

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS VISUAIS

**Outras Vias de Acesso**

Projeto Colaborativo junto aos *Catadores* da Costeira do Pirajubáé

ORIENTADOR; Profº Drº José Luiz Kinceler

ORIENTANDA: Tatiana Rosa

Florianópolis 2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

## **Agradecimentos**

À Sri Jagannatha Swami, à Srila Prabhada, à Paran Gati Swami, meu mais sincero agradecimento. Ao meu amigo e orientador Kinceler por este tempo de convívio e aprendizado. Aos meus pais Orlando e Rosa pelo apoio incondicional. Ao meu companheiro Mário por sua paciência e participação efetiva na concretização do projeto. Aos seres humanos incríveis que conheci nesta caminhada e que fazem parte indispensável desta trama. Aos professores da banca e seus olhares e sugestões valiosas na construção deste trabalho. Aos amigos pelo incentivo. Enfim, este trabalho é resultado de todos nós, juntos.

## **ABSTRACT**

The investigative poetical work “Outras Vias de Acesso – Projeto Colaborativo junto aos catadores da Costeira do Pirajubaé”, presents the possibility to reflect a collective place in order to promote its new appropriations and reinvention of daily life.

Its point of departure is the memory of the South Bay partial grounding for the construction of the expressway south in 1996 in the city of Florianópolis. While the urban planning and guidelines were aimed, over all, at the traffic flow of the city, new developments provide this site, nowadays, with an informal use.

During the visits, observations and records, that landscape was perceived as an interstitial one: the nomadism as way of survival and circulation of the collectors of recycled materials, facing, on their own way, the planned rigidity of the city ways.

Thus, the research proposes action by developing a collaborative public art project, creating new spaces of interaction and sociability among the collectors of recyclable materials from Costeira do Pirajubaé.

Public art is understood here as a form of displacement, because it creates a discontinuity in everyday life, providing empowerment, because it leads the people involved to the awareness of their change capacity. As a spell it can come to soften the distinctions between the subjective feelings and the objective reality. The artist, in this context, becomes a desires articulator, while the public plays an integral and essential part in the process.

**Keywords:** Reinvention of everyday life; Memory; Public collaborative art; "Empowerment"

## Resumo:

O trabalho poético-investigativo “Outras Vias de Acesso – Projeto Colaborativo junto aos catadores da Costeira do Pirajubaé”, compartilha a possibilidade de refletir um lugar coletivo afim de promover-lhe novas apropriações e reinvenção do cotidiano.

Tem como ponto de partida a memória do aterramento da Baía Sul para a construção da Via Expressa Sul no ano de 1996 na cidade de Florianópolis. Enquanto o planejamento urbano e suas diretrizes foram voltadas, sobretudo, ao fluxo automotivo da cidade, novos acontecimentos dotaram este local, nos dias atuais, de um uso informal.

Ao longo das visitas, observações e registros, percebeu-se um interstício naquela paisagem: o nomadismo como forma de sobrevivência e de circulação dos catadores de materiais reciclados, que enfrentam, a seu modo, a rigidez planificadora das vias da cidade.

Assim, a pesquisa tem como proposta de atuação, através do desenvolvimento de projeto de arte público colaborativo, criar novos espaços de convívio e sociabilidade junto aos catadores de material reciclável da Costeira do Pirajubaé.

A arte pública, portanto, é aqui compreendida como forma de *deslocamento*, pois cria uma descontinuidade no cotidiano, proporcionando *empoderamento*, pois leva as pessoas envolvidas à consciência de sua capacidade de mudança. Como *encantamento* pode vir a amenizar as distinções entre os sentimentos subjetivos e a realidade objetiva. O artista, neste contexto, transforma-se num articulador de desejos, ao passo que o público é parte integrante e indispensável no processo.

**Palavras Chaves:** Reinvenção do cotidiano; Memória; Arte Pública Colaborativa; *Empoderamento*

## Sumário

Introdução .....	10
Via 01 - Paisagem Revisitada.....	20
1.1 – Paisagem Articulada .....	21
1.2 – Maneiras possíveis de ver e pensar a cidade.....	22
1.3 - Breve histórico de aterramentos na cidade de Florianópolis.....	25
1.4 - O contingente que emerge.....	32
1.5 - Relato, memória que ressoa.....	39
1.6 - A caixa de pandora.....	44
1.7 - Contornando o Espaço.....	48
Via 02. Panorama Entrecortado - Idéias e Ações na Arte Pública .....	59
2.1 - O caminho da arte pública e seus <i>desvios</i> .....	60
2.2 - Um ponto de partida.....	62
2.3. (1): arte ativista - <i>happenings, performance e arte</i> <i>feminista, uma história paralela</i> .....	69
2.4. (2): a deriva enquanto resposta poética.....	72
2.6. (3): projetos que chamam à participação direta.....	79

2.6 - Jogando no intervalo – Arte Colaborativa.....	82
2.7 - Algumas Referências Recentes.....	85
Via 03. Memória e Contaminação – Dando novos Usos e Significados	
ao Espaço.....	100
3.1 – O Outro do Espelho.....	101
3.2 – Um Espaço para o <i>Encontro</i> .....	107
3.3. Muito mais que um Banheiro.....	113
3.4 - Onde estamos e para onde nos encaminhamos.....	121
Considerações Finais .....	125
Referências.....	129
Anexos.....	135
Galeria de Fotos.....	136
Projeto Energia do Futuro - Aquecedor Solar com reutilizáveis.....	154

## Lista de Figuras

Figura 01 – Foto, possivelmente dos fins da década 1910/20 - Mercado Público de Florianópolis.....	26
Figura 02 - <i>Lugar Praticado</i> : Meninas do bairro transformam o aterro em espaço lúdico, 1998.....	33
Figura 03 - passagem clandestina criada pela comunidade ao <i>aterro abandonado</i> , 1998.....	34
Figura 04 - mar aterrado, obras da Via Expressa Sul, 1997.....	36
Figura 05 - pedras retiradas da construção do túnel, utilizadas como camada no aterro da via expressa sul, 1997.....	37
Figura 06 - paisagem anterior às obras da Via Expressa Sul, 1995.....	38
Figura 07 - Da série: <i>Cidade-Espetáculo</i> , 1996.....	40
Figura 08 - <i>Mandala</i> , intervenção no aterro em 1998.....	43
Figura 09 - <i>Caixas de Pandora</i> , 1999 (detalhe da instalação).....	44
Figura 10 - Instalação <i>Caixas de Pandora</i> , 1999 ( <i>non-site</i> ) .....	47
Figura 11 – Diferentes <i>Usos</i> do Aterro da Via Expressa Sul.....	49
Figura12 – <i>Ator Social Nômade</i> , 05/03/2008.....	52
Figura13 – Barracões de trabalho e abrigo dos <i>catadores de materiais recicláveis</i> .....	53
Figura 14 – Foto Aérea 1:8000 do Bairro da Costeira do Pirajubaé com aterro mecânico onde situam-se os barracões, 1994.....	57
Figura 15 – Foto Aérea – Localização do Aterro onde estão situados os barracões de reciclagem...58	



Figura 16 - Alexander Calder. <i>La Grande Vitesse</i> ,1969.....	63
Figura 17 - Richard Serra, <i>Tilted Arc</i> – 26 Federal Plaza, NYC , 1981.....	66
Figura 18 - Allan Krapow – <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959.....	71
Figura 19 -Constant, <i>New Babylon Paris</i> ,1963.....	75
Figura 20 - <i>Food</i> , 1971.....	81
Figura 21 – <i>Park Fiction</i> – Detalhe <i>The Teagarden Island</i> .....	88
Figura 22 – Detalhe do <i>Tapete Voador</i> .....	89
Figura 23 – Processo de Implantação do dispositivo Supergas na Tanzânia, 1997.....	92
Figura 24 – <i>Guaraná Power</i> , 2003.....	95
Figura 25 – <i>Três esferas das necessidades</i> , 2003.....	98
Figura 26 – SuperGas, 2001.....	99
Figura 27 - Fotos da 1ª reunião, 25/04/2008.....	106
Figura 28 – Espaço doado para os encontros entre os colaboradores. 14/06/08.....	110
Figura 29 – Mutirão de Limpeza.....	111
Figura 30 – Transformação do Espaço.....	112
Figura 31 – 2ª reunião, 16/06/08.....	114
Figura 32 – Fotos da 3ª reunião, 23/07/08.....	118
Figura 33 - Ilustração do Filtro para Fossa, na versão adaptada por um dos <i>catadores</i> .....	119
Figura 34 - Desenho da captação da água da chuva.....	120
Figura 35 – Ilustração Do Sistema de Aquecedor Solar .....	122

Figura 36 – Foto do Sistema de Aquecimento Solar.....	122
Figura 37 – Ilustração do complexo do Banheiro com três dispositivos de sustentabilidade.....	124
Galeria de Fotos.....	136

## 1 - Introdução

O trabalho a seguir resulta de *encontros* com artistas, autores, professores e habitantes de uma comunidade específica, mostrando-se como uma rede, articulação de caminhos que buscam amarrar um sentido possível.

*Vias de acesso* num primeiro momento, articulam-se com um termo extraído do urbanismo, ou seja, lugares que privilegiam a circulação de veículos, de pedestres, ou ainda, de bens e produtos. As vias neste contexto, representam parcelas de um planejamento urbano, de uma regulação da cidade baseada na funcionalidade.

Entretanto, ao referir-me a este termo, busco estabelecer um jogo de linguagem, de articulação entre o real e o metafórico. Por um lado estaremos lidando com a prática de aterramento para a construção de vias expressas na cidade de Florianópolis ligado diretamente a minha memória, mas por outro lado, esta mesma via me conduzirá a um novo espaço de aterramento, sobre o qual se faz presente diferentes formas de sociabilidade distantes da geometrização urbana. Por fim, *vias de acesso* ainda podem se relacionar a uma visão sistêmica em que se misturam concepções e redes de comunicação onde o fluxo se faz a partir de encontros e derivas subjetivas.

O papel do pesquisador, sobretudo num mundo onde a quantidade e a velocidade de informações causam certa vertigem, situa-se em seu ato seletivo. Este ato busca responder aos desejos, às necessidades, mas também às surpresas causadas pelo espelhamento da palavra dita por *outro* e que pode reverberar algo que já era compreendido interiormente, mas que não possuía forma. É só neste sentido, de seleção e reverberação, que o trabalho pode ser entendido como tentativa de interpretação de um determinado recorte histórico.

O jogo da subjetividade daquele que pesquisa e se aventura em novas teorias e práticas, pode ser entendido como a *astúcia de um caçador*, como Michel de Certeau nos coloca, pois aquele que lê joga com as finas camadas entre o escrito e o vivido. É este jogo que torna todo o texto habitável, seja ele um livro, uma paisagem, o desdobramento de uma pesquisa, um filme ou uma cidade: os meios são infinitos.

Esta pesquisa detém-se sobretudo, nas práticas em um espaço urbano, nas possibilidades de se fazer *uso* do lugar que se habita e ultrapassar o seu prévio planejamento e que, num sentido poético, poderá resultar em projetos artísticos colaborativos. Sua gênese coincide, não por acaso, à gênese do aterramento do bairro do Saco dos Limões e da Costeira do Pirajubaé, na cidade de Florianópolis em 1996, para a construção da Via Expressa Sul. Naquele momento de intervenção urbana impositiva, experienciei o quanto a cidade se transformava num *espetáculo* no sentido de Debord, tantas camadas de areia sobre a paisagem marítima causavam um silenciamento, um sufocamento de possibilidades e os habitantes assistiam atônitos, sem compreender a dimensão do novo desenho daquela paisagem.

Com o passar dos dias a paisagem se configurou numa extensa faixa de areia onde antes era mar. Após alguns anos a obra parou por falta de verbas, e foi aí que algo aconteceu, um *interstício*, uma *descontinuidade*. As comunidades dos bairros adjacentes impedidas anteriormente de se colocar naquele lugar cotidiano, que originalmente era o delas, passaram a improvisar pontes de acesso e *usá-lo* como um lugar de pertencimento, de lazer espontâneo, de moradia, de depósito de lixo, enfim, fazendo *usos* diversos. Este tempo durou cerca de dois anos quando então as obras recomeçaram e resultaram na Via Expressa Sul voltada, sobretudo, ao fluxo automotivo.

A pesquisa nasce assim, do desejo em revisitar o lugar hoje e desenvolver uma atuação artístico-colaborativa, buscando *empoderar* as pessoas que convivem com o aterro, com pouca garantia de permanência ou sociabilidade.

Apesar de se apropriar de muitas contribuições teóricas, a pesquisa possui uma base que lhe sustenta e dialoga ao longo do corpo textual. Assim, utilizo-me, sobretudo, das contribuições teóricas Suely Rolnik para compreender o momento histórico atual, identificado pelo *Capitalismo Cognitivo*, muito importante para balizarmos as influências das imagens midiáticas na formação da subjetividade, matéria esta imprescindível para a compreensão de artifícios que separam e dimensionam as relações humanas. Em consonância com esta autora está o antropólogo Marc Augé criador dos conceitos de *supermodernidade e não-lugar*. Este último é utilizado para pensar o aterro e sua funcionalidade descolada da história geográfica e cultural do espaço no qual se insere, que enfraquece as possibilidades de sociabilidade daquele local. O conceito de *médiance*

(BERQUE,1990) é utilizado a partir da tese de José Flores para pensar a paisagem numa forma integrada.

Um dos autores que compõe o principal apoio epistemológico da pesquisa é Michel De Certeau, que contribui com suas análises centradas no cotidiano e nas respostas silenciosas e criativas que os chamados ‘consumidores’ dão às imposições dos sistemas econômicos, políticos, culturais e sociais. Este historiador foi para mim um presente pois suavizou meus sentidos de pesquisadora, tornando-me mais atenta às dissonâncias e aos imprevistos do caminho investigativo. De certa forma, assim como Rolnik, De Certeau enfatiza a recusa que devemos cultivar em nossa atuação, frente a qualquer tendência assistencial ou de vitimização do outro. Aquele que vive a cidade, aquele dito consumidor de produtos não é passivo: ele pode ser *astuto* o suficiente para criar meios, fazer usos, jogar. Conceitos como o de *estratégia* e *tática* vão permear as discussões em diferentes níveis, sejam eles políticos ou artísticos e, em certo momento, os dois juntos, de maneira indissociável. O espaço como *lugar praticado* também é utilizado no decorrer da pesquisa para pensar o uso que o transeunte faz da cidade.

Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional* é notadamente o autor que além de teorizar o universo artístico contemporâneo está implicado na prática com o mesmo. Curador do Palais de Tokio nos anos 90, foi responsável por uma série de modificações estruturais daquele espaço, buscando promover exposições que jogavam de maneira *tática* com a instituição e transformando o espaço expositivo num local habitável, de encontro. A *estética relacional* busca pensar a arte enquanto um *interstício social* (conceito extraído da teoria de Karl Marx), um intervalo, uma

descontinuidade. Num mundo onde as relações humanas são cada vez mais mecanizadas, a arte atua como uma poderosa fonte de intercâmbios.

*Modos de Hacer*, organizado por Paloma Blanco, é um livro que traz uma constelação de textos teóricos sobre *arte pública de novo gênero* e relatos de diferentes grupos ativistas contemporâneos. Ajudou-me a entender os acontecimentos históricos da arte pública e seus desdobramentos na atualidade, bem como, apropriar-me do conceito de *arte pública de novo gênero*. A partir deste livro, pude compor basicamente a parte de referência histórica, sobretudo o texto-resenha de Paloma Blanco sobre “Mapeando o Terreno” de Suzanne Lacy que compõe o capítulo 2 desta pesquisa. Somaram-se a esta, contribuições de Miwon Kwon e Rosalind Krauss.

Temos ainda a contribuição de Michel Foucault e do conceito de *heterotopia*, apropriado para se pensar o intervalo que o projeto em arte colaborativa representa em relação aos modelos mais tradicionais em arte.

Por fim, Reinaldo Laddaga em seu livro *Estética de la Emergência* é referenciado para pensarmos a reorientação no campo da arte na qual um número crescente de iniciativas de artistas vem facilitando a participação de grandes grupos de pessoas em projetos que ocupam comunidades locais e exploram formas experimentais de socialização.

A presente pesquisa divide-se portanto, em três capítulos chamados aqui de *vias*:

*Via 01* – Paisagem Revisitada - Refere-se à constituição urbana da cidade de Florianópolis e a perda gradual de seu convívio marítimo como consequência das práticas de diferentes tipos de aterramentos urbanos. Enfatiza, sobretudo, as transformações a partir da década de 1970, com o

objetivo de situar o leitor na lógica urbanística de seu planejamento. Tais planejamentos estão ligados aos princípios modernistas de funcionalidade que privilegiam o fluxo automotivo, sendo o modelo hegemônico de pensar a cidade até o presente.

Após a contextualização histórica e a visualização da lógica do planejamento urbano da cidade, temos uma parte mais intimista onde se busca mostrar estas transformações urbanas por meio do olhar de quem habitou o espaço. Neste momento faço uso de relatos da minha experiência-memória frente ao aterramento para a construção da Via Expressa Sul no ano de 1996. Neste sentido, trago uma série de trabalhos poéticos resultantes de derivas sobre o aterro no período de 1999 e 2000.

Cabe ressaltar que estes trabalhos não são vistos aqui como objetos autônomos resultantes de uma poética meramente obsoleta, mas atuam como peças, fragmentos de um conjunto cuja temporalidade e espacialidade se dão de forma lenta e contígua. Portanto, os trabalhos-fragmentos são índices do conjunto que emerge de uma memória tida como não-linear. Seria mais apropriado, a despeito da própria metáfora do aterramento, pensarmos em camadas, em justaposições espaço-temporais, que formam um quebra-cabeça cuja composição é flexível e resulta em uma *bricolagem* com a minha experiência presente. Nesta camada da memória poética meus trabalhos passavam notadamente por uma *clave* simbólica, por certo formalismo estético, ao passo que o espaço, o lugar da deriva, a via expressa em potencial, atuava num interstício, num lugar de flutuação, de possibilidades de *usos* muito mais explícito do que atualmente.



Por um lado, esta ressalva é importante pois ela isenta os trabalhos anteriores de qualquer tipo de justificativa. Por outro lado, servem como pontos de referências para dimensionar a transformação não só daquele lugar como da minha forma de pensar e praticar arte que se alterou totalmente nestes últimos anos, sobretudo com a experiência do mestrado.

Esta mesma *via* proporciona por meio de caminhadas e derivas, o *encontro* com o presente, com o universo da atuação em campo: o aterro situado no centro do bairro, onde estão localizados os barracões de reciclagem.

Via 02 – Panorama Entrecortado – Idéias e Ações na Arte Pública -

Esta *via* representa os referencias históricos das ações artísticas que se utilizaram do espaço público. Num segundo momento, busco trazer dados de uma história paralela, de ações diretas, que se utilizavam do cotidiano como matéria para seus trabalhos, tornando as fronteiras entre arte e vida rarefeitas. Ações como *happenings*, *performances* e *situações construídas* cuja força poética alterou o modo de perceber a arte pública, obrigando, por assim dizer, a formulação de um discurso crítico de arte que abarcasse tais manifestações. Esta dinâmica era contrária à arte tradicional modernista na qual o artista e sua arte tinham que modelar-se, muitas vezes, a princípios discursivos para serem aceitos.

Na última parte deste *capítulo-via* trago as contribuições e desdobramentos deste período à arte contemporânea que utiliza como procedimento projetos colaborativos. Pretendo, assim, criar um terreno, uma base de referência histórica sólida, onde busco alicerçar meu projeto na comunidade da

Costeira do Pirajubaé, que vem sofrendo diferentes transformações na paisagem urbana local por meio de aterramentos diversos.

Finalmente, a Via 03 – Memória e contaminação – Dando Novos significados ao Lugar - Refere-se ao contato com a comunidade propriamente dita e busca articular os *caminhos simbólicos* que possibilitaram subsídios teóricos no decorrer das minhas escolhas diante aos desafios da prática.

O trabalho de campo, resulta de uma nova caminhada pela paisagem do bairro, onde o *encontro* só é possível à medida que me afasto do aterro da via expressa e em que ele se transforma num espaço contraditório de passagem e de vínculo entre o meu mundo e o mundo do *outro*.

Por meio do cotidiano desta paisagem, através de escolhas pessoais que compreendem a passagem por determinados caminhos e não por outros, busquei o encontro com a *alteridade*. A cidade sob este prisma, toma o significado de quem a habita, suas paredes, muros e avenidas possuem olhos atentos, bocas que contam histórias, ouvidos que percebem os desejos silenciados. Assim a cidade pode ser lida como uma imensa matéria orgânica, pulsante.

Em virtude do bairro Costeira do Pirajubaé, da cidade de Florianópolis, apresentar a condição específica de possuir espaços destinados à reciclagem tais como o trabalho sistemático de *catadores* de resíduos recicláveis, senti a necessidade de traçar diálogos entre estes profissionais e a comunidade em geral. Tais profissionais não possuem uma organização ligada à auto-gestão por isto tornam-se alvos frágeis à exploração como única possibilidade de trabalho, vivendo de maneira precária, muitas vezes sem acesso à moradia, à saúde e à alimentação dignas.

No intuito de trazer visibilidade a estes espaços valorizando o trabalho árduo e silencioso realizado por estes profissionais, enfatizo a importância dos mesmos para a construção de modelos de *sustentabilidade*<sup>1</sup>. Trata-se da possibilidade de desenvolver na comunidade em geral o respeito para com estes profissionais dando-lhes novas oportunidades de atuação e inclusão profissional que lhes devolva a dignidade e a auto-estima.

