações com painéis eletrônicos até adesivos e anúncios de TV. Trabalha com a palavra exposta em espaços públicos, as frases podem ser curtas ou complexas reflexões, levando a uma dimensão coletiva ou individual. Busca despertar no espectador uma reflexão pessoal mediante a linguagem da cultura de massa, ou instiga o espectador com frases como “proteja-me do que eu quero”, sinalizando o preço da contenção dos desejos. No Rio de Janeiro, em

³⁰ Disponível em: < www.iar.unicamp.br/.../sem_mirianeana.html >. Acesso em: 16 ago. 2009.

1999, ela colocou essa frase na traseira de um caminhão e utilizou a imagem para capa do catálogo das projeções realizadas na cidade (Figura 2. 22 A, B e C).



Figura 2.21 - Projeção no Panteon em Paris Jenny Holzer, 2001
Fonte: Fotografia de Attilio Maranzano: < www.jennyholzer.com>



Figura 2.22 (A, B e C) – Capa do Catálogo (A), Projeções de Jenny Holzer, realizadas ao ar livre na cidade do Rio de Janeiro (B e C)

Fonte: <http://www2.petrobras.com.br/patrocinios/memória_cultural/artes_visuais/proj_jenny.asp>

No Brasil, mais precisamente na rotunda do CCBB, olhando-se para cima, 48 metros de painéis eletrônicos de alto brilho, sincronizados por computador, formavam uma cobertura virtual do espaço; embaixo, ao centro, bancos de granito com alguns textos inscritos na parte superior serviam de ponto de observação e repouso para o público, [...]. As montanhas que cercam as praias do Rio de Janeiro serviram de suporte natural às reflexões da artista, que foram projetadas com o recurso de um superprojeter *Xenon* durante três dias nas encostas que vão do Morro da Urca ao Dois Irmãos. Foram incluídos também vídeos sobre outros artistas e movimentos que dialogam com a arte pública, tais como: Richard Serra, Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko, a arte do grafite, etc.³¹

³¹ Disponível em: <http://www2.petrobras.com.br/patrocinios/memória_cultural/artes_visuais/proj_jenny.asp>. Acesso em: 16 ago. 2009.

O monumento, tradicionalmente apresentado no espaço público, é celebrante da história oficial. Na contemporaneidade, ele passa a dividir lugar com uma arte cada vez mais ligada às histórias negligenciadas e carentes de representação ou de apresentação. Os artistas contemporâneos problematizam essas transformações da arte no espaço urbano, culminando com o surgimento, de coletivos de arte que reúnem artistas que assumem uma identidade grupal em uma denúncia social. Um coletivo de arte denominado Frente 3 de fevereiro remete-nos ao *Monumento Horizontal*, uma manifestação inserida em uma política representacional de denúncia de um crime cometido pela polícia e que, por se tratar de um cidadão comum, poderia ser confundido com um criminoso ou novamente seria abafado sem maiores repercussões³² (Figura 2.23 A, B, C e D).

Esse monumento segue a lógica de uma lápide funerária, mas também segue a representação do cenário de crime que resulta em morte violenta, onde a silhueta de um corpo em tamanho proporcional ao corpo humano é desenhada estendida no chão, com fins de salvaguardar os indícios criminais para a investigação pericial. Nessa representação, o exterior do corpo foi pintado de vermelho e o interior pintado de preto, onde constou escrito em cinza: “Aqui! Flávio Sant’Ana foi morto pela polícia militar de São Paulo”. As laterais também continham escritos no cimento, e em baixo-relevo a data de morte de Flávio Sant’Ana, Frente 3 de fevereiro de 2004, e as palavras “racismo + vítima” (DOSSIN, 2009, p. 32).



Figura 2. 23 – *Monumento Horizontal* – 2004 – Frente 3 de Fevereiro (A, B, C e D)
 Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com/search/label/artes%20pl%C3%A1sticas>>.

Para marcar as comemorações do Dia da Consciência Negra, em 2008 o presidente Luiz Inácio Lula da Silva reinaugurou uma estátua em homenagem a João Cândido Felisberto,

³² Ler mais na dissertação de mestrado de Francielly Rocha Dossin “Reflexões Sobre O *Monumento Horizontal*: O Corpo Negro Além do Racismo e da Negritude”, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais CEART - UDESC - Florianópolis – SC, 2009.

o Almirante Negro, que foi instalada em frente à Estação das Barcas, na Praça 15, no centro do Rio. A obra pronta há seis anos foi realizada pelo artista plástico Walter Brito em 2002, com recursos da Petrobrás.

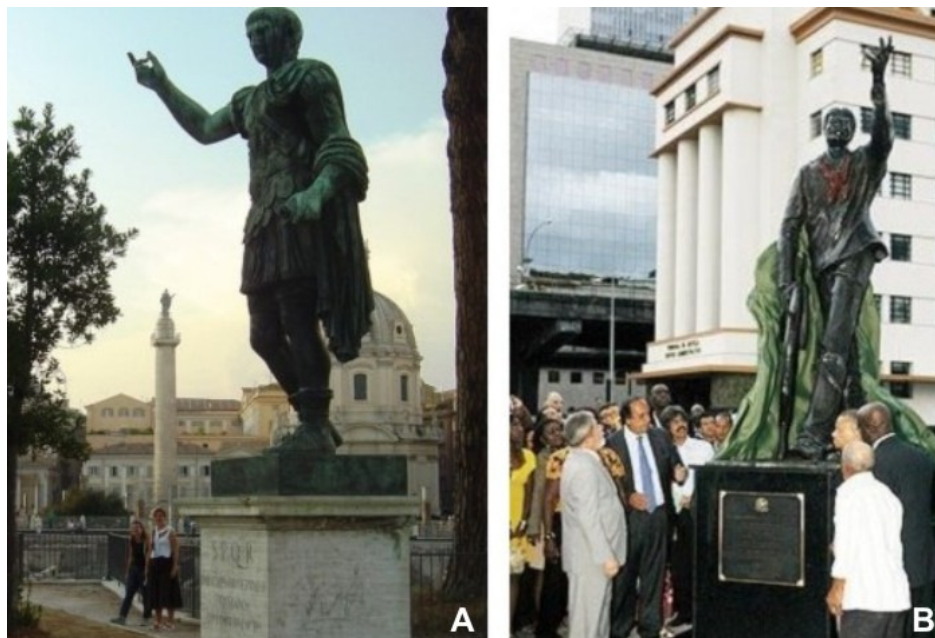


Figura 2.24– Fotografia: estátua do Imperador Otávio Roma (29 a. C.) (A), foto: Analu Cadore, p. 14 e estátua do Almirante Negro, Rio de Janeiro- RJ - Brasil, 2008 (B)
Fonte: <http://espacointeressenacional.blogspot.com/2008_11_01_archive.html>
[interessenacional.blogspot.com/2008_11_01_archive.html](http://espacointeressenacional.blogspot.com/2008_11_01_archive.html)>

Trata-se de uma estátua tradicional. Percebe-se que o autor tirou partido da obviedade da figura aos moldes clássicos, mas não da transgressão heroica do Almirante, como o fizeram os compositores de “Mestre-Sala dos Mares”, João Bosco e Aldir Blanc. Nos anos 70, a composição imortalizou João Cândido e a Revolta da Chibata. A letra depois da censura sofreu importantes alterações como trocar “marinheiro” por “feiticeiro” e “almirante” por “navegante”, porém as alterações tinham um foco principal, o racismo. Esse fator fica evidente na declaração que Jorge Linhaça encontrou de Aldir Blanc. Sobre a advertência: “Vocês não estão entendendo... Estão trocando as palavras como revolta, sangue, etc. E não é aí que a coisa ta pegando [...] o problema é essa história de negro, negro, negro...”³³

³³ Tivemos diversos problemas com a censura. Ouvimos ameaças veladas de que a Marinha não toleraria loas a um marinheiro que quebrou a hierarquia e matou oficiais, etc. [...] fomos várias vezes censurados, apesar das mudanças que fazíamos, tentando não mutilar o que considerávamos a idéia principal da letra. Minha última ida ao departamento de censura me marcou profundamente. Um sujeito bancando o durão, [...] mãos na cintura, eu sentado numa cadeira e ele em pé, com a coronha da arma no coldre há uns três centímetros do meu nariz. Aí um outro, bancando o bonzinho disse mais ou menos o seguinte: o problema é essa história de negro, negro, negro... Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/cordel/449075>. Acesso em: 17 out. 2009.

O Mestre Sala dos Mares (João Bosco / Aldir Blanc) (letra original sem censura)	O Mestre Sala dos Mares (João Bosco / Aldir Blanc) (letra após censura durante ditadura militar)
Há muito tempo nas águas da Guanabara	Há muito tempo nas águas da Guanabara
O dragão do mar reapareceu	O dragão do mar reapareceu
Na figura de um bravo <u>marinheiro</u>	Na figura de um bravo <u>feiticeiro</u>
A quem a história não esqueceu	A quem a história não esqueceu
Conhecido como o <u>almirante</u> negro	Conhecido como o <u>navegante</u> negro
Tinha a dignidade de um mestre sala	Tinha a dignidade de um mestre sala
E ao <u>navegar</u> pelo mar <u>com seu bloco de fragatas</u>	E ao acenar pelo mar <u>na alegria das regatas</u>
Foi saudado no porto pelas mocinhas francesas	Foi saudado no porto pelas mocinhas francesas
Jovens polacas e por batalhões de mulatas	Jovens polacas e por batalhões de mulatas
Rubras cascatas jorravam das costas	Rubras cascatas jorravam das costas
dos <u>negros pelas pontas das chibatas</u>	dos <u>santos entre cantos e chibatas</u>
Inundando o coração <u>de toda tripulação</u>	Inundando o coração <u>do pessoal do porão</u>
Que a exemplo do <u>marinheiro</u> gritava então	Que a exemplo do <u>feiticeiro</u> gritava então
Glória aos piratas, às mulatas, às sereias	Glória aos piratas, às mulatas, às sereias
Glória à farofa, à cachaça, às baleias	Glória à farofa, à cachaça, às baleias
Glória a todas as lutas inglórias	Glória a todas as lutas inglórias
Que através da nossa história	Que através da nossa história
Não esqueçamos jamais	Não esqueçamos jamais
Salve o almirante negro	Salve o <u>navegante</u> negro
Que tem por monumento	Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais	As pedras pisadas do cais
Mas faz muito tempo	Mas faz muito tempo

Quadro 1 – Letra da música *O mestre sala dos mares*, de João Bosco e Aldir Blanc
Fonte: < <http://www.cefetsp.br/edu/eso/patricia/revoltachibata.html>>

A prática da censura no período da ditadura resultou em canções de rara beleza, justamente pela necessidade de maior sutileza ao abordar assuntos considerados “proibidos”. Nas respectivas letras, a original e a aprovada pela censura que estão no Quadro 1, é possível identificar cortes cruciais, mas conserva uma relação simbólica com o ocorrido, diferentemente da opção clássica da estátua recém-inaugurada.

Nesse sentido, o desenvolvimento desta pesquisa atinge o ponto crucial no cruzamento entre as iniciativas da Arte Pública contemporânea e a estátua aos moldes clássicos, que resiste como proposta memorialística. Parafraseando Canclini, perguntamo-nos com urgência: “Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea?” (CANCLINI, 1997, P.291). Qual a identificação que a memória do “Almirante Negro” pode estabelecer com a do “Imperador Otávio” da Roma antiga ou de tantos outros participantes do *campo de poder*, que tem suas imagens impostas nas praças das cidades? Na falta de respostas: “Salve o almirante negro Que tem por monumento As pedras pisadas do cais”.³⁴

³⁴ Disponível em: < <http://www.cefetsp.br/edu/eso/patricia/revoltachibata.html>>. Acesso em: 17 out. 2009.
Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/cordel/449075>>. Acesso em: 17 out. 2009.



3 ARTE PÚBLICA EM FLORIANÓPOLIS: A PRAÇA XV COMO LUGAR PRATICADO

No terceiro e último capítulo, a dissertação constituir-se-á de um mapeamento. Inicialmente um giro de 360°, para um reconhecimento espacial e atual do objeto escolhido. Posteriormente, a abordagem será da Praça XV no final do século XIX, com o primeiro monumento que foi inaugurado em 1876, e seguindo com o período Republicano, no qual Florianópolis passa a nutrir um espírito de modernidade, mesmo que tardio. As estratégias encontradas para a cidade, nesse período, foram o embelezamento do Jardim Oliveira Belo e a inserção de estatuária patrocinada pelo poder hegemônico (Figura 3.1). Será tratado o caráter simbólico do monumento, sua gênese crítica e seu papel no desenvolvimento urbano de Florianópolis, isto é, busca-se compreender o que a estratégia de edificações de monumentos significou e o que significa na atualidade. A Praça XV será também avaliada como um microterritório, portando multiplicidades, um campo de pesquisa para a Arte Pública contemporânea que está para além das formas instituídas de representação do poder; uma abertura para o que será descrito a seguir com o título de Arte Pública no campo da possibilidade contemporânea, mediante as manifestações artísticas/públicas contemporâneas, ou incluindo a Praça XV como lugar dos acontecimentos sociais, artísticos, e populares. Alguns importantes nomes da arte catarinense, tais como: Cruz e Sousa, Victor Meirelles e Francklin Cascaes aparecem neste trabalho, potencializando as manifestações artísticas na cidade que convergem para a Praça, atualizando-a como cenário da arte contemporânea e afirmando a sua presença urbanística como palco dos encontros que estão ao limiar da arte/ação/sociedade, fatores que levam ao questionamento da Arte Pública como um todo.

Finaliza-se o capítulo com as obras de audiovisuais que podem funcionar como arquivos da memória, e que registram de forma mais democrática os anseios da população, bem como algumas manifestações ocorridas na história, como foi o episódio da Novembrada, que de certa forma revelou também o potencial de resistência da parte da sociedade quanto à imposição política em um espaço público.

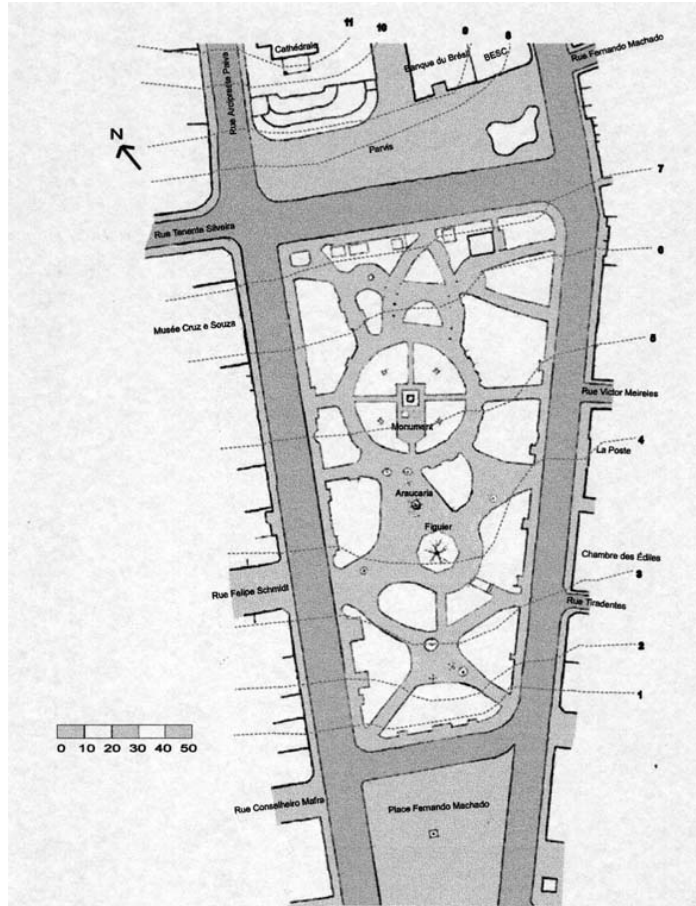


Figura 3.1 - Planta da Praça XV de Novembro
Fonte: POPINI VAZ, 2003

3.1 PRAÇA XV DE NOVEMBRO: RECONHECIMENTO DO ENTORNO

No passado, a Praça XV de Novembro era um núcleo colonial central, com a borda d'água configurada pelo cais, o que a tornava a porta de entrada da cidade de Desterro, atual Florianópolis. A partir da década de 1970, sua morfologia sofre grande alteração e isso afetará sensivelmente toda a cultura urbana que era praticada em uma condição marítima, conforme Figura 3.2.

Na contemporaneidade, a Praça XV de Novembro é dotada de uma força simbólica capaz de mantê-la como lugar praticado, ou seja, como lugar eleito para as manifestações culturais e sociais, conforme foi observado por Popini.

As práticas observadas na praça XV de Novembro contribuem para conservar o significado que ela sempre teve. No quadro do imaginário da comunidade local, a praça permanece com a designação de lugar de manifestações políticas e de celebrações religiosas. Além disso, as características urbanísticas e paisagísticas do lugar contribuem à manutenção do significado de lugar de sociabilidade no

cotidiano, traduzido na sua imagem simbólica de tribuna de reivindicações, de espaço para a divulgação de idéias e de obras artísticas, assim como do comércio de artesanato. A esses significados associou-se a função sempre renovada de lugar de celebração da memória histórica, com a implantação de monumentos que eternizam personagens e fatos. (POPINI VAZ, 2003, p.145).



Figura 3.2 - Praça XV de Novembro localizada na foto aérea, 1938
 Fonte: <http://www.pmf.sc.gov.br/geo_fpolis/index3.php>

3.1.1 Velha figueira “alma da cidade”

Mas onde parar e como delimitar a população dessas coisas que são “espíritos”? Também as árvores fazem parte deles, eles que são “os únicos monumentos” – “os majestosos plátanos centenários que a especulação dos entrepostos observou porque eram úteis e abrigavam as adegas, dos ardores do sol”. (CERTEAU. 1996, P.193).

Os monumentos encarnaram no passado a “alma da cidade”, percebidos como fatores da memória coletiva, porém hoje as estátuas não possuem a mesma relação com a cidade, perderam também a função de marco, devido à escala das arquiteturas que foram monumentalizadas. Hoje o elemento que se impõe com monumentalidade na Praça XV, quer pela escala, quer pela força simbólica e a inscrição de memória, é, assim como os plátanos mencionados por Certeau, uma árvore centenária conhecida como a Velha Figueira. Assim denominada no “Rancho de Amor a Ilha”,³⁵ música que se transformou em hino para o Município.

³⁵ Rancho de amor à ilha, Hino do município de Florianópolis, composição de Zininho.



Figura 3.3 - A Velha Figueira, Praça XV
Fonte: Fotografia da autora, 2009

A importância da árvore para a população aparece em diversas instâncias (Figura 3.3). Contam antigos moradores que a árvore centenária nasceu por volta da 1871, dentro de um pequeno jardim circular, em frente à Igreja Matriz. Em 1891 foi transplantada para a praça, que era conhecida como praça da Igreja, depois Largo do Palácio e posteriormente Praça Barão de Laguna. Foi só no período republicano que se tornou Praça XV de Novembro, como tantas outras praças do Brasil. No período republicano, além das praças, também as ruas tiveram seus nomes trocados por nomes de figuras representativas do poder republicano. Hoje a Praça XV de Novembro também é conhecida como Praça da Figueira. É de suma importância essa atribuição, caracteriza uma evidência do caráter simbólico da qual a centenária árvore é dotada. Observa-se também que ela dá origem ao nome de um importante clube de futebol identificado historicamente com os grupos sociais menos favorecidos da cidade, o “Figueirense”.

Sua copa proporciona uma larga sombra, os galhos estendem-se por boa parte da Praça, e os mais longos atingem mais de 20 metros, o que justifica a presença de hastes a sustentá-los. As hastes lembram as estruturas utilizadas por Dali, para sustentar as figuras derretidas, oriundas do seu imaginário fantástico e surreal (Figura 3.4). Também a figueira desperta o imaginário local, favorecendo superstições e simpatias que a envolvem. A mais conhecida é de que para arranjar casamento, basta dar três voltas em torno da árvore.



Figura 3.4 – Fotomontagem da autora: haste no galho da figueira e a obra de Salvador Dalí³⁶
 Fonte: Acervo da autora, 2009

3.1.2 Arte Pública no campo expandido da Praça XV

Os marcos, erguidos com a função de nos conduzir o olhar, os passos e a memória, não significam mais nada, Os antigos símbolos se transformaram em pedra, como observou Baudelaire. Difíceis de interpretar porque opacos. Os objetos depositados formam uma massa informe, incompreensível. A estátua agora está em tensão – não demarcação – com a cidade. Não por acaso os escultores contemporâneos partiram dessa impossibilidade. (PEIXOTO, 1996, p. 131).

A calçada da Praça XV consiste em uma obra de Arte Pública, é um exemplo do campo expandido da Arte Pública na cidade (Figura 3.5). Idealizada pelo artista plástico Hassis,³⁷ guarda uma intenção de diálogo com o popular, no que diz respeito às formas escolhidas pelo artista. O povo e suas tradições foram representados mediante os desenhos em *petit pavê*. O atributo principal da obra foi justamente a apropriação de um suporte inusitado – o solo, uma vez que essa obra foi executada em 1965, em Florianópolis. Nesse período, a Arte Pública estava muito avançada em outros países, com alguns importantes representantes brasileiros, tais como Flavio de Carvalho e Cildo Meireles, como apresentado no capítulo anterior. Até então, nada parecido se concretizara no espaço público de Florianópolis.

³⁶ Não cito referência da ilustração de Dalí, porque me aproprio dela para a proposta em questão, tratando como uma fotomontagem e, por consequência, obra. “[...] o termo amplamente usado para descrever a cópia que Taaffe, Bildo, Sherrie Levine (1947 -), Elaine Sturtevant (1926 -), Jack Goldstein e outros faziam de imagens já existentes era “apropriação” (ARCHER, 2001, p.183).

³⁷ Hiedy de Assis Corrêa, o Hassis, nasceu em Curitiba, PR, no ano de 1926. É considerado um importante artista no cenário 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.



Figura 3.5 - Piso Artístico de Hassis, Praça XV
Fonte: Fotografia acervo da autora, 2009

A obra sofreu uma necessária restauração em 1999 e teve o acompanhamento do artista idealizador, o que foi fundamental para recuperar a história do processo criativo do trabalho. Não havia documentação do projeto artístico, de modo que o inventário realizado pela equipe técnica do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF) e Serviço do Patrimônio Histórico Artístico e Natura (SEPHAN) foi intenso e minucioso, com desenhos na forma de gráficos que depois foram transportados para a base digital. Foi um diagnóstico importante das áreas afetadas, para, então, partir para a restauração.³⁸



Figura 3.6 - Praça XV de Novembro vista da Igreja
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

O reconhecimento do objeto de estudos parte para o ponto mais elevado das proximidades à Catedral.³⁹ Vista de cima, o que surpreende é a vegetação, que toma conta da

³⁸ A praça foi reformada no período entre final do ano de 1999 e o mês de maio de 2000. Todo esse processo de levantamento, apesar de bastante trabalhoso, no entanto assegurou a perfeita execução da recuperação do piso artístico, restabelecendo-se significados e sensações ao conjunto e certamente garantirá essa exatidão em futuras intervenções que se façam necessárias

³⁹ A história das intervenções arquitetônicas na Catedral Metropolitana de Florianópolis é tema de um dos 20 estudos que estão expostos no estande do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFSC

Praça, demonstrando a importância dela, também como área verde, no centro de Florianópolis. Tomando como eixo a Praça XV, para referenciar seu entorno: a Catedral fica ao norte, em um movimento anti-horário, a oeste está o Museu Histórico de Santa Catarina, Palácio Cruz e Sousa (Figura 3.5).

Entre 1894 e 1898, no governo de Hercílio Luz, o prédio foi reformado, perdendo, a partir de então, as características coloniais originais e assumindo linguagem eclética, repleta de elementos decorativos. Dez estátuas alegóricas esculpidas pelo artista italiano Gabriel Sielva ornamentam a parte externa do prédio, coroando as platibandas. Entre elas, a padroeira do Estado, Santa Catarina; a ninfa evocativa dos mares, Anfritite; e o deus mitológico Mercúrio, compondo com duas barricas, alegoria alusiva ao comércio e à indústria catarinenses, respectivamente, sendo o último localizado no alto da fachada lateral, à direita. Os ladrilhos da calçada à frente do palácio foram importados e assentados no ano de 1910.⁴⁰

O edifício abriga o Museu Histórico de Santa Catarina desde 1979. Como uma homenagem ao grande poeta catarinense, o Palácio foi reaberto em 1986, já como Museu Histórico de Santa Catarina, porém passa a se chamar Palácio Cruz e Sousa.

Cruz e Sousa é, sem dúvida, um ícone da cultura catarinense, motivo pelo qual justificou-se, mais tarde, ser o palácio o local adequado para receber seus restos mortais. É sem dúvida um paradoxo, a julgar pela sua vida: o poeta morreu em condições de miséria. Em 2000, Sylvio Back lança o filme “Cruz e Sousa O Poeta do Desterro”.⁴¹ O filme inicia com seu corpo, já sem vida, em um vagão de transporte de gado, semiaberto. “Trem em movimento. A paisagem corre rápido ao fundo da silhueta de Cruz e Sousa (um negro altivo de 36 anos), [...] no colo grávido de sua mulher Gavita (uma bela negra de 30 anos)

na sétima edição da Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFSC. Segundo a autora, a artista plástica Márcia Regina Laner, a história da Catedral começa com a construção de uma capelinha de pau a pique dedicada a Nossa Senhora do Desterro, após a chegada do bandeirante Fernando Dias Velho, porém sem data definida. Documentos levantados apontam para os anos de 1651, 1672 e 1679. Mas o estudo indica que não é possível saber qual deles é o ano exato. A capelinha, provavelmente em 1721 (outra data não comprovada), deu lugar a uma outra, de pedra e barro, em 1753, quando teve início a construção de uma igreja Matriz. Concluída em 1773, permaneceu sem alterações estruturais até 1922, quando começaram as obras que a transformaram em Catedral anos mais tarde. Desde 2004, o cartão-postal de Florianópolis está interdito para visitas e sofre obras de recuperação. O estudo foi desenvolvido com base na dissertação de mestrado defendida por Márcia no Pós-Arq em julho de 2007, intitulada “Catedral Metropolitana de Florianópolis: retrospectiva histórica das intervenções arquitetônicas”. A dissertação foi orientada pela professora Ângela do Valle, do Departamento de Engenharia Civil da UFSC e integrante do corpo docente do programa. Disponível em: <<http://www.agecom.ufsc.br/index.php?id=7854&url=ufsc>>. Acesso em: 18 ago. 2009.

⁴⁰ Site da Secretaria Municipal de Turismo (SETUR): Disponível em:

<http://www.pmf.sc.gov.br/turismo/lazer_cultura/patrimonio/palacio_cruz_e_sousa.htm>. Acesso em: 18 ago. 2009.

⁴¹ Em nota para O Globo, Rodrigo Fonseca considerou o filme um dos melhores trabalhos de Back, visualmente rebuscado, graças à fotografia de Antonio Luiz Mendes. Esse mergulho na vida do poeta João da Cruz e Sousa oferece ao espectador uma delicada aula sobre o simbolismo. O longa foi editado por Francisco Sérgio Moreira, um dos mais criativos montadores do País (FONSECA, O Globo, 2000).

totalmente desvairada chorando”.⁴² Era o fim da produção genial de um dos precursores do Simbolismo no Brasil. Teve influências do simbolismo de Baudelaire – poeta e teórico de arte francês, considerado um dos precursores do Simbolismo. Em *Tropos e Fantasias*, Cruz e Sousa refere-se a Baudelaire e Poe, autores que fortaleciam suas bases filosóficas e criadoras.⁴³

Em 2005, o jardim passa por uma revitalização, com o propósito de abrigar um memorial do poeta simbolista. O projeto é de autoria dos arquitetos Maurício Holler, Tatiana Pretto, Rafael Alschinger. Segundo os autores, o projeto visa a um espaço novo que funde a história do Estado e a vida cotidiana da população, expondo a arquitetura histórica da antiga sede de governo do Estado à apropriação popular. “O espaço cumpre a função de articulação entre espaços urbanos como os calçadões da cidade e a Praça XV de Novembro, cria um momento de lazer e relaxamento em meio ao barulho urbano”.⁴⁴

3.1.3 Memorial Cruz e Sousa

O memorial foi pensado para abrigar os restos mortais do poeta simbolista, trasladados do Rio de Janeiro no dia 26 de novembro de 2007 (Figura 3.7). Segundo seus autores, a neutralidade foi fundamental no projeto do “Memorial Cruz e Sousa”, de forma que o ele não entrasse em conflito com a arquitetura já existente. Os arquitetos tiraram partido de alguns atributos relacionados à obra de Cruz e Sousa, tais como a utilização do vidro, que, segundo eles, seria uma alusão a luminosidade tantas vezes citada na obra do poeta. O vidro será também um suporte de exposição dos poemas, que poderão ser substituídos de tempo em tempo. “O projeto prevê um espaço de leitura, onde estarão à disposição dos visitantes exemplares de obras de poetas catarinenses, além de dispor aos mesmos um espaço de eventos e encontros.”⁴⁵

Em entrevista, o arquiteto Rafael Alschinger, um dos responsáveis pelo projeto de restauração do Jardim e de criação do Memorial Cruz e Sousa, explica que o intuito era tornar

⁴² Roteiro - Prólogo. Interior. Dia/Noite. Vagão de carga. BACK, Silvio, *Cruz e Sousa O Poeta do Desterro*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2000.

⁴³ [...] Os de Estética emovente e exótica, os gueux, os requintados, os sublimes iluminados por um clarão fantástico, como Baudelaire, como Poe, os surpreendentes da Alma, os imprevistos missionários supremos, os inflamados, devorados pelo Sonho, os clarividentes e evocativos, que emocionalmente sugestionam e acordam luas adormecidas de Recordações e de Saudades, esses, ficam imortalmente cá fora, dentre as augustas vozes apocalípticas da Natureza, chorados e cantados pelas Estrelas e pelos Ventos! [...] (SOUSA, João da Cruz e. 1986).

⁴⁴ ALSCHINGER, Rafael, HOLLER, Mauricio. PRETTO, Tatiana. *Requalificação dos Jardins do Palácio Cruz e Sousa*, Bienal de Arquitetura de 2007, p. 3. Texto apresentado em painel.

⁴⁵ Idem, ibidem.

o espaço mais convidativo. Para isso, eles propuseram que os três acessos já existentes fossem facilitados: um deles junto ao calçadão da Rua Trajano, outro é o da Rua Tenente Silveira, e o terceiro fica na Rua XV de Novembro em frente à Praça. Interligando as entradas, definiu-se um percurso principal que ordena e acessa todos os espaços do jardim.



Figura 3.7 - Maquete do Memorial Cruz e Sousa, Palácio Cruz e Sousa (A e B)

Fonte: Maquete de Rafael Alschinger, 2005

Diversas medidas foram previstas com o intuito de reintegrar o jardim ao Palácio Cruz e Sousa, possibilitando a criação de espaços externos de leitura e de eventos para as atividades integradas àquelas desenvolvidas nos espaços internos. Atualmente, por medida de segurança, somente o acesso da Rua Trajano é que permanece aberto (Figuras 3.8). O jardim do Palácio Cruz e Sousa passou a compor o cenário cultural do entorno da Praça XV, promovendo inúmeras atividades artísticas e culturais em seu jardim.

3.1.3.1 Jardins do Palácio Cruz e Sousa

Um espaço novo que funde a história do estado e a vida cotidiana da população expõe a arquitetura histórica da antiga sede de governo do estado à apropriação popular. O espaço cumpre a função de articulação entre espaços urbanos como os calçadões da cidade e a Praça XV de Novembro. Cria um momento de lazer e relaxamento em meio ao barulho urbano, e, acima de tudo, insere um novo referencial urbano na cidade, ele mesmo reconhecido pela população como um lugar de troca, [...] ⁴⁶

Após a reabertura dos portões dos Jardins do Palácio Cruz e Sousa, ele se tornou um lugar de apropriação pública com inusitadas apresentações artísticas, como a Sexta no Jardim, um projeto organizado pela Fundação Franklin Cascaes, que prevê exibição de músicos locais, às 18 horas das sextas-feiras. Todo o corpo do Palácio tornou-se suporte para as

⁴⁶ Idem, ibidem.

apropriações artísticas, alguns exemplos serão apresentados nos capítulos seguintes (Figura 3.9).

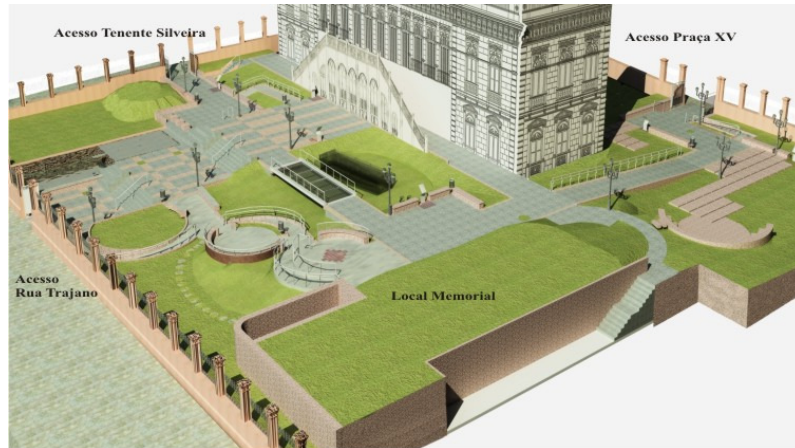


Figura 3.8 - Maquete do jardim do Palácio Cruz e Sousa
Fonte: Maquete de Rafael Alschinger, 2005



Figura 3.9 - A sociabilidade nos jardins do Palácio Cruz e Sousa, 2009
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

3.1.4 Arquitetura antiga



Figura 3.10 - Palácios e sobrados a oeste da Praça XV
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

No prolongamento da Rua XV de Novembro ainda é possível ver muitos casarios antigos (Figura 3.10). As quadras, com edificações geminadas, mostram diversas épocas e estilos: neoclássico e o neobarroco, influências do *art-nouveau* e as expressões racionalistas, com insinuações em *art-decô*. Em 1871, a Capital possuía 1.542 edifícios, dos quais 151 eram sobrados, entre eles um sobrado na Rua XV de Novembro com fachada renovada nos fins do séc. XIX, um sobrado com arcos góticos, por volta de 1870, e um sobrado com fachada dos princípios do séc. XX, ambos também situados nas imediações da Praça XV de Novembro (BROOS, 2002).

Por volta de 1900, o estilo sofreu alteração. [...] As formas históricas representaram o fim da arquitetura na base tradicional. Indicam elas a incerteza formal do tempo por volta de 1900, em cuja consequência seguiu a confusão das formas. Esta resultou, em parte, do aparecimento de novos materiais. A confusão formal do começo do século XX introduzia a arquitetura moderna. (BROOS, 2002, p.98).

Na obra *A Praça XV Espaço e Sociabilidade*, quando Coradini fala sobre a praça e a vida social descrita no período entre 1950 1960, aparece a cidade com uma efervescência cultural que obedecia a uma geografia definida; segundo a autora, tudo acontecia em torno da Praça XV.

O bar mais famoso era o bar do Príncipe, que ficava onde hoje é o Bradesco. Reuniam-se ali partidários da antiga UDN e PSD, torcedores dos clubes de futebol: Figueirense e Havaí. Fazia-se ainda a fezinha no jogo do bicho. No andar de cima ficava a Radio Diário da Manhã [...] Mais embaixo, entre a Praça e o mar ficava o Miramar, tradicional ponto de encontro dos florianopolitanos. Ainda em torno da Praça surgiram os não menos famosos bares: Bar do Rosa, Poema Bar, Bar Primeiro de Maio, Bar São Pedro, Café Nacional, Café São Cristovão, Confeitaria A Soberana. [...] Os cinemas principais, também localizados no centro, eram o Ritz e o São José. [...] Nas ruas da Praça também localizavam-se o Banco INCO, de propriedade de uma das famílias mais tradicionais da Ilha; na rua que desce do Palácio ficava o Hotel Laporta [...] (CORADINI, 1995, p. 87).

3.1.5 Aterro da Baía Sul

No passado o mar ficava na extremidade sul da praça, mas na década de 1970 surge um projeto que visava a um aterro na Baía Sul (Figura 3.11). O sonho de atualizar a Capital estimulava as elites que ansiavam por uma cidade aos moldes do Rio de Janeiro.



Figura 3.11 (A, B e C) - Ortofotos das alterações morfológicas do centro de Florianópolis, 1935, 1970, 2007

Fonte: IPUF, 2009

3.1.6 Um jardim de Burle Marx

Com o aterro na Baía Sul, surge a possibilidade de um jardim assinado pelo paisagista Roberto Burle Marx, referência para o movimento modernista no Brasil, projeto esse que, segundo Floriano,⁴⁷ pesquisador da obra de Burle Marx, poderia conferir à cidade um lugar-referência em Arte Pública.

*La obra de R. Burle Marx representa en este sentido una postura límite en el arte paisajista del siglo XX, modélica por su coherencia. Fiel a su principio creador, ha ido desarrollando una línea constante. Variando de la fascinación por la flora y la sensualidad tropical, ha recreado el jardín occidental con la abstracción y el color, dos hechos evidentes que muestran su tenaz insistencia en los mismos conceptos perseguidos por los artistas modernos.*⁴⁸



Figura 3.12 – Aterro da Baía Sul
Fonte: Google Earth em 9 jan. 2009

⁴⁷ 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.

⁴⁸ FLORIANO, César. *Arte Público Arte y Naturaleza*, Huesca, 1999.

O projeto do jardim foi realizado na Praça Central do Parque Francisco Dias Velho, em Florianópolis, no ano de 1977. Lamentavelmente, como não é raro na cidade contemporânea, em que os espaços de trânsito de pedestres acabam sendo determinados pelos seus trajetos, o jardim projetado por Burle Marx, em consequência disso, apresenta-se hoje completamente descaracterizado. Sobre a área foram construídos um centro de convenções, um terminal de ônibus e uma estação de tratamento de esgoto (Figura 3.12). Segundo o arquiteto Guilherme Grad, “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” (GRAD, 2007, p. 68).

Contornando a leste, ainda resiste uma antiga edificação, que no passado funcionava como mictório público. Foi construído em 1916, como parte do sistema de esgoto sanitário de Florianópolis. Atualmente é o Museu do Saneamento (Figura 3.13).



Figura 3.13 - Museu do Saneamento, Praça XV
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

Na mesma quadra, diversos pontos foram alterados, a quadra está bem diferente; muitos casarios que antigamente emolduravam a Praça foram demolidos para dar espaço à modernidade. É nessa quadra que está situado o Edifício Meridional, que, no ano de 2009, completou meio século, foi o primeiro edifício portando elevador na cidade; o prédio do

Arquivo Histórico Municipal, no qual está situada a Galeria Pedro Paulo Vecchietti;⁴⁹ a antiga Câmara e Cadeia construída entre o período de 1771 e 1780 pelo arquiteto Francisco da Costa que se localiza na esquina com a Rua Tiradentes.

A antiga Câmara e Cadeia, que foi construída com recursos oriundos do pagamento de impostos, inclusive um imposto curioso chamado "subsídio literário", que era cobrado sobre cada pipa de cachaça. A cadeia ficava no térreo, conforme determinava a tradição portuguesa, e no pavimento superior funcionavam a Assembléia Legislativa Provincial e o Paço da Câmara e do Senado. O sobradão luso-brasileiro foi mudando com várias reformas, até incorporar, em 1896, decoração eclética, com alguns signos barrocos. A cadeia só foi desativada em 1930, com a inauguração da Penitenciária Estadual no bairro Agrônômica. Hoje, o prédio tombado é ocupado pela Câmara Municipal de Florianópolis.⁵⁰

Na outra quadra há o Largo Victor Meirelles que inicia na Praça XV e termina na Av. Hercílio Luz. Nele está situado o Museu em homenagem ao pintor. A casa era sua residência, quando morou em Desterro/Florianópolis.

3.1.7 Largo Victor Meirelles

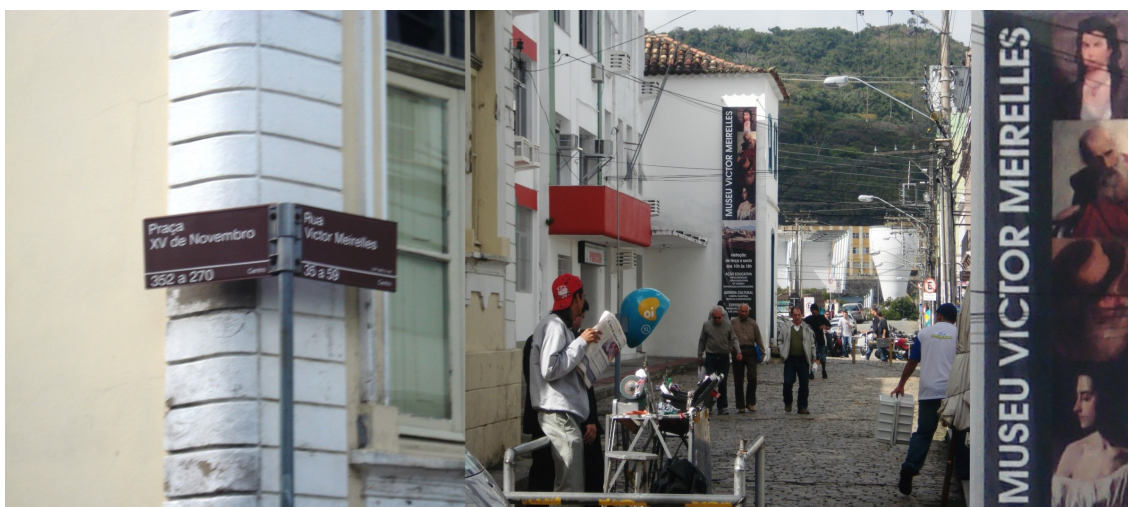


Figura 3.14 - Largo Victor Meirelles
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

O Museu mantém uma programação cultural ativa, com diversas atividades: a exposição permanente com as obras de Victor Meirelles,⁵¹ as exposições temporárias, as

⁴⁹ Em 2003, no ano em que completaria 70 anos de vida, o artista plástico Pedro Paulo Vecchietti ganha um espaço cultural com o seu nome e uma exposição com 15 trabalhos que trazem dois dos principais ofícios de sua carreira, o de tapeceiro e artista gráfico.

⁵⁰ Site da Secretaria Municipal de Turismo (SETUR): Disponível em: <http://www.pmf.sc.gov.br/turismo/lazer_cultura/_html/pat_centro.htm>. Acesso em: 9 ago. 2009.

⁵¹ Formado em uma tradição neoclássica, Victor Meirelles, o ilustre catarinense, que viveu grande parte da sua vida na Europa, trabalhou na história escrita do Brasil. Sintomáticas da intencionalidade e de certa forma

intervenções efêmeras de Arte Pública no Largo Victor Meirelles (Figura 3.14). Há ainda uma sala de cinema com a programação “cinema falado” e seções especiais com exibições de *cinema ao ar livre*. Além da abertura de promover uma arte, com acesso ao público que transita pela rua, esses eventos costumam criar a oportunidade de debates sobre as obras exibidas, que serão exemplificadas nos capítulos seguintes.

Em frente à Praça XV está o prédio do Correio, a Federação Catarinense de Municípios (FECAM), e o Ministério da Fazenda, os quais ocupam casarios tombados pelo patrimônio Histórico (Figura 3.15). Ao final da quadra, também em uma casa tombada, está o Teatro da Armação; atualmente o mesmo prédio é ocupado pela Cinemateca de Santa Catarina, que promove exibições gratuitas de audiovisual, no Cineclubes Ieda Beck.⁵²



Figura 3.15 - Sobrados a leste da Praça XV
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

Retornando ao norte, localiza-se o edifício onde funciona o Banco Estadual de Santa Catarina (BESC) e o Banco Do Brasil, e novamente a Catedral (Figura 3.16).

O cotidiano do amplo espaço diante do adro é marcado pela presença constante e ininterrupta de transeuntes, cuja passagem varia de intensidade ao longo de todo o dia. O movimento é maior nas ruas que delimitam esse espaço, deixando os pombos passear pela área livre pavimentada com pedrinhas portuguesas. No espaço entre as agências centrais do BESC e do Banco Brasil, diante das quais situa-se um pequeno centro de informações turísticas, o movimento de transeuntes é mais intenso. Ali,

artificialidade desse nacionalismo inventado pelas elites foram as circunstâncias da elaboração da primeira grande obra-prima de Victor Meirelles. *A primeira missa no Brasil*, que foi realizada de 1861 e não está entre as obras concervadas no Museu Victor Meirelles Atualmente *A primeira missa no Brasil* está sob os cuidados do Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Meirelles>. Acesso em: 12 ago. 2009.

⁵² Ieda Beck, nascida em Lages, vem para Florianópolis aos 10 anos de idade. Artista plástica, Ieda começa a trabalhar com cinema em 1998, produziu filmes, como a *Novembrada*, de Eduardo Paredes, e dirigiu o documentário *Luiz Henrique no balanço do mar*.

outras configurações podem ser observadas, e, embora a circulação seja mais importante, o ambiente se assemelha ao encontrado sob a figueira, alimentado pelo jogo de dominó. (POPINI VAZ, 2003, p. 139).

Embora também referencie a espacialidade do entorno, os elementos concretos, os aspectos visíveis e também alguns que foram alterados ao longo dos anos, o que mais interessa nessa aproximação é pensar na Praça XV como o “lugar praticado”. “Essa imagem da praça consagrada pela memória coletiva está associada aos valores próprios da comunidade local e constitui a imagem que simboliza a sua identidade.” (POPINI VAZ, 2003, p.145).



Figura 3.16 - Catedral Metropolitana de Florianópolis, Praça XV
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

3.2 A PRAÇA NA CONSTRUÇÃO DA MODERNIDADE

Muitas referências sobre a fundação da Ilha de Nossa Senhora do Desterro mencionam a praça como núcleo central (Figura 3.17). Fundada no tempo do Brasil colônia, Desterro foi crescendo de acordo com seu relevo. Outro fator importante foi quanto a sua colonização ter sido basicamente açoriana, favorecendo um crescimento em torno do centro, ou seja, a praça na qual ficava a igreja. Em 1820, quando o botânico Auguste de Saint-Hilaire esteve no Brasil, veio para Santa Catarina e registrou sua impressão sobre a Ilha de Nossa Senhora do Desterro. Ele estabelece uma comparação entre o tamanho da pequena vila e a dimensão da sua praça central.⁵³

A cidade é dividida em duas partes desiguais por uma grande praça, que ocupa quase toda a largura e vai em declive suave até a beira da água. A praça é retangular e coberta por uma fina relva, medindo aproximadamente noventa passos de largura por trezentos de comprimento desde a beira d'água até a igreja paroquial, onde termina (SAINT-HILAIRE, 1820 apud LIMA, 2007).

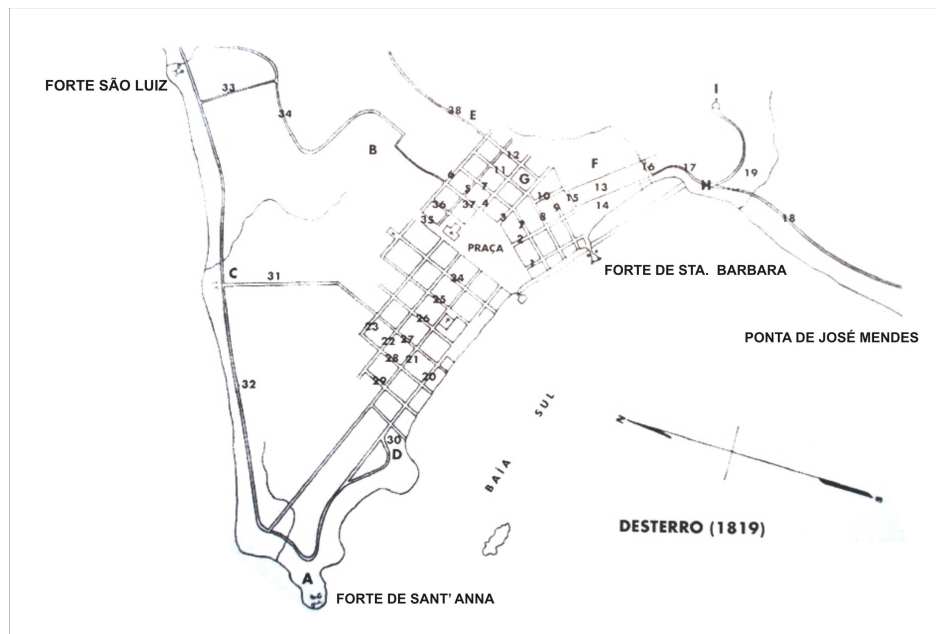


Figura 3.17 - Mapa de Desterro em 1819
Fonte: Memórias Urbanas, Eliane Vera Veiga, 1993

Ocupada por distintas casas no entorno, mesmo de forma rudimentar, a praça já surgiu como espaço público organizado, e, quando não existia o mercado público, era utilizada para

⁵³ O modo de delimitação dos espaços públicos em nosso país seguiu os costumes dos primeiros colonizadores europeus, ou seja, os portugueses e espanhóis. A provisão régia de 9 de julho de 1747, em Portugal, definia as praças nunca com menos de 500 palmos de frente, derrubados por ruas de 40. (LIMA, 2007).

o comércio local (Figura 3.18). Existe pouca informação sobre as pessoas que trabalhavam na praça nesse período. Ela abrigava qualquer gênero alimentício, e era de lá que tiravam a sobrevivência inúmeros homens e mulheres, brancos e negros. Com a construção do mercado, as barracas, que haviam sido feitas para o comércio, foram retiradas e a praça começa a sofrer alterações (CORADINI, 1992).