O uso sustentável de recursos renováveis ligado a tecnologias alternativas de geração de energia e reaproveitamento de materiais recicláveis, tem sido tema de inúmeros debates em diferentes setores da sociedade como alternativa viável de conservação dos recursos naturais imprescindíveis a uma melhor qualidade de vida.

Por meio de reuniões e oficinas com enfoque no reaproveitamento e na reciclagem, esta se buscando potencializar este profissional tornando-o gerenciador de seu próprio cotidiano e multiplicador de tais saberes à comunidade em geral, criando uma rede de relações complexas, num convívio duradouro.

Cabe ressaltar ainda, que o processo esta em andamento, por ser um projeto de demandas coletivas, que depende da colaboração e gerenciamento de todos envolvidos, o tempo institucional relacionado ao prazo de fatura da pesquisa não corresponde ao tempo de realização no contexto específico. Portanto, o que se esta enfatizando até o presente são os fluxos onde a vivência entre diferentes atores sociais criam um território vivo e impermanente.

---

<sup>1</sup> Termo que surge em contraposição ao *desenvolvimento sustentável* baseado na indústria. Os protagonistas da *sustentabilidade* acreditam que as mudanças devem ocorrer nas raízes, ou seja, novas práticas econômicas e filosóficas para contextos sociais específicos.

Assim, o texto a seguir apresenta-se como um roteiro, um mapa que articula diferentes subjetividades, complexidades e contradições.

## Via 01 - Paisagem Revisitada

*Toda a paisagem é forçosamente natural e artificial, por que toda a paisagem não existe para si, mas sim para uma mente que a percebe e a concebe. Não é para ela que toda a paisagem se produz, mas é nela que tal produção se realiza. Nesse sentido, toda a paisagem é uma invenção, seja ela resultado de uma dinâmica do real, ou do real pensado.*

Laymert Garcia dos Santos

## 1.1 – Paisagem Articulada

No fim da Idade Média, com o advento cada vez mais crescente das cidades enquanto pólos comerciais, vemos surgir o interesse pela paisagem enquanto pitoresco. Conforme Flores, *etmologicamente, Houaiss (2001) situa em 1549 o registro inaugural do termo, no idioma francês – paysage – numa acepção relacionada às chamadas belas-artes*<sup>2</sup>.

A paisagem enquanto gênero pictórico, entretanto, permaneceu durante séculos como mera demonstração de habilidades técnicas, sendo considerada como um tema menor em relação às narrativas clássicas. Somente nos séculos XVIII-XIX com o romantismo, a paisagem figurará em primeiro plano como possibilidade de se atingir o *sublime*. A pintura de paisagem instaura uma nova maneira de ver o mundo, um retorno do humano ao *estado de natureza* e a consciência da sua pequenez diante das forças naturais. Genericamente, a paisagem sempre foi percebida de forma dicotômica, como algo relacionado ao que está fora, a uma exterioridade desregrada.

Apropriando-me do conceito de *médiance* fundado pelo geógrafo cultural Augustin Berque por meio da análise de Flores, busco perceber a paisagem a partir da articulação da realidade objetiva e da percepção subjetiva tornando-a um complexo de confluências, ao invés de uma visão calcada na dicotomia: cultura-natureza. Assim:

[...] o ponto de vista deve formular um princípio de integração que dê conta, ao

---

<sup>2</sup> FLORES, J. **Da Paisagem Imposta à Paisagem Desejada: A Dimensão Cultural como Eixo Referencial na Recuperação de Cenários Degradados**. Tese de doutoramento. UFSC: Programa de Pós Graduação em Engenharia de Produção, 2005, p. 94

mesmo tempo, das transformações subjetivas ou fenomenológicas (metáforas) e das transformações objetivas e físicas (metabolismos ecológicos, ciclos, etc) que contribuem para dar ao meio, um sentido de unidade.<sup>3</sup>

Sob este parâmetro, percebo o horizonte da paisagem urbana a partir de camadas sobrepostas que aproximam ou distanciam formas de habitar o tempo-espaço e que nunca param de se articular: textura complexa.

## 1.2 – Maneiras Possíveis de Ver e Pensar a Cidade

As sucessivas mudanças na paisagem urbana vão criando falhas e vazios. Nestes espaços destinados a uma funcionalidade específica, estão verdadeiros halos que ignoram a potencialidade do encontro. Refiro-me à prática de aterramentos para a construção de vias expressas que, em cidades litorâneas, se lançam sobre o mar, sufocando-lhe a potência da deriva ou que extinguem as esquinas para dar lugar ao fluxo automotivo.

Michel De Certeau ao analisar as técnicas racionais que pensam buscar a melhor maneira de organizar o cotidiano seja em planejamentos urbanos, em relações de trabalho e/ou consumo, traz à tona as resistências anônimas do homem ordinário, daquele que habita e reinventa o seu dia-a-dia. O autor cria uma distinção entre *lugar* e *espaço* ou ainda *lugar* e *lugar praticado*. Tal distinção refere-se ao uso do habitante pelo qual ele altera objetos e códigos pré-definidos de forma não obediente e passiva, abrindo o seu próprio caminho e redefinindo, ainda que silenciosamente, a sua *arte de viver*.

---

<sup>3</sup> BERQUE (1990) Cf. FLORES, J., p. 96

Sobre a distinção entre *lugar* e *espaço* De Certeau, nos coloca:

Um *lugar* é a ordem (seja ela qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações da coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para as duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do *próprio*: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar próprio e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direções, quantidades de velocidade e a variável do tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram[...] <sup>4</sup>

Neste sentido, apropriando-me do conceito de *lugar* e *espaço* (*lugar praticado*) de De Certeau, busco pensar o planejamento urbano imposto e o uso que lhe é conferido. O *lugar* geometricamente planejado e realizado pelo urbanismo é reinventado pelo seu transeunte, em seus passos que escolhem determinados caminhos, criando *atalhos* e *desvios*, adaptando dispositivos funcionalistas em objetos utilitários que respondam a uma verdadeira necessidade, enfim, transformando o *lugar* em *lugar praticado*.

O antropólogo Marc Auge, confere à contemporaneidade, o termo *supermodernidade*, enfatizando o *excesso* como sendo o aspecto preponderante deste tempo-espaço. Neste sentido, situa a *abundância de fatos* num tempo cada vez mais acelerado, o *excesso de espaço* devido ao *encolhimento do planeta* (desenvolvimento de transportes rápidos, economia mundializada, meios de comunicação operando em redes), e, por fim, a *individualização* por meio de um aparelho publicitário que cria sistemas de representações de identidades e subjetividades. Dentro deste contexto, o autor

---

<sup>4</sup> DE CERTEAU, M. A *Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.201



problematiza o que é o centro de sua análise, a definição de *lugar* e *não-lugar*.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.<sup>5</sup>

Sob o conceito de *não-lugar*, busco pensar os lugares específicos das vias, destinados à passagem, que não estabelece uma relação de pertencimento.

Trata-se de projetos urbanos resultantes de um ordenamento racional que não toma mais o indivíduo como medida que têm escalas desproporcionais às experiências humanas. A situação não é uma localização, mas um deslocamento, um transitar entre as coisas. Michel De Certeau funda esta cidade resultante de uma utopia urbanística sobre uma tríplice operação:

- 1 – a produção de um espaço próprio: a organização racional deve portanto, recalcar todas as poluições físicas, mentais ou políticas que a comprometeriam;
- 2 – estabelecer um não-tempo ou um sistema sincrônico, para substituir as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições: estratégias científicas unívocas, possibilitadas pela redução niveladora de todos os dados, devem substituir as táticas dos usuários que astuciosamente jogam com as ocasiões e que, por esses acontecimentos-armadilhas, lapsos da visibilidade, reintroduzem por toda a parte as opacidades da história;
- 3 – enfim, a criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade: como a seu modelo político, o Estado de Hobbes, pode atribuir-lhe pouco a pouco todas as funções e predicados até então disseminados e atribuídos a múltiplos sujeitos reais, grupos, associações, indivíduos[...]<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> AUGÉ, M. Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da Supermodernidade, 1994, p.73

<sup>6</sup> DE CERTEAU. A Invenção do Cotidiano, p.173

A cidade como um suporte de assepsia e fragmentação. Cada bairro delimita-se na sua territorialidade específica, o poder em lugar de destaque, a memória ao centro destina-se à divisa turística. Na periferia, vias expressas velozes, circulação de pedestres, exclusiva, em áreas comerciais ou caminhos bem demarcados (passarelas, parques, praças, etc.). Aos moradores de baixa renda, uma favelização padronizada, que maquia a complexidade dos problemas ali engendrados<sup>7</sup>.

Esta operação que tangencia os ideais modernistas de ver e pensar a cidade sob uma perspectiva racional e universal, tornou-se, na cidade de Florianópolis, o modelo hegemônico dos planejamentos urbanos, sobretudo, a partir da década de 1970.

### **1.3 - Breve histórico de aterramentos na cidade de Florianópolis**

A cidade de Florianópolis sempre se relacionou com o mar. Nos tempos coloniais, dele dependia diretamente, seja enquanto superfície de circulação entre ilha-continente ou mesmo entre as freguesias ao longo da costa, seja pela sobrevivência em relação à atividade pesqueira ou ainda como depósito de dejetos.

---

<sup>7</sup> Mas que por fim, não contém as ocupações clandestinas em áreas de risco, sobretudo, nas encostas da cidade.



Figura 01 – Foto, possivelmente dos fins da década 1910/20, mostra o intenso comércio marítimo que se desenvolvia as margens do Mercado Público de Florianópolis, que recebia toda uma série de produtos e pessoas vindos do continente. Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina ([www.ihgsc.org.br](http://www.ihgsc.org.br))

Contorno e limite urbano, o mar foi sendo aterrado periodicamente pela população de forma lenta e cotidiana. *A cidade, entendida como um organismo vivo, expelia seus rejeitos em direção às águas*<sup>8</sup>. Neste sentido, espaços criavam-se a partir da demanda do próprio interior urbano, o material ali depositado resultava do ruir e reconstruir e estavam atrelados à concepção de mar enquanto margem e depósito de lixo. Ao final do século XIX, a prática dos aterramentos, sob uma visão técnico-administrativa, era justificada segundo uma necessidade de saneamento, restauração e urbanização das áreas centrais da Província. Tais aterros, mecânicos, naquele período, não seguiam um projeto urbano ou qualquer tipo de planejamento: seus espaços eram criados e sua funcionalidade era dada a partir do seu uso. Assim, deu-se, por exemplo, a segunda ala do mercado público; a Prainha – área nas imediações do Forte de Santa Bárbara, onde funcionou a Capitania dos Portos e a cabeceira da ponte Hercílio Luz, hoje praça cívica. A característica marcante destes aterros é que, como se davam de forma lenta e progressiva, não anulavam a relação entre habitantes da cidade e o mar. Eram camadas de sobreposição que afastavam a contingência marítima, mas sem dela se desfazer.

Desde a primeira póvoa, os vetores das ruas urbanas centrais eram voltados para o quadrante sul, ou seja, para o porto marítimo, de onde vinham transeuntes e uma diversidade de produtos. Para se chegar à ilha, inclusive os raros automóveis do século XIX, era necessário a utilização do transporte marítimo.

Com a construção da ponte Hercílio Luz, em 1926, o traçado urbano tem seu eixo torcido para o oeste. Esta torção de fluxos na cidade pode ser entendida, segundo o historiador Paulo César dos

---

<sup>8</sup> SANTOS, P. Espaço e Memória: O Aterro da Baía Sul e o Desencontro Marítimo de Florianópolis. Dissertação de Mestrado. UFSC, 1997, p.27

Santos<sup>9</sup>, como a primeira grande perda de sociabilidade marítima pela qual passou a Ilha de Santa Catarina. Vê-se aí uma nova realidade urbana construindo-se que enfatiza a rodovia como meio de circulação de pessoas e produtos. Esta ênfase vai se tornar cada vez mais presente na vida cotidiana da cidade e ponto crucial nos projetos urbanos que começam a surgir. No final da década de 1960 e início dos anos 1970, percebemos, na opinião pública, as primeiras insatisfações em relação ao esgotamento da ponte Hercílio Luz na sua função de escoamento do fluxo, provocando enormes filas de veículos. Este fato é agravado pela queda da ponte *Silver Brigde*, em Ohio, nos Estados Unidos, em 1967, cujo modelo era similar ao da ponte Hercílio Luz, causando uma sensação de insegurança aos usuários<sup>10</sup>.

Estavam criadas as condições para a construção da segunda ponte ligada a uma concepção de desenvolvimento que privilegiava o “progresso” e sistematizada no Plano Catarinense de Desenvolvimento.

Este plano da esfera estadual estava em consonância com o Plano Nacional do Desenvolvimento (PND) do governo Médici. A construção da segunda ponte, ao que tudo indica, parece se inscrever no conjunto de obras de modernização do país, que reificará o automóvel e as auto-estradas, como símbolo de progresso e desenvolvimento.”<sup>11</sup>

Nesta lógica, o número de carros que diariamente passavam sobre ponte estabelecia balizadores de análises quantitativas, sendo indicador de níveis de desenvolvimento urbano. Quanto

---

<sup>9</sup> Ibid, p. 31

<sup>10</sup> V. Documentário de Zeca Pires. A Ponte Hercílio Luz: Patrimônio da Humanidade, 1996

<sup>11</sup> SANTOS, P. Espaço e Memória: O Aterro da Baía Sul e o Desencontro Marítimo de Florianópolis. Dissertação de Mestrado. UFSC, 1997, p. 60

maior o fluxo, mais a cidade estava apta a se inscrever nos programas de expansão urbana, fechando-se aí um ciclo cujo eixo é movido pela malha viária.

A segunda ponte, Colombo Machado Salles<sup>12</sup> (1972-75) trouxe, além de um maior número de automóveis, uma área aterrada que afastou, de maneira contundente, o convívio marítimo do centro da cidade. O aterro da Baía Sul foi criado para dar suporte viário à ponte. Ao contrário dos aterros mecânicos, tivemos ali um procedimento de aterro hidráulico, onde a areia do fundo do mar foi sugada por meio de dragas e lançada à orla, ou seja, algo que se sobrepôs de forma externa à vida da cidade<sup>13</sup>.

Neste momento, podemos perceber as transformações que definiram uma cidade inicialmente marinheira para uma cidade eminentemente rodoviária:

“Neste interstício entre a Florianópolis de terra e de mar é possível encontrar os indícios que revelam uma grande descontinuidade, que pode ser entendida como uma dobra entre uma Florianópolis histórica – qual seja uma cidade carregada de empiricidades, de ruas estreitas, com um casario acanhado e voltada para o mar, sendo dele dependente como foi inegavelmente até a primeira ligação em 1926 e continuou, mesmo que de maneira decrescente, até o final da década de 70 – e uma Florianópolis aterrada, carregada de planificação que, apesar de ter surgido para dar resposta aos problemas cotidianos da cidade é um fruto do planejamento urbanístico total, típico de seu tempo marcado pela escolha de soluções rodoviárias, ou, como queriam alguns anúncios da imprensa da época, uma *nova capital*.”<sup>14</sup>

O aterro da Baía Sul constitui-se num espaço de esvaziamento da experiência humana, dando

---

<sup>12</sup> Engenheiro e Governador do Estado (1971-1975)

<sup>13</sup> Seis quilômetros quadrados de superfície plana, cortado por rodovias, In: SANTOS, p.33

<sup>14</sup> Idem, p.14

lugar à experiência intermediada pelo automóvel, neste sentido, a paisagem urbana sofre um achatamento em relação a sua percepção a partir de um olhar de superfície, veloz, distante e passageiro.

Seu projeto inicial idealizado pelo então governador, o engenheiro Colombo Machado Salles, previa áreas de lazer e recreação assinadas por Burle Marx. Entretanto, este projeto paisagístico e recreativo não se efetiva totalmente, por falta de verba e interesse político. Várias discussões foram feitas sobre o uso e não-uso do aterro, das 23 instalações<sup>15</sup> previstas no projeto original, apenas 08 foram executadas (totalmente: Palácio do Governo, Assembléia Legislativa, Palácio da Justiça, terminal de ônibus e Tribunal de Contas; parcialmente: Secretaria – somente a da educação - e as quadras esportivas de maneira muito precária). As demais instalações que não tinham uma ligação direta com o governo, sequer foram iniciadas.

O Aterro da Via Expressa Sul, baseia-se na mesma lógica de planificação urbana adotada na década de 1970. Trata-se de uma extensa faixa de terra que utilizou o aterramento hidráulico como procedimento, e que tem como objetivo o fluxo automotivo entre o centro e a região sul da ilha, incluindo aí, o trânsito até ao aeroporto.

Suas obras iniciam-se em 1996, são paralisadas em 1997, retomadas em 1999 e inauguradas

---

<sup>15</sup> Na proposta de ocupação do espaço físico do Aterro da Baía Sul, de acordo com o projeto de urbanização estavam previstas 23 instalações: 01) Palácio do Governo, 02) Assembléia Legislativa;03) Secretarias do Estado;04) Palácio da Justiça; 05) Prefeitura;06) Museu; 07) teatro;08)Biblioteca;09) Prédio dos correios e Telefonias; 10) Centro Comercial; 11) Centro Localizado; 12) Escritórios para a iniciativa privada; 14) garagens; 15) Restaurantes/Bar;16) Quadra de futebol;17) quadra de basquetebol; 18)aeromodelismo; 19)Velomodelismo;20)Posto Petrobrás;21) *Playground*; 22)Terminal de ônibus; 23) Tribunal de Contas.

In: OLEAS, V. O Lazer no Aterro da Baía Sul em Florianópolis: o abandono de um grande Projeto. Dissertação de mestrado em Sociologia Política. UFSC, 1994 , p.63

em setembro de 2000. Se olharmos seu projeto original, de 1972, idealizado pela equipe do engenheiro Colombo Machado Salles, o Aterro da Via Expressa Sul, assim como os demais aterramentos, representa uma parcela de um projeto maior, o “Anel Viário”, que visa construir uma via expressa no entorno de toda a ilha. *Aterrar significaria preservar a parte densamente ocupada e considerada intocável.*<sup>16</sup>

Frente a esta contextualização torna-se visível a lógica de invenção do aterro, aqui pensado também como um *não-lugar*, pois resulta de um *espaço do excesso*, com escala dimensionada às máquinas. Não é *histórico*, porque é iconoclasta, suas referências e memórias estão circunscritas em um lugar do espetáculo, destinado a uma demanda turística. Não é *relacional* pois dificulta a sociabilidade e tampouco *identitário* pois resulta de um projeto imposto externamente por saberes técnico-administrativos que não levam em consideração as necessidades das localidades nas quais se inscreve.

Percebemos que há de uma maneira geral, um discurso esquizofrênico no que se refere à constituição das cidades e dos espaços públicos atuais. Por um lado está centrado no preservacionismo, comprometido com certo tipo de turismo histórico, que tem sua área delimitada no centro histórico cidade. Por outro lado, temos um outro eixo que se expande em direção aos fluxos e a periferias por meio de vias expressas. A fragmentação baseada na função, percebida pelos

---

<sup>16</sup> Aterro da Baía Sul palestra proferida pelo Eng. Colombo Salles no debate Prós&Contras Florianópolis 266 anos, em 1992. Cf: Santos, P. , p.62



situacionistas<sup>17</sup>, atinge seu grau máximo. A privatização dos espaços públicos, a corrida imobiliária, e uma certa *higienização* objetivando apaziguar os conflitos sociais inerentes ao capitalismo, com arquiteturas “anti-mendigos”, tornam-se *estratégias* cada vez mais comuns nos centros urbanos. A lógica da *esquize*, preservacionista e expansionista, são faces da mesma moeda, atuam sob a mesma ótica funcionalista. Não menos perverso, vemos o próprio estado dando uma *chance* à população de se colocar em relação ao planejamento da cidade sob a suspeita do “politicamente correto”. Entretanto, trata-se muitas vezes, de um aquietamento das potencialidades participativas, visto que os coordenadores destas iniciativas na comunidade têm certo comprometimento político e uma tendência a manter a lógica corporativista que garanta a sua própria existência.

Outra tendência deste tipo de Planejamento é reproduzir a visão fragmentária da cidade difundida nos gabinetes, onde os interesses dos participantes sobressaí ao interesse comum.

#### **1.4 - O contingente que emerge**

A cidade, assim, é entendida sob um projeto de assepsia e fragmentação. Ao negar o contingente, num sistema de linguagens legitimadas, o modernismo urbano privilegiou uma normatização classificatória onde a dinâmica baseava-se na inclusão e exclusão. A ordem racionalizante quer excluir o caos. Para tanto, mantém um discurso que inibe e não reconhece a

---

<sup>17</sup> Grupo de intelectuais, artistas e ativistas que se formou na Europa do pós-guerra, no final da década de 50, que criticava a lógica da sociedade urbana moderna baseada na funcionalidade, propondo como prática de enfrentamento a construção de *situações*, um jogo de acontecimentos que sugerem experiências afetivas.

diferença, a alteridade, o incerto.



Figura 02 - *Lugar Praticado*: Meninas do bairro transformam o aterro em espaço lúdico, 1998

Entretanto, na medida em que as obras de construção da Via Expressa Sul param por falta de verbas, o espaço torna-se um *lugar praticado*, um *interstício*.

Vagarosamente, a população do entorno passa a “invadir” e *fazer uso* daquele espaço para seu lazer ou mesmo para sua sobrevivência, como é o caso de moradias feitas a partir de pedras retiradas das obras do túnel e que serviam de abrigo aos sem-teto de passagem pela região.