Figura 3.18 - Praça XV de Novembro (A) e Cais (B)

Fonte: Casa da Memória, fotografias sem citação de autoria e sem citação de data

3.2.1 Monumento aos Voluntários da Guerra do Paraguai

O primeiro monumento instalado na Praça da Igreja foi inaugurado no dia 1.º de janeiro de 1876. Consta que a obra foi encomendada pelo então governador, João Capistrano Bandeira de Mello Filho, e executada por Otto Schappol.⁵⁴



Figura 3.19 - Monumento aos Voluntários e Catarinenses da Guerra do Paraguai, Praça da Igreja

Fonte: Casa da Memória, fotografia sem citação de autor, 1877

Segundo Correia (2005), a última descrição da cidade, antes do fim do império em 1883, foi do oficial alemão Car Von Koseritz, que se refere com ênfase ao monumento que existia na praça central, único marco escultórico da cidade (Figura 3.19).

⁵⁴ Não foram encontradas outras informações sobre Otto Schappol, autor do Monumento aos Voluntários da Guerra do Paraguai.

[...] o bárbaro e feio monumento da Praça, (aos oficiais mortos na Guerra do Paraguay) não é, na verdade, nenhum ornamento para a cidade, mas é bem intencionado. E as bonitas árvores, que cercam a praça e que são todas rodeadas de bancos, produzem um efeito muito bom. A cidadezinha é totalmente amável e muito limpa, provoca a melhor impressão ao visitante. (KOSERITZ apud CORREIA, 2005, p.187).

O formato do monumento remete a uma base, à espera de uma escultura realmente colossal – uma base à espera de algo que pudesse justificar a magnitude do império – concluído com diversas balas de canhão amontoadas no topo. O resultado final denota uma simplicidade que não era a prática da arte do período.

Hoje o monumento está descrito como Monumento aos Voluntários da Guerra do Paraguai, porém não faz menção alguma aos muitos escravos que foram entregues por seus donos, para justificar a demanda do “voluntariado”. No monumento não há referência aos que se alistaram apegados à esperança de serem livres do escravismo ao final da guerra. Na obra, *Escravidão ou Morte, os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai*, Sousa alerta para a participação efetiva dos escravos na contenda e para os meios pelos quais foram “convocados” a dar o sangue por uma pátria que os oprimia e os tratava como sub-raça (SOUSA, 1995).⁵⁵

O monumento foi alvo de críticas pelo presidente da Assembleia Legislativa Provincial de Santa Catarina.

Considero esta obra necessária e devendo ser realizada, ainda com sacrifício. Não desconheço as dificuldades provenientes de suas primitivas irregularidades, para as quais não há corretivo, ainda mais agravadas não só pelo edifício do mercado que lhe toma a frente, tortuoso, pesado, desgracioso, acaçapado e insuficiente, como pela colocação da coluna destinada a perpetuar a memória das glórias do Império, e que nem lisonjeia quem lhe traçou o plano, nem o executor, o qual não teve ao menos o cuidado de assentar no meio da praça.⁵⁶

O relatório deixa claro o descontentamento com o referido monumento. Na foto, sua dimensão lhe conferia ao menos um atributo, o de marco central. Medindo 1.088 cm de altura, altura, 400 cm de largura e 400 cm de profundidade (Figura 3.19), a escala do monumento

⁵⁵ A principal forma de escapar da convocação foi o uso de escravos para lutar em nome de seus proprietários. Esta virou prática corrente. Além disso, sociedades patrióticas, conventos e o governo passaram a comprar escravos para lutarem na guerra. O império prometia alforria para os que se apresentassem para a guerra, fazendo vista grossa para os escravos fugidos. A escravidão havia começado a declinar com o fim do tráfico de escravos em 1850. Mas foi a partir da Guerra do Paraguai (1865-1870) que o movimento abolicionista ganha impulso. Milhares de ex-escravos que retornam da guerra vitoriosos, muitos até condecorados, recusam-se a voltar à condição anterior e sofrem a pressão dos antigos donos. O problema social torna-se uma questão política para a elite dirigente do Segundo Reinado. A escravidão termina com a promulgação da Lei Áurea, que extingue o regime escravista originário da colonização do Brasil. (SOUSA, 1995).

⁵⁶ Relatório sobre a praça feito pela Assembleia Legislativa Provincial de Santa Catarina no ano de 1887, nas palavras do seu presidente. (CORADINI, 1992, p. 93).

pode ser comparada à escala humana. Ao seu entorno, um jardim ainda modesto, composto de vegetação relativamente rasteira, possuía alguns arbustos nos canteiros ajardinados e vários bancos próximos às árvores.

Na segunda metade do século XIX, Desterro passa a sofrer a influência do Neoclassicismo, impondo à parte da população, especialmente às áreas mais nobres, uma tendência europeia. A “modernidade tardia” chega aos países periféricos, mais precisamente a partir de 1870/1880, e o embelezamento das cidades passa a ser um problema público. “As regras acadêmicas postulavam ordem e relação exata entre aberturas e paredes e cada um que desejasse pertencer à classe educada adaptou-se a estes postulados por ocasião da construção.” (BROOS, 2002, p. 97).

Proclamada a República (1889), na capital catarinense instalou-se um governo provisório. Desterro passa a se chamar Florianópolis e a refletir as transformações resultantes da busca de estar pronta para o prometido mundo moderno e, sobretudo, positivista. Mesmo com pouco entendimento, os debates eram travados no exercício de pensar as tendências europeias, e a modernização da Praça XV de Novembro refletia o entusiasmo.

Com o regime republicano, Florianópolis passa a nutrir, de fato, um espírito de modernidade, que já vinha sendo sinalizado. No entanto, apesar de responder por uma capital,⁵⁷ há pouco deixava de ser considerada vila, daí a necessidade de construir uma imagem, tendo como referência as outras capitais. “Foi nesse período efervescente que se cogitava a necessidade de se construir, na cidade, “coisas belas”, como monumentos, fachadas, estátuas, [...]” (CORADINI, 1992, p. 97). Os cânones de beleza vinham sendo ditados pela Europa, mais precisamente pela França. O caráter visual é fortemente explorado nas exposições universais, sugerindo a importância que o sentido visual teve na sociedade burguesa no século XIX. A maneira como eram realizadas e divulgadas essas exposições implica uma visão de mundo baseada em um sistema hegemônico, cuja crença repousa em ideias absolutas: “durante longos anos a burguesia francesa esteve convencida de que detinha a verdade e de que era a intermediária do progresso. Por isso considerava legítimo e justo

⁵⁷ Na modesta capital de Santa Catarina, sem grupos econômicos expressivos quanto aos aspectos regionais ou nacionais, a mudança de regime constituiu-se numa oportunidade, ainda que remota, para que os segmentos da classe média mais afoitos buscassem uma saída para ascender socialmente. [...] Os sujeitos que demonstravam aptidão para ingressar nesse universo concorriam entre si com uma bagagem além do mérito e das relações políticas. [...] Ligados por uma teia de relações sociais e políticas, os indivíduos colocavam os elementos de distinção burguesa na disputa por espaços de ascensão e benefícios, fios importantes nos quais se elevava boa parte do contingente urbano. SANTOS, Mauricio Aurélio dos. (Org.). A capital catarinense e os labirintos do início republicano. In: *Ensaio Sobre Santa Catarina*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

impor a todos o sistema no qual fundava a sua superioridade social” (DAUMAR apud BENJAMIN, 2006, p. 39).

3.2.2 O Jardim Oliveira Belo

Foi na metade do Século XIX que as Exposições Universais ganham força total na França, e o Jardim Oliveira Belo era uma pequena demonstração dos desejos de modernização que Paris despertava em seus visitantes. Inaugurado no dia 6 de abril de 1891, contou com discurso do governador, que abriu o portão situado em frente à igreja, depois, no Coreto. A banda do quinto batalhão e a banda Santa Cecília apresentaram os seus respectivos repertórios. O evento contou com a presença de um grande número de pessoas. “O importante evento resultou em capa do jornal local, “A República”, que publicou na íntegra o discurso do orador oficial, destacando as vantagens do melhoramento para a Capital.” (CORADINI, 1992, p. 94).

O exemplo das Exposições Universais, que buscavam reunir elementos exóticos de países diversos, parece ter influenciado o projeto Jardim Oliveira Belo. Nele foram adicionadas plantas exóticas do Amazonas e de outras regiões do Brasil, coretos, fontes artificiais, lagos com peixes dourados, um quiosque em estilo japonês envidraçado, etc.(Figura 3.20).

Consoante com o gosto da época, os canteiros e grupos vegetais se achavam dispostos de tal forma e gosto que agradavam a qualquer observador, e suas plantas exóticas, mandadas vir pelo seu construtor, predominavam entre as daqui aclimatadas, vindas aquelas do Amazonas e outras do estado do norte da federação [...] existia uma pequena gruta [...] um artístico coreto, costumava-se ali fazer a retreta a banda de música dos Aprendizes de Marinheiros. Na frente da gruta havia uma pequena fonte com repuxos e nela pequenos peixes dourados e prateados, próprios para as fontes artificiais. No outro ângulo do jardim existia um quiosque, estilo japonês, envidraçado a cores, rodeado de janelas rasgadas e construído numa base alta, de material, com passeios em redor, que depois de destruído o chalé, servia de coreto para as retretas musicais. No chalé havia sempre bebidas e doces [...] Mais tarde foram retiradas as grades e demolidas as muralhas e entregue o jardim aos cuidados do povo. (TOLENTINO apud CORADINI, 1992, p. 97).

Em um tempo em que a praia⁵⁸ ainda não representava lazer para a população, não é difícil supor que a praça se prestava a esse serviço. Mas o jardim, cercado de grades e com

⁵⁸“A praia não era utilizada para lazer, as casas eram construídas com os fundos voltados para a praia. [...] na realidade, o que se queria era a comodidade de poder abrir a janela e deitar ao mar toda imundície. Ferreira relata que não encontrou, em nenhum momento, ao longo de sua pesquisa acerca da história do banho de mar

quatro portões, distribuídos entre os lados, tornou-se um lugar elitizado, afastando-se do seu principal atributo, o de ser um espaço público aberto a toda a população.

As oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações [...] (CANCLINI. 1997. p. 25).

A inauguração do Jardim Oliveira Belo foi acompanhada por um Decreto assinado pelo Governador em exercício, Gustavo Richard. Nele constava o regulamento para a ocupação do Jardim Oliveira Belo, destinado para o recreio da “população”, e que seria mantido pelos cofres municipais.



Figura 3.20 – Jardim Oliveira Belo

Fonte: Casa da Memória, fotografia sem indicação de autor e sem data

3.2.3 Os bustos da Praça XV

A disposição dos bustos colocados na Praça XV também obedeciam a uma simetria rígida, quase militar. Estavam dispostos ladeando o Monumento aos Voluntários da Guerra do Paraguai, quatro bustos de quatro personalidade que representam a política, a pintura, a poesia e a imprensa. O busto do poeta Cruz e Sousa⁵⁹ foi realizado por Antônio de Matos,⁶⁰ em

na Ilha de Santa Catarina, que se estendesse aos jornais de Florianópolis de 1900 a 1950 - a palavra lazer, para designar o que as pessoas faziam à beira-mar”. (LIMA, op. cit., p. 90).

⁵⁹ Dados sobre o monumento a Cruz e Sousa:

Data da inauguração: 1919

bronze, inaugurado em 1919, disposto sobre uma herma de granito. No mesmo ano foi inaugurada a herma com busto em homenagem ao jornalista e militar Jerônimo Coelho,⁶¹ Para a execução do seu busto, foi contratado o renomado artista José Otávio Correia Lima, um escultor com formação acadêmica, com obras no Museu Nacional de Belas Artes,⁶² que havia realizado a estátua em homenagem a Fernando Machado, que será descrita em seguida. Esse busto, no ano de 2009, recebeu uma distinção dos demais,⁶³ assunto que será tratado no próximo subcapítulo.

Em 1926 foi a vez de homenagear, também com um busto em bronze sobre uma herma de granito, o renomado pintor catarinense Victor Meirelles,⁶⁴ e finalizando com a herma ao jornalista, historiador e advogado José Boiteux,⁶⁵ inaugurada em 1944, dez anos após seu falecimento.

As hermas colocadas na Praça XV, em sua maioria, foram realizadas por artistas de pouco reconhecimento na história da arte nacional. A herma de Jerônimo Coelho foi executada por Otávio Correia Lima, mesmo escultor do monumento a Fernando Machado, conforme será mencionado a seguir. Foram edificadas na Praça XV, também sob o desígnio da memória republicana. José Boiteux foi pioneiro em exaltar a República, passou à

Autor: Escultor Antônio de Matos

Localização: Praça XV de Novembro, Centro

Técnica: Bronze e granito (herma)

Dimensões: Altura 225 cm/ largura 80 cm / profundidade 75 cm

Finalidade: herma em homenagem ao poeta simbolista alcunhado *Dante Negro* e *Cisne Negro*. (1861 - 1898)

⁶⁰ Antônio de Matos: Não foram encontradas informações sobre esse artista.

⁶¹ Dados sobre o monumento a Jerônimo Francisco Coelho:

Data da inauguração: 1919

Autor: Escultor Otávio Correia Lima

Localização: Praça XV de Novembro, Centro

Técnica: Bronze e granito (herma)

Dimensões: Altura 200 cm/ largura 68 cm / profundidade 60 cm

Finalidade: herma em homenagem ao jornalista e militar Jerônimo Francisco Coelho (1806 – 1860)

⁶² Disponível em: <http://www.mnba.gov.br/2_colecoes/3_escultura_br/f_otavio_correia_lima.htm>. Acesso em: 23 out. 2008.

⁶³ Ao final do capítulo trataremos mais detalhadamente sobre a restauração da herma de Jerônimo Coelho.

⁶⁴ Dados sobre o monumento a Victor Meirelles

Data da inauguração: 1926

Autor: Escultor Eduardo Sá

Localização: Praça XV de Novembro, Centro

Técnica: Bronze e granito (herma)

Dimensões: Altura 242 cm/ largura 70 cm / profundidade 58 cm

Finalidade: herma em homenagem ao pintor Victor Meirelles, um dos raros artistas de expressão em Santa Catarina no século passado, nascido em 1832 na cidade de Desterro (1832 – 1903).

⁶⁵ Dados sobre o monumento a José Boiteux

Data da inauguração: 30 de julho de 1944

Autor: Escultor Marinho Portela

Localização: Praça XV de Novembro, Centro

Técnica: Bronze e granito (herma)

Dimensões: Altura 242 cm/ largura 70 cm / profundidade 58 cm

Finalidade: herma em homenagem ao jornalista, historiador e advogado José Arthur Boiteux.

posteridade como um "semeador de estátuas", em sua maioria, dos "heróis republicanos". Espalhadas por diversas praças da Capital, entre os monumentos de sua iniciativa estão: Coronel Fernando Machado (Praça Fernando Machado), Anita Garibaldi (Praça Getúlio Vargas), Hercílio Luz (Alameda Adolfo Konder, cabeceira insular da ponte Hercílio Luz), Jerônimo Coelho e Cruz e Sousa (Praça XV de Novembro).⁶⁶ O enaltecimento e a distinção dos indivíduos precisavam ser afirmados. Em nota ao jornal NA Capital, *Histórias de um 'semeador de estátuas'*, Celso Martins afirma que José Boiteux foi pioneiro em exaltar a República, foi quem fez Florianópolis entrar no espírito republicano⁶⁷ (Figura 3.21).



Figura 3.21 - Mapa com a disposição espacial dos bustos e monumentos na Praça XV e Praça Fernando Machado

Fonte: Fotomontagem da autora: Casa da Memória, fotografias de Norberto Dipizzolatti, 1998

⁶⁶AN Capital, 31 de dezembro de 2005, Florianópolis – SC, BRASIL. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/ancapital/2005/dez/31/1ger.htm>>. Acesso em: 19 ago. 2008.

⁶⁷ Idem ibidem.

3.2.4 Monumento ao Coronel Fernando Machado

Segundo Coradini, foi lançada uma campanha para angariar fundos para a construção de uma estátua que seria erguida em praça pública. Os colaboradores e suas respectivas doações teriam visibilidade no jornal local. “A estátua era uma homenagem ao Cel. Fernando Machado e, segundo o projeto inicial, seria fixada sobre a coluna comemorativa, no meio da praça. O que não aconteceu” (CORADINI, 1992, p. 97).

Entender as relações indispensáveis da modernidade com o passado requer examinar as operações de ritualização cultural. Para que as tradições sirvam hoje de legitimação para aqueles que as construíram ou se apropriaram delas, é necessário colocá-las em cena. O patrimônio existe como força política na medida em que é teatralizado: em comemorações, monumentos e museu. (CANCLINI, 1997, p.162).

Cogitou-se a colocação da estátua em homenagem ao Coronel Fernando Machado, ao que era chamado de coluna comemorativa, plano que foi deixado de lado, apontando um motivo, inicialmente. O gosto da época e que condizia com o discurso positivista era o da simetria. Esse Gosto pela simetria fica evidente no relatório, quando o presidente da Assembleia Legislativa da Província declara que o executor da coluna comemorativa (Otto Schappol) não teve o cuidado de assentá-la no meio da Praça XV, excluindo assim a possibilidade do assentamento na antiga coluna. Outro ponto a ser levantado, que não demonstra clareza, poderia ser a necessidade de uma obra de dimensões muito acima das possibilidades, para que fosse proporcional à base, que era de 1.088 cm de altura. O atual monumento atinge uma dimensão de 530 cm de altura, 220 cm de largura por 220 cm de profundidade. É composto por uma escultura em bronze, da figura do Coronel Fernando Machado com o olhar apontando para o mar, assentado sobre um plinto de granito, com quatro placas em relevo. A principal, localizada na parte da frente, é uma cena de guerra, representando o Coronel tombando com seu cavalo, depois de ser atingido pelo fogo inimigo. Foi executado pelo renomado escultor Otávio Correia Lima,⁶⁸ conforme já mencionado, o mesmo escultor que fará em 1919 o busto de Jerônimo Coelho. O monumento atualmente é de propriedade da

⁶⁸ José Otávio Correia Lima era escultor com formação acadêmica, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, entre 1892 a 1898. Foi para Paris, e lá encontrou seu ex-professor, Rodolfo Bernardelli, que o aconselhou a seguir para a Itália. Chegando em Roma, montou um ateliê permanecendo até 1902. De volta ao Brasil, participou de diversas exposições, recebendo o primeiro lugar em um concurso do Ministério da Justiça para o projeto de um monumento ao Almirante Barroso. Em 1910, torna-se professor da Escola Nacional de Belas Artes, onde foi também diretor, período em que aceita a encomenda de imortalizar a figura do Coronel Fernando Machado. Morre no Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1974.

Prefeitura Municipal de Florianópolis. O monumento atualmente é de propriedade da Prefeitura Municipal de Florianópolis. Foi tombado pelo Decreto Municipal n.º 270/96, em 23 de setembro de 1997 e está localizado na Praça Fernando Machado (Figuras 3.23 e 3.24).



Figura 3.23 – Monumento a Fernando Machado
Fonte: Casa da Memória, fotografia sem citação de autor, 1917

Em fotografias antigas, podemos constatar a preocupação com a simetria de um traçado geométrico amplo, já delimitando os espaços do jardim e no ponto central da praça, à espera de um marco “colossal”, que seria a estátua do Coronel Fernando Machado.



Figura 3.24 - Antiga Praça Marechal Floriano Peixoto, atual Praça Fernando Machado
Fonte: Casa da Memória, fotografia sem citação de autor, 1917

3.2.5 A exposição do protótipo da Ponte Hercílio Luz

Na fotografia é possível identificar em primeiro plano um protótipo da Ponte Hercílio Luz.⁶⁹ Em 8 de outubro de 1924, Hercílio Luz inaugurou simbolicamente a Ponte, atravessando um protótipo – uma passarela pênsil de 18 metros de comprimento construída em miniatura, com escala 50 vezes menor que a original, que ficou exposta entre a Praça XV de Novembro e a Praça Fernando Machado⁷⁰ (Figuras 3.25 e 3.26)



Figura 3.25 - Localização do protótipo instalado em 1924, para o Governador Hercílio Luz inaugurar a ponte simbolicamente

Fonte: Google Earth em 18 jul. 2009

Esse protótipo provavelmente despertou a imaginação da população, também pela sua questão simbólica, de uma construção que permitiria interligar a ilha ao continente. Uma situação totalmente nova, sobretudo para os moradores nativos da ilha, que estavam acostumados com o traslado somente de barco, despertando o desejo e a aceitação pública do empreendimento de maior porte, oferecido até então para a cidade. Tratava-se de um mobiliário urbano que se tornaria o principal monumento da cidade de Florianópolis.

⁶⁹ A Ponte Hercílio Luz foi construída na década de 1.920 – entre 1.922 e 1.926. Uma quinta-feira chuvosa, no governo de Antônio Vicente Bulcão Vianna. Sua inauguração deu-se em 13 de maio de 1926. Antes de que seu idealizador, o então Governador do Estado, Hercílio Pedro da Luz, pudesse inaugurá-la, pois faleceu em 20 de outubro de 1924. Disponível em: <<http://www.ihgsc.org.br/destaque3.htm>>. Acesso em: 19 jul. 2009.

⁷⁰ FORTUNATO, Maria Gorete Reinert e MAYKOT, Sandra Michels, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciência da Educação e Ciência da Informação, Curso de Biblioteconomia. Disponível em: <<http://www.ihgsc.org.br/destaque3.htm>>. Acesso em: 19 jul. 2009.

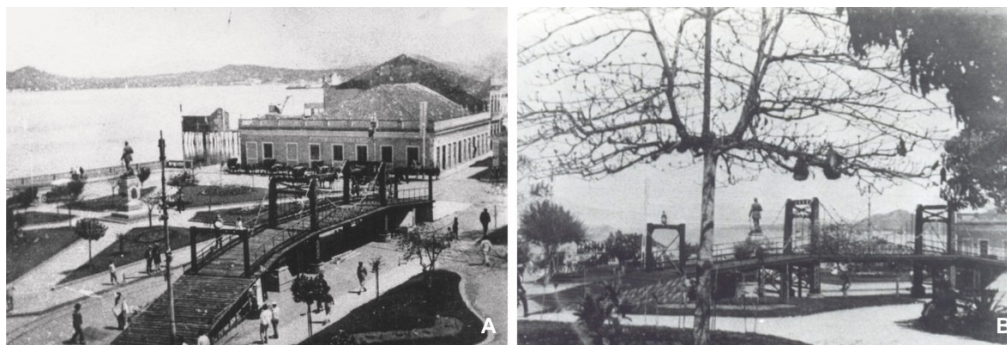


Figura 3.26 - Fotografias do protótipo da Ponte Hercílio Luz , Protótipo da Ponte Hercílio entre a Praça XV e Praça Fernando Machado

Fonte: Casa da Memória, fotografias sem citação de autor, 1924



Figura 3.27 – Parada Militar em torno da Praça Fernando Machado

Fonte: Casa da Memória, fotografia sem citação de autor, 1960

A parada militar, que aparece na imagem acima (Figura 3.27), ilustra o período, a dimensão simbólica do monumento em ponto estratégico. Na fotografia, aparece também o Miramar.

3.2.6 A estratégia do memorial: “Revivendo o Miramar”

Em 1925, o Miramar era apenas um trapiche usado para embarque e desembarque de passageiros do trajeto ilha-continente. Ele adentrava o mar cerca de vinte metros; apenas em 1928 foi inaugurado o bar junto ao espaço.

O desaparecimento do Bar Miramar é mencionado como uma perda irreparável para a identidade local. Assim como a Ponte Hercílio Luz, ele era percebido como um símbolo de modernidade de Florianópolis (Figura 3.28). O bar tinha um estilo arquitetônico eclético e rico em detalhes, com elementos neoclássicos e outros em *art déco*, possuía um vitral com dois golfinhos em massa decorado com platibanda recortada. O bar era frequentado pelas famílias, mas também era palco de encontros de poetas, seresteiros, das pessoas que gostavam da noite, por isso, de acordo com a historiadora Glauca Dias da Costa, era considerado por muitos, como o templo da boemia ilhoa em seus anos áureos (DIAS, 2004).

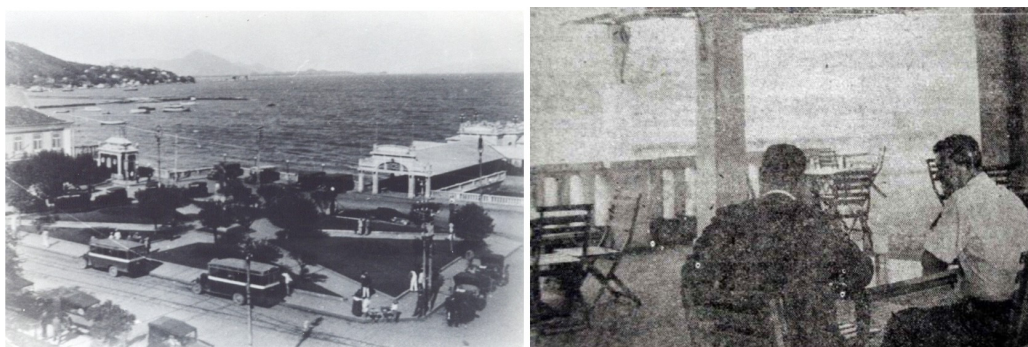


Figura 3.28 (A e B) - Bar Miramar (A), e Homens bebendo no interior do Bar (B)
Fonte: Casa da Memória, fotografias sem citação de autor, 1917; Jornal O Estado, 1968

[...] já na década de 60, o público-alvo e a própria construção do Miramar já não eram os mesmos. Muitos operários passaram a frequentar o bar após seu expediente de trabalho, o que desagradava a parte da população, que achava que isso degradava a imagem do bar. Além disso, o fato de a malha rodoviária se expandir cada vez mais, e o Miramar funcionar como ponto de ônibus para o sul da ilha, também levaram outras pessoas que não eram das camadas mais abastadas da sociedade a frequentá-lo. (PANARIELLO, 2007, p. 219).

Todas as manifestações inflamadas lamentando o desaparecimento do lugar das convivências sociais serviram de estímulos para propagar-se a ideia de um memorial para o Miramar. Em 14 de junho de 1988, quatorze anos depois do desaparecimento do Miramar, Edison Andrino, que era prefeito de Florianópolis na época, lançou a proposta de reconstrução do trapiche - como forma de restituição da memória de tão importante obra arquitetônica para a população - criando o projeto “Revivendo o Miramar”. Em *Seduzidos pela memória*, Huysen fala da retomada dos “discursos de memória de um novo tipo emergiram pela

primeira vez no ocidente depois da década de 1960, no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em busca por histórias alternativas e revisionistas”. (HUYSSSEN, 2000, p.10).

Segundo Panariello, a iniciativa da Prefeitura dividiu opiniões. Muitos achavam que o “estrago” já tinha sido feito com a destruição do Miramar e que não valeria a pena tentar recuperar o trapiche, já que nunca mais seria o mesmo. Por outro lado, a notícia da reconstrução do Miramar causou grande euforia em parte da população, que via na reconstrução do trapiche uma oportunidade de reviver um dos grandes símbolos da tradicional Florianópolis (PANARIELLO, 2007).

Inicialmente, a intenção do Prefeito Andrino era escolher a melhor proposta para reconstruir o trapiche. Os projetos deveriam contemplar também o funcionamento de um restaurante, assim como o anterior, no entanto, o projeto vencedor foi um monumento, pensado a partir da estrutura dos pilares do antigo bar. O projeto consta de uma praça seca, pavimentada com desenhos em pedra portuguesa, que lembram as ondas do mar. A fachada também foi representado na forma de sombra projetada no solo da praça, Nos pilares estão fixadas fotos e outras informações sobre o antigo bar. O *Memorial ao Miramar*, que foi concluído em 2001, está localizado atualmente na Praça Fernando Machado (Figuras 3.30).

Está evidente que as memórias afirmadas no espaço público foram sempre as memórias “forjadas” por interesses hegemônicos. No caso do Memorial Miramar, de certa forma, foi uma tentativa de recuperar um monumento que se instituiu espontaneamente no imaginário da população. O memorial gerou debate porque houve frustração de parte da população que imaginava rever um bar localizado no mar, em vez de uma arquitetura memorialística com finalidade contemplativa. Em imagem aérea, conforme Figura 3.29, é possível perceber a iniciativa que se teve em manter o posicionamento real da antiga localização do bar, evidenciando a dimensão da alteração morfológica que a região sofreu.



Figura 3.29 - Localização do Monumento Memorial ao Miramar
Fonte: Google Earth em 18 jul. 2009



Figura 3.30 - Memorial ao Miramar, Praça Fernando Machado
Fonte: Acervo da autora, 2008

As discussões sobre a memória do Miramar acabaram estimulando a produção de um documentário que aborda justamente esse debate em torno da memória do antigo bar e o atual Memorial em sua homenagem. *Miramar, um olhar para o mundo* é um documentário com direção de Marco Martins e Ricardo Weschenfelder.

Sinopse: O documentário resgata a história do saudoso bar Miramar, que entre as décadas de 20 e 70 do século passado, funcionou sobre o Trapiche Municipal no centro de Florianópolis, junto à praça XV de Novembro. "Miramar, um olhar para o mundo" apresenta o retrato de uma época e de uma cidade através do bar que transcendeu o próprio nome. A partir de reconstituição ficcional, depoimentos e acervos históricos encontramos uma ilha, que sobre um trapiche mirava o mar e enxergava além o mundo que aos poucos se aproximava e que fez dela a cidade que conhecemos.

O documentário inicia com um depoimento de Adolfo Zigelli, jornalista, que foi ao ar no programa *Vanguarda*, da Rádio Diário da Manhã, em 25 de outubro de 1974, após a derrubada do Miramar. “Informe confidencial: Ontem a tarde morreu o Miramar. [...] O progresso matou o Miramar – foi em nome desta palavra mística incorporada ao pensamento médio vigente que o Miramar tombou, sem um gemido, sem nenhum protesto, destroçado pela máquina [...]”

Depois de uma ampla exposição de imagens filmográficas e fotografias do Miramar, com o depoimento em áudio, o documentário inicia uma série de entrevistas, de transeuntes escolhidos ao acaso, que passavam por ali sem perceber o memorial, instalado na Praça Fernando Machado em 1988. O documentário segue com inúmeros depoimentos de historiadores, boêmios, ex-frequentadores, falando da importância do antigo bar para a história da cidade. No documentário foram registrados os acontecimentos que ocorriam em torno do bar, que se constituiu como lugar de convivência, de trocas culturais e simbólicas.



Figura 3.31 - Fotos do Documentário *Miramar, um olhar para o mundo*
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

No filme, os diretores utilizam fotos e jornais que na época documentavam as transformações que ocorriam com o trapiche: *Miramar em reforma para ser um teatro de arena* (Figura 3.31). Por iniciativa de um grupo de atores do Teatro Estudantil Catarinense, na década de 1970, o antigo bar foi transformado em teatro de Arena. Essa postura revolucionária do grupo de teatro aparecia também nas produções ali representadas, nas quais os estudantes procuravam imprimir questionamentos sociopolíticos que podem ser resumidos em uma frase de Carmem Fossari, atualmente diretora de teatro. “Nós tentávamos

desesperadamente acordar uma cidade que dormia em berço esplêndido em plena Ditadura.”

71

Também aparecem os depoimentos do Governador, Colombo Machado Salles, que, imbuído do espírito modernista, argumentou sobre a necessidade da área para construção de vias, em função do aterro da Baía Sul, e também do arquiteto Joel Pacheco, autor do projeto do *Memorial ao Miramar*. Inicialmente Pacheco manifesta sua opinião técnica de que o Bar não precisaria ser removido. Afirma ser consciente quanto ao questionamento que suscitaria seu projeto, por ter sido tão polêmico o desaparecimento do Bar, e conclui informando que o objetivo do seu projeto estaria em manter o local onde o bar existiu, em uma tentativa de resgatar a memória.

O audiovisual tem funcionado como uma importante ferramenta da memória contemporânea. Enquanto os monumentos tradicionais direcionam o objetivo da comunicação desejada, diversos documentários e mesmo obras ficcionais foram produzidas a serviço de cercar objetos de interesse histórico, porém, pela própria característica do veículo, propiciam a simultaneidade de informações. Na Praça XV, os aposentados que jogam dominó, também dão seus depoimentos sobre como era o bar e como o *Memorial ao Miramar* é visto por eles. O documentário é um trabalho aberto e que propicia a visão dos especialistas, mas também da população.

3.3 A PRAÇA XV COMO UM MICROTERRITÓRIO: POLÍTICO, SAGRADO E PROFANO

Neste subcapítulo a intenção é pensar a Praça como um microterritório, um fragmento que pode refletir sob diversos aspectos a cidade contemporânea e seu distanciamento da imagem do passado. No início do capítulo anterior, tratou-se da última descrição da cidade antes da República, feita pelo oficial alemão Koseritz, que se referia a uma “cidadezinha totalmente amável e muito limpa, que provoca a melhor impressão ao visitante”. Em resumo, ele se referia ao espaço físico como aprazível e convidativo. Hoje, no entanto, a Secretaria Municipal de Turismo, na descrição da Praça XV como patrimônio cultural da cidade, de forma lamentável, sugere: “visitação recomendada: diurna”. Isso demonstra que o poder público não lida de forma interdisciplinar com suas questões e quando o faz geralmente é no intuito de afastar da visão o que não é atraente para o turismo.

⁷¹ Entrevista concedida a Marco Martins e Ricardo Weschenfelder, diretores do documentário *Miramar, um olhar para o mundo*.

De fato, houve um esvaziamento do centro de cidade em períodos noturnos e fins de semana. O centro é visto hoje como um mero espaço das mercadorias, com vida útil apenas em período comercial, a cidade como relação da produção, e não como produtora de afetos. Uma metáfora dessa mudança foi o desaparecimento das salas de cinema, que foram transferidas para os *shoppings*, redutos fechados, ou seja, mudou o lugar do afeto (da proximidade visual, interativa da comunidade em geral).

Pechman lembra que no plano da produção de relações, estamos distantes da porosidade da cidade que se deixava contaminar pelos afetos, mencionadas por Benjamim. Para ele, os poros abertos da cidade produzem encontros que se traduzem tanto em convivialidades, quanto em erotismo.

Mas quando esses poros se fecham é a violência e o silêncio que se impõem, pois se o sujeito não pode exprimir seu direito à vida urbana, se o indivíduo não pode colocar em cena seu desejo e é obrigado a cancelar suas paixões, ele vai extrair seu direito à cidade sem o efeito narcotizante de qualquer anestesia. E isso, com certeza, vai doer muito na cidade. (PECHMAN, 2009, p.1).

Praça XV de Novembro é feita de dobras, de camadas diversas, é um microterritório, ocupado mesmo que temporariamente por pessoas com os mais variados interesses. Para Coradini “a praça está dividida em três “pedaços”: o espaço em volta da “figueira”, a “parte de baixo”: o espaço lúdico, e a “parte de cima”: o espaço promíscuo. E cada um destes “pedaços” subdividem-se em outros (CORADINI, 1995, p 130).

Em uma área destinada aos concertos musicais,⁷² logo cedo é comum ver um pastor pentecostal proferindo suas palavras de salvação. O que acontece geralmente é uma pequena audiência, de poucas pessoas que acompanham seu discurso, entre eles, um grupo de quatro ou cinco pessoas, talvez despertando de mais uma noite, abrigados no pátio do *Monumento aos Voluntários da Guerra do Paraguai*. São os “anônimos personagens”, habitantes de uma casa impenetrável, sem portas nem janelas, somente um pátio, um obelisco/acampamento (Figura 3.33).

⁷² [...] um dispositivo espacial destinado ao espetáculo de conjuntos musicais ou pequenas orquestras [...] embora sem configurar um verdadeiro coreto, designa uma área que fica quase sempre vazia ou ocupada pelos indivíduos sem-teto [...] VAZ, Nelson Popini – *La Place Publique comme Espace de Communication*. Instituto de Urbanismo de Paris, Universidade de Paris XII, em 2003.



Figura 3.32 – Homem dormindo no *Monumento aos Voluntários da Guerra do Paraguai*
 Fonte: Praça XV de Novembro, 2008 , fotografia da autora

Em *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*, Robert Pechman fala da espera pelo bárbaro, ou seja, da utilidade do bárbaro para a cidade.

[...] a figura do bárbaro é recorrente nas representações formuladas sobre a sociedade moderna em formação. Funcionando como um espelho no qual a sociedade dita civilizada se mira, a barbárie é percebida como tudo aquilo que está fora do mundo civilizado, mas que reflete inevitavelmente as imagens da própria civilidade. A civilização, portanto, não dispensa a barbárie; faz-lhe o parto, dá-lhe de comer, e... deserdá-a (PECHMAN, 2002, p. 23).

A primeira estratégia de higienização ocorreu na praça XV quando o Jardim Oliveira Belo foi inaugurado. Num decreto fixado com horários de funcionamento, constava que os portões seriam abertos às sete horas no verão e às oito horas no inverno. “É interessante verificar como os comportamentos vão se moldando e se inserindo em uma sociabilidade que vai se legitimando a ponto de se tornar um *ethos* a partir do qual se forjam as representações do que devam ser a ordem” (PECHMAN, 2002, p. 77). O período era de transição, especialmente para a administração pública, que passou a assumir para si a tarefa de ordenador dos espaços públicos. Enfeitar e disciplinar o jardim era uma maneira de ordenar e fazer da Praça não só o lugar das pessoas pobres, negros e biscateiros, mas atrair a atenção também das elites – aí reside a noção romântica de jardim – o éden do prazer e da pureza. “Para cuidar do jardim foram nomeados guardas e cinco zeladores, ficando expressamente

proibida a entrada de indivíduos descalços, maltrapilhos, ou conduzindo cargas, bêbados e loucos” (CORADINI, 1992, p. 95). A vigilância acabava sendo exercida também pela imprensa, que se colocava de plantão para a disciplinarização. Segundo Coradini, o Jornal *A República* publicou uma pequena nota com o comentário de que uma senhora no dia da inauguração do JOB foi convidada a se retirar do Jardim por ter apanhado uma flor.

Assim como as sombras do Estado e da sociedade em processo de construção projetam-se sobre a polícia, igualmente a sombra desta se projeta sobre aquelas, levando à conclusão que uns emprestam aos outros significados que transformarão seus modos de ser. Dessa maneira o espectro da ordem paira sobre toda a formação social marcando fortemente o imaginário de como poderiam operar as formas de contenção social, de modo a estimular as potencialidades da experiência, identificando como aquela que levaria à civilidade. (PECHMAN, 2002, p.96).

Hoje a vigilância e a disciplinarização aparecem de outra forma. Na cidade contemporânea a vigilância é eletrônica, e as câmeras de segurança monitoram as pessoas, “ficam evidentes os discursos que atribuem às imagens oriundas do videomonitoramento o valor de prova e de produção de verdade, bem como o papel estratégico que esses dispositivos desempenham na atividade Policial Ostensiva” (BERNARDO, 2007, p. 219). Seguramente que os meios de comunicação não atuam mais na pedagogia da civilidade, agora o apelo é para a “única alternativa” diante do “outro”, que é o bárbaro. Mediante esses mecanismos, busca-se a evidência do ato e a exposição dele, principalmente pela mídia televisiva, promovendo que a sociedade autorize tacitamente a monitoração (Figuras 3.33 e 3.34).

Jovens pobres andando pelas ruas da cidade em pequenos grupos transformam-se nas últimas décadas em sujeitos sociais considerados estratégicos para a observação sistemática do olhar vigilante, principalmente quando usam grandes jaquetas, capuz e boné em dias quentes, tendo em vista que geralmente são atribuídos a eles, segundo os agentes, a autoria de pequenos furtos e roubos. Outro grupo considerado alvo estratégico das observações são garotos pobres e que também andam em grupo, identificados pelo coordenador como “menor de rua”, que segundo ele não se vêem constrangidos em cometer determinados crimes diante das câmeras, pois, dependendo de suas características, logo em seguida são liberados, retornando às ruas e àquelas ações. (BERNARDO, 2007, p. 213).

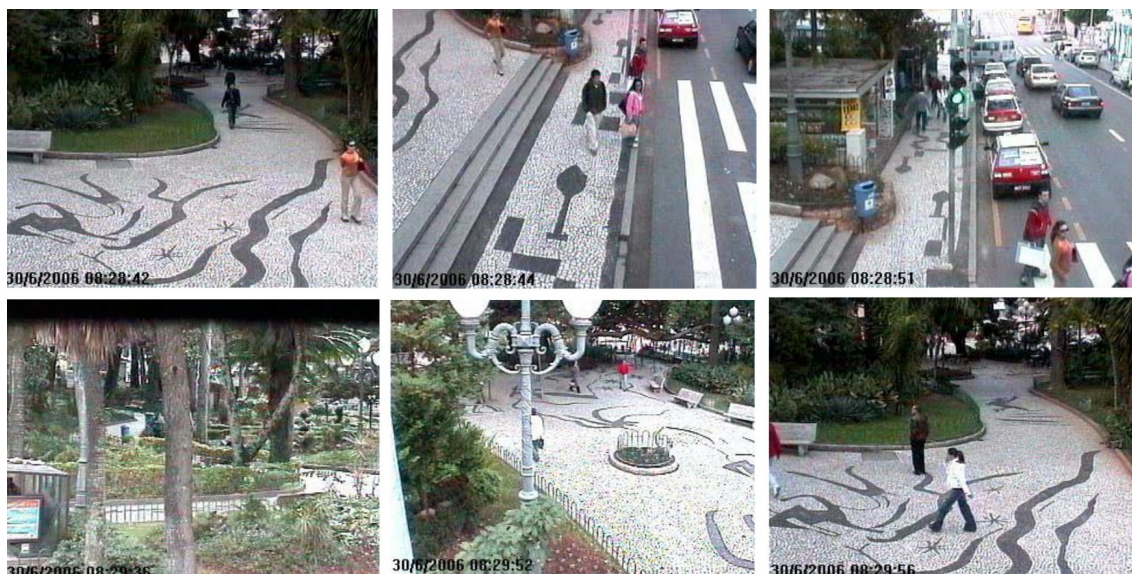


Figura 3.33 - Fotomontagem do conjunto de imagens das câmeras de vigilância municipal.

Fonte: “Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas: Cultura midiática e câmera de vigilância” (BERNARDO, 2007, p. 221)



Figura 3.34 - Conjunto de imagens das câmeras de vigilância municipal

Fonte: “Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas: Cultura midiática e câmera de vigilância” (BERNARDO, 2007, p. 32, 323)

Mais ao final da pesquisa que deu origem à tese *Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas: Cultura midiática e câmera de vigilância*, Aglair Bernardo comenta que se sentia atraída pelos vazios urbanos, pelas formas abstratas, pelos tons acinzentado que se expandia nas telas. Inicialmente era uma observação formal e estética, mas passa para uma reflexão contextual ainda artística do *patos* trágico. Em suas palavras:

Era inevitável a sensação de morte e de uma realidade cadavérica que aquelas imagens sem profundidade de campo me traziam por isso mesmo a inquietude de meu olhar em relação a elas. Mas a inquietude se estendia ainda mais quando observava que aquelas mesmas imagens, que poderiam estar expostas em qualquer galeria de arte, não foram resultados de um gesto artístico, mas sim foram estrategicamente construídas por um outro tipo de olhar que entendia que naqueles pequenos trechos um crime poderia ocorrer. (BERNARDO, 2007, p. 223).

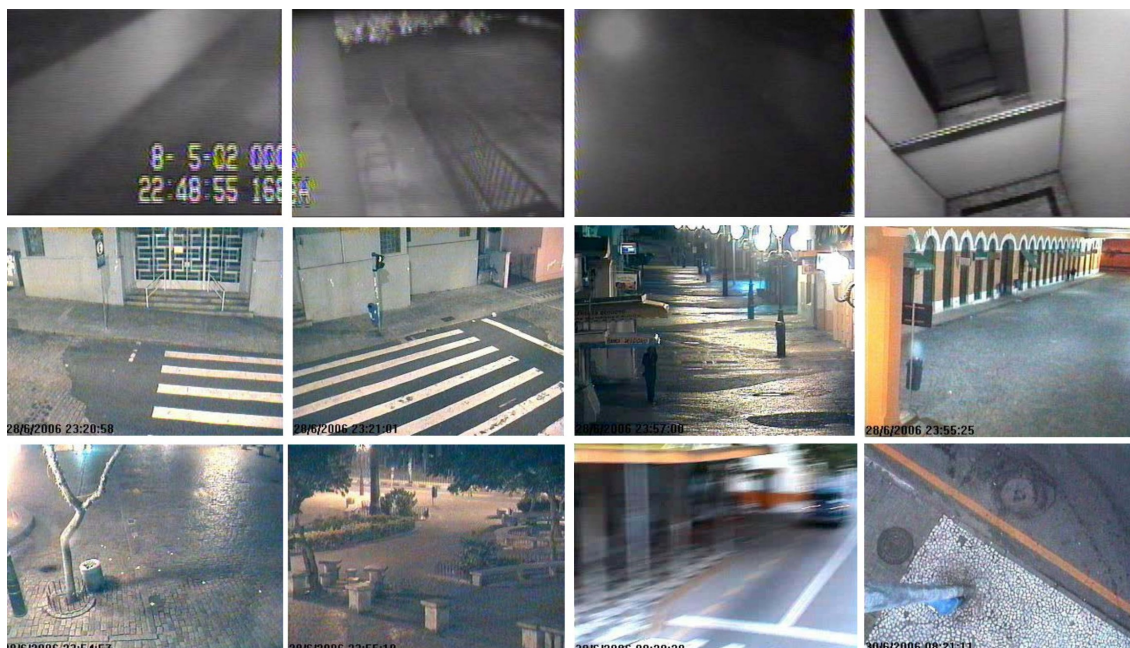


Figura 3.35 - Conjunto de imagens das câmeras de vigilância municipal

Fonte: “Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas: Cultura midiática e câmera de vigilância”, (BERNARDO, 2007, p. 225, 230)

Ela acrescenta informações sobre o olhar especializado das câmeras, que narram histórias de cidades virtuais, e exemplifica com algumas imagens (Figura 3.35).

Aquelas imagens são, na realidade, o desenho de um micro-mapa da cidade inscrito em um sistema de significados que atribui àqueles minúsculos espaços e pedaços da cidade potência para o crime. As imagens que seguem exploram essa potência: são pedacinhos urbanos, vazios cheios de gestos suspeitos (Figuras 163 a 174). (BERNARDO, 2007, p. 223).

Em 22 de agosto de 2008, ocorreu um assassinato na Praça XV de Novembro, documentado por todos os veículos de comunicação e disponível em site. Segundo o registro das câmeras de vigilância da Polícia Militar, os disparos aconteceram às 13 horas e 7 minutos. No momento dos tiros, os pedestres assustados buscaram refúgio nas lojas da região central. Minutos depois, era grande a concentração de curiosos na cena do crime (3.36).

Os dois adolescentes apreendidos pelo envolvimento com o assassinato de Alencastro Namir Pereira, 24 anos, às 13h07min na Praça XV, no Centro de Florianópolis, confessaram a autoria do crime. Os jovens de 15 e 17 anos prestaram depoimento na 6ª Delegacia de Polícia (DP) da capital catarinense e depois foram encaminhados à Vara da Infância e Juventude. No momento da apreensão, ambos estavam com revólveres calibre 38. Em depoimento, o adolescente de 17 anos confessou que foi o autor dos cinco disparos que tiraram a vida de Alencastro, conhecido pelo apelido "Chiquito". O outro jovem de 15 anos seria um amigo que o teria ajudado na execução e, ao pegar a arma, teria atirado sem querer contra a própria perna. O adolescente afirmou também que vinha sendo ameaçado pela

vítima, que teria prometido matar toda a sua família. De acordo com o delegado Ênio de Oliveira Matos, que teve o primeiro contato com o autor do crime, além das supostas ameaças a família do adolescente, o homicídio estaria relacionado com a disputa pelo tráfico de drogas no Morro do 25. Na segunda-feira, às 14h, os dois se apresentam no Fórum. Eles devem ser indiciados por suspeita de homicídio.⁷³



Figura 3.36 - Mapa da localização do crime na Praça XV

Fonte: <<http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default.jsp?uf=2&local=18§ion=Gera1&newsID=a2135672.xml>>

3.3.1 O sagrado na Praça XV

A procissão Nosso Senhor dos Passos é uma invocação de Jesus Cristo, uma devoção especial da Igreja Católica a ele dirigida. A procissão do Senhor dos Passos foi realizada pela primeira vez dois anos depois da sua chegada em Desterro em 1766 pelos açorianos e até hoje essa tradição é mantida pela Irmandade do Senhor Jesus dos Passos, que está localizada no Hospital de Caridade no centro de Florianópolis (Figura 3.37). A Irmandade é formada por representantes masculinos da elite da cidade. O passado é venerado nas sociedades tradicionais como forma de afirmar perpetuamente as experiências das gerações por meio dos símbolos. “A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS apud HALL 1992, p. 14).

⁷³ Idem, ibidem.