Neste sentido, a *cidade-conceito*, aquela planejada pelos urbanistas para ser asséptica e racional, se degrada. Moradores improvisavam pontes que lhes possibilitavam cruzar a um *lugar* que só lhe era permitido assistir impotentemente. Ali uma extensa areia com o mar ao fundo, remetiam a uma paisagem praiana. O (*novo*) *Campeche* como a própria população o nomeou, transforma-se numa espécie de *espaço enunciativo*, que se dá a partir da apropriação, do uso que as pessoas dão

ao sistema topográfico. O contingente emerge mesmo depois de tantas camadas de areia.



Figura 03 - passagem clandestina criada pela comunidade ao *aterro abandonado*, 1998

Como gerar um descompasso? Como provocar uma resposta, ainda que silenciosa, à lógica geometrizarante dos *lugares* urbanizados, sem cair num apelo nostálgico? De Certeau localiza nos passos dos pedestres urbanos uma gramática descontínua que opera na contra-mão dos *lugares* fixados pela ordem [...] supõe-se que sejam desvios relativos a uma espécie de sentido literal definido pelo sistema urbanístico<sup>18</sup>.

Os percursos que surgem a partir destes passos constituem-se em um outro tipo de mapa, um mapa qualitativo, efêmero, resultante de um jogo subjetivo, que se faz pela apreensão sensória, vibrátil do espaço real vivido. Sob este ponto de vista, a cidade se dá em sua espacialidade pelo *uso* e não pelo planejamento geométrico de suas ruas.

---

<sup>18</sup>DE CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994, p.45

Deste modo, de encontro aos projetos de desenvolvimento urbanos rígidos e racionais, planejados por um olhar de fora “especializado”, vemos surgir estruturas urbanas espontâneas que se estabelecem em intervalos (terrenos baldios, vias expressas, lugares de aterramento, marquises, praças, prédios abandonados, etc.) nascidos das necessidades daqueles que habitam o *espaço*. Tratam-se de espaços informais, de novas configurações que possibilitam sociabilidades imprevistas, encontros em potencial, escapando ao plano e à estruturação racionalistas.



Figura 04 - mar aterrado, obras da Via Expressa Sul, 1997- acervo digital da casa da memória, Fpolis



Figura 05 - pedras retiradas da construção do túnel, utilizadas como camada no aterro da via expressa sul, 1997 – acervo digital da casa da memória – Fpolis.



Figura 06 - paisagem anterior às obras da Via Expressa Sul, 1995 – acervo da casa da memória – Fpolis.

## 1.5 - relato, memória que ressoa

*Todo o relato é um relato de viagem,  
uma prática do espaço.*

De Certeau

No período do aterramento da Via Expressa Sul, cruzava, cotidianamente, parte do bairro dos Saco dos Limões até o bairro da Costeira do Pirajubaé onde lecionava história. Muitas vezes fazia este percurso à pé ou de bicicleta, quando o vento sul permitia, pois senão o mar batia com violência na encosta urbana lançando-se sobre o asfalto. A convivência com o mar era muito próxima. Embarcações artesanais trafegavam ao lado de veículos automotivos; o asfalto sólido e culturalmente implantado contrastava com a fluidez aquosa de um meio que metaforicamente nos induz à inconstância, à deriva e à incerteza da natureza. Esta convivência se dava também de forma imaterial no constante cheiro de maresia ou da bruma úmida que por vezes pairava naquelas encostas. A paisagem que funde estes dois aspectos cultural-natural, era reforçada por ranchos que a pontuavam agregando homens, mulheres e crianças na extração de berbigão e camarão. Demarcava-se ali uma *terceira margem*<sup>19</sup> entre o mar e o asfalto.

Entretanto, no ano seguinte, a paisagem mudou abruptamente: dragas passaram a disputar o espaço antes de exploração artesanal, sugando a areia e redirecionando-a àquela *terceira margem*. Os ranchos tiveram que ser removidos e transferidos, temporariamente, para a Tapera (bairro

---

<sup>19</sup> Termo extraído da obra de Guimarães Rosa.



vizinho). Inicialmente, a extensa faixa de areia era quase movediça, mas devido à sobreposição incessante de novas camadas, o mar foi se afastando e a terceira margem transformou-se numa planície arenosa semelhante a uma praia.

O que vale ressaltar aqui não é a valoração deste acontecimento, se foi bom ou ruim, mas sim a forma como ele se deu, o que resultou desta intervenção impositiva e o que poderia estar sendo feito em contrapartida. Deste modo, busco recuar a qualquer apelo nostálgico que nos remetam a ressurreição de lugares que se perderam ou um retorno ao estado de natureza ou qualquer outra saída romântica à situação.



Figura 07 - Da série: *Cidade-Espetáculo*, 1996  
Foto: Tatiana Rosa

A comunidade foi tomada de surpresa, não houve uma consulta prévia. A sensação é que, da noite para o dia, centenas de operários tinham surgido com a areia submersa e o espaço se transformara num imenso canteiro de obras. Os engenheiros figuravam como detentores do saber e reforçavam as diferenças que, por sua vez, traziam à tona hierarquias instituídas.

O curioso é que a intervenção gigantesca constituiu-se num evento, num *espetáculo* onde a

população, devido às proporções de parque temático, participava numa posição contemplativa. Os mais críticos, apesar da impotência, tratavam de registrar e elaborar trabalhos acerca do acontecimento.

Como resposta oficial, no mesmo ano que iniciaram as obras, foi criado um quiosque que buscava dar informações à comunidade por meio de um folder que misturava publicidade e propaganda e um vídeo que simulava o resultado final da obra, onde, inclusive, previa espaços de convívio social que até hoje não se efetivaram.

Em 1997, entretanto, as obras pararam por falta de verba e assim permaneceram por dois anos. Foi neste momento que a comunidade num sentido contrário e talvez inconsciente, se apropriou informalmente do espaço.

Lancei-me, efetivamente, nesta paisagem. Por meio de longas caminhadas, comecei a deparar-me com restos de materiais que eram significativos do ponto de vista de sua expressividade plástica. Como uma arqueóloga às avessas, que lança mão dos métodos científicos de percepção e análise, comecei a perceber o quanto de memória existia naqueles vestígios, mas minha preocupação não era de remontar uma história passada, e sim de constatar a desordem desta memória, a carga subjetiva que se apresentava latente. Fiz inúmeros ensaios fotográficos e uma intervenção no lugar que resultou na composição das amostragens numa mandala muito influenciada, na época, pelos trabalhos nômades de Richard Long<sup>20</sup>. Era uma tentativa de reorganizar aquele

---

<sup>20</sup> Richard Long vem de uma tradição inglesa de artistas de paisagem e, através de suas caminhadas solitárias por lugares conhecidos ou estrangeiros, estabelece marcas pessoais com recursos reduzidos encontrados *in loco*. Estas intervenções se desdobram entre as décadas de 1960 à 1980.

acontecimento, criar novas possibilidades de linguagem e leitura. O trabalho foi entregue ao lugar, causando uma descontinuidade naquela paisagem. O caráter impermanente, de efemeridade, era ponto central desta intervenção, pois tratava-se de um outro resíduo que acentuava o tempo e suas camadas incontidas. Poderia ser lida como um auto-retrato no sentido de que tratava-se de uma marca resultante de um processo de seleção e escolha muito particular, de caminhadas num lugar que é tanto o seu tamanho e forma geográfica quanto a mensuração de minha experiência.

A errância, o exercício nômade, reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Num processo de perceber a paisagem enquanto suporte vivo e poético vê-se a noção de tempo e espaço ampliada, coabitando a periferia do corpo de quem ali transita.

[...] A mesma distinção entre o espaço nômade e o espaço determinado pelo Estado. 'Nomos' contra 'polis'. Um espaço sedentário, rigorosamente parcelado e cercado pelas instituições de poder, é contrastado pelo espaço do nomadismo, liso e fluído, sem fronteiras. Um espaço produzido pelo movimento – em contínua variação, aberto e turbulento, em que os fluxos se distribuem – em vez de um espaço fechado, feito para coisas lineares e sólidas[...] Ao contrário do migrante, o nômade faz da desterritorialização sua relação com a terra, convertida em simples solo; suporte de suas andanças.<sup>21</sup>

Deste modo, o trabalho resulta de minha prática andarilha e estabelece um marco, ainda que espacialmente efêmero, mas que se inscreve na memória e se reinventa em novas circunstâncias.

---

<sup>21</sup> BRISSAC, N. Paisagens Urbanas, p.308



Figura 08 - *Mandala*, intervenção no aterro em 1998. Foto: Tatiana Rosa

## 1.6 - a caixa de pandora

Como desdobramentos destas caminhadas e intervenção na paisagem, surgiu um outro trabalho chamado *As caixas de Pandora*. Constituiu-se de cinco caixas de vidro. Cada uma continha amostras dos vestígios encontrados na paisagem; na tampa das caixas, a reprodução de fotografias dos vestígios no lugar onde foram encontrados. Deste modo, o trabalho atuava como um *non-site*<sup>22</sup>, uma espécie de desdobramento por meio de fotografia e/ou amostragem de materiais extraídos da paisagem e que transitam pelos espaços da arte. O *non-site* é comumente interpretado como o registro de uma ação no *site* (local da intervenção). Entretanto, devemos extrapolar a aparência primeira deste recurso e entendê-lo como uma nova fala sobre o trabalho (*site*) e não um mero substituto do mesmo.



Figura 09 - *Caixas de Pandora*, 1999 (detalhe da instalação) – Foto: Tatiana Rosa

---

<sup>22</sup> O artista Robert Smithson desenvolveu paralelamente a suas mega intervenções em áreas industriais ou desérticas (*sites*) o dispositivo do não-lugar (*non-sites*) [...] o *non-site* é uma espécie de mapa que aponta para um lugar específico, mas um mapa feito de fragmentos (*material recolhido, desenhos, cartografia, fotos, filmes, textos, etc.*) [...] Cf. BRISSAC. Paisagens Urbanas, p. 412

Pandora, segundo a mitologia grega, foi quem abriu a caixa que Zeus havia dado à humanidade, libertando todos os males. Logo depois de Prometeu ter roubado o fogo sagrado dos deuses para dá-lo à humanidade, o rei dos deuses decidiu inpingir severos castigos à raça humana. Zeus ordenou que Hefestos, o deus-ferreiro, fabricasse um corpo com barro e água, e que ao mesmo fossem concedidos a força vital e a voz, e que essa jovem virginal fosse tão linda quanto as deusas imortais. Recebeu de cada um dos deuses, a graça, a beleza, a persuasão, a inteligência, a paciência, a meiguice, a habilidade na dança e nos trabalhos manuais. Hermes, porém, pôs a traição e a mentira em seu coração. Foi, então, enviada a Epitemeu, irmão de Prometeu, juntamente com uma grande arca. O irmão já havia lhe prevenido para que não recebesse nenhum presente dos deuses e por isso Epitemeu tentou recusar a oferenda. Contudo, ao lembrar-se do terrível castigo que o rei dos deuses havia imposto a Prometeu, Epitemeu – cujo nome significa ‘percepção tardia’- apressou-se a desposar Pandora.

Prometeu, antes de ser aprisionado no topo da montanha, conseguiu alertar Epitemeu para que não tocasse na arca e Epitemeu transmitiu o aviso a Pandora com ameaças assustadoras. Porém Pandora, não conseguindo controlar sua curiosidade, abriu a tampa da caixa, pela qual escaparam os males que Zeus havia recolhido – a velhice, o trabalho, a doença, a insanidade, o vício e a paixão -, espalhando-se pela terra e contaminando a humanidade. A esperança, que por algum motivo fora trancada na arca junto com os males, foi a única que não escapou...

O trabalho *As Caixas de Pandora* parte da apropriação do conteúdo do mito grego, contextualizando-o na contemporaneidade, ou seja, cruzando-o com minhas próprias experiências em relação ao acontecimento vivido naquele espaço cotidiano.

O mito, assim como a idéia do trabalho, apontam para uma possibilidade de recuperação de uma perda e remete à busca perseverante de continuarmos caminhando e reiventando formas de habitar um mundo adverso. Primeiro, o silêncio, a avaliação cuidadosa da falta de um espaço cotidiano. Depois, a resposta poética, que vem de uma força nascida da tensão entre impotência e inquietação. O trabalho reordena o poder catártico de cura frente ao sentimento de perda. A experiência de recuperação permite que se processe o acontecimento. Tanto a *mandala* quanto as *caixas* nascem desta pesquisa, da ação, do espaço enquanto uso, enquanto escuta atenta de quem o percorre.

Em relação ao público, numa primeira instância, o trabalho acontece na paisagem, entretanto, neste ato de caminhar e intervir não se tem a preocupação em colocar um trabalho de arte naquele local. O que ocorre é uma inserção e a relação com o público, se houver alguma, é desassistida. O trabalho existe enquanto potência, enquanto relação, um encontro possível com o passante, que foge totalmente do controle. Num segundo momento, quando trabalho com as caixas, penso no trânsito para o espaço de arte, e, quando está acontecendo num espaço de legitimação, a relação com o público se diferencia.

O público está vendo uma produção pessoal do campo da arte, dentro de um espaço de arte.



Figura 10 - Instalação *Caixas de Pandora*, 1999 (*non-site*)  
In: Catálogo do Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, 2002

A reflexão, a partir daquilo que está sendo dito, é diferente do encontro que acontece na paisagem, que é anônimo.

Outro aspecto paralelo ao ato de lançar-se à paisagem numa ação nômade, é o abandono do atelier no desencadeamento de um processo criativo. O atelier há muito tempo deixou de ser o único local primordial onde o artista se recolhe em busca de algum isolamento; o lugar idealizado onde se produz arte. Parte deste desapego resulta da necessidade de atuar e resignificar o mundo que nos circunda e no qual somos agentes.



Assim, a paisagem pode representar um potente suporte onde as forças ordinárias do cotidiano se entrelaçam às subjetividades de um caminhar atento, e deste jogo criam-se novos sentidos de pertencimento.

Cabe ressaltar que ambos trabalhos apresentados aqui podem ser lidos como índices, balizadores de uma forma de pensar arte onde vetores já apontam para procedimentos interventivos como o abandono do atelier e a ação no espaço público. Entretanto, tratam-se de trabalhos que seguem uma tradição de silenciamento em relação à participação do público, tanto no processo como na execução.

## **1.6 Contornando o Espaço**

Ao percorrer hoje o aterro da Via Expressa Sul, percebo que apesar do seu planejamento voltado exclusivamente à funcionalidade da malha viária, há ali *lugares vazios* de potencialidade de *encontro* e sociabilidade alternativas.

A população atua ainda que timidamente, conferindo ao *lugar* o estatuto de *lugar praticado*. Aqui e ali vê-se homens que levam seus cavalos e vacas leiteiras para pastar no vasto mato que insiste em crescer; quadrados de areia delimitam áreas de futebol com traves improvisadas para o desfrute de quem quiser; atalhos feitos pelos pedestres para chegar ao destino desejado com maior rapidez ligam o bairro à paisagem remota; festas comunitárias, bem como, feiras ambulantes também demarcam territórios disponíveis, ainda que numa temporalidade flutuante.





Figura 11 – Diferentes Usos do Aterro da Via Expressa Sul – Fotos: Tatiana Rosa – 2007/2008

Minhas caminhadas até o bairro da Costeira eram feitas quase sempre pela passarela criada para os pedestres ao longo da via, comecei a perceber, no entanto, que a distância desta em relação ao bairro era de grande escala. Então, passei a circular no bairro pela antiga via de acesso, Avenida Jorge Lacerda, paralela à via expressa. Observei que a proximidade espacial trazia uma empatia e intimidade com os moradores. O tempo encolhia-se à medida que era preenchido por múltiplos acontecimentos. Uma cena específica e que se repetia diariamente, chamou minha atenção: carrinhos de catadores de resíduos que circulavam por ali, autores nômades que estabelecem novas relações econômicas informais na cidade.

Sobre estes agentes da informalidade urbana num contexto global, Nelson Brissac, nos fala no último capítulo de seu livro *Paisagens Urbanas*:

No campo de forças instaurado no território urbano, fora dos núcleos de investimentos e poder, estão os que não têm acesso às novas articulações da economia global e engendram outros modos de inserção social e ocupação da cidade. Esses novos atores sociais experimentam a condição extrema do capitalismo global: absoluta mobilidade, total disponibilização. Vivem ao longo de fluxos – reciclagem, distribuição informal, ocupações provisórias[...]<sup>23</sup>

O nomadismo como maneira de sobrevivência e formas de circulação que enfrentam a rigidez planejadora urbana por si só representa um interstício na paisagem da cidade. Mas a situação é cada vez mais pontual a medida em que lhe damos um contorno definido pela especificidade do lugar.

---

<sup>23</sup> BRISSAC, N. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.424

O deparar-me com aquelas pessoas e seus meios de locomoção, *dispositivos protéticos*<sup>24</sup>, minha curiosidade foi despertada. Comecei então, a pesquisar quem eram estas pessoas, de onde vinham e para onde iam.



Figura12 – *Ator Social Nômade*, 05/03/2008 Foto: Tatiana Rosa

Ao seguir um dos catadores até seu destino final, me vi num universo caótico, pessoas de diversas origens que ganham seu sustento coletando resíduos e que não tem nenhuma garantia em relação às condições de subsistência mas que expressam uma alegria e uma força vital impressionantes.

---

<sup>24</sup> Ibid,p.424

Os três barracões onde levam sua coleta urbana e fazem à triagem do material, são uma antiga sede de futebol do bairro da Costeira que foi abandonada e posteriormente reapropriada por pescadores e um antigo morador do bairro que começou a desenvolver e organizar ainda que informalmente, o espaço de coleta e triagem dos resíduos de materiais recicláveis.



Figura13 – Barracões de trabalho e abrigo dos *catadores de materiais recicláveis*

Os dois primeiros barracões servem de moradia aos coletores e a alguns pescadores, bem como, à Associação de Pescadores. O terceiro barracão é utilizado, quase que exclusivamente, para a triagem e depósito do material reciclado.

O local onde estão instalados, é resultado de um aterro mecânico mais antigo, realizado em 1982 e que tinha como objetivo estabelecer uma área de convívio e lazer à comunidade. Assim, não por acaso, situa-se em frente da primeira Igreja da região, ou seja, no centro do bairro onde festas religiosas acontecem há décadas e onde uma antiga fonte de água, Bica da Rosalina, servia de ponto de abastecimento local e de encontro (hoje aterrada e com a nascente contaminada) (Ver Figura14,p.45). Ali também foi construído um campo de futebol e barracões utilizados para a coleta de berbigão, no período anterior ao aterramento da Via Expressa (Ver Figura 15, p.46).

Cabe ressaltar, que neste local, ainda realizam-se feiras livres ambulantes que promovem uma antiga relação entre produtor e consumidor, num espaço de trocas de saberes informais. Portanto, trata-se de um micro-cosmo que foi transformando-se ao longo da história, mas que de certa forma, manteve-se, em parte, como local de informalidade do bairro, como um *lugar praticado*.

Hoje este aterro representa uma área entre o aterro da Via Expressa Sul e a comunidade da Costeira do Pirajubaé. É um lugar significativo do ponto de vista simbólico do bairro e dos rumos que ele vem tomando ao longo destes 25 anos.

Toda a impessoalidade de uma paisagem remota entrecortada de vias, vai ganhando contorno definido e humanidade ao me aproximar de um espaço com especificidades próprias.

O espaço dos barracões, apesar de estar sobre uma área da união, na realidade, configura-se numa fenda, numa abertura que escapa temporariamente, à atuação do Estado ou ao olhar atento dos cartógrafos. Possuindo forças internas que constituem condutas próprias, abriga uma diversidade de pessoas que estão à margem. Uma sociedade típica de *caçadores/coletores*,



nômades ou semi-nômades: sua família é o bando que se agrupa por determinada afinidade e não por laços genéticos.

Obviamente, que dentro deste universo também existem uma verticalidade no que se refere à autoridade, pois há uma centralização na figura das pessoas que organizam e disponibilizam ferramentas e abrigo aos catadores. Não por acaso trata-se de uma família nuclear. Psicologicamente, ela atua como um espelhamento, como um preenchimento de uma falta, que pode ser ativado quando necessário para redefinir responsabilidades nos papéis de atuação ou códigos de conduta.

Sobre este aspecto, Peter Oakley e Andrew Clayton, distinguem autoridade de poder:

Esta (a autoridade) é exercida com o apoio público livre e se baseia no consenso, enquanto que aquele (o poder) implica com frequência a ameaça de ações sem consultar as aspirações da população.<sup>25</sup>

Deste modo, existe uma relação dono dos modos de produção e trabalhador, diferente daquela que estamos habituados. Ali outros laços de convivência e de experiência, criam um ambiente de troca e de tolerância, de cumplicidade e relaxamento. Organização e caos, fluxos que exercitam uma certa liberdade, uma escolha, onde a figura do patrão, do horário, encontram-se diluídas.

O sustento depende do trabalho e esta força move-se espontaneamente, pelas ruas da cidade, procurando vestígios, na maioria das vezes em dois ou três turnos. Trabalho árduo. O ambiente

---

<sup>25</sup> OAKLEY, P. e CLAYTON, A. Monitoramento e Avaliação do Empoderamento (“empowerment”) INTRAC. São Paulo: Instituto Polis, 2003, p.8



apesar de toda a força despendida, apresenta aspectos lúdicos: o catador que chega com os óculos de mergulho que achou no lixo; *guerrinha* de grandes sacos de materiais leves na hora de carregar o caminhão; rápido aprisionamento de um catador que apareceu bêbado no contêiner de armazenamento...O trabalho é cercado por estes momentos de risadas e descontração.