Figura 3.37 (A e B) - A procissão Senhor dos Passos, Praça XV
 Fonte:< <http://www.hospitaldecaridade.com.br/irmandade/index.html>>

Desde o princípio, tradicionalmente, ela inicia em frente ao Hospital de Caridade e segue em direção à Praça XV. Consta que quando a Procissão chegava à Praça, em frente à antiga Cadeia, que ficava no térreo da Assembleia Legislativa, a procissão parava para que o padre dedicasse uma benção especial aos apenados. Depois desse rito, a celebração finalizava na Catedral, um amplo espaço livre que prolonga o adro da catedral, podendo abrigar grande multidão.

“A apropriação da praça para os eventos de comunicação programados expressa também o seu significado do lugar como dispositivo de sociabilidade. Nesse caso, o espaço aberto e muito frequentado da praça desempenha função de apoio ou de palco.” (POPINI, 2003, p. 152). Em novembro de 2009, aconteceu um grande evento musical na Praça XV, promovido pela “Igreja Livre em Jesus”, intitulado “Rap e Atitude Contra Fome II”. Popini descreve o espaço utilizado também como um palco para diversos eventos, sejam sagrados ou profanos.

Trata-se de um recanto adequado aos rituais e aos espetáculos de massa, mas no cotidiano é habitualmente ocupado por uma feira de artesanato e ao mesmo tempo lugar de passagem de transeuntes que cercam as tendas cobertas de lonas coloridas, ocupando grande parte do espaço livre. Um cenário para espetáculo teatral pode ser montado diante das escadarias da igreja, assim como um grande palco para show musical, deixando lugar para o público e para as câmeras de televisão. As escadarias da igreja podem ser usadas como arquibancada. (POPINI, 2003, p. 138).

3.3.2 O profano na Praça XV

Para Coradini “como a praça é o lugar do outro, do desconhecido, as regras são outras, podem ser invertidas sem medo, sem receio, “carnavalizadas”, no sentido baktiano⁷⁴ do termo” (CORADINI, 1995, p. 131).

O carnaval faz do corpo da cidade uma utopia, mas uma utopia que ocupa um lugar real, um lugar que podemos situar num mapa, um espaço/tempo. As pessoas atuam dentro desse corpo, e a cidade atualiza-se como cenário no movimento do público. As ruas, as praças são palcos e entre o público estão os atores. A cidade deixa de ser suporte rígido, composta de mobiliários fixos, tais como: arquitetura, monumentos, calçadas, e passa a ser suporte maleável, um cenário que abriga as doces utopias do movimento desses atores que por ela passam.

A calçada da Praça XV segue sendo arte e segue sendo calçada, mas disputa com outra arte uma profana *performance*, talvez de um dia só (Figura 3.37). O cenotáfio⁷⁵ agora mais parece uma casinha heterotópica, na qual reside um casal de garotas. Mesmo a figueira ganha novo sentido, quando em sua frente pousa uma fada contemporânea, conforme Figura 3.38.

O público deseja apropriar-se, expressar-se, ver e ser visto utilizando esse imenso cenário que é a cidade. Passado com seus monumentos históricos funde-se ao presente, à liberdade de expressão, à experiência de cada subjetividade.

Leite fala sobre a dimensão propriamente política dos espaços públicos com fundamento em Arendt, (1987), e Habermas (1996; 1998). Leite evidencia que um espaço urbano somente se constitui em um espaço público quando nele se conjugam certas configurações espaciais e um conjunto de ações que o constituem como espaço público: locais onde as diferenças se publicizam e se confrontam politicamente. O autor comenta sobre os contrausos do espaço público “quando as ações atribuem sentidos de lugar e pertencimento, a certos espaços urbanos, e de outro modo, essas espacialidades incidem igualmente na construção de sentido, e os espaços urbanos podem se constituir como espaços públicos” (LEITE, 2001, p. 116).

⁷⁴ A carnavalização para Bakhtin é a “eliminação provisória de todos os valores e hierarquias” (1987, p. 9). Ler mais em CORADINI, Lisabete. *A Praça XV Espaço e Sociabilidade*, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1995.

⁷⁵ Conforme Houaiss (2009): Túmulo ou monumento fúnebre em memória de alguém cujo corpo não jaz ali sepultado; túmulo honorário. No caso aqui citado, trata-se do monumento aos Voluntários da Guerra do Paraguai, Praça XV de Novembro, Florianópolis, SC.



Figura 3.38 - Carnaval na Praça XV (A, B, C e D)
Fonte: Fotografias da autora, 2009



Figura 3.39 - Carnaval na Praça XV (A, B e C)
Fonte: Fotografias da autora, 2009



Figura 3.40 – Carnaval na Praça XV (A, B, C)
Fonte: Fotografias da autora, 2009

O centro da cidade, mais precisamente a Praça XV de Novembro, constituiu-se, no carnaval de 2009, como esse espaço apropriado de expressão popular (Figura 3.40).

Pude perceber a Praça XV de Novembro como uma sucessão de eventos, desde os pequenos eventos da vida cotidiana até os grandes eventos da cidade. Dessa forma ela se constitui também num espaço para a ocorrência da carnavalização, no sentido das possibilidades de encontro das diferenças, das inversões e das ambiguidades contidas nas relações hierárquicas e do fato de que independentemente do nível

social, todas as pessoas sentem prazer em estar na praça. (CORADINI, 1995, p. 132).

A Praça é o lugar das manifestações públicas. As categorias trabalhistas vão para a Praça XV quando precisam reivindicar seus direitos, sejam melhores salários, melhores condições de trabalho, etc. Mas como lugar público, nela também é possível uma manifestação aos moldes de uma passeata, porém “sem motivo”, como foi a *performance* coletiva de um grupo de pessoas. Em nota no Diário Catarinense:

Fui pego de surpresa com um convite inusitado [...]. Trata-se da Passeata Sem Motivos, que conclama aqueles que não tem nada a dizer ou protestar. Para comparecer neste sábado às 10h, em frente da Catedral Metropolitana da Capital, munidos de faixas, cartazes e panfletos em branco. Afinal estamos em uma democracia, onde se marcha pela maconha, contra ou a favor do aborto, por salário, contra governo, contra tudo e contra todos e nada mais justo também que os que não tem motivo para protestar se manifestem. Deu para entender? Eu não mais to afim! (ESPÍNDOLA, 2009).

Segundo as organizadoras e participantes Aglair Bernardo e Clélia Mello, a passeata foi uma *performance* na qual os participantes utilizaram códigos comuns a passeatas tradicionais, no entanto não pronunciaram palavras de ordem, não havia nada escrito nos cartazes e também nada escrito nos panfletos que eram distribuídos pelas ruas e nos semáforos. O trajeto da passeata foi contornar a Praça XV, percorrer o calçadão da Rua da Felipe Schmidt e chegar ao largo onde está o Memorial ao Miramar.

Éramos poucos, porém o efeito que causamos entre as pessoas foi significativo. Como o material empregado era branco, a leitura de muitos transeuntes era de que se tratava de uma passeata pela paz. O nosso silêncio também foi importante e era rompido quando alguém nos perguntava sobre o que se tratava aquele evento e o que estávamos reivindicando. Apenas dizíamos que não estávamos pedindo nada.⁷⁶

3.3.3 A manutenção do espaço político

Apesar de a linguagem dos monumentos não estabelecer mais uma referência direta com a população como no passado, a manutenção desse espaço ainda é de grande interesse para o jogo político.

A política autoritária é um teatro monótono. As relações entre governo e povo consistem na encenação do que se supõe ser patrimônio definitivo da nação. Lugares históricos e praças, palácios e igrejas servem de palco para representar o destino

⁷⁶Depoimento de Aglair Bernardo enviado por *e-mail* à autora, em 6 de outubro de 2009.

nacional, traçado desde a origem dos tempos. Os políticos e os sacerdotes são os atores vicários deste drama. (CANCLINI, 1997, p. 163).

Durante esta pesquisa, uma significativa alteração foi identificada no pátio das hermas dentro da Praça XV. Houve, no período de implantação, uma preocupação em dispor as hermas de forma simétrica no jardim, uma estratégia simbólica de nivelar o prestígio dos homenageados. No ano de 2009, a herma de Jerônimo Coelho foi deslocada do ponto original em direção ao limite do jardim, conforme localizada em planta (Figura 3.40). Recebeu uma plataforma de granito estrategicamente emoldurada por duas palmeiras adultas; sua visibilidade noturna também foi favorecida por dois holofotes. Essa estratégia denota um investimento na manutenção do funcionamento do jogo político.

[...] todos os que têm o privilégio de investir no jogo (em vez de serem reduzidos a indiferença e à apatia do apolitismo), para não correrem o risco de se verem excluídos do jogo e dos ganhos que nele se adquirem, quer se trate do simples prazer de jogar, quer se trate de todas as vantagens materiais e simbólicas associadas a posse de um capital simbólico, aceitam o contrato *tácito* que está implicado no fato de participar do jogo, e o reconhecer deste modo como *valendo a pena* ser jogado, [...] (BOURDIEU, 2007, p.172-173).

Conforme podemos conferir nas Figuras 3.41 e 3.42, o espaço está visivelmente privilegiado. Essa estratégia de criar um espaço de favorecimento à contemplação da figura do político é uma forma de luta pelo poder simbólico, “de fazer ver e fazer crer, de predizer e de prescrever, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, que é ao mesmo tempo uma luta pelo poder sobre os poderes públicos” (BOURDIEU, 2007, p. 174).

Em entrevista, um engraxate que trabalha na praça respondeu confiante de que era uma medida comum a todos os bustos, que seria só uma questão de tempo. No entanto, em uma investigação junto ao IPUF, nada constava em relação aos outros bustos. Nova pesquisa junto à Fundação Municipal do Meio Ambiente (FLORAN), órgão responsável pelas praças da cidade, somente constava uma solicitação⁷⁷ de plantio de flores em torno do monumento restaurado, para antes da solenidade de entrega novamente à “sociedade”. Esse episódio denota a estratégia de manutenção do espaço político.

⁷⁷ A solicitação à FLORAN partiu de Salomão Mattos Sobrinho, atualmente Secretário da Secretaria Municipal de Urbanismo e Serviços Públicos (SUSP). Na ocasião da solicitação, o Sr. Salomão ocupava um cargo na Secretaria da Habitação. Informado pela FLORAN, outubro de 2009.



Figura 3.41 - Localização dos bustos na Praça XV em 2009 em Planta da Praça XV de Novembro (Figura 3.2)
Fonte: POPINI VAZ, 2003



Figura 3.41 - Alterações na herma de Jerônimo Coelho em agosto de 2009
Fonte: Fotografia da autora, 2009

Saneamento básico,⁷⁸ obra desta autora, foi uma intervenção estratégica no monumento que busca repaginar a imagem de Jerônimo Coelho. O procedimento foi muito rápido e simples, tratou-se da colocação de um adesivo, que simula uma tampa de um bueiro com a frase “conhecer a cidade é contemplar seu incessante devir”. A frase escolhida conserva uma neutralidade, mas ao mesmo tempo abre para amplas reflexões. Remete a toda e qualquer mudança a que está sujeita a cidade, inclusive a mudança estratégica do memorial em questão. A tampa de um bueiro é uma maneira limpa de tapar (ou revelar?) as imundícies da cidade (Figura 3.43).

Outra estratégia muito utilizada pelo *campo de poder*, para manter-se simbolicamente no jogo de poder, é quanto à alteração dos nomes das ruas, geralmente tendo seus nomes originais substituídos por nomes de políticos ou outros representantes do poder hegemônico.

⁷⁸ Série *Saneamento básico*, Giovana Zimmermann, 2008.

Isso constitui uma nítida apropriação do capital simbólico, uma manutenção da participação do jogo, que seguramente continua *valendo a pena* ser jogado.



Figura 3.43 - Instalação da obra *Saneamento básico*, Praça XV
Fonte: Fotomontagem da autora, 2009

3.3.4 O poder e a resistência

A resistência frente às imposições da memória faz parte da história de Santa Catarina, especialmente pelo episódio de 30 de novembro de 1979. Durante o último governo da ditadura militar no Brasil, em uma visita do então Presidente da República, General João Baptista Figueiredo, ocorreu um protesto pacífico de estudantes universitários contra a inauguração da placa em homenagem a Floriano Peixoto, alusiva aos 90 anos da República, que seria inaugurada na Praça XV de Novembro. Esse protesto acaba por se transformar em uma incontrolável revolta popular que ficou conhecida como *Novembrada*.

A chegada do Presidente da República teria reunido quatro mil pessoas na Praça XV de Novembro. Funcionários públicos, engraxates, motoristas de táxi, crianças e aposentados, *office-boys*, guardadores de automóveis, comerciários e estudantes. O Governador do Estado na época, Jorge Bornhausen, dispensou os funcionários e decretou ponto facultativo. Nas ruas e na Praça XV, bandeiras e faixas saúdam o presidente da conciliação. O Presidente não fez nenhum pronunciamento e, após o discurso do governador, saiu do Palácio e foi ao Ponto Chic, um café localizado a duas quadras do Palácio, conhecido também como “Senadinho” – ponto de encontro de políticos boêmios e aposentados. Lá ele seria homenageado com o diploma “amigo do Senadinho” (CORADINI, 1992).

Do outro lado da praça (na Câmara Municipal), o jovem e moderado vereador do MDB, I. P. surpreendia seus pares com um inflamado discurso, classificando de injuriosa a colocação de uma placa alusiva ao 90.º aniversário da República. I. P. não escondia que o estímulo para a audaciosa atitude de enfrentamento da ditadura militar vinha sobretudo do sentimento de humilhação sofrida há tanto tempo, mas que permanecia latente em parcela significativa das famílias tradicionais da capital. No bar Ponto Chic, o famoso “Senadinho” da rua Felipe Schmidt, era aguardada a

visita do general F., o qual, em companhia de ministros e do governador J.B., iria saborear um cafezinho - mais uma etapa do projeto de marketing político do “João, presidente como a gente”, cujo objetivo era transformar o novo general de plantão em figura popular. Os experientes freqüentadores do “Senadinho” chamavam atenção para a falta de tato da Secretaria da Comunicação Social da presidência da República em prestar uma homenagem a Floriano Peixoto numa cidade que, embora tenha sido batizada com seu nome, não possui sequer um busto ou logradouro público em sua memória.⁷⁹



Figura 3.44 (A e B) - Novembrada, placa em homenagem aos 90 anos da Proclamação da República, arrancada por populares na Praça XV (A). General Figueiredo no Tumulto (B). Fonte: <<http://www.tijoladasdomosquito.com.br/.../>> (Blog de Amilton Alexandre, um dos integrantes do movimento estudantil)

O protesto foi organizado pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e tomou proporções que as lideranças estudantis não imaginavam. O Presidente empurra um estudante e toda a comitiva acaba envolvendo-se na confusão. Figueiredo com muito custo consegue atravessar a rua e entra no carro oficial. Na Praça os manifestantes batem nos carros da comitiva, afastam os policiais militares e tomam a Praça (CORADINI, 1992, p. 155).

Sete estudantes foram presos e enquadrados na Lei de Segurança Nacional: Adolfo Luís Dias, Amilton Alexandre, Geraldo Barbosa, Lígia Giovanella, Marise Lippel, Newton Dias Vasconcelos e Rosângela de Souza. Todos acabaram absolvidos, por falta de provas, pela Justiça Militar em Curitiba, dois anos depois.

⁷⁹ PROTESTO Envolve Floriano. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 13 mar. 1998, DC Documento, p.10.

A vida política só pode ser comparada com um teatro se pensar verdadeiramente a relação entre o partido e a classe, entre a luta das organizações políticas e a luta das classes, como uma relação propriamente simbólica entre um significante e um significado ou, melhor, entre *representantes* dando uma *representação* e agentes, ações e situações representadas. (BOURDIEU. 2007, p.175).

A placa que seria instalada na Praça XV de Novembro era uma homenagem aos 90 anos da República e compunha os dizeres: “1889 – 1979. Homenagem do Presidente da República João Figueiredo ao Marechal Floriano Peixoto no 90.º aniversário da República. Brasília, em 15 de novembro de 1979. João Figueiredo, Presidente da República.” Até a presente data, a placa encontra-se em poder do atual coronel N.M., que na época era um jovem militar (Figura 3.44).

Protegendo as mãos com jornais, pois a placa ainda estava quente, o jovem oficial da polícia militar decidiu levá-la para casa. ‘Percebi que tinha diante de mim um objeto de valor histórico inestimável para o povo da capital catarinense, e sabia que se deixasse a placa ali certamente seria destruída’, relata o hoje coronel N.M., que durante dezesseis anos arvorou-se em depositário do monumento.⁸⁰

O episódio também resultou em um livro, com autoria de Moacir Pereira: *Novembrada um relato da Revolução Popular*, e o filme *Novembrada*, que será tratado mais adiante.

A identidade é fruto dos esforços do *campo de poder*, com o objetivo de sustentar e unificar um povo em um lugar. Nessa medida, a Praça XV aparece como um microterritório utilizado na manutenção das ideologias e palco das manifestações políticas instituídas pelo poder público, mas também como espaço demonstrativo da realidade social e, por consequência, das novas formas de apresentação dessa realidade.

Para Popini, o episódio da novembrada é um forte indício de que a praça abriga importantes signos da memória coletiva.

Mudanças ocorreram posteriormente na paisagem local - o palácio foi transformado em museu - mas o lugar manteve a sua função e significado. As antigas práticas de sociabilidade mostram-se resistentes às mudanças, contribuindo para a renovação do significado da praça como espaço de sociabilidade, reforçado pela celebração de episódios históricos como esse. O significado consagrado pela população é sempre renovado para os visitantes e para os novos imigrantes, sendo então designado como o principal sítio de manifestações religiosas e políticas, mas, sobretudo como o espaço de comunicação entre os cidadãos no cotidiano. (POPINI VAZ, 2003, p.146).

O episódio político motivou a produção de um curta-metragem ficcional, intitulado *Novembrada*. O filme teve a direção de Eduardo Paredes, que foi premiado pelo Festival de

⁸⁰ Idem ibdem.

Gramado, em 1998, com três Kikitos: Melhor Direção de Arte, Melhor Filme (Júri Popular) e Prêmio Canal Brasil. O filme teve como protagonista o ator Lima Duarte, fazendo o papel do último presidente da ditadura militar, General João Figueiredo.

Sinopse: Em novembro de 1979, um protesto de estudantes universitários, contra a presença do Presidente da República João Figueiredo, transforma o centro da ilha de Santa Catarina em um campo de batalha. Este episódio ajudou a derrubar a censura e tornou-se um marco no processo de abertura democrática no país.



Figura 3.45 - Imagens do filme *Novembrada*
 Fonte: <www.pmf.sc.gov.br/funcine/filmes.htm>

Em uma obra ficcional existe a liberdade poética, porém, como esse filme está baseado em um fato real, o episódio teve cobertura da televisão e do jornal, logo, o diretor teve uma linearidade a ser seguida. A reação de parte da população contra a inauguração de uma placa em homenagem ao Marechal Floriano Peixoto na praça XV, um personagem que contesta o ato publicamente, lembra também das atrocidades cometidas por Floriano Peixoto, executando catarinenses sumariamente na Ilha de Ainhatomirim. Detalhes que mostram a articulação política e a maneira como esse episódio acontece na ilha de Santa Catarina. Apesar de ser uma obra de ficção, o filme propicia ao espectador uma memória sobre o episódio ocorrido na história da cidade (Figura 3.45).

3.3.5 Arte, ação e cidadania

Em março de 2008, foi realizado um evento intitulado: *Camelódromo Cultural - IV Colóquio Poéticas do Urbano*. O espaço utilizado para esse evento foi o “Memorial Miramar”, localizado na Praça Fernando Machado.

Em março deste ano, quando recebemos a notícia da verba que havia sido destinada à referida pesquisa sobre os camelôs, percorreram os espaços culturais da área central de Florianópolis com o objetivo de promover um colóquio que discutisse a pesquisa e expusesse as poéticas realizadas a partir desta pesquisa, porém todos os espaços culturais já estavam comprometidos com outros eventos. “Não havia “emprego” para nós. Não havia lugar de “comercialização”, troca, exposição, comunicação, diálogo e consumo de nosso produto, a pesquisa realizada”. Inspirados na solução dos interlocutores, os camelôs decidiram criar um espaço de comunicação, o Camelódromo Cultural. (RAMOS, 2008, p.7).



Figura 3.46 - Camelódromo Cultural – IV no Memorial ao Miramar
Fonte: Catálogo do evento em 2008

Esse evento contou com diversos palestrantes e participantes do âmbito acadêmico e não acadêmico. Nele foram expostos diversos artigos, projetos de ação social que envolviam as comunidades e a universidade, uma maneira de dar voz a uma parte da sociedade que costuma estar à margem dos grandes eventos que acontecem na cidade.

De certa forma, ocupou um espaço privilegiado para apresentar sua arte, entre as atividades houve espetáculo de *hip-hop*, dança de rua, desfile de modas com as jovens de uma comunidade carente do Município de Florianópolis. Segundo a organização do evento, o grupo de pesquisa *Poéticas do Urbano* percebe os novos sujeitos da cidade de Florianópolis e se interessa por suas políticas e poéticas no direito à conquista da cidade (RAMOS, 2008).

Um dos projetos que foram apresentados no Camelódromo Cultural foi sobre o grafite em Florianópolis. Em 2007, o grupo *Poéticas do Urbano* ofereceu para alguns jovens duas oficinas de mural grafite, que contou com a participação de quinze jovens de diferentes comunidades de Florianópolis. O trabalho realizado na oficina partiu de conversas com os jovens, nas quais se buscava as referências que cada um tinha de sua própria realidade, as imagens que cada um tinha da cidade e os temas comuns que os afetavam. Posteriormente, os jovens elaboravam desenhos que traduzissem metaforicamente essa realidade, e a etapa seguinte consistia de uma discussão enfatizando o ato de viver juntos em uma cidade. Com o intuito de promover a autoestima, o trabalho em cooperação e o respeito ao meio ambiente, o grupo *Poéticas do Urbano* buscou na pedagogia crítica de Peter MacLaren um suporte metodológico. “MacLaren afirma que a pedagogia crítica busca construir uma coalizão

intelectual inovadora e significativa na luta anti-capitalista, anti-racista, anti-sexista, anti-homófoba e anticolonialista” (RAMOS, et al. 2007, p. 76).

Para Ramos e Teixeira, autores do projeto e do texto apresentado, o grafite pode ser utilizado como forma de despertar o imaginário poético para os jovens da periferia de Florianópolis. Eles alertam que esse novo sujeito não habita apenas a fronteira física da cidade, que é a periferia, mas também as fronteiras simbólicas, os entrelugares, como foram definidos por Homi Bhabaha, e que para ele “fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão iniciativa a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação do ato de definir a própria idéia de sociedade” (RAMOS, et al. 2007, p.75-76).

Nas duas oficinas, a ponte Hercílio Luz aparece em destaque quando se fala de símbolo da cidade de Florianópolis. No entanto, outro elemento que se repete é a identificação da cidade pelo próprio bairro e, sobretudo, o desejo de melhorias para esse bairro (Figura 3.46).

3.3.6 Cinema na rua

Na programação *Cinema Falado* do Museu Victor Meirelles, no dia 16 de abril de 2009, aconteceu uma exibição especial intitulada *Cinema na Rua*. Foram exibidas ao ar livre duas produções catarinenses lançadas em 2008 e que abordavam questões sociais de extrema relevância, *Maciço*⁸¹ e *Da Janela*.⁸² A exibição ao ar livre possibilitou aos transeuntes e aos habitantes da rua assistir aos filmes e participar dos debates.

Apesar de abordagens diferentes, Pedro MC vê uma conexão entre as duas produções: “ambas trazem um problema social dentro de um contexto urbano. Giovana fala sobre a violência contra a mulher e eu falo da violência da exclusão presente nessas comunidades do maciço do Morro da Cruz”, observa.⁸³

⁸¹ Sinopse: *Maciço* é um documentário produzido em Florianópolis, que tem como tema a vida, as expectativas e, principalmente, a voz dos moradores de 17 comunidades do Maciço do Morro da Cruz, localizadas na região central da capital. É o retrato de uma Florianópolis que ninguém vê, a não ser os próprios moradores de suas vielas e ruas que não têm nome. Direção: Pedro MC.

⁸² Sinopse: Fotógrafa pesquisa a violência contra a mulher. Através da janela de sua casa ou carro, seu “olho câmera” registra tudo. Os planos se cruzam, criando um universo onírico composto de cenas de violência simultâneas a cenas de uma festa, propiciando a reflexão de que ao mesmo tempo em que o espectador assiste ao filme, muitas mulheres anônimas são expostas à violência. Índices apontam que, no Brasil, a cada 4 minutos, uma mulher é agredida. *Da Janela* foi lançado oficialmente no dia 8 de março, dia internacional da mulher, na sala multimídia do MIS, Museu da Imagem e do Som, 2008. Direção: Giovana Zimmermann e Sebastião Braga. Disponível em: <<http://dajanelaentreavisualidadeeaomisso.blogspot.com/>>. Acesso em: 5 ago. 2009.

⁸³ NO PAREDÃO, Museu Victor Meirelles exhibe *Maciço* e *Da Janela*. *Jornal Notícia do Dia*. Florianópolis, 16 abr. 2009.

Entre os espectadores e debatedores, estavam profissionais de diversas áreas: enfermagem, psicanálise, sociologia, pedagogia e arte. Uma enfermeira que justamente trata de casos de violência sexual entre algumas moradoras do maciço, reafirma a conexão entre as duas produções audiovisuais (Figura 3.47). No filme *Da Janela*, tratamos sobre a violência contra a mulher. O curta-metragem possui algumas cenas que foram gravadas em torno da Praça XV, a cena é de um homem correndo na cidade, o som é de um *hip hop* falando de alguém que foge de si mesmo. Ficção e realidade mesclam-se, buzinas e outros barulhos da cidade fazem-se presentes enquanto a arte se mescla à realidade na tela/parede no Largo Victor Meirelles. Para Lefebvre,

a cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. 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. (LEFEBVRE, 2009, p. 52).

O próprio ato de exhibir e dialogar confere ao trabalho um aspecto público, característica da sétima arte, porém potencializada quando apresentado na rua e, portanto, ao acesso de todos. São obras que falam de pessoas, de questões relativas a essas pessoas, falam de arte, mas falam de público, do que pode interessar ao público.



Figura 3.47 - Cinema Falado no Largo Victor Meirelles, centro Florianópolis, 16 de abril de 2009
Fonte: Fotomontagens da autora, 2009

A iniciativa de comunicação, por via do espaço público da própria sociedade excluída, inscreve-se como uma forma de resistência às imagens impostas pela sociedade espetacular, que impõe usos, sobretudo impulsionando os desejos de consumo de todos. “Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa” (FOUCAULT, 1979, p. 241).

3.4 ARTE PÚBLICA NO CAMPO DA POSSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA

O processo de construção simbólica do espaço público urbano atualmente também passa pelas observações sociais. As pessoas são testemunhas dos fatos sociais e esses, por sua vez, dependem das versões e dos olhares humanos para se configurarem como tais, em certo tempo e lugar. A cidade é o espaço de representação onde os fenômenos estéticos são reatualizados constantemente, aparecendo novas estratégias de atuações artísticas, de raiz ativista e performativa, que aspiram a influenciar politicamente o espaço sociológico da cidade.

As propostas aqui reunidas sob a categoria de “Arte Pública” apresentam tessituras que valorizam a subjetividade e a alteridade, na busca de símbolos culturais e sociais que representem de maneira mais diversa e menos impositiva a paisagem da cidade contemporânea. São obras efêmeras e *performances* levando em conta, sobretudo, as relações com o público e as contaminações da cidade contemporânea. A paisagem urbana compõe-se de escritas múltiplas que estão em constante alteração. Em uma sociedade na qual tudo se desmancha para dar origem ao novo, a comunicação publicitária impulsiona a sociedade de consumo. A efemeridade do *outdoor* pode ser aqui resgatada como protótipo dessa velocidade, denunciando com seus resíduos de que forma o espaço público está sujeito à retórica do consumo. O que parece resíduo para alguns, constitui-se terreno fértil da produção visual para outros.

Florianópolis também está sujeita à paisagem resultante da pós-modernidade que se desmancha no ar, o espaço público acumula de tempos em tempos os resíduos da publicidade como material sedimentar. É nessa instância que se insere um trabalho de Diego Fagundes. Quem transita pela Rua Fernando Machado, esquina com a Praça XV, pode perceber uma moldurinha, um trabalho sutil, mas instigante, fixado na parede (Figura 3.48). A obra que assinala um limiar entre a pintura tradicional e o grafite quase se confunde com a parede poluída com tantas outras informações, no entanto, sendo tão singela, pode fazer um passante parar e se perguntar: quem o teria ali colocado? E com qual finalidade? A obra foi deixada com o risco quase óbvio de ser removida, uma atitude em consonância com estes tempos pós-modernos no qual “tudo que é sólido se desmancha no ar”, como previu Marx Berman (2008, p.111).



Figura 3.48 - Grupo (IN) [versor) Obra de Diego Fagundes, Rua Fernando Machado esquina com a Praça XV, 2008

Fonte: <<http://www.deusdachuva.com.br/search/label/tcc>>

Esse desenho foi colado naquela parede em janeiro de 2008, inicialmente sem a moldura, a princípio tratava-se de uma divulgação do blog, onde eu vinha publicando meus desenhos. Começou assim, através desse desejo de mostrar os desenhos do blog, vários desenhos foram colados em pontos distintos da cidade, pouco restou. Em 2008 a moldura foi colocada, tratou-se de uma proposta de um grupo de alunos de arquitetura, no qual faço parte. O trabalho intitulado (IN) [versor]⁸⁴. Pensávamos a relação da cidade e do que estávamos estudando no curso de arquitetura com as expressões artísticas, grafites, desenhos, colagens, cartazes e tudo o mais. Cada integrante do grupo encontrou no trabalho suas próprias justificativas, cerca de 50 molduras colocadas pela cidade, só restou essa. A edificação no qual a moldura e o desenho foram colados foi reformada, pintaram a fachada e não retiraram a moldura, que é mantida por uma fita adesiva. De certa forma isso me faz sentir que o trabalho foi acolhido e incorporado pelos donos do prédio e pelas pessoas que passam pela rua, que ainda não o retiraram⁸⁵.

3.4.1 *In Situ* UDESC – Universidad País Basco

Em 2005 a Universidade Estadual de Santa Catarina e a Universidade do País Vasco realizaram um projeto de extensão conjunto intitulado: “Especificidades e Alterações nos modos de fazer e pensar o Escultórico: o ensino da Escultura hoje”. Nele foram oferecidas oficinas, nas quais os participantes realizaram projetos de Arte Pública e passaram a instalar seus projetos nos espaços públicos de Florianópolis. Depois de assinalar sistematicamente a perpétua relação do trabalho da Arte com a complexidade dos processos de construção simbólica do espaço público urbano, o objetivo do curso-oficina foi tentar situar, em primeiro lugar, os elementos pertinentes para enunciar hoje a pergunta constante, sempre aberta: Como operar em Arte no espaço público? Para isso foi estabelecido a perpétua (re)atualização do vínculo entre Arte e cidade, a tensão entre o simbólico e o funcional da Escultura pública, as

⁸⁴ Integrantes do grupo (IN) [versor): Diego Fagundes, Guilherme Freitas Grad, Mirelle Papaleo Koelzer, Paula Franchi Macedo, Romullo Baratto.

⁸⁵ Depoimento concedido à autora por Diego Fagundes por *e-mail*, no dia 14 de outubro de 2009.

relações estruturais e de sentido que instituem as intervenções escultóricas na cidade, a contribuição das diferentes práticas escultóricas à imagem pública.⁸⁶

Depois de formados os grupos de trabalho, estabelecidos os critérios para o conteúdo representacional das propostas, e selecionados os lugares de intervenção, na oficina foram confeccionados os “dispositivos escultóricos” que seriam utilizados para ativar as ações e intervenções urbanas projetadas. As propostas foram realizadas em diferentes pontos da cidade, todas em caráter temporário, mas que poderiam ser continuadas ou repetidas. Algumas obras aqui apresentadas interagiram com os monumentos Fernando Machado e Memorial Miramar, ambos situados na Praça Fernando Machado, junto à Praça XV de Novembro.

“Ostracismo” foi a proposta de Sandra Fávero, Saulo Pereira e José Luiz Kinceler. Consistiu em reproduzir centenas de ostras em gesso com a palavra “ostracismo”, escrita na base, e que eram coladas nas colunas do monumento Miramar.

Sobre a palavra, no processo criativo:

OSTRA + ZISMO

OSTRAZISMO

EXÍLIO = ... lugar afastado, solitário ou desagradável de habitar.

OSTRACISTA = partidário do ostracismo.

OSTRA + SISMO

OSTRASISMO

SISMO = movimento do interior da Terra, o qual, conforme a localização de sua origem, pode produzir ondas mais ou menos intensas e capazes de se propagarem pelo globo. Tremor de terra.⁸⁷

Essa proposta de trabalho foi uma maneira potente de intervir sobre um memorial extremamente polêmico, conforme foi apresentado no capítulo 3.2. O Memorial foi criticado por sua distância do principal atributo que era estar dentro da água. A proposta “Ostracismo”, reconsiderando a noção de persistências simbólicas, com a imagem das ostras, teve o intuito de trazer à memória da população a condição natural dos pilares do trapiche, dentro da água. A estética relacional da obra ocorre no sentido colaborativo do trabalho entre os três artistas, no sentido participativo das pessoas que interagem com o trabalho, conferindo-lhes uma ideia de participar ativamente de um processo que anteriormente lhes foi negado. As ostras foram

⁸⁶ Texto retirado das conferências ministradas em parceria pelos professores citados: Ana Arnaiz e Javier Moreno. Especificidades e Alterações nos modos de fazer e pensar o Escultórico: o ensino da Escultura hoje 2005 – 2007. CEART – UDESC - Florianópolis - Brasil.

⁸⁷ Informações concedidas à autora por *e-mail* pela artista Sandra Fávero.

coladas com fita adesiva, de forma que pudessem ser retiradas e levadas como recordação pelas pessoas que por ali passavam (Figura 3.49).



Figura 3.49 (A, B, C e D) - “Ostracismo” - Memorial Miramar, Praça Fernando Machado, 2005
Fonte: Fotografias de Ana Arnaiz e Javier Moreno

No intuito de provocar, criar possibilidades de interação no espaço público, a obra “Sou Contra/Sou A Favor” é um dispositivo que interagiu com o centro da cidade e com os monumentos da Praça XV. Tratava-se de um objeto móvel idealizado pelos artistas: Cássio Ferraz, Gabrielle Althausen e Janaí de Abreu, que foi instalado em diversos pontos da cidade e funcionou como um espaço de manifestação pública. As pessoas poderiam escrever sobre os assuntos diversos, com posições favoráveis ou contrárias, ou seja, ser contra ou a favor, escrever seus motivos e posicionar-se dentro da obra para ser fotografado com sua frase (Figura 3.50). “Frente à impossibilidade de construir atos, para evitar cair em ritos, a arte escolhe ser gesto” (CANCLINI. 1997. p.135).



Figura 3.50 (A, B, C, D, E e F) - Sou Contra/Sou A Favor, Rua Felipe Schmidt e Monumento a Fernando Machado, 2004

Fonte: Fotografias de Marcelo Wasem

A obra interagiu com o monumento Fernando Machado, inclusive com a sutil possibilidade de ressignificar o simulacro, dando a oportunidade de as pessoas se posicionarem quanto ao monumento; portanto, flexibilizando o poder do jogo. Essa proposta

remete-nos às atuações de Wodiczko quando projetava vídeos de pessoas comuns, para que eles também participassem do “jogo”.⁸⁸

3.4.2 Intervenção “CHEIO E VAZIO”

Em 2001, as artistas plásticas Flávia Fernandes e Clara Fernandes⁸⁹ realizaram uma intervenção conjunta no Largo Victor Meirelles. O diálogo estabelecido entre as duas propostas que as artistas estavam pesquisando individualmente foi denominado “cheio e vazio”. Essa intervenção foi descrita por Flávia Fernandes em sua dissertação de mestrado intitulada “Intervenções na Paisagem – do olhar ao tocar”,⁹⁰ no ano de 2004, e serão aqui utilizadas para evidenciar o percurso seguido pelas artistas.

Flávia Fernandes trilhava uma experiência de intervenções na natureza que a sensibilizaram quanto à possibilidade de pensar a relação espacial das ações artísticas que seriam capazes de ressignificar os espaços. Essa experiência poderia acontecer na natureza, mas também na paisagem urbana. “No caso das intervenções na natureza, o campo espacial era natural, mas poderia ser urbano, e a ação artística faria relação com esse espaço, ressignificando-o (FERNANDES, 2004, p.73).

Andando pela cidade de Florianópolis, pude perceber como a cidade vai se tornando uniforme, como os lugares todos se parecem. As construções tornam-se muros, criando uma nova linha de horizonte; as fachadas tornam-se superfícies lineares, com imagens representadas, e a representação e a cor, na maioria das vezes, encontram-se nos outdoors, nos letreiros e no nylon de algum quiosque comercial (FERNANDES, 2004, p. 73).

Ambas as artistas habitam áreas afastadas do centro de Florianópolis e possuem uma forte relação com a natureza, o que possibilita uma maior percepção do modo como a paisagem da cidade sofre alterações arquitetônicas e urbanísticas. Tais alterações são cada vez mais distantes da escala humana, pouco voltadas para a criação de áreas de convívio. Ao contrário, voltam-se para uma sociedade da mercadoria, da publicidade, massificando o

⁸⁸ O Jogo é aqui colocado, conforme alerta Bourdieu, como a posse de um capital simbólico (BOURDIEU, 2007, p. 172-173).

⁸⁹ FERNANDES, Clara nasceu em São Paulo, capital em 1955. Estudou na Escola de Psicologia da PUC/ SP e na Escola de Comunicações e Artes da USP. Mora e trabalha em Florianópolis desde 1983.

⁹⁰ FERNANDES, Maria Flávia Gonçalves “Intervenções na Paisagem – do olhar ao tocar” Universidade do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes visuais, Porto Alegre, 2004.

cotidiano do transeunte, entregando o papel de lugar das convivências aos *shoppings centers*, que passam a ocupar o lugar das praças na cidade contemporânea.

A natureza afasta-se cada vez mais da cidade, e elementos naturais, que poderiam humanizá-la, mesmo se inseridos pelo homem, em forma de praças e fontes, não são construídos. A luz da cidade vai desaparecendo devido à sombra criada pelos prédios. A sensação térmica é modificada, pois o vento, o calor e o frio não têm barreiras. Intensificam-se nesses corredores criados pelas construções. Aos poucos, a cidade vai perdendo a escala humana. (FERNANDES, 2004, p.73).

Flávia relata seu encontro com o Largo Victor Meirelles, cujo espaço, para a artista, reflete essa linearidade da cidade. “Imaginei um trabalho que trouxesse ao seu espaço de uso comum uma organicidade e uma luz” (FERNANDES, 2004, p73).

Minha primeira idéia era introduzir uma bolha de água enorme nesse espaço, algo difícil de ser construído devido às características de peso e de instabilidade da água. A idéia desenvolveu-se e, então, confeccionei uma estrutura para ser inflada, que denominei “bolha de ar”. Tal estrutura, ao ficar encostada na parede lateral do Museu Victor Meirelles - uma parede lisa e branca com 5 m de altura que avança pela rua estreitando-a - conferir-lhe-ia organicidade. (FERNANDES, 2004, p. 73).

A artista Flávia construiu uma forma inflada, semelhante a um grande travesseiro e chamou de “bolha de ar”, com a parede frontal em *nylon* amarelo e plástico transparente. O objeto media 260 cm de altura, 375 cm de comprimento, 100 cm de profundidade na sua parte mais larga, com uma abertura em *Velcro*, para permitir que as pessoas entrassem. “Intitulei-a ‘bolha de ar’ e instalei-a na parede externa do Museu Victor Meirelles [...] Na parede frontal de plástico transparente, incrustei pequenas bolhas de água colorida que parecem lentes. A luz, ao atravessar essas pequenas bolhas, projeta sutis sombras na parte interna do objeto” (FERNANDES, 2004, p.75-77).

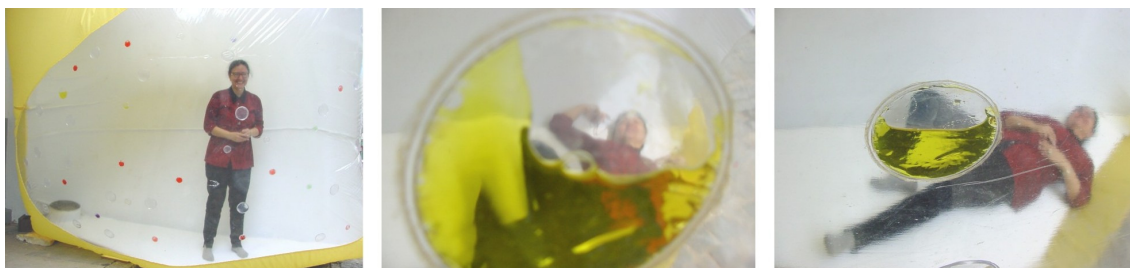


Figura 3.51 - Largo Victor Meireles, “bolha de ar”, de Flavia Fernandes, Conjunto de figuras 65: Flávia Fernandes (2004)

Fonte: Imagens cedidas pela artista Flavia Fernandes

No trabalho “bolha de ar”, quis criar uma organicidade à parede do Museu. Quis também que as pessoas, ao se aproximarem da forma, percebessem através da parede de plástico transparente, seu espaço interno, vazio. Uma parede oposta aos preceitos minimalistas de superfície, pois cheia de ambigüidades e metáforas. Oposta, porque os minimalistas propunham objetos específicos, sem latência e ambigüidades. (FERNANDES, 2004, p. 83).

Depois de uma série de experiências com as pessoas no interior do museu, Flávia propõe, então, com sua obra *Bolha de ar* a interação com as pessoas no espaço público, para que a obra funcione como produtora de olhar, no exercício que denominou: “A bolha de ar como produtora de um olhar” (Figura 3.51).⁹¹

Considerando que o Museu é a lente da sociedade que abriga sua expansão e seu sentido, podemos dizer que, nessa instalação, ela está sendo abraçada por uma outra lente, “a bolha de ar”, lúdica, penetrável, permeável ao olhar e ao corpo, tátil que, com o vento, torna-se um ente, um ser, um organismo vivo. O espectador, nesse contexto, é ativo, pode penetrá-la. Colocado no centro dela, ele é envolvido por ela, que se torna um invólucro, um abrigo. Obra tátil, o penetrável chama o corpo todo, faz com que o espectador se submeta à experiência de imediatez espacial e que ele seja o vetor principal do conhecimento. (FERNANDES, 2004, p. 89).

Além da “bolha de ar”, Flávia construiu outras formas, que chamou de “bolhas de água”. São invólucros de plástico transparente, soldados na forma de círculo, cheios de água. “Imaginei que as bolhas de água criariam uma organicidade, fariam o papel de lentes e criariam uma luz na rua, pois a refletem fortemente” (FERNANDES, 2004, p.78).

Quando projetei a instalação, percebi que já vinha trabalhando em torno de idéias de cheio e vazio desde as intervenções na paisagem, descritas no capítulo 2, e que, neste trabalho, essas questões se faziam novamente presentes ao encher os espaços vazios dos invólucros de plástico, da “bolha de ar” e das “bolhas de água” e ao ter o espaço visualmente vazio da “bolha de ar”. Convidei, então, Clara Fernandes para participar da instalação com seus trabalhos, pois ela estava desenvolvendo alguns trabalhos que traduziam idéias próximas dos meus, aos quais denominava vácuos. (FERNANDES, 2004, p.78).

⁹¹ O conceito da passagem do interior para o exterior, que institui a “Bolha de ar como produtora de um olhar” está no capítulo 3.3 da dissertação apresentada por Flavia Fernandes. “Ao se entrar na “bolha de ar”, esta transforma-se numa grande lente, pois desfoca a visão. Uma lente macia e tátil, que cria uma passagem entre o dentro e o fora. É como estar dentro de um grande olho, vendo a cidade. A parede transparente, com as “bolhas de água” aplicadas, pode ser comparada ao cristalino do olho, o lugar por onde a luz entra. De fora, eu via o cristalino sendo trespassado pela luz. De dentro, ele se torna emissor. E eu estava dentro dele. O mundo externo arredonda-se, abaúla-se, desenfoca-se quando olhado de dentro da “bolha de ar”. A realidade torna-se o interior da bolha, o espaço vazio, antes visto de fora. Lá dentro, é agradável, fresco, macio, há um microcosmo. É como se se estivesse no interior do corpo, onde o olhar é emissor e não receptor. A parede cria, então, a ambigüidade do dentro e do fora, do olho que emite luz, portanto ativo, e do olho que é trespassado pela luz, portanto passivo. (FERNANDES, 2004, p. 90).

As artistas dialogaram sobre suas pesquisas e Clara expressou a ideia que a conduziu à pesquisa a que denominou “vácuo”, na qual ela criou volumes vazios.

Diz Clara Fernandes sobre seu trabalho:

Prosseguindo em minhas investigações, garimpo de grande acúmulo de materiais atraentes pelo desequilíbrio que provocam no entorno, acabo de encontrar o vácuo. Por alguma perda significativa, ou até mesmo ao final de uma etapa, quando todas as energias se voltam para um propósito agora já atingido ou abandonado, ou numa situação de expectativa não correspondida com o real, algo ocupa o espaço interior e se avoluma. Pleno e vazio. Vácuos, lacunas impenetráveis. Tomam espaço, criam um espaço energético em torno do nada. A estas lacunas impenetráveis chamo de vácuos”.⁹² (FERNANDES, 2004, p. 82).

Clara construiu seu trabalho pensando num invólucro para colocar o que desejasse dentro dele. Quando acabou de construir, percebeu que não desejava nada, que o trabalho estava pronto, que tinha criado um vazio, um vácuo. A atitude de Flávia, no entanto, diante do vazio vinha sendo a de percebê-lo como um espaço que precisava ser preenchido. Sem uma existência por si, as propostas eram opostas não só quanto ao *cheio e ao vazio*, mas também quanto ao material. O cipó e o arame são materiais opacos e duros, enquanto a água e o plástico são materiais macios e translúcidos (FERNANDES, 2004).

Clara também manifestou o desejo de instalar sua obra em espaços de passagem, como uma forma de atrair o espectador. Diz a artista: “A curiosidade obriga uma observação interior: o que é isso?” E comenta como o espaço a atraiu para fora.

Uma força me impulsionava para fora na busca de um sentido maior para as ações, penso: se existe uma genialidade na arte, um incitar à reflexão, sinto uma certa emergência em fazer extravasar os circuitos e atropelar os cidadãos comuns nos seus afazeres cotidianos.⁹³

No Largo Victor Meirelles, junto à *Bolha de ar*, Clara instalou cinco esculturas denominadas *Vácuos*,⁹⁴ com um espaço entre elas. Flávia instalou sua outra proposta, intitulada *Bolhas de água*. Foram oito objetos, moles bolhas de água de um metro de diâmetro e 24 bolhas de 30 cm de diâmetro, que foram espalhadas pelo chão da rua, de maneira irregular, partindo do local onde a “bolha de ar” estava colocada até o meio da rua, onde se

⁹² Depoimento de Clara Fernandes enviado por *e-mail* para Flávia Fernandes.

⁹³ Depoimento da artista para a autora.

⁹⁴ Trata-se de objetos vazios, tramados com cipó e com arame farpado ou recosido (tamanho aproximado de 1,5 m de altura X 1,3 m de profundidade e de comprimento). São formas atraentes e que, pela sua organicidade, convidam ao toque, mas são hostis. Um aconchegante proibido, que protege e aprisiona (Fig. 58 e 59). (FERNANDES, 2004, p. 80).

encontravam os trabalhos de Clara Fernandes (FERNANDES, 2004, p. 78). Esses objetos assemelham-se às águas-vivas, muito comum nas praias de Florianópolis.

O intuito de Flávia era o de criar uma relação afetiva imediatamente e, além disso, criar um deslocamento. A cor e o material da obra *Bolha de ar*, de certa forma, mimetiza, ou, como prefere a autora, concorre com o quiosque de lanches e o guarda-sol do carrinho de sorvete.⁹⁵ Já as “bolhas de água” criam um estranhamento, no sentido de parecer um animal marinho instalado na rua. O que movia a artista era a própria condição de sujeito inserido no mundo.

O ambiente não é abstrato, é concreto, e lança-nos à nossa situação de sujeito inserido no mundo. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra, e o espectador passa da contemplação à ação, mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso previsto na estrutura da obra é absorvido por ela, revela-se e incorpora-se à sua significação. Lygia Clark diz: “Até que enfim se pode chutar uma obra de arte”.⁹⁶ A obra mole incita o manuseio e segue disposições diversas. O artista não é mais o criador absoluto, ele passa a compartilhar com os outros a criação. (FERNANDES, 2004, p.103).