De certa forma, me senti atraída por este local pelo caos, seja visual, montanhas de resíduos de diferentes formas e cores, seja pelo relacional, momentos de trabalho e descontração juntos. Frente este cenário, pude perceber uma possibilidade de *empoderamento* dos que ali vivem a partir do desenvolvimento de projeto colaborativo tendo como ponto de partida o reconhecimento de desejos comuns dos que ali habitam.



Figura 14 – Foto Aérea 1:8000 do Bairro da Costeira do Pirajubaé com aterro mecânico onde situam-se os barracões, 1994.  
Fonte: IPUF Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis





Figura 15 – Foto Aérea – Localização do Aterro onde estão situados os barracões de reciclagem (no lado esquerdo da elipse) em relação à Via Expressa Sul e o Bairro da Costeira, 2001  
Fonte: Escritório do DEINFRA

## **Via 02. Panorama Entrecortado - Idéias e Ações na Arte Pública**

## 2.1.O caminho da arte pública e seus *desvios*

Contextualizar a arte pública partindo de intervenções ligadas a um modelo institucional até a uma produção paralela, representa uma tarefa de riscos. Isto ocorre por que frente à restrição de aprofundamentos que dispersariam o ponto central da pesquisa, o panorama, sobretudo da *arte pública de novo gênero*, pode parecer homogeneizar um tempo-espaço caracterizado pela pluralidade.

Cabe ressaltar, ainda, que apesar do discurso sobre a *arte pública de novo gênero* não ignorar a diversidade e as diferentes influências culturais que lhe definem, ainda assim a ênfase dada refere-se, muitas vezes, a um território específico: a participação do público e o uso de um tom político. Esta maneira de se definir a *arte pública de novo gênero* acaba por abarcar diferentes tipos de ações em lugares públicos, pois sua ênfase não está centrada em metodologias processuais, que em alguns casos são abordadas de maneira bastante superficial<sup>26</sup>.

Portanto, mais que uma tentativa de recriar um cenário para o leitor, a contextualização adotada poderá ser vista como vetores que apontam para o desenvolvimento de novas pesquisas sobre o tema.

---

<sup>26</sup> Sobre estas questões V. FELSHIN, N. *¿Pero esto es arte?* In: BLANCO, P. (org) *Modos de Hacer*. Salamanca: Ed. Universidade de Salamanca, 2000

No texto *Mapeando o Terreno*, de Suzanne Lacy, resenhado por Paloma Blanco em *Modos de Hacer*, percebe-se como a arte pública foi se desenvolvendo, sobretudo no contexto dos Estados Unidos pós - Segunda Guerra Mundial até a década de 1990. Este panorama só foi possível diante da extensa historiografia sobre o tema naquele país. Deste modo, ele representa, aqui, um parâmetro para pensarmos a arte pública num contexto mais expandido. Num momento histórico em que a cultura pulveriza-se em rede e que podemos ter acesso, ainda que de forma filtrada, às diversas formas culturais, pensarmos em um único eixo de difusão de uma cultura dominante parece-nos anacrônico. Portanto, tentaremos aqui partir da resenha crítica de Blanco cruzando-o com o texto de Miwon Kwon, *Um Lugar Após o Outro*, e outros textos marco, como o de Rosalind Krauss, estabelecendo parâmetros historiográficos mais sedimentados. Paralelamente, traremos manifestações artísticas das décadas de 1950, 1960 e 1970 em diferentes contextos, que atuavam no cotidiano urbano de maneira marginal à arte pública propriamente dita e que, mais tarde, foram nomeadas como *arte pública de novo gênero*.

Esta contextualização nos fornecerá o conteúdo necessário para compreendermos projetos que pensam os desdobramentos da *arte pública de novo gênero* em projetos colaborativos em arte, num contexto mais contemporâneo e descentralizado. Deste modo, projetos que envolvem arte colaborativa, representam aqui modelos possíveis para espelharmos a nossa prática, o nosso *uso* ao espaço problematizado, os barracões de coleta e triagem de materiais reciclados e sua relação com a comunidade adjacente. Utilizaremos o projeto colaborativo *Park Fiction* (1993-2003); Os trabalhos

*SuperGas* (1996-1997) e *Guaraná Power* (2003) do coletivo *Superflex*; *The Land* (1998) de iniciativa de Rikrit Tiravanija.

## 2.2. Um ponto de partida

A arte pública, assim como a escultura, tem como ponto inicial uma lógica ligada ao monumento, ao que Judith Baca chamou de *canhão do parque*<sup>27</sup>, ou seja, trabalhos escultóricos que tinham como tema figurativo uma data, uma memória de origem nacionalista ligada à história oficial dos vencedores e que, portanto, quase não mantinham relação com os demais segmentos da população, excluídos daquela versão histórica.

Rosalind Krauss, em seu texto *Escultura no campo Expandido*<sup>28</sup>, apesar de estar se referindo especificamente à categoria escultórica, traça uma análise geneológica que pode nos servir para pensarmos a arte pública:

As esculturas funcionam [...] em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco: daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes para fazer a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam.<sup>29</sup>

Nos anos 1960, a arte pública ligada ao marco comemorativo vai cedendo espaço à exibição de certa “arte elevada” mostrada previamente em museus e galerias. Este novo impulso deu-se a

---

<sup>27</sup> *Cannon in the Park*, Cf. BLANCO, p.24

<sup>28</sup> KRAUSS, R. **A Escultura no Campo Expandido**. Revista Gávea. n\*1, s.d.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.02-03

partir da criação do NEA *National Endowment for the Arts* (Fundação Nacional para as Artes). Era uma maneira de expandir o mercado de arte aos espaços públicos criando novos apreciadores e revitalizando espaços, sobretudo urbanos, que começam a entrar em colapso sob o peso de crescentes conflitos sociais. Tal justificativa buscava por meio da arte, *humanizar* as cidades, criando zonas de conforto estético.



Figura 16 - Alexander Calder. *La Grande Vitesse*, 1969

De maneira mais radical, a arte pública apresentava um formalismo autônomo e não se relacionava nem com a história nacional idealizada, como nos monumentos anteriores, nem com o local na qual se instalava.



Estas obras, encargadas la mayoría de las veces a partir de maquetas que se asemejaban por lo general a una versión a pequeña escala de las obras habituales en las colecciones de arte, trasladaron la experiencia privada del museo al espacio exterior. Los festivales, reuniones y otros lugares de asamblea tradicionales se convirtieron en espacios suplementarios para al arte, pero dichos lugares y situaciones, en tanto actividades comunales, no se vieron, por lo general, reflejadas o integradas en el arte que les caía. Así, y puesto que estas obras eran monumentos indicativos de la manera personal de trabajar del artista más que monumentos culturales simbólicos de la comunidad que los recibía, todo o debate que suscitó su aparición se centró en el 'estilo' artístico en lugar de los 'valores públicos' específicos que dichas obras hubieran podido conllevar.<sup>30</sup>

Os trabalhos desenvolvidos no NEA eram transdisciplinares, no sentido que eram feitos por meio de um corpo técnico de desenhistas, arquitetos, paisagistas e artistas ligados à Fundação. Com o passar do tempo, este aparato técnico vai sendo cada vez mais burocratizado criando uma lógica corporativista preocupada essencialmente com a sua própria manutenção e reprodução. No final dos anos setenta, entretanto, uma ala mais crítica começa a enfatizar a importância dos projetos de arte pública levarem em consideração aspectos históricos, ecológicos e sociológicos, ainda que de maneira bastante metafórica, dos locais nos quais os trabalhos serão executados. De fato, a Fundação começa a adaptar-se à nova maneira de perceber o espaço público, de um objetivo centrado ao acesso do que há de “melhor na arte” das galerias e museus para o grande público, passa a ter como critério de aprovação os projetos que aproximam-se de modo *criativo* e *apropriado* ao local no qual irão se instalar.

Neste contexto, vão se fazer presente distinções entre o termo *arte pública*, ou seja, uma escultura em um espaço público e *arte nos espaços públicos*, mais interessada nas conotações de

---

<sup>30</sup> Ibid, p.26

localização do espaço destinado para a obra.<sup>31</sup> Em contraposição à *arte pública* que deslocava o objeto moderno de dentro da instituição arte para os espaços externos urbanos, a *arte nos espaços públicos* era concebida e atuava no espaço real. A arte do *site specific*, como começou a ser chamada, desloca radicalmente o eixo centrado num objeto auto-referencial moderno para um evento que era para ser experienciado no aqui-agora por meio da presença de cada participante, sendo formalmente determinada e dirigida pelo contexto ambiental do seu entorno.

Miwon Kwon levanta uma série de questões em relação ao *site specific* que colocam em xeque os paradigmas modernos de conceber e perceber a arte em espaço público deste período:

A (nova-vanguarda) tinha a aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como a pintura e escultura, tal como o cenário institucional; o desafio epistemológico de deslocar o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo consciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do *site*.<sup>32</sup>

De certa forma, a ênfase dada ao “objeto puro” na arte pública volta-se para um maior envolvimento contextual ainda que de maneira física e formal. Há, portanto, uma primeira tentativa do trabalho provocar um pertencimento em relação ao local e ao público que nele transita. Aqui ainda não percebemos uma participação direta do público, seja no processo da elaboração ou da execução do projeto. A participação pública ainda é genérica como aquela estabelecida no museu. No entanto,

---

<sup>31</sup> Ibid., p.27

<sup>32</sup> KWON, M. Um Lugar após o outro: anotações sobre o Site Specific. Revista October 80, 1997. Traduzido in: 803 e 804 arte contemporânea

no espaço público urbano, não há intermediários (monitores, setores educacionais) como na instituição artística.

Assim, a obra continua sendo imposta de um olhar que vem de fora para dentro, seja o trabalho resultante de um projeto *assimilativo* ou *interruptivo*<sup>33</sup>, as relações distanciadas entre público e trabalho persistem.



Figura 17 - Richard Serra, *Tilted Arc* – 26 Federal Plaza, NYC , 1981

O ponto culminante desta tensão emerge vinte anos após os primeiros projetos de *site-specific*, no trabalho *Tilted Arc* (*Arco Inclinado*) de Richard Serra, instalado na Praça Federal de Nova York.

---

<sup>33</sup> Como o próprio nome sugere, assimilativo eram aquelas intervenções que buscavam assimilar a cultura do lugar, já os interruptivos buscavam fazer uma crítica, provocavam um certo estranhamento e desconforto ao espaço no qual se inscreviam.

Tratava-se de uma mega escultura do tipo interruptiva que provocou intenso desconforto aos transeuntes ao ponto de os mesmos exigirem a retirada do trabalho. Foi o princípio de debates acerca da responsabilidade pública do artista. Tal polêmica abriu novos caminhos para se pensar a *arte em espaços públicos* mas não esgotou a definição legal de *site specific*, permanecendo palco para muitos conflitos jurídicos.<sup>34</sup>

O artista, ao se defender sobre as acusações levadas à instância jurídica, utilizou as premissas que sustentavam a arte *site-specific*. Este embasamento que já havia representado uma radicalidade em relação a maneira de pensar e conceber a arte em espaço público, começa a dar seu sinal de crise.

Como eu apontei, *Tilted Arc* foi concebido desde o início como uma escultura *site-specific* e não pretendia ser '*site-adjusted*' ou '*recolocada*'. Trabalhos *site-specific* lidam com componentes ambientais de certos lugares. A escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja esse urbano ou paisagem ou arquitetônico. Os trabalhos tornam-se parte do lugar, reestruturam a organização do mesmo tanto conceitualmente como perceptualmente<sup>35</sup>.

De certa forma, a *Tilted Arc* representou um divisor de águas. Percebeu-se o quanto os artistas estavam apegados a conhecimentos culturalmente determinados passando a reproduzi-los como padrões universais.

Neste cenário de crise surge uma nova possibilidade de se encarar a *arte em espaços públicos* de forma colaborativa. As noções de uma *arte pública de novo gênero* estavam lançadas:

---

<sup>34</sup> V Bárbara Hoffman, *Law for Art's Sake in the Public Sphere*, 1991. Cf: KWON, M. p.03

<sup>35</sup> SERRA, R. "Title Arc Destroyed", *Art in America* 77, no. 5 (may,1989) Cf: KWON, M. p.3

[...] las discusiones sobre lo que se há venido a llamar el nuevo género de arte público han incluido la noción de comunidad o de público como constituyentes mismos del lugar y han definido al artista público como aquel o aquella cuyo trabajo es sensible a los asuntos, necesidades e intereses comunitarios.<sup>36</sup>

A *arte pública de novo gênero* é considerada por Miwon Kwon pelo termo *site oriented*, ou seja, práticas orientadas para o lugar, que buscam um maior engajamento com o mundo extra-instituição, ou seja, com a vida cotidiana, borrando as fronteiras que lhes foram criadas. Centrada em problemas sociais urgentes, tal como a crise sócio-ambiental, a homofobia, o racismo, o sexismo estas manifestações tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias.

Ambas maneiras de perceber a arte, que pressupõem uma participação ativa do público no trabalho, partem de questões abordadas na arte ativista da década de 60 que extrapolam as noções fenomenológicas do público-corpo enquanto receptor de sensações do espaço-tempo para lhe dar, então, uma identidade, lhe considerar sujeito construído a partir de discursos dominantes e de códigos sociais pré-estabelecidos. Sob esta ótica, a instituição arte também passa a ser questionada e criticada como um espaço de reprodução e *confinamento cultural*<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Felshin, N. Pero esto es arte? Cf. BLANCO,P. p.29

<sup>37</sup> Termo utilizado por Robert Smithson em relação à restrição cultural imposta pelos espaços em arte.

### **2.3. (1): arte ativista - *happenings*, *performance* e arte feminista, uma história paralela**

Um marco referencial para se pensar a *arte pública de novo gênero*, foi o programa chamado *City Sites: Artists and Urban Strategies*<sup>38</sup> em 1989, que reuniu dez artistas de peso em se tratando de ações públicas como, por exemplo, Ukeles, Judith Baca, Allan Krapow e Suzanne Lacy. No período do programa os artistas falaram sobre suas experiências com comunidades e temas específicos que indicavam novos balizadores entre arte, sociedade e política. Paralelamente, os artistas promoveram uma série de *workshops* com o público em geral, desenvolvendo processos de colaboração e diálogo.

Las series de City Sites se convirtieron así en el modelo para un nuevo género de arte público, socialmente comprometido, conscientemente reflexivo acerca de los medios empleados, sobre la necesidad de desarrollar la pedagogía artística y de vincular el trabajo con comunidades específicas<sup>39</sup>.

Frente às novas formas de se perceber e realizar a arte pública implicada e socialmente comprometida, surge também a necessidade de se criar um corpo teórico-crítico que dê conta destas práticas artísticas. Assim, no mesmo ano, organiza-se um simpósio para a discussão e desenvolvimento de uma linguagem crítica que identificasse e contextualizasse este tipo de trabalho cuja aspirações estéticas passavam, necessariamente, pela chave sócio-política<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> O programa foi patrocinado por California College of Arts and Crafts em colaboração com Oakland Arts Council.

<sup>39</sup> BLANCO, P. Explorando o Terreno. p30

<sup>40</sup> O Simpósio *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* organizado pelo California College of Arts e Headlands Center for the Arts foi subvencionado pela *Rockefeller Foundation Gerbode Foundation, NEA, Napa Contemporary Arts Foundation* e o departamento de

Toda esta movimentação nascia da necessidade em reconhecer-se práticas artísticas que há muito já estavam acontecendo na esfera pública urbana de forma marginal ao discurso legitimador da arte no sentido mais tradicional da palavra. Podemos começar uma aproximação a esta história paralela aos finais dos anos 50, quando os artistas desafiam as convenções do espaço oficial de arte, galerias e museus e lançam-se às ruas pelo procedimento de *happenings*, *performances* e *situações construídas*.

Artistas como Allan Krapow causavam desconforto frente a noção tradicional de arte, pois em suas proposições todo o mito do artista isolado em sua subjetividade caía por terra, a participação do público e a não especularização da arte era a palavra chave aqui. Processos eram desencadeados no cotidiano de pessoas comuns e lhes convidavam à participação direta no processo e na experiência artística.

Los artistas se apropiaron del medio real y no de los desperdicios y de las finas pinturas y mármoles. Incorporaron tecnologías que no habian sido utilizadas en el arte. Incorporaron el comportamiento, el tiempo, la ecología y los asuntos políticos. En poco tiempo, el diálogo se desplazó de conocer más y más sobre lo que era el arte a la formación de preguntas sobre qué era la vida, el significado de la vida<sup>41</sup>.

De certa forma, estas práticas que reagem contra os princípios de autonomia da arte modernista, onde o público era tratado como expectador assexuado e apolítico, são a soma de esforços de diferentes frentes de uma outra arte que buscava libertar-se da legitimação ideológica do

---

educação do *San Francisco Museum of Modern Art*. Em 1992, organizou-se uma conferência com o mesmo título do simpósio levando à cabo os debate começados anteriormente.

<sup>41</sup> KRAPOW, A. Cf. BLANCO, P. Explorando el Terreno, p.41

sistema oficial artístico-cultural.

Nesta lógica, a arte conceitual, por exemplo, criticava os espaços tradicionais, atuando em seu centro, como uma espécie de erva daninha que abalava as estruturas institucionais de dentro para fora, questionando o espaço como exercício de um poder que se travestia de neutralidade<sup>42</sup>. Ao mesmo tempo, recusa a idéia de mercadoria na qual o objeto artístico tradicional se auto-mantinha, buscando a sua total *desmaterialização*.



Figura 18 - Allan Krapow –  
*18 Happenings in 6 Parts*, 1959

Na esteira democrática e libertária dos anos 1960 e começo dos anos 1970, questões urgentes ligadas à sexualidade, ao racismo, e à ecologia passam a se manifestar no campo artístico. Proposições como a *performance*, que levaram à cabo a *desmaterialização* do objeto artístico,

---

<sup>42</sup> V. O'DOHERTY, B. No **Interior do Cubo Branco.A Ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002



centravam-se na *ação direta*, ou seja, na presença física do artista e, por vezes, do público, num espaço-tempo cotidiano. Seu caráter aparentemente *espetacular* possibilita a incorporação e divulgação destas ações em meios de comunicação massivos, tratando-se aí de uma *tática* ativista que se apropria da *estratégia* para contaminar o meio. Cabe ressaltar que este método será constantemente revisitado por ações artísticas contemporâneas. No começo dos anos 70, o feminismo cujo o lema “o privado é público”, abre caminho para que a arte traga para o seu debate a dimensão pública da experiência privada.

Deste modo, as práticas artísticas dos anos 70 fazem uso das reflexões feministas para abordar criticamente temas como a auto-representação, o sexismo, a consciência do corpo e sua submissão, a identidade comunitária, e suas contribuições são balizadores de suma importância para as ações de uma arte pública contemporânea. Além disto, abrem caminho para a inclusão de minorias étnicas e sexuais para o campo da arte. Nos anos que se sucedem são abordadas novas questões como a AIDS, a problemática da imigração, a desigualdade social em grande centros e a falta de moradia.

#### **2.4. (2): a deriva enquanto resposta poética**

*[...] Mariën, no último número desta revista, propunha que se juntassem ao acaso, quando os recursos mundiais deixarem de ser esbanjados nas obras irracionais que hoje nos são impingidas, todas as estátuas eqüestres de todas as cidades numa única planície deserta. Isso ofereceria aos visitantes – o futuro a eles pertence – o espetáculo de uma investida sintética de cavalaria, que poderia até ser dedicada à lembrança dos maiores exterminadores da história, de Tamerlan a Ridgway.*

Guy-Ernest Debord

O fragmento acima, retirado da matéria “Introdução a uma crítica da Geografia Urbana” de Guy-Ernest Debord<sup>43</sup>, traduz o inconformismo e o tom irônico que regia a esquerda parisiense da época.

O lugar público da cidade enquanto *deriva* em oposição ao pensar urbanístico racional, começa a ser problematizado de maneira contundente, sobretudo, a partir da *Internacional Situacionista* (IS), no contexto europeu das décadas de 1950 e 1960<sup>44</sup>. A IS, grupo de artistas, pensadores e ativistas de diversos países como França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Holanda, Dinamarca e Argélia – lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a especularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade<sup>45</sup>. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura.

O interesse dos *situacionistas* pelas questões urbanas foi uma consequência da ênfase dada por estes ao meio público urbano como um terreno de ação, de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna. No contexto em que

---

<sup>43</sup> Cf. JACQUES, P. (org) A Apologia da Deriva – Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

<sup>44</sup> Muito embora, no Dadá e no Surrealismo algumas performances e happenings já questionavam o uso da cidade. Sobre este tema, ver GLUSBERG, J. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 1987

<sup>45</sup> V. DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Guy-Ernest Debord que se auto-intitulava, “doutor em nada”, foi também o fundador da IS.

surge do pós-guerra, onde cidades foram devastadas, o ideal modernista, baseado nos princípios da *Carta de Atenas* de Le Corbusier, encontra um terreno fértil para efetivar a utopia da construção de cidades inteiras baseadas na funcionalidade. Neste sentido, um dos primeiros grupos a criticar a massificação deste modelo moderno em arquitetura e urbanismo, foi a *IS*, que em resposta, propõe através de uma *psicogeografia*, vivências urbanas e um *urbanismo unitário*.

A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas.<sup>46</sup>

Por meio de *situações* criadas pelo grupo, pretendia-se interagir com os espaços públicos da cidade de maneira lúdica, subvertendo os papéis nos quais os transeuntes eram condicionados pela ordem urbana funcionalista. A *deriva*, neste sentido, atuava como exercício contínuo de uma experiência ligada à subjetividade, onde o perder-se e o deixar-se levar, sobrepunham-se aos espaços delimitados por um planejamento urbano ideologicamente comprometido com os princípios burgueses de felicidade ou de alienação.