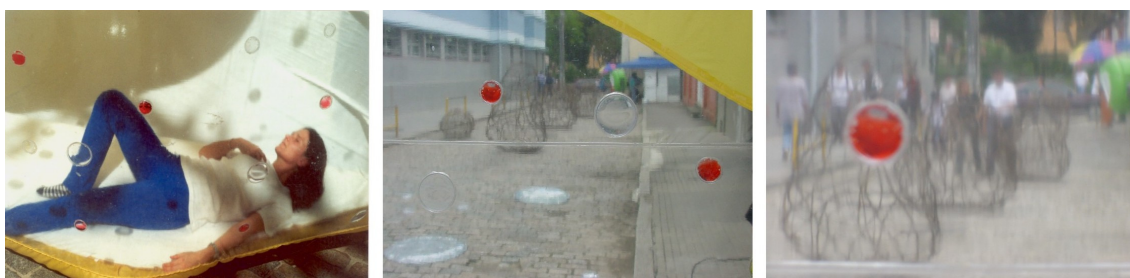


Figura 3.52 (A, B e C) - Largo Victor Meireles, intervenção “cheio e vazio”
Fonte: Conjunto de fotografia de Flávia Fernandes



Figura 3.53 (A e B) - Largo Victor Meireles, intervenção “cheio e vazio”
Fonte: Conjunto de fotografias de Clara Fernandes

⁹⁵ A forma da “bolha de ar”, conjuntamente com a cor e o material, concorre, quando instalada na rua, com o quiosque de lanches e o guarda-sol do carrinho de sorvete. (FERNANDES, 2004, p. 83).

⁹⁶ Depoimento de Lygia Clark em: COCHIARELLI, Fernando, organizado por GEIGER, Anabella. *Abstracionismo Geométrico e informal: A vanguarda Brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 151.

Apesar de estarem trabalhando cada uma com sua própria pesquisa, as obras possibilitaram um diálogo, e instaladas juntas no Largo Victor Meirelles foram denominadas “cheio e vazio”, que, na visão das artistas, traduzia a intenção de ambas com essa intervenção no centro de Florianópolis (Figuras 3.52 e 3.53).

As dobras históricas da arte aparecem quando Clara opta por inserir sua obra junto à *Primeira Missa no Brasil*, do pintor Victor Meirelles. Esta é uma pintura que nos remete ao princípio da construção da identidade brasileira, e, nessa condição, como uma reprodução quase infantil, mas inserida no espaço público fisicamente, faz-nos pensar em como a original constituiu-se no imaginário da Nação, como o início de um país.⁹⁷ Era preciso escrever a história, fabricar a identidade, e Victor Meirelles, o ilustre catarinense que viveu grande parte da sua vida na Europa, com bases e referências europeias, trabalhou na história escrita do Brasil.



Figura 3.54 (A, B e C) - Obra de Clara Fernandes junto ao mural reproduzindo da obra *A primeira Missa no Brasil* de Victor Meirelles

Fonte: Conjunto de fotografias de Clara Fernandes

Meirelles atingiu a convergência rara das formas, intenções e significados que fazem com que um quadro entre poderosamente dentro de uma cultura. Essa imagem do descobrimento dificilmente poderá vir a ser apagada, ou substituída. Ela é a primeira missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a história.⁹⁸

O estudo cultural sobre o meio artístico que resultará na Arte Pública constitui-se cada vez mais sobre bases críticas, tecendo investigações sobre a produção de significados culturais mediante as imagens colocadas no âmbito público. A relação da obra de Clara com a *Primeira*

⁹⁷ FRANZ, Teresinha Sueli. *Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira*. In: 19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n. 3, julho de 2007. Durante a criação da obra *A primeira missa no Brasil*, que está no Museu Nacional de Belas Artes, Meirelles manteve contato por correspondência com o então Diretor da Academia, Manoel de Araújo Porto-alegre, que servia como porta-voz da ideologia e conduzia o trabalho do pintor em vários aspectos, o que de resto aconteceu durante todo o seu período de estudante. Foi na Biblioteca de Sainte-Geneviève, em Paris, que ele encontrou material para estudo sobre o índio brasileiro, e não no Brasil. A obra foi realizada em 1861.

⁹⁸ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888.

Missã no Brasil evidencia a referênã que a arte contemporânea faz da história da arte, no entanto, quando a artista se lança ao espaço público, sempre estará visando às ações do espectador em relaãõ à obra. O potencial poético desse processo de interaçãõ é propiciar ao espectador seu próprio entendimento e percepãõ da obra, exercendo sua subjetividade, a partir de suas referênãas (Figura 3.55).

No dia 3 de junho de 2009, às 19 horas e 30 minutos, aconteceu no jardim do Palácio Cruz e Sousa um evento multimídia intitulado *Ópera de Imagens*, uma experiênã reflexiva da relaãõ entre a prática artística e o espaço urbano. A apresentaãõ faz parte de uma proposta investigativa sobre cinema expandido, desenvolvida por Aglair Bernardo e Clelia Mello.

Cinema expandido, transcinema, cinema de exposiãõ, cinema móvel, cinemas do futuro, neurocinemas, cinema situaãõ, cinema híbrido, megacinema, sãõ alguns dos termos adotados pela teoria crítica para abordar aspectos da metamorfose que acontece no cinema tradicional há mais de 40 anos, e a interface do cinema com as artes foi o ponto irradiador da *Ópera de Imagens*, que utilizando o espaço como tela e o tempo como fator que propiciou a interaçãõ, fruiãõ, contemplaãõ e performance – tanto dos presentes quanto dos passantes e moradores do espaço em torno que foram surpreendidos com a simultaneidade das projeções e a rítmica provocada pela trilha sonora.⁹⁹

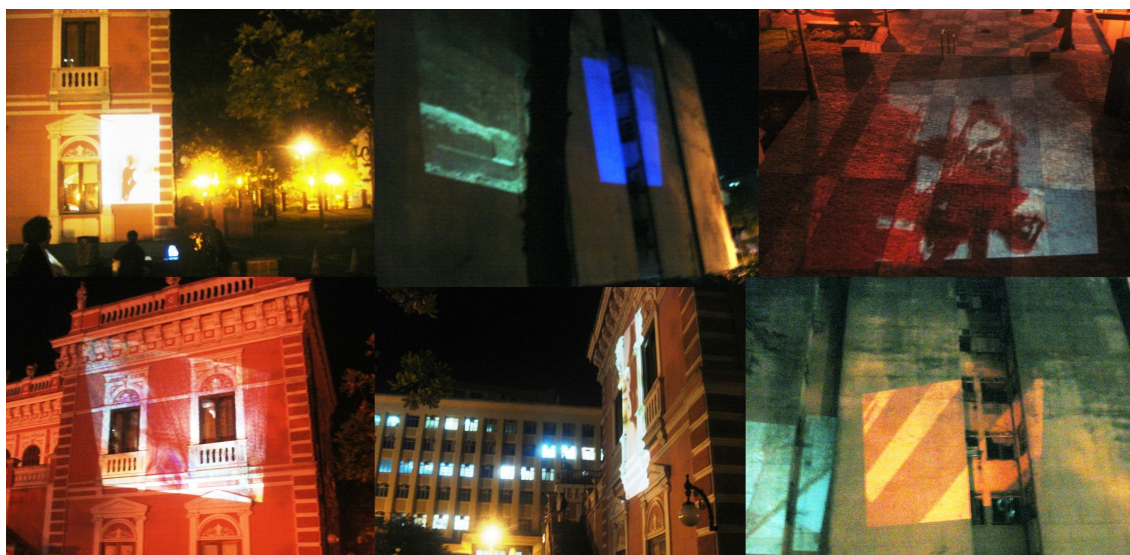


Figura 3.55 - *Ópera de Imagens* - Cinema expandido, Jardim do Palácio Cruz e Sousa, 2009
Fonte: Fotomontagem da autora

⁹⁹Idealizada pelas professoras do Curso de Cinema da UFSC, Clelia Mello e Aglair Bernardo, *Ópera de Imagens* é composta por nove obras em audiovisual realizadas em parceria com Bárbara Andrade, Daniel Priori, Denise Cavalcanti, Gustavo Triani, Yuri Cunha e Alex Ribeiro - meus alunos da disciplina Laboratório de Percepãõ e Criaãõ, no Curso de Cinema da UFSC. Informações concedidas por e-mail por Clelia Mello, em 9 de outubro de 2009.

Segundo as propositoras, trata-se de uma investigação sobre o cinema como conquista do espaço da arte, da ruptura com a ideia tradicional de cinema e da busca de novas modalidades de apresentação e de interação do espectador - pois, se o cinema conquistou o espaço da arte, a recíproca também é verdadeira. Foram vídeos projetados simultaneamente no ambiente externo do Museu Histórico de Santa Catarina, Palácio Cruz e Souza (Figura 3.54).

3.4.3 Franklin Cascaes: animação e interatividade no entorno da Praça XV

A inegável genialidade de Franklin Cascaes¹⁰⁰ tem sido revisitada na contemporaneidade. Com as novas tecnologias aplicadas nas artes visuais da produção contemporânea, a vasta produção de desenhos de Cascaes, que em sua maioria foram inspirados no universo fantástico do artista envolvendo seres humanos e de outra natureza, ressurge em um contexto multimídia.

Na obra *Bruxaria nos desenhos de Franklin Cascaes*, Prade comenta sobre os desenhos, que foram produzidos intensamente no transcurso da vida do artista. Segundo o autor “são complexos, atendendo a um espectro amplo, onde convivem, harmonicamente, temas jungidos à religião, ao folclore, à colônia de monstros e a entidades viventes, sós, ou em comunidade. Nestas, avultam as bruxas (PRADE, 2009, p.9).

Em entrevista, o historiador Peninha¹⁰¹ conta que Franklin Cascaes, já na década de 60, havia comprado uma combi, tipo furgão, com a lataria fechada, sem janelas, somente para poder nela escrever frases de amor à cidade. O artista estacionava o veículo em pontos estratégicos para que pudesse ser lido pelo maior número de pessoas. Segundo Peninha, antes da praça ser pavimentada, quando ainda era de chão batido, Cascaes colocava palanques de madeira encravados no chão, e neles fazia as exposições de seus desenhos e dos desenhos dos seus alunos. Peninha, que se refere ao mestre como um “animador cultural”, conta que esses eventos reuniam tantas pessoas que acabava por atrair também a Radio Guarujá, e nela as pessoas davam seus depoimentos sobre o que pensavam da oportunidade de ter uma exposição em praça pública.

Anualmente dedicava-se à construção de presépios que era exposto na Praça XV de Novembro para a celebração natalina. O artista apresentava a cena da natividade com um

¹⁰⁰ Franklin Joaquim Cascaes (1908–1983), nasceu em Itaguaçu – então São José, hoje pertence ao Município de Florianópolis.

¹⁰¹ Entrevista com o Historiador Gelci José Coelho (Peninha), concedida à autora por telefone, em 2009.

grande número de personagens, quase sempre em tamanho natural, executados com materiais diversos. O historiador Peninha trabalhou com Cascaes nos presépios de 1973 até perto do falecimento de Cascaes em 1983; comenta que “ele desejava presentear as pessoas e não sabia como, então surge a ideia de fazer o presépio na Praça XV. Mesmo naquela época, os personagens eram todos estilizados, já com elementos naturais, segundo o historiador, com a intenção de alertar para as questões ecológicas de proteção à Ilha. Cascaes propiciou à cidade o presépio como sinal de vida coletiva, da contraposição da vida material à vida espiritual. O presépio era acompanhado e apreciado pelo público em geral (Figura 3.56).



Figura 3.56 - Presépios de Franklin Cascaes com Gelci José Coelho (Peninha), 1977
 Fonte: Casa da Memória, sem citação de autor, 1977.

Makowiecky fala da dicotomia entre fábula e realidade que sempre norteou os habitantes de Florianópolis; para ela, esse debate fica evidente na produção cultural da cidade. Em seu artigo *Construções Imaginárias: Florianópolis e as influências bruxólicas açorianas*, a obra de Franklin Cascaes aparece como destaque.

A tradição cultural legada pelos açorianos é permeada por dois fatores determinantes: a relação com o mar, pela pesca como instrumento de vida e morte e a religiosidade profunda, um cristianismo fundamentalista católico, algo próximo das crenças medievais, dando vida a uns mundos fantásticos, povoados de santos e demônios, onde a magia e a bruxaria são as realidades palpáveis e interferem no cotidiano de cada um. [...] esse fantástico palpável quase real tem sido presente nas artes plásticas catarinenses originadas na ilha, com resultados qualitativamente variáveis. (MAKOWIECKY, 2005, p. 419).

Makowiecky segue ressaltando a ligação direta de Franklin Cascaes com a denominação “Ilha da magia”. Cascaes foi quem melhor traduziu o universo artístico e fantástico que permeava as relações sociais do povo açoriano. Para essa autora, ele tornou-se o agente passivo e ativo do mítico mundo dessa população da beira-mar com seus mistérios anímicos, povoados de lobisomens, bruxas, demônios e boitatás; “foi o mais importante estudioso da cultura popular da ilha. Durante mais de 30 anos, pesquisou os hábitos, as

crenças, as rezas a medicina popular, as festas religiosas e as profanas, [...] todo um vasto universo de histórias da ilha. (MAKOWIECKY, 2005, p. 418-419).

Os desenhos, produzidos no transcurso de trabalho intenso, são complexos, atendendo a um espectro amplo, onde convivem harmonicamente temas jungidos à religião, ao folclore, a colônia de monstros e a entidades viventes, sós, ou em comunidade. Nestas avultam as bruxas. (PRADE, 2009, p. 9).

Esses personagens criados por Cascaes entram novamente no repertório da produção artística contemporânea por meio da arte-tecnologia. Assombrações da Ilha foi uma proposta colaborativa de vídeoanimação para as comemorações de cem anos de Franklin Cascaes em Florianópolis, em 2008.

Os participantes do “Laboratório Aberto de Animação e Videoarte” foram convidados pelo Instituto federal Santa Catarina (IFSC) a realizar um trabalho para as comemorações do centenário de Franklin Cascaes. Segundo Kinceler,¹⁰² esse é um tipo de trabalho que só se tornou possível em uma ação conjunta, em que existiu uma gama de possibilidades e também de soluções técnicas e artísticas.

A primeira experiência do coletivo LAAVA foi articulada através de uma proposta colaborativa de vídeo-animação para as comemorações de 100 anos de Franklin Cascaes em Florianópolis em 2008. O projeto consistia numa narrativa elaborada a partir dos desenhos e gravuras de Cascaes em que cada integrante aplicava diversos dispositivos de animação e editava o equivalente a um minuto de vídeo. A temática era basicamente estabelecer uma relação das histórias populares representadas por Cascaes (associadas ao imaginário da Ilha, tais como bruxas e outros personagens fantásticos) com os problemas ambientais e sociais de Florianópolis.¹⁰³

Cada componente do grupo escolheu um personagem de Cascaes para realizar a animação a partir de inúmeras possibilidades técnicas de mídias digitais, tais como: animação em *Flash*, MAX3D, efeitos com fotografia animada, *Stop Motion*, (também conhecido como animação de massinha).

Outra questão pertinente a este processo criativo desencadeado pela proposta foi o compartilhamento do conhecimento em *softwares*, noções básicas de roteiro e técnicas de captação de imagens entre os membros do grupo. Foram organizados *workshops*, ministrados pelos integrantes a fim de instrumentalizar o grupo e

¹⁰²KINCELER, José Luis, Professor da Graduação do Mestrado em Artes Visuais (PPGAV) do DAV/CEART/UDESC. Coordenador do Projeto de Pesquisa: Orocongo-saber: Arte Relacional em sua forma Complexa.

¹⁰³KINCELER, José; SILVA, Leonardo Lima da; PEDEMONTE, Francis Albrecht. *Arte Coletiva: O Coletivo LAAVA como uma plataforma de desejos compartilhados*, 2009. Trecho retirado do artigo Arte Colaborativa: O Coletivo LAAVA, ainda não publicado, fornecido por Kinceler.

possibilitar participação efetiva de todos em cada etapa do processo criativo das animações.¹⁰⁴

Por meio de um projetor adaptado em uma combi, seus personagens, figuras aladas, foram animadas e projetadas pelo grupo a partir do trajeto que Franklin Cascaes fazia diariamente: do Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET), onde ele trabalhava, até o Bairro Itaguaçu, onde ele morava. As animações foram projetadas diretamente nas paredes da cidade, inclusive em torno da Praça XV, mais precisamente nas paredes do Palácio Cruz e Souza, o Museu da Escola, Museu Victor Meireles. “Estas projeções, ao estarem no limite entre a realidade virtual e o tempo real vivenciado, reconfiguravam o espaço real provocando descontinuidade para os envolvidos no processo e naqueles que estavam no caminho por mérito do acaso”.¹⁰⁵

O espaço, nos diria Michael De Certeau “*foi vivenciado como lugar praticado*”.¹⁰⁶ O produto final desta prática coletiva resultou num vídeo experimental reunindo as animações de cada integrante articulado com o material registrado durante as projeções pela cidade. O caráter experimental e o curto prazo para realizar este projeto mostraram-nos uma possibilidade de adquirir uma experiência¹⁰⁷ real dentro de um processo colaborativo e de explorar os recursos que a vídeo-animação oferece como dispositivo artístico capaz de gerar convívio, contaminação e empoderamento.¹⁰⁸

Foram dois meses intensos de trabalho em que os conhecimentos foram sociabilizados, e o resultado foi uma inusitada obra coletiva, informa Kinceler. As projeções possibilitaram uma dinâmica interativa da obra de Cascaes com o centro da cidade, atualizando-as no cenário contemporâneo. Além dessa projeção feita diretamente no espaço urbano, o inverso também foi realizado, para a produção de um vídeo. Foram captadas imagens da cidade e virtualmente os desenhos foram inseridos, de modo que esses personagens alados de Cascaes passaram a interagir sobrevoando pontos turísticos, mas também entrando e saindo dos bueiros da capital.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁶ DE CERTEAU, 1996.

¹⁰⁷ Entendo experiência aqui como afirma Jorge Larrosa Bondía: Experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça [...] Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. (BONDIA, 2002, p. 3).

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*.

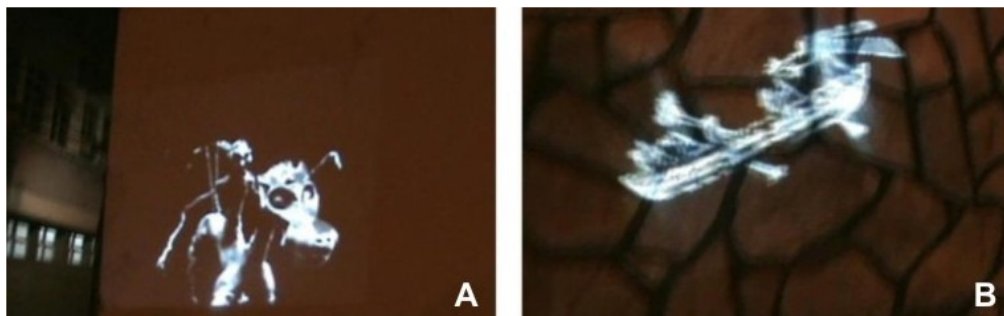


Figura 3.57 (A e B) - Assombrações da Ilha, Cavalo Bruxólico e baleeira Praça XV, 2008
 Fonte: Fotografias O Coletivo LAAVA

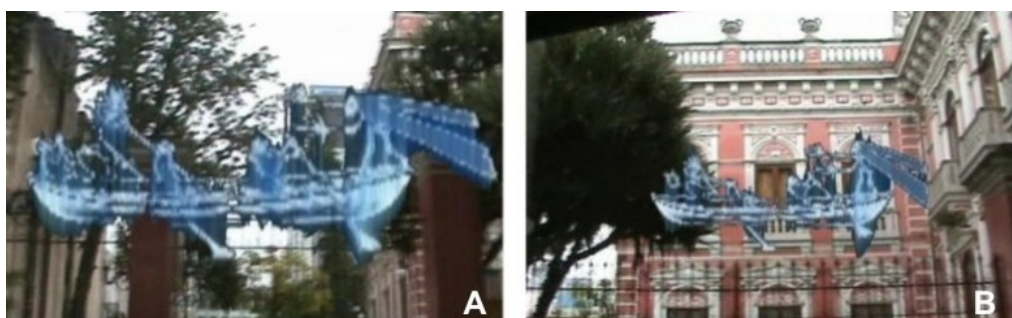


Figura 3.58 (A e B) – Assombrações da Ilha, baleeira Palácio Cruz e Sousa, 2008
 Fonte: Fotografias O Coletivo LAAVA



Figura 3.59 (A e B) - Assombrações da Ilha, e carroça no Museu da Escola Catarinense e no *guard-rail* da Ponte Hercílio Luz, 2008
 Fonte: Fotografias O Coletivo LAAVA

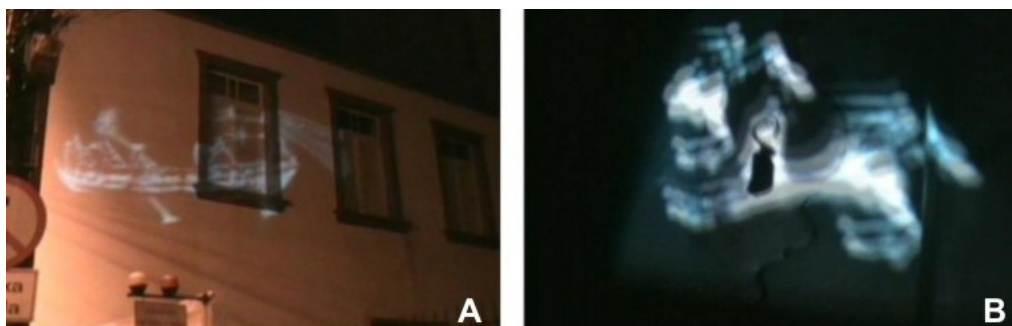


Figura 3.60 (A e B) - Assombrações da Ilha, baleeira nas paredes e na fechadura do Museu Victor Meirelles, 2008
 Fonte: Fotografias O Coletivo LAAVA

“*Assombrações da Ilha*” demonstrou uma falta durante o seu processo colaborativo: Salientando que a etapa conferida à edição final do vídeo é um ponto chave no resultado final, uma vez que consolida a produção de sentido, ou seja, a autoria não havia se dissolvido por completo entre todos os membros, resultando num recorte ainda limitado dentro de uma visão individual.¹⁰⁹

Estimulados pela experiência de “*Assombrações da Ilha*”, em 2009 o grupo passou a fazer parte de um projeto de pesquisa: Orocongo-saber: Arte relacional em sua forma complexa conjuntamente ao projeto de extensão: VIDEAR - LABORATÓRIO ABERTO DE ANIMAÇÃO E VIDEOARTE, com o objetivo de consolidar um grupo que pudesse adquirir visibilidade em novas propostas no campo expandido da videoarte e arte pública em sua forma complexa. O grupo foi oficialmente estruturado como Coletivo LAAVA.¹¹⁰

Também em 2008, os desenhos de Franklin Cascaes foram projetados em quatro paredes externas, em edifícios do centro de Florianópolis com o objetivo de integrar imagens em grandes dimensões à paisagem urbana, procurando promover um diálogo entre a obra de Franklin Cascaes e a cidade (Figuras 3.57, 3.58, 3.59, 3.60).

O Projeto Cascaes na Cidade realizará nesta terça, dia 20, às 20h, projeções ao ar livre de imagens dos desenhos do artista em quatro fachadas "cegas" de edifícios localizados na região central. Segundo a professora Aglair Bernardo, idealizadora do projeto, as projeções, ainda que provisórias e efêmeras, em espaço público e em lugares de intenso trânsito e de passagem de pedestres, permitirão aos seus espectadores que entrem em contato com parte significativa de seu acervo, transformando a cidade em uma grande galeria a céu aberto. A atividade faz parte de um conjunto maior de eventos que inauguram o ano do centenário de nascimento do artista e pesquisador Franklin Cascaes previstos para 2008.¹¹¹

Os locais de projeção foram no centro da cidade, inclusive em torno da Praça XV de Novembro, mais precisamente: Rua Arcipreste Paiva, ao lado da Catedral Metropolitana (paredão atrás da Secretaria da Fazenda); Praça XV, ao lado do restaurante Casarão (próximo ao Edifício do Patrimônio da União Federal); extremidade da Rua Felipe Schmidt, com a Praça XV; estacionamento próximo ao Largo da Alfândega, na esquina com Conselheiro Mafra (antiga sede da Caixa Econômica Federal).

A busca da interatividade entre obra e observador, na contemporaneidade, conta com a arte e tecnologia na era da comunicação, em tempo real. As artes interativas, com suas

¹⁰⁹ Idem, ibidem.

¹¹⁰ Membros atuais do Coletivo LAAVA: Aires da Fé, André Ventura, Camila Lima, Filippi De Luca, Francis Albrecht Pedemonte, Giorgio Filomeno, Helton Matias Patricio, José Luiz Kinceler, João Galligaris Neto, Lucas Sielski Kinceler, Lucia Helena Fidelis Bahia, Kássio Paiva, Leonardo Lima da Silva, Marina Borck, Marina Brum, Maximillian Tommasi, Noara Lopes Quintana, Oritan Irê, Rafaela Creczynsky Pasa, Rafael Yanes Bernardes, Ryana Gabeck, Ruyh Steyer e Wilton Renato Pedroso.