O *urbanismo unitário* - por ser contra a separação moderna de funções - era o conceito firmado pelos *situacionistas*. Não era uma doutrina, mas uma crítica ao urbanismo funcionalista que, por meio de jogos e táticas, propunha ao indivíduo vivências passionais, recusando a alienação imposta pelo urbanismo planejado.

Ainda que muitas destas *ambiências* se encontrassem restritas a um público intelectualizado, as *situações construídas* utilizavam meios de comunicação como a revista preconizada pelos

---

<sup>46</sup> JACQUES, P.B.(org) Apologia da Deriva – Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro:Casa da Palavra, 2003

*internacionais letristas* franceses, um dos grupos que originou a *Internacional Situacionista*, a *potlatch*(1952-54), e a revista belga *Les lèvres nues* (1955-56), bem como, a própria revista da *IS* (1958-1969).



Figura 19 -Constant, *New Babylon Paris*,1963

De uma maneira mais abrangente, por meio de cartazes, panfletos distribuídos pelas ruas da cidade e ações públicas realizadas pelo grupo, as idéias *situacionistas* difundiam-se influenciando, indiscutivelmente, muitos grupos posteriores e o próprio movimento revolucionário de maio de 68 em

Paris. Já no primeiro número da *potlatch* há uma proposta de *psicogeografia*:

Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade demográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e em tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e a bebida convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o que está em torno ou suas recordações. Se não houver falhas no que você preparou, o resultado será satisfatório.<sup>47</sup>

As idéias *situacionistas* se opunham a dos modernistas, os quais, pela revolução na arquitetura e urbanismo buscavam evitar a revolução de fato. Os situacionistas pelo contrário, priorizavam uma revolução no cotidiano da sociedade a fim de abalar as forças ideológicas cristalizadas na arquitetura e urbanismo modernos.

Com as devidas ressalvas, o pensamento *situacionista* é bastante atual para percebemos a que ponto a especularização da cidade contemporânea e a clareza destas reflexões se fazem presentes nas ações diretas de diferentes grupos que atuam contemporaneamente, como é o caso do *Reclaim de Streets!*, só para citar um exemplo. Ao se apropriarem do espaço público por meio de ações artístico-culturais e políticas, os *situacionistas* tencionavam a participação direta daqueles que habitavam a cidade.

Entretanto, as *situações construídas* não passavam necessariamente pela clave do coletivo, da alteridade mas sim, podiam ser *situações* muito íntimas, que excluía a participação do outro. Ao negar a representação artística, os *situacionistas* buscavam utilizar a energia criadora para realizar

---

<sup>47</sup> *Potlatch*, n. 1, 1954. Cf. JACQUES, P.B. Apologia da Deriva – Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.16

uma série de experimentos que abalariam as estruturas do cotidiano. A noção de *situação* aponta para uma unidade espaço-temporal que não implica necessariamente na participação do outro.

Nicolas Bourriaud faz uma crítica contundente a respeito da classificação do tempo espetacular de Debord, dividida em *tempo intercambiável* e *tempo consumível*. Ambos se relacionam, numa lógica do espetáculo de maneira absoluta com o modo de produção capitalista. O primeiro, *intercambiável*, relaciona-se ao contrato proletário/empresário, ou seja, ao tempo convertido em salário, ao passo que o *consumível* seria uma consequência do primeiro, o tempo das férias, do lazer alienante. O que Bourriaud coloca é que Debord toma o *tempo intercambiável* somente dentro da égide capitalista, da relação de trabalho, ou seja, de uma forma negativada, não levando em conta outras formas de intercâmbio interhumano, no caso de Bourriaud, da *arte relacional*. Desta forma, o autor atualiza e reconcilia o *situacionismo* ao mundo relacional da arte, da possibilidade do encontro, de habitar um mundo possível ao invés, de proclamar um mundo futuro.

Numa primeira análise, esta idéia pode parecer a criação de uma *zona de conforto*, onde os conflitos serão apaziguados, entretanto, trata-se de pensar em *desvios*, em *táticas* de ação, no sentido de De Certeau. O espaço público não se determina em sua totalidade pelas *estratégias* de poder. Também pode ser conformado pelos sentimentos e desejos da gente comum, os usuários da cidade.

Chamo estratégia ao cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se faz possível desde o momento em que o sujeito de vontade e de poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) resulta isolável. A estratégia postula *um lugar* suscetível de ser circunscrito como algo próprio e de ser a base para administrar as relações com a exterioridade a partir de metas ou de ameaças [...] Chamo de tática a ação calculada

determinada pela ausência de um lugar próprio [...] é o movimento *no interior de visão do inimigo* e está dentro do espaço controlado por este[...] Necessita utilizar, vigilante, as falhas que as conjecturas particulares abre a vigilância do poder proprietário. Caça furtivamente. Cria surpresas[...] Em suma, a tática é uma arte do débil.”<sup>48</sup>

O jogo entre os que planejam e os que vivem não é unilateral, há sempre maneiras de subverter a ordem estabelecida ainda que sutilmente. Paredes de um muro branco recém construído podem virar um suporte ideal para a grafiteagem, tapumes coloridos que isolam zonas em construção na cidade podem receber *lambe-lambes* de toda a espécie, enquanto que áreas públicas verdes podem se converter em locais de encontros e troca de sociabilidade. Por mais que os modelos hegemônicos se esforcem em programar a vida, o imprevisível estabelece uma *zona autônoma temporária*<sup>49</sup> e a arte contemporânea, dentro desta lógica, extrapola a sua representação e atua como um dispositivo para ações diretas devolvendo às ruas e mesmo às instituições de arte, a potencialidade do encontro com o outro.

O fato das oposições dualistas tradicionais que guiaram o pensamento social e cartografias geopolíticas do século XX, terem chegado ao fim, acaba por tornar mais complexo o contexto social e das subjetividades, ao mesmo tempo, que abre uma brecha à imaginação sem restringí-la a um modelo de projeção monolítica: capitalismo/comunismo.

Os pensamentos e ações artísticas mais engajadas que atuam na esfera pública, de certa

---

<sup>48</sup> DE CEARTEAU, M. A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. pp. 400-402

<sup>49</sup> O conceito de TAZ (Temporary Autonomous Zone), traduzido por Zona Autônoma Temporária que segundo Hakim Bey: “trata-se da tendência dos indivíduos de se juntarem em grupos para buscarem a liberdade e não terem que esperar que chegue algum futuro utópico abstrato e pós-revolucionário[...]significa fazer algo real sobre hierarquias reais e opressivas[...]” Entrevista à High Times Magazine in: [www.nodo50.org](http://www.nodo50.org) /acessado em 11/01/2008

forma, ultrapassam a representação artística simbólica, sua matéria é o cotidiano, e sua forma de atuação é descentralizada, o artista neste contexto é o catalisador de propostas assumidas coletivamente. A autoria se dissolve, bem como as ideologias de um circuito artístico fechado. Não se trata mais aqui de criticar e negar as estruturas e se apoiar em modelos utópicos mas recriar, a partir de *táticas* reais, formas possíveis de habitar o mundo, seja no ambiente público da cidade ou de uma instituição em arte.

### **2.6. (3): projetos que chamam à participação direta**

Nenhum artista foi capaz de unir o pensamento político europeu com o despojamento norte americano como Gordon Matta Clark. Artista de formação em arquitetura e literatura na França, mudou-se para os Estados Unidos onde realizou uma série de intervenções no campo da arte nas ruas da cidade de Nova York, nas décadas de 1960 à 1970, principalmente nos bairros periféricos onde minorias étnicas se aglomeravam<sup>50</sup>.

Lavar-se, comer, cocinar, relacionarse [...] todas las acciones comprendidas en lo que comúnmente entendemos como cotidiano constituyen un soporte temático inmenso para Matta-Clark [...] e incluso sus incursiones en los subsuelos de Nueva York y París está concebido desde una visión organicista del mundo y de la vida que cuestiona lo realmente existente y, con ciertas

---

<sup>50</sup> A produção apaixonante de Gordon Matta Clark foi recortada aqui para visualizarmos trabalhos que estão mais diretamente ligados às intervenções urbanas públicas que envolvem a participação. Sugiro a leitura do livro: CORBEIRA, D. (ed) *¿Construir...o Deconstruir? Textos Sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2000, para o contato com os demais trabalhos.



coincidencias con el accionismo europeo y con artistas apologetas de la comunión arte/vida, que se vinculan a los movimientos sociales y se organizan coletivamente.<sup>51</sup>

O *estar junto* era o tom que impulsionava os trabalhos de Matta-Clark. Seja no âmbito público, seja na esfera mais privada, havia sempre uma evocação à sensibilidade comunal. Esta mesma sensibilidade se materializa quando o artista e sua companheira, a fotógrafa e bailarina Caroline Goodden, inauguram, em setembro de 1971, o restaurante *Food* em So Ho. O ato de cozinhar e comer é, por si só um ato de sociabilidade, mas também de troca de afetos e afinidades.

Este espírito comunal introduz a *clave* por onde transitam os trabalhos de Gordon-Matta Clark. Mesmo ao se tratar de trabalhos que intervêm na arquitetura de prédios periféricos abandonados e/ou prestes a serem demolidos, o artista contava com a colaboração de amigos para executar os seus projetos. Mas é no âmbito da rua, mais precisamente da periferia da cidade, que o artista instituíra seu jogo.

Ao transitarmos pela cidade até o seu limite externo nos deparamos com espaços vazios, terrenos baldios onde as fronteiras da arquitetura e do urbanismo parecem desaparecer, até chegarmos nas bordas de uma realidade rural. Este território inóspito, esta terra de ninguém que flutua entre duas realidades, a urbana e a rural, caracterizam a área periférica do espaço urbano.

Do mesmo modo que tais espaços se mostram desprotegidos, também se mostram abertos a novas possibilidades de ocupação, diferente daquelas cerceadas pelas *estratégias* urbanas, corrida imobiliária, *lugares* demarcados, ordenação *saudável*.

---

<sup>51</sup>Ibid, p.146



Figura 20 – *Food*, 1971

De certa forma, Gordon Matta-Clark vai perceber estes *lugares disponíveis* no interior de bairros descentralizados como So Ho. Nestas áreas que representam fraturas na urbanidade, percebe-se uma habitabilidade diferente, de *encontros possíveis*. Sob esta perspectiva foram

concebidos trabalhos como *Fire Boys* (1971), *Pig Roast* (1971)

As ruas passam a ser o atelier do artista, o universo de onde ele extrai os elementos de sua obra, ao passo que a compartilha com os transeuntes. *Fire Boys* documenta em vídeo a ação do artista sob uma ponte de Nova Iorque, onde organiza o lixo ali despejado construindo um muro, enquanto um menino e um velho fazem uma fogueira para se esquentar. A ação demonstra o uso dado a um lugar abandonado, devolvendo-lhe a vida comum e compartilhada. *Pig Roast*, também documentada em vídeo, é uma ação que acontece sob uma ponte às margens de Hudson, que se converte numa festa a céu aberto, onde o artista assa um leitão e compartilha com as pessoas que ali transitam.

Em um sentido anárquico, temos uma resposta singela a uma reivindicação de espaços em zonas de intervalo urbano mediante intervenções que constituem dispositivos muito básicos, mas que detonam novas formas de uma vida pública potente. Fazendo as devidas contextualizações, esta potencialidade parece estar presente em alguns projetos de caráter colaborativo na arte contemporânea.

## **2.6 - Jogando no intervalo – Arte Colaborativa**

A partir da década de 1990, no cenário da arte contemporânea, proposições artísticas que se utilizam do procedimento colaborativo, que muitas vezes articula artistas e profissionais de diferentes

áreas, se fazem cada vez mais presentes. São projetos marcados por transitarem pela trama social de comunidades bastante específicas.

Os acontecimentos que daí resultam possibilitam o encontro do artista e dos colaboradores com um público não especializado, criando uma nova convivência que retoma os limites rarefeitos entre arte e vida, problematizados anteriormente.

A motivação que impulsiona tais projetos artísticos, portanto, parece ser o vislumbre de poder atuar em uma dinâmica suspensa daquela imposta pelo *capitalismo cognitivo*<sup>52</sup>. São intervalos que buscam evidenciar sonhos e desejos e concretizá-los por meio da arte. Michel Foucault, em “De Outros Espaços”, situa a nossa época como aquela que problematiza o espaço. Dentro desta perspectiva, o autor desenvolve o conceito de *heterotopia* que pode ser lido como o sítio do intervalo, descontínuo, que *neutraliza, secunda ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e refletidas*. Sobre o conceito de *heterotopia*, o autor discorre:

Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios, espécies de utopias utopias nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Segundo Suely ROLNIK (2006), capitalismo cognitivo trata-se de uma forma de capitalismo pós-industrial em que o foco na produção de mercadorias migra para a criação de signos através da publicidade e dos meios da cultura de massas. Através destas imagens de mundos é que o consumidor vai se identificar e desejar aquelas mercadorias.

<sup>53</sup> FOUCAULT, M, p.04, edição revisada 2005, disponível on line <[www.virose.pt](http://www.virose.pt)>

Deste modo, os lugares criados a partir de projetos artísticos colaborativos e transdisciplinares, são considerados aqui (em relação aos modelos tradicionais de arte) *heterotopias*, pois constituem lugares reais que criam possibilidades suspensas da rede de relações legitimadas pelo sistema sócio-cultural dominante.

O artista, nesta dinâmica, passa a atuar como um propositor, catalisador das pessoas envolvidas com os poderes públicos, ou, ainda, da comunidade, com artistas e profissionais convidados. O processo em arte passa a não ter mais autoria pois é polifônico<sup>54</sup>, resultado da colaboração entre público, artistas e convidados. O abandono do estúdio e atelier para atuar no espaço da esfera pública constitui uma das características constantes nestas proposições. O artista não pode mais ser compreendido dentro do seu isolamento subjetivo. Trabalha em colaboração, pois quer problematizar e significar o espaço do mundo que o circunda, do qual ele também é agente.

Alguns projetos vêm ao encontro do pensamento de Nicolas Bourriaud, no que se refere a sua teoria da *Estética Relacional*. Segundo o autor:

Aprender a habitar melhor o mundo, em lugar de pretender construí-lo em função de uma idéia pré-concebida de evolução histórica. Em outros termos, as obras não se fixam já ao objetivo de formar realidades imaginárias ou utópicas, senão que buscam construir existências ou modelos de ação no interior da realidade existente, seja qual for a escala escolhida pelo artista para tratar com tal categoria.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Termo de origem grega, utilizado na linguagem musical para caracterizar uma melodia composta de várias vozes.

<sup>55</sup> BOURRIAUD, N. In: BLANCO, P. et alli. *Modos de Hacer*, 2001, p.429.

A escala poderá ser o cenário urbano, comunitário ou mesmo uma instituição artística. Entretanto, esta última não é mais vista somente numa abordagem crítico-institucional, nem em sua eventual recusa absoluta, o que está posto em questão são maneiras alternativas de uso que se dão para este espaço, resignificando-o, tornando-o o local de encontros possíveis, de divulgação, fóruns de discussões. A instituição arte, sob esta nova perspectiva, torna-se local de desdobramento onde o processo continua atuando de forma ativa e relacional, em suma, o uso se dá não pelo cenário em si, mas pela forma de habitação.

## **2.7 - Algumas Referências Recentes**

As proposições artísticas que visam o desenvolvimento de projetos colaborativos, indicam um processo criativo que se distancia da carga simbólica e das formas de representação legitimadas na arte, para atuar no próprio referente de uma realidade, estabelecendo um *lugar praticado*, um laboratório de troca e vivências múltiplas. Neste convívio com outras formas de representação, busca-se reinventar as subjetividades e o ambiente no qual se atua. Estamos num território onde as fronteiras da arte e da vida se confundem, onde o puramente artístico cede lugar a um contexto cultural mais amplo.

Sob este parâmetro, busca-se abordar o real de maneira crítica, opondo-se às formas de subjetivação impostas pelas campanhas publicitárias, aos modelos de cidade que não levam em consideração uma infra-estrutura ecológica e social sustentável e às formas de consumo imediatistas.

Ao invés de representação baseada em conteúdo simbólico resultado da subjetividade individual do artista, temos uma rede complexa que articula diferentes saberes em ações que primam refletir sobre os desejos, projetando e realizando dispositivos que reinventem o cotidiano. Em suma, ações artísticas que compreendem um *intervalo*, uma *descontinuidade*, seja na lógica do consumo capitalista, seja na forma da representação artística convencional.

Reinaldo Laddaga, em seu livro *Estética de la Emergencia*, analisa a mudança da arte na contemporaneidade por meio de projetos cujo processo criativo engendra formas de sociabilidade:

[...] lo que estos proyectos se proponen es concebir e instrumentar mecanismos para que una colectividad más o menos vasta y diversa pueda regular sus interacciones al mismo tiempo que se ocupa de la construcción de imágenes y de discursos en un espacio que su despliegue mismo fabrica.<sup>56</sup>

Esse engajamento experimental com novas formas de coletividade encontra-se em projetos como o do *Park Fiction* (1993-2003) desencadeado no bairro St. Pauli em Hamburgo- Alemanha.

St. Pauli é um bairro densamente ocupado e que encontra-se à margem de uma região portuária. Em 1993, a administração da cidade resolveu ceder o único espaço público do bairro que dava acesso à baía para a construção de áreas privadas. Evidenciava-se ali, uma tendência de ocupação imposta pelo urbanismo contemporâneo de cunho neoliberal. A construção previa a demolição de alguns prédios próximos, entre eles, *Pudel Club*, a sede de bandas de rock e que se convertera no ponto de *encontro* de intelectuais e artistas locais. O cenário de resistência estava

---

<sup>56</sup> LADDAGA, R. *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p.156

formado e contava com a articulação da comunidade vizinha Hafenstrasse<sup>57</sup>, de uma aliança entre vizinhos e ocupantes, da igreja, do centro comunitário, da diretora da escola, dos músicos do *Pudel Club*, de uma série de atores sociais, formando uma rede complexa de articulação.

Em contrapartida ao projeto da prefeitura, se propôs *uma produção coletiva de desejos* por meio de levantamentos orais cujo instrumento era a formulação e aplicação de questionários.

A partir daí chegou-se a uma contra proposta: a construção de um parque público no local. Criou-se uma mobilização paralela que refletia e planejava de maneira coletiva, ao mesmo tempo que formulava *táticas* que possibilitavam a sua efetiva realização.

Christoph Schäfer integrante do projeto descreve o processo que fez com que o *Park Fiction* se concretizasse:

O parque está situado diretamente à beira d'água. É um lugar muito caro, altamente simbólico, onde o poder gosta de se fazer representar [...] Reclamar este espaço como um parque público desenhado pelos residentes realmente significa desafiar o poder – não se trata de uma esquina alternativa ou um parquinho social que os pais possam se dar ao luxo de ceder. A resistência só poderia ser vencida através de uma rede na comunidade, muito ampla e inteligente, por um novo conjunto de táticas, truques, sedução e teimosia, além de uma ameaça tácita que pairava sobre tudo isso: que uma situação militante poderia se desenvolver de novo, o que seria dispendioso e ruim para a imagem da cidade, barrando investimentos em todo o bairro<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Núcleo de um longo e complexo protesto de resistência em 1987, em um bairro residencial no qual o governo iria demolir centenas de casas para conceder à contratistas privados. Ao final do protesto, o grupo que havia se organizado, se convertera numa cooperativa administrativa e que passou a apoiar projetos similares

<sup>58</sup> In: Entrevista por Noel Hefel ( agosto de 2005) . Cf: KESTER, G. Colaboração, Arte e Subculturas. Caderno Vídeo-Brasil 2, Disponível *On Line*: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp>. Acessado em: 08 08 2007





Figura 21 – *Park Fiction* – Detalhe *The Teagarden Island*

Tais projetos utilizam, muitas vezes de uma dimensão pedagógica explícita, evidente no uso freqüente de oficinas, workshops e fóruns de discussões, como um mediador de interação num processo compartilhado. *Park Fiction* no período de uma década, privilegiou o processo de

---

amadurecimento resultantes da experiência coletiva, de negociações com diferentes organizações e com os agenciadores burocráticos do município. Promoveu uma série de eventos mobilizando moradores e convidados em debates sobre a história dos parques públicos, exposições dos habitantes do bairro e artistas, atelier de desenhos, *shows* de música.



Figura 22 – Detalhe do *Tapete Voador*

O elemento da ficção que remetem ao lúdico se faz presente no planejamento e na efetivação do parque. Entre os elementos que o compõem tem-se uma *ilha do jardim de tomar chá (Teagarden Island)* com palmeiras artificiais e um *tapete voador*, um espaço retangular ondulado e gramado.

Em todo o processo de *Park Fiction*, novas narrativas e histórias se construíram paralelas aos modelos hegemônicos, novas formas de organização e de mobilização possibilitaram uma nova visão para o futuro.

No contexto de projetos colaborativos e de intervenção local, está o coletivo dinamarquês *Superflex*<sup>59</sup>, que vem atuando junto à comunidades periféricas difundindo dispositivos que levantam questões como diluição dos direitos autorais, sustentabilidade e auto-gestão.