¹¹¹ Disponível em: <<http://www.agecom.ufsc.br/>>. Acesso em: 28 maio 2009.

interfaces, evidenciam uma dimensão que vai além da própria estética, já que, nessa medida, a arte serve de modelo para entender a maneira como nos relacionamos com o mundo. *Metamorfoses Imagéticas*¹¹² foi uma videoinstalação exibida em agosto de 2009 na Galeria Pedro Paulo Vecchiatti, Praça XV, em Florianópolis (Figura 3.61). Concluiu uma programação que envolveu ampla pesquisa para a elaboração de projetos dedicados às comemorações do centenário de nascimento de Franklin Cascaes.¹¹³



Figura 3.61 (A, B e C) - *Metamorfoses Imagéticas*, Galeria Pedro Paulo Vecchiatti, Praça XV
Fotos: Vinil Filmes, 2009

Metamorfoses Imagéticas trata de mutações e de transformações, de acasos entre os encontros de som e imagem, de fluxos imagéticos, ora velozes, ora entediantes. Sem didatismo e sem apelos documentaristas, a videoinstalação propõe um diálogo com fragmentos da obra do artista, onde imagens e sons fazem-se e refazem-se diante do espectador, permitindo que, em função do seu olhar e de sua circulação na galeria, a obra nunca seja igual (Bernardo, 2009).¹¹⁴

A mostra foi uma maneira de convidar o espectador a transitar pelo universo fantástico de Franklin Cascaes. Logo na entrada, ao lado esquerdo, o espectador, nesse caso *observador/interator*¹¹⁵ podia folhear virtualmente o caderno de Cascaes, entrando em contato com suas anotações originais. Ao lado direito, um monitor vertical exibia um filme gravado em super 8 de Cascaes,¹¹⁶ um breve texto narrado em primeira pessoa, que foi reproduzido com base em trechos de seus depoimentos e que o *interator* poderia ouvir quando se posicionasse abaixo de uma cúpula de acrílico instalada em frente ao monitor. Devido à proposta de exploração das múltiplas imagens e os áudios confluentes, aliados ao processo de interação, qualquer movimento gerado pelo *interator* fará com que ele entre em contato com o trabalho. Essa profusão de imagens e sons parecia desejar conduzir o *interator* à mente fértil e até certo ponto caótica de um artista como Cascaes.

¹¹² FICHA TÉCNICA: Concepção: Aglair Bernardo, Produção: Vinil Filmes, Coordenação: Loli Menezes, Direção de Fotografia: Marcos Martins, Direção de Arte: Roberto Freitas, Som: Léo Gomes, Locução: Renato Turnês, Produção executiva: Loli Menezes, Guto Lima e Fernando Boppré, Projeto Cenográfico: Leonardo Kothe, Assistência de Direção: Clélia Mello, Arte Gráfica e Fotos: Gustavo Monteiro, Assistência de Produção: Renato Turnês Gláucia Grigolo, Finalização: Gustavo Monteiro, Marcos Martins e Roberto Freitas.

¹¹³ A programação foi idealizada pela Associação dos Amigos do Museu Universitário, em parceria com a Fundação Franklin Cascaes e Universidade Federal de Santa Catarina, a exposição foi patrocinada pelo Fundo Estadual de Cultura.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.bancocultural.com.br>>. Acesso em: 29 nov. 2009.

¹¹⁵ *Interator* - Sobre essa ideia, vale a pena ler o ensaio *A Segunda Interatividade*, de Edmund Couchot, Marie-Hélène Tramus e Michel Bret, que desenvolve o conceito de segunda interatividade.

¹¹⁶ As imagens fazem parte do arquivo do Museu Universitário, filmadas na década de 70, realizadas por Murilo Valente.

Muito apropriados hibridamente estão os emblemas heráldicos da Procissão Nosso Senhor dos Passos fotografada na Praça XV de Novembro. A religiosidade motivou grande parte de produção de Cascaes, imagens da procissão e de algumas imagens criadas por Cascaes foram apresentadas simultaneamente em um totem. “Imagens oriundas de três monitores dialogam em um fluxo contínuo, cujo resultado final é uma dose de abstração, na qual se sobrepõem e justapõem imagens das esculturas de Cascaes, imagens referentes à rotina da cidade, imagens da natureza produzidas em uma trilha para Costa da Lagoa e registros atuais da procissão Senhor dos Passos”.¹¹⁷

Metamorfoses Imagéticas permite-nos compartilhar espaço/tempo em relação à obra de Cascaes, sua inquietação diante do mundo, no seu momento e nossa percepção dessas inquietações no momento contemporâneo. A concepção de Aglair Bernardo e o processo colaborativo da equipe propiciam uma abertura para a própria subjetividade de interpretação. A obra resume um discurso que se firma cada dia mais contundente no momento contemporâneo, uma forma de compreensão da criação em que as ações se mesclam continuamente, e a finalização não é objetivo, mas ela revela processo e nos faz pensar.

3.4.4 Jogos da Babilônia – A Festa Fora da Festa

Os conflitos urbanos estão afetando a vida dos habitantes das grandes cidades, e mesmo daquelas de tamanho médio, como é o caso de Florianópolis. Os indivíduos que não participam do *campo de poder* são retirados do cenário do jogo e coexistem na cidade contemporânea. Essa realidade é percebida e incorporada nas obras contemporâneas de Arte Pública.

O Grupo Erro foi fundado em 2001, na cidade de Florianópolis. Trata-se de um coletivo composto por integrantes¹¹⁸ com formação no teatro e nas artes plásticas. Buscam refletir sobre a união das linguagens artísticas, o *performer*, a invasão do espaço público e a diluição da arte no cotidiano. A Praça XV foi cenário em algumas de suas propostas, como por exemplo, em uma cena de Desvio (2006), conforme Figura 3.62. Segundo Pedro Bennaton, “além de conseguirmos apagar todas as luzes da praça, tampando o foto-sensor (sem autorização), satirizávamos os musicais e sua pirofagia espetacular, executando uma música e soltando fumaça e espuma na praça e nos transeuntes”.¹¹⁹

¹¹⁷ Disponível em: <<http://www.bancocultural.com.br>>. Acesso em: 14 set. 2009.

¹¹⁸ Integrantes do Grupo Erro: Luana Raiter, Michel Marques, Pedro Diniz Bennaton e Priscila Zaccaron.

¹¹⁹ Pedro Bennaton é integrante do Grupo Erro roteirista e diretor, maiores informações no *site* <<http://www.errogrupo.com.br>>.

Percorrendo os espaços urbanos, buscando evidenciar as relações construídas em uma sociedade espetacular e cada vez mais virtual, o grupo discute a realidade contemporânea das mais variadas formas: atuações performáticas e arte tecnológica, conforme apresentado em *site*.¹²⁰ No dia 27 de julho de 2009, o Grupo Erro realizou um evento performático intitulado *Jogos da Babilônia – A Festa Fora da Festa*. Foi uma das propostas artísticas da exposição *Impremeditações* realizada pelo Instituto Meyer filho,¹²¹ conforme Figura 3.62.



Figura 3.62 (A, B e C) - Grupo Erro “Desvio” Praça XV
Fonte: Fotografias de Julia Amaral, 2006



Figura 3.63 - Grupo Erro "Jogos da Babilônia – A Festa Fora da Festa" Praça XV
Fonte: Fotografias de Julia Amaral, 2009

O roteiro, conforme Figura 3.64, seguiu pelas imediações da Praça XV. A programação integrou diversos artistas.

“1 - Início na praça XV com provável presença de Zuleika Zimbabue”. O roteiro faz referência a alguns nomes da arte catarinense: “2- Festa no chafariz, Corante será colocado no chafariz. Aniversário do Hassis será lembrado e cantaremos parabéns neste local [...]”. O Monumento ao Miramar também aparece no roteiro: “3- Monumento Miramar, jogo de futebol e palestra. Serão instaladas redes e jogadores ganharam colares havaianos. Palestra sobre assunto não-a-fim [...]”. O grupo desafia o sistema de vigilância, com atividade prevista também em roteiro: “5- Set de DJ Sampa (saindo do ponto 4 até ponto 6) com acompanhamento de tambores (em frente à Secretaria da Educação e câmera de vigilância naquele

¹²⁰ <<http://www.errogrupo.com.br/port/index.html>>.

¹²¹ Meyer filho, desenhista, pintor e tapeceiro. Foi fundador e presidente do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF) e organizou em 1958/59 os dois primeiros salões de arte moderna de Santa Catarina, fora do Estado.

Os coletivos de arte surgem com o interesse de dialogar esteticamente com o espaço urbano, explorando esse espaço em sua extensão máxima e, sobretudo, em seu movimento. O processo colaborativo é um discurso que se firma cada dia mais contundente no momento contemporâneo como uma forma de compreensão da criação em que as ações se mesclam continuamente. A finalização não é objetivo, mas ela revela processos e nos faz pensar.

CONCLUSÕES EM PROCESSO

Em virtude de a pesquisa reportar-se à arte no espaço público, ou seja, à Praça XV, considereei necessária uma revisão histórica que abarcasse a questão do monumento, como primeira forma de “arte” colocada no espaço público, e as alterações que essa imbricação “arte x espaço público” tiveram ao longo da história ocidental até os dias de hoje. “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1969, p. 169).

Para esta reflexão, nos primeiros capítulos foram apresentadas as distintas situações: no primeiro capítulo a ocupação do espaço público pelos monumentos, alicerçando o discurso hegemônico. No segundo capítulo, as transformações políticas, éticas e comportamentais, que afetaram as sociedades nas décadas 60 e 70, sobretudo, alertando os processos de manipulação da opinião pública por meio da comunicação de massa. A consciência desses fatores transforma para sempre as manifestações artísticas nos espaços públicos (Arte Pública). Ao final do segundo capítulo, a problemática aparece mais claramente. “Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea?” (CANCLINI, 1997, p. 291). De um lado, o *Monumento Horizontal* do coletivo Frente 3 de Fevereiro, que realiza uma lápide funerária, mas também a representação do cenário de crime, com os dizeres: “Aqui! Flávio Sant’Ana foi morto pela polícia militar de São Paulo”, de outro lado, a recente inauguração de uma estátua em bronze, obedecendo aos cânones clássicos, em homenagem a João Cândido Felisberto, o Almirante Negro que liderou a Revolta da Chibata.

Na contemporaneidade faz-se urgente a compreensão da revolução simbólica pela qual passou a arte ao longo da história. Bourdieu fala da institucionalização da anomia, ressalta que o obstáculo maior é a compreensão da revolução simbólica que foi operada por Manet:

[...] é o escândalo suscitado pelas obras de Manet que se tornou um objeto de surpresa – impede que se veja e se compreenda o trabalho de conversão coletiva que foi necessário para criar o mundo novo de que o nosso próprio olhar é produto. A construção social de um campo de produção autônomo, quer dizer, de um universo social capaz de definir e de impor específicos de percepção e de apreciação [...] (BOURDIEU, 2007, p. 256).

O objetivo da investigação da história reside no exercício de pensar o momento contemporâneo. Em *Magia e Técnica Arte e Política*, Benjamin lembra-nos que a controvérsia travada no século XIX entre a pintura e a fotografia quanto ao valor artístico de suas respectivas produções parece-nos hoje irrelevante e confusa. O autor não reduz o alcance da controvérsia, mas elucida dificuldade de percepção da mudança que a arte estava

sofrendo. “Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém, a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância” (BENJAMIN, 1969, p. 176).

As transformações políticas pelas quais a sociedade passou e teve a arte como *partner* na busca pelo direito ao espaço público e o resguardo contra a imposição dos discursos hegemônicos parecem estar apenas começando. Derrubam a estátua do Napoleão e surgem gigantescos logotipos impondo a cultura de massa. A paisagem é bombardeada pela publicidade, e, entre outros, Barbara Kruger e Jenny Holzer apropriam-se do mesmo suporte para exercer a crítica à sociedade de consumo. Wodiczko tira partido da força simbólica do monumento com projeções políticas em monumentos públicos. De certa forma, a arte em alguma instância estará sempre se reportando ao passado, no entanto, esse exercício precisa ser atualizado com a linguagem e com técnicas que estabeleçam uma relação mais coerente com as pessoas, no espaço e tempo em que elas vivem e que irá garantir a conexão do passado para se pensar o presente. Que outro objetivo poderia existir?

No terceiro capítulo o objeto principal é “a Praça XV”. Mas até onde vai a Praça XV? Novamente demandou uma ampla revisão histórica e, principalmente, uma cartografia do espaço. Foi necessário repensar o mapa geográfico, ainda que por questão de limitação do objeto. Quando entra no simbólico, a praça desdobra-se em outros lugares nos quais a cidade é *praticada* em situações, revelando que não é só espaço geográfico, mas simbólico, sobretudo demonstrando que esse exercício pode ser feito com qualquer *espaço*, segundo o qual se distribuem elementos nas relações de coexistência para que ele se torne *lugar*, como previu De Certeau.

De algum modo, o foco inicial era o mapa, e a opção foi dar a ele uma moldura elástica mapeando práticas artísticas que se derramam sob a cidade. Em Arte Pública no Campo da possibilidade Contemporânea, a Praça XV aparece como uma zona de possibilidades, impossibilidades, sociabilidades e conflitos. Foram apresentadas algumas iniciativas, que também podemos denominar “máquina de guerra”, como sugere Deleuze e Guattari, fazendo um corte ao fluxo e flexibilizando o direito ao jogo, entre eles: Sou Contra/Sou A Favor e "Jogos da Babilônia – A Festa Fora da Festa”.

Abordar o espaço público é abordar a diversidade, ou seja, as implicações sociológicas que ele compreende. Falar da memória no espaço público não reside em menor complexidade, as práticas artísticas precisam tomar como ponto de partida o conjunto das relações humanas em seu contexto social, como previu Bourriaud. Colocar um memorial em um espaço público

é de certa forma um exercício complexo que abarca todas as outras questões já mencionadas, e estará sujeito à adoção pela população.

O audiovisual aparece como arquivo da memória em *Miramar um olhar para o mundo* e *Novembrada*, produções que envolvem a Praça XV. Incluir os filmes foi uma maneira de pensar nas dinâmicas da preservação da memória, frente à efemeridade do próprio período, em especial quanto ao documentário *Miramar um olhar para o mundo* poderia preservar “um aspecto da realidade livre de manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos no âmago da realidade” (BENJAMIN, 1969, p. 187). Considerando o que disse Huysen sobre a rememoração que dá forma aos nossos elos com o presente, e conscientes de que a refuncionalização da arte na era da reprodutibilidade técnica apontada por Benjamin passa continuamente por transições das novas tecnologias, é preciso considerar que estamos sujeitos aos limites entre vida real e vida virtual, e que isso repercute em muitas atividades em que o homem se envolve, pois a era digital nos permite pensar nas relações entre o público e a arte reafirmando a nossa condição de sistema, de rede.

A vida contemporânea é norteadada por grande influência das novas tecnologias, uma realidade que repercute em muitas atividades. A era digital permite-nos repensar as relações entre o sujeito e sua memória. A atualização do vínculo entre a arte e a cidade contemporânea que está no limite entre a realidade virtual e o tempo real vivenciado passa pelo processo colaborativo tais como: o compartilhamento do conhecimento em *softwares* e demais técnicas sociabilizadas entre os membros do grupo do Coletivo LAAVA.

Processo colaborativo é um discurso que se firma cada dia mais contundente no momento contemporâneo. Uma forma de compreensão da criação em que as ações se mesclam continuamente, a finalização não é objetivo, mas ela revela processos e faz-nos pensar. Nessa medida, o trabalho dos coletivos em Arte Pública apresenta sistemas e diversidade na concepção, aliados à possibilidade de interatividade, sinalizam perspectivas para pensar-se novas propostas memorialísticas no mundo contemporâneo.

A Praça XV revelou-se um espaço desafiador, porque em menor escala expõe problemáticas que envolvem a cidade contemporânea. Isso fica evidente no direcionamento sociológico trabalhado em “A Praça XV como um microterritório: político, sagrado e profano”. Em virtude da carência de embasamento teórico, esse aspecto apresentou deficiências que deverá ser continuado em novos estudos. “Conclusões em processo” foi uma forma de nominar de maneira coerente algo que estará sempre inconcluso e que pode assinalar uma característica do momento contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ALSCHINGER, Rafael, HOLLER, Mauricio. PRETTO, Tatiana. *Requalificação dos Jardins do Palácio Cruz e Sousa*. Bienal de Arquitetura de 2007. Texto apresentado em painel.

ALVES, Simone. *Pesquisa Sobre o Estado de Conservação de Esculturas em Pedra e em Metal do Patrimônio Histórico da Ilha de Santa Catarina*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do Nacionalismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARNAIZ, Ana. *Especificidades e Alterações nos modos de fazer e pensar o Escultórico: o ensino da Escultura hoje 2005-2007: catálogo*. Florianópolis: CEART – UDESC, 2008.

BACK, Silvío. *Cruz e Sousa O Poeta do Desterro: roteiro*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec- EDUSP, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução Ivan Junqueira Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 344.

BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: LIMA L. C. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

_____. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo R. 7. ed São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDO, Aglair. *Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas: Cultura midiática e câmeras de vigilância*. 2007. 252 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

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

BORER, Alain. *Joseph Beuys*, São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007.

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

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo, 2006.

BOZAL, Valeriano. *História geral da arte: Escultura I*. Espanha: Ediciones del Prado, 1995..

BROOS, Hans. *Construções antigas em Santa Catarina*. Blumenau: Editora Cultura em Movimento e Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CASTLEMAN, Craig. *Guetting Up: Subway Graffiti in Nova York*. Cambridge: MIT Press, 1982.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: arte de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____; GIRARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A Invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *De las prácticas cotidianas de oposición*. BLANCO, Paloma. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción direta*. Salamanca: A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

CHAPELLE, Reine-Marie Paris (curadoria). *Camille Claudel 1864 -1943 Esculturas, desenhos e pinturas: catálogo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

CÍCERO. *Da república*. Trad. Amador Cisneiros. São Paulo: Ed. Abril, 1973 (Col. Os Pensadores, V).

CLAVAL, Paul. *A geografia cultural*. Florianópolis: Editora da UFSC 1999.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de políticas culturais*, São Paulo: Editora Iluminuras da FAPESP, 2004.

CORADINI, Lisabete. *Redes de Sociabilidade e Apropriação do Espaço Em Uma área Central de Florianópolis*. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1992.

CORREA, Carlos Humberto P. *História de Florianópolis Ilustrada*. Florianópolis: Editora Insular, 2005.

CRUZ, Claudio Celso Alano da Cruz. *Prostituição e jogo: PGL 3121 - Teorias Críticas II* Curso: Passagens Benjamin: Baudelaire, Paris, Borges, Buenos Aires. ago. – dez. 2009. Conteúdo abordado em Seminário de Doutorado em Literatura, CCE, UFSC.

DEBORD, Gui. *A sociedade do espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda 1992.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *A ilha deserta*. Edição preparada por David Lampujade. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.

_____. GUATTARI, Felix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, vol. 3. 1995.

DIAS, Gláucia da Costa. *Vida e cultura urbana em Florianópolis: (Décadas de 50, 60 e 70 do século XX)*. 2004. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

DOSSIN, Francielly Rocha. *Reflexões Sobre O Monumento Horizontal: O Corpo Negro além do Racismo e da Negritude*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina), Florianópolis, 2009.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888.

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal, Madrid – Espanha S. A, 2001.

ESPINDOLA, Marcos. Diário Catarinense, dia 6 de junho de 2009.

FERNANDES, Maria Flávia Gonçalves. *Intervenções na Paisagem: do olhar ao tocar*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

FLORIANO, César. *Campo de Produccion Paisajística de Roberto Burle Marx: El jardín como arte público*. 1999. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1982.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Editora Loyola, 1999.

FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. *19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte*. v. 2, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm>. Acesso em: 12 set. 2008.

GOITIA, Fernando Chueca (Org.). *História geral da arte: Arquitetura I*. Espanha: Ediciones del Prado, 1996.

GRAD, Guilherme Freitas. *Arte Pública e Paisagem Urbana*. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

GUATTARI, Félix. *A revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade cultural: Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HASSIS, Hiedy de Assis Corrêa. *Calçada da Praça XV de Novembro: catálogo*. Florianópolis: Fundação Cultural Hassis, 2007.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Editora Scharcz, 2007.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berensten. *Corpos e cenários urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1998.

KINCELER, José; SILVA, Leonardo Lima da; PEDEMONTE, Francis Albrecht. *Arte Coletiva: O Coletivo LAAVA como uma plataforma de desejos compartilhados*, 2009. Trecho retirado do artigo *Arte Colaborativa: O Coletivo LAAVA*, ainda não publicado, fornecido por Kinceler.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. *Revista October*,

- LACY, Suzann . Artista informador, analista e ativista. In: BLANCO, Paloma. *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción direta*. Salamanca: A.V.V. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- LAPLANTINE, François. *La description ethnographique*. Traduzido de trechos selecionados da obra por Nelson Popini Vaz. Paris, Nathan, 1996. Texto cedido à autora por Nelson Popini Vaz.
- LAVALLE, Adrian Gurza. As Dimensões Constitutivas do Espaço Público: Uma Abordagem Pré -Teórica para Lidar com a Teoria. *Espaço & Debate*, São Paulo, 2005.
- LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2009.
- LE GOFF, Jacques Le. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão, 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- LEICHT, Hermann. *História universal da arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- LEITE, Rogério Proença. Contra-Usos e Espaços Públicos: Notas Sobre A Construção Social dos Lugares na Manguetown. *Revista de Ciências Sociais*, São Paulo – v. 17, n. 49, 2001.
- LIMA, Débora. *Ilha de Santa Catarina, Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MADERUELO, Javier. *La perdida del pedestal*. Madrid: Editora Visor, 1994.
- MAKOWIECKY, Sandra. Construções Imaginárias: Florianópolis e as influências bruxólicas açorianas. In: MARTINS, COSTA e MONTEIRO (Org.). *Cultura Visual e desafios da pesquisa em artes*. v. 1. Goiania: ANPAP, 2005.
- MARTINS, Celso. História de um “semeador de estátuas. *AN Capital*. Florianópolis, data. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/ancapital/2005/dez/31/1ger.htm>>. Acesso em: 14 mar. 2009.

MEIRELES, Cildo. [Geraldo Mosquera conversa com Cildo Meireles]. In: HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Disponível em: <<http://www.cccv.org.br/galeria/canepa/frame03.htm>>. Acesso em: 16 maio 2009.

MILES, Malcolm. *Art, space and the city: public art urban futures*. New York, 1999.

NO PAREDÃO, Museu Victor Meirelles exhibe Maciço e Da Janela. *Jornal Notícia do Dia*. Florianópolis, 16 abr. 2009.

PALAMI, Vera M. *Arte urbana São Paulo: Região Central (1945,1998)*. São Paulo: Annablume, 2000.

PANARIELLO, Ana Luiza Malnati. Do Miramar ao Monumento. *Revista Santa Catarina em História*. Florianópolis: UFSC, v.1, n.2, 2007.

PECHMAN, R. M. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

PRADE, Péricles. *Bruxaria nos desenhos de Franklin Cascaes*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes Publicações, 2009.

PROTESTO Envolve Floriano. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 13 mar. 1998, DC Documento, p.10.

RAMOS, Célia Antonacci, (Org.). *Camelódromo Cultural: IV Colóquio Poéticas do Urbano*. Florianópolis: *Bernúncia*, Florianópolis, 2008.

RAMOS, Célia Antonacci. *Grafite Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

SANTOS, Mauricio Aurélio dos. (Org.). A capital catarinense e os labirintos do início republicano. In: *Ensaio Sobre Santa Catarina*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SCHNEIDER Peter. Der Mauerspringer (“() salta-muro”) Darmstadt 1982, p.10 Mattoshttp: Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/konder/konder.asp>>. Acesso em: 28 jun. 2009.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

_____. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

SITTE, Camilo. *Construção da cidade segundo princípios artísticos*. São Paulo: Editora Ática, 1992. 1. ed. em 1889.

SOUSA, Jorge Prada. *Escravidão ou morte: os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai*. Cidade do México: Editora Mauad, Universidade Nacional Autónoma do México, 1995.

SROUR, Roberto Henry. *A política dos anos 70 no Brasil: A lição de Florianópolis*. São Paulo: Econômica Editorial, 1982, 1982.

VAZ, Nelson Popini. *La Place Publique comme Espace de Communication*. 2003. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Urbanismo de Paris, Universidade de Paris XII, 2003.

VEIGA, Eliane Veras da. *Florianópolis: Memória urbana*. Florianópolis: Editora da UFSC e Fundação Franklin Cascaes, 1993.

VILAIN, Jacques, (curadoria). *Exposição de Rodin no Brasil: catálogo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.