De 1996 à 1997 o coletivo inventou um dispositivo portátil, *Supergas*, unidades que geram biogás por meio de materiais orgânicos como estrume e resíduos agrícolas e aplicou seu projeto piloto em uma comunidade rural na Tanzânia. A unidade de biogás gera 4m<sup>3</sup> de gás por dia, energia suficiente para uma família de 8 à 10 pessoas. O processo é chamado de *digestão anaeróbica*: Bactérias convertem a matéria orgânica em combustível (metano, dióxido de carbono) e fertilizantes (amônia). A energia armazenada pode ser utilizada em fogões, lâmpadas e motores. A fermentação em pasta, resíduo do biogás possui uma quantidade de nitrogênio amoniacal. Esta é praticamente inodora e converte-se num potente fertilizante, fechando-se aí um ciclo de produção e reaproveitamento total.

---

<sup>59</sup> Formado pelos artistas: Rasmus Nielsen, Jakob Fenger e Bjornstjerne Christiansen

Por meio de um processo relativamente simples, o biogás pode ser utilizado como fonte de energia numa agricultura integrada. Além disso, implica numa série de vantagens ecológicas. O meio ambiente, em comunidades rurais vem sendo desgastado pela incessante utilização de lenha e carvão para obtenção de energia, mulheres gastam muitas horas num trabalho árduo de recolhimento de lenha, a fumaça produzida na combustão é prejudicial à saúde e à atmosfera.

O *Supergás* vem sendo implantado em comunidades de países em desenvolvimento de altas taxas de densidade demográfica, cujo acesso à informações e à inovações tecnológicas são difíceis e imprescindíveis para a construção de uma economia baseada na *sustentabilidade*





Figura 23 – Processo de Implantação do dispositivo Supergas na Tanzânia, 1997. Fonte: [www.superflex.net](http://www.superflex.net)

Em 2003, o coletivo foi convidado pelo *Nordic Institute for Contemporary Art* (Nifca), pela Fundação Extra Arte, de São Paulo, e pelo governo do Amazonas, para uma residência de pesquisa na cidade de Maués.

O artista Bjornstjerne Christiansen, concedeu uma entrevista à revista virtual 2 pontos, onde descreveu o processo de construção do trabalho *Guaraná Power* desenvolvido com os trabalhadores da região:

Fomos umas cinco vezes ao local da Amazônia onde se coleta o Guaraná: Maués. Não sabíamos nada sobre o guaraná, até que um dia conhecemos trabalhadores da região. Eles começaram a descrever os problemas de acesso à fruta – a matéria bruta – e começamos a conversar sobre o que poderíamos fazer. Não somos uma ONG, não podíamos ajudar financeiramente, mas tínhamos interesse na questão. Juntamos o grupo, são 50 ou 60 trabalhadores[...]em reuniões e oficinas. Levamos as nossas outras experiências para as reuniões. As idéias começaram a surgir rapidamente. Eles queriam desenvolver um produto feito com o guaraná. Queriam provocar um confronto com as mega corporações.<sup>60</sup>

Depois de um processo de dois anos e meio, os artistas conseguiram organizar uma fundação com os agricultores da região. Atualmente, o *Guaraná Power* é um produto *Superflex* vendido em bares, mercearias e boates européias. Os agricultores ligados à fundação, além de receberem um preço justo pela matéria-prima coletada (anteriormente explorada pelo monopólio de uma mega-empresa de refrigerantes), também participam de parte dos lucros do produto.

---

<sup>60</sup> Disponível On Line: [www.doispontos.net](http://www.doispontos.net), p.02 Acessado em: 20/07/08

As ações do *Superflex* criam dispositivos não ajustáveis à lógica de produtividade ou de eficácia imediata da indústria ou da sociedade de consumo, denunciam o jogo de poder intrínseco nas relações de trabalho capitalista, na exploração da mão-de-obra, na liberdade cerceada pelo sistema de patentes.

Os dispositivos *Superflex*, também enfrentam à idéia de produção artística, cada um dos produtos pode ser reproduzido e consumido num processo plural não ligado ao conceito de autoria. Este talvez tenha sido um dos motivos pelo qual o *Guaraná Power* foi censurado pela presidência da Fundação Bienal na 27ª Bienal de São Paulo.

Os argumentos do presidente dispostas numa carta que oficializava a proibição do projeto, não levaram em consideração a seleção curatorial do “Como viver Junto” que entendia o *Guaraná Power* como um processo de força propositiva. Os argumentos se relacionavam às questões estéticas subjetivas há muito superadas no universo da arte, como algo de *mau gosto*, ou *ainda quando um trabalho torna-se comercial deixa de ser obra de arte*<sup>61</sup>. De certa forma, a censura ao *Guaraná Power* descortinou às estruturas de poder presente nas instituições artísticas confirmando os desafios que o coletivo enfrenta em suas ações. Em resposta, durante o período da Bienal, foram distribuídos gratuitamente, latinhas de *guaraná power*, cuja marca era ocultada com uma tarja preta fazendo alusão a censura, em diversos eventos paralelos.

---

<sup>61</sup> Ibid.p.01





Figura 24 – Guarana Power, 2003 Fonte: [www.superflex.net](http://www.superflex.net)

Ao criar formas alternativas de consumo e meios simples de acessá-las (todos os produtos e projetos *Superflex* encontram-se disponíveis no site do coletivo: [www.superflex.net](http://www.superflex.net)), coloca em pauta o debate sobre como podemos desafiar as leis autorais, seja ela ligada à patente de *produtos ordinários* ou à idéia de autenticidade de uma *obra de arte*. Trata-se da manipulação das estruturas



que nos são apresentadas como imutáveis ou naturais e a multiplicação de experiências que primam por uma alternativa de consumo e que se encontram disponíveis em rede.

No giro provocado pelas práticas colaborativas, o artista contorna formas de arte já existentes e passa a habitar outros campos culturais, neste nível de criação não há limites ligados a disciplinas ou categorias artísticas. Miwon Kwon sugere que hoje, como os artistas e teóricos culturais são informados por uma maior diversidade de disciplinas, também o nosso entendimento de *site* mudou de uma localização física para um espaço constituído de processos sociais, econômicos, culturais e políticos.<sup>62</sup>

Em 1998, o artista Rikrit Tiravanija deu início ao projeto colaborativo e transdisciplinar: *The Land*. Trata-se da implantação de uma comunidade no vilarejo de Sanpatong, perto de Chiang Mai, Tailândia. A terra não só converteu-se num laboratório em grande escala de auto-sustentabilidade voltado a um novo modelo de viver, mas também num novo modelo para a arte que excedem o objeto autônomo e os sistemas legitimadores da mesma. Há diversas parcerias que envolvem a própria comunidade e artistas de diferentes partes do mundo. Ali existem campos de cultivo de arroz a partir de técnicas tradicionais Thai desenvolvidas pela comunidade e monitoradas por um grupo de estudantes da Universidade de Chang Mai. A colheita é compartilhada por todos os participantes.

Tiravanija oferece oportunidade aos artistas de excederem os limites de suas disciplinas, construindo trabalhos de ocupação que sejam experimentados de maneira atípica dentro daquele contexto específico.

---

<sup>62</sup> Cf: MAZZACHELLI, C. Arte como Projeto? Disponível On Line: [www.rizoma.net](http://www.rizoma.net) acessado em: 12/05/06

O próprio artista projetou uma casa dividida em três unidades, no que ele chama de as *três esferas das necessidades*, descrito como o seguinte:

O assoalho mais baixo é um espaço comunal com um lugar do fogo; é o lugar da acomodação, do acolhimento e das trocas; o seguinte assoalho é para leitura e ou meditação, a reflexão sobre as trocas; o assoalho superior para o sono.<sup>63</sup>

Outros artistas atuam em *The Land* com propostas de ocupações auto-sustentáveis tendo como desafios os próprios limites de infra-estrutura do lugar como a falta de energia elétrica e a escassez de água. O coletivo *Superflex*, implantou seu sistema de *Supergas*, o artista Liesshout desenvolveu um sistema de banheiros secos, Peter Fischli e David Weiss estão construindo uma *parada de ônibus utópica* inspirada em Brasília de Oscar Niemeyer.

*Heterotopias* eminentes parecem animar a profusão de práticas artísticas colaborativas preocupadas com a ação coletiva e o engajamento sócio-político. Por meio da colaboração e de uma experiência compartilhada que envolve reflexão, planejamento e criação podemos perceber novas formas de convívio que diferem dos apelos de consumo e primam por modelos auto-sustentáveis. Todos os projetos aqui citados parecem transitar pela via de procedimentos que visam *empoderar* por meio de ambiências e de forma horizontal, os participantes

---

<sup>63</sup> OBRIST, H.U. The Land. Disponível On Line: [www.thelandfoundation.org](http://www.thelandfoundation.org). Acessado em 04/08/2006



Figura 25 – *Três esferas das necessidades*, 2003 Fonte: [www.thelandfoundation.org](http://www.thelandfoundation.org)



Figura 26 – SuperGas, 2001 em *The Land* Fonte: [www.thelandfoundation.org](http://www.thelandfoundation.org)

O que buscamos apontar aqui também, refere-se à desestabilização das categorias artísticas legitimadas pelo circuito oficial em arte.. O enfrentamento da autoria, da obra enquanto mercadoria, do espaço institucional e sua estrutura de poder limitante.

Tais aspectos conduzem a certos questionamentos: Qual o significado de categorizar determinados tipos de atividades e não outras como ‘a arte’; de determinados tipos de pessoas e não de outras como ‘artistas’ e qual a relevância social destas ações?

**Via 03. Memória e Contaminação – Dando novos Usos e Significados ao Espaço**

### 3.1 – O Outro do Espelho

*Os outros lugares são espelhos em negativo.  
O viajante reconhece o pouco que é seu,  
descobrendo o muito que não teve[...]*

Ítalo Calvino

O espelho pode ser entendido como uma janela para o real? Como um reflexo da realidade de forma nítida e precisa?

Basta fazermos um exercício de auto mirada consciente no espelho, para percebermos que ali atuam forças que transcendem os limites de sua moldura. Ali nós nos reconhecemos na nossa pose, mas a pose de fato não somos nós, mas a representação dos nossos condicionamentos. Em certa medida, o espelho é o palco de uma encenação onde dialogam aquilo que julgamos ser e aquele que nós gostaríamos que nos julgassem. O espelho é ainda o lugar da inversão, da oposição, da dúvida e da ilusão.

É neste jogo que percebo o meu primeiro encontro com a *alteridade*<sup>64</sup>, com os *catadores de resíduos* da Costeira. Como uma imagem refletida no espelho que inicialmente se faz ilusória e

---

<sup>64</sup> Do Latim *Alteritas*, diferença, diversidade. Fato ou estado de ser o outro, qualidade do que é o outro ou de uma coisa deferir de outra[...]. In: ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.34

condicionada mas aos poucos vai tornando-se consciente, dando contorno ao real e visualizando as diferenças e similitudes que nos aproximam.

Com certa hesitação, decidi prosseguir a minha caminhada pelo bairro e entrar nas ruas que levavam aos ranchos dos *catadores*. Logo no primeiro corredor me deparei com uma figura franzina, de cabelos grisalhos, sentado na soleira da porta de um dos ranchos e rodeado por cachorros. Ele sorriu, eu também, me aproximei.

Fui me apresentando enquanto ele trazia um banquinho de dentro do rancho para eu sentar. Conversamos bastante, me contou sua origem, por que estava ali agora, que já havia sido músico profissional, casado, com filho, mas que havia saído para o ‘trecho’ em busca de novas aventuras. Já tinha sido morador de rua. “Aqui todo mundo é anarquista sem saber, a gente acorda a hora que quer, trabalha se precisa e de noite toma uma cachacinha pra se divertir”. Ao me despedir, me fez um pedido: “Da próxima vez que você vier, traz um livro para mim? Mas um bom livro, não vai trazer *Sabrina*...Traz um Machado de Assis ou algum outro bom escritor...”<sup>65</sup>

E voltei para o meu mundo da segurança, surpresa com aquele encontro com o *catador* e com o meu preconceito. À medida que a aproximação acontecia mais aquele universo se revelava, assim como os condicionamentos de um olhar pré-estabelecido deixava-se contaminar pela realidade.

Esta nova forma de convívio era diferente daquela que tenta, cinicamente, tornar todos iguais dentro de um rótulo identitário global, ou, ainda, e não menos perverso, provocar abismos entre realidades sociais, impossibilitando diálogos.

---

<sup>65</sup> Relato extraído do *diário de bordo* escrito a partir do trabalho de campo.

A *alteridade* está posta e a evidência da mesma aqui não passa pela via do assistencialismo ou da vitimização do outro. Os conflitos existem e o que se quer é tornar consciente a representação artificiosa (a pose no espelho) que a sociedade de consumo impõe aos sujeitos, confundindo seu potencial subjetivo com a limitação material.

A abordagem às questões relacionadas a uma subjetividade sufocada pela *identidade-estigma* determinada na lógica do capitalismo contemporâneo vai se desmoronando a partir que as relações humanas se estreitam. Estas *identidades-estigmas* resultam das *imagens fantasmagóricas* produzidas a partir da marginalização das pessoas que não se enquadram aos modelos hegemônicos estáveis propostos, sobretudo, nas campanhas publicitárias ou nos códigos sociais dominantes. Segundo Suely Rolnik:

Nestas imagens, a miséria material é confundida com miséria subjetiva e existencial, mais precisamente com uma miséria ontológica, a qual passa a definir a suposta essência destes seres.<sup>66</sup>

Dentro da hierarquia cultural desta realidade que estabelece fronteiras e engendra categorias humanas baseadas em cor, raça, credo, nível econômico e comportamental, pessoas à margem dos padrões, constituem o lugar de uma *subjetividade-lixo*<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> ROLNIK, S. Alteridade à Céu Aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg, 2003 Disponível On Line: [www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf) acessado em: 04/05/06

<sup>67</sup> Ibid. s/p



O processo que daí resulta passa por este *encontro com o outro* considerado como *subjetividade-lixo*, busca-se criar então *táticas* que desmobilizem a *identidade-estigma* na qual estamos atrelados e faça surgir uma presença de sua verdadeira subjetividade. A *alteridade* como estética da existência, onde o outro pode tornar-se um itinerário plural e criativo.

Entretanto, é preciso enfatizar o cuidado em não vitimizar o outro, ou seja, não se trata aqui de uma atitude *politicamente correta* ou de *caridade* afim de amenizar uma suposta culpa, mas sim de evidenciar a fronteira fictícia que separa o meu mundo do *outro* e vice-versa. Trata-se de uma contaminação recíproca, onde há um convite a uma aventura num território diferente e até estranho daquele habitualmente vivenciado.

Contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói - quando de fato se constrói - a partir dos conflitos e estranhamentos e não de sua denegação humanista.<sup>68</sup>

A designação *catadores* como tantas outras *identidades-estigmas* reduz a existência destes homens e mulheres a um rótulo que suprime a complexidade social que envolve sua visibilidade. É como se eles só vivessem puxando seus carrinhos como um *corpo instrumento*.

À medida que eles iam ganhando nomes, fisionomias e histórias, mais meu olhar ia se aguçando para aquela realidade. No convívio no barracão da triagem onde ficam a maioria das

---

<sup>68</sup> In: catálogo de exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg, 2003

mulheres, eu aprendia, por exemplo, sobre coisas que eram verdadeiramente recicláveis e a quantidade de *lixo* improdutivo que acaba destinado ao aterro sanitário.

Depois de algum tempo compartilhando aquele cotidiano, propus uma primeira reunião para levantarmos desejos que fossem comuns às pessoas que ali viviam e trabalhavam. A reunião aconteceu na moradia de uma das famílias e várias situações foram colocadas. Senti naquele momento uma carência em relação a coisas básicas, uma reivindicação de melhores condições de trabalho e valorização do material, sobretudo, do que se chama *lixo misto* (todo material composto de papelão colorido e plastificado), percebi que este material é muito utilizado em diversas embalagens.

Discutimos então que a reciclagem é a ponta de um *iceberg* que começa na produção e consumo. Havia também uma certa desesperança, com comentários do tipo: “do que adianta esta reunião, quase ninguém veio?” “Ninguém se importa...” Ao final, chegamos a um primeiro consenso, um desejo em comum: a necessidade da construção de um banheiro para uso coletivo.

Uma idéia muito básica mas que poderia agregar uma série de outros valores como o da organização por meio de mutirão o que talvez gerasse certo *empoderamento* e devolvesse a esperança e a força de planejar e realizar algo em conjunto.



Figura 27 - Fotos da 1ª reunião, 25/04/2008 – Apresentação do Projeto e Levantamento dos Desejos em Comum  
Fotos: Mario César Beerli

### 3.2 – Um Espaço para o *Encontro*

O Brasil está no topo do *ranking* mundial em reciclagem<sup>69</sup>. Esse fato é decorrente principalmente da grande quantidade de *catadores* existentes no país. Entretanto, o trabalho dos *catadores* está mais ligado à exclusão social do que a consciência ambiental propriamente dita.

Falar de *empoderamento* equivale sugerir que há grupos que estão totalmente à margem do poder e que necessitam de apoio para “empoderar-se”. Essa suposição é unilateral e simplificada já que todo o grupo possui algum grau de poder em relação ao seu ambiente imediato. Até mesmo em modelos fechados como o escravismo colonial, havia a capoeira, uma luta disfarçada de dança. Trata-se de sutilezas, de *táticas*, maneiras de burlar as vigilâncias do poder.

Entretanto, todo ambiente apesar destas sutilezas que marcam resistências, há sempre jogos em que se exercita o poder e na relação de trabalho nos barracões não poderia ser diferente. Eles não estão organizados em cooperativa e/ou associação. Existe um poder centralizado nos donos do modo de produção, carrinhos, ranchos, compradores dos materiais coletados. A reivindicação de um banheiro como condição básica de higiene num ambiente que agrega trabalho e moradia representa

---

<sup>69</sup> Dado coletado em Andi – [www.andi.org.br](http://www.andi.org.br), Acessado em 26 de Janeiro de 2007.

um ponto de partida para se fazer presente a voz destas pessoas e sua efetiva união em torno de algo. Neste sentido, é que entendemos o *empoderamento*. Segundo Peter Oakley e Andrew Clayton:

Quando falamos de processo de empoderamento, nos referimos a posições relativas ao poder formal e informal desfrutado por diferentes grupos sócio-econômicos, e as conseqüências dos grandes desequilíbrios na distribuição desse poder. Um processo de empoderamento busca intervir nestes desequilíbrios e ajudar a aumentar o poder daqueles grupos “desprovidos de poder”, relativamente aos que se beneficiam do acesso e uso do poder formal e informal<sup>70</sup>.

O *empoderamento* refere-se portanto, a consciência de sermos capazes de desempenhar um papel fundamental na tomada de decisões, pensando e agindo coletivamente. Implica na superação da passividade e na disposição para uma mudança responsável.

Nas idas e vindas àquele lugar, conversando e negociando com os administradores, conseguimos conquistar um espaço para realizar reuniões, oficinas, enfim, um lugar para cumprir as demandas do projeto e de seus participantes. Paralelamente, buscou-se junto ao Patrimônio da Universidade Federal de Santa Catarina a doação de mesas, cadeiras e armário para a composição do ambiente. Neste momento, contei com a ajuda efetiva de um dos colaboradores do projeto que vem atuando desde então, como *produtor operacional*<sup>71</sup>. Depois de dois meses de negociações burocráticas junto à UFSC e de conversações com os administradores, ocupamos um dos rancho dentro do complexo universo de trabalho.

---

<sup>70</sup> OAKLEY, P. & CLAYTON, A. **Monitoramento e Avaliação do Empoderamento**. São Paulo: Instituto Polis, 2003, p.09

<sup>71</sup> Mário Beerli, geógrafo recentemente formado na UFSC, vem participando voluntariamente do projeto e assumiu as negociações para a aquisição de materiais junto à UFSC devido ao seu vínculo com aquela instituição.

Num ambiente caótico, uma sala de reuniões onde podemos parar para conversar sobre nossos desejos, compor um painel visual com as fotos dos participantes em diferentes momentos, planejar ações, por si só já causa certa *descontinuidade*, um *intervalo* no cotidiano. Este espaço também abriga momentos de descontração como cafés da tarde, almoço, enfim, diferentes *usos* dados espontaneamente pelos participantes.

Nas negociações realizadas junto à Prefeitura da UFSC foram adquiridos materiais hidráulicos e elétricos, assim como, pias, bacias e chuveiros para a realização do banheiro. Nesta altura o projeto já contava com a participação de diversos colaboradores, pessoas que trabalhavam ali e participaram desde o começo do processo e também instituições, alunos que foram se engajando<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Cerca de dez *catadores*, dois estudantes, UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina, um pedreiro, um engenheiro e a parte administrativa local



Figura 28 – Espaço doado para os encontros entre os colaboradores. Data: 14/06/08  
Foto: Mario Beerli



Figura 29 – Mutirão de Limpeza  
Fotos: Mario Beerli e Tatiana Rosa





Figura 30 – Transformação do Espaço  
Foto: Mario Beerli

### 3.3. Muito mais que um Banheiro

Na segunda reunião realizada no *rancho escritório*, como fora batizado pelos próprios participantes, colocamos a necessidade da construção do banheiro para os administradores locais, dos materiais que tínhamos disponíveis e da necessidade de realizar a ação em forma de mutirão como forma de auto-gestão, unindo pensamento, produção e ação.

O mutirão autogerido é uma associação de trabalhadores para a produção de uma mercadoria *sui generis*, que não é produzida imediatamente para o mercado mas para a subsistência. Nele se produz um objeto que cristaliza trabalho e que tem valor de uso[...]<sup>73</sup>

O mutirão é um espaço de liberdade e trabalho efêmero, a ação política não está dada de princípio ou diretamente no resultado, mas nos meios e formas de obtê-lo, nos conflitos e possibilidades que vão forjando uma possível consciência crítica do processo.

Percebeu-se um constrangimento dos participantes com a presença dos administradores e pela forma centralizadora que estes se posicionaram nas discussões. O espaço do conflito era inevitável, em contraproposta ao mutirão, os administradores propunham a reforma de um antigo banheiro situado no rancho de um dos trabalhadores cujo encanamento dava para o mangue. Além

---

<sup>73</sup> USINA. **Arquitetura, Política e Autogestão – Um Comentário sobre os Mutirões Habitacionais**, p. 53 In: Urbânia 3. São Paulo: Editora Pressa, 2008

disso, não era preciso o mutirão, bastava se pagar uma quantia para um dos trabalhadores que era também pedreiro, para ele realizar a reforma. Uma solução imediatista que distanciava-se dos nossos objetivos. Contra argumentamos, falamos da importância do mutirão como forma de participação responsável mas todos os nossos argumentos pareciam não surtir efeito.



Figura 31 – 2ª reunião, 16/06/08 – Apresentação do Desejo em Comum em Se construir um banheiro Fotos: Mário Beerli

Fez-se nítido que a autoridade de outrora se manifestava no poder de resolução unilateral focados na família dos administradores. Em conversa com alguns trabalhadores nos dias subseqüentes, pude perceber que eles também sentiram o mesmo interesse particular sobre a idéia coletiva do banheiro, como por exemplo, a proposta para obtenção de maquinário por meio de vínculos com a engenharia mecânica da UFSC ou mesmo com a COMCAP (Companhia de Melhoramentos da Capital). Portanto, havia um claro interesse particular que se manifestava, a disponibilidade de um espaço tinha seu preço e decidi entrar naquele jogo como *tática* de atuação, não no sentido de criar um enfrentamento com aquela forma de poder nem tampouco de apaziguamento dos conflitos eminentes, mas de conquistar a partir de argumentos multilaterais a importância da idéia original e recriar outros vínculos.

A idéia de conflito não está tanto ligada à idéia de movimento dialético, de oposição, mas de evidência de um paradoxo. O olhar e a escuta atenta do conflito configura-se numa espécie de alarme à mudança que ocorre na relação com o outro. Mudança e recriação ao invés de oposição visando o reconhecimento incômodo de que antigas referências perdem o sentido numa determinada situação e precisam ser refeitas.

Uma semana depois, entrei em contato com os administradores que me encaminharam para o filho, *gerente de obras*, uma espécie de produtor local. Felizmente, esta pessoa se fez sensível às questões ambientais, chegando à conclusão que deveríamos construir outro banheiro, com uma

fossa distante do mangue, até para não sofrer futuras multas de órgão como a FLORAM (Fundação Municipal do Meio ambiente de Florianópolis) e a FATMA (Fundação do Meio Ambiente do Governo do Estado). Fomos juntos conhecer a Casa Eficiente<sup>74</sup> da Eletrosul para entrarmos em contato com formas de construção de menor impacto para aquela área.

A partir daí começamos a pesquisar inúmeras formas alternativas para a construção de um banheiro auto-sustentável de baixo custo. O banheiro esta baseado em três dispositivos de sustentabilidade: sistema de armazenamento e aproveitamento da água da chuva, sistema de fossa com filtragem aeróbica e aquecimento solar feito com materiais reutilizados, de fácil acesso.

A *sustentabilidade* visa novas práticas a partir dos limites de um crescimento responsável, nada mais apropriado para o desenvolvimento de uma ação colaborativa num espaço de reciclagem.

Segundo Hans Dieleman, a sustentabilidade é interessante para as artes, uma vez que a arte explora, dá forma, constrói, testa e desafia imagens, pensamentos e definições de realidade. Para ele o artista pode contribuir para pelo menos três categorias de reflexividade e reflexão: deslocamento, apoderamento e encantamento.

Deslocamento é um processo de liberação das pessoas de suas atuais rotinas, definições de realidade e novas visões de mundo[...] Apoderamento pode ser caracterizado como o processo de se dar às pessoas a convicção de que elas podem ter controle sobre as suas próprias vidas e que podem mudá-las. Encantamento é o processo de criar uma empatia ou uma fusão da alma com um estado de coisas desejado. O encantamento pode acabar com as distinções entre os sentimentos subjetivos e a realidade objetiva.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Foram no total de quatro pessoas: eu, uma *catadora*, o filho do administrador e o *produtor operacional* do projeto. Para maiores informações sobre o projeto da *casa eficiente*, acessar o site: [www.eletrosul.gov.br/casaeficiente](http://www.eletrosul.gov.br/casaeficiente)

<sup>75</sup> DIELEMAN, H. In: Catálogo de Vídeo Brasil, p.125

Deste modo, a arte nos auxilia no processo da tomada de consciência de uma nova forma de pensar partindo das nossas próprias atitudes cotidianas. Esta reflexão: Da necessidade de se fazer um banheiro sustentável ao invés de simplesmente ligá-lo ao mangue, estabelece um divisor de águas na forma de encarar o meio ambiente no qual somos parte. O meio ambiente é abordado aqui de maneira sistêmica, não é algo descolado ou distante da realidade se relaciona diretamente com os nossos hábitos de consumo, com nossas condições de trabalho e subsistência.

Na terceira reunião, fiz uma breve introdução da importância do trabalho que eles realizavam para a sociedade em relação a um dos problemas mais graves da contemporaneidade, o consumo e os resíduos que daí resultam e muitos se mostraram surpresos a este reconhecimento.

Apresentamos o projeto do banheiro sustentável e todos mostraram-se interessados, inclusive, um dos participantes já havia feito a fossa com filtragem aeróbica com utilização de pneus, o que representava uma nova alternativa a ser agregada ao projeto. O que necessitávamos para tornar o projeto realidade? Primeiro de um local autorizado pelos administradores, alto e distante do mangue e segundo da mão-de-obra em forma de mutirões.



Figura 32 – Fotos da 3ª reunião, 23/07/08 – Apresentação do Projeto do Banheiro Sustentável

Houve um interesse geral pela participação efetiva dos mutirões, surgiu a idéia de fazer um revezamento durante a semana entre eles e no domingo um trabalho coletivo. Os administradores também mostraram-se receptivos e se comprometeram em dispor de uma quantia pelo dia de trabalho àqueles que se engajassem no mutirão durante a semana. Nos dispomos a realizar a alimentação do pessoal durante o mutirão e participar diretamente das obras. Conseguimos também a assessoria de um engenheiro sanitarista no acompanhamento da obra e de um carpinteiro para levantarmos as paredes com as madeiras disponíveis.

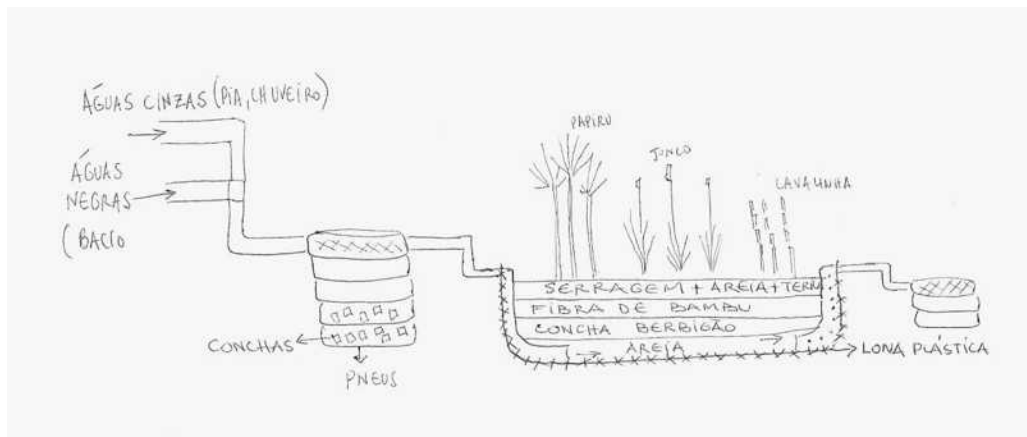


Figura 33 - Ilustração do Filtro para Fossa, na versão adaptada por um dos *catadores*. Uso de pneu como fossa asséptica e fibra de bambu ao invés de brita.



Um dos argumentos que usei junto aos administradores foi o da necessidade de intercâmbio com a comunidade do bairro. Algumas pessoas que trabalham na reciclagem já haviam falado sobre o déficit que o bairro da Costeira do Pirajubaé representa em relação à seleção de material reciclável frente aos bairros adjacentes. Sente-se portanto, a necessidade de aproximação das escolas do bairro para o reconhecimento e difusão da importância do trabalho destes profissionais e portanto, da coleta e reciclagem. Isto traria um ganho na representação deles frente à comunidade, criando vínculos de permanência e força criativa para aquele espaço.

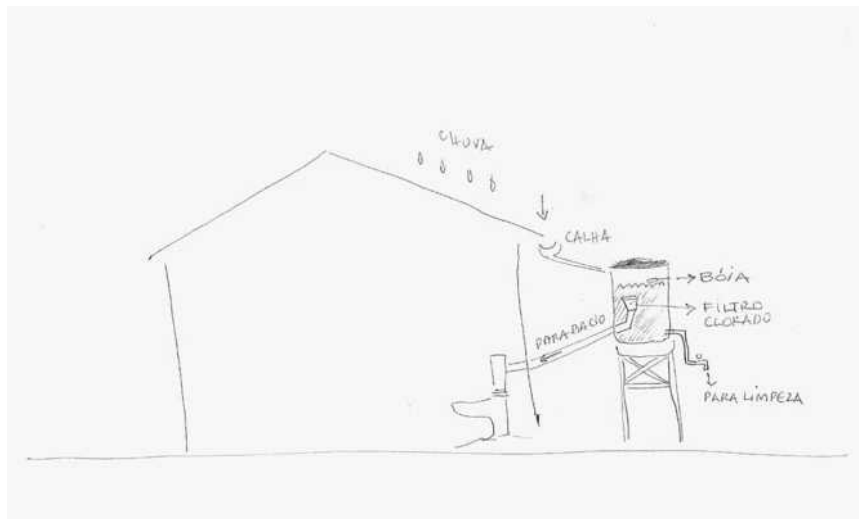


Figura 34 - Desenho da captação da água da chuva, adaptação ao material disponível e à estrutura do rancho onde será feita a intervenção do banheiro

O banheiro desta forma, pode vir a ser um local de visitação, um modelo didático de sustentabilidade para a comunidade em geral, fornecendo material de capacitação e multiplicação desta experiência, ao mesmo tempo, que trazendo visibilidade do processo de reciclagem por meio do qual todos nós (comunidade, *catadores*, sociedade em geral) somos responsáveis.

Sobre o caráter de aprendizagem implícito nos projetos colaborativos, Laddaga disserta:

Em los proyectos en que hemos detenido se reserva a los participantes un máximo de posibilidades de redefinir las tareas que realizan en el curso de su ejecución: los campos de actividad en que consisten son, sobretudo de aprendizaje [...] Claro que este no es solamente el aprendizaje de formas de construir imágenes y ficciones, sino también el aprendizaje de formas de establecer cadenas de solidaridad<sup>76</sup>.

Sob esta perspectiva, o projeto se faz aberto, suscetível à mudança e adaptações de acordo com os saberes locais e trocas de experiências com os colaboradores em geral. Esta abertura é importante sobretudo para diluir falsas hierarquias que tendem a valorizar o conhecimento técnico sobre a experimentação.

### **3.4 - Onde estamos e para onde nos encaminhamos**

O projeto do banheiro sustentável está em pleno andamento. Já temos o local para sua realização e boa parte dos materiais necessários para a construção dos dispositivos. Vamos realizar

---

<sup>76</sup> LADDAGA, R. **Estética de la Emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004, p. 146

mais uma reunião para formarmos equipes de mutirões, estabelecendo junto aos participantes os dias dos revezamentos e trabalho coletivo.

Paralelamente, estamos negociando junto à CELESC (Centrais Elétricas de Santa Catarina), a possibilidade de nos engajarmos no projeto *Energia do Futuro* da empresa que visa difundir, por meio de capacitação de multiplicadores, a confecção e instalação de aquecedor solar com materiais reutilizáveis. Estamos em contato com os alunos do EJA (Educação de Jovens e Adultos) da Escola Estadual Anísio Teixeira que demonstraram grande receptividade em realizar uma parceria.

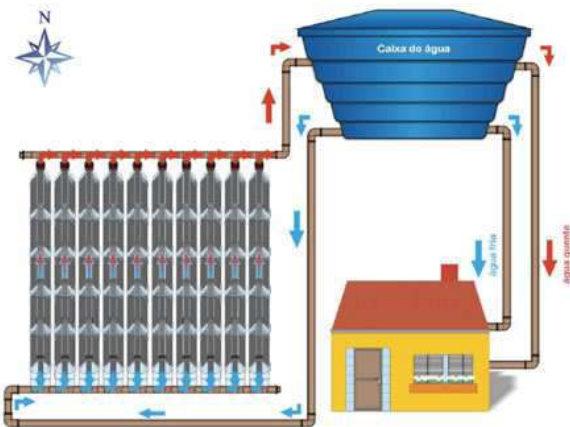


Figura 35 – Ilustração Do Sistema de Aquecedor Solar



Figura 36 – Foto do Sistema de Aquecimento Solar com Pets e seu inventor ao fundo: José Alcino Alano

Deste modo, o projeto vai tornando-se uma rede de relações mais complexas e de maior abrangência que visa envolver diferentes setores da comunidade ao universo da reciclagem. O aquecedor é feito a partir de materiais reciclados, principalmente do *lixo misto*, garrafas pets e caixas de leite, pouco valorizado pelos *catadores*. Agregando um novo valor a este material acredita-se também estar contribuindo para que o mesmo não acabe indo para o mangue da cidade, uma prática comum que observei nas minhas caminhadas entre o Aterro da Via Expressa Sul e os barracões. A degradação da paisagem urbana causada por estes resíduos, coloca em risco a fauna local, bem como, a população no sentido de se transformarem em vetores de doenças, em causa de inundação e/ou poluição visual.

Além do curso de capacitação aos interessados, a CELESC doa o material necessário para a confecção de um aquecedor solar completo, incluindo canos de instalação, caixa d'água, e diversas ferramentas. O que buscamos é aplicar este saber junto aos *catadores* e estudantes interessados, instalando este dispositivo no banheiro sustentável, que se transformará numa espécie de vitrine educacional para sustentabilidade. Acreditamos que este seja só o começo de muitas ações integradas que se estabelecem a partir de múltiplos aprendizados.

Configura-se assim, um caminho onde a arte passa a invadir e usar os próprios referentes de uma realidade que se faz mais complexa, onde o artista abandona seu *conforto representacional* reconhecendo as inúmeras possibilidades de atuação em *micro-políticas* do aqui e agora. Nesta condição, o projeto se faz envolvido por uma *clave* ético-cultural, onde a criação não está focada no

resultado mas no processo que proporciona o encontro entre diferentes experiências de vida, num vínculo duradouro.

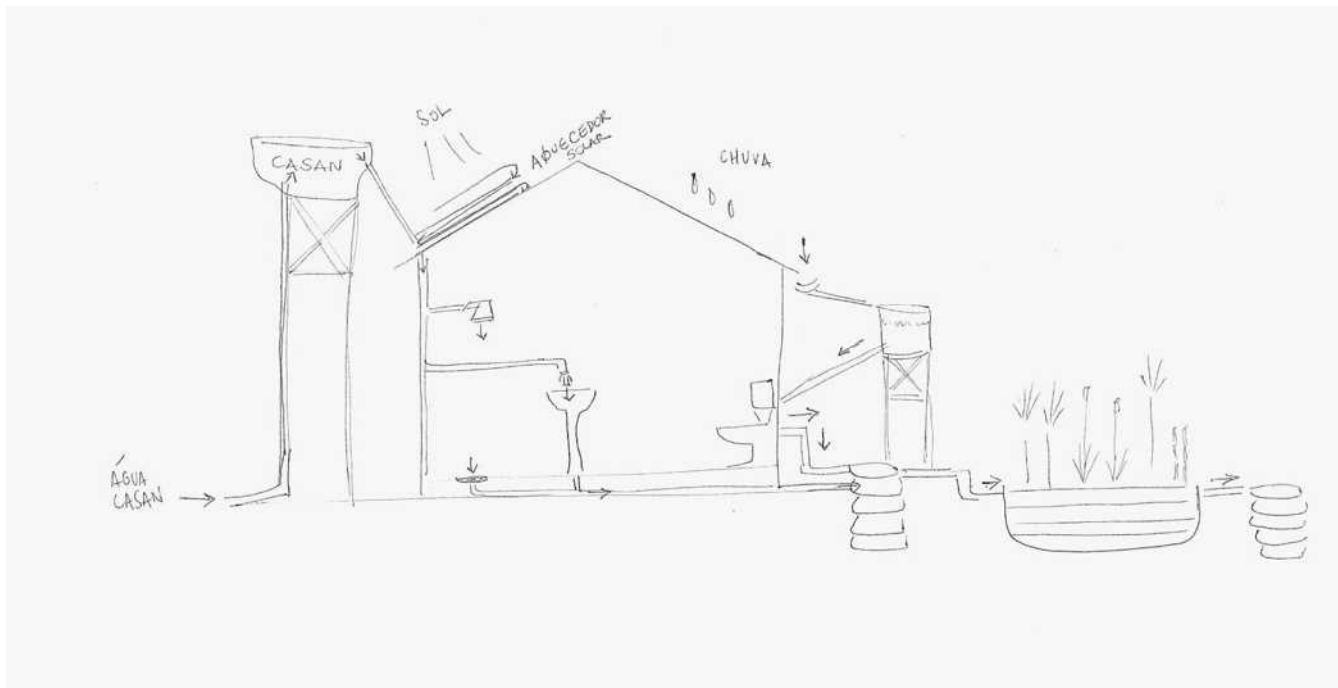


Figura 37 – Ilustração do complexo do Banheiro com três dispositivos de sustentabilidade: Aquecedor solar; Aproveitamento da água da chuva e fossa ecológica

## Considerações Finais

Esta pesquisa deteve-se sobretudo, nas práticas realizadas num espaço urbano específico e nas possibilidades de lhe conferir novos *usos* que ultrapassem o seu prévio planejamento e que, num sentido poético, resultam na execução de um projeto colaborativo.

Buscou-se até aqui estabelecer caminhos que atualizam as maneiras de perceber a cidade e a arte. Neste sentido, a cidade se refez, passando a ser percebida não tanto como uma paisagem de horizontes remotos mas como uma textura orgânica de dimensões humanas, que possibilitam *encontros* e trocas diversas. O aterro da Via Expressa inicialmente problematizado por meio da memória, no decorrer da pesquisa vai ganhando uma nova representação, a de ligação entre passado e presente, entre o mundo funcional e o universo caótico da reciclagem e do nomadismo que lhe são intrínsecos. Enfim, o caminho que me levou a um outro aterro, sua antítese, uma fresta no plano regulador da cidade, um *lugar praticado* por excelência.

A arte por sua vez, distanciou-se de um conteúdo estético simbólico para tocar o referente constituindo-se num caminho de volta ao real. Projetos colaborativos em arte, portanto, provocam um *deslocamento* da produção artística do campo estritamente específico de suas linguagens para o

ambiente ampliado das relações culturais, uma *descontinuidade* que faz com que reinventemos o nosso dia-a-dia enquanto artistas e colaboradores em *micro-heterotopias*. Nos *empodera* quando nos torna consciente das possibilidades que envolvem o processo criativo. Sobre este aspecto, o artista não opera mais na sua individualidade subjetiva, a figura da autoria se dilui maximizando a liberdade de atuação de todos envolvidos e tornando o processo o espaço do *jogo*. Assim, a arte não pode mais ser percebida como uma mercadoria de quem a compra e/ou coleciona, ou o produto de quem a faz, mas um bem coletivo.

O projeto que está desenvolvendo-se junto aos *catadores* e a comunidade, tem como eixo a colaboração na construção de um banheiro sustentável onde diversos vetores se ligam criando um movimento cinético. Tais vetores podem ser descritos como:

- O *encontro* com a *alteridade* e os conflitos que dali figuram instabilizando certezas e gerando força criativa;
- A busca de *desejos* comuns e a consciência de grupo;
- A auto-gestão em forma de multirões enquanto *tática* de atuação e realização responsável;
- A valorização do trabalho destes atores sociais silenciosos junto à comunidade;
- A aprendizagem por meio da imaginação e do compartilhar das nossas experiências;
- A busca de modelos *sustentáveis* enquanto novas formas de habitar, com suavidade, o mundo no qual somos parte integrante.

A convivência com estes novos agentes sociais, os *catadores* em seu ambiente de trabalho e moradia, tem me mostrado outras formas de trabalho que apesar de árduo apresenta-se numa

estrutura mais fluida do que aquelas instituídas em um trabalho formal. Também tenho aprendido muito em relação aos materiais recicláveis o que vem se refletindo na forma de meu consumo desde então. Em minha casa há muito tempo separo o lixo orgânico do material reciclado, entretanto, percebi no barracão de triagem e em conversa com os *catadores*, que muitas embalagens que consumo e que destinava à reciclagem não são passíveis deste processo, sendo destinados ao aterro sanitário da cidade. Por outro lado, muitas embalagens também não agregam um valor compensatório ao trabalho dos *catadores*, como é o caso do *lixo misto*. Todas estas questões passaram a fazer parte do meu dia-a-dia e me levam a crer que somente com processos de aprendizagem podemos reverter o quadro atual de consumo alienante em um consumo que se torna consciente dos resíduos gerados e de seu destino final onde a reciclagem é a última alternativa.

O intercâmbio que pretendemos fazer entre a escola e os barracões passa pela possibilidade de estabelecermos estas conexões, estes saberes que advêm de uma prática, de um exercício de consciência. Neste sentido, o projeto do banheiro sustentável representa um dispositivo prático que possibilitará a reflexão frente aos desafios de integração do homem com o seu meio.

Sabemos que a dificuldade de produzir o projeto por meio de patrocínios está diretamente relacionada à falta de uma organização oficial (associação ou cooperativa), ou seja, atuamos de forma independente. Portanto, é importante o envolvimento de uma instituição no projeto como facilitadora de estrutura e recursos materiais. A articulação com o projeto da CELESC (em anexo), vem ao encontro do modelo de *sustentabilidade* que estamos desenvolvendo, para se efetivar completamente estamos negociando a participação da escola do bairro como instituição oficial que



atuará como espaço de intercâmbio entre *catadores* e comunidade. O envolvimento de instituições estatais se faz aqui como *tática*, como forma de estabelecer novos vínculos de multiplicação dos saberes à comunidade em geral e de facilitadora de recursos. Entretanto, precisamos da *astúcia* para lidar com estes novos agentes afim de não descaracterizar o nosso processo para cumprir as demandas de uma empresa ou da grade curricular do ensino formal.

Enfim, estamos no meio dos acontecimentos, intensificando a vida cotidiana, possibilitando reflexão, criação e realização num jogo de transações fluídas.

## Referências

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

ARGAN, G. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

AUGÈ, M. **Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. São Paulo: Papyrus, 1994

BEY, H. **Zona Autônoma Provisória**. Disponível on line: [http://discordia.no.sapo.pt/zap\\_texto.html](http://discordia.no.sapo.pt/zap_texto.html).  
Acessado em: 11/02/2008

BLANCO, P. (org) **Modos de Hacer**. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2000

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006

\_\_\_\_\_. **O que é um Artista Hoje?** In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes  
Visuais. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, s/nº, 2003

\_\_\_\_\_. **La Esthetica Relacional**. In: BLANCO, P.(org). Modos de Hacer. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000

BRISSAC, N. **Paisagens Urbanas**.São Paulo: SENAC & Marca d'água, 1996

\_\_\_\_\_.(org) **Catálogo do Arte/Cidade**. São Paulo: Editora Marca D'água, 1994

COBEIRA, D.(org.) **¿Construir...o Destruir?Textos Sobre Gordon Matta-Clark**. Salamanca: Ed.Universidad de Salamanca, 2000

DE CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994

\_\_\_\_\_. **De las Prácticas Cotidianas de Oposición**. In: BLANCO, P. Modos de Hacer. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2000

DIELEMAN, H. **Sustentabilidade como Inspiração para a Arte**.In: Catálogo de Vídeo Brasil, s.d.

FLORES, J. **Da Paisagem Imposta à Paisagem Desejada: A Dimensão Cultural como Eixo Referencial na Recuperação de Cenários Degradados**. Tese de doutoramento. UFSC: Programa de Pós Graduação em Engenharia de Produção, 2005

FOUCAULT, M. **Outros Espaços**. Edição revisada 2005, disponível on line <[www.virose.pt](http://www.virose.pt)>

GUATARRI, F. **As Três Ecologias**. São Paulo: Papirus, 1990

JACQUES, P. (org) **Apologia da Deriva. Escritos Situcionistas sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

KESTER, G. **Colaboração, Arte e Subculturas**. In: Catálogo de Vídeo Brasil, s.d.

KRAUSS, R. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

\_\_\_\_\_. A Escultura no Campo Expandido. **Revista Gávea**. n.1, s.d.

KUNSCH, G.(org) **Urbânia 3**. São Paulo: Editora Pressa, 2008

KWON, M. **O Lugar Errado**. In: 803 e 804 – arte contemporânea, 2000

\_\_\_\_\_. **Um Lugar Após o Outro**. In: 803 e 804 arte contemporânea, 2000

LADDAGA,R. **Estética de la Emergencia**. Buenos aires: Adriana Hidalgo, 2006

LUTZENBERG, J. **Gaia – O Planeta Vivo (por um caminho Suave)**. Porto Alegre: LP&M, 1990

MATO, D. **Esboço para uma linha de investigação em cultura e transformações sociais em tempos de globalização**. In: COSTA, Marisa & BUJES, Mra. Isabel (orgs) Caminhos Investigativos III. Riscos e Possibilidades de Pesquisar nas Fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005

MAZZUCHELLI, C. **Arte como Projeto?** Disponível on line: [www.rizoma.net](http://www.rizoma.net) Acessado em: 12/05/2006

MORIN, F. **A Quietude da Terra: Vida Cotidiana, Arte Contemporânea e Projeto Axé**. Porto Alegre: Pallotti, 2000

NADOR, M. In: OLIVA, F. **As Paredes estão Ruindo ou estão sendo Pintadas?** Revista Número, n.04, São Paulo: Mariantonia Centro Universitário da USP, s.d.

NOVAES, T. **Poética sem Fronteiras**. Os artistas Maurício Dias ganham retrospectiva na Finlândia e preparam intervenção em Londres. Folha de São Paulo: 22 de Novembro de 2004

OAKLEY, P. & CLAYTON, A. **Monitoramento e Avaliação do Empoderamento**. São Paulo: Instituto Polis, 2003

OBRIST, H. **The Land**. Disponível on line: [http://arquitetura\\_supereva\\_com-esposizioni](http://arquitetura_supereva_com-esposizioni) Acessado em: 04/08/2006

O'DOHERTY, B. **No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

RIEUX, B. **Entrevista a Suely Rolnik**. In: Colectivo Situaciones, 2006. Disponível on line: <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>. Acessado em: 10/08/2006

ROLNIK, S. **Alteridade a céu aberto - o laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg**, Barcelona, 2003. Disponível on line: [www.Pucsp.BR/nucleodesubjetividade/textos/SUELY/alteridadewalter.pdf](http://www.Pucsp.BR/nucleodesubjetividade/textos/SUELY/alteridadewalter.pdf). Acessado em: 04/05/2006

\_\_\_\_\_. **Novas Figuras do Caos – Mutações da Subjetividade Contemporânea**. In: FONSECA, J. & FRANCISCO, D. Formas de Ser e Habitar à Contemporaneidade. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000

\_\_\_\_\_. El Caso de la víctima: La creación se libra del rufián y se reencuentra com la resistencia. Disponível on line: [www.arteleku.net/4.0/zehar/51/Rolnik.pdf](http://www.arteleku.net/4.0/zehar/51/Rolnik.pdf) Acessado em: 23/05/2007

\_\_\_\_\_. Por um Estado de Arte a atualidade de Lygia Clark. Disponível on line:  
[www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/trans\\_corrigeo.pdf](http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/trans_corrigeo.pdf) acessado em: 23/05/2007

SANTOS, L. **Paisagens Artificiais**. In: Simpósio da Imagem Fotográfica. Secretaria do Governo de São Paulo, 1998

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa Ação**. São Paulo: Cortez, 1988

ZAMBONI, S. **A Pesquisa em Arte - Um Paralelo entre Arte e Ciência**. Campinas: Autores Associados, Coleção Polêmicas do nosso Tempo, 1998

#### **Sites:**

[www.thelandfoundation.org](http://www.thelandfoundation.org)

[www.superflex.net](http://www.superflex.net)

[www.parkfiction.org](http://www.parkfiction.org)

[www.eletrosul.gov.br/casaeficiente](http://www.eletrosul.gov.br/casaeficiente)

[www.ppgte.cefetpr.br/dissertacoes/202/tamara.pdf](http://www.ppgte.cefetpr.br/dissertacoes/202/tamara.pdf)

[www.manuelzao.ufmg.br/jornal/jornal27/coletadechuva.htm](http://www.manuelzao.ufmg.br/jornal/jornal27/coletadechuva.htm)

[www.socialcaixa.org.br/biblioteca/Fossa%20de%20pneu..pdf](http://www.socialcaixa.org.br/biblioteca/Fossa%20de%20pneu..pdf)

## **Anexos**



**Galeria de Fotos:**













































## PROGRAMA CELESC DE RESPONSABILIDADE SOCIAL

### POLÍTICA PARA PÚBLICO EXTERNO

#### **Projeto Energia do Futuro - Aquecedor Solar com reutilizáveis**

##### **1. Identificação**

- 1.1 Agente Executor do Projeto Social: Administração Central e Agências Regionais
- 1.2 Coordenação Estadual: Jacó Florêncio da Rocha e Valdoli Nunes de Aguiar
- 1.3 Razão Social: Celesc Distribuição S.A.
- 1.4 CNPJ: 08.336.783/0001-90
- 1.5 Inscrição Estadual: 255.266.626
- 1.6 Endereço: AC Avenida Itamarati, 160, blocos A1, B1, B2, Itacorubi, Florianópolis, SC. CEP 88.034-900.
- 1.7 Telefone: 3231 5520
- 1.8 Fax: 3231 5043
- 1.9 e-mail: jacofr@celesc.com.br
- 1.10 Endereço: ARTUB Avenida Marcolino Martins Cabral, ...Tubarão, CEP 88.700-000.
- 1.11 Telefone: 3631 4144 – 484-4144
- 1.12 Fax: ...
- 1.13 e-mail: jacofr@celesc.com.br
- 1.14 e-mail: valdolina@celesc.com.br

##### **2. Linha de Atuação do Projeto**

Educação e Meio Ambiente

### **3. Ação**

### **4. Abrangência**

Estadual

### **5. Introdução**

A Celesc Distribuição, por meio do Programa Celesc de Responsabilidade Social, vem desenvolvendo projetos com intuito de viabilizar políticas comprometidas com a qualidade de vida e com o desenvolvimento sustentável da sociedade, preservando recursos ambientais e culturais, respeitando a diversidade e promovendo a redução das desigualdades sociais.

Integrado ao Programa Celesc de Responsabilidade Social, a partir de 2008 o Projeto Energia do Futuro será desenvolvido da seguinte forma:

- a Administração Central dará continuidade às negociações em andamento com a Caixa Econômica Federal, Prefeitura Municipal de Florianópolis e Cooperativa das Trabalhadoras e Trabalhadores Amigos de Florianópolis – COOPERSOLAR, para futura aquisição de aquecedores que serão destinados às moradias do Maciço do Morro da Cruz em Florianópolis, enquadradas no PAC – Programa de Aceleração do Crescimento;

- nas Agências Regionais de Joinville, Criciúma e Lages estão previstas aquisições de aquecedores que serão produzidos pelos apenados das Penitenciárias de Joinville, Criciúma e Curitiba, após Convênio firmado com a Secretaria de Estado da Segurança Pública e de oficinas de Capacitação para construção de coletores solar.;

- nas Agências Regionais, as ações serão focadas na realização de oficinas de capacitação para a confecção de aquecedor solar utilizando materiais reutilizáveis, possibilitando à comunidade

beneficiada reduzir os custos com o consumo de energia elétrica, e promovendo a conscientização da necessidade de preservação do meio ambiente.

Cabe ressaltar que o plano piloto em andamento na ARFLO deverá atender aos aspectos legais e resultados esperados e, somente após esta etapa, o mesmo será reavaliado para a possível expansão às demais Regionais.

## **6. Objetivos**

### **6.1- Objetivo Geral**

Promover a conscientização da comunidade sobre a necessidade da preservação ambiental e do consumo consciente de energia elétrica, através da capacitação de multiplicadores e do estímulo ao cooperativismo e à geração de renda.

### **6.2 - Objetivo Específico**

- Realizar oficinas de capacitação para confecção e instalação de aquecedor solar com materiais reutilizáveis;
- Apresentar alternativas para a geração de renda;
- Contribuir para o consumo racional de energia elétrica;
- Difundir a tecnologia de confecção de aquecedor com reutilizáveis;
- Alinhar as ações deste projeto com as ações do Programa *Proceleeficiência*;
- Oportunizar aos empregados multiplicadores deste projeto o desenvolvimento de sua consciência socioambiental, contribuindo para o fortalecimento da imagem da empresa junto à comunidade.

## **7. Público-Alvo**

Instituições/entidades sem fins lucrativos que promovam a inclusão social e a educação ambiental.

## **8. N° de Beneficiados**

O nº de beneficiados será de, aproximadamente, 150 pessoas por Agência Regional, no total de 2.400 pessoas no Estado, capacitadas diretamente nas Oficinas, além dos beneficiados com o destino dos aquecedores construídos e instalados por terceiros, contratados ou conveniados.

## **9. Metodologia**

Será utilizada a metodologia participativa por meio do processo ensino-aprendizagem, através de vivência dos participantes beneficiários, propiciando a reprodução e ampliação do projeto.

A oficina se dará em duas etapas:

### **Discussão sobre o Meio Ambiente**

- Apresentação de um filme institucional (consumo responsável);
- Reflexão sobre a conscientização e preservação do meio-ambiente;
- Apresentação do Projeto Energia do Futuro

### **Confecção e instalação do Aquecedor Solar**

- Passo a passo da confecção e instalação do aquecedor solar .

## **10. Da Coordenação do Projeto**

O projeto será estruturado através da coordenação em nível estadual e uma coordenação local, cabendo:

### **10.1 Coordenação Estadual**

A coordenação estadual caberá à Assessoria de Responsabilidade Social e Agência Regional de Tubarão, com as seguintes atribuições:

- Assessorar a implantação do projeto nas Agências Regionais;
- Estabelecer critérios de seleção do público alvo (beneficiários);
- Promover a capacitação dos empregados multiplicadores do projeto, de forma continuada;
- Viabilizar o repasse dos recursos financeiros necessários à execução das Oficinas;
- Firmar as parcerias necessárias para o desenvolvimento do projeto;
- Divulgar o projeto através dos canais de comunicação interno e externo;
- Coordenar, acompanhar e avaliar o projeto em nível Estadual.

### **10.2 Coordenação Regional**

A coordenação local caberá à Equipe de Responsabilidade Social da Agência Regional, com as seguintes

atribuições:

- Divulgar e sensibilizar a administração e os empregados da Agência Regional para a importância do projeto;
- Formar uma equipe de empregados para operacionalização do projeto, previamente negociado com a chefia da Agência Regional;
- Elaborar um cronograma de atividades para cada Oficina, planejando a liberação prévia dos empregados envolvidos;
- Viabilizar a compra dos materiais destinados à realização das Oficinas;
- Providenciar lista de presença e certificados de participação nas oficinas (anexos II e III);
- Articular parcerias com entidades/instituições interessadas;
- Realizar sensibilização sobre o projeto com entidade parceira e público alvo, destacando principalmente as questões ambientais;
- Realizar reuniões técnicas com entidade parceira sempre que houver necessidade de ajustes na operacionalização do projeto;
- Coordenar, acompanhar e avaliar o projeto na Agência Regional;
- Elaborar relatórios trimestrais sobre o desenvolvimento do projeto e encaminhar à Coordenação Estadual.

## **11. Parcerias**

Poderão ser estabelecidas parcerias com associações comunitárias, instituições, entidades públicas e privadas com interesse no desenvolvimento social, econômico e ambiental das comunidades beneficiadas.

## **12. Critérios de seleção do beneficiário**



12.1 A instituição/entidade a ser atendida pela Oficina e instalação do aquecedor deverá estar devidamente regularizada perante às exigências técnicas e comerciais da CELESC.

12.2 O aquecedor solar será instalado pelos próprios participantes da capacitação.

12.3 O tamanho do aquecedor atenderá ao padrão do projeto (240 garrafas pet/200 caixas longa vida), compreendendo ainda os canos e conexões em PVC, 1 caixa d'água de 310 litros e demais materiais utilizados na sua confecção.

### **13. Responsabilidades do beneficiário**

A instituição/entidade beneficiada deverá assinar **Termo de Compromisso** (anexo I) com as seguintes atribuições:

- viabilizar a participação de, no mínimo, 20 e, no máximo, 30 pessoas;
- providenciar local apropriado para realização da oficina, atendendo orientações da CELESC;
- providenciar a coleta, limpeza e armazenamento adequado do material reutilizável;
- garantir a participação nas oficinas dos seguintes profissionais: 01 eletricista, 01 encanador e 01 carpinteiro, que serão responsáveis pela instalação e manutenção do aquecedor;
- assumir a manutenção e preservação do aquecedor instalado;
- reproduzir o aprendizado disseminando a tecnologia na própria instituição/entidade e na comunidade em que está inserida;
- contribuir para a conscientização da preservação do meio ambiente em sua comunidade;
- prestar informações trimestrais sobre oficinas promovidas pela instituição/entidade e respectivo nº de participantes.

### **14. Indicadores de resultado**

- Nº de oficinas realizadas
- Nº de instituições/entidades atendidas
- Nº de pessoas capacitadas
- Nº de garrafas pet retiradas do meio ambiente
- Nº de caixas longa vida retiradas do meio ambiente

#### **14.1 Resultados esperados**

- Realizar, no mínimo, 03 oficinas por Agência Regional;
- Beneficiar, no mínimo, 03 instituições/entidades por Agência Regional;
- Capacitar, no mínimo, 60 pessoas por Agência Regional;
- Retirar do meio ambiente 720 garrafas pet, por Agência Regional;
- Retirar do meio ambiente 600 caixas longa vida, por Agência Regional.

### **15. Recursos**

#### **15.1 Recursos Humanos**

Empregados da Celesc que compõem as Equipes Regionais do Projeto Energia do Futuro.

#### **15.2 Recursos Materiais**

- 1 (um) veículo para o transporte do material da oficina e deslocamento da equipe;
- 2 planilha com material necessário para cada oficina.

**LISTA DE MATERIAIS PARA A PMT, BASEADA NOS PROJETOS IMPLANTADOS PELA CELESC, PARA 01 AQUECEDOR SOLAR QUE ATENDE AS NECESSIDADES DE CONSUMO DE UMA FAMÍLIA COM 04 PESSOAS.**

	<b>QTDE.</b>
<b>CAIXA D'AGUA E ACESSÓRIOS</b>	
CAIXA D'AGUA - 310L	01
REGISTRO ESFERA em PVC - SOLDÁVEL 25 mm	03
VALVULAS em PVC P/CAIXA D'AGUA 25 mm	05
BOIA NEIRA C/25 mm - Tigre	01
<b>MÓDULOS DE AQUECIMENTO</b>	
ELBOMOS em PVC 90° 25 mm	06
ELBOMOS em PVC 90° 25 mm	06
REDUÇÃO em PVC 25 mm P/20 mm	06
ELBOMOS L/R em PVC DE 25/25 mm	04
ELBOMOS SOLDÁVEL em PVC 25 mm	03
ELBOMOS SOLDÁVEL em PVC 25 mm (* 18 mts ) <b>os 12 mts são indispensáveis</b>	12mts
ELBOMOS T em PVC 25 mm	06
ELBOMOS TADADOR em PVC COLA e ROSCA 25 mm	03
ELBOMOS SOLDÁVEL em PVC 25mm	06
ELBOMOS em PVC C/ROSCA EXTERNA DE 25 mm	03
ELBOMOS em PVC (CAP SOLDÁVEL) 20 mm	05
ELBOMOS SOLDÁVEL em PVC 20 mm	54mts
ELBOMOS em PVC p/ESGOTO 40 mm	08mts
ELBOMOS T em PVC 20 mm	80
TINTURA ESMALTE SINTETICO PRETO FOSCO	02 litros
ROLO DE ALTO FUSÃO	01 rolo
ROLO ZINCADO E ENCAPADO n°16(Utiliz. p/fixar alambrados)	01 rolo
ALCOOL DE VINIL	01 litro
ROLO DE CREPE 19mm ( <b>Atenção para medida citada</b> )	01 rolo
POTE PARA PVC C/PINCEL - POTE COM 175 gramas.	01 pote
FOLHA DE D'AGUA GR.180	01 folha
ELBOMOS DE SILICONE GRANDE TRANSPARENTE (*)	01
ROLO VEDA ROSCA ½ de 05mts	01 rolo
UNIDADES - 18X32	50un.
UNIDADES PARA CANO 25mm	00un.
ROLOS P/PINTURA – ALTA DENSIDADE (espuma bem fechada)	03 rolos
UNIDADES DE MADEIRA – C/02 metros	12un.
UNIDADES PET (Coca Pensi Sukita Fanta) **	240un.

## 16. Cronograma das Atividades

<b>Atividades - 2008</b>	<b>Abr</b>	<b>Mai</b>	<b>Jun</b>	<b>Jul</b>	<b>Ago</b>	<b>Set</b>	<b>Out</b>	<b>Nov</b>	<b>Dez</b>
Capacitação de 2 (dois) empregados da Agência Regional.		X							
Seleção das entidades beneficiadas				X					
Assinatura do Termo de Compromisso				X					
Levantamento e aquisição de materiais pela Regional					X				
Realização das oficinas					X	X	X	X	X
Elaboração do Relatório Trimestral (anexo V)			X			X			X

## 17. Avaliação

A avaliação se dará de forma quantitativa e qualitativa, por meio de relatórios trimestrais, considerando os indicadores de resultados, previstos no item 14.1.

## 18. Considerações Finais

A Equipe Regional de Responsabilidade Social Empresarial entende que a Celesc, ao apoiar e implementar este projeto, estará cumprindo seu papel social como a maior empresa pública do Estado, preocupada com a qualidade de vida da comunidade e a preservação da natureza.

Ressalta ainda, que esse projeto é de domínio público, sem fins comerciais e políticos partidários, liberado pelo inventor José Alcino Alano para gerar renda como, por exemplo, às entidades como as de Cooperativas de Catadores de Lixo reutilizável.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)